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. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vr.goda5@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_1_199_212

ТРАДИЦИОННОЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ АВТОРСКОЕ ИСКУССТВО, САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В СИСТЕМЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА. ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

TRADITIONAL AND PROFESSIONAL AUTHOR'S ART, AMATEUR CREATIVITY IN THE SYSTEM OF DECORATIVE AND APPLIED ART. THE PHENOMENON OF THE ART INDUSTRY

На материале отечественного декоративно-прикладного искусства XX–XXI веков автор рассматривает процессы взаимодействия профессионального и самодеятельного искусства, декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности, анализирует специфические особенности каждого из подвидов, говорит о необходимости сохранения их самобытности.

Based on the material of the domestic decorative and applied art of the XX–XXI centuries, the author examines the processes of interaction between professional and amateur art, decorative and applied art and the art industry, analyzes the specific features of each of the subspecies, speaks about the need to preserve their identity.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, искусство предметного мира, самодеятельное творчество, профессиональное авторское искусство, художественная промышленность, дизайн бытовой вещи.
Keywords: decorative and applied art, art of subject world, craft, amateur creativity, professional author's art, art industry, design of household items.

Роль личности в традиционном искусстве уже давно оценена. Она заключена в сохранении и продвижении коллективного наследия, собранного в традицию. Во все времена такая работа была делом, требующим внимания, самоорганизации, изучения пласта традиции и обретения навыков работы с ней. Особой задачей для творческой личности являлось принять традиционную систему мировосприятия, подчинить свое творчество коллективному началу.

В настоящее время с сильно развитым творческим индивидуализмом и в большинстве случаев, получив «ученое» профессиональное образование, сложнее встроиться в систему традиционного искусства. Информация, загружающая современного человека, не способствует восприятию принципов традиционного творческого процесса. Появилось много факторов, не позволяющих целиком погрузиться в специфичный материал коллективной природы. Даже в системе локальных промыслов сделать это стало сложнее: каждый день мир воспроизводит новые коммуникативные связи, не способствующие умиротворенному ритму промысловой работы. И еще — современному художнику стало трудно усмирить свои лидерские устремления, оказаться внутри замкнутой художественно-стилевой системы, где надлежит навсегда стать ее частицей. «Смирение» приходит с осознанием ее значительности, необъятности в проявлениях и строгости канонических установок. И если современные художники и мастера способны оценить масштаб и глубину явления, его духовное и художественное богатство, проблема лидерства отпадет, и они, как вечные ученики, погрузятся в материал. Художники старшего поколения, которые посвятили свою творческую жизнь работе с традиционным материалом, свидетельствуют, что они не перестают открывать новое в декоративных композициях оригиналов.

При всей сложности сохранения традиционного искусства в изменившихся условиях современного культурного процесса нельзя утра-

тить наработок в этой области декоративно-прикладного искусства. Нет выбора. Мы являемся наследниками уже принятой уникальной программы, продуманной и запущенной сто лет назад, в 1920–1930-е годы, по сохранению гуманитарного и художественного наследия. Теперь задача заключается в ее грамотном продолжении, потому что она показала свою важность для общества. Именно поэтому на каждом новом этапе истории следует способствовать развитию традиции как необходимой части нашей национальной культуры.

Еще одной самобытной группой — подвидом в системе искусств предметного мира — является самодеятельное творчество, расположившееся в той же социальной среде бытования, что и традиционное народное искусство. Однако в творческих характеристиках они полярны друг другу. Первое произрастало из коллективной природы многовекового традиционного искусства, а в названии другого остался зафиксированным индивидуальный, не зависимый ни от кого характер творчества. Логикой мышления самодеятельное творчество сродни профессиональному авторскому искусству, где все определяется авторской волей. Однако эта же параллель ясно показывает их жесткую полярность в природе самих явлений — определения «ученое» и «неученое» влекут за собой много внутренних различий.

