

Министерство науки и высшего образования  
Российской Федерации  
Южно-Уральский государственный гуманитарно-  
педагогический университет (ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)  
Профессионально-педагогический институт

**Н. М. Шабалина**

**ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО  
И НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ**

**Учебное пособие**

Челябинск  
2020

УДК 745.51.012.03(084.121)(07)

ББК Щ12.я7

Ш122

**Шабалина Н. М. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы:** учеб. пособие / Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2020. – 143 с.

ISBN 978-5-907284-08-1

Учебное пособие по дисциплине «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» адресовано студентам, обучающимся по направлению 44.03.04 Профессиональное обучение (уровень образования: бакалавриат, профиль «Декоративно-прикладное искусство и дизайн». Автором выявлены и охарактеризованы сущность и специфика образно-пластических свойств декоративно-прикладного искусства в его двух типологических формах функционирования – народном традиционном и профессиональном искусстве. Учебное пособие актуально в свете теоретико-методологических разработок в изучении декоративно-прикладного искусства и народных промыслов и имеет практическое значение.

Учебное пособие предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей высшей школы профессионального образования и является необходимым изданием для составления лекционных курсов, а также для подготовки и написания учебных работ (рефератов, курсовых и дипломных проектов) по данному направлению и смежному к нему направлению дизайна.

УДК 745.51.012.03(084.121)(07)

ББК Щ12.я7

Одобрено учебно-методической комиссией Профессионально-педагогического института Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Рецензенты:

Ковычева Е.И., доктор искусствоведения, профессор;

Уварина Н.В., доктор педагогических наук, профессор

ISBN 978-5-907284-08-1

© Н.М. Шабалина, 2020

© Издательство Южно-Уральского гуманитарно-педагогического университета, 2020

## Содержание

<b>Введение</b> .....	5
<b>Тема 1. Предмет, методы и источники изучения декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Типологическая и классификационная характеристика декоративно-прикладного искусства</b> .....	13
1.1. Предмет и методы изучения декоративно-прикладного искусства и народных промыслов .....	13
1.2. Понятие «декоративно-прикладное искусство», его особенности и основной закон развития.....	16
1.3. Типологическая и классификационная характеристика декоративно-прикладного искусства.....	19
1.4. Источники декоративно-прикладного искусства и предметов народных промыслов.....	21
<b>Тема 2. Специфика образно-выразительных средств предметного искусства. Культура материала и техническая основа декоративно-прикладного искусства</b> .....	26
2.1. Понятие и содержание художественного образа в предметном творчестве .....	27
2.2. Структурные элементы декоративно-прикладного искусства .....	31
2.3. Видовая типология декоративно-прикладного искусства: народного традиционного и профессионального .....	34
<b>Тема 3. Функции декоративно-прикладного искусства</b> .....	38
3.1. Понятие функции относительно искусства .....	38
3.2. Бифункциональность декоративно-прикладного искусства и предметов народных промыслов .....	39
<b>Тема 4. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и его основные способы применения. Проблема стиля</b> .....	43
4.1. Понятие «орнамент» и его происхождение .....	43
4.2. Отечественные историографы орнамента об искусстве орнамента. Орнамент в системе изобразительных и неизобразительных искусств .....	44
4.3. Роль орнамента в стилеобразовании. Семантико-семиотическое значение орнамента.....	48

<b>Тема 5. Классификация, структура и содержание орнамента</b> ...	53
5.1. Принципы классификации орнамента .....	53
5.2. Виды и способы построения орнаментальных композиций .....	58
<b>Тема 6. Народное традиционное искусство: сущность и структурные элементы</b> .....	62
6.1. Синкретизм – основное качество «народного искусства» .....	62
6.2. Народное традиционное искусство: сущность, структурные элементы.....	64
<b>Тема 7. Основные формы и способы развития народного искусства. Региональная типология народного прикладного искусства</b> .....	68
7.1. Основные формы и способы развития народного искусства.....	68
7.2. Региональная типология народного прикладного искусства.....	70
<b>Тема 8. Народное искусство в системе: «Человек – Природа – Культура»</b> .....	82
<b>Тема 9. Декоративно-прикладное искусство в системе художественного ансамбля пространственной среды</b> .....	89
9.1. Предметно-пространственная целостность среды.....	89
9.2. Понятие синтеза искусств и ансамблевости .....	90
<b>Тема 10. Народные промыслы и художественная промышленность</b> .....	94
10.1. Понятие и явление «художественная промышленность» .....	95
10.2. Уровни взаимодействия народного, профессионального декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности в культурно-историческом развитии .....	100
<b>Заключение</b> .....	116
<b>Библиографический список</b> .....	119
<b>Глоссарий</b> .....	135
<b>Принятые сокращения</b> .....	142

## ВВЕДЕНИЕ

Декоративно-прикладное искусство в отечественном искусствознании относится к классу пространственных искусств и рассматривается наряду с архитектурой и дизайном в семействе неизобразительных (архитектонических) искусств. Архитектонические 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 архитектурных 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<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup> в своем труде придерживался комплексного историко-художественного

---

<sup>1</sup> Большая энциклопедия древностей / Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др.; пер. с чеш. 7-е изд. Прага: Артия, 1988. 496 с.

<sup>2</sup> Моран Анри. История декоративно-прикладного искусства: пер. с франц. Москва: Искусство, 1982. 577 с.

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<sup>3</sup> (написанная авторами в 1948 году). Исследователями была предпринята попытка систематизировать и 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»<sup>4</sup>, 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»<sup>5</sup>, являющейся одной из первых попыток специалистов обоб-

---

<sup>3</sup> Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени; пер. с англ. Москва, 1971. 224 с., ил.

<sup>4</sup> Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы: Очерки. Москва, 1960. 458 с.

<sup>5</sup> Русское декоративное искусство. XIX – начало XX века / под ред. А.И. Леонова. Москва, 1962. Т. 1. 1963. Т. 2; 1965. Т. 3.

чить 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<sup>6</sup>. В исследовании отражены как общие процессы развития декоративного искусства, происходящие 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. Также 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 ли не единственным обобщающим трудом по истории

---

<sup>6</sup> Советское декоративное искусство. 1917–1975: Очерки истории / отв. ред. В.П. Толстой. Москва, 1984. С. 256; Советское декоративное искусство. 1945–1945: Очерки истории / отв. ред. В.П. Толстой. Москва, 1989. С. 256.

советского этапа развития отечественного декоративно-прикладного искусства.

Системный комплексный метод изучения архитектурных видов искусства отмечен в трудах: «Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 1960–70-х гг.» (под общей ред. В.П. Толстого)<sup>7</sup>, «Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда» (под общей ред. М.А. Некрасовой)<sup>8</sup>, позволяющих 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<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>, приходя к позитивным, но иногда

<sup>7</sup> 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. Москва, 1980.

<sup>8</sup> Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. Москва, 1988. 464 с., ил.

<sup>9</sup> Каган М.С. О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории. Ленинград, 1961. 160 с.

<sup>10</sup> Дорогова Л.Н. Декоративно-прикладное искусство. Москва: Знание, 1970. 48 с.

спорным выводам. Актуальность изучения вопроса сущности декоративного искусства раскрывала в своих публикациях И.А. Крюкова<sup>11</sup>.

В начале 1960-х годов на страницах специализированного журнала «Декоративное искусство СССР»<sup>12</sup> 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 распространить прикладное искусство на все изделия промышленности встретило затруднения практического и теоретического порядка.

Книга А.К. Чекалова<sup>13</sup> 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 кни-

---

<sup>11</sup> Крюкова И.А. О природе декоративного искусства // Советское ДИ 73/74. Москва, 1974. С. 21.

<sup>12</sup> Журнал выходил в Москве в период с 1957 по 1993 г. В 2011 г. журнал возрожден и издается под названием «Декоративное искусство стран СНГ» при поддержке Фонда современного искусства «Артпроект».

<sup>13</sup> Чекалов А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. Москва, 1962.

ге «Красота и польза»<sup>14</sup>. 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»,<sup>15</sup> – утверждает автор.

Один из ведущих специалистов второй половины XX века в области изучения архитектурных 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.В. 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<sup>16</sup>.

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

---

<sup>14</sup> Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. Москва, 1967. 280 с.

<sup>15</sup> Там же. С. 120.

<sup>16</sup> Воронов Н.В. Искусство предметного мира. Москва, 1977. С. 18.

ства (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 (по мнению автора, 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 законам гармонии и красоты, по законам господствующих в обществе художественных вкусов»<sup>17</sup>. 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

---

<sup>17</sup> Воронов Н.В. Искусство предметного мира. Москва, 1977. 58 с.

(С.С. Константиновой<sup>18</sup>, В.Н. Молотовой<sup>19</sup>), народного искусства (Н.Д. Соколовой<sup>20</sup>). Обширный материал по истории декоративно-прикладного искусства приведен в систему В.Б. Кошаевым<sup>21</sup>. Ученый уделяет внимание теоретическим вопросам прикладного искусства, в отдельном издании раскрывает содержательно-структурные элементы композиции в русском народном искусстве<sup>22</sup>.

Сегодня в исторических исследованиях по культуре и искусству и, как результат, в системе общего высшего художественного профессионального 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 и истории декоративно-прикладного искусства в его двух типологических системах: народной и профессиональной. В дисциплине изучаются вопросы классификационной характеристики, видовой типологии декоративно-прикладного искусства; определяются его природа и сущность, анализируются функции и раскрывается специфика художественного образа прикладного искусства, рассматриваются его

---

<sup>18</sup> Константинова С.С. Декоративно-прикладное искусство. Ростов-на-Дону, 2004.

<sup>19</sup> Молотова В.Н. Декоративно-прикладное искусство: учеб. пособие / 2-е изд., исправл. и доп. Москва: Форум, 2010. 288 с.

<sup>20</sup> Соколова Н.Д. Народное искусство: образовательная программа «Путь в изобразительное искусство»: учеб. пособие. Санкт-Петербург, 2010. 160 с., ил.

<sup>21</sup> Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития. Москва: Владос, 2010. 272 с.

<sup>22</sup> Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева). Москва: Владос, 2006. 128 с.

выразительные средства и материало-техническая основа, 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 и народных промыслов.**

### **Типологическая и классификационная характеристика декоративно-прикладного искусства**

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

#### **1.1. Предмет и методы изучения декоративно-прикладного искусства и народных промыслов**

Понятие «декоративно-прикладное искусство» соответствует большому комплексу исторического явления, включающего в себя *предметную* область ремесленной и художе-

ственной 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 искусствам, 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 искусствознанием 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 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.

## 1.2. 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 архитектурных видов искусств, архитектуры, дизайна, является *закон единства целесообразности и красоты* (сформулированный еще в древние времена Витрувием<sup>23</sup> 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.

---

<sup>23</sup> Закон впервые сформулирован относительно зодчества в античное период римским архитектором Марком Витрувием. См.: Витрувий М. П. Десять книг об архитектуре. Текст трактата / под общ. ред. А. Г. Габричевского; пер. Ф. А. Петровского. Москва: Издательство Весоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 25–30.

В чем заключается специфика изучения декоративно-прикладного искусства двух типологических систем (народной и профессиональной)? 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 ма-

нера 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 (в зависимости от степени профессиональной подготовленности художника). Иногда случается, что в промысел приходит художник с профессиональной художественной выучкой и не может или не хочет подчиниться традиции конкретного промысла в силу своей яркой индивидуальности, 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 иониками), 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. Также необходимо

отметить тесную связь художественных направлений архитектурных искусств с научно-техническим прогрессом и уровнем социально-экономического развития общества конкретного исторического периода.

### **1.3. Типологическая и классификационная характеристика декоративно-прикладного искусства**

Как мы уже отметили, систематизация декоративно-прикладного искусства основана на изначальном делении пространственных (пластических) искусств на два типа художественной деятельности человека (народный и профессиональный). На рисунке 1 (см. с. 20) показано деление искусства по признакам его принадлежности к определенному классу (временные, пространственные и пространственно-временные), учитывающее образно-выразительные возможности, язык художника. В свою очередь, пространственные искусства подразделяются на семейства, виды, подвиды, роды, жанры.

Внутри типовой системы (народное и профессиональное) декоративно-прикладное искусство классифицируется на группы по следующим признакам: 1) материал и технике его обработки; 2) назначению предметов; 3) стилю; 4) территориальной и национальной, этнической принадлежности; 5) способам и формам производства и воспроизводства (рукотворный, ремесленный, промысловый, мануфактурный, промышленный или индустриальный). Определение функционального значения каждого вида искусства позволяет его классифицировать на семейства изобразительные и неизобразительные (архитектонические).

