

М. КАГАН

The cover features a dark blue background with a light-colored grid. On the left, there is a large, stylized shape in red and white. Scattered across the grid are several white line-art icons: a chair, a pair of glasses, a horse, and a pair of shoes.

О ПРИКЛАДНОМ
ИСКУССТВЕ

М.С. КАГАН

О ПРИКЛАДНОМ
ИСКУССТВЕ

7С.03
К-12

М. К А Г А Н

О ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Некоторые вопросы теории



„ХУДОЖНИК РСФСР“ • ЛЕНИНГРАД • 1961

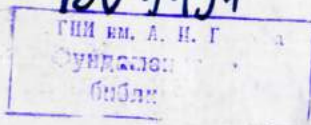
24138

КАГАН Моисей Самойлович
О ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Редактор С. А. Онуфриева
Оформление И. Н. Кускова
Художественно-технический редактор
Ю. В. Кириллин
Корректор Э. М. Сидорова

Подписано к печати 2/VI 1961 г. Формат 70 × 92^{1/16}.
Печ. л. 10 + 5 вкл. Уч.-изд. л. 10,28. Тираж 5000.
М-22362. Изд. № 15358. Зак. 1245. Цена 1 р. 05 к.
«Художник РСФСР». Ленинград, ул. Якубовича, 2/3

Управление полиграфической промышленности Ленсовнархоза
Типография № 3 им. Ивана Федорова
Ленинград, Звенигородская ул., д. 11



ПРЕДИСЛОВИЕ

ра о прикладном искусстве обширна. Более или менее об-
изучена история различных его отраслей, в многочисленных
ах описана технология каждой из них, а современная художе-
практика в последние годы систематически освещается в спе-
ом журнале «Декоративное искусство СССР» и в аналогичных
ных изданиях. Но в одном отношении научное изучение приклад-
искусства находится еще в зачаточном состоянии — речь идет о тео-
ском исследовании самой сущности и специфических закономерной
своеобразной области художественного творчества.

20-е годы вопросы теории прикладного искусства обсуждались в
стране очень широко. Великое переустройство всех сторон общест-
жизни, начатое в октябре 1917 года, вызвало потребность по-
осмыслить ту область искусства, которая особенно тесно сплетена
и особенно глубоко внедрена в повседневную жизнь народа. Но
стное, а нередко и вульгарное понимание марксизма многими
лами первого периода развития советского общества и советской
ры приводило их к ряду серьезных ошибок и, по-видимому, ском-
ровало на какое-то время теорию прикладного искусства в целом.
ом случае, почти двадцать пять лет, вплоть до середины 50-х го-
аши ученые не возобновляли попыток эстетического анализа при-
ого искусства.

Между тем, потребность в марксистском материалистическом и
ектическом, истолковании его природы не могла исчезнуть.

лее того, — в связи с общими процессами, характеризующими
Советской страны в последние годы, необходимость в такой

теории стала ощущаться сильнее, чем когда бы то ни было раньше. Грандиозные достижения нашего народа во всех областях его созидательной деятельности позволили перейти к практическому осуществлению вековой мечты человечества — к построению коммунистического общества. Первое в мире социалистическое государство сделалось столь могущественным, что получило возможность уделить не виданные ранее силы и средства для удовлетворения материальных и духовных нужд всего народа. Коммунистическая партия и Советское правительство принимают ряд важнейших решений, направленных на развитие архитектуры и строительства, легкой промышленности, сельского хозяйства. В 1960 году Верховный Совет СССР постановил ассигновать на производство товаров широкого потребления дополнительно 25—30 миллиардов рублей (в старом масштабе цен). Выступая 17 января 1961 года на пленуме ЦК КПСС, Н. С. Хрущев отметил, что огромные сверхплановые накопления, полученные за два первых года семилетки, позволили правительству «выделить дополнительные ассигнования, сверх намеченных семилеткой, на увеличение производства товаров широкого потребления, на развитие отраслей, связанных с повышением благосостояния народа».¹ При этом Н. С. Хрущев приводил такие цифры: за первые два года семилетки построено в городах и рабочих поселках 4 миллиона 600 тысяч квартир, а в сельской местности — более 1 миллиона 400 тысяч домов. Естественно, что такой грандиозный размах жилого строительства требует соответствующего ему расширения производства мебели, электрической арматуры, декоративных тканей, а общий рост благосостояния советских людей требует и количественного и качественного роста производства одежды, посуды и других предметов, используемых в повседневной жизни. «Для того чтобы все трудящиеся могли жить хорошо, — подчеркивал Н. С. Хрущев, — нужно иметь в достатке продукты питания, одежду, обувь, жилье, все необходимое для удовлетворения культурных запросов людей — книги, театры, кино... И если в первые годы Советской власти, — продолжал он, — в первые пятилетки рабочий класс, крестьянство, трудовая интеллигенция, чтобы укрепить экономику страны, ее оборону, должны были, как говорится, подтягивать ту же свой пояс, то теперь наша страна располагает воз-

¹ «Правда», 21 января 1961 г.

можностями для более полного удовлетворения материальных и духовных запросов населения».¹

Наш народ должен получать вещи не только полезные и удобные, но и красивые, художественные. На каких же творческих принципах следует основывать это единство утилитарности и художественности? Каким путем можно добиваться органического объединения экономических и эстетических качеств вещей?

Вопросы эти требуют безотлагательного и углубленного теоретического решения. В области архитектуры такое решение было найдено нашей партией, которая определила основной путь развития социалистического реализма в нашем зодчестве, подвергнув решительной критике формалистически украшательские тенденции, господствовавшие в советской архитектуре в послевоенные годы. В прикладном искусстве в первое послевоенное десятилетие подобные тенденции также получили довольно широкое распространение. Предпочтение, отдававшееся уникальным произведениям парадного характера в ущерб работе над вещами массового производства, погоня за внешней пышностью, показным великолепием, а с другой стороны, механическое перенесение на прикладное искусство законов искусства изобразительного (так называемый «станковизм»), вульгаризация принципа идейности искусства — все это вело по чуждому социалистической эстетике пути и творчество художников, и вкусы потребителей прикладного искусства и вступало в вопиющие противоречия с общими экономическими, идеологическими и эстетическими требованиями нашей советской действительности.

После исторических решений XX съезда КПСС и выступлений Н. С. Хрущева по вопросам литературы и искусства в области прикладного искусства наметился крутой перелом. На художественных выставках последних лет — выставке «Советская Россия», выставках искусства прибалтийских республик, народных художественных промыслов РСФСР и других — прикладное искусство заняло значительное место, и художественный его уровень был несравненно более высоким, чем раньше. Успехи советского прикладного искусства высоко оцениваются не только в нашей стране, но и за рубежом, о чем свидетельствуют многочисленные награды, полученные художниками-прикладниками

¹ «Правда», 21 января 1961 г.

на международных выставках. Хотя художественный уровень изделий массового производства все еще отстает от современных эстетических требований народа, мы имеем все основания утверждать, что в истории советского прикладного искусства наступил новый, качественно более высокий этап развития.

Заметный сдвиг произошел и в области теории прикладного искусства. Процессы, развернувшиеся в сфере художественной практики, предоставили богатый материал для обобщений и выдвинули ряд проблем, требующих глубокого научного осмысления. Показательно, что если до середины 50-х годов в наших вузовских программах курса «Основы марксистско-ленинской эстетики» понятие «прикладное искусство» даже не упоминалось, то начиная с 1956 года редкая статья или книга, посвященная вопросам эстетики, не обращалась в той или иной мере к его проблематике. В том же году журнал «Искусство» открыл на своих страницах специальную дискуссию о сущности и специфике прикладного искусства, а в 1957 году был основан специальный журнал «Декоративное искусство СССР», который систематически публикует статьи теоретического характера. Особо следует отметить вклад, внесенный в разработку марксистской теории прикладного искусства в послевоенные годы покойным А. Б. Салтыковым, блестяще сочетавшим качества историка, критика, теоретика и организатора данной области художественного творчества.

И все же теоретическое изучение прикладного искусства пока что ограничилось отдельными журнальными статьями и фрагментарными обращениями к нему в монографиях, посвященных общеэстетическим вопросам. Полной, всесторонне разработанной, охватывающей весь круг проблем марксистской теории прикладного искусства еще не создано.

Нет еще у нас книги, в которой бы главные положения марксистско-ленинской эстетики, прочно лежащие в основании советского искусствоведения, были бы конкретно применены в анализе прикладного искусства в целом и различных его отраслей. Такая книга крайне необходима и зрелым и начинающим художникам, работникам художественной промышленности и торговой сети, наконец, всем тем, к кому обращается прикладное искусство, кто является потребителем и ценителем его произведений и кто должен обладать развитым вкусом и верным пониманием художественной природы и художественного своеобразия этих произведений.

Предлагаемая вниманию читателя книга не претендует, разумеется, на полное и окончательное решение этой большой и сложной задачи. Как говорит ее подзаголовок, она освещает лишь некоторые вопросы теории прикладного искусства, а ее объем свидетельствует о том, что и эти проблемы рассматриваются в ней лишь в самых общих чертах. Названия глав, из которых состоит книга, показывают читателю, какие именно вопросы ее автор считает наиболее важными в теории прикладного искусства. На них-то он и сосредоточил все свое внимание. Вполне понятно, что в освещении каждого из них читатель найдет немало дискуссионного и полемического, но это неизбежно на нынешнем этапе развития теории прикладного искусства.

Глава I

ЧТО ТАКОЕ „ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО“

Да не покажется читателю странным название этой главы! Если он знаком с теоретическими дискуссиями хотя бы последних лет, он знает, что наши ученые по-разному трактуют значение и объем понятия «прикладное искусство» и даже по-разному относятся к самому этому термину. Соответственно он должен понять, что, приступая к рассмотрению некоторых основных проблем теории прикладного искусства, автор обязан разъяснить, что именно является предметом его исследования, то есть какой смысл вкладывает он в понятие «прикладное искусство». Если же знакомство с этой книгой окажется для иного читателя лишь началом изучения теории прикладного искусства, то ему тем более необходимо получить сначала общее представление о том, что такое «прикладное искусство».

Две функции произведений прикладного искусства

Говоря о прикладном искусстве, обычно имеют в виду художественно оформленную мебель, посуду, одежду, разнообразную утварь и т. п. Все эти предметы обладают рядом общих черт с произведениями скульптуры, живописи, графики: их сближает пространственный — объемный или плоскостной — характер образа, общность используемых материалов, обращенность произведения к зрительному восприятию. Потому всю эту группу искусств, а также архитектуру, принято объединять понятием «пространственные искусства». Однако во многих отношениях прикладное искусство существенно отличается от других пространственных

искусств и их сравнение позволяет с наибольшей наглядностью выявить его специфические черты.

Когда делают такое сравнение, указывают прежде всего на то, что в отличие от картины, имеющей только идейно-художественный смысл, произведения прикладных искусств, подобно произведениям архитектуры, имеют одновременно два значения: жизненно-практическое — утилитарное и художественное — эстетическое. Именно потому, что в этих произведениях художественная ценность предмета присоединяется, как бы «прикладывается» к его утилитарной ценности, они и стали называться произведениями «прикладного искусства».

Оставим пока в стороне вопрос о том, насколько удачно такое название, об этом речь пойдет ниже, и задумаемся над более существенной проблемой: действительно ли произведения прикладного искусства непременно обладают двумя функциями — эстетической и утилитарной?

Это утверждение подчас оспаривают, ссылаясь на ряд предметов, которые имеют чисто декоративный характер и практически никак не используются. Подобно тому, как архитектура знает, скажем, такие сооружения, как мемориальный обелиск или триумфальная арка, так и в прикладном искусстве мы встречаемся с декоративными тарелками, предназначенными не для еды, а для украшения стен, с декоративными вазами, которые не используются в качестве сосудов, а только украшают помещение, наконец, с многообразными ювелирными изделиями. Как же быть со всеми этими вещами? Имеем ли мы право включать их в область прикладного искусства?

Безусловно имеем, потому что все такие предметы все-таки обладают или обладали раньше определенной жизненно-практической функцией, которую люди, в силу тех или иных причин, могут просто не принимать во внимание.

Эта мысль нуждается в некоторых пояснениях. Утилитарная функция предметов прикладного искусства может быть двойкой — реальной и иллюзорной. Так, первоначальное и исконное назначение тарелки или вазы абсолютно реальное — они должны использоваться в быту для совершенно конкретных хозяйственных надобностей. От того, что мы подвешиваем блюдо или поднос на стену, подобно картине, они не перестают быть вещами, которые, в отличие от картины, можно использовать и практически. Например, в богатых домах Италии в эпоху Возрождения

майоликовые блюда и тарелки, предназначавшиеся для украшения стен и буфетов, богато расписывались, а столовая посуда была очень простой, скромной. Но это определялось эстетическими позициями владельцев этой посуды, а не собственной ее природой, которая и в том и в другом случае оставалась двойственной — утилитарной и художественной.

Сложнее обстоит дело с утилитарностью произведений ювелирного искусства. Правда, некоторые из них обладают вполне отчетливой утилитарной функцией, например брешь служит для скалывания деталей одежды, запонки — для скрепления манжет рубашки и т. д. Но ожерелья, браслеты, серьги, подвески, кольца не имеют и как будто никогда не имели никакого жизненно-практического назначения, ограничиваясь ролью простого украшения. Как будто не имели, на самом же деле все они некогда обладали известной утилитарной функцией, но только не реальной, а иллюзорной: ведь в древности людям казалось, будто подобные предметы имеют определенный практический смысл, ради которого они их и изготавливали! Этнография, археология, искусствознание и эстетика доказали на огромном и разнообразном материале, что первоначально все средства украшения тела и одежды человека имели не узкодекоративное, но крайне важное в социальном и культовом отношении практическое значение: они служили амулетами и талисманами, они имели священный магический смысл, они служили знаком могущества, богатства, храбрости, высоких заслуг или высокого общественного и религиозного положения человека.¹ Следует отметить, что нередко еще и в наше время ювелирные изделия сохраняют подобное практически осмысленное, а не чисто декоративное значение, например ордена и различные значки-эмблемы, атрибуты одежды священнослужителей, обручальные кольца и т. п.; что же касается тех предметов, которые имели в древности магический смысл, то они постепенно это свое значение потеряли и остались в быту как простые украшения.

Но вот что здесь еще крайне примечательно: история прикладного искусства и архитектуры показывает, что когда те или иные произведе-

¹ Многочисленные примеры, иллюстрирующие эту закономерность, читатель может найти в работе И. Гирна «Происхождение искусства», [Харьков], Гос. изд. Украины, 1923. См. также работу Г. В. Плеханова «Письма без адреса» (Собр. соч., т. XIV), в которой эта закономерность объяснена последовательно материалистически.

ния теряют свою первоначальную — реальную или иллюзорную, безразлично, — утилитарную функцию, они оказываются в конечном счете обреченными на отмирание. Какое-то, более или менее длительное время они продолжают жить «по инерции», используя в чисто декоративных целях, но одна сила инерции и одна только декоративная ценность не могут обеспечить длительной жизни подобных предметов. Именно потому искусство татуировки, имевшее некогда огромное значение в общественной жизни, уже умерло, а его пережитки рассматриваются нами ныне как проявления дикости и бескультурия.

Весьма интересные в этом отношении процессы разворачиваются и в наше время. Наиболее отчетливо они сказываются в архитектуре, которая решительно отбросила наконец всякие функционально бессмысленные, отвлеченно декоративные элементы. Нечто аналогичное можно увидеть и в области прикладного искусства. Например, чернильный прибор, который долгое время служил украшением письменных столов, постепенно выходит из употребления, ибо внедрение в быт авторучек и быстро сохнувших чернил сделало ненужными и настольные чернильницы и пресс-папье. Одна только декоративная функция оказывается неспособной удерживать в быту эти предметы. Современный интерьер украшается вещами, которые и красивы и полезны в том или в ином отношении (и, конечно же, картинами, гравюрами, скульптурой, которые никаких утилитарных задач вообще решать не могут). Когда же мы еще сталкиваемся иногда с загромождением жилья практически ненужными вещами, которые должны «только украшать» комнату, мы справедливо рассматриваем это как пережиток мещанских вкусов.

Глубоко закономерно и то, что когда предметы прикладного искусства уже утратили свою утилитарную функцию, но еще продолжают жить как простые украшения, их эстетическая ценность неизбежно и неотвратимо падает. Историки русского искусства давно уже обратили внимание на печальную судьбу ладьевидного ковша в XVI—XVIII веках; широко использовавшийся в быту нашего народа с древнейших времен и представлявший собой классический пример единства утилитарного и художественного качеств, ковш стал эстетически деградировать, когда он лишился своего практического назначения и начал использоваться как памятный подарок, который цари жаловали приближенным за различные заслуги. Мы можем убедиться в этом, если сравним три ковша

из собрания Оружейной палаты: исполненный в конце XVI века ковш Бориса Годунова, сохранивший верность принципам народного искусства (илл. 1), ковш царя Михаила Федоровича, датируемый 1618 годом (илл. 2), в котором чрезмерное декоративное убранство драгоценными камнями и жемчугом ясно говорит об утрате сосудом его практической целесообразности, и, наконец, жалованный ковш 1701 года (илл. 3), в котором декоративные качества окончательно оторвались от утилитарной основы, приобрели самодовлеющий характер, и ковш оказался полностью лишенным органической цельности и художественной логики.

Нечто подобное мы встречаем, к сожалению, нередко и в советском искусстве. Предприятия нашей художественной промышленности и народные промыслы упорно работают над особым типом изделий, которые принято называть «сувенирами». Этот профиль должен оправдать создание чисто декоративных сосудов, в которые ничего нельзя налить или положить; подсвечников, которые никто сейчас не станет использовать по их прямому назначению; расписных ковшей, которыми никто ничего не будет черпать. Как будто изделие, органически соединяющее декоративную и утилитарную ценности, не может быть прекрасным памятным («сувенирным») предметом или подарком! Советская художественная культура должна ориентироваться на традиции народного искусства, в котором — по точному заключению В. Воронова — декоративность всегда «органически слитна» с практическим назначением предмета и «никогда не лишает его реальной бытовой ценности». ¹ «Народное искусство, — подтверждал этот вывод А. Салтыков, — всегда направлено на создание не только красивых, но и полезных предметов, на художественное преобразование своего быта». ²

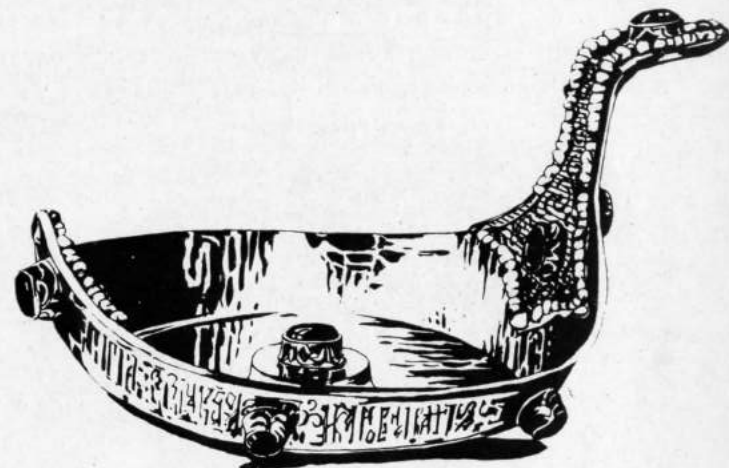
Значение утилитарной функции в предметах прикладного искусства раскроется, быть может, особенно ярко, если мы сравним, как «ведут» они себя в музейной экспозиции и как «ведут» себя в ней произведения живописи и скульптуры. Если для последних музейное бытие является абсолютно естественным и закономерным, то для предметов прикладного искусства оно — нечто противоестественное, нарочитое. Разумеется, они выставляются и должны выставляться в музеях как памятники истории

¹ В. Воронов. Крестьянское искусство. М., Госиздат, [1924], стр. 35.

² А. Салтыков. Использование народных традиций в развитии советского прикладного искусства. М., «Искусство», 1956, стр. 14.



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3

искусства, но ведь создаются-то они не для этого! Потому они и «чувствуют» себя в музее совсем не так, как картина или скульптура. Изъятые из конкретной сферы практического функционирования и превращенные в объект чистого созерцания, предметы прикладного искусства, выставленные в музее, напоминают зверей, вырванных из естественных условий их существования и заключенных в клетки зоологического сада: смотреть на них здесь, конечно, можно, но их реальное бытие по этой экспозиции можно себе только представить...

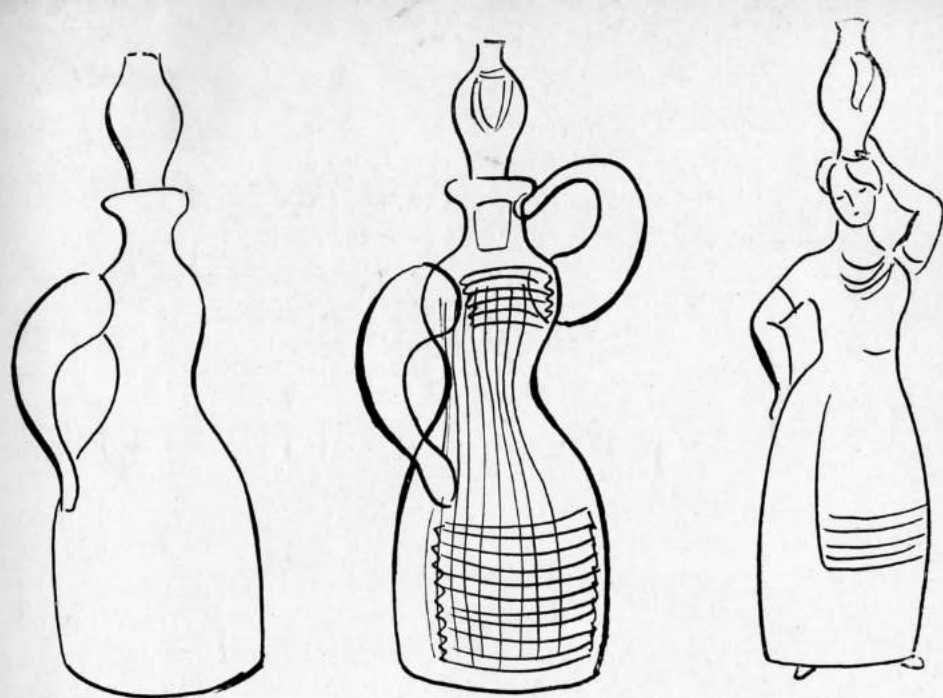
Вот почему возможность и музейного и комнатного экспонирования произведений прикладного искусства не опровергает того положения, что по своей природе эта область пространственных искусств является двойственной, утилитарной и художественной одновременно, что сближает ее с архитектурой и отличает от искусств изобразительных — живописи, скульптуры, графики.

Неизобразительная природа прикладного искусства

Но этим характеристика прикладного искусства еще не может ограничиться. Необходимо выяснить, каким же образом предметы практического назначения обретают художественное значение? И отличаются ли они в этом отношении от произведений изобразительного искусства?

В поисках наиболее легкого и убедительного ответа на эти вопросы обратимся к простейшему примеру. Сравним три рисунка, исполненные по нашей просьбе художником Б. Смирновым и воспроизведенные на илл. 4: эскиз графина, имеющего условное название «Матрешка», эскиз другого графина, близкого к первому по форме, и эскиз статуэтки, также близкой по форме к графину «Матрешка». Все они задуманы в одном и том же материале — стекле с алмазной гранью.

Определяя сходство и различия всех этих трех изображений, следует указать не только на то, что два из них являются графинами, а третье — статуэткой, не служащей никаким утилитарным целям. Крайне важно еще и другое: если в статуэтке художественный образ основан на изображении явления реального мира — девушки, несущей на голове кувшин, — то в форме графина, воспроизведенного слева, никакого изображения конкретных явлений реального мира усмотреть нельзя.



Илл. 4

Форма этого сосуда вытекает прежде всего из его назначения, затем из характера материала, в котором он должен быть исполнен, затем из технологии обработки этого материала; она выражает, наконец, эстетическое чувство художника, но изобразительного характера почти не имеет. Форма строится здесь не изобразительно, а по тем же законам, по которым строится форма архитектурного сооружения: художественный образ создается выразительностью тектонического соотношения основных объемов, выразительностью пропорций всех частей и общего силуэта, выразительностью пластического ритма форм, выразительностью выявленных художником эстетических качеств материала.

Мы могли бы отсюда заключить, что прикладное искусство отличается от искусства изобразительного не только двойственностью своих функций (утилитарной и художественной одновременно), но и способом создания художественного образа — архитектурным, а не изобразительным. Однако такой вывод может показаться преждевременным: ведь на рассматриваемом нами рисунке представлен еще один графин, который

потому и назван был «Матрешкой», что он явно напоминает облик русской крестьянки и, как отмечалось выше, близок по форме к статуэтке, изображенной здесь же. Фотография графина (илл. 5) способна окончательно в этом убедить. Не означает ли сходство графина и статуэтки, что оба произведения следует рассматривать как произведения изобразительного искусства, хотя одно из них «по совместительству» оказывается еще и сосудом? Не означает ли все это, что образ в прикладном искусстве может и н о г д а строиться чисто архитектурно, а и н о г д а изобразительно?

Некоторые искусствоведы именно так и отвечают на этот вопрос. Полемика, имевшая место в нашей печати по данному поводу, весьма показательна и заслуживает того, чтобы на ней специально остановиться. Когда в ходе упоминавшейся выше дискуссии о сущности и специфике прикладного искусства, которая развернулась в 1956—1957 годах на страницах журнала «Искусство», автор этих строк выдвинул тезис об архитектурной, а не изобразительной природе создаваемого в нем художественного образа,¹ тезис этот был оспорен некоторыми участниками дискуссии. Н. Яглова, например, полностью его отвергла, категорически заявив, что в прикладном искусстве «изобразительность является... основным формообразующим началом».² Подобное заявление явилось, однако, следствием того, что в слово «изобразительность» Н. Яглова вкладывает совсем иной смысл, чем тот, который установился в нашей науке, да и в современной обиходной речи,³ и потому это возражение мы можем сейчас не принимать во внимание. Но другие участники дискуссии — Н. Воронов и С. Темерин, — употребляя термин «изобразительный» в общепринятом значении, утверждали, что прикладное искусство частично входит в изобразительное искусство теми своими отраслями, которые используют изобразительные приемы, например

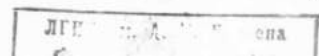
¹ См. М. Каган. О сущности и специфике прикладного искусства. — «Искусство», 1956, № 1, стр. 18—20.

² Н. Яглова. К вопросу о сущности и специфике декоративно-прикладного искусства. — «Искусство», 1957, № 1, стр. 19.

³ «Таким образом, — заключала свои рассуждения Н. Яглова, — наличие специфической черты изобразительного искусства — основы зрительного ощущения, претворенного в конкретно-чувственных, пространственных формах, — дает право считать декоративно-прикладное искусство в группе изобразительных искусств» (там же). Как видим, под «изобразительностью» понимается здесь зримость восприятия пространственных форм, а вовсе не изображение конкретных форм реального мира.



А. Каган



Илл. 5

произведениями мелкой пластики или бытовыми предметами, имеющими на себе сюжетную, живописную или графическую, роспись. Это давало основание обоим нашим оппонентам заключать, что тезис об архитектурной, а не изобразительной природе прикладного искусства верен не в целом, а только наполовину.¹ Основательны ли эти возражения?

Заметим прежде всего, что ссылки на произведения мелкой пластики являются плодом явного недоразумения. Фарфоровые статуэтки А. Матвеева, В. Кузнецова или Н. Данько — это, конечно, произведения скульптуры, а вовсе не прикладного искусства, ибо ничем, кроме размера, они не отличаются от любых других произведений ваяния. Однако обычно фарфоровую скульптуру искусствоведы относят к области прикладного искусства потому, что она изготавливается из того же материала и на тех же заводах, что и посуда. Можно понять, когда так поступают те буржуазные искусствоведы, которые главным в искусстве считают материал, но ничем, кроме следования дурной традиции, не объяснить подобной позиции советских ученых. Нелепо было бы оспаривать огромную роль материала в искусстве, но бесспорно, что при отношении художественного произведения к той или иной области искусства, решающее значение имеет не материал, а способ отражения действительности. Поэтому фарфоровая статуэтка «Артист С. Корень в роли Меркуццио» или стеклянный женский торс работы В. Мухиной — такие же произведения скульптуры, как другие ее работы — «Крестьянка», отлитая в бронзе, «Рабочий и колхозница», исполненная в нержавеющей стали, портреты братьев А. и С. Замковых, высеченные в мраморе, портрет академика А. Н. Крылова, вырезанный в дереве. А созданные В. Мухиной в стекле вазы и бокалы являются произведениями прикладного искусства, как и любые другие сосуды, выполнены ли они в дереве, в камне, в бронзе или в керамических материалах.

Между тем, даже в последней капитальной работе советских ученых — в академической «Истории русского искусства», в одиннадцатом томе, посвященном истории советского искусства, — произведения фарфоровой пластики рассматриваются не в главах о скульптуре, а в главах о прикладном искусстве, хотя один из авторов этих глав, С. Темерин, в уже

¹ См. Н. Воронов. О некоторых вопросах специфики прикладного искусства. — «Искусство», 1956, № 4, стр. 19—20; С. Темерин. Вопросы декоративно-прикладного искусства. — «Искусство», 1956, № 5, стр. 8—9.

упоминавшейся нами статье резонно замечал: «... Есть такие виды искусства, которые причисляют обычно к прикладным лишь потому, что тиражирование их образов связано с производственной деятельностью, но которые по характеру творческой работы художника очень мало отличаются от аналогичных видов изобразительных искусств. Такова, например, скульптура малых форм — керамическая, из кости, дерева, металла и т. п.»¹

Таким образом, область прикладного искусства не может включать в себя произведения мелкой пластики. Совсем другое дело — такие скульптурные изображения, которые одновременно являются сосудами и которые часто создавались и в древнейшие периоды истории искусства, и в народном творчестве, а иногда создаются и в наше время. Примером такого рода может служить уже известный нам графин Б. Смирнова «Матрешка». Следует установить, можем ли мы подобные сосуды, облик которых решен изобразительно, считать произведениями изобразительного искусства?

Ответим решительно: нет, не можем. Не можем потому, что в них изобразительный прием имеет, как правило, принципиально иную природу, чем в произведениях скульптуры. Здесь действуют два совершенно различных способа формирования: в скульптуре, как и вообще в изобразительном искусстве, форма рождается из воспроизведения форм какого-то конкретного предмета реального мира. (Само собою разумеется, что такое воспроизведение не является мертвым слепком, фотографически повторяющим все детали внешнего облика изображаемого. Изображение это должно иметь обобщенный, живописно и пластически выразительный характер. Но это не меняет происхождения и законов построения образа в произведениях живописи и скульптуры.) Что же касается формы изобразительно решенного сосуда, то она обязана своим происхождением прежде всего конструктивной логике его строения, обусловленной практическим назначением, свойствами материала, технологией его обработки. И если художник захотел использовать в данном случае изобразительный мотив, он должен был подчинить изобразительную форму форме конструктивной.

¹ «Искусство», 1956, № 5, стр. 8—9.

По сути дела, мы сталкиваемся тут с точно таким же различием, какое существует между стихотворением и песней. Стихотворение есть прямое и непосредственное словесно-поэтическое выражение мыслей и чувств автора, в песне же поэтическая форма преобразуется, ибо она оказывается подчиненной музыкальной форме. Это выражается в том, что слова песни либо пишутся на уже готовую музыкальную основу, и их ритмическая организация «подгоняется» под характер ритмико-мелодического музыкального рисунка, либо, когда музыка пишется на готовый поэтический текст, последний принципиально меняет свой звуковой облик: одни слова растягиваются согласно требованиям ритмического строения мелодии, другие сжимаются и т. д.

Музыка властно подчиняет своим законам словесный материал стиха — такова образная природа песни, и в этом смысле она совершенно аналогична природе прикладного искусства, в котором архитектурные закономерности подчиняют себе изобразительную форму. И так же, как песня, романс, кантата остаются произведениями музыкального искусства, хотя в их образную ткань вошли поэтические формы, так и графин «Матрешка» остается произведением прикладного искусства, хотя в его образном решении использован изобразительный мотив.

Вот почему глубоко права была Н. Дмитриева, когда писала в своей интересной книге «Вопросы эстетического воспитания», что, в сущности, в прикладном искусстве следует говорить не об изображении мира, а лишь о «намек» на изображение.¹

Правда, в истории прикладного искусства есть немало примеров решения форм сосуда в виде скульптурного изображения птицы, зверя, головы или фигуры человека и т. п. Так решались, например, в прошлом столетии некоторые масленки и кружки на русских фарфоровых заводах (илл. 6). Сталкиваясь с такими предметами, вы первоначально даже не подозреваете, что они являются сосудами и принимаете их просто за произведения скульптуры. Но вдруг оказывается, что верхняя половина коровы снимается, представляя собой... крышку, что предмет этот полый и предназначен для хранения масла и что аналогичную манипуляцию следует проделать с головами турка и девицы — снять с них верхнюю

¹ Н. Дмитриева. Вопросы эстетического воспитания. М., «Искусство», 1956, стр. 129.



часть и налить внутрь напиток. Так на наших глазах совершается своеобразный фокус, иллюзионистическое превращение одного предмета в другой. И именно поэтому мы вправе заявить, что имеем здесь дело с нарушением законов истинного искусства, художественно-образная природа которого в корне отлична от природы и целей иллюзионистического обмана чувств. О подобных произведениях, в которых мы сталкиваемся с «простой подменой формы бытовой вещи органической формой», очень хорошо говорил А. Салтыков, оценивая их как «уход из сферы одного вида искусства в сферу другого вида искусства», как «попытку творить на чужом языке», неизбежно ведущую к художественному поражению.¹ А. Салтыков имел все основания противопоставлять таким, нередким и в современной художественной практике, ложным творческим принципам традиции народного искусства, в котором использование изобразительных приемов связано всегда, по его словам, «с весьма свободной трактовкой формы, обычно очень условной».² В другой работе, специально останавливаясь на характеристике фигурных сосудов в народном творчестве, А. Салтыков подчеркивал: «...народные мастера всегда трактуют их таким образом, что фигуры приобретают особый характер, не позволяющий принять их за статуэтку, механически приспособленную для употребления в качестве сосуда».³

Таким образом, ссылка на фигурные сосуды не доказывает хотя бы частичной изобразительной природы прикладного искусства. Природная форма перерабатывается здесь так, что теряет прямой и точный смысл «изображения» и приобретает новое эстетическое качество «намек» на изображение в результате подчинения основному формообразующему началу, которое остается и в данном случае архитектурным.