Любопытно, что оба направления народного творчества на рубеже XIX–XX веков практически одновременно получили официальную поддержку в развитии. В связи с изучением во второй половине XIX века состояния кустарной отрасли в стране, центры традиционных ремесел, кустари прошли анкетирование. На основе анкетирования были изданы справочники [1] и, наконец, в 1902 году состоялась масштабная по охвату центров и мастеров разных видов деятельности первая специализированная Кустарная выставка.

Самодеятельное движение вначале обозначилось как клубное, связанное с театральными увлечениями населения. В 1909 году была образована «Комиссия содействия устройству деревенских театров». В ходе преобразований уже в советское время, в 1925 году, ее деятельность была конкретно направлена на развитие сельской художественной самодеятельности. Однако центр, названный поначалу как Поленовский Дом, в 1930 году был переименован в «Центральный Дом самодеятельного искусства в городе и деревне им. Н.К. Крупской» и, видимо, в связи с этим был им расширен охват населения. Вслед за этим стали возникать кра-

евые и областные Дома, придавшие проекту всесоюзный характер, а в 1940-х годах Дома народного творчества появились во всех республиках страны [2]. Важно, что творчество масс было обозначено не только как масштабное и характерное для страны явление, но практически одновременно осмыслено в своеобразии их творческих специфик.

И еще одна параллель: в 1932 году создаются Институт художественной кустарной промышленности, будущий НИИ художественной промышленности, и Научно-исследовательский институт самодеятельного искусства при Центральном Доме самодеятельного искусства им. Н.К. Крупской в Москве, уже сразу с аспирантурой. Их различие программно заключалось в задачах деятельности. В одном случае ставилась задача сохранения и развития традиционного народного искусства в самобытности его локальных проявлений, в другом — реализация творческих устремлений широких масс с интересом к сценическим искусствам. Дифференциация свидетельствовала о понимании важности каждого из них для гармоничного развития советской культуры и необходимости «развести» их деятельность на пользу реализации их самобытных программ — сохранения духовного наследия и развития творчества масс в соответствии с индивидуальными потребностями каждого. Сумели различить их и в названиях. В одном случае было зафиксировано «народное творчество», а в направлении деятельности другого ставились задачи сохранения и развития традиционного народного искусства.

Дома народного творчества со временем расширили свою деятельность, в частности, помимо сценического искусства стали проявлять интерес к изобразительному — помогали развиваться художникам наива, изучали, собирали и экспонировали их работы, вышли на предметное творчество, вобрав в круг своих интересов и творчество художников и мастеров традиционного искусства. Представляется, что в самой среде предметное творчество развивалось давно. Достаточно вспомнить такие городские домашние ремесла, как вышивку бисером, изготовление в домашних условиях елочных игрушек и еще многое другое, в чем проявлялись вкус и эмоции авторов, модные тенденции, господствовавшие в своей среде.

Общественный интерес к творчеству самодеятельных художников усилился в 1960-е годы, думается, не без участия самих Домов народного творчества, которые стали его популяризировать. Поначалу это были работы в доступных природных материалах — в дереве, в технике

лозоплетения, а также в металле, ткачестве, вышивке. Сейчас выбор материалов безграничен. Это пластмасса, стекло, керамика и др. Отсутствие «ученой» художественной грамоты не стесняет самодеятельного мастера в работе. Его сила — в эмоциональном порыве, увлеченности. Он тяготеет к повествовательности, выявляет частности, не пользуется обобщением, как это происходит в традиционном искусстве, хотя нередко прибегает к условным приемам. В самодеятельном искусстве решающее значение имеет вкус автора, влияющий на выбор тем, их трактовку. Один и тот же мотив может быть трогательно наивным, эмоциональным, но чрезвычайно информативным и ясным по решению или оказаться в пространстве кича, который иногда воспринимается как избыток вложенных чувств. «Диапазон самодеятельного творчества не имеет столь системного строения, как народное искусство, вернее, система его не закрытая, а открытая, поскольку в нее входят самые разнородные (разноструктурные) явления. … Если отдельные виды традиционного народного искусства как бы субординированы, то в самодеятельном творчестве такой четкой субординации нет, так как не улавливается ее основной стержень, это просто иная структура внутри общей системы народного искусства» [3]. Эти слова Г.К. Вагнера — еще раз о довлеющем субъективном факторе в сложении сообщества участников и их принципе творческого отображения действительности.