Именно бифункциональное значение и закон пользы, прочности и красоты, свойственные архитектуре,

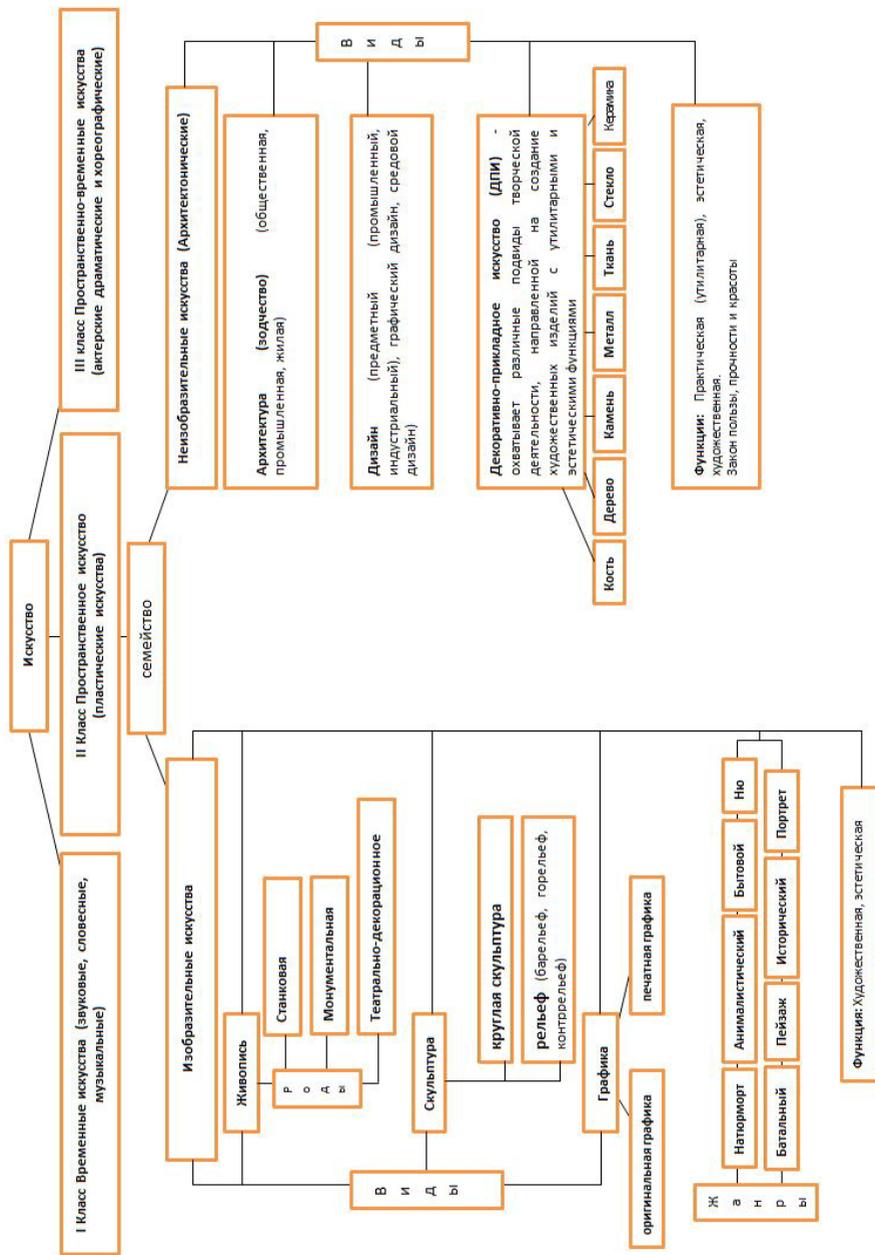


Рис. 1. Классификация искусства

декоративно-прикладному искусству и дизайну, позволяют нам выделить их в системе пространственных искусств в семейство архитектурных (неизобразительных) искусств.

Также декоративно-прикладное искусство может анализироваться комплексно и рассматриваться в синтезе с другими видами пластических искусств – в ансамбле архитектурного памятника определенного художественно-стиля.

Какими критериями необходимо руководствоваться специалисту в типологическом определении искусства? *Во-первых*, 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? *Во-вторых*, определить образовательный уровень мастера (профессиональная школа или коллективный опыт, закрепленный традицией). *В-третьих*, 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.

#### **1.4. Источники декоративно-прикладного искусства и предметов народных промыслов**

Источниками изучения профессионального и народного декоративно-прикладного искусства являются: 1) подлинные образцы – историко-художественные предметы – экспонаты собраний ведущих отечественных и зарубежных му-

зеев 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); музейный комплекс «Царицино» – государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник; Государственный Исторический музей (ГИМ) – в Москве и коллекции декоративно-прикладного и народного искусства в Государственном Русском музее (ГРМ); Российском Этнографическом музее (РЭМ) – в 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.). Значение имеют коллекции образовательных учреждений, таких как музей образцов прикладного наследия Московской государственной художественно-промышленной академии (МГХПА) им. С.Г. Строганова<sup>24</sup>, Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица (бывшего Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной).

---

<sup>24</sup> Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918 гг. И.А. Пронина. Москва: Русское слово-РС, 2002; Исаев П.Н. Строгановка (Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище): Биографический словарь / под общ. ред. В. Ф. Шевченко. Москва: Лабиринт, 2007.

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 относятся 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. Дополнительным источником изучения истории искусства, прикладного в том числе, является *нарратив* как культурно-исторический источник – интервью с мастером, художником в контексте аутентичной среды бытования народного и профессионального прикладного искусства. Посредством нарративного источника уточняются, реконструируются отдельные технико-технологические процессы художественной обработки материалов, восстанавливается историко-культурный контекст среды. Нарратив как метод расширяет возможности интерпретации уже имеющихся данных по анализу художественного произведения.

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

Историография – это совокупность культурно-исторических исследований (научной литературы и публикаций), относящихся к вопросу или проблеме изучения конкретной темы.

#### **• Вопросы для самоконтроля**

1. В каких типологических системах развивается предметное искусство – декоративно-прикладное искусство?
2. Назвать основной закон, по которому развивается ДПИ и другие виды архитектурно-художественных 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 пластического искусства?
6. Представить ведущих историографов декоративно-прикладного искусства и народных промыслов.
7. Дать определение понятий «источник» и «историография».

## Библиографический список

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / под общ. ред. А.М. Кантора. – Санкт-Петербург, 1997. – 736 с.
2. Большая энциклопедия древностей / Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др.; пер. с чеш. – 7-е изд. – Прага: Артия, 1988. – 496 с.
3. Воронов Н.В. Искусство предметного мира / Н.В. Воронов. – М., 1977.
4. Земпер Готфрид. Практическая эстетика / Г. Земпер. – Москва, 1970.
5. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III / М.С. Каган. – Ленинград, 1972.
6. Крюкова И.А. О природе декоративного искусства / И.А. Крюкова // Советское ДИ 73–74. – Москва, 1974.
7. Моран Анри. История декоративно-прикладного искусства: пер с. франц / А. Моран. – Москва, Искусство, 1982, 2015. – 577 с.
8. Нельсон Дж. Проблемы дизайна / Д. Нельсон. – Москва, 1971, 2015.
9. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сб. / под ред. В.Н. Прокофьева. – Москва, 1983.
10. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка, пер. с англ., предисл. Д.В. Сильвестрова. – Москва, 1971. – 224 с., ил.
11. Чекалов А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А.К. Чекалов; АХ СССР. – Ленинград, 1962.

12. 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. – Вып. 5. – Челябинск: ЮУрГУ, 2007. – С. 232–250.
13. Шабалина Н.М. Нарратив как источник и метод в изучении, сохранении и развитии традиционных художественных производств // Традиции и современное состояние культуры и искусства: материалы III Междун. науч.-практич. конф. 25–26 апреля 2013 года, Минск / гл. ред. Ю.В. Пацюпа. – Минск, 2013. – С. 111–115. – ISBN 978-985-552-237-0.
14. Шабалина Н.М. Художественная промышленность Южного Урала в контексте индустриальной культуры XX века: монография / Н.М. Шабалина. – Челябинск: Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2019. – 244 с.

## **ТЕМА 2. Специфика образно-выразительных средств предметного искусства.**

### **Культура материала и техническая основа декоративно-прикладного искусства**

1. Понятие и содержание художественного образа в ДПИ и народном предметном творчестве.
2. Структурные элементы ДПИ и народного предметного творчества.
3. Видовая типология декоративно-прикладного искусства: народного традиционного и профессионального.

## 2.1. Понятие и содержание художественного образа в предметном творчестве

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 преобразена 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 архитектурных видов искусства – закона единства целесообразности и красоты, который изначально диктует образно-выразительную условность и максимальное обобщение, трансформацию реального мира в ирреальные, порой 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 архитектурном 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 каминные изделия художественного фарфора, стекла. Мастер-

ство 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. Соляные геометрические знаки (кресты, квадраты, меандры, ромбы, полукруги и т.д.), нанесенные резьбой по дереву, тисненые 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 национальной русская форма ковша в виде птицы – скобкаря. Но доля условности сохра-

няется 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. Реа-

листическая форма цветка тонко стилизуется и плавно переходит в условные, фантазийные очертания стеклянного сосуда.

## 2.2. 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 повторяют 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.

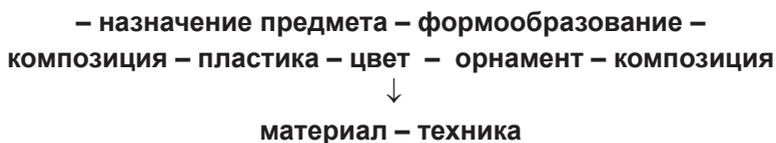
*Формообразование и композиция* в декоративно-прикладном искусстве выстраиваются одновременно и взаимосвязано, что и обеспечивает целостность создаваемому предмету. Художник должен владеть в равной степени одинаково техническими законами формообразования и эстетическими законами композиции. И в этом 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 цветное, 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:



*Рис. 2.* Система структурных элементов ДПИ

По рисунку 2 становятся понятными 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.

### **2.3. Видовая типология декоративно-прикладного искусства: народного традиционного и профессионального**

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.), ткань (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<sup>25</sup> 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 накладывается 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?
3. Назвать способы, приемы образной выразительности предметного творчества.
4. Что составляет основу содержания декоративно-прикладного искусства и предметов народных промыслов?
5. Назвать и охарактеризовать структурные элементы ДПИ.
6. Охарактеризовать видовую типологию ДПИ.

---

<sup>25</sup> Напр., среди исследований на эту тему см.: Бартедьев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XIX века. Ленинград, Искусство, 1984.

## • Вопросы для семинарских занятий

1. Раскрыть содержание художественного образа предмета ДПИ и народного творчества на материале конкретного вида или промысла.
2. Специфика художественного образа русской глиняной игрушки (дымковской, филимоновской, каргопольской).
3. Специфика художественного образа нижнетагильского подноса.
4. Специфика художественного образа хохломской росписи.
5. Охарактеризовать текстурные и фактурные свойства материалов, применяемых в ДПИ и предметном народном творчестве.
6. Роль и значение материала предметном искусстве стиля модерн (стекло Э. Галле).
7. Роль и значение материала предметном искусстве стиля модерн (ювелирные изделия Рене Лалика).
8. Роль и значение материала предметном искусстве стиля модерн (ювелирные изделия Ч.Л. Тиффани).
9. Роль и значение материала в художественных предметах восточной техники красного и черного лака.
10. Проанализировать основные способы выражения образа в декоративно-прикладном искусстве (условный, реалистический и комбинированный).
11. Формообразование, композиция, цвет, орнамент, пластика как структурные элементы прикладного искусства.
12. Определить особенности образно-выразительных средств элементов декоративно-прикладного искусства (вышивка, вязание, аппликация, роспись, флористика и др.) в ансамбле костюма.

## Библиографический список

1. Художественный образ в произведениях декоративно-прикладного искусства // Дорогова Л.Н. Декоративно-прикладное искусство. – Москва: Знание, 1970. – 48 с.
2. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – Санкт-Петербург, 1997.
3. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) / В.Б. Кошаев. – Москва: Владос, 2006. – 128 с.
4. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие / В.Б. Кошаев. – Москва: Владос, 2010. – 272 с.
5. 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. – Ленинград, 1973. – С. 3–8.
6. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность / А.А. Михайлова // Критерии и суждения в искусствознании: сб. статей. – Москва, 1986. – С. 59–90.
7. Салтыков А.Б. Проблема образа в прикладном искусстве / А.Б. Салтыков // Самое близкое искусство. – Москва, 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.

#### **3.1. 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. Также 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 вернуть его исконный смысл, принятый в точных науках<sup>26</sup>. Смысл его заключается в обозначении определенного типа переменных связей, а именно, зависимости 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

---

<sup>26</sup> Гусев В.Е. Функции // Русская народная художественная культура (теоретические очерки). Санкт-Петербург. 1993. С. 97.

может стать музейным памятником, а древнегреческие вазы приобретут познавательную информативную и декоративную функции.

В архитектурных 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.

### **3.2. Бифункциональность декоративно-прикладного искусства и предметов народных промыслов**

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

в окружающее ландшафтное пространство. Какой мощной и своеобразной доминантой являлась «образная вертикаль» православной церкви, «державшей» все открытое пространство деревенской округи. Человек в красивой одежде также органично вписывался в окружающую пространственную среду, тем самым своим присутствием преображая ее. Например, показательна в этом отношении, так называемая покосная рубаха («сенокосница»), которую русские крестьянки одевали во время покоса – важного для крестьян события земледельческого труда. Первый день покоса воспринимался как праздничный день, поэтому крестьянки надевали рубаху с богато орнаментированной каймой по подолу. Пожнивная рубаха также служила целям благодарения, поклонения земли, давшей человеку урожай. Мастера во всем стремились приблизиться к естественной гармонии природы, и в этом приближении им помогал закон прекраснопольности, которым они руководствовались 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 предметов ДПИ и народных промыслов?
3. Раскрыть механизм действия функции искусства – в его отношении к культуре.
4. Что значит «бифункциональность предметного искусства»?

