Р.Р. МУСИНА
профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» ФГБОУ ВО РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

R.R. MUSINA
Professor of the Department of History and Theory of Decorative Art and Design, FSBEI HE RGHPU named after S.G. Stroganova
e-mail: vr.goda5@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_2_8_22

О ПРИРОДЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА: МНОГООБРАЗИЕ ВИДОВ И ЕДИНСТВО ЗАДАЧ (РЕМЕСЛО, УСЛОВНОСТЬ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО)

ON THE NATURE OF ARTS AND CRAFTS: DIVERSITY OF SPECIES AND UNITY OF TASKS (CRAFT, CONVENTION AS A CREATIVE METHOD AND TRADITIONAL FOLK ART)

Статья посвящена декоративно-прикладному искусству — одному из крупнейших видов искусства в мировой художественной практике. Автор рассматривает его в исторической проекции сложения входящих в него подвидов, показывает специфические особенности каждого, говорит о необходимости соблюдения их видовых границ, что необходимо для сохранения их самобытности.

The article is devoted to arts and crafts — one of the largest types of art in world art practice. The author considers it in a historical projection of the addition of subspecies included in it, shows the specific features of each, speaks of the need to comply with their species boundaries, which is necessary to preserve their identity.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, искусство предметного мира, ремесло, традиционное народное искусство, самодеятельное творчество, дизайн бытовой вещи
Keywords: decorative and applied art, art of subject world, craft, traditional folk art, amateur creativity, design of household items

Так сложилось, что академическую таблицу иерархии видов искусств завершает декоративно-прикладное искусство. Однако по близости к быту, человеку, по распространенности и востребованности на протяжении отслеживаемой исторической проекции, ему нет равных [1]. Свои эстетические представления об окружающем мире их образные интерпретации древний человек впервые стал выражать в этом виде искусства, выявляя и отрабатывая в творческом процессе его видовые особенности, принципы работы, которые со временем не только не были утрачены, но и закрепились как базовые в художественной практике декоративно-прикладного искусства. Таким образом, декоративно-прикладное искусство как вид творчества стало складываться с появлением у древнего человека первых признаков эстетического восприятия окружающего мира и попытками его отображения в предметах первой бытовой необходимости. Сложение специфических черт декоративно-прикладного искусства на том этапе развития человечества оказалось чрезвычайно знаменательным. Вещь с главенствующей утилитарной функцией закреплялась в ДПИ как видоопределяющая — древний человек создавал только утилитарно необходимое, — но в эти предметы стал вкладывать свое представление о красоте. Обозначим это как сочетание двух функций, вложенных в предмет ДПИ, — утилитарной и эстетической.

Этой эстетической функции в предмете, «скроенном» по его представлениям о красоте, мастер стал придавать не меньшее значение, чем утилитарной, тем самым заложив первый принцип ДПИ — нерасторжимое единство этих двух начал в предмете. Обретение мастером эстетического чувства в свою очередь самым непосредственным образом влияло на качество ремесленного исполнения: отработку технических приемов, свойственных материалу, чистоту отделки предмета, созданию его по законам красоты, другими словами, выработке средств достижения технического и художественного качества изделия. Так поначалу не совсем опрятно выполненные сосуды для практических нужд, скоро обретают ремесленное качество и художественную законченность, что по-

зволяет нам сегодня из массы древних артефактов вычленять изделия, наделенные художественными признаками и тем самым обозначить некую точку отсчета для истории ДПИ.

Вместе с тем синтетическая природа декоративного искусства с его ремесленно-кустарной основой, видовым разнообразием, обилием национальных школ и стилистических манер, многофункциональностью предметного ряда, безграничностью объемно-пластических решений и полихромией декора провоцировала его на нелинейное развитие, на множество вкусовых ответвлений внутри системы. Свою лепту в эту картину привнес технический прогресс: разные формы производства, связанные с промышленной эволюцией, дали свою систему ценностей. Поэтому накопленное за тысячелетия наследие и сами исторические формы бытования ДПИ, включая и современное состояние, следует привести к структурной ясности, что позволит увидеть в специфической самобытности не только само явление, но и его видовые подгруппы.