Но сторонники теории «частичной» принадлежности прикладного искусства к разряду искусств изобразительных ссылаются еще на один тип предметов прикладного искусства — на такие вещи, в которых при-

¹ А. Салтыков. Проблема образа в прикладном искусстве.— Сб. «Некоторые вопросы теории изобразительного искусства». М., 1957, стр. 98—99.

² Там же. См. также острую и остроумную критику механического перенесения в прикладное искусство законов станкового изобразительного искусства в статье Н. Воронова «Декоративно-прикладное искусство — средство эстетического воспитания». — «Вопросы философии», 1959, № 7, стр. 77—78.

³ А. Салтыков. Использование народных традиций в развитии советского прикладного искусства. М., «Искусство», 1956, стр. 16—17.

меняется изобразительный, живописный или скульптурный, декор. Действительно, очень часто мы встречаемся в прикладном искусстве с подобными произведениями: на корпус вазы наносится «картинная» роспись или барельефное изображение, на гжельском кумгане восседают решенные в круглой скульптуре фигурки людей, крышка палехской шкатулки расписана живописцем, декоративная ткань имеет сюжетные изображения и т. д. и т. п. Как трактовать теоретически все эти случаи?

По-видимому, точно так же, как трактуются они теорией архитектуры. Использование монументально-декоративной живописи и скульптуры в архитектурных сооружениях чрезвычайно точно определяется понятием «синтез архитектуры и изобразительных искусств». При этом никому не приходит в голову утверждать, что архитектура «частично» входит в область изобразительных искусств только потому, что здания часто органически включают в себя произведения живописи и скульптуры.

Совершенно аналогичную картину видим мы в прикладном искусстве. Имея архитектурную основу, оно часто выступает в синтезе с декорирующей его живописью и скульптурой. Именно под этим углом зрения искусствознание и рассматривает обычно синтетические произведения прикладных искусств. А. Салтыков, например, прямо заявлял, что проблема украшения гжельских сосудов малой круглой скульптурой «по существу... аналогична проблеме украшения зданий круглой монументальной скульптурой», что «вертикальные боковые диски кумгана и особенно квасника... производят впечатление стены с округленным верхом и обладают пространственными свойствами, аналогичными арке, надгробию, мосту и другим архитектурным сооружениям».¹ Не станем сейчас приводить других примеров, так как проблема синтеза прикладных и изобразительных искусств будет специально рассмотрена в V главе, и ограничимся утверждением, что живописные и скульптурные изображения, украшающие предметы прикладного искусства, следует рассматривать как особую отрасль изобразительных искусств — отрасль декоративную, а не станковую, но не монументально-декоративную, а, если можно так выразиться, «миниатюрно-декоративную». Декоративной такая живопись и скульптура является именно

¹ А. Салтыков. Майолика Гжели. М., «Искусство», 1956, стр. 41.

потому, что она выступает не в виде самостоятельных (станковых) произведений, а в виде украшения предметов, созданных для практического использования, и поэтому должна полностью подчиняться и по содержанию и по форме назначению и структуре этих предметов. Этот закон нередко нарушается в палехских изделиях, которые кажутся кое-кому — и даже некоторым художникам-палешанам! — лишь поводом для создания самостоятельных «картинок». Нельзя не согласиться с М. Некрасовой, которая, резко критикуя подобные «станковистские» тенденции, доказывала, что на произведения мастеров Палеха нужно смотреть не как на живописную миниатюру, а как на «сложный художественный организм», выразительность которого «достигается образностью синтеза всех его элементов: росписи, формы и материала».¹

Все сказанное позволяет окончательно сформулировать общий вывод: в сфере пространственных искусств следует различать две главные области — область изобразительных искусств и область прикладных искусств, к числу которых, в сущности, относится и архитектура. Отличия этих двух областей состоят, во-первых, в том, что произведения архитектуры и прикладных искусств обладают одновременно двумя функциями — утилитарной и художественной, — тогда как произведения изобразительных искусств имеют только одну — художественную — смысл. Во-вторых, если в последних образ строится при помощи и на основе и з о б р а ж е н и я действительности, то природа первых не и з о б р а з и т е л ь н а, хотя они и могут выступать в синтезе с изобразительными искусствами. При этом необходимо подчеркнуть, что оба указанных отличия глубоко связаны друг с другом. Второе органически вытекает из первого, так как именно сопряжение художественно-выразительной цели с утилитарным назначением и технической конструкцией предмета заставляет художника-прикладника либо полностью отказаться от изобразительности и оперировать чисто архитектурными средствами, либо, используя те или иные формы природы, превращать их не в изображение, а в «намек» на изображение.

Разумеется, между архитектурой и прикладными искусствами существуют известные различия. Одно из них выражается в размерах соз-

¹ М. Некрасова. Предмет и миниатюра. — «Декоративное искусство СССР», 1959, № 2, стр. 19.

даваемого произведения — ведь архитектурное сооружение несравнимо больше, чем предметы мебели, посуды, утвари, не говоря уже о ювелирных изделиях. Хотя это отличие кажется чисто формальным, с ним связано то, что проблема монументальности, взятая во всем ее идейном и эмоциональном значении, очень важна в архитектуре, но почти не касается прикладных искусств. Другое отличие состоит в том, что архитектура имеет всегда два художественных «измерения» — внешний и внутренний облик здания, тогда как произведения прикладных искусств обладают лишь одним, внешним, художественным образом. Это различие определяется разным масштабным отношением произведений архитектуры и прикладных искусств к человеку: первые воспринимаются им зрительно (а потому и эстетически) и извне, и изнутри; вторые — только извне, так как внутренние их полости не предназначены для эстетического созерцания и служат лишь для практического использования.

Следует, однако, подчеркнуть, что эти и другие различия оказываются все же менее существенными, чем признаки, сближающие прикладные искусства с архитектурой и отличающие их от искусств изобразительных.

Виды прикладного искусства

Каковы же границы сферы прикладного искусства? Какие отрасли человеческой деятельности она охватывает?

Для обозначения видов прикладного искусства искусствоведение применяет два рода понятий: с одной стороны, такие понятия, как «художественный фарфор», «художественная ткань», «художественная обработка дерева», «художественная обработка металла» и т. п., а с другой — такие понятия, как «мебель», «посуда», «одежда» и пр. Это значит, что виды прикладного искусства принято различать либо по материалу, либо по исполняемым ими утилитарным функциям.

Вряд ли нужно доказывать, что в любом виде художественного творчества значение материала и технологии крайне велико, ибо вне материализации, овеществления художественный образ немислим ни в живописи, ни в музыке, ни в театре, а физические и эстетические свойства каждого материала всегда направляют творческий процесс в русло определенных закономерностей. Бесспорно и то, что в области

прикладного искусства роль данных факторов особенно значительна, так как его произведения создаются ремесленным или промышленным производствами, сама природа которых делает исключительно важными конструктивно-технические и экономические требования.

И все же классификацию прикладных искусств по материалу нельзя признать удовлетворительной. Уже отмечалось, что те же самые материалы, которые используются в прикладном искусстве, служат и искусствам изобразительным: в бронзе, чугуне, фарфоре, стекле, камне, дереве создаются и произведения скульптуры, и предметы посуды и мебели. Но такие понятия, как «художественный фарфор» или «художественная обработка металла» и им подобные, не учитывают принципиального различия между прикладными искусствами и изобразительными, и потому они способны только сбивать грань между ними и создавать впечатление, будто роль материала и технологии важнее в искусстве, чем роль способов отражения действительности и принципов формообразования.

Именно по такому, формально-технологическому, принципу классифицировал произведения прикладного искусства Г. Земпер. Он разделял все материалы на четыре группы — гибкие, сильно противостоящие разрыву; мягкие и пластичные, легко обрабатываемые и хорошо сохраняющие приданную им форму; эластичные; твердые, сопротивляющиеся обработке, — и выводил отсюда четыре вида прикладных искусств: текстильное, керамическое, тектоническое (обработка дерева) и стереотомическое (обработка камня)¹. При таком подходе образная сторона прикладного искусства отступала на второй план и различие между прикладным и изобразительным искусствами оказывалось несущественным.

Конечно же, для советской науки подобное понимание прикладных искусств неприемлемо. Поэтому остается только удивляться, что в целом ряде наших искусствоведческих работ классификация видов прикладного искусства ставится в зависимость от различия материалов и техник, так же, как это делал, например, последователь Г. Земпера Я. Фальке.² Если

¹ См. G. Semper. Der Stil in technischen und tektonischen Künsten. 1860—1863.

² См. J. von Falke. Aesthetik des Kunstgewerbes. Stuttgart, 1883. В этой работе после кратких исторической и общетеоретической глав следует основная часть, которая разделена на главы: „Терракота“, „Фаянс“, „Фарфор“, „Стекло“ и т. п.

такой принцип совершенно закономерен, когда предметом исследования является ремесло или промышленность, например в монографии Б. Рыбакова «Ремесло древней Руси», то он становится решительно неудачным, когда речь идет о прикладном искусстве.

Другой путь различения отдельных видов прикладного искусства основывается, как мы видели, на определении функционального назначения вещей. Понятия «мебель», «посуда» и т. д. охватывают большие группы предметов, имеющих аналогичную практическую функцию, для которой различие материалов имеет уже второстепенное значение: предметы посуды могут быть исполнены в металле и керамике, в стекле, в дереве, в пластических массах, однако все они будут прежде всего сосудами, и это, конечно, является их определяющим качеством.

Такая функциональная концепция более верна, чем концепция технологическая, именно потому, что она содержательна, а не формальна. Однако и она имеет свою «ахиллесову пяту». Дело в том, что не всякий предмет мебели или посуды оказывается произведением прикладного искусства, равно как далеко не каждое сооружение, построенное человеком, является произведением искусства архитектуры. Хотя в современной нашей науке есть явная тенденция отождествлять такие понятия, как «строительство» и «архитектура», они имеют все же разное содержание и разный объем. «Строительство» есть категория чисто техническая, тогда как «архитектура» — понятие художественно-техническое. Соответственно и значение понятия «прикладное искусство» не совпадает со значением понятий «мебель», «посуда», «одежда» и т. д. Прикладное искусство — это не то же самое, что предметы, создаваемые ремеслом и промышленностью для обслуживания практических нужд людей, ибо подобные предметы могут превосходно исполнять свои практические функции, не обладая никакой художественной ценностью. Для того чтобы предмет имел и утилитарный и художественный смысл, нужен целый ряд дополнительных, объективных и субъективных, условий: во-первых, его создатель должен ставить перед собой в процессе творчества не только конструктивную, но и художественную задачу; во-вторых, он должен обладать необходимыми данными для решения такой задачи, имея этим данным — художественный талант, который есть нечто большее, чем конструктивно-техническая способность; в-третьих, должна существовать объективная общественная потребность в том, чтобы те или

иные предметы, например орудия труда или средства передвижения, служили не только утилитарным целям, но и целям художественным.

На ранних этапах развития человеческого общества сфера распространения прикладного искусства была необычайно широкой. Вот одно из многих аналогичных свидетельств людей, изучавших быт отсталых народов: «Если пересмотреть сотню предметов обихода или оружия папуаса, — писал один из наблюдателей жизни этого племени в Новой Гвинее, — то редко, вернее никогда, не попадется хотя бы один предмет, который не имел бы хотя бы маленького украшения, свидетельствующего об эстетическом чувстве своего создателя, который не имел бы в себе чего-либо выходящего за пределы обыденной потребности».¹ Приведем и красочное описание быта древних славян, сделанное Б. Рыбаковым: «Древнеславянский быт был богато украшен разнообразными произведениями искусства. Льняные одежды мужчин были расшиты цветными узорами; наборные пояса покрывались изображениями цветов, зверей и плясуний. Женская одежда, помимо тканых и вышитых рисунков, щедро украшалась серебряным и самоцветным «узорочьем»: у висков, на фоне волос, отливали золотом изящные очертания бронзовых височных колец, в ожерельях радовали глаз тонкие сочетания прозрачного хрусталя, красного сердолика, цветного стекла и пасты с мельчайшим узором. У поясов висели костяные гребни с вырезанными фигурами коней, медведей или награвированным изображением ладьи с парусом.

Чтобы оберечь себя от различных зол внешнего мира, древние славяне носили на груди наборы бронзовых амулетов — изображения миниатюрных зверей, коней, птиц, рыб, ключи, топорики, ножи, ковши, серебряные когти и зубы лесного хозяина — медведя.

Посуда и утварь, оружие и сбруя любовно покрывались орнаментом. Крыши домов отделялись резными «князьками». Боевые ладьи украшались головами драконов. Священные рожи увешивались вышитыми полотенцами. На площадях городов высились каменные и деревянные изображения языческих богов. Творчество древних художников находило себе широкое применение, — заключает историк, — как в частном, так и в общественном быту».²

¹ Цит. по К. Бюхеру. Работа и ритм. [М.], «Новая Москва», 1923, стр. 17.

² История русского искусства. Т. 1, М., изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 39.

Эта традиция всестороннего художественного оформления жизни сохранялась и в более поздние времена в быту русского крестьянства. Однако в дальнейшем и особенно в условиях капитализма стала разверзаться пропасть между производством чисто утилитарных вещей, лишенных всякого художественного значения, и созданием произведений прикладного искусства. Напомним в этой связи мысль К. Маркса и Ф. Энгельса, заметивших в «Немецкой идеологии», что у средневековых ремесленников, в отличие от капиталистического рабочего, «еще имеет место известный интерес к своей специальной работе и к умелому ее выполнению, интерес, который мог подыматься до степени примитивного художественного вкуса».¹ Это значит, что взаимоотношение ремесла и искусства, взаимоотношение промышленного производства и художественного творчества имеют социально-исторический характер. Особенно ярко это сказывается на истории орудий труда и вообще всей обстановки трудовой деятельности людей. Если в самой глубокой древности, а отчасти и в крестьянском быту в эпоху феодализма, орудия труда весьма часто подвергались художественной обработке, то капитализм изгнал воодушевленность и поэзию как из самого процесса труда, так и из его вещественного окружения. Только социалистическое общество способно возродить (и, конечно, уже не на мифологической идейной основе) необходимость художественного одухотворения всей обстановки свободного и вдохновенного труда народа.

Здесь нет ни возможности, ни необходимости более обстоятельно рассматривать эту проблему, которая требует внимательного и углубленного исторического исследования. Ограничимся поэтому самой общей постановкой вопроса. Материальная культура общества и духовная его культура никогда полностью не сливаются. Даже на ранних этапах развития общества далеко не все полезные предметы превращались в произведения искусства (приведенные нами выше красочные описания историков говорят ведь только о том, в какие отрасли человеческой деятельности проникало в те времена художественное творчество, но не означают, что в каждой из этих отраслей все предметы делались художественно). В быту крестьянства есть масса повседневно используемых предметов — в одежде, орудиях труда, хозяйственных

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 52.

постройках и т. д., которые всегда оставались вне искусства. Поэтому область прикладного искусства оказывается более узкой, чем область производства полезных предметов. Иными словами, прикладное искусство охватывает не в целом мебель, посуду, одежду, утварь, а лишь художественную мебель, художественную посуду, художественную утварь и так далее.

Это «и так далее» требует особых комментариев. Мы говорили, что не все предметы каждой области производственной деятельности оказываются произведениями прикладного искусства и что не все области производства входят в ту или иную эпоху в сферу художественного производства. Вместе с тем следует подчеркнуть, что прикладное искусство может, при благоприятных общественных условиях, вторгаться во все отрасли производственной деятельности людей, сообщая создаваемым ими предметам и утилитарное и художественное значение. Исключений тут нет. Все области производственной деятельности могут создавать не только утилитарные, но и художественные ценности, входя таким образом в сферу прикладного искусства. Поэтому перечислить все виды прикладного искусства было бы делом довольно затруднительным: здесь надо было бы называть и художественную мебель, и художественную посуду, и художественную одежду, и художественное оружие, и художественную рекламу, и художественно обработанные вещи, используемые в быту, в труде, в торговле, в культуре, в спорте, и художественное оформление осветительной арматуры и других элементов интерьера, и ювелирное искусство, и художественное оформление средств передвижения — от старинной кареты до современного автомобиля и самолета, и художественное оформление орудий производства — от древней крестьянской прялки до новейшего станка, прибора, машины.

Без всякого преувеличения можно сказать, что область прикладного искусства самая богатая, самая разнообразная из всех областей художественного творчества. Понятно, что каждая ее отрасль имеет свои законы, ибо в каждом случае особая функция, особые материалы, особые конструктивные и технологические приемы, особые возможности связи с изобразительным искусством определяют своеобразие художественных средств и способов формообразования.

Исследовать все эти особенности может лишь конкретная теория каждого данного вида прикладного искусства. Эта книга подоб-

ных целей не преследует. В ней рассматриваются лишь некоторые общи е проблемы теории прикладного искусства, которые объединяют все его многочисленные и разнообразные отрасли.

Вопросы терминологии

В соответствии с вышесказанным следует решать и вопросы терминологии. К сожалению, единства мнений у наших ученых и художников тут нет. Одни применяют для обозначения интересующей нас области художественного творчества понятие «прикладное искусство», другие — понятие «декоративно-прикладное», третьи говорят просто о «декоративном» искусстве. Аналогичную картину представляет современное буржуазное искусствознание, в котором давно уже бытуют и понятие «прикладное искусство», и понятие «декоративное искусство», и понятия «производственное искусство», «функциональное искусство» и ряд других.¹

Начнем с того, что термин «декоративное искусство» кажется нам решительно неудачным для определения художественной мебели, посуды и т. д. Он неудачен прежде всего потому, что крайне односторонне характеризует сущность этих искусств, выделяя в них только эстетическое качество и совершенно опуская главное — свойственное им единство утилитарного и художественного значений. С другой же стороны, термин этот приводит к путанице, ибо декоративным и принято называть некоторые отрасли изобразительных искусств: ведь мы говорим о монументально-декоративной живописи и о монументально-декоративной скульптуре.

Можно понять поэтому тех художников и искусствоведов, которые предпочитают понятию «декоративное искусство» понятие «декоративно-прикладное искусство». Оно, несомненно, более точно характеризует данную область художественного творчества. Однако и оно кажется нам не слишком удачным: сложное, громоздкое это понятие ничем не обогащает простое и ясное понятие «прикладное искусство». Термин «прикладное» достаточно точно характеризует двойственную природу данной

¹ См., напр., обзор различных современных концепций в работе Th. Munro. The Arts and their Interrelations. New York, 1951, p. 120 и след.

группы искусств, сочетание в них художественного и жизненно-практического, утилитарного начал, одновременно подчеркивая приоритет, главенствующее значение второго. Конечно, если встать на точку зрения Н. Ягловой, считающей, что в прикладном искусстве не практическое начало является основой художественного, а, наоборот, художественное представляет собой основу утилитарного и конструктивного,¹ тогда термин «прикладное искусство» должен быть решительно отброшен. Если же мы будем рассматривать эту область искусства материалистически, подобные аргументы не смогут скомпрометировать понятие «прикладное искусство».

Правда, против употребления этого термина высказывались и другие соображения. Войну этому термину объявили еще искусствоведы и художники, именовавшие себя «левыми». В изданном ими в 1920 году сборнике «Искусство в производстве» все авторы (за исключением В. Воронова) употребляли понятия «прикладное», «прикладник» только как ругательства, как обозначение механического накладывания украшения на предмет. Гонения на понятие «прикладное искусство» продолжались еще долгое время; в 1923 году один из идеологов конструктивизма Б. Арватов противопоставлял понятию «прикладное искусство» понятие «художественная инженерия»,² а спустя десять лет Д. Аркин предлагал заменить понятие «прикладное искусство» понятием «искусство бытовой вещи». Художественную промышленность, утверждал он, следует понимать «не как какую-то межумочную область, в которой искусство механически «прикладывается» к чему-то другому, к неискусству, к промышленности (ходовой термин — «прикладное искусство»), а как художественную идеологию, выраженную в фактах материально-бытовой культуры».³

Бесспорно, что речь должна идти именно об органическом, а не о механическом соединении этих начал. Но разве слово «прикладное» обязательно имеет в русском языке смысл «механического соединения»? Разве не называют «прикладными» некоторые отрасли науки, имея в виду отнюдь не механическое «прикладывание» чего-то к чему-то? И стоит ли

¹ «Искусство», 1957, № 1, стр. 18 и 20.

² Сб. «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация», М.—Л., ИЗОГИЗ, 1933, стр. 300.

³ Д. Аркин. Искусство бытовой вещи. М., ИЗОГИЗ, 1932, стр. 4.

отказываться от давно вошедшего в обиход термина на том основании, что кто-то может невежественно и примитивно понять его в буквальном, а не в переносном значении, что кто-то решит, будто украшение «прикладывается» здесь к утилитарному предмету, как примочка к щеке, а не художественный смысл предмета «прикладывается» — а это может иметь только переносное, метафорическое значение! — к его утилитарному смыслу? Не разумнее ли вместо детской войны со словом воевать с ложным его истолкованием, как это делал, например, А. Салтыков, который пользовался понятием «прикладное искусство», резко критикуя при этом представление, будто в нем имеет место «механическое соединение произведений станкового искусства с бытовыми предметами».¹

Правда, тот же А. Салтыков предлагал, во избежание каких-либо недоразумений, переименовать прикладные искусства в искусства «преобразительные», дабы отличить их от искусств «изобразительных».² Предложение это во многих отношениях заманчиво, и все же оно не случайно не было принято в нашей науке, несмотря на авторитет покойного ученого, и термин этот не употреблялся им самим. Произошло это, видимо, и потому, что нелегко ввести в обиход новый термин взамен давно уже бытующего, и потому, что слово «преобразительное» звучит тяжело и как-то неорганично для нашего языка. Вместе с тем, обсуждая предложение А. Салтыкова по существу, нужно заметить, что момент преобразования свойствен всем искусствам и присутствует в той или иной мере во всяком художественном изображении предмета. Поэтому специфика отражения действительности в прикладных искусствах этим термином не улавливается, а столь важную для них двойственную утилитарно-художественную природу он не раскрывает.

Таковы те соображения, которые заставляют нас предпочитать понятие «прикладное искусство» всем другим. Конечно же, как и всякое понятие, оно лишь приблизительно характеризует обозначаемое им явление. Совершенно основательно писал по этому поводу Б. Эмме³: «Тер-

¹ А. Салтыков. Майолика Гжели. М., «Искусство», 1956, стр. 34.

² См. его статью в сб. «Некоторые вопросы теории изобразительного искусства», М., 1957, стр. 97.

³ Путеводитель по отделу прикладного искусства Государственного Русского музея. Л.—М., «Искусство», 1940, стр. 3.

24138



мин «прикладное искусство» как определение весьма относителен и может быть принят лишь условно... причем границы этого понятия не всегда можно точно установить». И все же Б. Эмме считал возможным им пользоваться, ибо разве нельзя было бы подвергнуть аналогичной критике, скажем, понятие «изобразительное искусство»? Ведь и оно далеко не идеально точно, так как художественная суть живописи и скульптуры состоит не в том, что они изображают предметы, — изображает их и документальная фотография, и слепки, и муляжи...

В конце концов, важно не слово, а тот смысл, который в него вкладывается. Самый удачный термин может быть вульгарно и примитивно истолкован, и самый приблизительный термин может быть осмыслен глубоко и серьезно. Поэтому вместо того, чтобы превращать научную дискуссию о существовании прикладного искусства в спор о словах, гораздо плодотворнее точно определять смысл тех терминов, которые мы избираем. Это мы и попытались сделать в данной главе.

Глава II

О КРАСОТЕ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Может ли предмет, созданный для удовлетворения практических нужд людей, стать произведением искусства? И если может, то почему и как происходит это загадочное превращение обыкновенной полезной вещи в художественное произведение? Вот вопросы, которые давно уже занимают эстетическую мысль и продолжают дебатироваться в наше время.

История эстетики свидетельствует, что не так уж просто было найти убедительный ответ на эти вопросы. Весьма показательно, что прикладное искусство, как, впрочем, и архитектура, оказались единственной областью художественного творчества, которой эстетика не раз вообще отказывала в праве именоваться «искусством». К такому выводу приходили, например, в России Н. Г. Чернышевский и Д. И. Писарев,¹ в наше время аналогичные взгляды старались обосновать в своих работах по эстетике А. Буров и Г. Поспелов.²

Трудности, возникавшие при теоретическом анализе прикладного искусства, определялись тем, что его предметы резко отличаются от произведений литературы, сценического искусства, живописи и скульптуры, то есть от тех искусств, на которые обычно ориентировалась эстетика при выведении общих законов искусства. Отличия эти, как уже было показано выше, состоят, с одной стороны, в том, что предметы прикладного искусства служат утилитарным, жизненно-практическим целям, а с дру-

¹ См. Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Полн. собр. соч., т. II; Д. И. Писарев. Разрушение эстетики. Соч., т. 3.

² См. А. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., «Искусство», 1956; Г. Поспелов. О природе искусства. М., «Искусство», 1960.

гой—в том, что они не воспроизводят, не изображают конкретные явления жизни, как это делают живопись, театр или литература. Единственная эстетическая ценность, которую, как правило, обнаруживала эстетика в этих предметах,— это красота, соединяющаяся с пользой. Именно это и заставляло одних теоретиков признать прикладное искусство искусством — ведь оно несет в себе красоту! Других же заставляло исключать его из сферы искусства — ведь оно не воспроизводит, не изображает жизнь, а быть красивым — этого еще недостаточно для того, чтобы считаться искусством!

Уже отсюда следует, что теоретическое изучение прикладного искусства требует прежде всего выяснения того, что же представляет собой красота создаваемой человеком полезной вещи. Ответив на этот вопрос, мы сможем поставить перед собой и следующий: а исчерпывается ли эстетическое начало в прикладном искусстве красотой?

Совершенно очевидно, что определение сущности красоты в предметах прикладного искусства зависит от того, как будем мы понимать природу красоты в целом, ибо «красота» — это свойство, присущее не только создаваемым человеком вещам, но и всему искусству, и самому человеку, его жизни и деятельности, и, наконец, природе, окружающей человека, воспринимаемой и преобразуемой им.

Однако в настоящей работе нет возможности хотя бы кратко охарактеризовать существо проблемы прекрасного и в силу ее сложности, и в силу ее дискуссионности. Уже двадцать пять столетий проблема эта возбуждает ожесточенную полемику, и хотя советские эстетики стоят на общих марксистско-ленинских методологических позициях, они весьма далеки еще от единодушного ее решения; об этом ясно говорит дпящаяся поныне дискуссия на эту тему.¹

Нам остается поэтому ограничиться сейчас анализом только одного раздела проблемы — особенностей красоты в прикладном искусстве.

¹ См. А. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., «Искусство», 1956; Н. Дмитриева. Вопросы эстетического воспитания. М., «Искусство», 1956; В. Ванслов. Проблема прекрасного. М., Госполитиздат, 1957; Л. Столович. Эстетическое в действительности и в искусстве. М., Госполитиздат, 1959; А. Харчев. Прекрасное в действительности и в искусстве. М., «Советская Россия», 1958.

Характеризуя отличие деятельности человека от деятельности животного, К. Маркс высказал в одной из ранних своих работ исключительно важную для нас мысль. Он заметил, что если животное «формирует материю сообразно мере и потребности того вида, к которому оно принадлежит», то человек умеет производить «по мере любого вида», и к каждому предмету он умеет подходить с «соответствующей мерой». Поэтому, заключал К. Маркс, «человек формирует материю также и по законам красоты».¹

Речь идет здесь о том, что деятельность «по законам красоты» свойственна только человеку, поскольку только он способен производить в соответствии с постигнутой им «мерой» каждого создаваемого предмета, каждого формируемого материала. Позднее, в «Капитале», К. Маркс излагал эту мысль, сравнивая деятельность пчелы с деятельностью архитектора. Последний, писал К. Маркс, осуществляет в труде «свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю».²

Это относится, конечно, не только к творчеству архитектора, но и к деятельности мастера прикладного искусства, да и вообще к любой целесообразной производственной деятельности людей. Когда человек умеет найти такой «способ действий», который органически вытекает из поставленной им «сознательной цели», когда он умеет подойти к создаваемому им предмету с «соответствующей мерой», то есть с глубоким пониманием специфических закономерностей формируемой материи, тогда предмет, выходящий из его рук, становится не только хорошим, удобным, полезным, но и красивым. Красота естественно вытекает из совершенного мастерства, и любой предмет, мастерски выполненный, и любое действие, мастерски совершенное, невольно обнаруживает эстетическое качество, становится красивым. Мастерство есть высокая степень владения данной формой труда, есть умение создать совершенный предмет, исходя из точного понимания его назначения, из верного учета

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 566. Мы заменили неправильно избранное переводчиком слово «мерка» термином «мера», точно передающим смысл немецкого понятия «Mass».

² К. Маркс. «Капитал». Т. 1. М., Госполитиздат, 1955, стр. 185.

имеющихся конструктивно-технических возможностей, из глубокого знания свойств избираемого материала. Поэтому создание красоты бывает часто произвольным актом: человек и не думает о том, чтобы сделать красиво, но отточенное, виртуозное мастерство само рождает красоту, словно «переливается» в красоту, «оседает» в красоте предмета.

История эстетической мысли показала, что тщетными были все попытки найти такие признаки, такие элементы формы, которые были бы «носителями» красоты, которые всегда и во всех случаях «излучали» бы красоту. Напротив, можно считать неопровержимо установленным, что никаких «элементов красоты» ни в природе, ни в искусстве не существует. Один и тот же цвет, один и тот же звук, одни и те же пропорции, один и тот же абрис в одних условиях будут казаться красивыми, в других условиях — уродливыми, а в третьих не вызовут никакой реакции, оставаясь эстетически нейтральными. Симметрическая треугольная форма кроны красива у ели, но была бы нелепой у дуба; изгиб лебединой шеи очарователен, но только у этой птицы, у орла или ласточки такая форма шеи показалась бы нам смешной; мы считаем красивым сизого голубя, но находим уродливым сизое лицо человека; напомним в этой связи меткое и остроумное замечание Г. Фехнера: «Да, красный цвет красив на щеках у красавицы, но каков он у нее на носу?»

Отсюда следует, что «тайна» красоты предмета кроется только в отношении между различными элементами его формы, которое в свою очередь обусловлено отношением между его формой и его содержанием, между сущностью и ее внешним проявлением.

Воспринимая явления природы, мы исходим из того, что все они представляют собой результат стихийного действия природных сил. От этого зависят и те эстетические требования, которые мы к ним предъявляем. Но как только мы имеем дело с предметом, созданным человеком, позиции, с которых мы его эстетически воспринимаем, меняются: ведь мы знаем, что и его содержание, и его форма являются делом рук человеческих, плодом его сознательной и целесообразной деятельности. Это изменение позиции эстетического восприятия выражается в том, что если облик природного предмета мы соотносим с его естественным содержанием, то облик искусственного предмета мы соотносим с его человеческим содержанием, то есть с тем, для чего и как он создан человеком.

Поясним указанное различие простейшим примером: хаотичные формы совершенно по-разному воспринимаются и эстетически расцениваются в явлении природы и в создании рук человеческих. Беспорядочное нагромождение камней в горах может произвести самое сильное эстетическое впечатление как яркое, зримое воплощение могучей стихийной силы, но в любом творении человека хаотичность формы производит впечатление безобразия, а не красоты, ибо человеческое содержание этого творения должно порождать целесообразно организованную форму.

Вот еще один пример. Стоит человеку буквально воспроизвести облик цветка, как это делают нередко при помощи раскрашенной стружки или воска, и то, что казалось таким красивым в природе, становится безобразным в натуралистически исполненной копии. Но как красивы бывают вместе с тем цветы, выкованные из металла или написанные хорошим живописцем! Причина этих различий в том и состоит, что материальную форму живого цветка мы рассматриваем как проявление его содержания — животворящих сил природы, а материальную форму цветка искусственного — как проявление его человеческого, художественного содержания. Если это последнее оказывается простым стремлением подделать живую, натуральную форму и природные качества материала, оно не только бессмысленно, но и неосуществимо; в лучшем случае оно может вызвать временную иллюзию, мимолетный обман зрения. Если же мастер вкладывает в создаваемый искусственный предмет содержание, отражающее реальные, практические или эстетические, в данном случае безразлично, человеческие потребности, он не будет гнаться за иллюзионистическим повторением живой и естественной красоты, а будет создавать новый тип красоты, который явится результатом соответствия материальной формы произведения его новому, утилитарно-эстетическому содержанию. Изображение цветка, которое он может сделать, окажется неизбежно в том или ином отношении и в той или иной степени условным, так как оно будет опосредовано человеческим пониманием цели изображения, способов и средств изображения, свойств используемого материала.

Вот почему, хотя человек есть величайшее проявление красоты в природе, восковая кукла, скрупулезно повторяющая его облик, становится величайшим проявлением безобразия, а скульптурное, живопис-

ное, актерское и т. п. изображения человека, подчиняющиеся законам каждой из этих форм деятельности, несут в себе новую красоту — красоту достигнутого творцом соответствия материальной формы идейно-творческому содержанию созданного художником образа.

Совершенно естественно, что эта закономерность проявляется еще более отчетливо в прикладном искусстве, — ведь здесь каждый предмет получает из рук своего создателя определенную утилитарную функцию, ради исполнения которой он и создается. Потому форма предмета будет красива лишь тогда, когда она соответствует назначению, практическому смыслу предмета. Сравните форму ножа и форму вилки: короткая ручка и удлиненное лезвие первого и длинный черенок при коротком трезубце во второй воспринимаются эстетически постольку, поскольку и тут и там форма обусловлена практическим назначением предмета и выявляет его. Г. Земпер заметил как-то, что оценить эстетически форму заостренного книзу тела амфоры можно лишь в том случае, если мы знаем, что этот сосуд должен был втыкаться в землю, иначе его форма покажется странной, а не красивой. То же самое можно сказать и о любом другом предмете.

Законом психологии эстетического восприятия является то, что новый и совершенно непонятный по своему содержанию предмет не воспринимается человеком эстетически: он может удивить, испугать, поразить, но до тех пор, пока человек не поймет, не догадается, не почувствует, что этот предмет собой представляет, до тех пор, пока его содержание остается загадкой, его форма остается эстетически бездейственной. Но стоит нам получить более или менее отчетливое представление о существе этого предмета, и мы начинаем невольно, почти бессознательно, соотносить видимую его форму с его содержанием, и тогда-то рождается эстетическая эмоция — «нравится» или «не нравится», «красиво» или «некрасиво».

Что бы ни говорили эстетствующие теоретики, красота неразрывно связана с целесообразностью, ибо последняя выражается в полном соответствии формы предмета его содержанию, а это соответствие всегда оценивается человеком эстетически. Поскольку же форма вещи непосредственно зависит и от того материала, в котором она исполнена, красота формы обуславливается не только ее отношением к содержанию, к назначению предмета, но и к оформленному в нем материалу.