## Библиографический список

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

### **ТЕМА 4. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и его основные способы применения. Проблема стиля**

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

#### **4.1. 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), розеточный (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.

#### **4.2. 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 искусства 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. Он классифицировал образцы орнаментального шитья по типам: великорусский, малорусский (южная Россия), среднерусский (север России), выявляя особенности каждого из них. Ученый характеризовал предметы, материалы, способы вышивания, ткань, 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»<sup>27</sup>. 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,

---

<sup>27</sup> Стасов В.В. Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева. Санкт-Петербург, 1872. С. 185–214.

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»<sup>28</sup>. 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<sup>29</sup>. Отдельную главу ученый посвятил 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»<sup>30</sup>.

Другого мнения придерживался московский исследователь Ю.Я. Герчук<sup>31</sup>. Он считал, что орнамент представляет

---

<sup>28</sup> 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. Ленинград, 1991. С. 120.

<sup>29</sup> Иванов С.И. Орнамент народов Сибири как исторический источник. Ленинград, 1963.

<sup>30</sup> Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III. Ленинград, 1972.

<sup>31</sup> Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. Москва, 1998.

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 утверждению, основание считать орнамент особым видом искусства вопреки его обычному существованию лишь в контексте искусства прикладного. Историк придерживался точки зрения, что привнесение в предмет узора или сюжетной «картинки», возможно, было лишь одной из форм проявления синтеза искусства.

### **4.3. Роль орнамента в стилеобразовании. Семантико-семиотическое 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 Дрессер составил «Граматику 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»<sup>32</sup>. Но, с другой стороны, следуя философской мысли О. Шпенглера<sup>33</sup>, 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

<sup>32</sup> Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? // Декоративное искусство СССР. 1978. № 1. С. 30.

<sup>33</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность. Москва, 1993. С. 358.

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»<sup>34</sup>.

Из истории практики мирового искусства можно выделить три основных варианта взаимоотношения орнамента с архитектурной формой: 1) орнамент проецируется на форму (с учетом характера плоскости) 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 взаимопротекание орнамента и формы, то, что Анри ван де Вельде в свое время назвал «уподобить орнаменту технику»; 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

---

<sup>34</sup> Соколова Т.М. Орнамент – почерк эпохи. Москва, 1972. 148 с.

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. Обосновать ответ.
3. В каком художественном стиле орнамент приобретает новые качества стилеобразования?
4. Назвать и охарактеризовать три основных варианта взаимоотношения орнамента с архитектурной формой.

#### Библиографический список

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. – Ленинград, 1991. – С. 117–123.
2. Вельфлин Генрих. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин // Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Г. Лундберга под ред. Е.Н. Козиной. – Санкт-Петербург, 2004. – 284 с.
  3. Власов В.Г. Стили в искусстве: Словарь / В.Г. Власов. – Т. 1. – Санкт-Петербург, 1995.
  4. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – Москва, 1998.
  5. Знамеровская Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве / Т.П. Знамеровская. – Ленинград, 1975.
  6. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник / С.В. Иванов. – Ленинград, 1963.
  7. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III / М.С. Каган. – Ленинград, 1972. – 440 с.
  8. Кильчевская Э.В. От изобразительности – к орнаменту / Э.В. Кильчевская. – Москва: Наука, 1968.
  9. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Москва, 1994.
  10. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г.С. Маслова. – Москва, 1978.
  11. Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц с объяснительными текстами Н.Ф. Лоренца. – Санкт-Петербург: Издательство. А.Ф. Девриена, 1899. – (Репринтное издание). – Москва, 2004.
  12. Соболев Н.Н. Русский орнамент. Камень, дерево, железо, стенопись, набойка. Альбом / Н.Н. Соболев. – Москва, 1948, 2000.
  13. Соболев Н.Н. История стилей мебели / Н.Н. Соболев. – Москва, 2002.

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

### **5.1. Принципы классификации орнамента**

На протяжении всей мировой истории искусства наблюдается развитие бесконечного разнообразия орнаментальных мотивов. Они отличаются 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) способу композиционного построения орнамента;

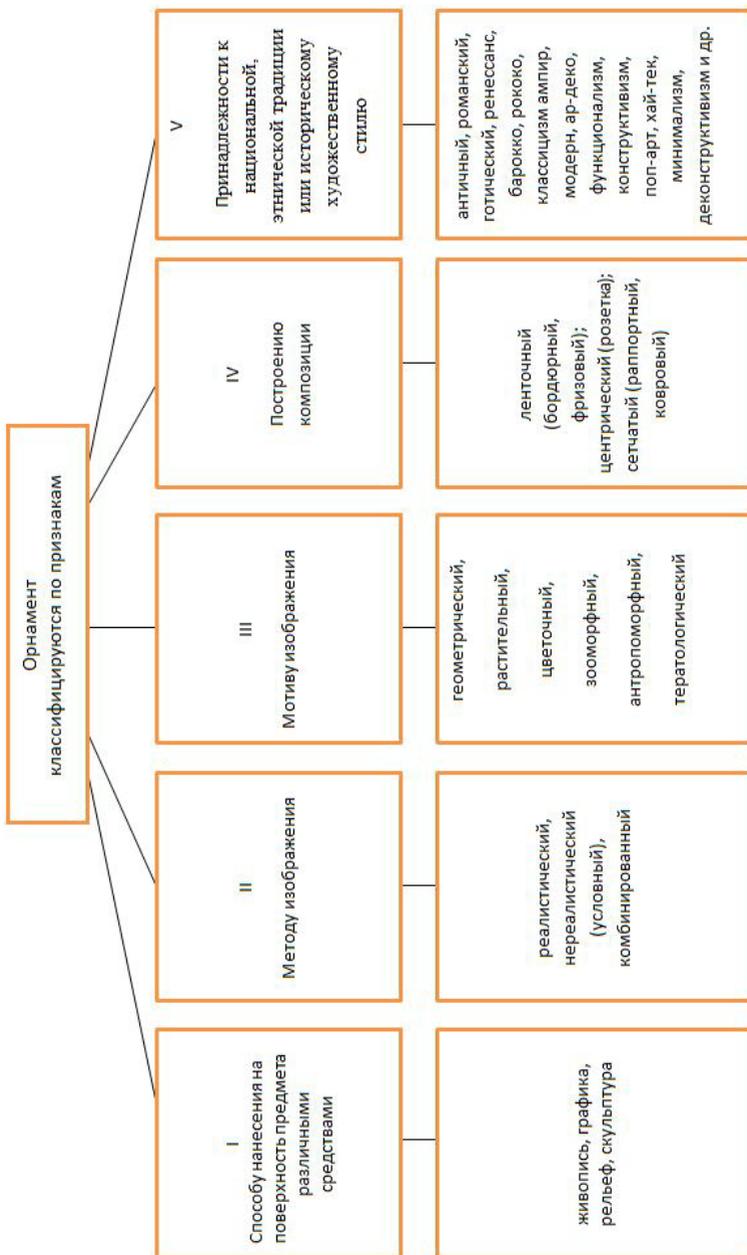
4) мотиву изображения (геометрический, растительный, цветочный, тератологический, зооморфный, антропоморфный и др.);

5) принадлежности к определенной художественной национальной традиции 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 налестками, 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 архео-



*Рис. 3. Классификация орнамента*

логическая 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 геометризованными 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 мо-

гут 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 восьмиугольники* 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. «свастики» – заложена идея замкнутого кругового движения Вселенной. Формула свастики выявляет единство символики креста, круга и квадрата. *Круг, округлость* – 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, травяные мотивы местной флоры. Изображение *лотоса* распространено в странах Древнего Востока и символизировало плодородие. В древ-

нем 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 до 16) в орнаменте каменной архитектуры, в произведениях тончайшего ювелирного искусства нередко встречается бриллиантовая «граненая» роза. Пион (весна), лотос (лето), хризантема (осень), сакура или дикая слива (зима) – цветы, изначально символизируют времена года в восточной культуре и являются наиболее распространенными мотивами в расписном шёлке и фарфоре.

*Четвертый признак* характеризуется принадлежностью к определенной национальной традиции или художественному 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 отсутствуют антропоморфные изображения, так как ислам имел ограничения на изо-

бражение 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.

## **5.2. 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 единичными 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).

*Бордю́р* – 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.

*Раппо́рт* – 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 архитектурных видов искусства.

Многочисленное повторение мотива орнамента строится по законам симметрии. В науке 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 ассиметрии. 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 в предметах ДПИ и народного творчества.

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?

### **• Вопросы для семинарских занятий**

1. Охарактеризовать разновидности орнаментальных композиций в предметах ДПИ и народного творчества.

1.1. Ленточный тип орнаментальных композиций в произведениях античной керамики.

1.2. Центрический тип орнаментальных композиций в предметах народного традиционного искусства – жостовского подноса.

1.3. Центрический тип орнаментальных композиций в предметах народного традиционного искусства – павловопосадского платка.

1.4. Применение сетчатого типа орнаментальных композиций в традиционном ковроткачестве.

2. Специфика образно-выразительных средств орнамента в средневековом костюме готического стиля.

3. Специфика орнаментальных композиций в историческом костюме стиля классицизма и ампира.

4. Специфика орнаментальных композиций в историческом костюме стиля модерн.

5. Закон симметрии и ритма в искусстве восточного геометрического орнамента «гирих» и растительного «ислими».

6. Семантическое значение орнамента русской традиционной вышивки.

7. Элементы национального башкирского орнамента («кускар», «сердечко», «ромб») в предметном искусстве и их семантическое значение.

## Библиографический список

1. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента: учеб. пособие – Москва: Владос, 2010. – 400 с.
2. Буткевич Л.М. История орнамента: учеб. пособие / Л.М. Буткевич. – Москва, 2004. – 264 с.
3. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – М., 1998.
4. Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей. Учебное издание. – Москва: Астрель, 2007. – С. 208.
5. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник / С.В. Иванов. – Ленинград, 1963.
6. Лотман Ю.М. Избранные статьи по семантике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллин, 1992.
7. Рыбаков Б.А. Язычество Древних славян / Б.А. Рыбаков. – Москва, 2002.
8. Соколова Т.М. Орнамент – почерк эпохи / Т.М. Соколова. – Москва, 1972.

### Тема 6. Народное традиционное искусство: сущность и структурные элементы

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

#### 6.1. Синкретизм – основное качество «народного искусства»

Народное традиционное искусство включает в себе основополагающее качество – *синкретизм*. Синкретизм име-

ет многоаспектный характер и проявляется в следующих положениях:

1) синкретизм выражается во «внутренней связи художественного творчества и материальных потребностях жизни»<sup>35</sup>, т. е. слитности материального и духовного (полезного и красивого, содержательного), а значит, ремесла и искусства. Искусство вещи рождала утилитарная необходимость и духовная потребность<sup>36</sup>;

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 создателя, потребителя и «героя вещи»<sup>37</sup>. Это значит, что народный мастер является в одном лице и создателем, и потребителем, и героем создаваемой вещи;

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

---

<sup>35</sup> Воронов В.С. О крестьянском искусстве // Избранные труды. Москва, 1972. С. 352.

<sup>36</sup> Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. Москва, 1983.

<sup>37</sup> 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. Москва, 1977. С.120.

## 6.2. Народное традиционное искусство: сущность, структурные элементы

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»<sup>38</sup>.

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 (лично-мотивационного) типа художественной деятельности, прежде всего, своей *духовно-*

---

<sup>38</sup> Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. Москва, 1983. С. 58.

*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 *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 владеющему 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 идее», 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<sup>39</sup>.

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»<sup>40</sup>.

### • Вопросы для самоконтроля

1. Что является сущностью народного искусства?
2. Что такое традиция?

---

<sup>39</sup> Разина Т.М. Русское народное творчество: проблемы декоративного искусства. Москва, 1970.

<sup>40</sup> Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. Москва, 1983. С. 334.

3. Что включает в себя понятие «содержание народного искусства»?
4. Что такое синкретизм и в чем он проявляется?
5. Назвать и охарактеризовать структурные элементы народного традиционного искусства.

### **Библиографический список**

1. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития. Учебное пособие для вузов / В.Б. Кошаев. – Москва: Владос. – 2010. – 272 с.
2. Канцедикас А.С. Искусство и ремесло: К вопросу о природе народного искусства / А.С. Канцедикас; Науч.-исслед. ин-т художественной промышленности. – Москва, 1977. –120 с.
3. Народные художественные промыслы / под ред. О.С. Поповой. – Москва, 1984.
4. Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. – Москва, 1983.
5. Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре 20–21 вв. / М.А. Некрасова. – Москва, 2003. – С. 454, ил.
6. Разина Т.М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства / Т.М. Разина; НИИ ХП. – Москва, 1970.
7. Русские художественные промыслы второй половины 19–20 вв. / под ред. Э.В. Померанцевой. – Москва, 1965.
8. Янбухтина Э.Г. К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства // Критерии и суждения в искусствознании: сб. статей / Э.Г. Янбухтина. – Москва, 1986. – С. 294–301.
9. 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.