Эта творческая область собрала много определений своей деятельности: наивное искусство, самодеятельное творчество, даже широко бытовавший во второй половине XX века термин «кич» тоже стали переносить на изделия этой группы [4]. Все это дает специалистам стимул дифференцировать эту область на сформировавшиеся внутри себя направления, которые свидетельствуют о серьезности происходящих творческих процессов [5]. В целом, при сохранении автономности этих масштабных народных по своей природе явлений — традиционного искусства и самодеятельного творчества — можно говорить о креативности народа, дающего такую палитру искренности и жизнеутверждающего начала.

Однако с некоторых пор традиционное искусство стало заметно тесниться самодеятельным творчеством. Сложные катаклизмы последних десятилетий, отсутствие должной методической работы послужили нарушению чистоты этих направлений в искусстве, стиранию границ между ними. Наблюдавшаяся с 1990-х годов экспансия самодеятельного творчества в некогда охраняемое государством пространство традици-

онного народного искусства сильно навредила тому и другому искусству. Этот стихийный процесс показал их различие: слияния не получается, а потерять разом два самобытных явления можно. Такое состояние поддерживается индивидуальными предпочтениями потребителей. Вкус масс тяготеет к оригинальности. Все это отрицательно влияет на современное состояние традиционного искусства, которое на рынке сталкивается с конкуренцией самодеятельных мастеров.

Традиционное искусство под влиянием диффузных процессов, идущих из области самодеятельного творчества, сильно накренилось в сторону частных решений, что отразилось на качестве изделий даже самых известных промыслов. Мастера и художники Хохломы, Гжели и других центров в угоду покупательскому спросу используют приемы эмоциональных трактовок образов из самодеятельного творчества, что не отвечает специфике традиционного искусства и не соответствует его стилистическим решениям. Многие проблемы постперестроечной Гжели сегодня происходят из этой коммерческой направленности промысла, когда-то ставшего образцом сохранения и креативного развития традиционного искусства в современных условиях. Неприкасаемый в советские годы промысел был «раздерган» многими коммерсантами, а также и самодеятельными мастерами. Однако хуже другое: стилистика самодеятельного творчества укрепляется в работах всех традиционных промыслов.

Следующим значительным подвидом декоративно-прикладного искусства является профессиональное авторское искусство. Если его рассматривать только по авторскому принципу, то в него войдет все созданное человечеством с момента сложения художественной деятельности. Авторское начало присутствует в любой названной выше группе, поэтому в данном случае необходимо акцентировать деятельность на базе профессиональной подготовки автора, именно она формирует ее специфические особенности.

Начало профессиональной линии в искусстве связывается со сложением европейской системы академической подготовки художников, которая в комплексе давала знания по многим специальным вопросам, но она также обеспечивала уровень образования просвещенного «ученого» человека. Все это было необходимо, как оказалось, для формирования свободной творческой и гуманитарно просвещенной личности, ведь каждая из них должна быть в авангарде художественных процессов своего времени или хотя бы участвовать в них, определять поступатель-

ное развитие своей области искусства. Профессиональная школа нацелена на подготовку харизматической личности, формирующей новые идеи и свободной в их воплощении.

История профессионального авторского искусства полна таких примеров. Декоративно-прикладное искусство XVIII–XIX веков развивалось на базе академической школы и в привязке к художественным стилям своего времени, и если стили каким-то образом могли ограничивать полет художественной фантазии, то отсутствие стилевых ограничений, как, например, в эпоху историзма, или как происходит сегодня, делает художника более свободным. Конечно, в этой ситуации нельзя не отметить и такие ретроградные тенденции, как ретро-стили в том же историзме, но в целом это дает импульс к поиску нового.