Красивый сосуд всегда выявляет своим обликом и характер своего назначения, и особенности своей конструкции, и природу своего материала. Ваза, высеченная из глыбы камня, или вырезанная из куска дерева, или выкованная из листа металла, или выдутая из стекла, или сформованная на гончарном круге, будет неизбежно получать всякий раз иную форму, и только в этом случае она окажется действительно красивой. Хотя общие принципы ее строения остаются теми же, выражая практическое назначение сосуда, одно только изменение материала требует от настоящего мастера и видоизменения формы, ибо материал является для него не чисто внешней «оболочкой» предмета, чужеродной его содержанию, но компонентом, органически входящим в структуру сосуда. В этом-то случае материал и начинает звучать эстетически, он заставляет смотреть на себя, выказывая присущие ему своеобразные качества фактуры, текстуры, цвета, весомости, формообразующей пластики. Камень смотрится как камень, дерево смотрится как дерево, но в то же время и кусок камня и обрубок дерева являются не сами собою, а чем-то иным, созданным рукой человека, — ларцем, сосудом, брошью.

В этом противоречии кроется глубочайшая диалектика мастерства. Мастерство есть сила, преобразующая природу, но не коверкающая ее, сила, покоряющая, но не насилующая материал. Мастерство есть высшая степень свободы человека по отношению к обрабатываемому им материалу, а свобода — это ведь «познанная необходимость, познанная закономерность, познанная сущность, и именно этим она отличается и от безрассудного произвола, и от рабской зависимости человека от того, чем он не овладел, чего он не познал.

В высшей степени показательным, что в истории культуры систематически повторяется одно и то же явление: когда люди начинают работать в каком-то новом материале, они первоначально применяют приемы, которые уже освоены и испытаны на старых материалах. Так, формы балочно-стоечной конструкции, рожденные в деревянной архитектуре, были перенесены на каменные конструкции и долгое время в них держались; у ряда народов керамические изделия первоначально повторяли формы сосудов, плетенных из древесных прутьев, а в наше время железобетон, синтетические ткани и пластмассы употребляются обычно тоже как «заменители» старых материалов. Во всех подобных случаях мы имеем дело с незрелостью мастерства, которое не сразу способно раскрыть

«тайны» нового материала и подойти к нему, говоря словами К. Маркса, с «соответствующей мерой».

В своей работе о древнерусском ремесле Б. Рыбаков заметил, что встречающиеся в гончарных изделиях IV—V веков острые ребра, ложночеканные валики и выпуклины, тонкие плоские ручки являются результатом «подражания формам металлической посуды», и объяснил такое подражание молодостью гончарного производства в Приднепровье в эту эпоху, то есть именно незрелостью мастерства наших древнейших мастеров.¹ По этой же причине новгородские мастера XV века, принявшись за изготовление металлических ковшей, начали с повторения распространенной в народном творчестве ладьевидной формы деревянного ковша со свойственной ему трактовкой формы и только в XVI веке выработали своеобразный пластический язык, основанный на физических и эстетических возможностях металла. А через несколько веков формы металлических сосудов переносились в первые фарфоровые изделия петербургской фарфоровой мануфактуры, например, в стопу 1751 года, соусник, чайник. Аналогичные явления имели место и в истории западноевропейского фарфора.² С другой же стороны, голландские мастера XVII века пытались в фаянсовых изделиях подражать фарфору.

Конечно, не просто заставить один материал казаться другим. Когда, например, на Императорском фарфоровом заводе в конце XVIII — начале XIX века в фарфоре стали имитировать красное дерево, бронзу или камень, когда во времена Николая I подобные приемы получили крайне широкое развитие, — это требовало немалого умения от мастеров, добивавшихся эффекта подделки одного материала под другой, так же как в наше время применение нейлоновой ткани для имитации меха требует высокой степени развития техники.

Однако истинное, высшее, подлинное мастерство есть нечто иное, нечто большее, чем иллюзионистическая манипуляция. Это — способность раскрыть собственные, неповторимые и ценные именно неповторимостью своей практические и эстетические свойства каждого материала. Иными словами, — это способность наиболее эффективно использовать в создаваемых человеком вещах стекло как стекло, фарфор как фарфор,

¹ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., изд-во АН СССР, 1948, стр. 44—45.

² См. Э. Кверфельд. Фарфор. Л., изд-во Государственного Эрмитажа, 1940.

дерево как дерево, пластмассу как пластмассу, и тогда неизбежно раскроются таящиеся в каждом материале эстетические возможности.

Красота и богатство

Так мастерство человека, приводя форму создаваемых им вещей в соответствие с их содержанием, творит красоту. Казалось бы, в силу этой закономерности все люди должны были бы одинаково расценивать эстетические качества вещей, единодушно восхищаясь теми предметами, в облике которых запечатлено высокое и точное мастерство их создателей. Однако в истории культуры мы видим и непрерывное изменение вкусов и эстетических оценок, и столкновение в одну и ту же эпоху различных, а часто и прямо противоположных, представлений о красоте. В чем же здесь дело?

В том, что эстетическая оценка вещей — точно так же, как эстетическое восприятие природы, человеческой жизни и произведений искусства, — вытекая из соотнесения формы предмета с его содержанием, неизбежно зависит от того, как понимают люди самое их содержание. А это понимание бывает очень разным, ибо оно определяется целым рядом факторов — прежде всего историческими, классовыми и национальными особенностями мировоззрения людей, а затем и особенностями возрастными, профессиональными, уровнем культуры и образованности человека. Если мы захотим, например, объяснить, почему так резко отличались эстетические вкусы людей в эпоху Возрождения и в средние века, нам придется исходить из их диаметрально противоположного понимания самого содержания жизни, природы, человека, искусства: религиозно-мистическое осмысление мира, аскетическая мораль, признание всего материального, телесного, чувственного низменным и греховным, приводили к тому, что в средние века красивыми считались именно такие формы, которые наиболее полно воплощали понятое таким образом содержание жизни; когда же в эпоху Возрождения утвердился новый, гуманистический и стихийно-материалистический, взгляд на сущность, смысл и назначение жизни, эстетическое наслаждение стал вызывать иной облик человека, иные формы предметов природы, вещей и произведений искусства — такие формы, которые соот-

ветствовали этому новому пониманию содержания жизни. И если в средние века памятники античной культуры разрушались, ибо их считали безобразными, уродливыми, то Возрождение преклоняется перед античностью и презирает «варварские» вкусы средневековья. Вспомним, с другой стороны, как тонко раскрыл Н. Г. Чернышевский коренное различие оценок женской красоты в аристократической, крестьянской и купеческой среде, оценок, которые давались в одну и ту же эпоху и в той же самой стране, и как глубоко объяснил он эти различия разностью понимания каждым классом с о д е р ж а н и я человеческой жизни, реальной и желаемой.

Мысль Чернышевского верна не только по отношению к эстетической оценке красоты человека. Стоит нам сравнить обстановку крестьянской избы, дворянской усадьбы и купеческого дома в России прошлого столетия, и мы убедимся, что аналогичные различия существовали и в понимании красоты вещей, которыми в то время окружали себя люди, и что различия их вкусов в этой области объяснялись теми же самыми причинами.

Социальная обусловленность понимания красоты предметов прикладного искусства с необыкновенной наглядностью проявляется уже в том, как относились их создатели и потребители к материалам, в коих предметы эти создавались. Возьмем народное творчество. Оно может служить классическим, непреходящей ценности примером п о д л и н н о демократического понимания красоты в прикладном искусстве. Красота — в наиболее возвышенном смысле этого слова — рождалась здесь из умелой обработки самых скромных, обиходных, внешне непривлекательных материалов. Рушник из грубого, домотканного холста; плетение из суровых ниток или простой соломы; ковши, скамьи, наличники, вырезанные из обыкновенных пород дерева; глиняные сосуды и бумажные вырезки — все эти предметы красит не материал, а великолепное использование его свойств и возможностей, основанное на тонком ощущении скрытой в нем красоты и умении выявить эту красоту. Исследователи народного прикладного искусства не раз обращали внимание на то, что народный художник никогда не стыдится избранного им простого материала, не старается его спрятать, скрыть, закамуфлировать, напротив, он обнажает, откровенно выдвигает на первый план зрительного восприятия его богатейшие эстетические качества.

Но чем дальше уходило прикладное искусство от интересов и вкусов народных масс, тем сильнее менялось в нем отношение к материалу. «Эстетика богатства» начинала вытеснять «эстетику естественности». Вспомним некоторые факты из истории мебели. Во Франции в XVII и XVIII веках, а затем и в России со времен Елизаветы обычным приемом создания роскошной, помпезной дворцовой мебели становится позолота ее деревянного остова или же его плотная окраска в излюбленные в эпоху господства рококо нежные цвета — белый, голубой, розовый, зеленый... Соответственно и деревянные двери дворцовых интерьеров покрывались белилами и позолотой, полностью скрывавшими естественную фактуру материала. Вкусы аристократии уже не удовлетворяли ни богатые инкрустации, ни бронзовые накладки, которые и прежде основательно «подрывали» возможность выявления эстетических качеств дерева, и оно стыдливо загонялось под сплошной золоченый покров. Исключения делались только для некоторых пород дерева, например для черного, розового, палисандрового, но не потому, что они «вообще» более красивы, чем дуб или орех, а опять же потому, что это привозные, редкие, дорогие породы!

Отмечая эти особенности русской мебели XVIII века, Н. Соболев писал: «В это время еще не научились понимать и ценить красоту древесных слоев...»¹ Вернее было бы сказать: уже разучились, ибо русское народное искусство знало истинную цену красоты дерева, наша же аристократия, беря пример с французской знати, изменяла народным вкусам в погоне за ослепляющим богатством убранства своих дворцов, выездных карет и т. п.

Глубоко закономерно с этой точки зрения, что новый стиль мебели, который родился в XVIII веке в Англии, стране тогда уже буржуазной, — стиль Чиппенделя — оказался более демократическим по своей художественной природе, нежели барочная или рококовая мебель феодальных держав — Франции, Германии, России. И хотя творчество Чиппенделя испытало известное влияние французского рококо, в основе его лежали традиции английской готики с характерным для средневековья «откровенным» отношением к материалу. Потому-то и отказался Томас

¹ Н. С о б о л е в. Стили в мебели. М., изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1939, стр. 308.

Чиппендель от окраски и позолоты дерева, ценя его собственные эстетические свойства. Правда, традиционные для английской мебели скромные древесные породы — бук и дуб — постепенно оттесняются в эту эпоху более эффектным привозным и дорогим красным деревом, но и это было естественно для страны, в которой все углублялось экономическое, политическое и идеологическое срастание буржуазии и дворянства. А на европейском континенте этот же процесс реабилитации материала развернется несколько позже, с конца XVIII — начала XIX века, отражая демократические веяния французской буржуазной революции. Ампириная мебель станет уже горделиво утверждать красоту деревянной плоскости, и бронзовые накладки будут не скрывать, а лишь контрастно подчеркивать эту его вновь открытую красоту. «...Впервые в истории мебели,— писал об этом Н. Соболев,— стала играть важную роль сама фактура материала, скрытая в предшествующих стилях...»¹ Впервые, если не считать, конечно, народного творчества и древнейших периодов истории искусства...

Как видим, отношение к материалу оказывается в прикладном искусстве эстетическим выражением социальных отношений, и это прослеживается не только в истории мебели. Вот как описывает Б. Рыбаков одежду русских князей и бояр: «Одежду шили из узорчатых тканей и сверх того расшивали цветными шелками, золотыми или серебряными нитями, цветной шерстью... Богатые боярские одежды украшались нашивными бляшками с рельефным и цветным узором и сплошными рядами саженого жемчуга. Особенно пышно выглядели, судя по древним изображениям, верхние плащи — корзна. На корзна шли самые дорогие привозные ткани: оловир, аксамит, парча и др.»²

Для того чтобы правильно оценить общественно-политический смысл такого понимания красоты одежды, необходимо представить себе, что это быющее через край богатство сознательно и нарочито противопоставлялось знатю скромной, а часто бедной одежде простолюдинов, дабы эстетически подчеркнуть гигантский социальный контраст между общественным «верхом» и «низом». Не случайно в конце XVI — начале XVII столетия во Франции был издан целый ряд декретов,

¹ Н. Соболев. Стили в мебели, стр. 249.

² История русского искусства. Т. 1. М., изд-во АН СССР. 1953, стр. 235—237.

запрещавших женщинам из буржуазных кругов носить платье из тех великолепных материалов и таких покровов, которые носили аристократки! Так французская знать стремилась сохранить привилегию на красоту богатства, но... не могла этого добиться, так как экономическое могущество неудержимо отвоевывала у нее буржуазия, которая соответственно стремилась сама эстетически демонстрировать свое богатство. На этом пути буржуазия начала с «мещанства во дворянстве», то есть с вульгарного подражания дворянскому образу жизни, так великолепно осмеянного некогда Мольером, а кончила тем фетишизмом денежной стоимости вещи, который рождает полное безразличие к ее собственным эстетическим качествам, заставляя преклоняться лишь перед тем, сколько вещь стоит. Прекрасно сказал об этом А. де Сент-Экзюпери в своей очаровательной философской сказке «Маленький принц»: «Если вы говорите взрослым: «Я видел красивый дом, выложенный из розового кирпича, с геранью на окнах и голубями на крыше...», они даже не смогут его себе представить. Им нужно сказать: «Я видел дом, который стоит сто тысяч франков». Тогда они воскликнут: «Как это красиво!» В нашем обществе только дети, с грустной иронией говорит писатель, способны воспринимать мир непосредственно и поэтически...»

В обществе, основанном на социальном неравенстве людей, писал К. Маркс, «труд производит чудесные вещи для богатей, но он же производит обнищание рабочего. Он создает дворцы, но также и трущобы для рабочих. Он творит красоту, но также и уродует рабочего».¹

Социализм кладет предел тем извращениям эстетического чувства человека, которые были порождены эксплуататорским обществом со столь характерным для него культом богатства, эстетизацией роскоши, признанием денег, а не труда «мерой всех вещей». Однако с пережитками подобных представлений и вкусов мы еще сталкиваемся, к сожалению, в наше время. Есть еще у нас, в Советской стране, люди, в том числе и работающие в области прикладного искусства, которые наивно полагают, будто одни природные материалы являются красивыми сами по себе, и потому любые вещи, созданные в этих материалах, должны быть красивыми; к другим же материалам они относятся, как к пасынкам при-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 562.

роды, обойденным ею при «распределении» эстетических качеств и способным в силу этого загубить эстетическую ценность любых предметов.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что материалы, считающиеся «вообще» красивыми — это просто дорогие и редкие материалы, некрасивыми же считаются обычно материалы дешевые, простые, обиходные! Отсюда и рождалось столь широко распространенное в нашем прикладном искусстве и архитектуре в послевоенные годы стремление к золоту, к дорогим породам камня, к шелку и бархату, к хрусталию и фарфору и явное пренебрежение ко всем другим материалам, дешевым, скромным, внешне неэффективным. Станции метрополитена, фойе театров и даже магазины отделывались мрамором или «под мрамор», декоративные ткани в интерьерах общественных зданий изготавливались из жатого бархата, а позолота наносилась на все без разбора — на статуи фонтана для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, на обои, на чашки и вазы, на кожаные бювары, на картонные рамки для репродукций...

И что же оказалось? Оказалось, что позолоченные рамки выглядят безобразно, что подражание золотой фонтанной скульптуре Петергофа лишает советское искусство духа социалистической современности; не случайно замечательный советский художник В. Мухина не позолотила фигуры «Рабочего и колхозницы», а нашла для них новый материал — нержавеющей сталь, материал простой, современный и удивительно точно соответствующий по эмоциональному своему звучанию коммунистической идее монумента. Забыв мудрое предостережение древних, которые понимали, что художник «делает богато», когда не умеет «сделать красиво», мы гнались за пышностью, показным блеском, ослепляющим великолепием, желая затмить самые блестящие эпохи в истории феодального и буржуазного общества, и... приходили в тупик: во-первых, потому, что вступали в резкое противоречие с последовательно демократической природой нашего общества, чуждого и дворянскому, и мещанскому культу богатства и эстетизации роскоши, и, во-вторых, потому, что нарушали элементарные законы хорошего вкуса, истинного понимания красоты.

Только истинно демократический вкус и соответствующее отношение к материалу и его эстетическим возможностям позволит решить важнейшие задачи, которые стоят сейчас перед советской художествен-

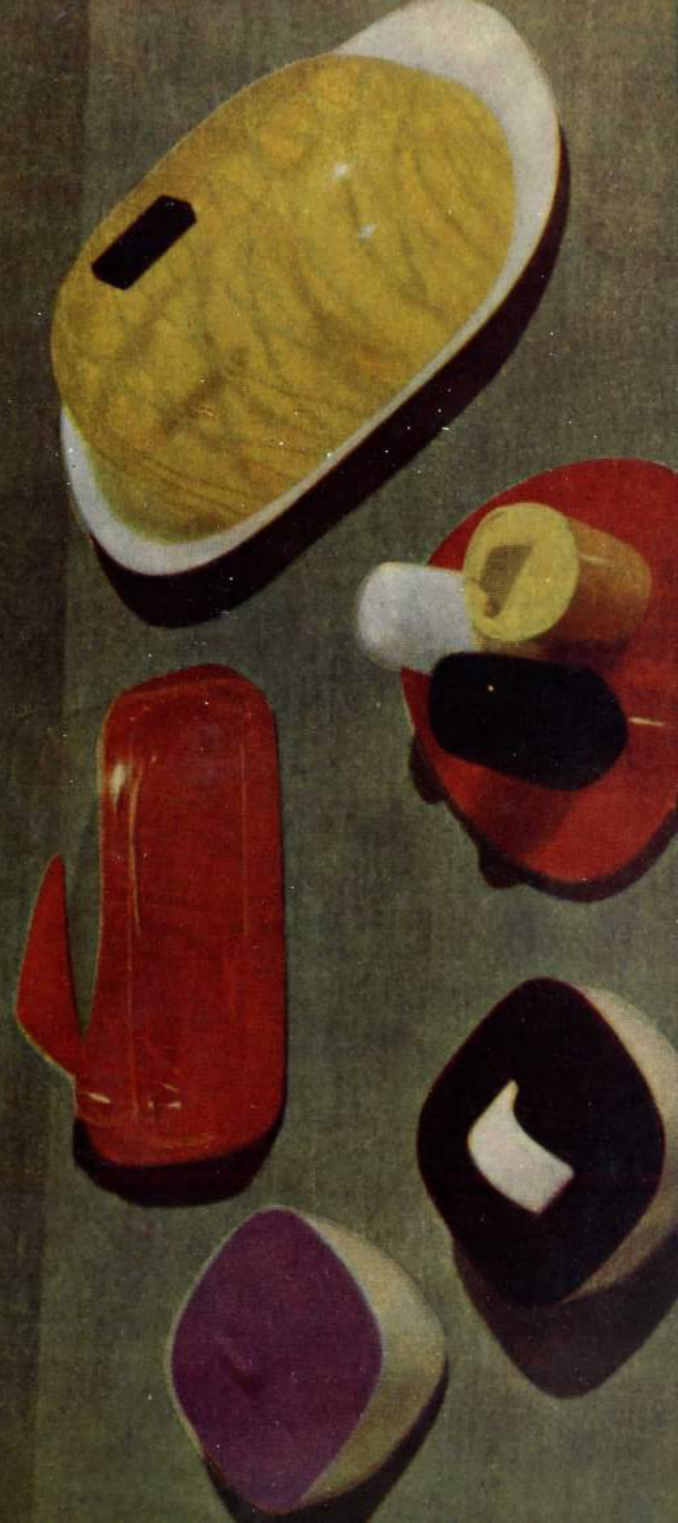


Табл. 1

ной промышленностью. Главная из этих задач — насытить прикладным искусством обстановку жизни каждого советского человека. Для этого необходимо массовое производство художественных изделий и соответствие их стоимости покупательским способностям народа. Разумеется, создание уникальных произведений прикладного искусства полностью отмереть не может, ибо известная потребность в них всегда будет существовать, однако центральным направлением развития советского прикладного искусства может быть только производство массовой художественной продукции, а оно немыслимо без овладения новыми материалами, которые дает прикладному искусству современное производство. Пластические массы и искусственные ткани, новые строительные материалы и сплавы должны быть освоены нашей художественной промышленностью. В каждом из этих материалов таятся совершенно своеобразные источники красоты, которые нужно раскрыть и полноценно использовать. Пока же наши мастера прикладного искусства либо высокомерно игнорируют такие материалы, либо прибегают к ним для того, чтобы подделывать их под дорогие давно известные материалы: пластмассу и стекло под хрусталь и фарфор, искусственные ткани под шелка и меха, новые облицовочные материалы под дорогие породы дерева или под мрамор, металлические сплавы под золото и серебро.

Об этом неоднократно говорилось уже в нашей печати, но положение вещей, к великому сожалению, почти не меняется. Поэтому особого внимания и поддержки заслуживают искания немногих наших художников, идущие вразрез с этой ложной в основе своей традицией.

На один из примеров подобного рода обратила внимание Л. Крамаренко в интересной статье «Опыт работы над пластмассой».¹ Отмечая, что большинство наших предприятий «пошло по пути повторения в пластмассе уже известных традиционных форм предметов и, что еще хуже, имитации естественных материалов: дерева, стекла, камня», автор статьи противопоставила этой антихудожественной практике работы в пластмассе московского художника П. Карлова, в которых раскрываются своеобразные эстетические возможности этого материала — его способность «давать абсолютно гладкие плоскости и прекрасно принимать полировку», его большая пластичность и способность принимать

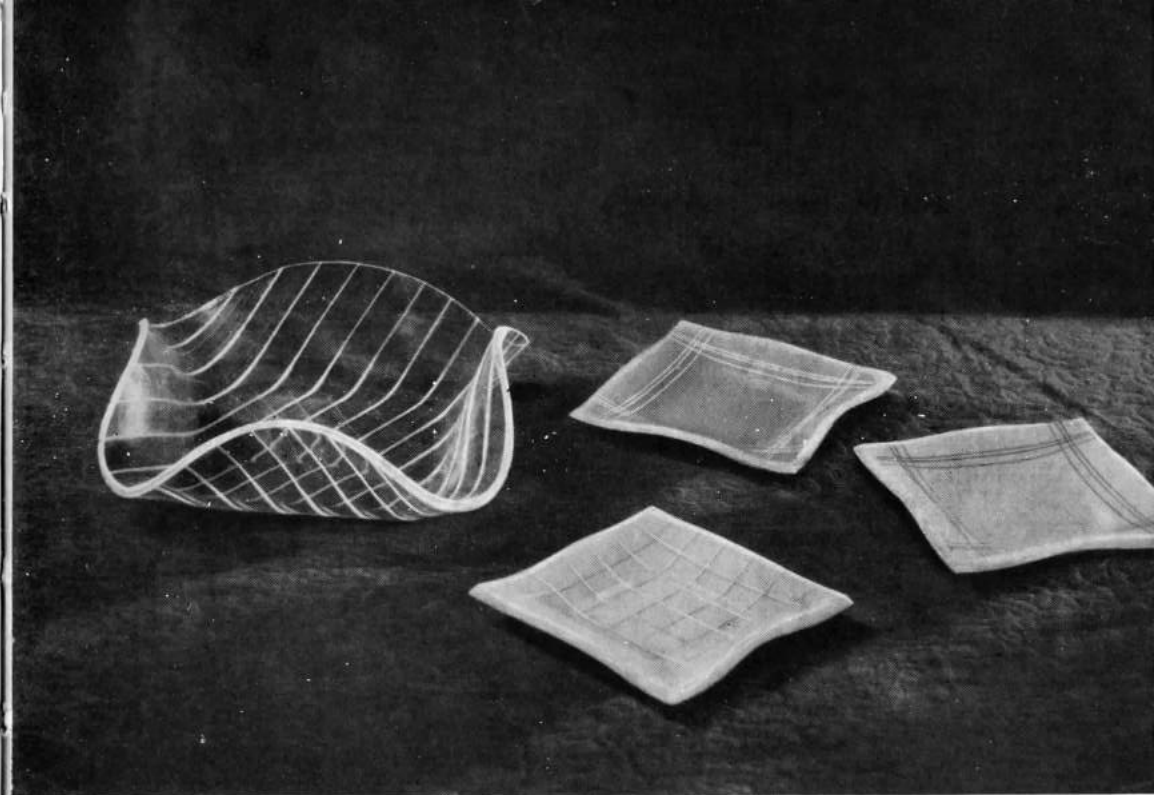
¹ «Декоративное искусство СССР», 1959, № 3.

гравировку, его просвечиваемость и разнообразная «цветоносность». Характеризуя созданные мастером вещи — настольную лампу, настольные блокноты, букенды и ряд предметов посуды (илл. 7), — Л. Крамаренко восхищается во всех этих произведениях именно тем, что проникновением в самую суть материала художник сумел найти и новые формы для созданных им бытовых вещей. В результате вещи эти производят такое впечатление, как будто «они не могут быть сделаны ни из чего другого, кроме пластмассы».

Аналогичные художественные опыты делаются в последнее время и в Ленинграде, хотя, к сожалению, без всякой поддержки промышленных предприятий. На выставке ленинградских художников в начале 1960 года был показан ряд вещей, созданных в пластмассе художниками А. Яковлевым, А. Пустынным-Мудриком, Д. Гадаскиной, А. Скрыгиным. Вещи эти радуют именно тем, что материал говорит в них своим собственным декоративным языком, рождая оригинальные, острые и удивительно современные по ощущению формы предметов, прекрасно сочетающиеся с глубоким, чистым и звонким цветом (табл. I).

Возможно, не в каждом случае предложенное художниками решение полностью убеждает, однако общее направление их исканий нужно признать безусловно прогрессивным и плодотворным, и отрадно, что именно в этом направлении разворачивается сейчас работа преподавателей и студентов Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной. И в области мебели, и в области оформления промышленных изделий, и в области керамики, и даже в области монументально-декоративной живописи здесь ведутся в течение ряда лет настойчивые и систематические поиски способов, которые позволяли бы выявить красоту, скрытую в самых дешевых, неприглядных на вид, «вульгарных» материалах — в прессованных плитах из древесной стружки, в кирпиче, простых цементах, в обломках обыкновенного булыжника или осколках бутылочного стекла, из которых выкладываются красивые мозаичные панно. Глядя на подобные вещи (илл. 8), невольно вспоминаешь мудрые слова М. В. Ломоносова:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые стекло чтут ниже минералов.



Илл. 7

Эти слова нужно повторять и повторять в наши дни, имея в виду не только стекло, но все те простые материалы, к которым — увы! — нередко еще сохраняется высокомерно-пренебрежительное отношение. Если такое отношение было естественным для русской аристократии во времена Шувалова, то оно непростительно в середине XX столетия в социалистическом обществе.

Значение красоты вещей

Именно потому, что красоту вещей творит мастерство, возбуждаемое ее созерцанием эстетическое наслаждение оказывается чувством горделивой радости, восхищения от увиденного в предмете следа совершенного человеческого труда. «Под красотой, — писал М. Горький в статье

«О социалистическом реализме», — понимается такое сочетание различных материалов, — а также звуков, красок, слов, — которое придает созданному — сработанному — человеком-мастером форму, действующую на чувство и разум, как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость пред их способностью к творчеству».¹

По сути дела, эстетическое наслаждение от красоты созданной человеком вещи есть отзвук того чувства, которое испытывал сам мастер в процессе творчества, когда ему удавалось покорить непокорный материал, подчинить его своей воле, воплотить в нем свою сознательную цель. В эстетическом созерцании отраженным светом сверкает радость свободного творчества, радость практически эстетического овладения человеком мира. Именно это чувство заставляло в древности многих мастеров русского прикладного искусства ставить на создававшихся ими вещах свою подпись. «Изготовив сложную и красивую вещь, — пишет об этом Б. Рыбаков, — ювелир-художник чувствовал известную гордость и смело ставил свое имя рядом с именами князя, митрополита, посадника или игумена, для которых он эти вещи изготовлял».²

Так исстари утверждались в творчестве «по законам красоты» высшие потенции человеческого труда, и это, как видим, в обществе, угнетавшем и унижавшем труд, несло в себе взрывчатые демократические силы. Великолепно раскрыл эту психологическую и социальную закономерность Ромен Роллан в «Кола Брюньоне». Вот как рассказывает о себе герой этой мудрой и тонкой книги, знакомясь с читателями: «Итак, перечтем: жена, дети, дом — все ли свои владения я обошел? Остается еще самое лучшее, я его припас на закуску, остается мое ремесло. Я из братства святой Анны, столяр. . . Вооруженный топориком, долотом и стамеской, с фуганком в руках, я царю за моим верстаком над дубом узлыстым, над кленом лосныстым. Что я из них извлеку? Это смотря по моему желанию. . . Сколько в них дремлет форм, таящихся и скрытых! Чтобы разбудить спящую красавицу, стоит только, как ее возлюбленный, проникнуть в древесную глубь. Но красота, которую я обретаю у себя под рубанком, не жеманница. Какой-нибудь поджарой Диане, без переда и зада, любого из этих итальянцев, я предпочитаю бургундскую

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 27, 1953, стр. 5.

² Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., изд-во АН СССР, 1948, стр. 653—654.



мебель, со смуглым налетом, кряжистую, сочную, отягченную плодами, как виноградный куст, этакий пузатый баул или резной шкаф... Как хорошо стоять с инструментом в руках у верстака, пилить, строгать, сверлить, тесать, колоть, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество, которое противится и уступает, мягкий и жирный орешник, который трепещет под рукой, словно хребет русалки, розовые и белые тела, смуглые и золотистые тела наших дубравных нимф, лишенные своих покровов, срубленные топором! Радость верной руки, понятливых пальцев, толстых пальцев, из которых выходит хрупкое создание искусства! Радость разума, который повелевает силами земли, который запечатлевает в дереве, в железе и в камне стройную прихоть своей благородной фантазии!.. Мои руки — послушные работники, управляемые моим старшим помощником, моим старым мозгом, который, будучи сам мне подчинен, налаживает игру, угодную моим мечтам... Благословен день, когда я явился на свет! Сколько на этой круглой штуке великолепных вещей, веселящих глаз, услаждающих вкус! Господи боже, до чего жизнь хороша!»

Именно здесь заключена разгадка того огромного общественного значения, какое имеет эстетическое наслаждение: оно помогает человеку ощущать себя человеком, господином природы и самого себя, мастером и творцом, существом, рожденным для счастья и имеющим на него все права, существом разносторонним и целостным, не лишенным противоречий, но способным обрести гармонию в своей собственной душе, в своем отношении к природе и к другим людям. Эстетическое всегда оказывалось враждебным всему тому, что угнетало и поработило человека: на заре исторического развития общества эстетическое чувство было одной из сил, которые способствовали победе человеческого, социально-духовного над животным, инстинктивно-биологическим; позднее оно оказывало упорное сопротивление религиозно-мистическому началу, культивировавшему в человеке как раз все антиэстетическое — страх и чувство собственного ничтожества, самоотречение и преклонение перед могуществом бога-природы, бога-зверя или бога-духа; оно сталкивалось одновременно и с теми воздействиями, которые оказывали на человека не только его историческое бессилие перед лицом природы, но и его социальное бессилие перед лицом других людей, и оно боролось в его душе с психологией раба столь же непримиримо.

как боролось оно с его животными инстинктами; эту великую борьбу за человеческое в человеке оно продолжало и тогда, когда люди стали ощущать себя рабами вещей, когда пошлая торгашеская психология царства товарно-денежных отношений начала стирать все эстетические свойства вещей обезличивающей силой денег.

М. Горький как-то пронизательно заметил, что «красивые вещи воспитывают творческое воображение людей и уважение их к труду»,¹ так как заставляют восхищаться той силой, которая вещи эти создала. Но если аристократии, продолжал М. Горький, ее социальная природа мешала понять «трудовую ценность» тех прекрасных вещей, в окружении которых она жила, то в социалистическом обществе народ имеет возможность постигнуть эту их «трудовую ценность» и наслаждаться ею, а потому в этом обществе люди труда должны быть повсюду окружены красивыми вещами и в нем красота произведений прикладного искусства получает такую общественную ценность, какой никогда ранее она не имела.

Социалистическое общество уничтожает подчинение человека природе и богам, людям и вещам. Оно переселяет людей, как говорил К. Маркс, из «царства необходимости» в «царство свободы». Потому-то оно и создает самые широкие и самые полные возможности для расцвета эстетического во всех сферах жизни человека и в жизни всех людей. Но реальность процесса борьбы за эстетическое развитие нового человека-гражданина «царства свободы» требует искоренения цепких, как чертополох, ростков мещанства и эгоизма, которые «царство необходимости» оставило в наследство людям, строящим новый мир. В этой исторической схватке красота является сильнейшим оружием в борьбе за гармонического, могущественного и свободного человека коммунистического общества, и прикладное искусство, несущее красоту в повседневную жизнь людей, всесторонне окружающее их красотой, играет немалую роль в этом великом деле. Ведь прикладные искусства неотступно сопровождают человека повсюду, окружают его повсеместно — в быту и в труде, в условиях общественной деятельности и на отдыхе — и создают тем самым ту непосредственную предметную среду, в которой проходит вся жизнь каждого члена общества и которая непрерывно и со всех

¹ М. Горький. О литературе, М., «Советский писатель», 1955, стр. 792.

сторон его эстетически «облучает». Потому-то значение прикладного искусства в процессе эстетического воспитания людей особенно велико.

То чувство радостного удовлетворения, которое возбуждается в душе человека красотой созданных общественным производством полезных предметов, имеет крайне важное психологическое следствие: оно вызывает тяготение людей к красивым предметам, желание встречаться с ними, пользоваться ими в повседневной жизни. Эту особенность эстетического воздействия каждый человек хорошо знает по собственному опыту. Однажды испытав чувство удовольствия от какого-то ландшафта, мы стремимся вновь и вновь посетить место, созерцание которого доставило нам это чувство, дабы снова пережить его. Увидев какой-то красивый предмет, мы хотим обладать им, пользоваться им, включить его в наш житейский обиход. Красота неудержимо влечет к себе, и это влечение опосредованно влияет на наше отношение к утилитарной функции красивого предмета. На красивое кресло хочется не только смотреть, в него хочется сесть; красивым платьем хочется не только любоваться, его хочется носить; красивую чашку хочется не только созерцать, из нее хочется пить; в красивом автомобиле хочется ездить, с красивым прибором хочется работать и т. д. и т. п.