### **7.1. 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 исключаящий 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 отметить роль национального своеобразия в народной художественной культуре.

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 экономической силой в промысле, давая дополнительные средства к жизни»<sup>41</sup>.

Социальная структура народной художественной культуры исторически изменчива: видоизменяются во времени

<sup>41</sup> Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практик. Москва, 1983. С. 148.

как условия и формы творческой деятельности народа, так и распространение, и восприятие произведений традиционного народного искусства. Социодинамический процесс развития народной художественной культуры отмечен и рассмотрен многими российскими учеными (В.Е. Гусевым, М.С. Каганом и др.).

В 80-х годах XX века учёным В.С. Цукерманом<sup>42</sup> выявлены социальные закономерности и объективные условия формирования, функционирования и развития различных типов народного творчества, объединенные общим понятием «народная художественная культура». В социохудожественные явления по терминологии В.С. Цукермана 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 – *промысла*. Ремесла по обработке металла, глины, дерева достигли высокого уровня развития к периоду создания Киевской Руси. Некоторые из ремесел, например, специализирующи-

---

<sup>42</sup> Цукерман В.С. Народная культура как социальное явление: автореф. дис... докт. философ. наук. Свердловск, 1984.

еся 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 1990-х – вновь вернулось к форме домашнего ремесла. Иная судьба у знаменитого уральского златоустовского промысла: крупное художественное предприятие по изготовлению украшенного холодного оружия и художественной гравюры на стали распалось на множество малых производств. В такой форме в постсоветский «перестроечный» период выжило и продолжает успешно развиваться 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.

## **7.2. 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* <sup>43</sup> 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<sup>44</sup>, областные центры 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 просма-

---

<sup>43</sup> Гусев В.Е. Русская художественная народная культура: Теоретические очерки. Санкт-Петербург, 1993. 112 с.

<sup>44</sup> Лазарев А.И. Проблемы изучения областного фольклора // Вестник Челябин. гос. ун-та. Серия 2: Филология. Челябинск, 1994. № 1. С. 35–41.

триваются существенные различия»<sup>45</sup>. При этом Уральская, Сибирская и Дальневосточная зоны имеют особенно сложную карту диалектов русской народной художественной культуры. Так, на Урале принято различать три региональных типа – южноуральский, среднеуральский и североуральский, 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: 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 слож-

<sup>45</sup> Гусев В.Е. Русская художественная народная культура: Теоретические очерки. Санкт-Петербург, 1993. С. 76.

ная 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 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<sup>46</sup> 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 и любительского творчества; 3) отмечается воздействие общественных институтов, учреждений управления и творчества профессиональных мастеров искусства на народную культуру и развитие *фольклоризма*.

---

<sup>46</sup> Народные мастера: Традиции, школы: сб. статей / под ред. М.А. Некрасовой. Вып. 1. Москва, 1985. 296 с.

В определении категории «фольклоризм» необходимо понимать использование фольклора в искусстве; его осмысление, адаптация и изменение в иных географических или временных условиях, чем те, в которых создавалось то или другое произведение народного традиционного творчества.

В плодотворном развитии различных форм народного творчества следует отметить деятельность московского Дома народного творчества<sup>47</sup>, выполнявшего роль головного центра региональных Домов народного творчества, впоследствии открывавшихся в областных центрах России. В свою очередь, при областных домах народного творчества активно развивается сеть филиалов. На селе, в районах открываются центры традиционных ремесел, фольклора, народного творчества с задачами обучения и передачи навыков, организации свободного времени, творческого самовыражения сельского и городского слоев населения. При домах успешно функционируют фольклорные коллективы, ансамбли и студии самодеятельного и любительского творчества. В Челябинске Областной центр народного творчества был открыт в 1936 году. Большая разносторонняя деятельность южно-уральского центра обобщает свой опыт в формате традиционного Всероссийского Бажовского фестиваля народного творчества, регулярно проводимого с начала 1990-х годов, вышедшего сегодня и на международный уровень. Формат фестиваля позволяет встретиться с народными мастерами и познакомиться с процессом создания изделий в различных материалах.

Посредством нарративных практик изучаются, уточняются, реконструируются отдельные технико-технологические процессы художественной обработки материалов,

---

<sup>47</sup> Государственный Российский Дом народного творчества им. В.Д. Поленова был создан в Москве в 1915 году под его эгидой в РФ в разные периоды истории открыто и действует на сегодняшний день 86 Домов народного творчества. См. сайт: <http://www.rusfolk.ru/ru/grdnt/>

восстанавливается исторический контекст среды. Богатое отечественное культурно-историческое экспедиционное наследие (записи, фото- и видеодокументы, памятники материальной и духовной культуры и т. д.) ставит задачу его каталогизации, информационной классификации и систематизации, даёт материал для теоретико-методологических разработок и историко-художественных обобщений.

Методы художественного анализа предметов народного искусства предполагают технико-технологическую реконструкцию его создания. С этой целью используются все способы наблюдения и фиксации этапов производства (создания) художественных изделий, но и при отсутствии возможности аутентичного их воспроизведения, безусловно, важным становится нарративный источник – рассказ мастера о специфике работы над образом и особенностями его воплощения в определенном материале. В традиционной культуре нередко словесный образ сопутствует процессу создания предмета – мастер тонко реализует своеобразный «поэтический образ» в природном материале.

В экспедициях по центрам русской глиняной игрушки приходилось неоднократно в этом убедиться. Русские игрушечницы – талантливые мастера своего дела, они же домовитые хозяйки, умеющие обрабатывать землю, разводить скот, птицу, обустривать дом, многие из них от природы наделены богатым воображением, фантазией. И это живое творческое качество крестьянской природы проявлялось во всей их жизнедеятельности. Радостность жизни или желание воспринимать ее таковой переносилось в многообразные поэтические образы глиняных фигурок – дымковской, филимоновской, каргопольской, жбанниковской игрушки. В деревне Красёнки Одоевского района Тульской области во второй половине XX века филимоновский промысел поддерживали две старейшие мастерицы Елена Кузьминична Евдокимова и Евдокия Ильинична Лукьянова, с ранних лет

вовлеченные в игрушечный промысел. Экспедиция 1986 года зафиксировала неповторимый повествовательный образ филимоновской пластики<sup>48</sup>.

Колоритные, характерные образы русской филимоновской игрушки намного ярче, полнее раскрывались в естественном представлении целостного мира крестьянской жизни мастериц, в их поэтическом видении мира, в умении красиво «складно» говорить и гармонично выражать этот мир в традиционном искусстве. Игрушка воспринималась как неотъемлемая часть крестьянского жизнестроения.

Глина филимоновская имеет специфические особенности, отразившиеся и в пластическом формообразовании и образном строе игрушки. Мастерница знает, что местная жирная пластичная черно-синяя глина, «синика», имеет сильную усадку при обжиге и меняет свою окраску, превращается после обжига в белое, бело-розовое «белье» – заготовку. Поэтому мастерница упорно вытягивает фигурки, тем самым придавая ей пластическую образную выразительность. В филимоновской орнаментальной росписи закономерными стали разноцветные полосы, нанесенные вдоль пластичных вытянутых объемов, по горизонтали перерезающие фигурки зверей, животных, птиц, зрительно приземляя

---

<sup>48</sup> Каргопольская глиняная игрушка: каталог собрания. Челябинская областная картинная галерея / авт. вступит. статьи Н. М. Шабалина. Челябинск, 1990. 60 с., ил.;

Колобкова И. А. Экспедиция Русского музея в центры традиционной глиняной игрушки // Народное искусство: исследования и материалы: сб. статей. К 100-летию Государственного Русского музея / сост. и науч. ред. И. Я. Богуславская. Санкт-Петербург, 1995. С. 138–145; Сушко Л. Г. Филимоновские волшебницы. Тульский областной художественный музей. Тула, 1988. 32 с., ил.;

Филимоновская глиняная игрушка: каталог собрания. Челябинская областная картинная галерея / авт. вступит. статьи Н. М. Шабалина. Челябинск, 1989. 40 с., ил.

Шабалина Н. М. Глиняное чудо // Наука в России. 1993. № 1. С. 101–106, ил.

фигурки. Но при этом статность, величие, соразмерная пропорциональность глиняных фигур сохранялась. Во взаимодействии формы и росписи проявлялась взаимообусловленность образа природными свойствами обрабатываемого материала. Беседа, сопутствующий лепке рассказ мастерицы (а это может быть и внутренний диалог мастерицы со своим персонажем), дает целостное представление об образе русской глиняной игрушки. Безусловно, зафиксированный участниками экспедиции рассказ мастера только обогащал представление и углублял знание об искусстве создания русской народной игрушки. Но, как правило, нарративный источник записывался в интерпретации, корректуре исследователя. Таким образом, с одной стороны, зафиксированный нарратив позволял сохранять секреты творческой работы мастера и создавать условия для возможной их передачи новому поколению мастеров. С другой стороны, в совокупном, зримом представлении личности автора-создателя, его психофизиологических данных, знания культурно-бытовых особенностей деревенского уклада жизни и природных условий конкретной местности помогает исследователям полнее раскрыть специфику создания художественного образа малой традиционной пластики.

Северные мастера по-своему создавали в функциональных предметах народного быта поэтический образ родной земли. Каргопольская глиняная игрушка имела, в противоположность филимоновской, приземистую форму, глухие землястые краски, лаконичный геометрический орнамент, состоящий из косоугольного креста в круге, широко распространенного на Русском Севере солярного знака. В каргопольской глиняной игрушке сосредоточился образ мужественного, по-северному закаленного человека – сильного труженика малопродуктивной земли. И медленный говор, и вдумчивый соразмеренный труд землепашца нашли выражение в приземистой «поющей» пластике глиняных фигурок. Во всех

этапах работы каргопольского мастера, от лепки до росписи, чувствовалась добротность, основательность, импровизация больше уступала место знанию («как делали раньше»). Дмитрий Васильевич Шевелев, представляя во время экспедиции 1988 года свою многофигурную композицию «Хлеб», пояснял: «прежде чем коня запрячь в соху, его надо напоить, затем проборонить и засеять поле. Проходит лето, наступает время жать пшеницу, молотить и, из муки уж, хозяйки стряпают и пекут в печке буханки, кренделя и подают к чаепитию»<sup>49</sup>. Таков нехитрый комментарий мастера. И дальше: «Овалы [в орнаменте] – зерно, брошенное в землю; волнистые линии – дождь, орошающий поле, круги в лучах – сияющее солнце, помогающее произрастанию хлебов»<sup>50</sup>. Семантическое значение геометрической орнаментации сохранялось в памяти и передавалось от поколения к поколению мастеров.

Размеренный уклад жизни северной деревни, занятой в трудных климатических условиях хлебопашеством, отразился в образном содержании каргопольской игрушки. На Севере сильнее, чем в других регионах России, проявились крепкие связи с землей, надолго сохраняло в себе образы древнего языческого верования и быта русского крестьянства. Среди многообразных сюжетов, создаваемых современными каргопольскими мастерами, до сих пор, является образ полкана, мифологическое изображение полуконя-получеловека, своими истоками уходящего не только в далекое прошлое Древней Руси, но и античную культуру древних греков (по аналогии с кентавром), но с иной смысловой структурой.

Народный мастер – художник во всем, творческая эмоциональная натура проявляется во всех его начинаниях. Образно мыслит, образно говорит и воссоздает этот мир вы-

---

<sup>49</sup> Каргопольская глиняная игрушка: каталог собрания. Челябинская областная картинная галерея / авт. вступит. статьи Н. М. Шабалина. Челябинск, 1990. С. 5.

<sup>50</sup> Там же.

разительно, ёмко, художественно многогранно. Часто через эпистолярный жанр усиливается восприятие предметного образа традиционного искусства. После нескольких лет переписки с удивительным мастером Ковкиной Валентиной Венедиктовной полнее раскрылся образ курской кожлянской игрушки. В ее незамысловатых письменных рассказах проявлялась отзывчивость, непосредственность ведения диалога и, главное, чувствовалось восприятие мира в искренних поэтических образах. Эмоциональная сила воздействия народного искусства на человека очень велика. Традиционное искусство открыто тому, кто также смело и непосредственно как художник воспринимает этот мир.

Таким образом, приходим к выводу о широких возможностях нарративного источника в общем деле изучения, сохранения и развития традиционных художественных промыслов и ремесел. Эпистолярное наследие мастеров традиционной культуры необходимо изучать и публиковать как в формате самостоятельных студенческих исследовательских начинаниях, так и в научных статьях, используя его как один из источников и методов историко-искусствоведческих исследований по народному искусству.