В пространстве декоративно-прикладного искусства следует выделить несколько специфически выраженных подгрупп, которые формировались в процессе его развития, не сменяя друг друга, а становясь рядом, свидетельствуя об усложнении своего вида. О том, что каждая творческая система имеет «свой тип целостности, принцип организации, свою структуру», — пишет М.А. Некрасова [2] — и это чрезвычайно важно для сохранения их границ и понимания их автономности.

Начальный этап сложения искусства предметного мира на одном историческом уровне развития человечества следует рассматривать как одно неделимое явление. Оно наблюдалось в разных уголках Земли, сопровождалось освоением ремесел поначалу в форме домашнего кустарного производства, а затем мастерских. На этом этапе шел процесс освоения разных материалов, выявление способов их обработки, изучения выразительных средств. Позже, с развитием рыночных отношений стала происходить специализация мастеров по видам деятельности.

Ремесла развивались в привязке к материалам (керамика, дерево, металл и др.), что обещало в скором будущем достижение ремесленного профессионализма по типу специализации. Этот процесс сопровождался уважительным отношением общества к мастерам-специалистам своего дела. Заказчики выделяли работу не только за техническое качество исполнения, но и за художественное решение. Под художественным решением понимаем креативную идею, ее образное воплощение, а так-

же эстетическую подачу. Включенные в материальный по преимуществу утилитарный предмет они наполняли его духовным содержанием, открывали чувственные каналы у зрителя и пользователя вещью.

Таким образом, древний человек свои эмоциональные впечатления, получаемые от окружающего мира, учился возвращать, наполняя ими создаваемые предметы не только бытового, но и сакрального значения в виде содержательного и эстетического осмысления декора. Это был полноценный творческий процесс, а не копирование — увиденное вдохновляло, сохранялось в образах. Они воплощались в создаваемых предметах: процесс, абсолютно идентичный его современному характеру. Древний мастер также как и наш современник имел творческую идею, выбирал материал, учитывая его выразительные свойства, реализовал в нем свой замысел.

Правда, это случилось несколько позже. Поначалу он должен был испытать материал на податливость в обработке, понять его специфические особенности, выразительные свойства, освоить приемы работы. Этот исторический этап был чрезвычайно важным. Совершенствуя свои ремесленные навыки, древние мастера, формировали логику творческого процесса в искусстве предметного мира. Закреплялись отношения «материал и мастер», которые стали в дальнейшем краеугольными в декоративно-прикладном искусстве. Следовало помочь материалу проявить свои выразительные возможности, а не всецело подчинять его прихоти мастера и использовать для воплощения не органичных ему художественных решений.

Опыт формировал в ремесленнике вдумчивого художника. Он ассоциативно передавал то, что оказывалось для него сильным впечатлением, вынимал его в нужный момент из памяти. Освоенный материал помогал ему в этом: как будто подсказывал органичные способы воплощения идей и образов в предметах, а сам мастер учился проявлять свою креативность в трактовках образов. В этом процессе из «дикого» кустаря сформировался ремесленник, освоивший приемы работы, и художник, выработавший к ней творческое отношение. Авторские замыслы как будто проходили в материале обработку на логичность, соотнесенность с ним, обретали органичность решения, совмещались с функцией предметов, придавали им художественную значимость. Например керамика и мелкая каменная пластика Эгейского мира 2 тыс. до н.э. дают нам блестящие примеры образной трактовки предметов, понимания специфики

творческого процесса, в котором участвовали и мастер, и материал. Таким образом, этот этап в развитии декоративно-прикладного искусства стал базовым. Назовем его *ремесленным*.

В древности мастера креативно схватывали явления в целостной характеристике. Со временем из-за обилия впечатлений это чрезвычайно важное качество будет стушевываться. Калейдоскопическая сменяемость зрительных впечатлений, ускорявшийся ритм жизни мешал человеку подчинить фрагменты целому, а характерное сделать выразительным качеством целого. От принципа восприятия зависит и метод художественного отображения. Целостность схватывания явления, мотива сделала обобщение творческим методом: как будто все характеристики приводились к общему знаменателю и умещались в одной выразительной форме. Неумение древнего мастера создавать близкие к реальности «картины» сделало условную трактовку другим не менее важным творческим методом.