В этом смысле можно было бы сказать, что в красоте есть что-то магнетическое, завораживающее, колдовское, и общество прекрасно умеет использовать гипнотическую ее силу. Оно стремится привнести красоту в те именно предметы, пользование которыми при данном типе общественных отношений поощряется и культивируется. Так, религия требовала обязательного эстетического оформления всех предметов, использовавшихся в обрядовом действии, — и храма, и одежды священнослужителей, и культовой посуды, и всех других элементов ритуального процесса; культ войны породил в феодальном обществе необходимость эстетически оформлять оружие, доспехи, мундиры. Это помогало обществу внедрять в сознание людей чувство красоты, прелести, величия войны и религии, делало эти области общественной деятельности привлекательными, заманчивыми, поднимало их над скучной и некрасивой прозой обыденной жизни. Иными словами, создавая войне и религии прекрасную форму, прикладное искусство поэтизировало и возвеличивало самое их общественное содержание. С другой стороны, презрительное отношение к труду, порожденное эксплуататорским

обществом, препятствовало любовному и универсальному эстетическому оформлению обстановки и орудий труда, и только там, где в крестьянском хозяйстве жила неистребимая тяга к труду, там некоторые орудия — веретена, донца прялок, вальки, трепала и т. д., — которые крестьяне создавали для исполнения любимых ими производственных действий, делались красивыми по форме, богато орнаментировались, покрывались изобразительной резьбой или росписью.

Понимание этой закономерности воздействия красоты на человеческое сознание исключительно важно для развития прикладного искусства в современных условиях. Одна из важнейших проблем, которая встала перед прикладным искусством в эпоху социализма, — это проблема эстетического оформления тех предметов, которые окружают человека в процессе его трудовой деятельности. Социализм, освободивший труд и расценивающий его как самую возвышенную и благородную общественную деятельность людей, социализм, воспитывающий новые поколения людей, для которых труд становится первой жизненной потребностью и величайшим наслаждением, «игрой физических и интеллектуальных сил» (К. Маркс), ставит перед искусством с силой исторической необходимости вопрос о внедрении истинной красоты в обстановку творческого труда людей. Так точно, как некогда обстановка религиозного культа и рыцарского турнира была всемерно насыщена красотой, так ныне красота должна войти во все сферы свободного труда людей социалистического общества. Станок и приборы, спецодежда рабочего и архитектура завода должны стать красивыми не только для того, чтобы соответствовать новому отношению к труду, рожденному социализмом, но и для того, чтобы укреплять силой эстетического воздействия любовь людей к труду, чтобы возбуждать у них радостное чувство от самого общения с обстановкой трудового действия.

Нужно признать, что практическое решение этой огромной исторической задачи у нас в стране только еще начинается. Слишком велики были трудности экономического преобразования некогда отсталой России в великую индустриальную державу, чтобы задача эстетического оформления обстановки трудового действия могла быть решена раньше, полнее и быстрее. Но в наше время, когда Советский Союз вступил в эпоху развернутого строительства коммунистического общества, пришло время самого широкого внедрения красоты в производство.

Вопрос этот уже начал активно обсуждаться на страницах журнала «Декоративное искусство СССР», который стремится обобщить накопленный в этой области опыт и широко пропагандировать его. Но многое еще должно быть сделано в этом направлении теорией, дабы практическая деятельность имела верное эстетическое руководство.

Красота и образность

Таковы природа и значение красоты в прикладном искусстве. Теперь мы можем задуматься над вторым вопросом, поставленным в начале этой главы: достаточно ли созданному руками человека предмету быть красивым, чтобы мы могли рассматривать его как произведение искусства? Или, иначе говоря, имеем ли мы право считать красоту тем качеством, которое способно перевести создаваемые людьми вещи из сферы простого материального производства в сферу производства художественного?

Как мы уже видели, ответ на этот вопрос зависит от того, как будем мы вообще понимать сущность искусства. Если мы согласимся с теми представителями эстетической мысли, которые считали и считают ныне сущностью и целью искусства создание красоты, нам достаточно будет сказанного для того, чтобы признать производство красивых вещей областью художественного творчества. Если же сущность искусства мы будем усматривать не в красоте, а в чем-то ином, тогда анализ прикладного искусства должен быть продолжен, дабы он выявил, содержится ли в нем это «иное» или не содержится, несет ли оно в себе художественное начало или же ограничивается только объединением пользы и красоты.

Следует сразу же заметить, что в этом пункте мы касаемся проблематики, которая в последние годы в советской науке оказалась предметом острых споров. Дискуссионными являются здесь буквально все аспекты проблемы: является ли сущность искусства эстетической? Каково содержание понятия «эстетическое»? Отличается ли чем-нибудь «эстетическое» от «художественного» или это просто синонимы?

В данной работе нет места для обстоятельного рассмотрения всех этих вопросов. Нам остается поэтому лишь отослать читателя к статье,

специально посвященной данной теме,¹ и ограничиться следующими соображениями:

а) Слово «искусство» употребляется в русском языке в двух разных значениях. Один смысл этого слова — «искусность», «мастерство», «умение», «ловкость» или, как говорили на Руси в старину, «хитрость». В какой бы области человеческой деятельности мы не сталкивались с таким «искусством» — в работе дровосека или хирурга, дипломата или полководца, инженера или каменщика, спортсмена или художника, — искусность, свободное и виртуозное мастерство всюду и всегда рождает красоту, ибо красота является, как мы видели, функцией мастерства человека. Если же мы берем слово «искусство» в другом его значении — в значении «художественное творчество», мы сталкиваемся с особой областью деятельности людей, обладающей особыми отличительными качествами, и область эта более узкая, чем та, которую К. Маркс называл деятельностью «по законам красоты».

б) Сущность художественного творчества состоит в том, что оно является художественно-образным отражением и освоением действительности. Художественный образ может выступать в самых различных формах и строиться в самых разнообразных материалах, он может быть словесным и звуковым, объемным и плоскостным, пространственным, временным и пространственно-временным, изобразительным и неизобразительным, жизнеподобным и фантастическим, индивидуализированным и символическим, типическим и идеальным, но во всех случаях он является художественным образом лишь постольку, поскольку обладает особым — художественным — содержанием. Вслед за В. Г. Белинским мы могли бы определить специфическое качество художественного содержания понятием «поэтическое», что означает эмоциональное претворение мысли, темы, идеи, положенных в основу произведения.

в) Отсюда следует, что созданный человеком предмет оказывается произведением искусства в смысле «художественного творчества» не тогда, когда ему придана красивая форма, но тогда, когда в его красивой форме запечатлено некое поэтическое содержание. В этом

¹ См. М. Каган. О путях исследования специфики искусства. — Сб. «Вопросы эстетики», № 3, М., «Искусство», 1960.

случае форма человеческого творения становится не просто красивой, но выразительной, ибо она начинает выражать чувство, переживание или настроение, «вложенное» художником в созданное им произведение.

Очень хорошо писал И. Гирн в своей работе о происхождении искусства, что красота, которая служит в искусстве «средством привлечения» к нему людей, «может легко привести поверхностного наблюдателя к тому, что он потеряет из виду простой факт, лежащий в основе художественного произведения, именно, душевное состояние, требующее выражения и отклика»¹ (подчеркнуто автором. — М. К.). Эта же мысль была исходной в эстетической концепции Л. Н. Толстого. «Люди поймут смысл искусства только тогда, — утверждал он, — когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение».² Истинная цель искусства по Толстому — передавать чувства человека, «заражая» ими других людей. Г. В. Плеханов, один из крупнейших представителей марксистской эстетики, критиковал это положение эстетики Л. Н. Толстого лишь за то, что оно односторонне трактует содержание искусства, которое выражает и чувства, и мысли людей в единстве.³

Это единство мысли и чувства, которые В. Г. Белинский называл «поэтическим» началом, и является той силой, которая качественно преобразует любую отрасль человеческой деятельности: сухой документальный очерк или мемуары она превращает в произведения искусства; простую документальную фотографию она превращает в фотографию художественную и т. д. Поэтому вопрос заключается в том, способно ли это поэтическое содержание, рождающее художественный образ, проникнуть и в те предметы, которые создают ремесло и промышленность для удовлетворения практических нужд людей, или же эстетические возможности человека ограничиваются здесь приданием этим предметам красивой формы.

Поискем же ответ на этот важнейший вопрос теории прикладного искусства.

¹ И. Гирн. Происхождение искусства. [Харьков], Гос. изд. Украины, 1923, стр. 75.

² Л. Н. Толстой. О литературе. М., ГИХЛ, 1955, стр. 352; см. также стр. 325—328.

³ Г. В. Плеханов. Собр. соч., т. XIV, стр. 1—2.

Глава III

ОБ ОБРАЗЕ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Сущность художественного образа и процесс его создания обстоятельно изучены уже эстетикой применительно к той группе искусств, которые воспроизводят действительность, которые, как говорил Чернышевский, изображают жизнь «в формах самой жизни». Значительно менее ясно, может ли возникнуть художественный образ, не основанный на изображении конкретного человека, события, ландшафта? Может ли существовать неизобразительный образ?

Интересно, что если по отношению к архитектуре и прикладным искусствам вопрос этот давно вызывал и вызывает у ряда теоретиков сомнения, то по отношению к музыке и танцу он всегда решался утвердительно, хотя и эти искусства по природе своей неизобразительные. Уже поэтому мы имеем все основания утверждать, что понятие «неизобразительный образ» не абсурд, а реальность, и нам остается только разобраться, способны ли создавать его не только музыка и танец, но и прикладные искусства.

Чтобы ответ на этот вопрос был достаточно убедителен, нам придется сделать небольшое отступление в область психологии восприятия человеком окружающего его реального мира.

Эмоциональное восприятие человеком природы

Предметы внешнего мира, с которыми повседневно сталкивается человек, непосредственно воздействуют на его органы чувств, прежде всего на зрение. Зрительные ощущения дают людям возможность

свободно ориентироваться в мире, познавать его и переделывать в своих интересах. Ощущения эти оказываются, таким образом, исходным пунктом сложного психологического процесса их анализа, осмысления и переработки в представления и понятия. Основная закономерность этого процесса была кратко и точно сформулирована В. И. Лениным: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности».¹ Но на пути от живого созерцания к абстрактному мышлению всякий психический процесс включает в себя момент эмоциональной реакции и на воспринимаемые человеком предметы.

Возьмем простейший пример. Весной и осенью природа вызывает у человека совершенно различные ощущения. Когда Пушкин, например, пишет:

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы...

он выражает не свое только субъективное ощущение осеннего пейзажа, но чувства, которые осенью испытывают многие. Не случайно мы так часто фигурально говорим в быту о «весеннем» или «осеннем» настроении человека.

Нетрудно понять, почему весна и осень возбуждают у людей противоположные переживания. Весна являет нашему взгляду картину пробуждения природы, картину неодолимого расцвета жизни, картину молодости и свежести, и это порождает у нас приподнятое радостное душевное состояние. Осень же — пора умирания природы — производит иное эмоциональное воздействие, навевает щемящее чувство тоски, грусти, сожаления...

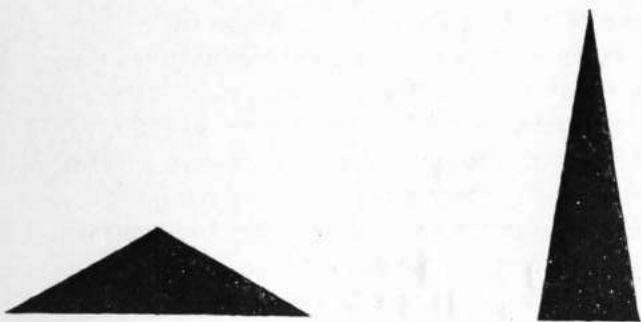
Но что значит «увидеть» весну или осень? Для нашего зрительного восприятия — это всего лишь два различных комплекса конкретных и

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 38, стр. 161.

устойчивых зримых качеств природы. Весна — это нежная и сочная зелень, звонкое голубое небо, набухающие почки и распускающиеся цветы. Осень — багрово-желтая, мертвеющая листва, черные оголенные ветви деревьев, серое, затянутое мутной пеленой небо. Иными словами, глядя на весенний или осенний пейзаж, человек видит совокупность определенных форм и цветовых отношений, которые в результате тысячекратного повторения восприятия вырабатывают известный эмоциональный «условный рефлекс», ибо они ассоциируются с представлениями о жизни и смерти, о молодости и старости, о расцвете и увядании. Поэтому-то люди и могут говорить, например, о «цветах весны» и «цветах осени», и одно такое выражение мгновенно вызывает эмоциональный, а не чисто зрительный и не чисто логический образ. По этой же причине так прочно вошли в обиход выражения «холодный цвет» и «теплый цвет». Конечно же, это всего только метафоры, ибо цвет не может быть буквально ни теплым, ни холодным, однако метафоры эти лишь потому могли родиться в сознании людей, что восприятие цвета связано с известными эмоциональными движениями, близкими к тем, которые возбуждает у человека ощущение тепла и холода. И. Гете имел все основания утверждать: «Опыт учит нас, что отдельные цвета вызывают особые душевные настроения».¹ Так же точно различие между «темным» и «светлым» имеет не только зрительное, но и эмоциональное значение — не зря мы так часто употребляем эти слова в переносном смысле (например, «темные силы», «светлый разум» и т. п.).

Столь же определенный характер имеет эмоциональное восприятие пространственных отношений. В этом случае эмоциональная реакция объясняется тем, что формы, очертания, пропорции предметов связаны с человеческими представлениями о покое и движении, об устойчивости и неустойчивости, о взлете и падении, о легкости и тяжести, то есть с представлениями о механических свойствах тел, характеризующих их положение в пространстве. Наиболее отчетливо это можно увидеть, если сопоставить эмоциональное воздействие на человека различных абстрактных геометрических фигур. Проведем с этой целью небольшой психологический эксперимент. Сравним восприятие двух треугольников (илл. 9).

¹ И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию. М., изд-во АН СССР, 1957, стр. 312 и след.



Илл. 9

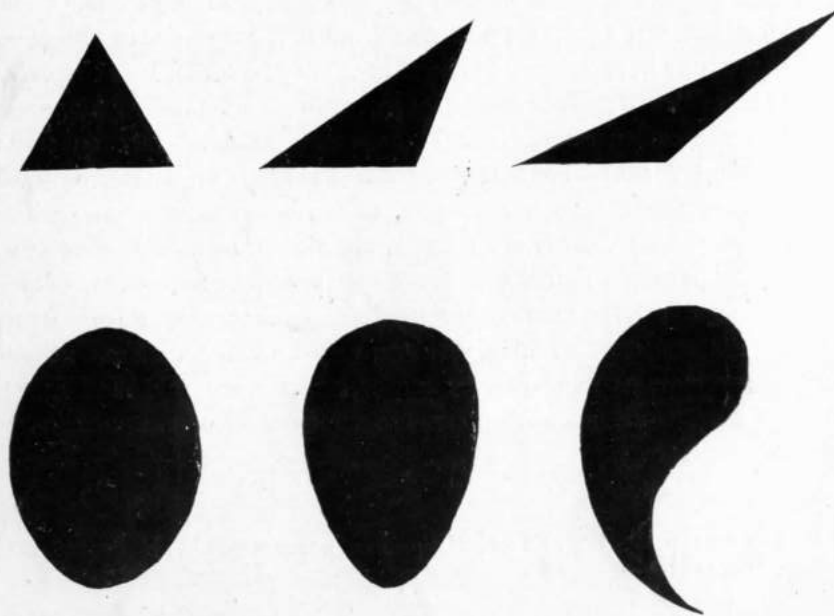
Совершенно очевидно, что распластанная форма первого, основание которого в несколько раз больше его высоты, производит совсем иное впечатление, чем вознесенная форма второго, дающая обратное отношение величин основания и высоты. Соответственно любой конкретный предмет, форма которого, так сказать, «растет» ввысь, вызывает у нас ощущение легкости, преодоления тяжести, тогда как предмет, обладающий распластанной формой, возбуждает прямо противоположные чувства. Вспомним, к примеру, какие различные ощущения вызывают лежащие плиты некрополя на Марсовом поле в Ленинграде и вознесенная к небу вертикаль Александрийского столпа на Дворцовой площади.

Какие бы предметы мы ни стали рассматривать, мы увидим, что их закругленные или угловатые очертания воспринимаются по-разному. «Колющий» силуэт горного хребта, беспорядочно выбросившего в небесную высь свои острые пики, эмоционально воздействует иначе, чем силуэт горного хребта, плавно переливающийся округлыми, мягкими контурами холмов; недвижная гладь спокойного моря вызывает иное ощущение, чем напряженный бугристый рельеф разбушевавшегося океана. Апеллируя к устойчивым языковым формулам, можно напомнить о таких метафорах, как «вялая линия» или «напряженная линия», как «сухая форма» или «сочная форма», — и здесь эпитеты обладают отчетливо ощущаемым эмоциональным «ореолом», свидетельствующим о том, как свойственна человеку душевная реакция на все оттенки видимых свойств реального мира.

Столь же ясно выступает эта закономерность при анализе восприятия человеком ритма, симметрии и асимметрии в покоящихся и движущихся предметах и явлениях природы. Давно уже было отмечено, что симметричная форма вызывает ощущение покоя, устойчивого равновесия, тогда как асимметрия возбуждает у зрителя чувство беспокойства, неуверенности, неуравновешенности; и чем резче она выражена, тем больше внутреннего напряжения и ожидания неотвратимого изменения вызывает асимметричная форма. Вот несколько рисунков, иллюстрирующих эту мысль (илл. 10).

Очевидно и эмоциональное воздействие ритма. Равномерная повторность каких-то форм, цветовых пятен или звуков рождает совсем иное ощущение, нежели сбивчивое, «синкопированное», лишенное ясно выраженного порядка и «рапортной» повторяемости движение. Потому и говорят обычно о ритмах «успокаивающих» и «возбуждающих», «нервных» и «тягучих», обозначая этими эпитетами те душевные движения, которые каждый из них вызывает.

Илл. 10



Итак, все видимые свойства предметов реального мира обладают способностью эмоционально воздействовать на людей. Почему же это происходит? Потому что всякое живое существо обладает практической заинтересованностью в окружающей его материальной среде. Практические потребности жизни не позволяют ему относиться к природе равнодушно. Поэтому элементарные эмоциональные реакции свойственны уже животным, у которых они порождаются борьбой с природой, борьбой за свое существование, за продолжение рода. Человек сохраняет унаследованную от животных предков способность эмоционального реагирования, но у него эмоциональный аппарат становится и неизмеримо сложнее, тоньше, богаче, и изменяется по самому существу своему, ибо он получает новое обоснование в общественно-практической деятельности человеческого коллектива. К. Маркс подчеркивал, что «чувства общественного человека суть иные чувства, чем чувства необщественного человека», так как образование его эмоциональной сферы — это результат всего исторического развития общества.¹

И в самом деле, если эмоциональные реакции животного выражают его биологические потребности и «интересы», то в человеческих эмоциях отражаются сложные и многогранные общественные интересы людей. В силу этого человеческие эмоции не только разнообразнее, тоньше, одухотвореннее, чем аффекты животных, но и гораздо более изменчивы. Они зависят и от исторических условий жизни общества, и от этнических или национальных особенностей народа, и от социального положения различных классов, и от характера профессиональной деятельности той или иной общественной группы людей, и, наконец, от опыта, от уровня культуры и эстетического воспитания, от душевной тонкости каждого отдельного человека. Нетрудно понять, например, почему восход солнца или гроза вызывали разные чувства у первобытного человека, обожествлявшего природу и поклонявшегося ей, и у человека, преодолевшего наивно-тотемистическое отношение к миру; у крестьянина, для которого эти явления природы непосредственно связаны с его трудовой деятельностью, и у дачника, воспринимающего грозу и солнце в совсем ином жизненном контексте.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 593—594.

Нетрудно понять, почему разбушевавшееся море будет по-разному эмоционально воздействовать на того, кто смотрит на него с берега, и на того, кто оказался среди волн в лодке, или же на пассажира парохода, впервые совершающего морское путешествие, и на матросов, привыкших к штормам и умеющих бороться с ними. Мы знаем, что в восприятии разных народов одни и те же цвета могут иметь совершенно различное эмоционально-смысловое значение, скажем, цвет траура у одних народов черный, у других белый, а формы змеи или жабы вызывают у одних народов отвращение, а у других становятся объектом любования. Мы давно оценили мысль Чернышевского, который в «Эстетических отношениях искусства к действительности» показал с необыкновенной простотой и убедительностью, как в облике женщины крестьяне, аристократы и купцы восхищаются совершенно различными пропорциями, линиями, формами.

Достаточно, пожалуй, приведенных примеров для того, чтобы стала очевидной и социальная природа эмоционального отношения человека к окружающему его миру, и крайняя наивность представлений, будто различные предметы этого мира, различные цвета и формы обладают сами по себе, безотносительно к воспринимающим их людям, неким эмоциональным значением, некой собственной «выразительностью». И еще более ложными оказываются позиции тех буржуазных теоретиков, которые не хотят видеть общественно-практической обусловленности, а следовательно, и социальной объективности эмоциональных реакций людей, говоря, подобно Т. Липпсу и И. Фолькельту, о «вчувствовании» индивида в воспринимаемые им предметы. В эмоциональных реакциях людей на явления окружающего их мира есть, конечно, немало субъективного, индивидуального, однако в основе своей человеческие переживания имеют объективный характер, и объясняется это именно тем, что в ходе социально-исторической практики у людей вырабатываются общезначимое и устойчивое эмоциональные отношения ко всем предметам, которые вовлекаются в их жизнь и деятельность.

На этой-то основе и становится возможным эмоционально-выразительное творчество человека во всех областях искусства — как в тех, которые прибегают к помощи изображения конкретных предметов реального мира, так и в тех, которые обходятся без помощи таких изображений, то есть в музыке, в танце, в архитектуре, в прикладных искусствах.

Строение образа в прикладном искусстве

Непрестанно испытывая эмоциональное воздействие явлений природы, люди поняли, что создаваемые ими предметы также могут возбуждать эмоциональную реакцию, когда облику предмета будет сообщена выразительная сила. Опыт повседневных наблюдений подсказывал, какие именно отношения объемов, форм, красок и т. д. в природе вызывают ту или иную эмоциональную реакцию. Сознательно и целеустремленно строя на подобных отношениях зримый облик вещей, люди научились «вкладывать» в вещи нужный в каждом случае конкретный образно-поэтический смысл, заставляя их не только служить человеку, не только радовать его своей красотой, но и «настраивать» его душу на тот или иной эмоциональный лад, «заражать» его определенными чувствами и настроениями.

Гончар формует кувшин. Опыт говорит ему, что сосуд, расширяющийся книзу и сужающийся кверху, и другой, широкий в верхней части и суженный в нижней, будут вызывать различные эмоциональные впечатления, подобно двум мелодиям, построенным на различных звуковысотных отношениях. Он понимает, что разная крутизна линий в силуэте тулова и в его переходе к шейке сосуда, разная фактура материала, разная его окраска, разная степень орнаментации и разный характер орнамента, разные способы использования изобразительного декора — все это будет по-разному эмоционально воздействовать на человека, созерцающего кувшин. Используя все эти средства и сообщая кувшину тот или иной облик, гончар создает не только сосуд, одновременно он создает и определенный образ сосуда — торжественно-праздничного или уютно-интимного, строгого и значительного или приятного и забавного, ритуального или бытового. Художественный образ рождается здесь, говоря словами В. Белинского, из поэтизации прозаической бытовой вещи.¹ К. Маркс называл это способностью вещей «по-человечески относиться к человеку»,² а А. Луначарский — «охудожествлением» полезных вещей.³

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 50.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 592.

³ А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. М.—Л., «Искусство», 1941, стр. 513, 540.



Илл. 11

На илл. 11 воспроизведены три кувшина, исполненные в дымчатом стекле крупным современным немецким художником А. Шедель.¹ Они различаются только по форме. Пропорции тулова, горлышка, ручки, соотношение этих трех элементов и соответственно общий силуэт кувшина — вот те единственные средства, которые варьирует художник при том же самом назначении, конструктивной основе и материале. Оказывается, что достаточно этих изменений, чтобы в каждом случае создать особый образ, добиться особой эмоциональной настроенности вещи. В одном случае перед нами кувшин несколько тяжеловесный, «солидный», «серьезный», прочно покоящийся на столе; вместе с тем, слегка суживающаяся книзу форма тулова придает ему известное изящество и какую-то общую мягкость и «уютность». Второй кувшин выше всего на 2 см, но производит впечатление значительно более высокого благодаря вытянутости пропорций, удлинённому горлышку, плавно вытекающему из тулова, а не «врезанному» в него, как это имеет место в первом кувшине; в результате образ становится здесь совсем иным: массивность сменяется стройностью, уютная мягкость округлых форм — более строгим, словно горде-

¹ F. Kämpfer. Albin Schaedel. Glaskunst. 1957.

ливым обликом. Этому ощущению особенно способствует более решительное сужение втянутой нижней части тулова, подчеркнутое выступающим валиком плотного дна, в отличие от незаметного, плавного перетекания стенок сосуда в дно в первом кувшине.

Но вот третий сосуд, в котором художник пошел по этому же пути еще дальше; теперь горлышко отделено от тулова длинной и узкой шейкой, высота которой превосходит высоту тулова; последнее как бы отрезано от днища, круглый диск которого образует самостоятельную форму, поддерживающую кувшин узкой и короткой ножкой; кривизна всех форм стала более резкой, образуя угловатые переходы в заостренном, вздернутомверху носике, в ломающемся профиле ручки. Формы сосуда устремляются ввысь в убыстряющемся ритме, и все это рождает новый образ, полный острой характерности, чуть изломанного изящества, какой-то изысканной надменности.

Так прослеживается в этих трех кувшинах движение от образа добродушного, обиходного, «домашнего» сосуда для воды или пива, к образу элегантно, «вечернего» сосуда, предназначенного скорее всего для какого-то более изысканного напитка и требующего особой сервировки стола, особого «окружения».

Мы намеренно начали анализ образа в прикладном искусстве с предметов одного назначения, одной конструктивной схемы, одного материала, приблизительно одинаковых размеров, созданных одним и тем же художником в одно и то же время, дабы уже в этих, довольно ограниченных пределах выявить богатство выразительных возможностей предметов прикладного искусства. Но как бесконечно расширяются эти возможности, если мы выйдем за эти границы и будем сравнивать стеклянные кувшины, керамические и металлические, основанные на разных конструктивных принципах, имеющие различные размеры, построенные чисто архитектурными средствами или использующие декор, наконец, созданные разными художниками в разные эпохи и в разных странах! Какие разнообразнейшие идейно-эмоциональные содержания могут быть образно воплощены в таких сосудах! Одно и то же понятие — «декоративная ваза», но какое бесчисленное количество оттенков образно-эмоциональной выразительности может иметь ее решение — от величавой торжественности каменных ваз А. Вороникина и К. Росси до камерности и изящества японских лаковых ваз. Сопоставьте несколько чайных или кофейных сер-

визов — тот же набор предметов, та же функция чашек и блюдца, чайников и кофейников, но в каждом случае подлинный художник рождает особый, оригинальный и неповторимый образ. Известный сервиз С. Яковлевой и А. Яцкевич «Кобальтовая сеточка», сервиз Э. Криммера «Золотая петелька» и сервиз В. Семенова и Н. Павловой «Контраст» (табл. II) дают три совершенно различных образа, ибо трактовка пластической формы составляющих их предметов, общее цветовое решение и характер росписи — все это в каждом сервизе выражает особое настроение: радостное, но строгое в первом случае, лирическое, умиротворенное во втором и празднично возбужденное в третьем. Вот почему, если сервиз Э. Криммера вызывает представление об интимной семейной трапезе, о домашнем утреннем чае, то сервиз «Контраст» рождает совсем иные ассоциации: им было бы немислимо пользоваться каждодневно, это сервиз праздничный, способный подчеркнуть необычность события своим экспрессивным декоративным и пластическим решением.

То же самое можно увидеть, сравнивая различные решения образа в мебели. Казалось бы — что нужно человеку от кресла? Чтобы в нем было удобно и покойно сидеть, чтобы оно было прочным и, конечно же, красивым. Но оказывается, что всего этого людям все-таки мало. Они хотят, чтобы кресло «излучало» еще и определенное настроение, соответствующее той обстановке, в которой человек будет на нем сидеть. Так возникают разные типы кресел, например тронное кресло, дворцовое кресло, кабинетное кресло, будуарное кресло, театральное кресло, дачное кресло, детское кресло. Утилитарная функция и конструктивная основа остаются все теми же, но в каждом случае меняется художественная функция, требуя надления кресла различным идейно-эмоциональным содержанием — то официальным и деловым, то патетически торжественным и величественным, то интимно-уютным, располагающим к неге и отдыху. Для достижения этой цели художник ищет в каждом случае особый материал, прибегает к особым приемам декоративного оформления деревянных частей и обивочной ткани, а главное, стремится найти особые пропорции и формы, особые масштабные отношения кресла к человеку, особый тектонический и ритмический строй всего предмета, добываясь нужной ему образной, идейно-эмоциональной выразительности, то есть того, чтобы вещь заговорила с человеком «почеловечески».

Но мало того. Даже в пределах одного и того же типа кресла художник хочет «вложить» в создаваемый им конкретный предмет какое-то особенное по оттенку настроение. Вот три тронных кресла русских царей. Все они прекрасно исполняют общую для них художественную функцию, создавая образ торжественно-величавого, великолепного царского трона, на котором нужно не сидеть, а восседать, образ уникального, неповторимого кресла, ибо восседать на нем может только глава государства. Но дальше начинаются различия. В грузных, приземистых формах трона Бориса Годунова (илл. 12) чувствуется могучая сила, в стройных и изящных пропорциях трона Михаила Федоровича (илл. 13) — надменность и высокомерие, а в сверкающем слоновой костью троне Ивана IV с массивным основанием и упруго изогнутыми локотниками — какая-то необычная парадность, внутренняя напряженность (илл. 14).

Вот еще одна область прикладного искусства. Рассматривая экспонированные в Оружейной палате древнерусские воинские шлемы (илл. 15 и 16), нельзя не обратить внимания на устойчивую повторяемость общих

принципов их архитектурного построения; несмотря на различия конструктивных приемов, шлемы обычно имеют полусферическую форму тульи с оттянутым вверх «шпилем», а иногда спускающуюся с фасада тульи «стрелку». Происхождение этой формы объясняется, несомненно, практическим назначением шлема, необходимостью создать такой металлический покров для головы воина, который предохранял бы ее от удара меча, заставляя меч соскользнуть с головы по плавной сферической кривизне тульи, «стрелка» же должна была защитить нос, оставляя открытыми глаза воина. Таким образом, традиционная форма шлема роди-

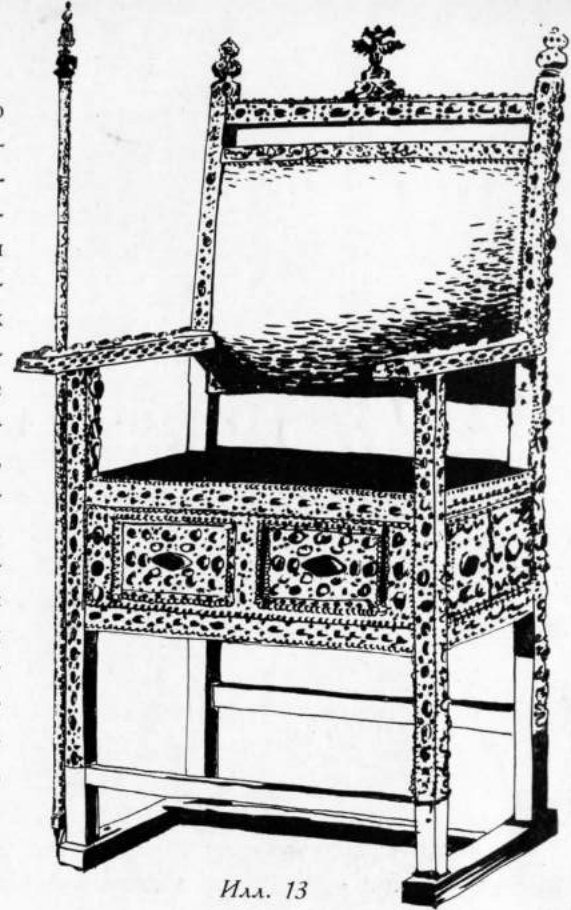
лась не из эстетических, а из чисто функциональных требований. Однако как только мы начинаем внимательно вглядываться в то, что отличает один шлем от другого, мы сразу же обнаруживаем в них целый ряд моментов, объяснимых лишь с точки зрения художественной: найденные в каждом случае пропорции тульи, линии ее кривизны, рисунок «шпиля» и «стрелки», наличие или отсутствие орнаментального декора, его характер и расположение, наконец, использование металлических накладок с чеканным изображением того или иного святого — все это создает явно отличающиеся друг от друга различные эмоциональные образы. Немалую роль играло здесь, очевидно, стремление отличить начальника, полководца, князя от рядовых дружинников особенно импозантным, монументаль-

ным, величественным характером воинских доспехов. Потому, например, знаменитый шлем Ярослава Всеволодовича с накладными изображениями Христа, Михаила Архангела и богатым орнаментальным фризом по краю тульи (илл. 15) несет в себе иной образ, нежели значительно более скромные шлемы простых воинов (илл. 16).

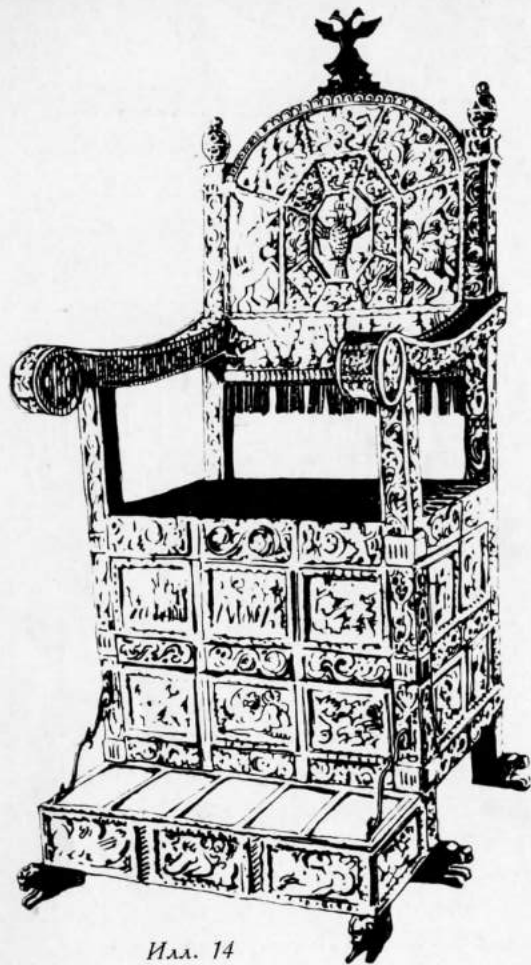
Так производство полезных и красивых предметов может превратиться в художественное творчество, когда предметы эти наделяются их создателем тем или иным образным, идейно-эмоциональным, поэтическим смыслом. Практическая функция и техническая конструкция определяют общие принципы построения вещи, но ее конкретный, неповторимый облик рождается из той или иной интерпретации этих общих принципов, и именно здесь кроется возможность подчинить эту интерпрета-



Илл. 12



Илл. 13



Илл. 14

что они дают ключ для верного постижения художественно-образной природы прикладного искусства. «С этой точки зрения, — писал он, — творчество художника-прикладника заключается в том, что оно заставляет особенно громко и выразительно говорить скрытые в предметах материальной культуры существенные силы человека и тем самым созна-

цию цели художественно-образной выразительности. Прикладное искусство особенно наглядно и ярко показывает, как человек, говоря словами К. Маркса, «созерцает самого себя в созданном им мире».¹ Создаваемые людьми полезные и красивые вещи, несмотря на частичное или полное отсутствие изобразительности, оказываются идейно-эмоционально осмысленными, поэтически преображенными, духовно содержательными — в этом и состоит их художественно-образная выразительность, это-то и делает прикладное искусство искусством, отраслью художественного творчества. Опираясь на ряд суждений К. Маркса, называвшего промышленность «раскрытой книгой человеческих сущностных сил», «чувственно представшей перед нами человеческой психологией», «опредмеченными существенными силами человека»,² А. Салтыков убедительно показывал в одной из своих статей,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 566.