#### • Вопросы для самоконтроля

1. Назвать основные формы и способы развития народного традиционного прикладного искусства?
2. Что входит в понятие «народная художественная культура»? И какие разновидности в ней следует различать?
3. В чем состоит особенность региональной типологии народной художественной культуры?
4. Назвать четыре слоя бытования современной народной традиции.

5. Что такое фольклор и в чем заключается его отличие от фольклоризма?
6. Что такое аутентичность среды?
7. Какое значение имеет нарративный метод в изучении специфики народных промыслов региона.

#### • Вопросы для семинарских занятий

1. Направления деятельности Российского Дома народного творчества им. В.Д. Поленова.
2. Областной центр народного творчества в Челябинске. История. Развитие народных традиционных ремесел.
3. Уральские традиционные промыслы по художественной обработке металла: Касли, Куса.
4. Златоустовский промысел по художественной обработке стали.
5. Развитие гончарного дела и игрушечного промысла на Урале.
6. Канашинский ковроткацкий промысел на Урале: История. Мастера.
7. Ручное ткачество Полтавского района Челябинской области (карталинский ковер).
8. Мастера народного самодеятельного (примитивного) искусства России (Катя Медведева, Павел Леонов и др.).
9. Мастерство и творчество в кругу моей семьи (различные техники рукоделия, резьба по дереву и др.)
10. Что я знаю о народном творчестве моего села?

## Библиографический список

1. Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – ISBN 5-89329-360-6.
2. Богуславская, И.Я. Русское народное искусство: Краткая энциклопедия // Альманах. Вып. 247. Государственный Русский музей / И.Я. Богуславская. – Санкт-Петербург, 2009. – 144 с.
3. Гусев В.Е. Русская народная художественная культура: Теоретические очерки / В.Е. Гусев. – Санкт-Петербург, 1993. – 110 с.
4. Народные мастера: Традиции, школы: сб. статей; под ред. М.А. Некрасовой. – Вып. 1. – Москва, 1985. – 296 с.
5. Народные мастера: Традиции, школы: сб. статей / под ред. М.А. Некрасовой. – Вып. 2. – Москва, 2006. – 296 с.
6. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сб. / под ред. В.Н. Прокофьева. – Москва, 1983. – ISBN [не указан].
7. Традиционные художественные промыслы и ремесла / Н.М. Шабалина // Челябинская область: Энциклопедия / гл. ред. К.Н. Бочкарев. – Челябинск: Каменный пояс, 2006. – Т. 5: П-Се. – С. 403–404.
8. Шабалина Н.М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX – середина XX в.): монография / Н. М. Шабалина; Южно-Уральский профессиональный институт. – Челябинск, 2007. – 148 с. ISSN 978-5-93828-047-2.
9. Шабалина Н.М. Центры развития и особенности южноуральской архитектурной резьбы // Этногра-

- фическое обозрение / РАН, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – Москва, 2009 № 3 (май-июнь). – С. 138–158. – ISSN 0869-5415.
10. [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_12227433\\_20171639.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_12227433_20171639.pdf)
  11. Шабалина Н.М. Традиционные центры народного гончарства на Южном Урале (экспедиционные поиски и находки 1990-х годов) // Народное искусство материалы и исследования выпуск V. ГРМ / сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. – Санкт-Петербург, 2019. – С. 90–96.

## **ТЕМА 8. Народное искусство в системе: «Человек – Природа – Культура»**

Значение содержания традиционного прикладного искусства, как мы отмечали, заключено в поэтике народного мироощущения 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, представлялось, создавалось и воспринималось единым ансамблем. И рациональное рождалось как результат целесообразности гармонии с миром»<sup>51</sup>. 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

<sup>51</sup> Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практик. Москва, 1983. С.58, 90.

проблема связи человека с природой, человека с человеком, человека с самим собой, народа с собственным прошлым, народа с народом»<sup>52</sup>. 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, его целостность. Проблема целостности народной культуры, в свою 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 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

---

<sup>52</sup> Некрасова М.А. Указ. соч. С. 90.

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, а в наше время уже и цифровизации 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<sup>53</sup>, 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.

---

<sup>53</sup> Вагнер Г.К. О единой теории народного искусства // ДИ СССР, 1973. № 9. С. 27–28.

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.

В этой связи рассмотрим жилище человека: фронто́н 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... Окна обрамляли наличники, под выступающими свесами крыш делались орнаментированные фризы и карнизы. 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.

В соответствии с развитием специфики строительной конструкции жилых построек (применяемой в зависимости от природно-климатических и социально-экономических условий различных зон территории России), постепенно определялась и складывалась стилистика декоративного убранства домов. На протяжении нескольких столетий оконный проем претерпел изменения функциональных, эстетических качеств – эволюционировал от простой односложной конструкции в виде одной верхней доски, прикрывающей зазор между проемами, до многоуровневых, насыщенной декоративными элементами. Самый ранний прием обработки оконного проема – одной верхней доской – «очельем» (другие названия «лобань» или шпренгельная доска) – и одностворчатой ставней. Следующий его тип и

представляет целую колоду, составленную из четырех прочно связанных между собой брусьев – косячатое, или колодчатое, окно. Проем в стене укреплялся двумя боковыми брусьями – косяками (откуда и название «косячатое»), вверху они связывались поперечной переключиной (притолокой), а внизу упирались в бревно сруба. Косячатое окно постепенно видоизменялось и в середине XIX века, на Севере и Поволжье вводится и распространяется оконная коробка. Места стыка коробки и бревенчатой стеной закрывались накладными досками – наличниками окна. Если косячатое окно скупо украшалось резьбой, то конструкция наличников позволила активно ее использовать.

Резной узор наносится на надоконную доску, профилируется горизонтальная карнизная доска, легкой порезкой оформляются косяки и подоконная доска (испод). В различных селениях южноуральского региона сохраняется немало подобных образцов. Со временем формы наличника совершенствовались – карниз надоконной доски наличника часто выносился на более значительное расстояние, тем самым скрывая окно от влаги.

*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. В это время получает развитие среднерусский тип народного жилища – пятистенок или шестистенок с множеством окон, обрамленных наличниками, изба со связью, двойная изба, с комплексом открытого и полузакрытого двора.

Храмы строятся с галереями-гульбищами, крыльцами. Горизонталь имеет функцию привлечения света к дому, к человеку: для человека равнозначное значение приобретает как небесный, так и земной мир. Отсюда рождалось целост-

ное мировосприятие мира, и формировались принципы ансамблевости, заключенные в поэтической предметно-пространственной завершенности образа.

Ансамблевая структура народного образа (жилища, костюма) становилась сложнее, повышались 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 национально-традиционного искусства?
4. Охарактеризовать два типа образа художественной системы народного традиционного искусства.

### Библиографический список

1. Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX вв. / В.М. Василенко. – Москва, 1960.
2. Василенко В. М. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII–XIX вв. / В.М. Василенко // Русское искусство XVIII – первой половины XIX века. – Москва, 1971.
3. Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. – Москва, 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. – Москва, 1982. – С. 17–33.
5. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М.А. Некрасова. – Москва, 1983. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nekra/sova/narod/index.htm>
6. Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. – Москва, 1983.
7. Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре 20–21 вв. / М.А. Некрасова – Москва, 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 общ. ред. В.П. Толстого. – Москва, 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.

### **9.1. 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 каминные, 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.

## **9.2. 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, 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 стиле модерна 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 монолитной лестницы-волны, лестницы, напоминающей «вздыбленную» морскую волну, на гребне которой, у ее основания – светильник в виде медузы.

Характерный мотив завитка явился своеобразным лейтмотивом как объемно-планировочной структуры композиции особняка, так и нашел логическое продолжение в декоративном убранстве его 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 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 многоаспектны 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»<sup>54</sup>.

#### • 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»?

#### Библиографический список

1. Воронов Н. В. Интерьер и декоративное искусство / Н.В. Воронов // Советское ДИ 73/74. – Москва, 1975. – С.19–25.
2. Изотова М. Предмет и его среда / М. Изотова // Советское ДИ 76. – Москва, 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. – Москва, 1990. – 247 с.

---

<sup>54</sup> Некрасова М.А. Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. Москва, 1988. С. 32.

5. Соколова Т.М. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети 19 века / Т.М. Соколова, Орлова К.А. – Ленинград, 1982. – 182 с., ил.
6. Степанян Н. Уникальность, массовость и проблема тиражирования // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – Москва, 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. – Москва, 1967. – С. 20–45.
8. Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг.: сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общ. ред. В.П. Толстого. – Москва, 1980.

## **ТЕМА 10. Народные промыслы и художественная промышленность**

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

## 10.1. Понятие и явление «художественная промышленность»

Понятие «художественная промышленность» трактуется в словарях<sup>55</sup> 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, художественного моделирования и конструирования (например, в проектировании мебели, осветительных приборов и т.д.).

Художественная промышленность занимается непосредственным тиражированием художественных образцов, поэтому роль художника важна не только в первоначальном проектировании вещи, но и во всем процессе 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 –

---

<sup>55</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. Москва, 1997. 736 с.;

Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. В 2 т. / под ред. В.М. Полевой. Москва, 1986.

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

Теоретическое осмысление сущности художественной промышленности началось параллельно с развитием самого явления<sup>56</sup>. Специфика отрасли и двойственная природа промышленного изделия усложняют 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 веков 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. Кусто-

---

<sup>56</sup> См., напр.: Рескин Д. Искусство и действительность: избранные страницы / пер. О.Н. Соловьевой. Москва, 1900. 264 с.;

Зомбард В. Художественная промышленность и культура / пер. с нем. Э. Б., под ред. М. В. Кечеджи-Шаповалова. Санкт-Петербург: Улей, 1908. 84 с.;

Арватов Б. Искусство и производство. Москва, 1926. 130 с.

диев, В. Мухина, А. Родченко, Э. Лисицкий, К. Малевич. Мастера стремились создать целостный образ, отличающийся полифункциональностью, и 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»<sup>57</sup>. 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 поднятия качества, а для маскировки дефектов производства, для фальсификации качества»<sup>58</sup>. 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<sup>59</sup>: 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 художественные стили, такие, как модерн, функционализм, конструктивизм.

---

<sup>57</sup> Термин использовал в своем сочинении Д.Е. Аркин, см.: Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи // Очерки новейшей художественной промышленности. Москва, 1932. 174 с.

<sup>58</sup> Там же. С. 36.

<sup>59</sup> Там же. С. 45.

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 архитектурных 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 году 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 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 годов 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 г. 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-х – начала 1930-х годов центром теоретических дискуссий становится проблема «*искусство и быт*». В 1927 г. выходит постановление о реорганизации фарфорово-фаянсовой промышленности, в 1933 году – постановление о запрещении использовать в искусстве бытовых 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. Неслу-

чайно развитие художественной промышленности в России совпадает со становлением и подъемом дизайнерской деятельности. В 1922–1933 годах 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.

### **10.2. Уровни взаимодействия народного, профессионального декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности в культурно-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. Бибикина, Т. Стриженова, Н. Максимова, Л. Казакова, Н. Николаева). К.М. Кантор издал монографию «Полезьа 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 «народных 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»<sup>60</sup>.

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<sup>61</sup>. Промышленные же стандартизирован-

---

<sup>60</sup> Толстой В. П. Искусство и промышленность // Искусство и промышленность: сб. статей: под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора; НИИ теории истории изд-ва АХ СССР. Москва, 1967. С. 6.

<sup>61</sup> Там же.

ные художественные изделия возникали в результате усилий различных специалистов, работавших совместно, – ученого, технолога, конструктора, художника.

Динамика промышленного производства зависела от уровня научно-технических достижений общества, его социально-экономического положения и общекультурных запросов. С развитием заводской промышленности обозначилась тенденция оттока рабочей силы из деревни, села в город. Число ремесленников значительно сокращалось. Поэтому в середине XX в. сохранялось ручное кустарное ремесленное производство, но на смену ему приходило механизированное фабрично-заводское производство, продукция которого становилась для масс предпочтительнее. Генетические, геоисторические факторы способствовали усовершенствованию и развитию многих традиционных форм художественно-ремесленной культуры, позже закрепившихся в индустриальной фабрично-заводской форме организации труда.

В свое время А. В. Луначарский как государственный деятель и политик верил в силу и качество машинной индустрии и считал, что она всегда была в состоянии производить тонкие художественные вещи, отмечая, что *«...Машинное производство не принижало, а подымало вкус человеческой массы, и человеческая масса, перестав быть толпой, сделается требовательней в этом отношении»*<sup>62</sup>.

Традиции художественной обработки природных материалов совершенствовались с вводом новых технических механизмов, облегчавших труд ремесленника. Неслучайно в образовательном процессе первых технических мастерских Вхутемасе–Вхутеине, готовивших профессиональных художников-конструкторов для отечественной промышленности, уделялось внимание изучению специфики традиционных художественных ремесел и промыслов.

---

<sup>62</sup> Луначарский, А. В. Статьи об изобразительном искусстве. Т. II. Москва: Советский художник, 1967. С. 107.

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. 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; *техничко-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 ис-

кустве 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 называлась 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<sup>63</sup>.

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

---

<sup>63</sup> Максимова Н. Вопросы обновления ассортимента фарфоровой и стекольной промышленности // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора; НИИ теории истории изо иск-в АХ СССР. Москва, 1967. С. 90–103.