Таким образом, два главных, используемых в декоративно-прикладном искусстве метода-приема были отработаны еще в практике древнего художника. Условный язык художественного сообщения (декора) в древних памятниках позволяет предположить доступность его пониманию в сообществе и принятость такого способа передачи необходимой информации. Следует допустить, что предложения принимались современниками, этот отклик запускал механизм выработки художественных критериев для конкретной эпохи.

Условность как творческий метод должна была обеспечить собственную жизнестойкость за счет сложения системы приемов, органичных ей. Передача объемно-пластического изображения была сведена к его плоскостной трактовке, а порой к знаковости. Условность как художественный прием оказалась кстати и в живописных трактовках. Невозможность технически правдиво отобразить реальный цвет, а с развитием искусства и во имя целостного колористического строя декора, ее принятость, как необходимость установления контактов по каналу связи «мастер-потребитель», закрепила этот прием в системе выразительных средств декоративно-прикладного искусства и ввела его в дальнейшем в базовые специфические особенности декоративности.

Следующим крупным явлением в эволюции декоративно-прикладного искусства стало *традиционное народное искусство,* присущее всем народам и не везде, к сожалению, сохранившееся в его оригинальной

форме. В нашей стране его значимое место определяется не только масштабностью бытования, но и высоким духовным значением, выраженной органической целостностью, дающей отличительные признаки этой группе в системе подвидов декоративных искусств. Достаточно хорошо изученное в исторической проекции и на материалах современной практики учеными смежных наук (этнографии, фольклористики, искусствоведения), в чем отмечается преимущественная заслуга советской науки, оно открылось чрезвычайно логичной внутренней системой, обеспечившей ему гармоничное бытование. В искусстве, базирующемся на емких мировоззренческих и нравственных представлениях народа, духовная составляющая стала приоритетной, охранительной от мелкотемья, низкопробности сюжетов, навсегда утвердила высокий нравственный посыл творчества и как выражение этого дала образцы художественного качества произведений. Только благодаря основополагающим установкам и следованию им, искусство бытовой крестьянской вещи сумело сохранить на протяжении веков этот высокий идейный смысл. Сегодня, когда отмечается неглубокое погружение в его природу, эксплуатирование только декоративной красочности традиционного народного искусства, мы углубляем естественно протекающий разрыв между его содержанием и внешней формой, будь то орнамент или изобразительный мотив. В отрыве от смыслов и морально-этических норм, заложенных в его образах, не происходит того визуального и энергетического воздействия, которое мы ожидаем от искусства с каналами глубинной духовной связи. Нарушение органической взаимообусловленности этих факторов – содержания и его декоративного отображения разрушает целостную систему этого вида искусства, в которой заложен код национальной идентичности, тип мировосприятия.

Наработки ремесленного этапа в искусстве предметного мира, который можно рассматривать и в системе археологической науки, полевые исследования которой выявили большое число таких памятников, должны были непременно лечь в основу традиционного крестьянского искусства или войти как этап в его систему.

Как и в далекой древности, освоение ремесла в близком к нам крестьянском искусстве проходило те же стадии. Ремесленная составляющая крестьянской работы вызревала в недрах патриархального домашнего хозяйства и уже на том этапе сопровождалась эстетическим осмыслением процесса. Ведь каждый мастер для своих близких хотел сделать

красивую вещь, вложить в изделие свои чувства и отношение, будь-то игрушка для ребенка или предмет для хозяйства. Таким образом, ремесло и творчество уже на ранней патриархальной стадии стали взаимообусловленными: отрабатывая ремесленные приемы изготовления, мастер совершенствовал художественную часть работы, добивался чистоты отделки всего изделия.

Выводя свой промысел на пространство села, деревни, а далее местной ярмарки мастер становился кустарем, а значит профессионалом в определенном виде деятельности. Его ответственность за изделие возрастала — ведь это был замкнутый мир, где все было персонифицированным. Даже в том случае, когда многие вокруг занимались одним промысловым делом, сообщество выделяло между собой особо одаренных мастеров, к ним на обучение отдавали детей, а иногда и сами, в особых случаях, заказывали им изделия. Очевидно, что ремесло в этом процессе растворялось в креативной работе, становилось ее нерасторжимой частью. Оценивали изделие не как крепко сделанное, а красиво выполненное. Утилитарное по своей природе крестьянское ремесло воспринималось сообществом через его эстетическую и духовную ценность.