² Там же, стр. 594—595.

тельно и усиленно влиять на формирование личности, пользующейся этими предметами и живущей среди них». Поэтому «всякое произведение прикладного искусства является образом человеческих чувств, желаний, стремлений, мыслей, скрытых в соответствующих предметах промышленности. Все это относится и к архитектуре, которую часто правильно связывают с прикладным искусством».¹

Но предметы прикладного искусства характеризуют не только тех, кто их создает, а и тех, для кого они создаются — ведь люди всегда стремятся выбирать для себя вещи по своему образу и подобию, чтобы эти вещи им «аккомпанировали» в жизни и в то же время «объясняли», что собой представляет или что хотел бы собой представлять их владелец.

Эта прочная духовная связь человека с окружающим его миром вещей позволяет литературе и живописи, театру и киноискусству характеризовать своих героев через вещественную обстановку их жизни. Писатель, художник, режиссер могут с огромной художественной убедительностью показать, как на принадлежащих человеку вещах лежит отпечаток его личности, социальной среды, к которой он принадлежит, времени и страны. Сравните картины малых голландцев и Буше или Фрагонара, — в них предстают перед нашим взором два разительно отличных друг от друга мира, в которых человека познаешь не только через его психологию и действия, но и через его комнату, его мебель и посуду, его одежду и всяческую бытовую утварь. Вспомните описание обстановки помещичьих усадеб в «Мертвых душах». Вот как рисует Гоголь жилище Собакевича:

«Чичиков еще раз окинул комнату, и все, что в ней ни было, — все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «и я тоже Собакевич!» или: «и я тоже очень похож на Собакевича!..»

В соответствии с общими стилевыми принципами «Мертвых душ» Гоголь раскрывал человеческое содержание вещей, окружавших его героев, подчеркнута заостренно, метафорично. Но это было лишь художественным обнажением тех свойств, которые реально присущи обстановке

¹ Сб. «Некоторые вопросы теории изобразительного искусства». М., 1957, стр. 96.



Илл. 15

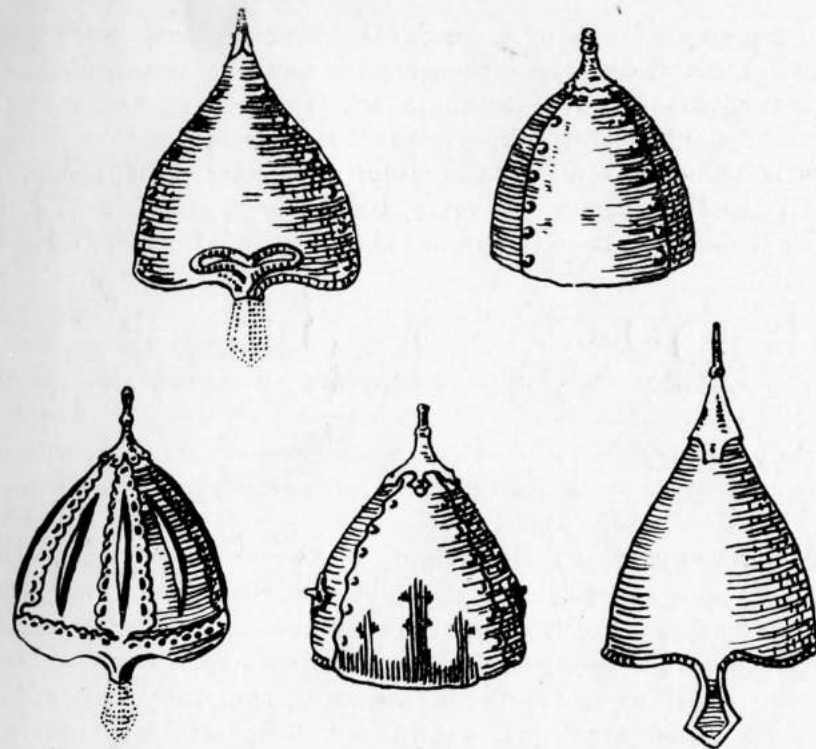
ное отличие творчества художника-прикладника от творчества живописца или скульптора. Последние воссоздают целостный облик конкретных предметов видимого мира, видоизменяя его лишь в той мере, в какой это нужно художнику для усиления эмоционально-выразительного его значения; что же касается художника-прикладника, то при создании формы полезных вещей он не воссоздает целостные предметы природы, а лишь применяет закономерности строения их формы, обладающие известным эмоциональным «зарядом». Поэтому неизобразительное художественное творчество и оказывается столь разнообразным, что оно может иметь дело с любыми вещами, создаваемыми человеком, и всюду главные принципы образного претворения пространственной формы являются теми же самыми—в здании и в вазе, в кресле и в автомобиле, в ткани и в оружии.

Понятно, что не каждый человек, создающий полезные вещи, способен находить точные и яркие по эмоциональной выразительности решения. Для этого недостаточно одного мастерства, свободного владения материалом и технологией производства, конструктивной изобретательности, инженерного остроумия. Все эти качества сами по себе не могут ро-

человеческой жизни. Когда Бальзак раз-
вертывал свои излюбленные обстоятель-
ные описания интерьеров, мебели, одеж-
ды и всех других вещей, среди которых
жили его герои, он делал это в ином сти-
левом ключе, чем Гоголь, но преследовал
при этом ту же цель — показать, как ду-
ховный мир человека, класса, общества
заключен не только в сердцах, в мозгу,
в поступках людей, но и в вещном окру-
жении их жизни, создаваемом приклад-
ным искусством.

Так в прикладном искусстве в об-
разе предмета мы всегда находим
образ человека, образ его миро-
ощущения и мировоззрения.

Обобщая все вышесказанное, мы
могли бы уже сформулировать глав-



Илл. 16

дить художественный образ в прикладном искусстве так же точно, как ум, образование и изобразительное умение живописца или скульптора не приводят сами по себе к созданию подлинно художественного образа. И в том и в другом случае необходим талант, художественно-творческая одаренность, то есть способность мыслить образами.

В прикладном искусстве талант — это умение найти эмоционально-выразительную форму предмета, умение найти такие его пропорции, такие очертания, такой ритм, такие цветовые отношения, такой материал и такую его фактуру, такой орнаментальный мотив и такое его расположение, которые в совокупности выражали бы определенное душевное состояние, определенное настроение и могли бы «заразить» им зрителя. Понятно, что подобное умение теснейшим образом связано с мастерством, сущность которого мы охарактеризовали в предыдущей главе, но к мастерству оно

все же несводимо. Основы его, как и всякого таланта, коренятся в природной одаренности человека, и мастерство способно лишь развить, отшлифовать талант, но не заменить его. Потому-то далеко не все предметы мебели, посуды, строительной техники и т. д. оказываются произведениями искусства, наделенными художественно-образным, поэтическим содержанием, так же точно, как не всякий рассказ и не всякий рисунок являются художественными творениями, образно отражающими жизнь.

Роль прикладного искусства в жизни

Благодаря художественно-образной природе прикладные искусства обладают такой же способностью воздействия на людей, как и все другие виды художественного творчества.

Достаточно хорошо известно, что воздействие произведения искусства на человека не ограничивается возбуждением в нем чувства эстетического удовольствия. Чувство это вызывает у зрителя, слушателя, читателя красота произведения, но ведь художник воплотил в нем определенное поэтическое содержание, которое люди должны воспринять. А для этого нужно пережить произведение искусства, проникнуться теми эмоциями, которые художник вложил в свое творение. Самую идею произведения, его главную мысль люди могут воспринять органично только тогда, когда они постигают ее в процессе переживания, а не чисто рассудочно, не одним умом. Именно потому так велика роль искусства в деле воспитания людей. Если оно подлинное искусство, а не ремесленная подделка под искусство, оно воздействует на сознание человека не дидактически, не назидательно, не морализируя, но подобно самой жизни, заставляя себя переживать и тем самым обогащая практический жизненный опыт человека новым опытом «жизни в искусстве». Как же реализуется образная сила прикладного искусства в ходе использования и восприятия людьми его произведений?

Пойдем и здесь, для наглядности, путем контрастных сопоставлений. Представим себе обстановку храма, созданную совместными усилиями многих искусств, среди которых прикладные играют самую ответственную роль. Собранный здесь грандиозный ансамбль произведений различных

видов искусства должен был перенести входящего в храм человека в новый мир, совершенно непохожий на мир его повседневной, обыденной жизни, должен был наполнить его душу чувством страха, преклонения, мистического восторга перед божеством.

Обстановка дворца монарха или феодала, подавляющая своей пышностью, блеском, обилием дорогих вещей, предназначалась для той же цели. Но в ней сознание своего ничтожества и чувство приниженности люди должны были испытывать уже не перед мистическими силами потустороннего мира, а перед реальным земным человеком — владельцем этого богатства и великолепия.

Совершенно иные задачи стоят перед советскими художниками и архитекторами, работающими для народа, свободного от эксплуатации и бесправия.

Архитектура и внутреннее убранство жилого дома, общественного и культурного учреждения должны вызывать у человека чувство собственного достоинства, гордое сознание того, что он является полноправным хозяином всех материальных и культурных ценностей своей страны. Радостный, жизнеутверждающий эмоциональный строй, максимальные удобства, истинная, а не показная красота — вот требования, предъявляемые социалистическим обществом к обстановке, в которой проходит разнообразная жизнедеятельность людей.

Так характер общественных отношений и порождаемая ими идеология активно и постоянно воздействуют на прикладное искусство, заставляя его служить определенным классовым интересам.

Отсюда видно, насколько поверхностно широко распространенное представление, будто целью прикладного искусства является украшение жизни. Украшать-то оно ее, конечно, украшает, и это его значение, как мы видели, весьма существенно и должно цениться по достоинству. Однако самое важное состоит в том, что, удовлетворяя практические нужды людей и украшая их жизнь, прикладные искусства вкупе с архитектурой оказываются способными действенно эмоционально организовывать жизнь людей во всех главных ее проявлениях. Возбуждая в душе человека определенные ощущения, «настраивая» его психику на определенный лад, вызывая у него определенный строй мыслей и чувств, эти искусства помогают людям органично и эффективно действовать в той или иной обстановке. Образное звучание убранства

кабинета и спальни призвано душевно располагать людей к наиболее естественному поведению — к работе в одной комнате и к отдыху в другой. Взгляните на современные образцы кухонной мебели и посуды: их формы и окраска, столь отличные от облика вещей, находящихся в комнатах, должны сверкающей своей белизной и экономной простотой форм возбуждать то душевное состояние, которое не только делало бы работу на кухне легкой и приятной, но и звало бы к абсолютной чистоте, внушало бы необходимость, потребность хранить чистоту. Мебель, предназначенная для детской комнаты, не просто повторяет в уменьшенном размере облик мебели для взрослых. Напротив, здесь используются приемы, решительно там невозможные, — точеные ножки, словно составленные из бусин, красочная декоративная роспись, изобразительное решение коня-качалки. . . Все это нужно для того, чтобы создать совершенно особый образ, который эмоционально организовывал бы веселую детскую жизнь, помогал бы детям радостно и непринужденно чувствовать себя и вести себя в этой обстановке. Той же цели должно служить образное решение детской посуды, детской одежды и, конечно же, детских игрушек.

Именно в этой способности прикладного искусства эмоционально настраивать душу человека раскрывается и образная природа искусства одежды. Чем можно объяснить стремление людей к смене различных форм одежды? Конечно, не абстрактно-психологическими законами отращения к однообразию и тяготения к разнообразию, а совершенно конкретными, выработанными всем ходом социально-исторического развития, требованиями идейно-эмоциональной организации многообразных форм человеческой жизнедеятельности. Интимная обстановка домашнего очага и торжественная обстановка судебного заседания, условия культурной церемонии и праздничного бала, похороны и свадьба, театр и завод, парад и казарма, официальный дипломатический прием и семейная вечеринка — каждый из этих «жанров» человеческой жизнедеятельности требует особой эмоциональной настроенности его участников, и потому диктует особый эмоциональный строй одежды. Ее форма и цвет, характер и мера декоративного оформления, отношения различных элементов наряда, использование ювелирных украшений — все это люди стремятся, разумеется, в меру их материальных возможностей и уровня вкуса, подобрать и организовать не по отвлеченным нормам красоты, а по конкрет-



Табл. II

ным требованиям эмоционального созвучия одежды характеру того или иного жизненного процесса. Умение одеваться со вкусом означает не только умение одеваться красиво, но и умение одеваться уместно, то есть так, чтобы одежда способствовала созданию соответствующей содержанию данного жизненного процесса эмоциональной атмосферы.

Метко и точно характеризовал эту способность прикладного искусства Р. Гаман в своей «Эстетике». Прикладное искусство, — говорил он, — «желает за нас, отнимает нашу волю и действие по обязанности превращает в само собою совершающееся действие... Таким образом, декоративное искусство — далекое от того, чтобы быть излишней роскошью, — приспособлено к тому, чтобы отнять у жизни характер вынужденного долга, не уничтожая в то же время житейских обязанностей».¹

Однако общие идеалистические позиции эстетики Р. Гамана помешали ему пойти дальше. Между тем, именно потому, что прикладное искусство призвано идейно-эмоционально организовывать, а не просто украшать человеческую жизнь, создаваемые в нем художественные образы обладают не только жанровой, но и стилевой социально-идеологической осмысленностью и выразительностью.

Несмотря на неизобразительный свой язык, прикладные искусства, как и архитектура, могут выражать некоторые существенные стороны классового сознания, мировоззрения и мироощущения. По произведениям прикладного искусства, точно так же, как по формам архитектуры классицизма, барокко и рококо, мы можем судить, например, об эволюции мироощущения дворянства в XVII—XVIII веках.

Вспомним мебель французского рококо, так называемого «стиля Людовика XV», со столь характерной для нее причудливой и прихотливой изогнутостью линий, грациозной округленностью углов, измельченной дробностью форм, капризными извивами декоративных мотивов, и сравним ее с мебелью «стиля Людовика XVI», основанной на строгой прямолинейности форм и прямоугольности сочленений. Это сравнение образно раскроет нашему взору, чувству и уму те же изменения в общественном сознании Франции XVIII века, которые нашли свое

¹ Р. Гаман. Эстетика. М., 1913, стр. 73—74.

отражение в истории ее архитектуры, живописи, скульптуры, музыки, литературы, — широта мироощущения, тяга к монументальному, сильному, величественному приходила в конце века на смену мелкой и ограниченной, эпикурейско-гедонистической жизненной философии дворянства. Сравним в английской мебели той же эпохи «криволинейный стиль» Чиппенделя с «прямолинейным стилем» Шератона, и здесь мы почувствуем отражение тех процессов, которые протекали в сознании английской буржуазии XVIII века. В то же время английская мебель позволяет отчетливо увидеть, как резко отличалось мироощущение английской буржуазии от идеологии и психологии французского дворянства: более скромный, сдержанный, а подчас мрачноватый характер английской мебели и элегантный, изысканный, великолепный облик мебели французской образно представляют два очень различных социально и национально «стиля» жизни. Об этом же говорит нам и история одежды — искусства глубокого социального смысла.¹

Приведем превосходный анализ социального, буржуазно-декадентского, содержания стиля модерн, сделанный А. Луначарским в одной из его статей. В этом стиле, писал он, «основным мотивом было подражание длинному и гибкому ростку вьющегося растения: все шло в длину, увеличивало свою протяженность щупальцами, извивалось, возносилось вверх и оттуда падало или гибко никло вниз в манерной усталости. Это было торжество растения, но растения немоного, как вьющиеся паразиты, как увядающие цветы, как колеблемые влагой водоросли».²

В конце концов, именно потому мы можем сегодня воссоздать образ жизни, «стиль» жизни различных стран, эпох, классов по их прикладному искусству, что оно запечатлеvalo на своем образном языке характер породившей его и использовавшей его исторически, национально и социально конкретной жизнедеятельности людей.

¹ Первой попыткой рассмотреть под этим углом зрения историю одежды является книга Г. Арманд «Орнаментация ткани». М.—Л., „Academia“, 1931.

² А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. М.—Л., «Искусство», 1941, стр. 351.

Прикладное искусство и музыка

Внимательный читатель мог заметить, что, говоря об образной природе прикладного искусства, мы постоянно пользовались такими терминами, как «звучание», «строй», «настраивать», «ключ», «лад», то есть терминами теории музыки. Это, конечно, не было простой случайностью, как не случайно мы уже несколько раз проводили прямые аналогии между прикладным искусством и музыкой.

Между этими формами художественного творчества действительно существует глубокая общность.

По сути дела мы сталкиваемся в пространственных искусствах с такими же двумя способами художественного творчества, какие существуют и в искусствах временных: ведь если в литературе образ строится на изображении реального мира, то музыка имеет неизобразительный характер, хотя и выступает часто в синтезе со словесными образами. Не случайно эстетическая мысль издавна сближала литературу с живописью, называя одну «звучащей живописью», а другую — «немой поэзией», а с другой стороны, сближала музыку с архитектурой, называя соответственно первую «движущейся архитектурой», а вторую — «застывшей музыкой».

Мы имеем, однако, все основания поставить вопрос шире и говорить о близости в ряде отношений музыки и прикладных искусств, взятых в целом. Близость эта базируется на свойственном им неизобразительном способе создания художественного образа, что и отличает музыку от литературы, а прикладные искусства вместе с архитектурой от живописи и скульптуры.

Без всякой натяжки можно сказать, что каждое подлинно художественное, эмоционально-выразительное произведение прикладного искусства обладает своеобразной «музыкальностью». Глубоко прав был М. Горький, заметивший однажды:

«Соотношение линий в архитектуре, игра линий в орнаменте, сочетание красок в материях нашего платья, стройность, изящество, удобство форм посуды и различных предметов домашнего обихода иногда так же великолепны и прекрасны, как прекрасна мелодия в музыке».¹

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 27, стр. 523.

И в самом деле, произведение прикладного искусства подобно мелодии, получившей пространственное бытие и ставшей зримой. Оно имеет свою интонацию, свой ритм, свой ладовый — мажорный или минорный — строй, свое эмоциональное звучание. Конечно, все эти музыкальные понятия надо взять в кавычки, ибо в данном случае они обозначают качества объемно-пространственных и безмолвных предметов, но все же применение каждого из них к произведениям прикладных искусств глубоко осмысленно и помогает раскрыть их образную, поэтическую, эмоциональную содержательность и выразительность.

Правда, характеризуя произведения прикладного искусства, очень трудно бывает определить словами то конкретное настроение, которое «заковано» в этом произведении и которое оно «излучает», сообщая его зрителям. Но ведь с этой же трудностью мы сталкиваемся и при анализе музыкальных образов!

В этой связи весьма показательна полемика, которая уже сто лет ведется в области музыкальной эстетики между представителями кантианско-формалистического направления и их противниками. Некогда Э. Ганслик, а за ним и многие другие буржуазные теоретики музыки утверждали, что музыка бессодержательна, что ее содержание — это «движущиеся звуковые формы», чем она подобна орнаменту, «арабеске»,¹ ибо не несет в себе никакого объективно значимого эмоционального содержания: ведь каждый слушатель по-своему словесно определяет то, что ему кажется содержанием музыкального произведения, и ни один не может полно и точно сформулировать свое представление об этом содержании. Аргументы эти как будто весьма убедительны, однако ряд музыковедов и эстетиков (Дюкасс, Салливен, Хосперс) доказали их научную несостоятельность, объяснив, что реальное «царство чувств» бесконечно более богато, чем определения чувств, которые дает нам язык. И в самом деле, слова «любовь», «страх», «гнев», «нежность» и т. д. и т. п. представляют собой лишь бледное, схематически обобщенное, условное обозначение многообразных душевных движений, ни одно из которых во всей своей конкретности невыразимо словом — так точно, как бесконечное многообразие конкретных оттенков цвета не может быть передано терминами «красный», «желтый», «зеленый». Именно поэтому

¹ Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. М., 1895, стр. 67 и след.

никакое словесное описание не может адекватно воспроизвести ни неповторимое своеобразие предметов природы, доступное лишь живописно-пластическому изображению, ни неповторимое своеобразие душевных движений, доступное лишь музыкально-танцевальному выражению или выражению в архитектуре и прикладных искусствах.

Отсюда следует, что в нашей полемике с представителями формалистической эстетики нужно отвергать не проводимые ими аналогии музыки с орнаментом, а те выводы, которые кантианцы делают из этих аналогий. Формалистически трактуя орнамент, они стремятся доказать, что и музыка бессодержательна и безэмоциональна. Мы же, исходя из признания убедительно раскрытой нашими учеными (прежде всего, академиком Б. Асафьевым) интонационной содержательности музыки, можем использовать ее сходство с орнаментом, с прикладным искусством, с архитектурой для доказательства их образной природы, их идейно-эмоциональной содержательности.

Разумеется, всякая аналогия имеет свои пределы. Их необходимо обозначить и в данном случае, то есть определить и основные отличия прикладных искусств от музыки. Первым из них является то, что в прикладных искусствах, как и в архитектуре, художественное начало сопряжено с утилитарным, тогда как в музыке подобное явление встречается лишь в некоторых жанрах так называемой «бытовой музыки» — в колыбельной песне, воинском марше и т. п. Во-вторых, прикладные искусства имеют пространственный характер, а музыка — временной. Поэтому, если музыкальное произведение имеет возможность выражать человеческие чувства в их реальном движении, протекании, изменении, в их развитии, столкновении, борьбе, то произведение прикладных искусств способно воплощать лишь определенное душевное состояние, статическое, неизменное, увековеченное в своей устойчивости. Иными словами, в прикладных искусствах выражаются не переживания, а настроения людей. Здесь можно сопоставлять или чередовать различные образы-настроения, но нельзя передавать перехода одного чувства в другое.

В отличие от произведений музыки, да и всех других искусств, которые воздействуют на человека только тогда, когда он добровольно и специально к ним обращается, отвлекаясь от всех своих дел и занятий, произведения прикладных искусств и архитектуры воздействуют

на людей в самом процессе их практической повседневной жизнедеятельности, в ходе использования этих произведений.

И, наконец, еще одно крайне важное различие: если каждое музыкальное произведение — от миниатюрной прелюдии до монументальной симфонии — воспринимается самостоятельно, то произведения архитектуры и прикладных искусств реально существуют и воздействуют на людей только в ансамбле, объединяющем и архитектуру интерьера, и его внутреннее убранство — мебель, декоративные ткани, осветительные приборы, — и находящуюся в интерьере посуду, и одежду действующих в нем людей. «Признаки художественного качества, — справедливо отмечал Д. Аркин, — если они содержатся в том или ином предмете обстановки, выступают ярко и отчетливо не тогда, когда мы рассматриваем эти предметы «как таковые», в их изолированном, разрозненном виде, а в неотрывной связи со всем бытовым оформлением, со всем бытовым комплексом».¹ Эта важнейшая особенность бытия и воздействия прикладных искусств объясняется как утилитарными, так и художественными причинами. Каждый предмет прикладного искусства имеет определенное практическое назначение и способен удовлетворить только одну какую-то человеческую потребность. Потому человек и собирает эти вещи, объединяя в одном месте все то, что нужно для его жизни.

Этим в первую очередь и обусловлено комплексное, ансамблевое функционирование прикладных искусств. Однако и художественные требования играют здесь существенную роль. Дело в том, что идейно-эмоциональная нагрузка каждого отдельного предмета прикладного искусства недостаточна для того, чтобы вызвать у зрителя определенное и устойчивое настроение. Именно потому, что духовное содержание каждого предмета мебели или посуды довольно элементарно, и потому, что воспринимаются такие предметы мимоходом, и возникает художественная необходимость в организации большого и разнообразного ансамбля. Такой ансамбль должен создать вокруг человека замкнутую эмоционально насыщенную среду, нечто вроде сплошного эмоционального «магнитного поля», чтобы со всех сторон воздействовать на глаз и чувство человека, возбуждать, нагнетать и непрерывно поддерживать у него необходимую в данной обстановке душевную настроенность.

¹ Д. Аркин. Искусство бытовой вещи. М., ИЗОГИЗ, 1932, стр. 143.



На этой-то основе и рождается стилевое единство архитектуры и прикладных искусств, которое так хорошо известно по многовековой их истории, но которое еще не успело, к сожалению, сформироваться в нашу эпоху.

Дошедшие до нас памятники искусства прошлых эпох, равно как и многочисленные картины и гравюры, запечатлевшие обстановку жизни людей разных стран, времен и общественных положений, показывают с предельной наглядностью, как создавался в каждую эпоху стиливой ансамбль разнообразных вещей, объединяя произведения прикладных искусств и архитектуры в один сложный, многокомпонентный, но цельный «полифонический» образ. Мы хорошо представляем себе скромный, часто бедный, но необыкновенно выразительный в своей лаконичной простоте и строгости вкуса ансамбль предметов, создававшийся русским крестьянином в своей избе. Встречаясь с понятиями «готика» и «ренессанс», «классицизм» и «барокко», «рококо» и «ампир», «модерн» и «конструктивизм», мы каждый раз представляем себе целостный, ансамблевый образ предметной среды, в которой протекала жизнь дворянства и буржуазии в разные времена. И это не только углубляет наше понимание истории культуры, но и вселяет уверенность, что и в нашу эпоху в стране социализма непременно сформируются во всех областях прикладного искусства и в архитектуре новые стиливые принципы, способные создавать выразительные и художественно цельные ансамбли в самых различных сферах жизни и деятельности советских людей.

В последние годы в этом направлении многое уже делается. Приведем в качестве примера проект целостного в стиливом отношении, ансамблевого решения жилого интерьера (илл. 17), в котором художественно согласованы и гармонически воздействуют все элементы и в котором современный человек должен чувствовать себя именно современно, а потому и органично. Нужно надеяться, что от отдельных экспериментальных проектов мы перейдем в недалеком будущем к самому широкому внедрению такого ансамблевого принципа оформления обстановки всей нашей жизни.

Глава IV

О МЕСТЕ ОРНАМЕНТА В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Рассмотрев архитектурную природу художественного образа в прикладном искусстве, мы можем перейти к анализу широко используемых им средств орнаментального и изобразительного декора, чтобы определить их место и значение в прикладном искусстве.

Несамостоятельность орнамента

До сих пор марксистская эстетика не делала попыток истолкования художественной природы орнамента, его места и роли в прикладном искусстве. Этот пробел оказывается весьма опасным, так как буржуазная идеалистическая эстетика, начиная с Канта, весьма охотно обращается к орнаменту для обоснования «чистого» искусства, а в наше время — искусства абстрактного. Орнамент, особенно геометрический, объявляется ею такой разновидностью художественного творчества, в которой искусство совершенно «освобождается» от связи с реальной жизнью, от каких-либо содержательных моментов и становится «чистой формой», бесцельной «игрой» формы.¹ Это дает некоторым буржуазным теоретикам основание равнять все виды искусства на орнамент и трактовать, например, музыку как звуковой орнамент (теория Э. Ганслика и его последователей), поэзию как буквенно-звуковой орнамент (теория футуристов и леттристов), живопись и скульптуру как орнаментальное неизобразительное творчество (теория абстракционизма). Поэтому научное объяс-

¹ И. Кант. Критика способности суждения. Спб., 1898, стр. 77.

нение сущности орнамента должно быть в наше время одной из актуальнейших задач марксистской эстетической теории.

Решение этой задачи зависит, на наш взгляд, от правильного определения места орнамента в сфере художественного творчества. Для этого нужно, как мы уже имели возможность однажды заметить,¹ обнаружить главную ошибку в рассуждениях эстетиков-идеалистов. Ошибка эта состоит в том, что орнамент вырывается ими из художественного контекста, в котором он находится, и рассматривается как самостоятельный вид искусства. Отсюда и рождается вывод, будто орнамент является некоей «чистой формой», «игрой чистой формы», особенно, если речь идет о геометрическом орнаменте.

Однако суть дела в том и состоит, что реально орнамент существует лишь в произведениях архитектуры и прикладных искусств — в оформлении стены дома и плафона, обоев и ковров, в обивочной и плательной тканях, на чашке и тарелке, в резьбе стола и стула, в предметах садово-паркового и ювелирного искусства, но сам по себе, в качестве самостоятельного художественного произведения орнамент не существует и существовать не может. Иногда те, кто говорит о возможности существования орнамента как самостоятельного художественного произведения, ссылаются на ковры и вышивки. Но при этом они, очевидно, забывают, что ни ковер, ни вышивка не являются станковыми произведениями искусства, что они создаются вовсе не для того, чтобы продемонстрировать красоту орнаментального узора. Ковер призван выполнять в интерьере прежде всего вполне определенные практические функции — функции утепления, смягчения, звукопоглощения, а кружево является либо элементом одежды, либо, наряду с другими тканями, служит в занавесях, в скатертях, в салфетках столь же конкретным утилитарным целям. Поэтому произведением прикладного искусства является здесь не орнамент сам по себе, а орнаментированный предмет, обладающий определенной, функционально и конструктивно обусловленной формой, окраской, фактурой. «Орнамент, — справедливо отмечал А. Салтыков, — не существует вне предмета и не может рассматриваться в отрыве от него».²

¹ См. М. Каган. О сущности и специфике прикладного искусства. — «Искусство», 1956, № 1.

² Сб. «Некоторые вопросы теории изобразительного искусства». М., 1957, стр. 111.

Бессмысленность абстракционизма в том и состоит, что он пытается придать орнаменту самостоятельное существование, подобное существованию станковой картины. Но если в ковре или обоях неизобразительный орнаментальный узор художественно правомочен именно постольку, поскольку он украшает практически использующиеся в быту предметы, то «орнаменты» абстрактной живописи, написанные на куске холста, обрамленные рамой и повешенные на стене вместо картины, теряют какой бы то ни было художественный смысл. Мы уже не говорим сейчас о том, что абстрактное искусство не хочет подчиняться основному закону построения орнамента — закону ритмической повторяемости мотива, отдаваясь обычно на волю хаотического и случайного соотношения на холсте линий, форм и цветовых пятен. Но даже если бы оно и придерживалось законов построения орнаментального узора, оно не могло бы найти разумного художественного оправдания своему стремлению оторвать орнаментальный декор от украшаемых им вещей и заставить его вести жизнь картины.

Таким образом, орнамент — это не самое «чистое» искусство, а, напротив, самое несамостоятельное, самое несвободное из всех искусств. Точнее говоря, он является вспомогательным художественным средством архитектуры и прикладных искусств, полностью подчиненным задаче выявления художественно-образного содержания их произведений.

Но для чего же прибегают прикладные искусства к помощи орнамента? И какую роль играет он в создаваемых ими произведениях?

Роль орнамента в произведениях прикладного искусства

Слово «орнамент» происходит от латинского глагола *ornare*, что значит «украшать». Отсюда обычно делают вывод, что сущность орнамента в том именно и состоит, чтобы украшать предметы. Это подтверждается, как будто, еще и тем, что в произведениях искусства орнамент имеет декоративную функцию, а «декорировать» тоже означает, по происхождению этого слова, украшать. Даже те ученые, которые, подобно В. Хенце, критикуют кантианско-формалистическое представление об

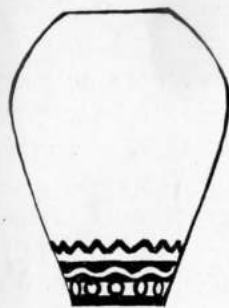
орнаменте как о простой «игре форм», сводят его содержание к «заключенной в нем идее украшения».¹

Конечно, орнамент украшает вещи, смешно было бы это оспаривать, но неверно считать, что украшение является его единственной или хотя бы главной функцией.

Разъясняя эту мысль, начнем с констатации самых очевидных истин, которые почему-то нередко ускользают из поля зрения исследователей. Орнаментация поверхности предмета имеет целью выделить его среди других, неорнаментированных, приковать к нему взгляд зрителей; равным образом, орнаментируя какую-то часть предмета, художник стремится выделить ее, поставить на ней узорный акцент, чтобы таким способом заставить наше зрение уделить ей при восприятии предмета особое внимание. Художник может, например, орнаментально выявить основание поверхности или же ее венчающую часть, или же расчленить всю поверхность фризообразными поясами (илл. 18, а, б, в.); он может выявить границы поверхности, окружая ее замкнутой лентой каймы (илл. 18, г); он может выявить центр поверхности или другие ее пункты, фиксируя их клеймами или медальонами (илл. 18, д, е); он может, наконец, дать сплошное покрытие поверхности, выявляя при этом ее строение — либо бесконечно раздвигающееся течение полосы ткани, либо законченную форму прямоугольника ковра, либо центрированность кружевной салфетки (илл. 18, ж, з, и).

В этом смысле орнамент можно было бы назвать «архитектоникой поверхности» предмета. Именно поверхности, ибо орнаментальный узор, нарисован он, выгравирован или вылеплен, располагается на поверхности и оформляет поверхность — плоскую или сферическую, граненую или волнистую. И более того, построение самого орнамента также имеет архитектурный характер. Он создается теми же средствами, которыми оперируют прикладное искусство и архитектура при создании художественного образа, — формой, пропорциями, силуэтом, ритмом, цветовыми отношениями, фактурой материала. Разница только в том, что в орнаменте эти архитектурные средства имеют не трехмерный, объемно-пространственный характер, а двухмерный, плоскостной.

¹ W. Henze. Ornament. Dekor und Zeichen. Dresden, 1958, s. 11.