предлагаемый к тиражированию образец – изделие должно было технологически безупречно отработано.

Следующий немаловажный аспект в художественном производстве – свойства материала, сырья, из которого изготавливалась 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<sup>64</sup>.

Лишь только во второй половине XX столетия 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 то же 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. Государство это понимало и проводило соответствующую политику. Так, в 1963 году была

---

<sup>64</sup> Бибикова И. Художественное освоение синтетических материалов // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора; НИИ теории истории изо иск-в АХ СССР. Москва, 1967. С. 58–74.

намечена большая программа развития химии<sup>65</sup>, 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 снижения 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 годов 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 важны в художественном производстве и имеют свою специфику на разных этапах своего

---

<sup>65</sup> Бибикова И. Указ. соч. С. 59.

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)<sup>66</sup>. 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 добиться положительного 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 году и др.

В 1920-е годы успешно налаживается деятельность крупных фарфорово-фаянсовых предприятий, таких, как: Дулевский, Дмитровский, Ломоносовский, Тверской. Основным

---

<sup>66</sup> Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи. Москва, 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. Москва, 1967. С.105.

девизом 1920–1930-х годов становилась *стандартизация*, а именно, 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 года) – 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 годы, с одной стороны, 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 мало-сирийной, 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 того периода П. Кончаловский и П. Кузнецов.

В 1940-е годы 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 году был учрежден Главный комитет стекольно-фарфоровой промышленности, объединивший 146 предприятий. В 1940-е годы 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, цветowych, 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 годов в стекольном производстве был разработан новый способ литья – «*моллирование*», затем специалистами с участием В. Мухиной решалась задача создания *полый 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 году 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 крою, 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 году – организован конкурс по разработке красноармейской формы, в котором принимали участие известные живописцы В. Васнецов, Б. Кустодиев (ими разработан эскиз шинели, буденовки – «богатырки»). Утвержденная форма соответствовала героическому образу революционного воина. В 1918 году создана при ИЗО Наркомпроса мастерская современного костюма, которую возглавила известная художник-модельер Н. Ламанова. Над «пролетарской модой» работали: В. Мухина, Е. Прибыльская, А. Экстер, В. Степанова, Л. Попова, А. Родченко.

В 1923 году 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 года получили «Гран-При». В 1930 году открылся Научно-исследовательский институт швейной промышленности, и проблемы моделирования были выделены в самостоятельную отрасль. В эти годы получили развитие идеи ансамблевого подхода к решению костюма.

Период после окончания Второй мировой войны был насыщен важными переменами и достижениями, его особенность в широком распространении изделий художественной промышленности по всей стране, в повышении их эсте-

тического 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 уникама, 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 фарянского 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, выполняют заказы на уникальные изделия, предназначенные для выставок и различных общественных интерьеров.

Одновременно на фоне введения промышленной системы однотипных стандартов художественных изделий продолжала существовать организационная форма надомного труда, сохраняющая историческую ценность аутентичной рукотворности изделий из натуральных материалов. Так, по состоянию Карталинского коврового цеха на 1963 год, около десяти человек из семидесяти составляли сдельщицы, чья готовая продукция принималась предприятием и включалась в общие показатели коврового производства. Даль-

нейшая поддержка народных художественных промыслов со стороны государства закрепились историческим постановлением 1975 года, в котором было записано: *«Расширить привлечение народных мастеров к изготовлению художественных изделий на дому, усилить внимание к ним, организовать доставку им материалов и приемку готовых изделий, содействовать развитию традиционных промыслов»*<sup>67</sup>.

Индустриальное художественное производство имело форму массового воспроизводства, разработанного по стандартам образца, – процесса, в котором был задействован коллектив узких специалистов. В народном промысле же форма художественного труда предусматривала сохранение «целостного труда»: изделие, от замысла до его поэтапного воплощения в материале, было сосредоточено в руках одного мастера, отвечавшего и за целостность конечного результата.

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

---

<sup>67</sup> Постановление Совмина РСФСР от 22.10.1975 за № 570 «О развитии народных художественных промыслов в РСФСР». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://russia.bestpravo.ru/ussr/data03/tex14354.htm> (дата обращения 21.02.15).

В 1980–1990-е и 2000-е гг. 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, разнообразие материалов 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. Определить основные показатели изделий, созданных промышленным способом.
3. Назвать и охарактеризовать основные аспекты целесообразности вещи.
4. Что явилось основой для развития художественной промышленности в XX веке?
5. Обозначить роль художника в производстве массовой вещи.
6. Какие аспекты имеет проблема соединения искусства с производством?

## Библиографический список

1. Алимова Л.Б. Декоративно-прикладная роскошь в России (1700–1914 годы) / Л.Б. Алимова. – Москва, 2006. – 342 с.
2. Алимова Л.Б. Законодательство Российского государства о декоративно-прикладной роскоши в XVIII – начале XX веков / Л.Б. Алимова. – Москва, 2005. – 178 с.
3. Аронов В.Д. Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Д. Аронов. – Москва, 1987. – 230 с.
4. Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П.Толстого и К.М. Кантора; НИИ теории и истории изобразительного искусства АХ СССР. – Москва, 1967. – 144 с.
5. Изотова М. Предмет и его среда / М. Изотова // Советское ДИ /76. – Москва, 1978. – С. 49–60.
6. Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор. – Москва, 1967. – 280 с.
7. Казакова Л. Художник – организатор стилистического обновления машинных изделий / Л. Казакова // Советское декоративное искусство 73/74. Москва, 1975. – С. 70–80.
8. Крамаренко Л. О профессии художника промышленности / Л. Крамаренко // Советское декоративное искусство 73/74. – Москва, 1975. – С. 66–48.
9. 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. – Москва, 1986. – 231 с.

10. Советское декоративное искусство. 1917–1975: Очерки истории / отв. ред. В. П. Толстой. – Москва, 1984. – 256 с.
11. Советское декоративное искусство. 1945–1945: Очерки истории / отв. ред. В.П. Толстой. – Москва, 1989. – 256 с.
12. Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы: очерки / С.М. Темерин. – Москва, 1960. – 458 с.
13. Шабалина Н.М. Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX в. // Дизайн. Искусство. Промышленность: Междун. журнал науч. исследований / гл. ред. д-р иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Технэ, 2019. – Вып. 6. – С. 45–50. – ISSN 2312-6116. – URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_39545439\\_69007241.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_39545439_69007241.pdf)

## 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.

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 стадильно-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 советской 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, архитектурных искусств, развивающихся по принципу универсального закона единства пользы, проч-

ности и красоты. Декоративно-прикладное искусство как целостная система различается по следующим показателям:

1) типологии (архаичное, народное, профессиональное);

2) подвидовой принадлежности (керамика, стекло, кость, 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 общ. ред. А.М. Кантора. – Санкт-Петербург, 1997. – 736 с. – ISBN 5-7195-0065-0.
2. Богуславская И.Я. Русское народное искусство: Краткая энциклопедия // Альманах. Вып. 247. Государственный Русский музей / И.Я. Богуславская. – Санкт-Петербург, 2009. – 144 с. – ISBN 978-5-93332-323-5.
3. Большая энциклопедия древностей / Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др.; пер. с чеш. – 7-е изд. – Прага: Артия, 1988. – 496 с. – ISBN [не указан].
4. Витрувий М.П. Десять книг об архитектуре. Текст трактата / М.П. Витрувий; под общ. ред. А. Г. Габричевского, пер. Ф. А. Петровского. – Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. – С. 25–30. – ISBN [не указан].
5. Власов В.Г. Стили в искусстве: Словарь / В.Г. Власов. – Санкт-Петербург, Т. 1: 1995, Т. 2: 1996, Т. 3: 1997. – ISBN 5-88737-002-5.
6. Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. – Москва, 1988. – 464 с. – ISBN [не указан].
7. Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора; НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – Москва, 1967. – 144 с. – ISBN [не указан].
8. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения

- мира искусств. Ч. I, II, III / М.С. Кантор. – Ленинград, 1972. – 440 с. – ISBN [не указан]. URL: <http://books.totalarch.com/n/0742>
9. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – Санкт-Петербург, 1997. – 544 с. – ISBN 5-86708-096-X.
  10. Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования / И.Д. Ковальченко. – Москва, 2003. – 486 с. – ISBN 5-02-008893-5.
  11. Лотман Ю.М. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллин, 1992. – Т. 1. – 479 с. – ISBN 5-450-01551-8.
  12. Лотман Ю.М. Об искусстве: сб. / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург, 1998. – 702 с. – ISBN 5-210-01523-8.
  13. Моран Анри. История декоративно-прикладного искусства / Анри Моран; пер. с франц. – Москва: Искусство, 1982. – 577 с. (2-е изд. Москва: Издательство В. Шевчук, 2011). – ISBN 5-210-00477-5.
  14. Народные художественные промыслы / под ред. О.С. Поповой. – Москва, 1984. – 191 с. – ISBN 5-191-1984.
  15. Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. В 2 т. / под ред. В.М. Полевой – Москва, 1986. – ISBN 5-852-7031-41.
  16. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сб. под ред. В.Н. Прокофьева. – Москва, 1983. – ISBN [не указан].
  17. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка; пер. с англ. – Москва, 1971. – 224 с. – ISBN [не указан].
  18. Русские художественные промыслы второй половины XIX–XX вв. / под ред. Э.В. Померанцевой. – Москва, 1965. – ISBN [не указан].

19. Русское декоративное искусство. XIX – начало XX века. В 3 т. / под ред. А. И. Леонова. – Москва, 1962. Т. 1; – Т. 2: 1963; – Т. 3: 1965. – ISBN [не указан].
20. Советское декоративное искусство. Фарфор, фаянс, стекло. Материалы и документы. 1917–1932. – Москва, 1980. – ISBN 978-5-459-00645-2.
21. Советское декоративное искусство. Народные художественные промыслы. Материалы и документы: 1917–1932 / авт.-сост. Л.И. Давыдова и др.; под общ. ред. М.А. Некрасовой и С.М. Темерина. – Москва, 1986. – 231 с. – ISBN 978-5-87039-239-4.
22. Советское декоративное искусство. 1917–1975: Очерки истории / отв. ред. В.П.Толстой. – Москва, 1984. – 256 с. – ISBN [не указан].
23. Советское декоративное искусство. 1945–1945: Очерки истории / отв. ред. В.П.Толстой. – Москва, 1989. – 256 с. – ISBN [не указан].
24. Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы: очерки / С.М. Темерин. – Москва, 1960. – 458 с. – ISBN 978-5-04-101420-9.
25. Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг.: сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общ. ред. В.П. Толстого. – Москва, 1980. – 255 с. – ISBN [не указан].

### **Специальная литература**

26. Алимова Л.Б. Декоративно-прикладная роскошь в России (1700–1914 годы) / Л.Б. Алимова. – Москва, 2006. – 342 с. – ISBN 5-8155-0190-5.
27. Алимова Л.Б. Законодательство Российского государства о декоративно-прикладной роскоши

- в XVIII – начале XX веков / Л.Б. Алимова. – Москва, 2005. – 178 с. – ISBN 5-8155-0189-1.
28. Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи: очерки новейшей художественной промышленности / Д.Е. Аркин. – Москва; Ленинград, 1932. – 174 с. – ISBN [не указан].
  29. Аронов В.Д. Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Д. Аронов. – Москва, 1987. – 230 с. – ISBN 588451-069-4.
  30. Батажкова В.Н. Русская художественная промышленность в середине XIX века / В.Н. Батажкова // Проблемы развития русского искусства. – Ленинград, 1971. – ISBN 5-210-01392-8.
  31. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента: учеб. пос. / Н.П. Бесчастнов. – Москва: Владос, 2010. – 400 с. – ISBN 978-5-691-01702-5.
  32. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – Москва, 1971. – 511 с. – ISBN [не указан]. URL: [https://www.studmed.ru/bogatyrev-pg-voprosy-teorii-narodnogo-iskusstva\\_4521569793b.html](https://www.studmed.ru/bogatyrev-pg-voprosy-teorii-narodnogo-iskusstva_4521569793b.html)
  33. Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – Санкт: Алетейя, 2001. – ISBN 5-89329-360-6.
  34. Богуславская И.Я. Об изучении народного орнамента / И.Я. Богуславская // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства: сб. науч. трудов / Государственный Русский музей. – Ленинград, 1991. – 120 с. – ISBN [не указан].
  35. Богуславская И.Я. Специфика исследований «изобразительного фольклора» / И.Я. Богуславская // Методы изучения фольклора: сб. науч. трудов под ред.