Особенно благодатным для авторского декоративно-прикладного искусства стал XX век с его ускоренным относительно прежних эпох ритмом протекания процессов. Череда недлительных направлений в искусстве дала большое разнообразие творческих находок, а их быстрая сменяемость поддерживала высокий энергетический тонус самого творческого процесса. Художники-прикладники обрели уникальную свободу творить «от своего лица» — в мировой практике открывать мастерские, студии под своим именем, тем самым закреплять свой авторский статус в истории искусства, подписывать работы своим именем. В нашей стране в советские годы профессиональный художник также мог выступать от своего лица, не входя в производственную систему. Это право давало ему членство в Союзе художников. Оно же способствовало постоянному участию в выставках, которые закрепляли его имя у зрителей. Такой художник тоже получал заказы от государства на выполнение отдельных проектов. Его произведения закреплялись как общественно-значимые, входили в ансамбли с другими видами искусства в интерьере или в сложных пространственных комплексах, или в связи с архитектурой. И это тоже были авторские откровения в новых идеях, трактовках.

Роль такого свободного профессионального авторского творчества в ДПИ сродни значению всем понятного «от кутюр» в моде — быть высокой идеей для развития. Как и в «от кутюр», в таких идеях акцентировалась ее уникальность, доходящая до невозможности быть практически обусловленной в использовании. Эта несостыковка с обозначенными признаками декоративно-прикладной вещи, которая должна иметь свою функцию (утилитарную, декоративную), в виде уникального выставочно-

го или единожды воплощенного проекта несла креативный заряд, превышающий во много раз творческое решение практически востребованной вещи. В этом плане отечественное декоративно-прикладное искусство 1960–1980-х годов стало явлением, обогатившим мировое искусство. Авторские керамика, стекло, гобелены — трудно назвать, что еще более так творчески напряженно развивалось в те годы. Казалось, предметное искусство восприняло высокие идеи станкового искусства, пошло по пути его развития, навсегда распрощавшись со служением быту. «В парке», «Жажда», «Художник и философ» В. Малолеткова; «Африка» В. Васильковского; «Неоконченный разговор», «Мое окно» В. Гориславцева; «Стая», «Розовое платье и осеннее пальто» М. Копылкова; «Св. Себастьян» А. Задорина в керамике, «Да внемлют же поэтам веки» И. Олевской в фарфоре; «Сокольники», «Скорбящие», «Мысль о мире» Л. Савельевой; «Точка зрения», «К равновесию» Б. Федорова; «Рожденные в огне» В. Котова в стекле и еще много других произведений в разных материалах показывали, как дружно содержательные темы наполняли прикладное искусство. Но это не уводило от работы в специфике и выразительных свойствах своих материалов. Такие примеры, этот своеобразный мастер-класс для многих последующих художников расширили границы декоративно-прикладного искусства, сделали его актуальным. В этом смысле трудно переоценить значение авторского декоративно-прикладного искусства тех лет. Многообразие авторских стилистик вкупе с оригинальными авторскими техническими приемами сделали возможности каждого материала безграничными.

Со времени первого кустарного изделия до образования художественной промышленности прошли тысячелетия. Однако это один процесс, в котором есть начало и его итог как эволюции от ремесла к массовому механизированному производству художественных изделий. Художественная промышленность стала еще одним подвидом декоративно-прикладного искусства, которая представила стадию массового производства художественно осмысленных изделий. Под ней мы понимаем механизированный (массовый или тиражный) выпуск предметов.