Достойного ремесла без профессионализма не бывает. Этой проблеме много внимания уделила Т.М.Разина, отстаивая право на этот термин в отношении традиционного народного искусства писала: «Две стороны — формальная и содержательная — содержатся в понятии мастерства, относящемся и к декоративному искусству, в том числе и народному. Однако последнее обладает своими специфическими особенностями. Если мастерство художника, как правило, формируется той или иной школой, направлением в искусстве, то профессионализм народного творчества порождается самой жизнью народа, глубиной традиций и наследственно передаваемым мастерством, воспитывается коллективным опытом» [3].

Ремесло начиналось с материала, он вел мастера, воспитывал в нем профессионала, показывая возможности своих техник обработки, становился со-творцом с автором, который принимал эти условия еще в процессе зарождения идеи и выбора материала для ее воплощения. Декоративные эффекты ручного формования в глине, литья и ковки в металле, резной пластики в дереве, кости и др. направляли движение творческой мысли мастеров. Кроме того, у некоторых материалов имеются функциональные свойства, которые различаются утилитарным или декоративным

назначением предметов, а также декоративные характеристики — текстура, фактура, цвет и др., которые важны для создания необходимого образа и его художественного воплощения. Таким образом, материал становился первым не пассивным, а чрезвычайно активным участником в создании произведения декоративно-прикладного искусства, исходной данностью, определяющей развитие художественной идеи. С образованием профессиональной ремесленной деятельности возможности множились за счет развития техник и технологий, а также совершенствования исполнительского мастерства. Вместе – материал, формообразование, скульптурный и живописный декор «работали» на образ, даже в том случае, когда речь шла об однозначно утилитарных предметах. На всех этапах работы гармония союза — «мастер и материал» — хорошо прочитывалась зрителем в готовом изделии.

На крестьянской стадии развития ремесла произошло ее обогащение духовными ценностями народного миропонимания, установками его морально-этических норм и эстетических ценностей. Благодаря преемственному характеру развития традиционного народного искусства здесь они не только сохранились, а такие творческие методы как обобщение и условная трактовка, декоративность строя вещи, стали основополагающими для всего декоративно-прикладного искусства, что позволяет рассматривать традиционное народное искусство как видоопределяющее в системе ДПИ.

У самого традиционного народного искусства при этом остается ряд специфических особенностей, которыми регулируются внутренние творческие процессы, поддерживается устойчивый характер развития, определяются его самобытность и духовная значимость. Прежде всего следует отметить, что областью бытования народного искусства на долгое время стала крестьянская среда. Здесь оно сформировалось во всех своих особенностях, получило духовную подпитку, отобразило гармонию крестьянского мироустройства. Устойчивый характер крестьянского мира, его неспешное развитие с сохранением патриархальных ценностей позволяли укреплять базовые основы его искусства. Классики науки о традиционном народном искусстве стремились прояснить вопрос терминологии, обозначить среду, в которой оно развивалось, и которой адресовалось. Сложность задачи отметил еще В.С. Воронов: «При попытках определить понятие «крестьянского искусства», естественно возникает вопрос о том, кого следует считать основной и главенствующей группой непосредственных

производителей предметов этого искусства. Отсутствие резкой расслоенности нижних социальных групп населения и общность бытовых условий жизни весьма осложняет и запутывает этот вопрос. Понятия «народный» и «крестьянский» не вполне покрываются друг другом, хотя и близко схожи и часто равнозначащи. …Крестьянское искусство этого времени (XVIII–XIX вв. — Р.М.) несет на себе, вместе со своими старыми формами и темами, явные формальные наслоения привходящих и видоизменяющих его художественных течений и вкусов; последние накопляются уже не в глубине деревень, а идут от тех верхних слоев коренного крестьянства, которые имеют тяготение к городу, к новой жизни, расшатывающей и подтачивающей устои деревенского малоподвижного быта» [4].