- В.Е. Гусева. – Ленинград, 1983. – С. 118–125. – ISBN [не указан].
36. Буткевич Л.М. Искусство орнамента / учеб. пособие / Л.М. Буткевич. – Москва, 2004. – 264 с. – ISBN 978-5-691-00891-7. URL: <https://studfile.net/preview/1868857/>
  37. Вагнер Г.К. О единой теории народного искусства / Г.К. Вагнер // ДИ СССР. 1973. № 9. – С. 27–28. – ISBN [не указан].
  38. Василенко В.М. Русское прикладное искусство: Истоки и становление / В.М. Василенко. – Москва, 1977. – 464 с. – ISBN [не указан].
  39. Василенко В.М. О содержании в русском крестьянском искусстве 18–19 вв. / В.М. Василенко // Русское искусство XVIII–первой половины XIX в. – Москва, 1971. – ISBN [не указан].
  40. Вёльфлин Генрих. Ренессанс и барокко / Г. Вёльфлин // Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Г. Лундберга под ред. Е.Н. Козиной. – СПб, 2004. – 284 с. URL: [https://lib.uni-dubna.ru/search/files/kult\\_velflin/Velflin.pdf](https://lib.uni-dubna.ru/search/files/kult_velflin/Velflin.pdf)
  41. Воронов В.С. О крестьянском искусстве: избран. труды / В.С. Воронов / сост. Л.И. Свионтковская-Воронова, Т.М. Разина. – Москва, 1972. – 352 с. – ISBN [не указан].
  42. Воронов Н.В. Искусство предметного мира / Н.В. Воронов. – Москва: Знание, 1977. – 52 с. – ISBN [не указан].
  43. Воронов Н.В. Интерьер и декоративное искусство / Н.В. Воронов // Советское декоративное искусство 73/74. – Москва, 1975. – С. 81–98. – ISBN [не указан].
  44. Воронов Н.В. Интерьер и его среда / Н.В. Воронов // Советское ДИ 73/74. – Москва, 1974. – ISBN [не указан].

45. Воронов Н.В. Искусство и городская среда / Н.В. Воронов. – Москва, 1982. – ISBN [не указан].
46. Гамзатова П.Р. Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве: К проблеме культурного архетипа / П.Р. Гамзатова. – Москва, 2004 (переизд. 2012, 2019 гг.) – 144 с. – ISBN 978-5-397-03104-2. URL: <http://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=ru&blang=ru&page=Book&id=250599#FF1>
47. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – Москва, 1998. – 327. – ISBN 978-5-903190-57-7.
48. Губкин О.П. Каслинский феникс / О. П. Губкин. – Екатеринбург: Сократ, 2004. –175 с. – ISBN 5-7385-0233-7.
49. Гриер О.М. Гравюра на стали из Златоуста: альбом / О.М. Гриер, Б.С. Самойлов, В.А. Ячменев. – Челябинск, 1994. – 191 с. – ISBN 5-7688-0511-7.
50. Гусев В.Е. О полифункциональности фольклора / В.Е. Гусев // Актуальные проблемы, современная фольклористика: сб. статей. – Ленинград, 1980. – ISBN [не указан].
51. Гусев В.Е. Функции / В.Е. Гусев // Русская народная художественная культура (теоретические очерки). – Санкт-Петербург, 1993. – С. 96–106. – ISBN [не указан].
52. Гусев В.Е. Русская народная художественная культура: Теоретические очерки / В.Е. Гусев. – Санкт-Петербург, 1993. – 112 с. – ISBN [не указан].
53. Дорогова Л.Н. Декоративно-прикладное искусство / Л.Н. Дорогова. – Москва: Знание, 1970. – 48 с. – ISBN [не указан].
54. Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей: учебное издание. – Москва: Астрель, 2007. – 208 с. – ISBN [не указан].

55. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – Москва, 1970. – 144 с. – ISBN [не указан]. URL: [https://litmy.ru/knigi/guman\\_nauki/311107-prakticheskaya-estetika.html](https://litmy.ru/knigi/guman_nauki/311107-prakticheskaya-estetika.html)
56. Знамеровская Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве / Т.П. Знамеровская. – Ленинград, 1975. – 39 с. – ISBN [не указан].
57. Изделия народных художественных промыслов в современном жилом и общественном интерьере: сб. науч. трудов НИИ ХП / сост. и отв. ред. Н.В.Черкасова. – Москва, 1989. – ISBN [не указан].
58. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник / С.В. Иванов. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1963. – 506 с. – (Сер. «Народы Севера и Дальнего Востока»), 1963. – 506 с. – ISBN [не указан]. URL: <http://www.evenkiteka.ru/stellages/ethnography/ornament-narodov-sibiri-kak-istoricheskiy-istochnik/>
59. Изотова М. Предмет и его среда / М. Изотова // Советское ДИ /76. – Москва, 1978. – С. 49–60. – ISBN [не указан].
60. Каган М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории / М.С. Каган. – Ленинград, 1961. – 160 с. – ISBN [не указан].
61. Казакова Л. Художник-организатор стилистического обновления машинных изделий / Л. В. Казакова // Советское декоративное искусство 73/74. – Москва, 1975. – С. 70–80. – ISBN [не указан].
62. Казакова Л.В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества / Л.В. Казакова. – Москва: Гнозис, 2013. – 160 с. – ISBN 978-5-94244-050-3.

63. Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор. – Москва, 1967. – 280 с. – ISBN [не указан].
64. Кацедикас А.С. Искусство и ремесло: К вопросу о природе народного искусства / А.С. Кацедикас; науч.-исслед. ин-т художественной промышленности. – Москва, 1977. – 120 с. – ISBN [не указан].
65. Кильчевская Э.В. От изобразительности – к орнаменту / Э.В. Кильчевская. – Москва: Наука, 1968. – 207 с. – ISBN [не указан].
66. Кес Дюлла. Стили мебели / Д. Кес. – Москва: Издательство В. Шевчук, 2016. – 272 с. – ISBN 963-05-2827-4. URL: [http://books.totalarch.com/furniture\\_styles](http://books.totalarch.com/furniture_styles)
67. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева): учеб. пособие для вузов / В.Б. Кошаев. – Москва: Владос, 2006. – 120 с. – ISBN 5-691-01585-0.
68. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие / В.Б. Кошаев. – Москва: Владос, 2010. – 272 с. ISBN 978-5-691-01531-1.
69. Краморенко Л. О профессии художника промышленности / Л. Краморенко // Советское декоративное искусство 73/74. – Москва, 1975. – С. 66–48. – ISBN [не указан].
70. Крюкова И.А. О природе декоративного искусства / И.А. Крюкова // Советское ДИ 73/74. – Москва, 1974. – С.19–25. – ISBN [не указан].
71. 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. – Ленинград, 1973. – С. 3–8. – ISBN [не указан].
72. Лаженцева Л. Златоуст. Холодноеукрашенное оружие / Л. Лаженцева, Е. Тихомирова. – Москва: Интербук-бизнес, 2008. – 344 с. – ISBN 978-5-89164-197-6.
73. Левинсон Н.Р. Художественная промышленность / Н.Р. Левинсон // История русского искусства. – Т. 9. – Кн. 2. – Москва, 1965. – С. 302–330. – ISBN [не указан].
74. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев, 1994. – 214 с. – ISBN 5-7707-6713-8.
75. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г.С. Маслова. – Москва, 1978. – 206 с. – ISBN 978-5-458-24124-3. URL: [https://www.rodnovery.ru/attachments/article/323/Maslova\\_Ornament\\_russkoj\\_vyshivki.pdf](https://www.rodnovery.ru/attachments/article/323/Maslova_Ornament_russkoj_vyshivki.pdf)
76. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера: от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодейл; пер. с англ. – Москва, 1990. – 247 с. – ISBN 978-5-93070-053-4.
77. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность / А.А. Михайлова // Критерии и суждения в искусствознании / сб. статей. – Москва, 1986. – С. 59–90. – ISBN [не указан].
78. Молотова В.Н. Декоративно-прикладное искусство: учеб. пособие / В.Н. Молотова. – 2-е изд., исправл. и доп. – Москва: Форум, 2010. – 288 с. – ISBN 978-5-00091-402-1.
79. Народные мастера: Традиции, школы: сб. статей / под ред. М.А. Некрасовой. – Вып. 1. – Москва, 1985. – 296 с. – ISBN [не указан].
80. Народные мастера: Традиции, школы: сб. статей / под ред. М.А. Некрасовой. – Вып. 2. – Москва, 2006. – 296 с. – ISBN [не указан].

81. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М.А. Некрасова. – Москва, 1983. – 344 с. – ISBN [не указан]. <https://www.booksite.ru/fulltext/nekra/sova/narod/index.htm>
82. Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. – Москва, 1983. – 220 с. – ISBN [не указан].
83. Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре 20–21 вв. / М.А. Некрасова. – Москва, 2003. – 256 с. – ISBN 5-901714-03-02.
84. Нельсон Джордж. Проблемы дизайна / Джордж Нельсон (1957); пер. Д.Э. Куниной, Д.В. Сильвестрова; под ред. и с предисл. К.М. Кантора. – Москва, 1971. – 208 с. – (Серия Проблемы материально-художественной культуры). – ISBN [не указан].
85. О пользе и красоте. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов. По страницам журнала Декоративное искусство СССР / сост. Л. Крамаренко. – Москва, 1974. – 191 с. – ISBN [не указан].
86. Оборин В.А. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль / В.А. Оборин, Г.Н. Чагин. – Пермь, 1988. – 182 с. – ISBN [не указан].
87. Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц с объяснительными текстами Н.Ф. Лоренца. – Санкт-Петербург: Издательство А.Ф. Девриена, 1899. – Репринтное издание; Москва, 2004. – ISBN [не указан].
88. Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б.В. Павловский. – Москва, 1975. – 132 с. – ISBN [не указан].
89. Пермиловская А.Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX – начало XX века): монография / А.Б. Пермиловская. – Архангельск, 2005. – 312с. – ISBN 5-7691-16 27-7.

90. Пюеве Д. Орнамент кочевых народов / Д. Пюеве // Декоративное Искусство СССР, 1971. – № 8. – ISSN: 0130-3031.
91. Разина Т.М. Русское народное творчество: Проблемы декоративного искусства / Т.М. Разина / НИИ ХП. – Москва, 1970. – ISBN [не указан].
92. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. – Москва, 1985. – 192 с. – ISBN [не указан].
93. Разина Т.М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII–XIX вв. / Т.М. Разина. – Москва: Московский государственный университет, 2003. – ISBN 5-211-04838-5.
94. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С.Х. Раппопорт. – Москва, 1968. – 279 с. – ISBN [не указан].
95. Расине К. Орнамент всех времен и стилей / К. Расине. – Москва, 1987. – ISBN [не указан].
96. Ремпель Л. Роль поэтической метафоры и символика в декоративно-прикладном искусстве / Л. Ремпель // Советское ДИ/ 6. – Москва, 1983. – ISBN [не указан].
97. Руденко С.И. Древнейшие в мире ковры и ткани из оледенелых курганов горного Алтая / С.И. Руденко. – Москва, 1968. – 136 с. – ISBN [не указан]. URL: <http://kronk.spb.ru/library/rudenko-si-1968-2.htm>
98. Рыбаков Б.А. Язычество Древних славян / Б.А. Рыбаков. – Москва, 2002. – 608 с. – ISBN 978-5-8291-2214-0.
99. Савицкая В.И. Гобелен в системе пластических искусств в XX веке / В.И. Савицкая // Искусство ансамбля. – Москва, 1988. – С. 363–388. – ISBN [не указан].

100. Салтыков А.Б. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII – нач. XX в. / А.Б. Салтыков. – Москва, 1952. – ISBN [не указан].
101. Салтыков А.Б. Проблема образа в прикладном искусстве / А.Б. Салтыков // Самое близкое искусство. – Москва, 1969. – С. 60–122. – ISBN [не указан].
102. Соболев Н.Н. Русский орнамент. Камень, дерево, железо, стенопись, набойка. Альбом / Н.Н. Соболев (1948). – 2-е изд. – Москва, 2000. – ISBN [не указан].
103. Соболев Н.Н. Стили в мебели / Н.Н. Соболев (1939). – Москва, 2000. – 350 с. – ISBN 593-070-007-9.
104. Соколов А.Н. Теория стиля. – Москва: Искусство, 1968. – 224 с. – ISBN [не указан]. URL: <http://www.klex.ru/nj6>
105. Соколова Т.М. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX вв. / Т.М. Соколова. – Ленинград, 1967. – ISBN [не указан].
106. Соколова Т.М. Орнамент–почерк эпохи / Т.М. Соколова. – Москва, 1972. – 148 с. – ISBN [не указан]. URL: <https://www.twirpx.com/look/33334/>
107. Соколова Т.М. Глазами современников: Русский жилой интерьер первой трети XIX века / Т.М. Соколова. – Ленинград, 1982. – ISBN [не указан].
108. Стасов В.В. Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева / В.В. Стасов. – Санкт-Петербург, 1872. – ISBN [не указан].
109. 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. – Москва, 1967. – С. 58–74. – ISBN [не указан].
110. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы / Н.С. Степанян. – Москва: Галарт, 2008. – 260 с. – ISBN 978-5-269-01068-7.
111. Фадеева И.Е. Народное искусство как пластический фольклор / И.Е. Фадеева // Советское искусствознание /78. – Москва, 1979. – № 1. – С. 284–306. – ISBN [не указан].
112. Фаворский В.А. Об орнаменте / В.А. Фаворский // Декоративное Искусство СССР, 1963. – № 7. – ISSN 0130-3031.
113. Хиллер Б. Стиль XX века / ред. Т.Л. Астраханцевой, К.А. Экономова; пер. с англ. А.Н. Богомяковой / Б. Хиллер. – Москва: Слово, 2004. – 240 с. – ISBN 5-85050-732-9.
114. Чекалов А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А.К. Чекалов. – Москва, 1962. – 67 с. – ISBN [не указан].
115. Чекалов А.К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве? / А.К. Чекалов // Искусство, 1963. – № 6. – С. 26–30. – ISSN 0130-2523.
116. Чагин Г.Н. Мироззрение и традиционная обрядность русских крестьян Среднего Урала в сер. XIX–нач. XX века: учеб. пособие по спец. курсу / Г.Н. Чагин. – Пермь, 1993. – ISBN 5-230-09258-0.
117. Шабалина Н.М. Стилевая структура орнамента и формы модерна / Н.М. Шабалина // Модерн: взгляд из провинции: сб. докл. науч.-практич. конф. 16–18 марта 1994 г. / Челябинская областная картинная галерея. – Челябинск, 1995. – С. 57–63. – ISBN [не указан].