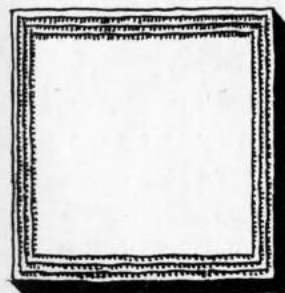
а



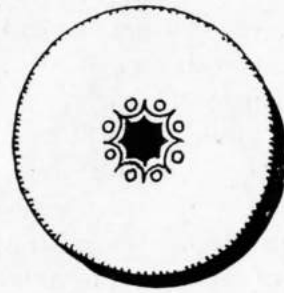
б



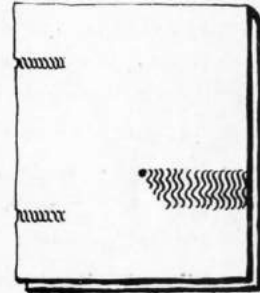
в



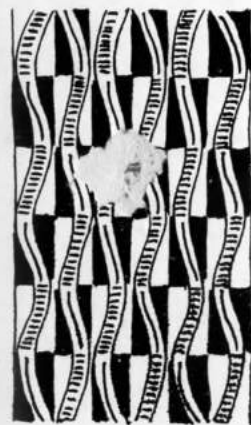
г



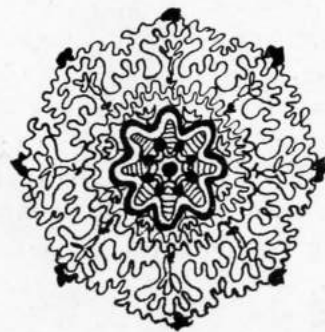
д



е



ж



з



и

Такова первая функция орнамента. Но, обнаружив ее, мы должны сразу же поставить перед собой вопрос: а зачем нужно такое выделение частей предметов? Какую художественную цель преследует при этом художник?

По-видимому, никакими соображениями утилитарного характера объяснить это явление нельзя. Орнамент не может помочь предмету исполнять его практические функции, он не может сделать вещь более удобной, более конструктивно целесообразной, более дешевой, более простой в изготовлении и употреблении. Правда, иногда орнамент возникает непреднамеренно, не по воле художника, а из требований конструктивно-технологического процесса: так, необходимость переплетения нитей для создания ткани или переплетения прутьев для создания корзины придает поверхности этих предметов орнаментальную фактуру. Но это еще не орнамент в точном смысле этого слова, так же как «орнаментальные» формы, встречающиеся в природе, можно называть «естественным орнаментом» или «природным орнаментом»¹ лишь в кавычках. И в том и в другом случае мы имеем дело не с фактами и с к у с т в а, а либо с произведениями «фантазии» природы, либо с результатом технологических закономерностей некоторых производственных процессов. Об орнаменте как явлении искусства мы имеем право говорить только тогда, когда художественные цели заставляют человека определенным образом и с п о л ь з о в а т ь «орнаментальную» текстуру дерева и камня, определенным образом применить и организовать «орнаментальную» фактуру переплетения нитей и прутьев (илл. 19). А такое использование, применение и организация порождаются не утилитарными, а эстетическими потребностями.

Потребности эти состоят в том, чтобы при помощи орнамента развить и обогатить художественно-образный смысл произведения прикладного искусства. Орнамент способен это сделать прежде всего потому, что, выделяя те или иные части поверхности предмета, он помогает «построить» ее так, как это нужно для решения общей эмоционально-выразительной задачи.

Обычно в книгах, посвященных теории орнамента, различные его типы характеризуются лишь с точки зрения способов их построения, то есть

¹ Эти выражения используются в литературе, например, в работах Н. Дмитриевой и А. Салтыкова.



чисто формально, без какой-либо попытки обнаружить свойственные каждому типу орнамента содержательные, эмоционально-выразительные возможности. Между тем, художественно-образная природа орнамента в том и состоит, что с помощью доступных ему архитектурных средств он может выражать самые разнообразные человеческие настроения.

Предлагаемая вниманию читателя илл. 20, на которой представлены два столбца контрастных по эмоциональной выразительности орнаментальных узоров, показывает с предельной наглядностью, как это происходит. Сопоставляя впечатление, производимое строгими формами прямоугольного меандра и спиралевидными формами соседнего узора (а, б), мы ощущаем торжественную значительность, сдержанную, энергичную силу первого и легкую, изящную, даже кокетливую прихотливость второго. Ниже мы видим два примера изменения «шага», то есть пропорциональных отношений одного и того же мотива — прямолинейного (в, г) и криволинейного (д, е), — и убеждаемся, что одна эта вариация меняет впечатление от узора: левые образцы вызывают ощущение тесноты, внутреннего напряжения, тогда как в правых чувствуется спокойное, свободное и привольное движение. Если же мы сравним оба ряда друг с другом, то поймем, как по-разному «говорят» со зрителем суховатые, холодные, рассудочные формы прямоугольного мотива (в, г) и более живые и сочные, полные динамики криволинейные формы (д, е). Еще ниже варьируется один и тот же мотив, который в результате изменения углов перелома образующих его линий выглядит стройным и спокойным в первом случае (ж), и беспокойным, словно падающим, — во втором (з).

Но вот еще одно сопоставление: однообразное и несколько утомительное повторение одного мотива (и) и более увлекательное, оживленное чередование разных мотивов (к). А далее — два примера, показывающие зависимость эмоциональной выразительности орнамента от изменений его ритмического строя: здесь контрастно противопоставлены узор со спокойным, протяжным ритмом (л) и другой, основанный на убыстренном, торопливом, стремительном движении (м), а затем — узор с плавным и текучим движением и орнамент с нервным, спотыкающимся, как бы «синкопическим» ритмом (н, о). Вполне понятно, что применение различных цветовых отношений узора и фона (например, синий на желтом или красный на черном) вызовет самые различные эмоциональные звучания одного и того же орнамента.



а



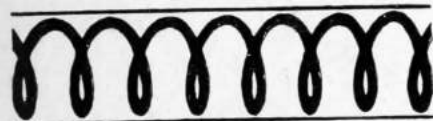
б



в



г



д



е



ж



з



и



к



л



м



н



о



Примеры такого рода можно было бы бесконечно умножить, так как эмоционально-выразительные возможности орнамента бесконечны. Но думается, что для иллюстрации обосновываемой сейчас мысли достаточно приведенных,—ведь анализ отвлеченно взятых узоров должен был помочь нам перейти к рассмотрению реального бытия орнамента в произведениях прикладного искусства.

Но прежде необходимо остановиться на вопросе о различии двух основных типов орнамента: геометрического и изобразительного.

Геометрический и изобразительный орнаменты

Такое обозначение двух способов создания орнаментального узора стало в теории давно уже общепринятым. «Геометрическим» называют орнамент, построенный из абстрактных, ничего в природе не изображающих, геометрических форм, а «изобразительным» именуется узор, мотивы которого воспроизводят какие-то конкретные предметы реального мира—растения, животных, человека, вещи (илл. 21). Правда, некоторые наши искусствоведы высказывают предположение, что и геометрический орнамент является изобразительным, поскольку он, будто бы, возник из изображения геометрических «орнаментов», встречающихся в природе,—на крыльях бабочек, в оперении птиц, в фактуре змеиной кожи, в ракушках и т. п.¹ Однако эта гипотеза, соблазнительная тем, что она дает, как будто, материалистическое объяснение происхождения геометрического орнамента, противоречит фактам истории искусства. Факты эти говорят о других путях возникновения геометрического орнамента. Один из них—путь сознательного использования технологических особенностей некоторых производственных процессов, например, упоминавшегося выше переплетения нитей и прутьев или же движения руки мастера по поверхности вращающегося на гончарном круге глиняного сосуда.² Именно таким путем возникли и многообразные формы геометрического орнамента в венецианских изделиях из филигранного стекла: остроумная

¹ См., например, написанный Н. Дмитриевой вводный раздел 1-го тома «Всеобщей истории искусства», М., «Искусство», 1956, стр. 19.

² Об этом совершенно справедливо говорит в другой главе того же тома «Всеобщей истории искусства» В. Шлеев. См. стр. 32.

технологическая выдумка позволила получать в прозрачных стенках стеклянных сосудов переплетающиеся цветные нити узора.¹ Другая же родословная геометрического орнамента — это длительное постепенное упрощение и схематизация мотивов, которые первоначально имели изобразительный характер.

Отличие геометрического орнамента от изобразительного настолько очевидно, что оно нередко заслоняет от глаз теоретиков принцип и альную общность их художественной структуры и позволяет рассматривать последний как отрасль изобразительных искусств. Между тем, несмотря на то, что этот тип орнамента называется «изобразительным», он в корне отличен по своей художественной природе от живописи и графики, так как в нем природные формы радикально перерабатываются, а не буквально воспроизводятся. Растение, тело животного, фигура человека трактуются в орнаменте совсем не так, как в произведениях изобразительного искусства: орнамент всегда требует большего или меньшего упрощения, типизации, стилизации природных форм. Это объясняется тем, что орнамент рождается тогда, когда один и тот же мотив повторяется два или несколько раз. Но можно ли дублировать изображения, воссоздающие предмет во всей его жизненной реальности, во всем его индивидуальном своеобразии? Вот почему орнаменту и приходится отбрасывать неповторимые черты индивидуального облика предметов природы, удерживая только общие для целого вида или рода предметов, наиболее характерные и существенные их черты. Лишь таким путем орнамент может завоевать себе художественно осмысленное право на бесконечное повторение избранного мотива.

С этой точки зрения становится понятным, почему таким мотивом никогда не может служить портретное изображение человека. «Портретность» и «орнаментальность» — это, в сущности, два противоположных способа отражения действительности в пространственных искусствах, один из которых представляет наиболее последовательное развитие принципов изобразительных искусств, а другой — наиболее последовательное развитие принципов прикладных искусств и архитектуры.

¹ Описание этого процесса, долго хранившегося в секрете, дает Н. Н. Качалов в своей последней капитальной работе «Стекло» (М., изд-во АН СССР, 1959, стр. 113—118).

Именно эта закономерность и позволяет нам называть «орнаментальными» даже некоторые неповторяющиеся, единичные образы, например геральдические, гербовые, эмблематические и т. п., так как они в одном медальоне или клейме объединяют предметы, которые в действительности никогда так не объединяются (например, земной шар, снопы колосьев, серп, молот, звезда, ленты в гербе Советского Союза). Естественно, что такие эмблематические образы можно свободно повторять любое число раз, сохраняя обособленность ритмически повторяющихся медальонов, или же соединяя их в один непрерывно текущий узор.

Остается решить последний вопрос: откуда же возникает эта основополагающая для орнамента потребность повторности, «раппортности», мотива? Легко понять, почему живопись дает единичное изображение конкретного и индивидуально неповторимого предмета природы, но как объяснить стремление орнамента выйти за пределы «конечности» отдельного изображения и «прорваться в бесконечность» дублирования одного и того же схематизированного мотива?

Объясняется это, конечно, не абстрактным эстетическим удовольствием, которое человек получает от ритма, как говорят обычно теоретики идеалисты, а особенностями строения формы орнаментируемых предметов прикладного искусства и архитектуры. Ведь в полотне, на стенках цилиндрического сосуда, стенах здания, прямоугольном ковре, круглой тарелке — во всех этих предметах декорируемая поверхность течет бесконечно, и этому ее течению должно быть подчинено и строение декора — и он тоже должен течь бесконечно, ничем не ограничивая повторность своих элементов. Конечно, в ряде случаев, когда художник имеет дело с ограниченной и замкнутой плоскостью предмета, скажем, плоскостью блюда, шпалеры, крышки шкатулки, он может поместить на ней и какую-то изобразительную роспись, однако и в этом случае в прикладном искусстве не устраняется потребность выделить и ограничить эту «картинную» роспись замкнутой, а потому бесконечной в своем движении рамкой, каймой, бордюром, которые могут строиться только орнаментально, то есть из бесчисленного ритмического повторения какого-то мотива или каких-то мотивов.

Из всего сказанного следует, что какова бы ни была степень сходства этих мотивов с природными формами, не изобразительной остается композиционно-ритмическая основа орнамента, то есть самая его

сущность. Потому-то орнамент и входит органично в область прикладных искусств и архитектуры, «работая» свойствами им архитектурными средствами. С их помощью он и наделяется художником определенной эмоциональной выразительностью, получая возможность не только организовывать поверхности предмета, но и самому участвовать в создании целостного художественного образа произведения прикладного искусства.

Образная выразительность орнамента

Но отсюда следует и другой вывод: образная содержательность орнамента заключена не в том, что его мотивы могут «изображать» какие-то предметы, а в первую очередь в том эмоциональном начале, которое выражается и формой мотива, и цветовыми отношениями, и композиционно-ритмическим «движением» узора. Это значит, что полноценным образным содержанием может обладать не только «изобразительный», но и чисто геометрический орнамент, хотя возможности первого, конечно, обогащаются тем, что изобразительные мотивы сами вызывают у зрителя известные эмоциональные ощущения. Одно чувство возбуждает у нас, например, мотив цветов, и совсем другое — мотив воинских доспехов. Поэтому обращение создателя орнамента к той или иной изобразительной теме всегда бывает обусловлено его стремлением вызвать у зрителей нужные ему в данном случае конкретные ассоциации и настроения.

Вот как это происходит.

На илл. 22 представлен один из великолепнейших памятников истории прикладного и, в частности, орнаментального искусства — знаменитый расписной терракотовый сосуд из Суз, созданный в глубокой древности, в IV—III тысячелетиях до нашей эры. По высоте сосуд разделен на три пояса. Нижний, более широкий, чем оба верхних вместе взятых, составлен из разделенных геометрическими орнаментальными перегородками стилизованных изображений козла с могучими закрученными рогами. В резком контрасте с его монументальными неподвижными формами решен орнаментальный фриз узкого второго пояса, образованный более тонкими силуэтами стремительно мчащихся, распластанных собак. И, наконец, верхний пояс, в два раза более широкий, чем средний,



дает новый контрастный орнаментальный образ: удивительно изящный, грациозный, словно ажурный, он образован из тесно стоящих друг за другом фламинго, с подчеркнута длинными и тонкими шеями, на которых склонились крохотные головки. . .

Так контрастным сопоставлением форм — то статических, то динамических, — различием масштабов орнаментальных мотивов и толщины черного силуэтного рисунка на желтоватом теле сосуда, изменением «шага» композиции орнамента и его ритмической структуры художник добился не только богатства декоративного оформления вещи и поразительной тектонической организации ее поверхности, но и сумел вызвать у зрителя ряд сменяющихся ощущений, которые в конечном счете оставляют у него чувство необычайной значительности и величественности этого небольшого сосуда. Но мы пойдем до конца образный смысл его орнаментального декора только тогда, когда вспомним, что животные, образующие здесь главные мотивы орнамента, были для людей той поры священными, и это подчеркивало возвышенность, культовое назначение предмета.

Сравним четыре русских сервиза XVIII века — Арабесковый, Яхтинский, Кабинетский и Юсуповский. В них сохранялись в основном одни и те же формы, но орнаментальный декор менялся. Оказывается, что только от этого изменялся и образный смысл, и идейно-эмоциональное звучание каждого сервиза (илл. 23, 24, 25, 26). Тарелка Арабескового сервиза производит впечатление строгой торжественности благодаря неторопливому ритму орнаментальной каймы, соединяющей изящным узором медальоны с античными профилями и вазами, благодаря сдержанному цветовому строю орнамента и рисунку центрального клейма. Совсем иначе решен декор в тарелке Яхтинского сервиза. Античные мотивы сменяются здесь морской эмблематикой, и это влечет за собой как смысловую, так и колористическую переакцентировку: с одной стороны, это вызывало современные, а не ретроспективные ассоциации, с другой — рождало более радостное, даже веселое ощущение от золотистого голубого колорита декора. Такое ощущение усиливается еще и тем, что орнаментальная кайма перегружена здесь причудливыми формами, дополнительные легкие гирлянды спускаются от нее на поле тарелки, и белая поверхность черепка перестает звучать так широко и свободно, как звучит она в тарелке Арабескового сервиза.

В Юсуповском сервизе поле тарелки окружено мощным орнаментальным фризом. Он построен на контрасте тяжелой широкой кобальтовой ленты фона и ажурно прочерченного по ней золотого узора, выбрасывающего тонкие «усики» на белое окаймление борта. В центре тарелки в золотом орнаментальном кольце помещен архитектурный пейзаж. Все решение проникнуто необыкновенным аристократизмом и какой-то утонченной парадностью. Что же касается тарелки Кабинетского сервиза, то в ней изменен только характер орнаментальной каймы, которая составлена здесь из крупных полевых цветов на золотистой ленте фона, и этого оказалось достаточным, чтобы смысловое и эмоциональное звучание образа резко изменилось, стало более простым, даже грубоватым, и одновременно «пейзански» слащавым.

В Русском музее хранится повторение суповой миски Юсуповского сервиза в ином декоре — мелкие васильки разбросаны здесь по белому полю корпуса. От одного этого сосуд утратил свой былой торжественный облик и аристократизм и приобрел новый, интимно-бытовой и даже несколько мещанский характер (илл. 27, 28). Вот еще один интересный пример: когда на заводе Гарднера были исполнены по специальному заказу «орденские» сервизы, все предметы которых были украшены лентами, крестами и звездами Георгиевского, Владимирского, Андреевского орденов и ордена Александра Невского, владелец завода попал в трудное положение: он не мог продавать их, так как они предназначались для подарков награжденным. Тогда он выпустил в продажу буквальными по форме и принципам росписи повторения этих сервизов, изменив «только» характер декора: орденские знаки были заменены букетами цветов, а лентам была придана нейтральная окраска.¹ Сразу же от этого изменился идейный смысл и образно-эмоциональный строй сервиза — он утратил свой первоначальный мемориальный, уникальный характер.

И так орнамент «работает» всегда. Он может сделать предмет более нарядным и более строгим, может подчеркнуть будничное или праздничное его предназначение, может насытить его бесчисленными вариантами и оттенками поэтической, душевной настроенности, эмоциональной

¹ См. Б. Эмме. Русский художественный фарфор. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 27.



Илл. 26



Илл. 24

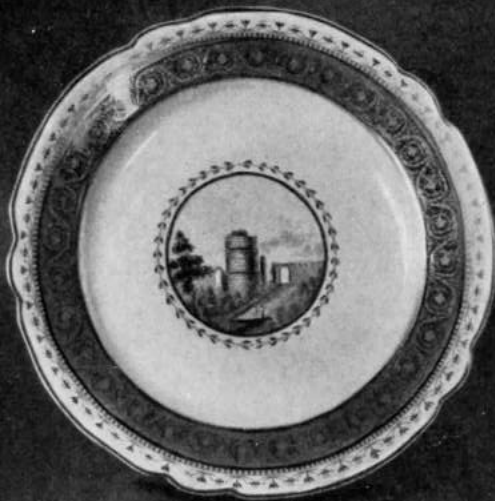




Илл. 23



Илл. 25





Илл. 27

выразительности. Не зря туркмены, великолепные мастера и тонкие ценители орнаментального ковроделия, говорят: «Расстели свой ковер, я прочту твое сердце».

Естественно, что орнамент включается в общее образное решение вещи, вступает в определенные отношения со всеми элементами ее архитектурной выразительности. Потому-то орнамент не может быть механически наложен на предмет, образное решение которого не требует орнаментального «подкрепления», и не может быть механически устранен из предмета, образное решение которого органически включает в себя тот или иной орнаментальный декор.



Илл. 28

В корне ложно наивное представление, будто именно орнаментация поверхности делает утилитарную вещь художественной. Широко распространенное до сих пор даже среди многих художников прикладного искусства, оно приводит к тому, что наша художественная промышленность с упорством, достойным сожаления, выпускает вещи, невыразительные по форме и архитектонике, но безмерно орнаментированные. Подобное понимание сущности прикладного искусства укрепляется на наших художественных предприятиях плано-экономическим статусом, который, как это ни странно, делает рентабельным производство вещей, примитивных по форме, но «богато» украшенных!

Повторим еще раз: декор является важным средством повышения выразительности предмета, но только тогда, когда он призывается на помощь не для скрытия грехов формы и материала, когда он «работает» не вопреки форме и материалу, когда он не перебивает и не заслоняет их главенствующей эмоционально-выразительной роли. Классические образцы такого понимания орнамента в изобилии предоставляет нам народное творчество всех народов земного шара. На илл. 29 мы воспроизводим целый ряд расписных керамических сосудов, созданных населением Перу еще в доколумбовы времена. Каждый из них может служить великолепным примером умного, тонкого и с поразительным вкусом осуществленного подчинения орнаментации построению вещи, логике и выразительности ее архитектурного языка.

Именно этим и должно всегда определяться конкретное образно-эмоциональное звучание орнамента. Он должен согласовываться с характером орнаментируемого предмета, его назначением и конструктивным решением, его содержанием и формой, его материалом и техникой изготовления. Декоративная обивочная ткань и ткань плательная предъявляют разные требования к орнаментальному декору; ткань, предназначенная для будничного, рабочего, платья и для выходного, праздничного, требует по-разному трактовать ее орнаментальное заполнение; ткань плотная и прозрачная, хлопчатобумажная и шелковая, с набивным рисунком или тканым опять-таки обуславливает в каждом случае особый характер орнаментации.

Если изделия из камня позволяют использовать его природную текстуру в качестве естественного, природного, «орнамента», то в изделиях из прутьев или нитей орнамент может быть создан только путем их особого переплетения, а на керамические изделия он наносится в виде свободной росписи или насечек. Сферический сосуд, круглая, но плоская тарелка, узкое кольцо браслета, бесконечная полоса ткани, кружевная кайма, замкнутый прямоугольник ковра — каждая из этих структур определяет специфические возможности орнаментации: и в выборе мотива, и в способах построения, и в трактовке формы. К сожалению, в нашем искусстве эта закономерность часто игнорируется. Совершенно справедливо заметил один из крупнейших советских художников-орнаменталистов Л. Керимов: «...У нас зачастую орнамент, характерный для кружев, встречается на базе колонны архитектурного сооружения,



орнамент туркменских ковров — на лепных украшениях выставочного павильона, конструктивный архитектурный орнамент — на крепдешине, а тончайшие узоры кубачинских мастеров — на дагестанских коврах».¹

Нелепо было бы, конечно, преуменьшать здесь, как и в любой области художественного творчества, роль личности художника, его таланта, фантазии, мастерства. Однако нам важно подчеркнуть сейчас другое — наличие определенных объективных закономерностей в творчестве художника-прикладника, суть которых состоит именно в том, что образная выразительность орнамента непосредственно зависит от содержания, формы и материала орнаментируемого предмета.

Шрифт как орнаментальная форма

С этой точки зрения интересно рассмотреть художественные возможности, которыми обладает шрифт. На первый взгляд может показаться, что шрифт должен просто-напросто фиксировать определенный текст и передавать его смысл. Разумеется, главная цель любой надписи состоит в том, чтобы сообщать людям заключенный в ее словах смысл, но наряду с этим на нас воздействует и пластический и цветовой облик надписи. В этом легко убедиться, внимательно вглядываясь в обложки и титульные листы книг, в рекламные плакаты, в произведения промышленной графики и т. п. Надписи, которые мы в них находим, представляют собой своеобразные орнаментальные построения, в которых в определенном порядке чередуются геометрические «мотивы» — значки букв.

Поэтому начертание каждой буквы, ее «рисунок» и способ композиционно-ритмического объединения букв в слове и слов в строке обладают эмоциональной выразительностью, сходной с той, какую мы обнаружили в геометрическом орнаменте. Не случайно в старину, и на Руси и особенно широко на Востоке, орнаментальный декор в архитектуре и посуде так часто строился на шрифтовой основе, а в рукописных книгах средневековья весь текст рисовался обычно как орнаментальный узор.

У наших предков были серьезные основания рассматривать каллиграфию как вид искусства, и вытеснение рукописи книгопечатанием не

¹ «Декоративное искусство СССР», 1959, № 6, стр. 19.

СОЛДАТЫ

СОЛДАТЫ
РЕВОЛЮЦИИ

ОЛОВЯННЫЕ
СОЛДАТИКИ

Табл. III

СОЛДАТЫ

СОЛДАТЫ
РЕВОЛЮЦИИ

ОЛОВЯННЫЕ
СОЛДАТИКИ

Табл. IV

ИСКУССТВО

ИСКУССТВО

ИСКУССТВО

ИСКУССТВО

Илл. 30

могло уничтожить тех возможностей эмоциональной выразительности, которые заключены в графическом обозначении на бумаге человеческих мыслей. Эти возможности продолжают использоваться потому, что часто возникает потребность в том, чтобы читатель не только понял смысл надписи, но и почувствовал ее «эмоциональный ореол». Для достижения этой цели и используются средства, которыми «работает» орнамент.

В самом деле, в зависимости от одного только начертания букв то же самое слово может производить совершенно различные эмоциональные

А З Б У К А

АЗБУКА

АЗБУКА

Илл. 31

впечатления. Возьмем, к примеру, слово «искусство» (илл. 30): в первом случае оно кажется сухим и деловым, во втором — изящным и кокетливым, в третьем — активным, динамическим, в четвертом — прозрачно ясным и благородным. Но это только один способ получения необходимой выразительности шрифта. Дополнительные возможности предоставляет тут художнику многообразие композиционных сочетаний букв в слове: они могут строиться точно в ряд, как солдаты в строю, могут весело пританцовывать, ломая строй и образуя игривый хоровод, а могут тесно и опасно жаться друг к дружке, нерасторжимо спаяваясь в слове (илл. 31). Выразительные возможности шрифта обогащаются использованием цвета: один и тот же текст будет по-разному восприниматься, если он написан черными буквами на белом фоне или красными на черном фоне; если все составляющие его буквы одного цвета или разных цветов (табл. III). В приводимых на этой таблице примерах мы специально варьировали надпись для того, чтобы наиболее отчетливо

показать, как выбор того или иного цветового приема обуславливается содержанием надписи, ее смыслом. Потому слово «солдаты», написанное обычным, «нейтральным» шрифтом, мы воспринимаем как часть какого-то информационного газетного заголовка, слова «солдаты революции» — как вынесенное на обложку название драматической по характеру повести, а слова «оловянные солдатики» — как написанное на коробке название веселой детской игры.

Но тут весьма показательно еще и следующее: применение во всех этих трех случаях одного и того же шрифта и одной и той же композиции букв в словах оказывается явно неудачным — ведь создание полноценного художественного образа требует использования всех выразительных возможностей, которыми располагает искусство. Следующая таблица (табл. IV) и дает примеры такого сочетания разнообразных выразительных средств для более полного и сильного образно-эмоционального воплощения содержания надписей.

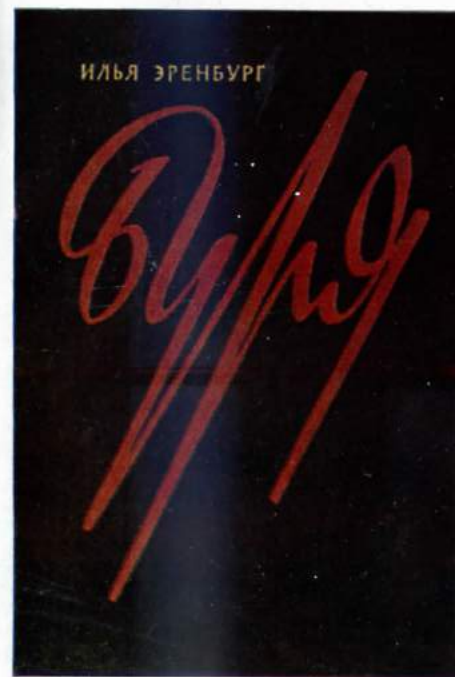
Огромное значение имеет здесь, помимо всего сказанного, и отношение размера надписи к площади листа и ее расположение на нем точно в центре, вверху или внизу, строго горизонтально, диагонально и т. д. Искусство оформления книги дает много примеров разнообразного применения всех этих средств. Приведем четыре примера, интересных резким различием созданных художниками образов: замечательные обложки М. Добужинского к «Белым ночам» Ф. Достоевского и «Трем толстякам» Ю. Олеши, обложку С. Телингатера к «Буре» И. Эренбурга и суперобложку К. Владимирова для альбома «Ленинградские художники на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов» (табл. V). Произведения эти обладают разной художественной ценностью, но их сопоставление достаточно убедительно показывает, сколь многообразны эмоционально-выразительные возможности шрифта. В каждой из этих обложек по-своему использованы все средства орнаментальной выразительности надписи: начертание букв и их окраска, ритм построения слов, их расположение на плоскости. В сочетании с привлеченными на помощь изобразительными средствами они помогают читателю, который берет в руки книгу, получить образное впечатление о ее характере, проникнуться соответствующим ее содержанию настроением.

Так подчиняется шрифт общим законам художественного построения и художественного воздействия орнамента.

Мера орнаментального декора вещи

Рассматривая исторически способы использования орнаментального декора в прикладных искусствах и архитектуре, нельзя не увидеть, что существуют известные общие принципы, по-разному действующие в каждую эпоху и в каждом стиле. Эти общие принципы можно было бы назвать мерой орнаментально-декоративного оформления вещей.

Совершенно очевидно, например, что и в архитектуре, и в мебели, и в посуде такие стили, как рококо и ампир, модерн и конструктивизм, имеют каждый свою меру орнаментации. В одних случаях наблюдается тенденция предельного насыщения узором каждой клеточки поверхности, своеобразная «боязнь пустоты»; в других — орнамент применяется скупой, лишь подчеркивая широкие гладкие плоскости поверхностей предмета; в третьих — прикладные искусства и архитектура склонны полностью отказываться от помощи орнамента. Причины различного понимания этой «декоративной меры» прикладного искусства кроются в различиях выражающегося в каждом стиле мировоззрения и мироощущения, идеалов и вкусов определенных слоев общества. Так, насыщенность орнаментом произведений прикладного искусства древнейших эпох объясняется тем религиозным, символическим смыслом, который вкладывался в те времена едва ли не в каждый узор и который заставлял орнаментировать не только вещи, но и само тело человека. В более поздние периоды истории искусства сплошное заполнение поверхности предметов орнаментальным покровом происходило часто из свойственной эксплуататорским классам «эстетизации богатства», о которой уже говорилось во второй главе нашей книги. Сейчас мы можем только добавить, что поскольку обильная орнаментация вещи, в какой бы технике она ни выполнялась, сама по себе является критерием массы затраченного труда и умения, постольку она повышает стоимость и ценность изделия, особенно в тех случаях, когда орнаментальный декор создается из дорогих материалов — золота, жемчуга, драгоценных камней, эмалей и т. п. Этим и порождалась в прошлом «безмерная мера» орнаментации одежды, посуды, мебели, утвари, оружия, короче, — всего убранства жизни высших слоев общества. Вместе с тем, изменения в мироощущении и психологии, которые имеют место в историческом развитии каждого класса, неиз-



бежно меняют и «декоративную меру» обслуживающего его прикладного искусства. Об этом свидетельствует смена стилей в истории дворянской и буржуазной художественной культуры XVI—XX столетий во всех европейских странах.

Вполне естественно, что наша теоретическая мысль должна не только охарактеризовать и объяснить эти процессы прошлых времен, но, прежде всего, уловить те тенденции, которые определяют формирование современного стиля советского прикладного искусства. Поскольку стиль этот далеко еще не сложился, трудно говорить о них достаточно категорично. Но уже есть известные основания для теоретических обобщений.

Первым из этих оснований является последовательно демократический характер нашего общественного строя, нашей идеологии и, следовательно, наших вкусов. Демократизм этот, как уже отмечалось выше в другой связи, чужд какому бы то ни было преклонению перед богатством, стремлению к роскоши. Он рождает понимание высшей прелести строгой простоты и в облике самого человека социалистического общества, и во всех вещах, которыми он окружает себя в повседневной жизни. Ему противны всякие бессмысленные излишества и крикливая экстравагантность, столь характерные, например, для стиля одежды и украшений в буржуазном обществе. Но в то же время он крайне далек и от аскетического отрицания декоративности и поклонения сухой утилитарности и голой функциональности, то есть от явлений, которые в буржуазном обществе также характерны для архитектуры, мебели, посуды (их теоретическим обобщением является известный афоризм Корбюзье: «Современное декоративное искусство не имеет декора»).

Поиски «декоративной меры» в советском искусстве наиболее отчетливо сказываются, пожалуй, в развитии в последние годы нашей архитектуры после известных постановлений партии и правительства о борьбе с излишествами в проектировании и строительстве (хотя и здесь наблюдается еще подчас метание от крайности эпигонского украшательства в крайность бездушного и черствого функционализма и конструктивизма). Во всяком случае, бесспорным завоеванием архитектуры является предельно скупое и лаконичное использование орнаментального декора и в экстерьере, и в интерьерах зданий, особенно жилых и производственных, то есть предназначенных для повседневной жизни и деятельности массы людей.

Последний момент следует рассматривать как другое основание для суждений о декоративной мере стиля социалистического искусства. Ведь предметы, обращенные к массовому потреблению, должны быть, в отличие от уникальных, музейных, мемориальных и тому подобных произведений, и предельно удобны в обращении и дешевы. Это также предполагает весьма умеренное и скромное использование в таких вещах орнаментального декора.

Однако теоретические обобщения могут в данном случае исходить не только из общих принципов нашей духовной и материальной культуры. Они должны обобщать и определенные тенденции художественной практики, пробивающиеся с большими или меньшими трудностями в прикладном искусстве нашей страны и стран народной демократии. Оказывается, что практика подтверждает те выводы, которые можно было сделать логическим путем. В современном прикладном искусстве разворачиваются те же процессы, что и в архитектуре, и в этом нет ничего удивительного, ибо искусства эти, как мы видели, родственны, и их произведения образуют в реальной жизни целостные и единые ансамбли. Правда, в различных областях прикладного искусства тенденции эти проявляются с разной степенью последовательности. Понятно, что в художественной ткани, в силу специфики этого вида прикладного искусства, орнаментальное заполнение плоскости применяется всегда достаточно

Илл. 32



Илл. 33

широко. Но совсем иначе обстоит дело в мебели, в посуде, в оформлении средств передвижения и орудий труда. В современной мебели даже самые скромные инкрустированные узоры или орнаментальная резьба кажутся анахронизмом. В современной посуде подобные тенденции сказываются не столь отчетливо, однако общая закономерность формирования современного стиля остается и здесь той же самой (илл. 32, 33).

Необыкновенно наглядно показал это художник Б. Смирнов в одной из своих статей.¹ Она сопровождалась двумя столбцами фотографий: слева воспроизводились широко выпускаемые еще нашей промышленностью стеклянные изделия, сплошь изрезанные узором алмазной грани и кажущиеся архаичными, а справа — другие изделия, остро современный стиль которых не вызывает никаких сомнений. Они характеризуются лаконичной трактовкой формы и, что особенно показательным, полным отсутствием или крайне умеренным использованием орнаментального и изобразительного декора. Следует отметить, что такие же контрасты можно увидеть сегодня и в художественном стеклоделии Чехословакии и Германской Демократической Республики.

¹ «Декоративное искусство СССР», 1959, № 1.

Последний момент следует рассматривать как другое основание для суждений о декоративной мере стиля социалистического искусства. Ведь предметы, обращенные к массовому потреблению, должны быть, в отличие от уникальных, музейных, мемориальных и тому подобных произведений, и предельно удобны в обращении и дешевы. Это также предполагает весьма умеренное и скромное использование в таких вещах орнаментального декора.