С утратой крестьянского сословия стало принято называть искусство, развивающееся по его законам, традиционным народным. Наименование «традиционное» выделяет его историческую особенность развития, охраняет от размывания в потоке массового самодеятельного также народного творчества, влияний профессионального искусства, выделяя в его природе факторы коллективности и традиционной преемственности. Поэтому с исчезновением крестьянского сословия, а также изменившимся характером его современного развития, когда ушли выделенные группы-носители этой культуры, бывшее крестьянское народное искусство, возможно, следует обозначить как традиционное, так как его развивают сегодня и потомственные мастера, и художники, получившие специальное образование, и индивидуальные предприниматели, сами себя по интересу погрузившие в этот материал, и предприятия народных художественных промыслов, уже давно работающие по фабричной модели, но следующие его основным принципам. Оценка их деятельности на соответствие заявленному направлению творчества должна осуществляться исключительно по специфическим критериям, обозначенным еще в рамках крестьянского искусства, ведь главный принцип его развития — преемственность.

Крестьянскому искусству был присущ локальный характер. По этому признаку мы и сегодня выделяем промыслы, развитые в самобытные художественные центры — Хохлому, Городец, Федоскино, Гжель. Признаки локального своеобразия искусств промыслов мы отмечаем даже в рамках одного материала. Художественная обработка дерева делится не только на резьбу и роспись, но расцвечена многообразием технических и художественно-стилистических приемов, которыми различаются изде-

лия разных промыслов по художественной обработке дерева. По тому же типу образовались центры вышивки, кружева, гончарства.

Даже при беглом взгляде на изделия северной и южной географических зон очевидны различия. При единой семантике образов они «скроены» по-разному. В одних обострена ритмическая организация декора, в других господствует мелодичность, что идентично прослеживается в орнаменте, цветовой организации композиции декора и в целом вещи. Подтверждение этому мы находим при сравнении вышивок, костюмного комплекса Тамбовской и Воронежской областей, с одной стороны, и Архангельской с другой. И тем и другим присуще чувство цвета: тяготение к полихромии, приоритетное значение красного, но есть и более характерные черты. Например, рязанский красный воспринимается «горячим», а олонецкий разбеленным, «мягким». Если в южной вышивке красный цвет выступает в окружении темных контрастных цветов, является в этом ансамбле акцентом, то в строе каргопольской вышивки он участвует в полихромии, — создает праздничность, но стремится к гармонии с другими. Это не частные факты, это особенности, характерные и другим проявлениям. Достаточно сравнить неторопливый говор человека, живущего на севере, с быстрой речью южанина.

Влияние природной среды, наверное, можно было ввести в контекст географического фактора, но ее воздействие конкретнее, тоньше. Географические зоны пространнее, а окружающая природа, которую видел человек, в том числе и народный мастер, создававший предметы, с момента рождения каждый день своей жизни, несомненно, развивала в нем эстетическое чувство, формировала художественный вкус и приоритеты в нем. Трудно представить художественные промыслы в местах, не дающих мастерам эмоциональной подпитки из окружения. Другими словами, народные художественные промыслы, возникшие в горах, степи, в окружении леса, в своих изделиях запечатлевали образ места, а вместе с этим опосредованно отражали эстетические предпочтения их жителей.

Локальный признак был значимым при зарождении художественного промысла. Он изначально мог быть спровоцирован одним мастером, но его дальнейшее бытование непременно связывалось с распространением в среде живущих рядом и способных к ремеслу земляков. Это могло произойти только в том случае, когда творчество мастера оказывалось духовно и эстетически актуальным для живущих здесь и сейчас людей, а изделия востребованными. Об этом, размышляя о художествен-

ном каноне, его значении и месте в системе традиционных искусств, писал Б.М. Берштейн: «Кто бы ни был непосредственный исполнитель канонического произведения, за ним всегда стоит идеальный первичный автор — отправитель послания, в полной мере сохраняющий свою имперсональную и коллективную природу» [5]. Таким образом, условный заявитель будущего художественного промысла должен быть одним из сообщества, сформированного в одних коллективных условиях жизни, воспитанный под воздействием единых эстетических критериев, а также под воздействием общей географической и природной среды.

Замкнутый характер крестьянского мира оказывал влияние на характер жизни, выстроенной по прямой из прошлого в будущее, без соблазнов, уводящих в стороны. Этим же определялся характер развития художественных промыслов. В мироустройстве крестьянского сословия основополагающими были прочные связи со сложившимися в прошлом устоями и представлениями. Каналом передачи была непрерывающаяся преемственность: «преданья старины глубокой» окрашивали все сферы жизни, на них же развивалось народное творчество, в таком характере развития ставшее традиционным. Культурные наработки спрессовывались в кирпичики традиции. Искусство имело свои особенности, которые были духовного и профессионального свойства, благодаря им емкий мир представлений обретал художественную форму и философское содержание.