118. 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 / Челябинская областная картинная галерея. – Челябинск, 1998. – С. 5–16. – ISBN [не указан].
119. Шабалина Н.М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX – середина XX вв.): монография / Н.М. Шабалина. – Челябинск, 2007. – 148 с. – ISBN 978-5-938-28-047-2. URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_25939742\\_76792428.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_25939742_76792428.pdf)
120. Шабалина Н.М. Понятие «народное искусство» в отечественной историографии, подходы и методы изучения народных художественных ремесел / Н.М. Шабалина // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: сб. науч. трудов. – Вып. 5. – Челябинск, ЮУрГУ, 2007. – С. 232–250. – ISBN 978-5-696-03700-4.
121. Шабалина Н.М. Этнокультурное пространство Южного Урала: к вопросу изучения понятия и явления «уральские традиционные ремесла и промыслы» / Н.М. Шабалина // Народная художественная культура Южного Урала: история и современность: сб. мат.-ов Всеросс. конф. г. Челябинск, 14 мая 2008 г. ЮУПИ. – Челябинск, 2008. – С. 5–12. – ISBN 978-5-87039-239-4.
122. Шабалина Н.М. Содержание архитектурных видов искусств и понятийный аппарат в отечественной историографии / Н.М. Шабалина // Наука ЮУрГУ. Материалы 61-й науч.конф. – Т. 1. –

- Челябинск, издательский центр ЮУрГУ, 2009. – С. 191–195. – ISBN 975-5-696-03937-4.
123. 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. Ч. 2. – С. 206–208. – ISSN 1997-292X.
124. Шабалина Н.М. Основы истории декоративно-прикладного искусства. Ч. 1: Теория декоративно-прикладного искусства: учеб. пособие. – Челябинск: Издательский центр Южно-Уральского государственного университета, 2011. – 74 с. – ISBN [не указан]. – URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_19406392\\_29365823.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_19406392_29365823.pdf); – URL: [http://lib.susu.ru/ftd?base=SUSU\\_METHO&key=000486649&dtype=F&etype=.pdf](http://lib.susu.ru/ftd?base=SUSU_METHO&key=000486649&dtype=F&etype=.pdf)
125. Шабалина Н.М. Нарратив как источник и метод в изучении, сохранении и развитии традиционных художественных производств // Традиции и современное состояние культуры и искусства / матлы III Междун. науч.-практич. конф. 25–26 апреля 2013 г., г. Минск / гл. ред. Ю.В. Пацюпа; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Минск: Право и экономика, 2013. – С. 111–115. – ISBN 978-985-552-237-0.
126. Шабалина Н.М. Художественная промышленность Южного Урала в контексте индустриальной культуры XX века: монография / Н.М. Шабалина. – Челябинск: Издательство Южно-Уральского гуманитарно-педагогического университета, 2019. – 244 с. – ISBN 978-5-907210-54-7. –

URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_41831763\\_19840676.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_41831763_19840676.pdf)

127. Шабалина Н.М. Традиционные центры народного гончарства на Южном Урале (экспедиционные поиски и находки 1990-х годов) / Н.М. Шабалина // Народное искусство материалы и исследования. ГРМ / сост. и науч. ред. И. Я. Богуславская. – Санкт-Петербург, 2019. – Вып. V. – С. 90–96. – ISBN 978-5-93332-418-8.
128. Шабалина Н.М. Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX в. // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал науч. исследований / гл. ред. д-р иск. Н.М. Шабалина. – Челябинск: Технэ, 2019. – Вып. 6. – С. 45–50. – ISSN 2312-6116. – URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_39545439\\_69007241.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_39545439_69007241.pdf)
129. Янбухтина Э.Г. К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства / Э.Г. Янбухтина // Критерии и суждения в искусствоведении: сб. статей. – Москва, 1986. – С. 294–301. – ISBN [не указан].
130. Янбухтина А.Г. Народные традиции в убранстве башкирского дома / Э.Г. Янбухтина. – Уфа, 1993. – 132 с. – ISBN [не указан].
131. Янбухтина А.Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда / Э.Г. Янбухтина. – Уфа, 2006. – 220 с. – ISBN 5-295-03931-5.

## ГЛОССАРИЙ

**Ансамбль** – совокупность, гармоничное единство художественных компонентов. Ансамбль может состояться из произведений одного вида искусства или объединять различные виды. Ансамбль выражает мировоззренческое представление той или иной эпохи о красоте.

**Ансамблевость** – в народном традиционном искусстве понимается как целостное мировосприятие мира, отраженное в поэтической предметно-пространственной завершенности образа.

**Аутентичная среда** – (аутентичный, *др.-греч.* подлинный, оригинальный). Аутентичность относительно народного традиционного искусства, значит, что знания, умения и опыт мастера идут от носителя определенной национальной или этнической культуры и передаются из рук в руки в поколениях и в условиях среды происхождения и развития той или иной формы творческой деятельности.

**Бифункциональность** – множественность функций; в прикладном искусстве изначально заложено одновременно несколько функций.

**Декоративно-прикладное искусство** – предметная область ремесленной, промысловой или производственной художественной деятельности человека, непосредственно связанной с его жизнедеятельностью.

**Закон пользы, прочности и красоты** – *закон единства целесообразности и красоты* (сформулированный в древние времена Марком 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 всех архитектурных искусств, в том числе прикладного искусства, независимо от его типологической характеристики (искусства архаического, традиционного и профессионального).

**Источник** – источниками изучения искусства, в том числе профессионального и народного декоративно-прикладного, 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 документальные свидетельства.

**Историография** – это совокупность культурно-исторических исследований, относящихся к вопросу или проблеме изучения конкретной темы.

**Классификация декоративно-прикладного искусства** – систематизация декоративно-прикладного искусства основана на изначальном делении на типы художественной деятельности человека (народный и профессиональный). Внутри типовой системы декоративно-прикладное искусство классифицируется на группы по следующим признакам: 1) материал и технике его обработки; 2) функции или 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.

**Нарратив** – оригинальный культурно-исторический источник, получаемый посредством интервью с мастером, художником в контексте аутентичной среды бытования народного или профессионального искусства. С помощью нарративного источника уточняются, реконструируются отдельные технико-технологические процессы художественной обработки материалов, восстанавливается историко-культурный контекст среды. В традиционной культуре нередко словесный образ сопутствует процессу создания предмета – мастер тонко реализует своеобразный «поэтический образ» в природном материале.

**Народное традиционное искусство** – искусство, изначально связанное с трудовой деятельностью человека, представляет одновременно материальную и духовную культуру, поэтому оно обладает синкретичным качеством и своими корнями уходит в первобытную культуру, сохраняя мифопоэтическое чувство мира; развивается как коллективное творчество на основе преемственности и традиции.

**Народное самодеятельное (примитивное, наивное) искусство** – свободное художественное творчество самоучек, людей, не имеющих специальной профессиональной подготовки, но обладающих самобытным видением мира и тягой к творчеству, оригинальному самовыражению своего мировосприятия; не ориентированному на традиции и коллективный опыт.

**Народное любительское творчество** – творчество людей, основанное на самоучительстве, самостоятельном постижении основ профессиональной художественной деятельности и ориентирующихся на профессиональное искусство.

**Орнамент** – 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.

**Промысл** – форма народного творчества, деятельность по созданию художественных изделий утилитарного и декоративного назначения, осуществляемая на основе коллективного освоения и преемственного развития традиций народного искусства в определенной местности в процессе творческого ручного и (или) механизированного труда мастеров народных художественных промыслов.

**Ремесло** – мелкое ручное производство, основанное на применении ручного труда.

**Синкретизм** – (*с древнегреч.* соединение) – слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразрывное состояние народной традиционной культуры, в которой воедино слиты функциональные и эстетические, художественные качества.

**Синтез искусств** – органичное соединение материалов и техник различных видов искусств в художественное целое, которое эстетически организует предметно-пространственную среду обитания человека.

**Семантика** – это раздел науки семиотики и лингвистики, в рамках которого изучаются знаки и знаковые системы как средства выражения значения и смысла.

**Семиотика** – раздел науки искусствоведения, изучающий смысловое значение орнаментальной системы искусства.

**Стиль художественный** – это устойчивая система пластических образно-выразительных средств и идейно-художественных признаков произведений, творчества художников, направлений. 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 народном зодчестве.

**Типология искусства** – принцип систематизации и классификации искусства. В рамках типологической характеристики искусства отмечаются две его системы: «*народная*» (включающая такие ее разновидности, как: синкретичная или архаическая; традиционная; самодеятельная или примитивная, лубочная; любительская) и личностно-мотивационная, устойчиво именуемая в искусствознании как «*профессиональная*».

**Традиция** – преемственность мастерства, опыта и знаний художественной обработки материала, выработанная многими поколениями в течение нескольких веков, при этом коллективный опыт мировосприятия мастера имеет важное временное значение.

**Фольклор** – народное творчество; сложное, *синтетическое* искусство. Нередко в его произведениях соединяются элементы различных видов искусств – словесного, музыкального, театрального, прикладного, изобразительного. Фольклор тесно связан с народным бытом, обычаями и обрядами.

**Фольклористика** – наука, изучающая фольклор (народное искусство), находящаяся на стыке этнографии, искусствоведения, литературоведения и музыковедения.

**Фольклоризм** – использование фольклора в искусстве, его осмысление, адаптация и изменение в иных географических или временных условиях, чем те, в которых создавалось то или иное произведение народного традиционного творчества.

**Функция в искусстве** – (в переводе с латин. яз. исполнение, назначение, роль) 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. Также в разные времена искусство брало на себя роль истолкователя космологических, этических, социальных, эстетических проблем.

**Художественный образ** – специфическая для искусства форма познания и оценки мира, выражение духовного содержания, художественной идеи произведения. Образ обладает сложной многогранной природой, отражающей богатство человеческого бытия и сознания. Отражение действительности в образах составляет специфическую природу искусства.

**Художественный образ в прикладном искусстве** – отличен от художественного образа произведения станкового искусства. И это отличие напрямую зависит от основного закона развития архитектурных видов искусства – закона единства целесообразности и красоты, закон, который изначально диктует образно-выразительную условность и максимальное обобщение, трансформацию реального мира

в ирреальные, порой фантазийные, символические формы и объемы. Необходимо, чтобы задуманная художником форма соответствовала функциональному значению вещи, предмета – была едина с ним, то есть, синкретична.

**Художественная промышленность** – промышленное производство серийных и массовых художественных изделий, сочетающих утилитарные и эстетические качества; относится к бытовой материальной и духовной художественной культуре общества.

**Художественное конструирование (дизайн)** – творческая проектная деятельность, направленная на совершенствование окружающей человека предметной среды, создаваемой средствами промышленного производства, что достигается путём приведения в единую систему функциональных и композиционных качеств, эстетических и эргономических характеристик предметных комплексов и отдельных изделий.

**Целостность традиционной культуры** – означает связь человека с природой, человека с человеком, человека с самим собой, народа с собственным прошлым, его культурой, что приводит к системе «Человек – Природа – Культура».

**Этническое сознание** – это система взглядов, представлений, идей этнической группы, возникающих на основе взаимодействия с другими этническими группами и отражающих знания о них, отношение к ним, а также состояние и формы самовыражения своей этнической группы.

**Эргономика** – дисциплина, изучающая объективные характеристики человеческого организма (антропометрические, биомеханические, физиологические, психологические) с целью оптимизации его взаимодействия с изделием или средой.

## 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. Штигица).
МГХПА	Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
НИИ ХП	Научно-исследовательский институт художественной промышленности, г. Москва (ныне упразднен.)
НХП	Народные художественные промыслы.

*Учебное издание*

**Шабалина Наталья Михайловна**

**ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО  
И НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ**

*Учебное пособие*

ISBN 978-5-907284-08-1

Работа рекомендована РИС ЮУрГГПУ  
Протокол № 20, 2020 г.

Издательство ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор *О.Э. Карпенко*

Подписано в печать 10.06.2020

Уч.-изд. л. 5,23. Усл. п.л. 8,4

Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Тираж 100 экз. Заказ № 345

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