История художественной промышленности насчитывает более двух столетий и связана с техническим прогрессом, налаживанием индустрии изделий для быта, формированием капиталистических отношений и развитием безграничных и емких рынков сбыта. Для ее укрепления стали значимыми процессы общественного и социального характера — заметная демократизация общественной жизни, увеличение городского

населения и, в связи с этим, числа покупателей, на вкусы и потребности которых влияли возросшие информативность жизни и межсоциальные коммуникации. В сфере художественного производства они повлекли за собой изменения, затронувшие специфические основы этого вида искусства: от ремесленного изделия к тиражному товару, от заказной работы — к разнообразию предваряющих спрос рыночных предложений. Детище наступавшего капитализма, художественная промышленность отразила не только технический прогресс, но и утрату художественных принципов исполнительской работы — отношение мастера к творческому процессу как изготовлению штучного или уникального изделия, предполагавшего качество ремесленной работы и ее художественную завершенность, наконец, само авторское исполнение.

Процессы, обозначившиеся в этой области творчества в Европе в первой половине XIX века, были зафиксированы фактом устройства «Великой выставки промышленных работ всех народов», ставшей первой Всемирной промышленной выставкой 1851 года в Лондоне, вызванной необходимостью оценить масштаб явления. Открывшаяся на ней картина показала объективный характер негативных процессов и заставила задуматься о решении проблемы путем повышения художественного качества машинной продукции. Готфрид Земпер, привлеченный к созданию экспозиций нескольких стран на выставке 1851 года, осмысляя материал ее экспозиции, напишет: «Нетрудно, однако, привести доказательства того, что современные условия неблагоприятны для художественной промышленности и безусловно опасны для традиционных видов чистого искусства» [6]. Продумывая меры, он предложит внести изменения в программу подготовки специалистов прикладного искусства с учетом задач набирающей силу индустрии, выделив внимание к материалам и техникам изготовления.

В капиталистической системе выпуск художественных изделий был подчинен коммерциализации. На их уровень влиял только рыночный спрос. Долгое время пребывание в эстетике историзма, то есть в эпоху, свободную от жесткости стилевых установок и с преобладанием вкусового фактора, было трудно повысить уровень требований общества к фабричной продукции, что продемонстрировала деятельность У. Морриса и его компании.

В художественной промышленности наблюдаются два важных, формирующих ее особенности, момента. Об одном уже сказано выше,

это господство массового вкуса, управляющего художественным обликом машинной продукции. Другим стали особенности механизированного тиражирования — невозможность машинным способом достичь качества ручной работы. Вместе они представляли силу, удерживающую отрасль на уровне художественного суррогата. На раннем этапе эта область не была осмыслена в специфике ее особенностей и возможностей технического производства. Подражание машинного изготовления и декорирования ремесленному выполнению изделий породило к ней предвзятое отношение у понимающего потребителя. В таком застойном виде производство пребывало долго. Коммерческие приоритеты дела не способствовали решению культурных задач.

Советская художественная промышленность программно занималась насыщением товарного рынка, который никак не удавалось наполнить. При этом уделялось огромное значение воспитанию потребительского вкуса населения через творчество профессиональных художников. Эту идею емко и доходчиво сформулировала В.И. Мухина. Всегда жившая крупными проектами и открыв красоту и возможности стекла, она обосновала важность работы в этом направлении: «Красота должна стать частью повседневной жизни, войти в быт. Я утверждаю, что обед из красивой тарелки и чай из красивой чашки вкуснее и потому полезнее. Искусство, окружая повседневно человека, смягчает нравы, оно развивает вкус масс» [7].

Действительно в советской практике удалось объединить две задачи. В 1930-е годы на всех ведущих предприятиях художественной промышленности страны были созданы творческие группы, в которые входили известные художники — специалисты в своем направлении работы. Они пополнялись выпускниками сначала МИПИДИ [8], а затем Строгановского и Мухинского училищ и др. У многих именитых советских художников-прикладников был производственный этап работы, а приверженцы производственного характера работы оставались на предприятиях надолго. Благодаря этому расширялся творческий диапазон: они умело сочетали авторское направление — представляли свои работы на всесоюзные, всероссийские выставки и были специалистами производственного направления. Их творчество находилось на службе художественной промышленности, входило грамотными работами в каждый дом. Художники владели спецификой промышленного искусства — в их разработках тем, сюжетов, мотивов декора, как и самого ассортимента, учитывались массовые запросы покупателей, а характер воплощения соотносился с технологическим