Роль традиции — быть накопителем духовного богатства. Она проявлялась во всех сферах народной жизни, но особо была ценна в области художественного творчества, так как искусство воссоздавало картину мира в его образных характеристиках, используя материал духовного и бытового свойства. Каналом ее передачи, из прошлого в будущее являлась преемственность — передача из рук в руки, из уст в уста, которая в своем процессе действия, обогащала ее от поколения к поколению. В таком случае в ней скапливалось только лучшее, отсеянное.

Философы, фольклористы, теоретики искусства, культурологи давно изучают механизмы традиции. Не вдаваясь в их полемику, хотелось бы выделить их подтверждение, что для традиционных культур традиция является механизмом самосохранения, «коллективной автокоммуникацией» [6]. Б.М. Бернштейн в отличие от совокупного опыта видел в ней «определенным образом отобранный, упорядоченный, структурно организованный опыт» [7], что для нашего материала является выведенной формулой. Он рассматривает действие традиции в двух направлени-

ях: «С одной стороны «программы культурной традиции» обращены как бы «вовне» коллектива — к свойствам окружающей среды и к способам взаимодействия с ней. С другой стороны, они обращены «вовнутрь» – на самый коллектив, на его собственное устройство. Оба аспекта связаны, часто до неразличимости. То, что субъективно в сознании самих носителей этой культуры выступает как образ мира или средство воздействия на природу, на самом деле может выполнять функцию консолидации коллектива или сохранения его структуры и т.п.» [8]. Как говорилось выше, традиция определяла устойчивый порядок во всех сферах крестьянского мироустройства, ее механизм отчетливо просматривается и в искусстве предметного мира, наполнявшего среду обитания и выявлявшего собой не только эстетические приоритеты хозяев, но и ценностную модель в их понимании. Господство традиции в укладе жизни крестьянского общества подчеркивало духовно-нравственную общность людей и схожесть их запросов, другими словами, коллективный характер жизнеустройства крестьянского мира. Таким образом, уклад традиционной жизни обеспечивал устойчивость традиции и служил для ее передачи следующему поколению. Крестьянский мир был в основном замкнут, сменяющиеся поколения получали впечатления из одних и тех же источников, а редкие привносимые новшества или перерабатывались сообществом в системе своих ценностей, или отсеивались морально-нравственными критериями. Стилевые влияния на крестьянское искусство отчетливо обозначились только к концу XIX века, когда усилились контакты крестьян с городом, его культурой, попадали они в деревню и вместе с фабричной продукцией, на что обратил внимание В.С. Воронов.

Сегодня в некомфортных для традиции условиях помогать ее поддерживать, развивать и возрождать должны специалисты — искусствоведы-методисты — аналитики, понимающие ее природу, умеющие выявлять из наследия его глубинную суть, как содержательного, так и декоративного свойства. Как только ослабевает профессиональный подход случаются отклонения в сторону пустой декоративности, нарушается баланс внутреннего и внешнего. Для поколений, живших раньше в замкнутой системе своего сообщества, она становилась базовой основой для сохранения своей идентичности, передавалась дальше в виде культурной традиции. Для современника она необходима для его самоидентификации как члена национального, культурного сообщества. И насколько грамотно это будет сделано, такие черты в характере, облике, вкусах носителя традиции

будут закрепляться. Чрезвычайно активно используемые только внешние атрибуты традиционного искусства не способствуют ее содержательному, духовному воздействию на личность. Традиционное искусство в его вещном бытовании лежит в пространстве декоративно-прикладного искусства целиком. Поэтому его ценности должны внедряться через предметы быта — ткани, посуду, элементы декора, работать на уровне генетического кода. В 1960–1980-е годы в нашей стране это было успешно опробовано. Есть примеры мирового уровня, когда дизайн среды и предметов формируется по этому принципу. Традиционное сегодня — это экозона, к нему тянется современное поколение и этим надо воспользоваться для установления прерванных культурных и духовных связей.