Однако теоретические обобщения могут в данном случае исходить не только из общих принципов нашей духовной и материальной культуры. Они должны обобщать и определенные тенденции художественной практики, пробивающиеся с большими или меньшими трудностями в прикладном искусстве нашей страны и стран народной демократии. Оказывается, что практика подтверждает те выводы, которые можно было сделать логическим путем. В современном прикладном искусстве разворачиваются те же процессы, что и в архитектуре, и в этом нет ничего удивительного, ибо искусства эти, как мы видели, родственны, и их произведения образуют в реальной жизни целостные и единые ансамбли. Правда, в различных областях прикладного искусства тенденции эти проявляются с разной степенью последовательности. Понятно, что в художественной ткани, в силу специфики этого вида прикладного искусства, орнаментальное заполнение плоскости применяется всегда достаточно

Илл. 32



Илл. 33

широко. Но совсем иначе обстоит дело в мебели, в посуде, в оформлении средств передвижения и орудий труда. В современной мебели даже самые скромные инкрустированные узоры или орнаментальная резьба кажутся анахронизмом. В современной посуде подобные тенденции скрываются не столь отчетливо, однако общая закономерность формирования современного стиля остается и здесь той же самой (илл. 32, 33).

Необыкновенно наглядно показал это художник Б. Смирнов в одной из своих статей.¹ Она сопровождалась двумя столбцами фотографий: слева воспроизводились широко выпускаемые еще нашей промышленностью стеклянные изделия, сплошь изрезанные узором алмазной грани и кажущиеся архаическими, а справа — другие изделия, остро современный стиль которых не вызывает никаких сомнений. Они характеризуются лаконичной трактовкой формы и, что особенно показательным, полным отсутствием или крайне умеренным использованием орнаментального и изобразительного декора. Следует отметить, что такие же контрасты можно увидеть сегодня и в художественном стеклоделии Чехословакии и Германской Демократической Республики.

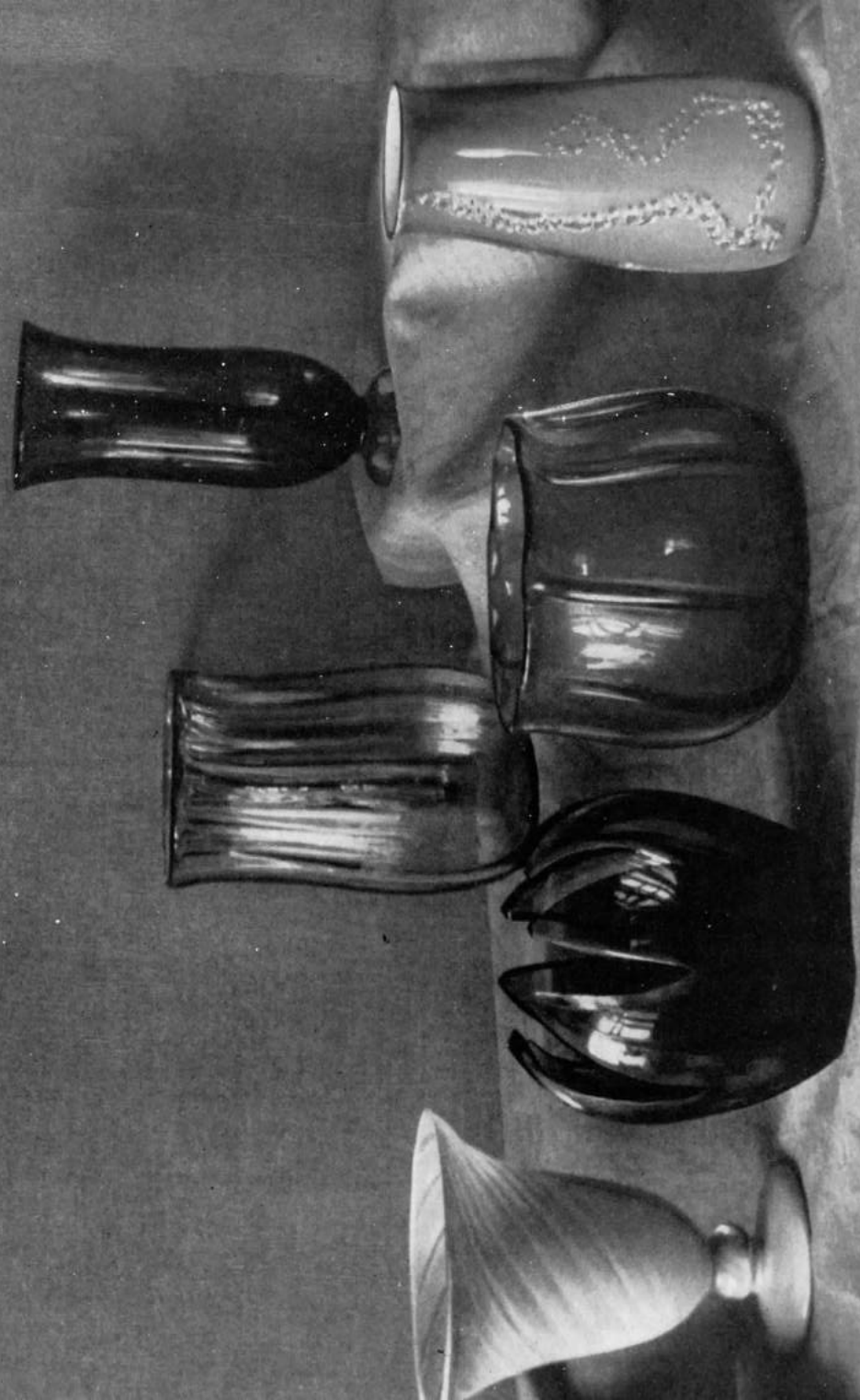
¹ «Декоративное искусство СССР», 1959, № 1.

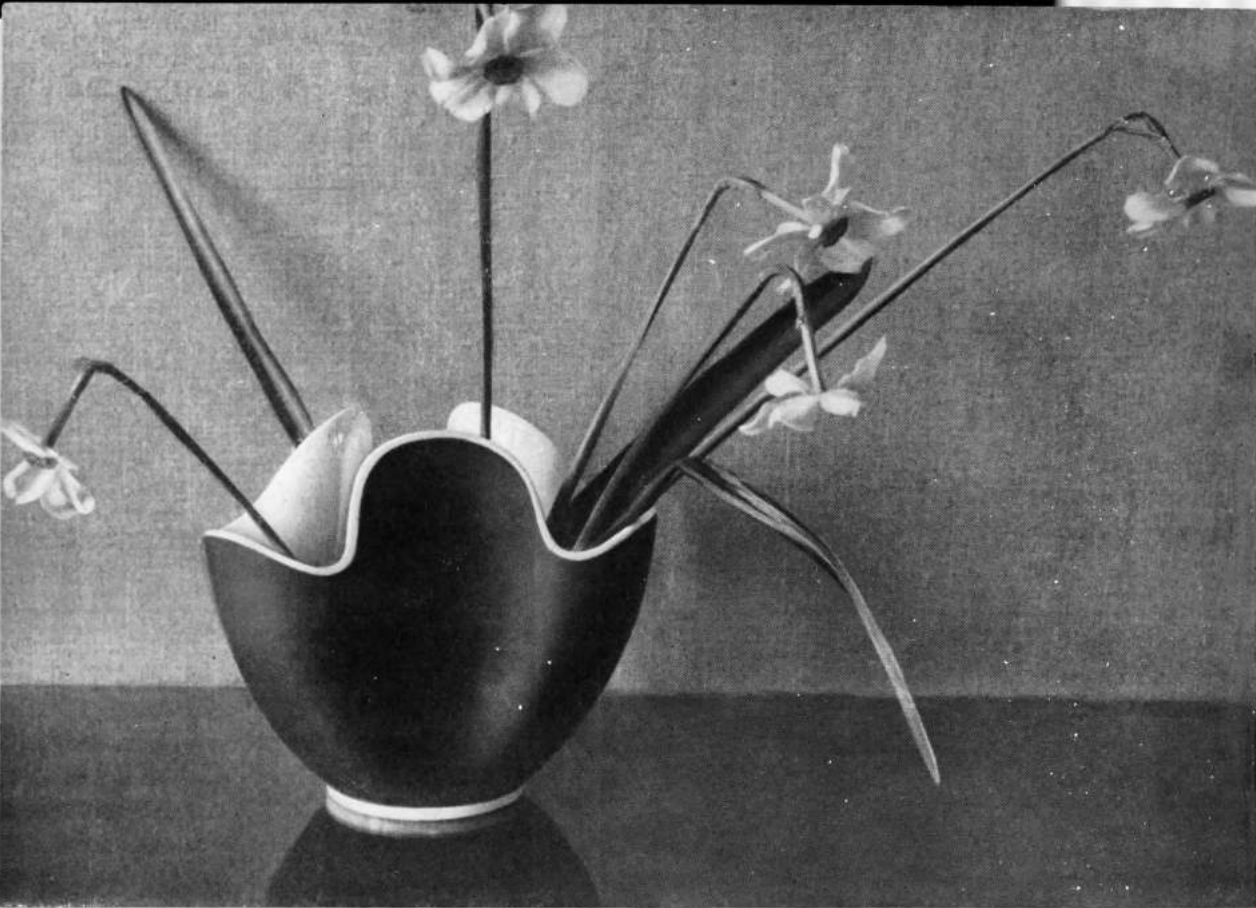
Весьма поучительным должен быть в этой связи опыт работы в стекле В. Мухиной. Вряд ли стоит доказывать, что одной из главных особенностей всего ее искусства было удивительно живое чувство современности. Оно сопровождало В. Мухину на протяжении всей ее творческой жизни и проявлялось во всех направлениях ее художественной деятельности. И вот, обратившись в конце 30-х годов к стеклу и продолжив эту работу после Отечественной войны, В. Мухина упорно искала такие формы ваз и бокалов, которые звучали бы современно и могли бы лечь в основу массового производства. Она не создавала уникальных, музейных предметов. Ее интересовали только такие вещи, которые могли бы войти в быт каждого советского человека. Каковы же были результаты этих поисков? Можно спорить о достоинствах той или иной вазы — естественно, что не все новаторские эксперименты В. Мухиной могли оказываться удачными, но неоспоримо прогрессивным было само направление ее исканий, сводившихся к тому, чтобы создавать образ каждого сосуда предельно лаконичными художественными средствами. Главными из них всегда были архитектурная форма вещи, ее цвет и выразительность материала; что же касается орнаментального или, тем более, изобразительного декора, то скульптор либо совсем отказывалась от его помощи, либо использовала орнаментацию в самых скромных пределах (илл. 34).

Не удивительно, что работы В. Мухиной оказали большое влияние на развитие советского художественного стекла. Прекрасные образцы стеклянных изделий, оригинальных, необыкновенно красивых и удивительно современных по лаконизму своего чисто архитектурного решения создает, например, в наши дни ленинградская художница Л. Юрген (табл. VI).

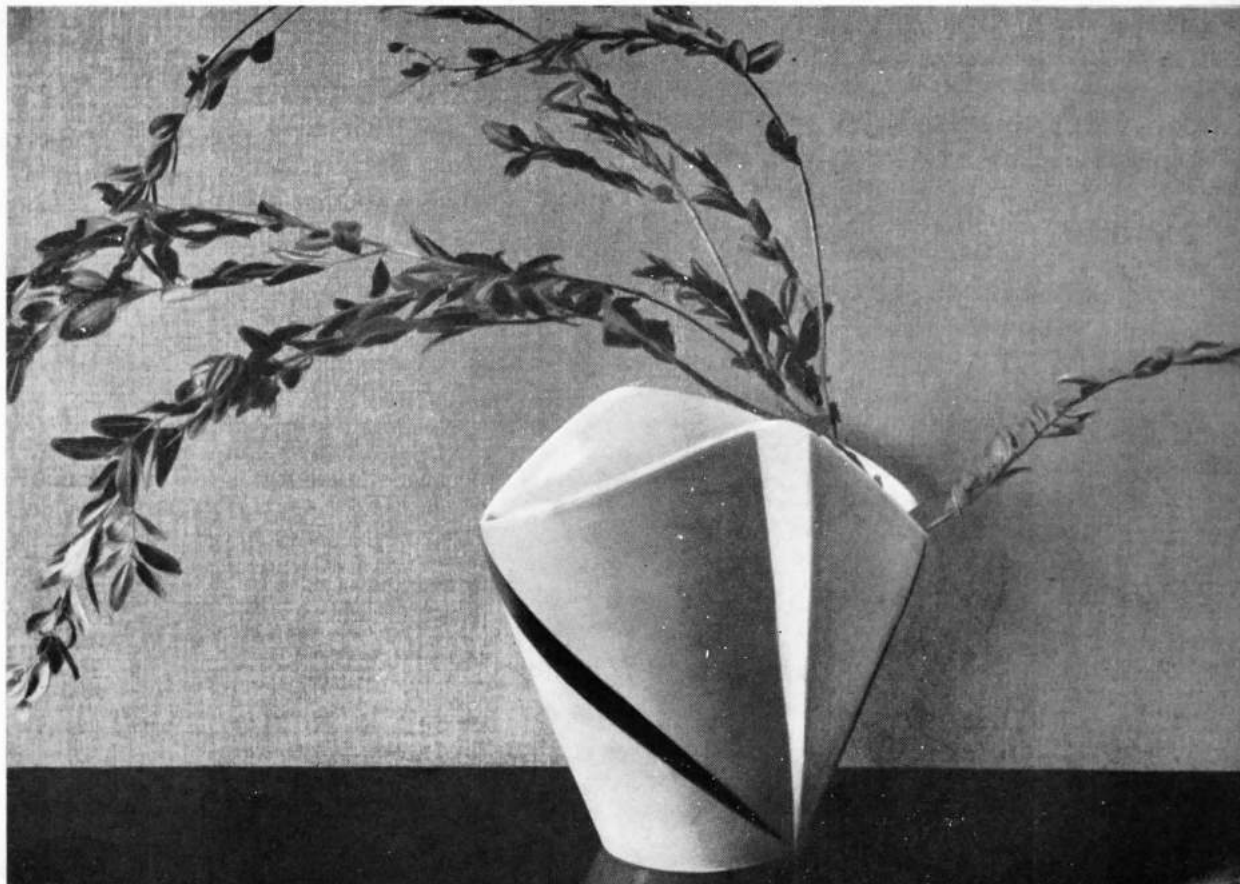
Даже в фарфоре, где особенно сильна инерция, лучшие образцы посуды, убеждающие своим современным звучанием, создаются сейчас без всякой орнаментации или же с минимальным ее использованием. В виде примера сошлемся на великолепные вазы ленинградского художника В. Семенова «Кристалл» и «Лучистая» (илл. 35, 36) и на его сервизы «Движение», «Первомайский», на керамические кофейные сервизы В. Маркова, Б. Смирнова, В. Ольшевского и т. д.

Некогда средства передвижения — возки, сани, кареты и т. п. — покрывались сплошным орнаментальным узором, расписным или резным; в наше же время орнаментирование поверхности автомобиля или





Илл. 35



самолета показалось бы по меньшей мере странным. Сегодня нас поражает своей несообразностью орнаментальный узор, которым некогда фирма «Зингер» расписывала швейные машины. В лучших современных образцах этих — да и любых других — машин мы не встретим никакой орнаментики, и только поразительной косностью вкуса можно объяснить, что Подольский завод, выпускающий вполне современные по форме швейные машины, наряду с ними изготавливает и буквальные копии древних зингеровских образцов, украшенные золотым орнаментом.

Все эти факты достаточно красноречивы, и теория не имеет права закрывать на них глаза. Она должна, напротив, их выделять и осмыслять, дабы содействовать успешному развитию современного прикладного искусства.

Табл. VI



Глава V

ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Уже в первой главе нам пришлось коснуться вопроса о соотношении прикладных искусств и искусств изобразительных. Это необходимо было сделать в самом начале книги, чтобы разграничить эти две отрасли пространственных искусств и определить отличительные черты каждой из них. Возвращаясь в данной главе к этой проблеме, мы будем рассматривать ее с другой стороны — со стороны взаимосвязи прикладных и изобразительных искусств, поскольку, как об этом говорилось уже в самой общей форме, прикладное искусство часто вбирает в себя и различными способами использует изобразительные средства и приемы. В связи с этим два главных вопроса должны стать сейчас предметом специального рассмотрения: 1) как входит изобразительное начало в произведения прикладных искусств и 2) какие причины вызывают обращение прикладных искусств к изобразительным средствам.

Трактовка изображения в произведении прикладного искусства

Отвечая на первый из этих двух вопросов, следует сразу же отметить, что существуют разные способы использования прикладными искусствами изображений предметов и явлений реального мира. В своей работе «Вопросы эстетического воспитания» Н. Дмитриева указала на два таких способа: один — «когда тот или иной утилитарный предмет вместе с тем является и изображением чего-либо», и другой — «когда изображение покрывает поверхность предмета или какую-либо часть

поверхности, а не является самим этим предметом».¹ При этом Н. Дмитриева отметила, что в первом случае степень «зависимости изображения от назначения предмета» гораздо большая, чем во втором, и на ряде примеров убедительно доказала эту мысль.

К сказанному Н. Дмитриевой можно было бы, пожалуй, добавить еще и третий случай, когда не весь предмет, а какие-то его части, скажем, ножки кресла, ручки вазы, носик кувшина, решены изобразительно. Однако сколько бы мы ни насчитывали различных способов привлечения прикладным искусством изобразительных средств и какие бы особенности мы ни обнаруживали в каждом из них, решающими остаются общие закономерности, которые действуют во всех случаях и которые отличают изобразительное начало в прикладном искусстве от самостоятельно существующего, станкового изобразительного искусства.

Каковы же эти закономерности?

Первая из них состоит в том, что основной функцией любого произведения прикладного искусства является не демонстрация какого-то изображения, а исполнение своего утилитарного предназначения. Даже если на чашку нанесено портретное изображение великого человека, она остается прежде всего сосудом, предназначенным для питья; ларец, крышка которого расписана художником Палеха, является прежде всего предметом, в котором должно что-то храниться; графин, форма которого воспроизводит фигуру человека или животного, есть прежде всего графин, а не статуэтка. Отсюда следует, что изображение, используемое в предмете прикладного искусства, должно подчиняться практическому назначению этого предмета, тогда как в станковом произведении живописи или скульптуры такой зависимости не существует.²

Подчинение изображения практическому назначению предмета прикладного искусства выражается двояко: оно затрагивает и содержание и форму этого изображения. Понятно, прежде всего, что функция

¹ Н. Дмитриева. Вопросы эстетического воспитания. М., «Искусство», 1956, стр. 132.

² Напомним то, о чем уже говорилось в первой главе: случаи, когда предмет прикладного искусства утратил свою утилитарную функцию или произвольно лишен ее и превращен в чисто декоративное произведение, мы можем сейчас не принимать во внимание, ибо они являются нарушением нормальных законов существования прикладного искусства в человеческой жизни.



утилитарного предмета заставляет художника, который хочет использовать в его решении изобразительные средства, выбрать такую тему и такую идею этого изображения, которые соответствовали бы характеру назначения вещи. Странно было бы, скажем, видеть изображение батальной сцены на дамской пудренице или же изображение букета цветов на орденской звезде. К сожалению, эти элементарные закономерности непрерывно нарушаются в нашей художественной практике. В результате Фальконетов «Медный всадник» оказывается неперменным изобразительным атрибутом едва ли не всех предметов, выпускаемых ленинградскими артелями, — бумажников и портсигаров, подстаканников и календарей, чашек и ваз и т. п. Целый ряд подобных, смешных и печальных одновременно, примеров приводила в своей книге Н. Дмитриева. «Если, например, — писала она, — на дне тарелки, из которой едят, помещен портрет, если на покрывале вышит Большой театр, на шкатулке для иголок и ниток нарисован Иван Грозный, убивающий сына, на обложке альбома для фотографий начертан золотой краской павильон Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, то перед нами предмет, не только чуждый всякого эстетического значения, но явно антиэстетический, если даже допустить, что изображения эти сами по себе выполнены хорошо». Ссылаясь, далее, на распространенную у нас пепельницу в виде лебедя, Н. Дмитриева задавала вполне законный недоуменный вопрос: «Почему лебедь, красивая белоснежная птица, считающаяся как бы символом чистоты и величавости, должна служить местом для окурков и золы?»¹

Конечно, возможности выбора изобразительного мотива в каждом случае довольно широки, но не безграничны. Пепельница в виде лебедя — это контраст бессмысленный и потому антихудожественный. Но когда в XIX веке завод Никиты Храпунова выпустил графин для вина, решенный в виде монаха со священным писанием на коленях, или же другой, в виде монаха, несущего сноп, из которого выглядывает девушка, — контрастное столкновение назначения предмета и изобразительного приема давало сатирический эффект, и потому оказывалось художественно правомерным (илл. 37).

¹ Н. Дмитриева. Вопросы эстетического воспитания. М., «Искусство», 1956, стр. 132.



Илл. 37

Еще более очевидно влияние назначения предмета на форму использованного в нем изображения. В живописи и в скульптуре размеры произведения, его формат и строение его формы обусловлены только собственным его содержанием. В прикладном же искусстве и размеры, и формат используемого изображения оказываются обусловленными утилитарной функцией предмета. Уже поэтому роспись блюда должна отличаться от росписи на почтовой марке, а скульптурное изображение на монете — от рельефа на тулове вазы. Обивочная ткань, которая должна туго натягиваться на диванные плоскости, портьерная ткань, которая должна висеть, образуя широкие вертикальные складки, и плательная ткань, которая будет драпировать фигуру мягкими складками, — все эти три типа функционального использования ткани решительно требуют находить в каждом случае особые принципы изобразительного и орнаментального декора, чтобы складки и крой ткани не ломали, не коверкали примененные в декоре формы. Именно поэтому законченные сюжетные изображения находят себе место только в лишенных всяких складок «картинно» висящих в интерьере шпалерах и коврах. Но и здесь характер назначения ткани диктует особую трактовку изобразительной формы и композиции. Что же касается тех типов ткани, которые должны при практическом их использовании так или иначе драпироваться, то

они допускают лишь орнаментальное украшение, причем характер орнамента определяется особенностями драпировки.

Следует признать, что и эта закономерность сплошь и рядом нарушается в нашем прикладном искусстве, в котором одни и те же изображения, например Кремлевская башня, Адмиралтейство или шишкинские «Мишки в лесу», кочуют из предмета в предмет, механически изменяясь в размере и грубо подгоняясь под любой формат.

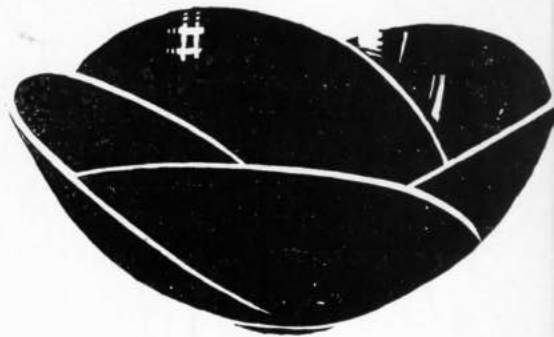
Но не только назначению предмета подчиняется изобразительное начало в прикладном искусстве. Оно непосредственно зависит и от конструктивного его решения. С древнейших времен, памятники которых были обнаружены в раскопках Горбуновского торфяника, в русском народном искусстве прочно утвердилось решение формы ковша-скобкаря в виде лебедя, утки или морского конька (илл. 38). Такое решение оказалось столь органичным и художественно выразительным, что эти скобкари приводятся искусствоведами в качестве классического примера превосходного использования изобразительности в прикладном искусстве. Чем же объясняется классичность наших птицевидных ковшей? Тем, что строение тела водоплавающей птицы можно было легко и естественно, без насилия над природной формой, согласовать с конструктивной архитектурой ковша. Разумеется, обращение народных мастеров к этим птицам определялось первоначально тем значением, которое они имели в языческих представлениях о мире. Бесспорно и то, что немалую роль играла здесь ассоциативная связь водоплавающей птицы и сосуда, которым нужно черпать воду. Но главная причина, объясняющая устойчивость такого решения формы скобкаря даже тогда, когда исконный мифологический смысл образа был утрачен (ведь и сейчас еще художники Хохломы выпускают подобные ковши), состоит, несомненно, в художественной оправданности подчинения данной изобразительной формы форме конструктивной. Ковш не мог принимать, скажем, форму медведя, — она не «улеглась» бы органично в конструктивную схему этого сосуда, но в сосуде другого типа — в скопинском кувшине, например, — образ медведя мог быть успешно использован, ибо здесь тектоническая логика устойчивого, неподвижного, утяжеленного книзу предмета легко позволяла применить формы тела этого животного.

Другим примером может служить блюдо, созданное современным японским мастером Кохо Яманага в цветном лаке на основе формы

цветка сливы (илл. 39). Форма чашечки-цветка хорошо согласуется с формой, необходимой блюду, но конструктивное требование сплошной поверхности заставляет «срастить» лепестки, и только рельефный рубец с белой окантовкой в местах их сочленения говорит об использовании художником изобразительного приема.

Сравним две интересные декоративные вазы, созданные ленинградским художником Б. Крейцером с использованием изобразительных мотивов (илл. 40). Одна из них называется «Леший», другая — «Русалка». Цель художника заключалась, как видим, в том, чтобы избранные им мотивы были не только нарисованы на поверхности ваз, но и органически увязывались с формой сосуда. Думается, что этот плодотворный художественный принцип вполне оправдал себя в первом случае, и не вполне — во втором: в вазе «Леший» сказочный образ хорошо «улегся» в простые, ясные, тектонически логичные формы сосуда, тогда как в вазе «Русалка» эта тектоническая логика оказалась утраченной из-за неудачного приспособления формы вазы к строению форм девичьего тела: перехват «талии», стягивающий тулово посередине, беспокоит глаз и кажется манерным.

Если в посуде можно трактовать изобразительно форму целого предмета, то в мебели изобразительно могут решаться лишь отдельные его части (кресла, подобные тем, которые делал из древесных корней С. Коненков, являются исключениями, только подтверждающими общее правило). Однако закономерность подчинения изображения конструкции действует и здесь с той же силой. В мебели древнего Египта и Греции только потому мог установиться обычай трактовать ножки столов, стульев, кресел и кроватей в виде звериных лап или копыт, что и здесь природная форма естественно подчинялась конструктивной форме опоры предмета мебели, и изобразительный мотив получал смысловое и тектоническое оправдание. Когда мы смотрим на античную «трапедзу» —



Илл. 39

круглый стол на трех ножках, имеющих в нижней части форму ног животных, а в верхней — форму изогнутых лебединых шей, — мы воспринимаем использование этих изобразительных мотивов необыкновенно естественно и органично, ибо понимаем и ощущаем уместность выбора данных мотивов: нога животного, стоящая на копыте, является опорой по своей природной функции, а пружинный изгиб лебединой шеи обладает природной упругостью и потому служит естественной поддержкой деки стола. При этом нас несколько не смущает произвольность комбинации изобразительных мотивов, ибо переход ноги животного в шею лебедя оправдан тектонической логикой двоякой функции ножки стола — функции опоры и поддержки.

В другой области прикладного искусства интересным примером столь же органического подчинения изобразительной формы конструктивной логике предмета может служить фаянсовая настольная лампа современного венгерского производства (илл. 41). Не случайно использовано здесь изображение рыбы: ее форма и естественное положение позволили использовать рыбу, без насилия над природным строением ее тела, в качестве распластанной в вертикальной плоскости подставки, держащей лампочку с абажуром, а рыбий глаз мог быть столь же легко «осмыслен» как сквозное отверстие для переноса лампы.

Таким образом, обращаясь к помощи изобразительных средств, художник-прикладник вынужден выбирать такие мотивы, которые легко могли бы подчиниться конструктивной структуре предмета. Вот почему и в архитектуре, и в некоторых отраслях прикладного искусства так широко использовались издавна образы атлантов и кариатид: фигура человека, несущего тяжесть, оказывалась естественным изобразительным оформлением конструктивной опоры для несомых частей сооружения. Воспроизведенный на илл. 42 тронный стул вождя африканского племени является примером наивного, но в художественном отношении очень точного применения такого приема в мебели, а новгородский панагиар (культовый сосуд) мастера Ивана 1435 года может продемонстрировать высокопрофессиональное и изысканное по артистизму использование того же приема в посуде. Поддон панагиара, завершающийся зубчатой короной, образует прочное и вместе с тем легкое основание, на котором возвышаются четыре ангела, стоящие на львах и поддерживающие плоскую круглую чашу. Введение скульптурных изображений





ангелов выявляет культовое назначение сосуда, а самая их пластическая трактовка определяется естественным, а потому и художественным, подчинением движений, пропорций, ритма фигур их конструктивно-архитектонической функции в предмете (илл. 43).

Понятно, что согласование изобразительной формы с формой конструктивной не происходит само собой. Оно требует известных творческих усилий от художника. Ему приходится «подгонять» изобразительную форму, приспособлять ее, ибо естественные природные формы никогда не могут буквально совпадать с конструкцией вещи, создаваемой мастером для определенных практических целей. Когда скульптор изображает человека или животное, он может, если, конечно, хочет, предельно точно воспроизвести его реальный облик, поскольку он ничем не связан в своем изобразительном устремлении. Но художник-прикладник связан тут, как говорится, по рукам и по ногам, связан функционально-конструктивной природой создаваемого предмета, которую нельзя насиловать, нельзя коверкать, нельзя стыдливо прятать, но именно ей нужно подчиняться, в ней нужно «растворять» изобразительные формы.

Художественно полноценное использование форм природы в бытовых вещах, писал по этому поводу А. Салтыков, возможно только тогда, «когда эти формы теряют свой натуральный вид, перестают быть подражанием природе и только напоминают ее явления тем, что передают их некоторые характерные черты, сохраняя при этом все основные очертания бытового предмета». А. Салтыков подчеркивал, что «все подобные вещи требуют очень тонкого чувства меры, редко вполне удаются и бывают хороши главным образом в народном искусстве».¹

Отсюда становится понятным, почему недопустимо перенесение в прикладное искусство произведений станкового изобразительного искусства: у прикладного искусства свои законы «изобразительности», и их игнорирование уже нанесло нашему прикладному искусству немалый вред. Напомним хотя бы о стремлении создавать в коврах, в росписи ваз, в вышивках, в интарсии, в витражах и т. д. портретные изображения. В погоне за вульгарно понимаемой «идейностью» некоторые наши художники закрывали глаза на то, что по самой своей природе портрет возможен только в изобразительном искусстве, ибо только оно обладает

¹ «Искусство», 1956, № 8, стр. 16.



Илл. 42



Илл. 43

полноценными средствами для тончайшего психологического анализа, для проникновения в духовный мир неповторимой человеческой личности. Когда же подобные задачи ставятся в прикладном искусстве, оно оказывается бессильным их удовлетворительно решить, ибо как раз способности создавать индивидуально-конкретные образы у него нет! Нам могут возразить, что на старинных русских или грузинских церковных плащаницах вышивались портретные изображения святых, что такие же изображения создавались в средневековых витражах. Однако это могло происходить только по двум причинам: во-первых, потому что в те времена вообще еще не существовало ни масляной станковой живописи, ни портрета как жанра, посвященного изображению человеческой личности, а во-вторых, потому что образы Христа и святых были менее всего «портретами» в точном смысле этого слова. Когда же азербайджанский советский художник Л. Керимов создавал со своими помощниками ковры с портретными изображениями современников, портретность этих изображений оказывалась уже не мнимой, а действительной, и коллектив талантливых мастеров приходил к закономерной неудаче, ибо ковер и портрет, по глубокому убеждению пишущего эти строки, — «две вещи несовместные». . . Объясняется это и только что рассмотренной нами подчиненностью изобразительных форм в прикладном искусстве формам функционально-конструктивным, и еще одной немаловажной зависимостью — зависимостью изображения от материала и технологии его обработки.

Если в живописи, в графике, в скульптуре художник свободно выбирает тот материал, который кажется ему наиболее подходящим для выражения содержания создаваемого им произведения, то в прикладном искусстве такой абсолютной свободой художник не располагает. Материал диктуется здесь не изобразительной задачей, а функционально-конструктивной, и изобразительные средства должны быть приспособлены к материалу, не ими обусловленному. Так, заданный заранее тип ткани — хлопчатобумажной, шелковой, шерстяной или нейлоновой — будет определять изобразительное решение ее декора. Так, фарфор, фаянс, стекло или пластмасса, предложенные художнику требованиями производства, будут заставлять его подчинять изобразительные средства особенностям данного материала и технологического процесса его обработки.

Из этих различий вытекают важные художественные последствия. Материалы, которые используют изобразительные искусства, отбирались в ходе их длительного исторического развития. Масляные краски стали главным орудием станковой живописи не случайно, а именно потому, что эта техника дала возможность наиболее конкретно воссоздавать индивидуальный облик предметов видимого мира. Только в этой живописи стали возможными психологизм портретов Рембрандта и пейзажей Левитана, драматизм людских конфликтов, показанный Суриковым, и трепетная жизнь обнаженного тела, воссозданная Ренуаром.

Совсем иным путем шел отбор и освоение материалов в истории прикладного искусства. Непосредственно связанное с техникой ремесла и фабрично-заводского производства, непосредственно зависящее от экономических факторов, оно решало свои материально-технологические проблемы, нимало не заботясь о том, насколько это поможет или затруднит решение задач изобразительных. Обладая полноценными собственными средствами создания художественного образа, средствами архитектурными и орнаментально-декоративными, которые превосходно «работают» в любом материале и при любой технологии, прикладное искусство заставляло искусство изобразительное приспособляться к своим материально-техническим возможностям, делая это приспособление непременным условием синтеза.

Вот почему изобразительное оформление ткани, каким бы техническим приемом оно ни выполнялось, не способно достигнуть тех целей, каких легко достигает станковая живопись и графика. Синтез прикладного искусства с искусством изобразительным будет художественно полноценным только при полном и безоговорочном подчинении второго первому. Изобразительное искусство не может идти в прикладное «со своим уставом», ибо в этом «монастыре» оно — раб, а не господин.

Причины синтеза прикладного искусства с искусством изобразительным

Почему же все-таки, невзирая на все эти трудности, прикладное искусство так часто прибегало к помощи изобразительных средств? Почему не обходилось оно во всех случаях своими собственными силами,

если с их помощью оно, как мы видели, способно создавать полноценные художественные образы? И, наконец, если изобразительность не лежит в природе прикладного искусства, если форма предмета непосредственно вытекает из его функции, конструкции и материала, то каким же образом зародилось и укрепилось стремление использовать при создании утилитарных предметов изобразительные приемы?