процессом промышленного изготовления, поэтому гармоничное сочетание искусства из рук ведущих художников, освоенных технологий в разных материалах и способов механического тиражирования изделий реализовывалось в советском производстве на достойном уровне. Сделать доступным такое искусство и поддерживать его креативный уровень позволяла классификация товара по группам. У каждого завода имелся массовый ассортимент и малосерийные изделия, в которых демонстрировались высокое мастерство исполнителей и технические возможности производства. А за уровень авторских произведений и производственных образцов были ответственны одни и те же художники, поэтому творческие идеи и решения помогали держать на достойном уровне массовый товар.

Художественная промышленность, возникшая по подобию ремесленного производства, до сих пор сохраняет эту родовую связь: каждое предприятие имеет штат исполнителей ручной художественной работы. В условиях современных передовых технологий, где процесс выстроен на хай-тек-технологии, это уже анахронизм. Стилистика современного искусства, точнее современных художников, уставших от излишества декораторства, также тяготеет к минимализму. Этот союз обещает прорыв к новым решениям с учетом технологических возможностей и в привязке к ним новых творческих идей. Принятое сегодня разделение на художественную промышленность в традиционной ремесленной обертке и дизайн бытовой вещи должно кануть в Лету. Дизайн — самая поздняя подгруппа в системе декоративно-прикладных искусств. В нашем отечественном производстве он пока сиротливо стоит за пределами этого блока. Мировой опыт самой художественной промышленности демонстрирует заложенный в ней потенциал. Начав с подражания традиционным формам производства с ручным тиражированием, она проложила путь в крупную высокотехнологичную индустрию с подчинением промышленному началу. У нас, к сожалению, не изжиты постперестроечные проблемы в когда-то бурно развивавшейся художественной промышленности. Самое время заняться переустройством отрасли и объединить эти направления под началом технических наработок, как было когда-то в Веркбунде. Тогда технические возможности производства, техническая эстетика задавали направление стилевых поисков. Правда, очень скоро стало трудно различать, какой фактор диктовал условия. Дизайнерское мышление должно определять и художественное, и техническое развитие художественной промышленности.

Таким образом, художественное пространство декоративно-прикладного искусства необъятно. В процессе эволюции оно не утратило ни одной из своих наработок. Сохраняются традиционное народное искусство, самодеятельное творчество, профессиональное авторское искусство, наконец, художественная промышленность и дизайн бытовой вещи. Последний блок подтверждает целостность этой группы и большие реалии их совместного развития. В традиционном искусстве и современном дизайне бытовой вещи, которого не может быть без высоких технологий, есть общее — это главенство в конструктивном и образном воплощении дизайнерской мысли — практической обусловленности и лаконизма, а духовная составляющая традиционного искусства должна привносить и сохранять в таком искусстве национальный элемент в виде жизнеутверждающей ноты.

Цель настоящей статьи конкретна. Она в защите пространства декоративно-прикладного искусства и его специфических особенностей. Оно не только огромно, но сложно по структуре. Все его подвиды уже давно сложились как автономные области творчества с четкими границами, которые обеспечивают многообразие искусства предметного мира и служат удовлетворению разных художественных, эстетических и утилитарных потребностей. К сожалению, текущая практика дает немало примеров игнорирования специфических особенностей развития каждого подвида, стирания между ними границ. Только понимание их самобытной природы позволит грамотно развивать и приумножать уже накопленное. Это послужит сохранению многообразия отечественного декоративно-прикладного искусства.

И последнее, что не менее важно, — это вопрос терминологии. Видимо, с этим не все в порядке, иначе не было бы дискуссий о названии этого вида искусства в среде ученых, случившихся в середине XX века [9]. Сложносочиненное название — «декоративно-прикладное искусство» не выявляет приоритетов в этом виде художественной деятельности. Оно объединяет разные виды творчества, отличается многофункциональностью, имеет при этом базовые положения, которые определяют его главные признаки.