Декоративное богатство и одновременно устойчивость традиционного искусства обеспечивались его вариативной природой. В.С. Воронов писал: «При малой подвижности основных иконографических мотивов и стойкости традиционных форм крестьянское искусство обладает исключительным обилием вариантов. ...Крестьянское искусство не обильно темами, сюжетами и мотивами, но оно безгранично богато разнообразнейшими художественными трактовками этого небольшого круга своих тем. Темы эти неподвижны и косны в своем содержании, но необычайно живы, изменчивы и многообразны во внешних художественных выражениях, в своеобразии их бесчисленных вариантов. ... В их количественном и качественном богатстве отражены внутренние скрытые силы целостного художественного гения» [9]. В процессе обучения «из-под руки» мастер показывал исполнительские приемы, но всегда выводил внимание ученика на систему — приучал видеть целое в содружестве частностей. Уже на этом этапе, подспудно, открывалась безграничность вариативного построения композиции с опорой на незыблемые правила традиционной работы. И сегодня мы понимаем, что в вариативности развития традиционного искусства заключена его неизбывность и постоянная обновляемость. Этот аспект чрезвычайно актуален сегодня. В нем заложен смысл постоянного эволюционного развития традиции. Застойность и шаблонность убийственны как для современных художественных промыслов, так и традиционного индивидуального творчества. Как избежать этого? Ответ заключается в необходимости изучения творческой природы крестьянского искусства, научиться видеть в композициях системообразующее начало и меняющиеся элементы. В последних заключено привносимое автором участие, что

дает возможность стилистически выявлять время создания произведения, отмечать особенности авторской стилистики. «Во взаимоотношении изменяемого и неизменного и кристаллизуется “особенное”, — пишет М.А. Некрасова. — Эти взаимоотношения приходят в движение в силу изменяемости действительности в социальном и духовном аспекте, в силу взаимодействия народного искусства с современной культурой, с искусством профессиональных художников» [10].

Этот аспект целесообразно рассмотреть отдельно — во взаимодействии профессионального и самодеятельного искусства, декоративно-прикладного искусства и художественной промышленноти.

Примечания:

1. Статья построена в основном на материале отечественного декоративно-прикладного искусства. Оно богато направлениями и вместе с тем содержит пока еще неутраченную структурность, на которую обратили внимание исследователи, а отечественное традиционное искусство представляет редкий пример научной исследованности и сохранности, что позволяет рассматривать его базовые основы в развитии.

2. *Некрасова М.А.* Народное искусство как часть культуры. — Теория и практика. — Москва; Изобразительное искусство, 1983. — С. 22

3. *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. — Москва: Советский художник, 1985. — С. 8

4. *Воронов В.С.* Крестьянское искусство // О крестьянском искусстве. Избранные труды. — Москва: Советский художник, 1972. — С. 102–103.

5. *Бернштейн Б.М.* Традиция и канон. Два парадокса // Критерии и суждения в искусствознании. Сборник статей. — Москва: Советский художник, 1986. — С. 193.

6. *Бернштейн Б.М.* Там же. С. 185.

7. *Бернштейн Б.М.* Там же. С. 185.

8. *Бернштейн Б.М.* Там же. С. 184.

9. *Воронов В.С.* Цит. произв. С. 48.

10. *Некрасова М.А.* Цит. произв. С. 55.

Список литературы:

1. *Вагнер Г.К.* О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства. Под ред. М.А. Некрасовой и К.А. Макарова — Москва, 1982.

2. *Воронов Н.* О некоторых вопросах специфики прикладного искусства // Искусство. 1956. № 4, с. 19-20

3. *Дубровин А.А., Соловьев Н.К.* Декоративно-прикладное искусство и традиционные промыслы. Учебное пособие. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014.

4. *Земпер Г.* Наука, промышленность и искусство // Земпер Г. Промышленная эстетика. — Москва: Искусство, 1970.

5. *Каган М.С.* О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. — Ленинград: Художник РСФСР, 1961. — 160 с.

6. *Мусина Р.Р.* Традиционная отечественная керамика. Учебное пособие. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019.

7. *Мусина Р.Р.* Отечественная художественная промышленность в аспекте научного интереса Н.В. Воронова. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. № 2/2019. Часть 2. — С. 16–21.

8. *Мусина Р.Р.* К вопросу о сущности и базовых понятиях декоративно-прикладного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова . № 1, 2020. Часть 1. — С. 45–53.

9. *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. — Москва: Советский художник, 1985.