В соединении декоративного и прикладного почему-то декоративное главенствует, хотя главная функция декоративно-прикладной вещи — быть утилитарной; она не только была заявлена в первых изделиях, но сохраняется поныне, хотя, с усилением декоративизма, вычленяется

декоративная функция как самостоятельная. Само собой разумеется, что декоративное можно толковать как художественное решение этого предмета — оно может заключаться в его объемно-пластической трактовке или включаться в виде живописного декора, но всегда подчиненного функции.

Вторая часть названия — «прикладное» — также не работает. Проходя экскурсом по истории этого вида, обращая внимание на период сложения его особенностей, мы нигде не отметили этот прикладной характер. В нем все собрано на принципе взаимообусловленности и в подчинении друг другу: каждый последующий этап работы вызван «по необходимости» и выполняет свою миссию, не претендуя на равность с другими. Он находится только в гармонии с предыдущими. Принцип равности может привести к какофонии, а не целостности, поэтому художественно осмысленная вещь — это гармония утилитарного и декоративного, двух ее функций — утилитарной и декоративной и гармоничного соотношения всех выразительных средств, использованных в предмете. Там, где главной выступает утилитарная функция, декор ей подчинен всецело, а декоративное изделие, даже когда имеет форму утилитарного предмета (например, настенная декоративная тарелка), остается по функции декоративным.

Таким образом, и без того сложное по составу декоративно-прикладное искусство еще более отягощено названием, не раскрывающим его сущностную природу. Может, следует для удобства его использования и доходчивости смысла названия найти другой принцип, объединяющий этот разнородный союз? Представляется, таким могло бы стать «искусство предметного мира», уже освоенное в научной литературе.

Примечания:

1. Свод материалов по кустарной промышленности в России. — М., 1874; Труды Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России: Вып. 1–16. — СПб.: тип. В. Киршбаума, 1879–1887.

2. Дома народного творчества России: ретроспектива и современность. Исторические очерки / редактор-составитель Л.А. Богуславская. — М.: Государственный Российский Дом народного творчества, 2009.

3. *Вагнер Г.К.* О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства / под редакцией М.А. Некрасовой и К.А. Макарова. — М., 1982. — С. 52–53.

4. *Вагнер Г.К.* О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства / под редакцией М.А. Некрасовой и К.А. Макаро-

ва. — М., 1982. — С. 46–55; Савицкая В.О. Кич и народное искусство (к постановке проблемы) // Проблемы народного искусства… — М., 1982 и др.

5. *Некрасова М.А.* Формы развития народного искусства и вопрос самодеятельного творчества // Народное искусство как часть культуры. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — С. 75–101.

6. *Земпер Г.* Наука, промышленность и искусство // Промышленная эстетика. — М.: Искусство, 1970. — С. 51.

7. *Воронова О.И.* Вера Игнатьевна Мухина. Серия «Жизнь в искусстве». — М.: Искусство, 1976.

8. Московский институт прикладного и декоративного искусства (1939–1952).

9. *Каган М.* О сущности и специфике прикладного искусства // Искусство. — 1956. — № 4. — С. 18–20; Воронов Н. О некоторых вопросах специфики прикладного искусства // Искусство. — 1956. — № 4. — С. 19–20; *Яглова Н.* К вопросу о сущности и специфике декоративно-прикладного искусства // Искусство. — 1957. — № 1. — С. 19 и др.

Список литературы:

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

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

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

4. *Мусина Р.Р.* К проблеме современного бытования традиционного искусства // Вестник РГГУ «Философия, социология, искусствоведение. — 2018. — № 2. — С. 102–111

5. *Мусина Р.Р.* Теория и практика отечественной художественной промышленности: явление неравное себе // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2019. — № 2. — Часть 2. — С. 29–40.

6. *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. — 2020. —№ 1. — Часть 1. — С. 45–53.

7. *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. — Москва: Советский художник, 1985. 188 с.