Ответ на все эти вопросы может быть только один: привлечение изобразительных искусств «на помощь» искусствам прикладным имело своей целью идеологическую активизацию прикладного искусства. Речь идет здесь о той же причине, которая вызвала к жизни синтез архитектуры со скульптурой и живописью, о той же причине, которая, воспользуемся обоснованной выше аналогией, родила синтез музыки со словом, с литературой.

Каждый вид искусства выражает мысли и чувства художника в той их живой взаимосвязанности, какая свойственна психической деятельности человека в реальной жизни. Однако в содержании разных видов искусства соотношение интеллектуальной и эмоциональной сторон оказывается различным, так как выразительные средства каждого искусства позволяют более глубоко, более полно и точно раскрывать одни стороны духовного мира человека и менее глубоко, менее конкретно другие.

Важнейшее отличие содержания музыки от содержания литературы академик Б. Асафьев видел в том, что первая, по его меткому и точному выражению, «конкретна в чувстве», а вторая — «конкретна в слове», то есть в мысли, адекватным воплощением которой и является слово. Это, конечно, не означает, будто музыка не может выражать мыслей, а литература — чувств. Это значит только, что их соотношение в содержании этих видов искусства разное.

Аналогичное различие можно обнаружить и в сфере пространственных искусств. Благодаря неизобразительной своей природе архитектура и прикладные искусства способны воплотить такие проявления эмоциональной жизни человека, которые недоступны живописи и скульптуре, однако эти последние могут нести в себе такое ясное, отчетливое и определенное, интеллектуальное, идеологическое содержание — религиозное, политическое, философское, — об освоении которого собственными средствами неизобразительные искусства не могут и помыслить. Образ

природы и образ человека, образ вождя и образ народа может быть создан лишь в изобразительных искусствах, пространственных или словесных. Искусства же неизобразительные способны образно воплотить лишь тот круг ощущений, которые сопровождают мысль о природе и человеке, о вожде и народе.

Видя эти различия, эстетика издавна задавалась вопросом, какие же виды искусства «выше» и «совершеннее», и превозносила надо всеми другими то литературу, то музыку, то живопись, то орнамент. Марксистской эстетике должен быть органически чужд подобный метафизический принцип сопоставления различных форм художественного творчества, хотя он, к сожалению, подчас еще проявляется в работах советских теоретиков; напомним, хотя бы в виде наиболее яркого примера, книгу А. Бурова «Эстетическая сущность искусства». Марксистская эстетика должна раскрывать неповторимые специфические выразительные возможности, свойственные каждому способу художественного отражения действительности, и видеть в каждом из них свои преимущества и свою ограниченность. Именно поэтому и возникает синтез искусств, что объединение разных способов художественного творчества позволяет сочетать их выразительные возможности, позволяет добиться взаимной компенсации их ограниченности. Слияние музыки со словом в песне, в романсе, в кантате и оратории, наконец, в опере обогащает музыкальное содержание произведения новыми смысловыми аспектами. Точно то же самое происходит в сфере пространственных искусств: привлечение изобразительных средств и приемов позволяет прикладным искусствам и архитектуре дополнить выражаемое ими эмоциональное содержание определенным идеологическим содержанием, заключенным в изображении.

Наиболее четко смысл синтеза прикладных искусств с искусствами изобразительными раскрывается на древнейшем материале. Введение изображений в предметы прикладного искусства преследовало в ту пору отнюдь не чисто эстетические цели, но было обусловлено крайне важными религиозными, культово-магическими потребностями.

Представляя себе мир как таинственное царство духов, рассматривая всякий естественный процесс жизни природы и деятельности человека как результат вмешательства добрых или злых мистических сил, люди искали средства обезопасить себя от воздействия одних и привлечь на

помощь силу других. Однажды открыв в себе способность и з о б р а ж а т ь предметы окружающего мира, способность воссоздавать их формы в глине, камне или дереве, в наскальном рисунке или росписи, первобытный человек должен был осмыслить это удивительное умение в категориях своего наивно-религиозного сознания. Он стал думать, что создаваемый им образ обладает магической властью, что изображение предмета способно заменять подлинник, что оно может быть заместителем духа в среде людей. Поэтому нанести изображение на украшения, на сосуды, на оружие, на одежду — значило «вселить» в них духа, то есть, говоря современным языком, о д у х о т в о р и т ь предмет. Это был своеобразный способ «освящения» вещей, их приобщения к потусторонним мистическим силам.

Чем большее значение в жизни общества имела та или иная вещь, тем более требовала она «освящения» — «одухотворения». Понятно, что главным объектом росписи или украшения оказывалось тело самого человека, особенно те его части, в которых располагаются глаза, ушные раковины, ноздри, рот, — ибо в первую очередь надо было защитить «входы» туда, где скрывается источник человеческой жизни. Раскрашивание тела, а затем, ввиду непрочности этого способа, применение татуировки и рубцового рисунка, было, по утверждению Э. Гроссе, «первичной формой всякого украшения». Он подчеркивал, что этот вид декоративного искусства «распространен на низшей культурной ступени почти повсеместно; его не держатся лишь эскимосы, принужденные, по крайней мере на воздухе, держать все тело закрытым».¹ Правда, идеалистические эстетические взгляды приводили Э. Гроссе к утверждению, что украшение тела имело первоначально чисто эстетический смысл, что природа его сексуально-биологическая, а не социальная,² но собранный им же материал приводит к иным выводам и позволяет отчетливо обнаружить социальный, религиозный или чисто практический смысл этой отрасли прикладного искусства, равно как и всех других в данную эпоху. В частности, и ювелирное искусство, которое играло такую большую роль в художественной культуре родового строя, первоначально менее всего украшало и более всего охраняло, оберегало, создавало амулеты и талисманы.

¹ Э. Гроссе. Происхождение искусства. М., 1899, стр. 51—52.

² Там же, стр. 67, 75.

Характеризуя украшение первобытными людьми их одежды, бытовой утвари, оружия, сам Э. Гроссе должен был заключить, что «рисунки, которыми австралийцы украшают свои плащи, щиты и дубины и которые иногда совершенно, по-видимому, сходны с фигурами на теле, суть не что иное, как условно стилизованные изображения животных»,¹ и объясняется это первобытным тотемизмом, религиозно-магическими представлениями этой эпохи.

Такой же характер имели и великолепные произведения скифского искусства — стилизованные изображения так называемого «звериного стиля», которыми обычно украшали оружие и конскую сбрую. Позднее, в искусстве древних славян магическое осмысление изображений пронизывало все области их разнообразного художественного творчества. «Всем изображениям, — утверждает Б. Рыбаков, — придавался определенный внутренний смысл, все они были призваны служить средствами воздействия древнего славянина-земледельца на солнце, воду, землю и зверей, на все то, что он обожествлял».²

В древнерусском прикладном искусстве исследователи не раз отмечали связь сюжетов в народной вышивке, в антропоморфных и зооморфных фибулах, в глиняной игрушке и т. д. с ритуальными представлениями скифо-сарматского мира.³ Как мы уже отмечали, русские мастера придавали деревянным ковшам форму плывущей птицы, конька или ладьи, потому что это было связано с уходящей в глубокую древность традицией поминальных обрядов, так называемых «канунов» или «братчин». Историки установили, что именно культово-обрядовое назначение этой посуды объясняет введение в них образов животных, птиц, солнца и других религиозно-осмысленных знаков.⁴ И если одновременно с подобными сосудами в русском народном творчестве создавались ковши, ставцы, братины чисто архитектурными средствами, без всякого использования изобразительных мотивов, это объяснялось тем, что они предназна-

¹ Э. Гроссе. Происхождение искусства, стр. 64.

² Э. Гроссе. Происхождение искусства, стр. 64.

³ См. Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., изд-во АН СССР, 1948, стр. 116—117; Л. Динцес. Русская глиняная игрушка. Л., изд-во АН СССР, 1935, стр. 13—14, 18—20, 26—27 и др.; Д. Н. Эдинг. Резная скульптура Урала. М., изд-во Государственного Исторического музея, 1940, стр. 74—75.

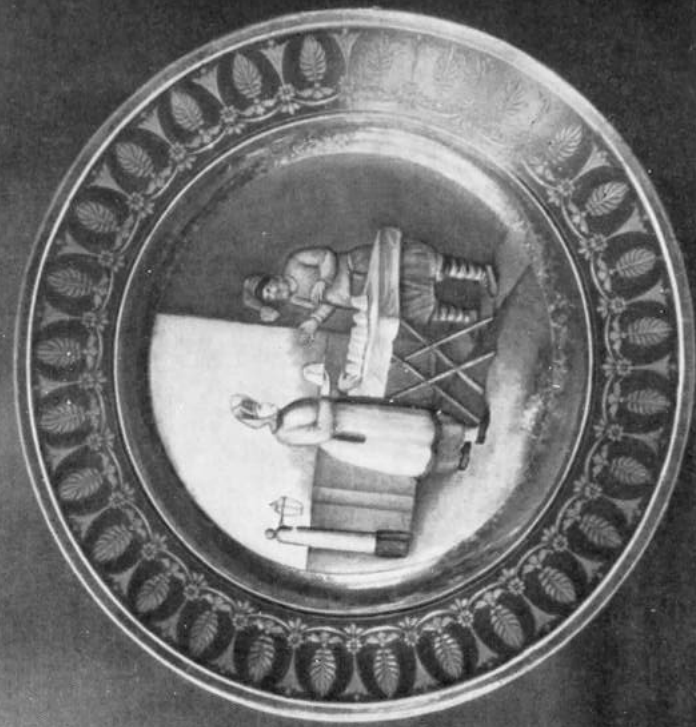
⁴ См. С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда. М., Госкультпросветиздат, 1955, стр. 26 и 33.

чались для процессов, не имевших культового значения и не требовавших «освящения», не нуждавшихся в «приобщении» к мистическим силам.

Рассматривая художественную культуру рабовладельческого общества, мы можем убедиться, что и в древневосточных государствах, и в древней Греции и Риме синтезирование изобразительного искусства с прикладным имело те же идеологические основания. С одной стороны, здесь продолжают действовать силы мифологического мышления, поскольку мифология была, по известному определению К. Маркса, не только арсеналом, но и почвой античного искусства. Поэтому скульптурные и живописные изображения, использовавшиеся так широко в египетской мебели или в греческих вазах, имели отчетливо мифологическую сюжеттику. Хотя идейно-эстетическое их значение было более сложным, чем наивно-магическое осмысление изображений в искусстве родового строя, несомненной остается генетическая связь изобразительного решения формы или декора предмета с культовыми представлениями. Сошлемся в качестве примеров на кресло Тутанхамона или на его ковчег для хранения реликвий, на которые были нанесены эмблематические знаки бога Ра и фигурные изображения религиозного смысла, или же на его кровать, ложе которой покоилось на спинах двух коров, представлявших богиню Хатор. Позднее в Греции сосуды, которые приносились в дар умершим и хоронились вместе с ними, трактовались в виде фигурных изображений Афродиты, Эрота, Диониса, сирен и т. п.

С другой стороны, в сложившихся рабовладельческих обществах использование изображений в предметах прикладного искусства начало получать и новые основания — политические. Но лишь в феодальном обществе эти основания приобрели большую силу воздействия. На первых фазах развития феодализма, в средние века, христианская мифология, сменившая языческую, соответственно вытесняла из изобразительного декора предметов прикладного искусства образы античной мифологии и заменяла их собственными сюжетами и образами. Однако магически осмыслявшиеся языческие образы еще очень долго и прочно жили в крестьянском прикладном искусстве.

В искусстве же средневекового города воздействие религии оказывалось все более ограниченным, действуя, в сущности, лишь в сфере тех



Илл. 44



вещей, которые имели культово-обрядовую функцию. Что же касается предметов, которые предназначались для нерелигиозных целей, то в их оформлении все более отчетливо сказывалось влияние светских политических интересов: широко используется орнаментация, имеющая прямой политический смысл, — разного рода геральдические изображения, эмблемы и т. п. Знаки царской власти, родовые гербы, орнаментальные комбинации воинских предметов наносились на мебель, на декоративные ткани, на посуду в виде росписи, металлических накладок, элементов скульптурного декора и тканого узора.

Однако идеологические возможности орнамента оказывались недостаточными, и это заставляло широко применять изобразительные средства в форме и декоре предметов прикладного искусства этой эпохи. История русского фарфора показывает, как целеустремленно и последовательно проводилась в XVIII—XIX веках эта тенденция наделяния посуды не только эмоционально-эстетическим, но и прямым идейно-политическим смыслом.

Смысл этот мог быть и реакционным, и прогрессивным, в зависимости от того, какие идеи несло живописное и скульптурное убранство фарфоровых изделий. Так, наряду с сервизами, украшенными вензелями и портретами монархов, в русском фарфоре получили широкое распространение вазы с росписью в честь героев Отечественной войны 1812 года, а в знаменитом Гурьевском сервизе были впервые изображены, правда, в идеализированной форме, сцены из жизни русского крестьянства. Тема эта могла быть отражена с предельной отчетливостью лишь при помощи изобразительных средств живописи и скульптуры. Основная идея сервиза — воспевание красоты и гармоничности крестьянской жизни — выражалась в «антиквизированных» фигурах крестьян, вылепленных С. Пименовым по рисункам А. Венецианова, а также в превосходно найденном стилистическом единстве скульптурных и живописных изображений с формами и орнаментикой входящих в сервиз предметов (илл. 44).

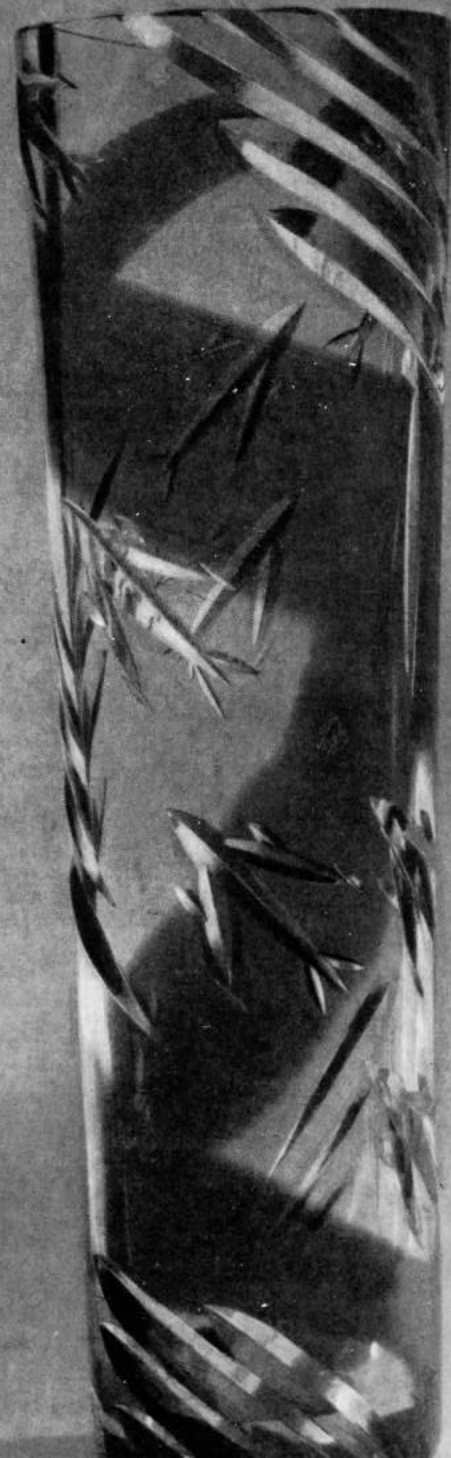
Важно подчеркнуть, что и революционные идеи проникали в прикладное искусство, стремясь овладеть им, как удобной трибуной для воздействия на самые широкие массы людей. Прекрасным примером могут служить так называемые «патриотические фаянсы» эпохи Французской революции конца XVIII века. На тарелках и блюдах изображались

революционные события, символические эмблемы, часто сопровождавшиеся надписями-лозунгами вроде «Да здравствует третье сословие!» или «Смерть изменникам!»¹ Эта традиция была подхвачена русским фарфоровым производством после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Вполне естественно, что социалистическая революция в России вызвала стремление заменить в прикладном искусстве старые изобразительные «включения», несшие в себе дворянско-аристократические и буржуазно-мещанские идеи, новыми, наделенными пролетарским, революционным политическим содержанием. Работы С. Чехонина на фарфоровом заводе (илл. 45) в этом смысле столь же объяснимы, как и внедрение в орнаментальные мотивы советского текстиля новых производственных сюжетов — шестеренок, молотов, серпов и т. п., и вряд ли следует удивляться тому, что пафос «идеологизации» прикладного искусства нередко приводил в первое время к нелепым крайностям. В Ленинграде в 20-е годы выпускались набивные платки, роспись которых посвящалась юбилеям Советской власти, платки с портретом Ленина, а в Иваново-Вознесенске художники посвящали носовые платки теме «Шахматы», плательные ситцы — теме «Трактор» и т. п. Вспомним, как осмелял Маяковский характерные для той эпохи мечты Победоносикова о мебели, у которой «на спинках и прочих выдающихся местах» должны были быть изображены государственные гербы!

Последующая история советской художественной промышленности характеризовалась постепенным освобождением от тех несомненно вульгаризаторских наслоений, которые имели в ней место в 20-е годы. Процесс этот разворачивался в нескольких направлениях. С одной стороны, преодолевались свойственные той поре грубоватый утилитаризм и наивно-аскетическое отрицание красоты и декоративности (моменты, выражающие, как утверждалось тогда, пролетарскую «психондеологию»). С другой стороны, сюжетно-тематический «репертуар» изобразительных мотивов и сюжетов, используемых в прикладном искусстве, становился все более широким: в него стали входить, кроме орудий труда и революционной эмблематики, природные растительные мотивы. Но главным

¹ См. об этом более подробно—А. Н. Кубе. История фаянса. Берлин, Госиздат, 1923, стр. 121—122.



в этом процессе было то, что все более глубоко и последовательно начало осознаваться жанровое многообразие каждого вида прикладного искусства, то есть необходимость использовать различные темы изобразительного и орнаментального декора при оформлении различных по назначению предметов. Все более очевидным становилось, что самый «жанр», то есть характер функционирования в человеческой жизни плательной ткани, чайного или столового сервиза, мебели для квартиры и других бытовых предметов массового потребления, не позволяет придавать их изобразительному или орнаментальному декору такой патетический, политический и агитационный, характер, какой уместен в уникальных монументальных произведениях прикладного искусства, украшающих интерьеры общественных зданий.

Развитие политической и производственной «пропаганды» и «агитации» в текстиле было осмеяно в 1933 году в «Правде», поместившей фельетон «Спереди трактор—сзади комбайн», в котором правильно говорилось, что превращение ткани в «своеобразную ситцевую трибуну» вульгаризирует и профанирует социалистическое строительство. Вскоре Советское правительство издало по этому поводу специальное постановление, осуждавшее введение в ткань «неуместных рисунков под видом введения новой тематики». Таким образом, именно неуместностью использования в бытовой ткани политических и производственных сюжетов объясняется художественный провал этого начинания.

История советского прикладного искусства позволяет сделать и другой, более общий, вывод: если в предметах массового потребления даже орнаментальный декор сводится в современных изделиях к минимуму, то еще более последовательно аналогичный процесс происходит с их изобразительным декором. Всего двести лет тому назад в русской мебели широко применялась «картинная» роспись, наносившаяся при помощи набора, выжигания или даже наклеек. В наше время подобные приемы можно встретить только в уникальных, выставочных предметах.

Признание и одобрение этой тенденции в советском прикладном искусстве не означает оправдания его «безыдейности», как это кажется иногда людям, привыкшим подходить к этой области художественного творчества с мерками и критериями станковой живописи или скульптуры. Как мы пытались показать выше, истинная идейность и великая общественная ценность прикладного искусства определяется его специ-

фическими способностями выражать общественное сознание и воздействовать на него, а не той помощью, которую ему может оказать изобразительное искусство. Эта помощь, несомненно, должна высоко цениться нами, но при этом нельзя забывать ни того, что не она является решающей при определении идейных и эстетических качеств произведений прикладного искусства, ни того, что она хороша лишь тогда, когда уместна. В быту, в обстановке частной жизни человека необходимость уюта, интимности, теплоты, душевности требует соответствующего идейного содержания и средств художественного воплощения, существенно отличных от того содержания и тех средств, которые нужны в оформлении интерьеров театра, учреждения или завода. Когда А. Черноскутов создавал памятный кубок на тему советской авиации, он использовал в нем не только символику формы и цвета, введя в стеклянные стенки кубка вздымающуюся спираль красной ленты, но и изобразительный мотив — вырезанные хрустальной гранью динамические контуры самолетов (илл. 46). Но разве такое изобразительное решение могло бы быть уместным, скажем, в комнатной вазе для цветов? Нет, конечно, и объясняется это тем, что идеологическая активность разных жанров прикладного искусства должна быть разной, как отличается она, скажем, в гражданской и любовной лирике в поэзии, в историко-революционном и пейзажном жанрах в живописи.

Таков смысл синтеза прикладных искусств с искусствами изобразительными.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сейчас в нашей стране стремительно вырастает общественное значение прикладного искусства. В этом нет ничего удивительного. Завершение строительства социалистического общества и переход к коммунизму требуют полного удовлетворения материальных и духовных потребностей каждого советского человека.

Коммунистическая партия прилагает огромные усилия для того, чтобы жилое строительство и производство товаров народного потребления обеспечили наш народ всем необходимым в его повседневной жизни, и в то же время призывает развернуть широкое и всестороннее эстетическое воспитание масс.

В прикладном искусстве скрещиваются обе задачи, решаемые ныне нашим обществом, — ведь прикладное искусство способно удовлетворять жизненно-практические нужды людей и одновременно эстетически организовывать их жизнь. Этим и определяется его общественное значение в нашу эпоху.

А. С. Макаренко как-то заметил, что в деле коммунистического воспитания «эстетика костюма, комнаты, лестницы, станка имеет несколько не меньшее значение, чем эстетика поведения». ¹ Именно сейчас наше общество получает возможность всемерно использовать силы эстетики — и эстетики поведения, и эстетики окружающей людей предметной обстановки их жизни — для созидания коммунизма.

Потому наша общественность, партийная и советская печать все больше внимания уделяют не только размерам производства товаров

народного потребления, но и эстетическим их качествам. Не трудно предвидеть, что в дальнейшем, по мере удовлетворения потребностей народа в жизненно-необходимых вещах, значение эстетической формы этих вещей будет непрерывно возрастать.

«Когда будет выполнен намеченный план производства предметов потребления, — говорил недавно Н. С. Хрущев, — мы создадим еще более красивые и добротные одежду, обувь и другие бытовые предметы, необходимые советскому человеку».¹

На наших глазах искусство все глубже внедряется в производство. Все чаще наши предприятия не только легкой, но и тяжелой промышленности привлекают художников в качестве полноправных и необходимых участников производственного процесса; в совнархозах и их отраслевых управлениях создаются художественные советы; укрепляются и перестраиваются в связи с запросами жизни художественно-промышленные училища, призванные обеспечить наши предприятия квалифицированными мастерами прикладного искусства, художниками-конструкторами; в Москве организуются специальные художественно-промышленные выставки, которые должны способствовать промышленному освоению лучших произведений советских художников.

Но советское прикладное искусство окажется на высоте своего исторического призвания только тогда, когда оно сумеет выработать новый, невиданный и немислимый в прошлом, глубоко демократический и художественно впечатляющий стиль, отвечающий мировоззрению и мироощущению людей социалистического общества.

Каковы же условия, необходимые для достижения этой цели?

Первое из них — внимание государства и партии к развитию прикладного искусства. Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР, принятые в последние годы, определили главные пути развития советской архитектуры, легкой промышленности, производства товаров народного потребления. Следовательно, это условие для успешного развития прикладного искусства у нас есть.

Второе условие — мощная материально-техническая и экономическая база, способная обеспечить развитие архитектуры и художественной промышленности в масштабах, обусловленных двухсотмиллионным населе-

¹ А. С. Макаренко. Соч., т. V, стр. 219.

¹ «Правда», 12 февраля 1961 г.

нием нашей страны, способная обеспечить создание произведений архитектуры и прикладного искусства на самом высоком современном конструктивно-техническом уровне и на уровне экономических возможностей, доступных самым широким народным массам. Такая база непрерывно растет у нас и совершенствуется.

Третье условие — правильное понимание утилитарно-эстетической природы прикладного искусства, особенностей его художественно-образной выразительности, его связи с лучшими традициями художественной культуры прошлых эпох и его технического и эстетического новаторства. Выработано ли у нас такое понимание?

К сожалению, на этот вопрос утвердительно ответить нельзя. Продукция наших художественных артелей и предприятий художественной промышленности, не говоря уже о рыночной продукции, создаваемой «кустарями-одиночками», свидетельствует о том, как прочно живут еще мещанские, дурные и вульгарные вкусы и ложные взгляды на прикладное искусство. Поэтому особенно значительной становится сейчас роль теории, которая могла бы верно, с позиций марксистско-ленинской эстетики, истолковать основные закономерности прикладного искусства, которая могла бы правильно обосновать прогрессивные тенденции, ведущие к формированию современного социалистического стиля в советском прикладном искусстве, которая повела бы, наконец, борьбу со всякими реакционными, ретроградными и обывательскими концепциями и вкусами.

Разработка теории прикладного искусства во многом зависит от того, как будет решен центральный ее вопрос — вопрос об отношении прикладного искусства к архитектуре и к изобразительным искусствам.

Отрыв прикладных искусств от архитектуры и их сближение с искусствами изобразительными неизбежно ведет к двум прямо противоположным, но равно ошибочным тенденциям современного искусства: с одной стороны, к тому «станковизму», который нанес советскому прикладному искусству огромный вред и пережитки которого до сих пор мешают нашей художественной промышленности выйти на самостоятельную дорогу поисков современного стиля; с другой стороны, к абстракционизму, который губит ныне в буржуазном обществе живопись и скульптуру. Ведь точно так же, как «станковизм» в прикладном искусстве означает подмену его специфического неизобразительно-архитек-

тонического способа создания образа тем изобразительным способом, который свойствен живописи и скульптуре, так абстракционизм возникает в результате подмены изобразительного «языка» живописи и скульптуры неизобразительным «языком» прикладных искусств.

Разумеется, каждая из этих ложных тенденций имеет особые социально-идеологические корни. Тенденция «станковизма» в советском прикладном искусстве была следствием отчасти наивного, отчасти вульгаризаторского понимания идейности нашего искусства, требовавшего от прикладных искусств такой же меры идеологической насыщенности, какая свойственна изобразительным искусствам. Что же касается абстракционизма, то он порождается и поддерживается страхом буржуазии перед идеологической активностью изобразительных искусств и стремлением лишить их этой активности. В этом и состоит реакционность абстракционизма.

Сила каждого вида искусства определяется в первую очередь полноценным использованием собственных его и лишь ему свойственных образных возможностей. Когда же одному виду искусства пытаются механически навязать закономерности другого, это действует разрушительно на его художественную природу. Архитектонический способ создания образа необходим в архитектуре и прикладных искусствах именно потому, что он порожден в них, как было показано выше, утилитарной и конструктивно-технической основой создаваемых ими предметов. Но стоит отделить архитектурную форму от ее реального содержания, стоит сделать ее самодовлеющей, дать ей «станковое» существование, и получается художественный абсурд, одновременно и смешной, и печальный. «Неизобразительная живопись» и «неизобразительная скульптура» — такая же бессмыслица, как, скажем, «горячий лед» или «жидкое дерево». А превращение предмета прикладного искусства в картину или скульптуру — в лучшем случае забавный трюк, а не живой плод художественного творчества. . .

И тот и другой путь равно чужды мировоззрению и вкусам советского человека. Наше прикладное искусство может плодотворно развиваться лишь на том пути, на который усилиями партии решительно стала в последние годы советская архитектура. Именно к такому выводу приводит признание общности утилитарно-художественной природы и средств образной выразительности в архитектуре и прикладных искус-

ствах. Поэтому формирование стиля советского прикладного искусства должно самым непосредственным образом зависеть от процесса формирования стиля в нашей архитектуре.

В то же время, успешное развитие архитектуры и прикладного искусства неизбежно скажется в конечном счете и на развитии искусств изобразительных. Всем деятелям нашей художественной культуры следует глубоко вдуматься в прекрасные слова В. В. Стасова, сказанные им около ста лет тому назад, но звучащие ныне весьма злободневно¹: «Есть еще пропасть людей, которые воображают, что нужно быть изящным только в музеях, в картинах, в статуях, в громадных соборах, наконец, во всем исключительном, особенном, а что касается до остального, то можно расправляться как ни попало — дескать, дело пустое и вздорное. Что может быть несчастнее и ограниченнее таких понятий! Нет, настоящее, цельное, здоровое в самом себе искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на все сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уже, наверно, будет значительна и интересна, по мысли и форме, и архитектура, и вслед за нею и живопись, и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие, общежитейские предметы, там и искусство растет еще на песке, не пустило еще настоящих корней...»¹

Можно не сомневаться в том, что от уровня нашей теоретической мысли и от ее пропаганды в массах во многом зависит выработка такой потребности и верное ее направление.

¹ В. В. Стасов. Избр. соч. в трех томах. Т. 1, стр. 540.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ковш Бориса Годунова. <i>Конец XVI в. Золото. Государственная Оружейная палата</i>	13
2. Ковш Михаила Федоровича. <i>1618. Золото. Государственная Оружейная палата</i>	—
3. Жалованный ковш. <i>1701. Серебро. Государственная Оружейная палата</i>	—
4. Б. Смирнов. Рисунки графинов и статуэтки	15
5. Б. Смирнов. Два варианта графина „Матрешка“. <i>1957. Стекло. Музей Ленинградского завода художественного стекла</i>	17
6. Масленка в виде коровы. <i>XIX в. Фарфор, роспись. Завод Попова. Кружки в виде головы турка и в виде головы девицы. XIX в. Фарфор, роспись. Завод Гарднера. Государственный Русский музей</i>	21
7. П. Карлов. Десертные тарелочки. <i>1958. Пластмасса, оргстекло</i>	51
8. А. Мягкова. Десертный сервиз. <i>1959. Стекло. Музей Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой</i>	53
9. Формы треугольников	64
10. Симметричные и асимметричные формы	65
11. А. Шедель. Три кувшина. <i>Стекло. 1950-е гг. (F. Kämpfer. Albin Schaedel. Glaskunst. 1957.)</i>	69
12. Трон Бориса Годунова. <i>Конец XVI — начало XVII в. Дерево, золото. Государственная Оружейная палата</i>	72
13. Трон Михаила Федоровича. <i>Конец XVI — начало XVII в. Дерево, золото. Государственная Оружейная палата</i>	73
14. Трон Ивана IV. <i>XVI в. Слоновая кость. Государственная Оружейная палата</i>	74
15. Шлем Ярослава Всеволодовича. <i>1216. Железо, серебро. Государственная Оружейная палата</i>	76
16. Древнерусские шлемы. <i>VIII—XII вв. (Б. Рыбаков. „Ремесло древней Руси“, М., изд-во АН СССР, 1948.)</i>	77
17. Современный жилой интерьер	87
18. Расположение орнамента на предмете	93
19. Африканские плетеные изделия. <i>(H. Bossert. Das Ornamentwerk. Berlin, 1924.)</i>	95

20. Различные типы орнаментов	97
21. Подзор с изобразительным орнаментом. XIX в. Север. Вышивка. Пояс с геометрическим орнаментом. XIX в. Север. Плетение. Государственный Русский музей	98
22. Керамический расписной сосуд из Суз. IV—III тыс. до н. э. (Всеобщая история искусств. Т. 1. М., „Искусство“, 1956.)	103
23. Рюмочная передача и тарелка Арабескового сервиза. 1784. Фарфор, роспись. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей.	106
24. Рюмочная передача и тарелка Яхтинского сервиза. 1780-е н. Фарфор, роспись. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей.	107
25. Рюмочная передача и тарелка Юсуповского сервиза. 1798. Фарфор, роспись. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей.	106
26. Рюмочная передача и тарелка Кабинетского сервиза. 1795. Фарфор, роспись. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей.	107
27. Суповая миска Юсуповского сервиза. 1798. Фарфор, роспись. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей	108
28. Суповая миска. Конец XVIII—начало XIX в. Фарфор, роспись. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей	109
29. Перуанские керамические расписные сосуды. (H. Bossert. Das Ornamentwerk. Berlin, 1924.)	111
30. Шрифтовая таблица	113
31. Шрифтовая таблица	114
32. Стекланные изделия, выпускаемые Ленинградским заводом художественного стекла. 1950-е н.	118
33. Стекланные изделия, выпускаемые в Чехословацкой Социалистической Республике. 1950-е н.	119
34. В. Мухина. Вазы. 1934—1950. Стекло. Ленинградский завод художественного стекла. Государственный Русский музей.	121
35. В. Семенов. Ваза „Кристалл“. 1957. Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова	122
36. В. Семенов. Ваза „Лучистая“. 1958. Фарфор, роспись. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова	123
37. Графин „Монах“. XIX в. Фарфор, роспись. Завод Храпунова. Государственный Русский музей.	127
38. Ковш. XVIII в. Северная Двина. Дерево, роспись. Государственный Русский музей.	129
39. Кохо Яманага. Блюдо типа „консицу“. (Каталог выставки современного японского искусства. Токио, 1957.)	131
40. Б. Крейцер. Вазы „Леший“ и „Русалка“. 1959. Полуфарфор, роспись. Ленинградский завод „Стройфарнс“. Государственный Русский музей	133

41. Керамическая настольная лампа с шелковым абажуром. Венгерская Народная Республика. 1950-е н.	134
42. Тронный стул вождя африканского племени. (W. und B. Forman. Kunst ferner Länder. Prag. 1956.)	136
43. Новгородский панагиар мастера Ивана. 1435. Серебро. Софийская ризница	137
44. Ваза и тарелка Гурьевского сервиза. 1809. Фарфор, роспись. Императорский фарфоровый завод. Государственный Русский музей	145
45. С. Чехонин. Блюдо и чашка „РСФСР“. 1919. Фарфор, роспись. Государственный фарфоровый завод. Государственный Русский музей	146
46. Г. Чернокутов. Кубок „Советская авиация“. 1959. Хрусталь. Музей Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной	149

Цветные таблицы

I. А. Яковлев. Набор столовых предметов. 1960. Пластмасса. Выставка „Советская Россия“.	48—49
II. С. Яковлева и А. Яцкевич. Сервиз „Кобальтовая сеточка“. 1944. Фарфор, роспись. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.	80—81
Э. Криммер. Сервиз „Золотая петелька“. 1957. Фарфор, роспись. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.	—
В. Семенов и Н. Павлова. Сервиз „Контраст“. 1959. Фарфор, роспись. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.	—
III. Шрифтовая таблица	112—113
IV. Шрифтовая таблица	—
V. М. Добужинский. Ф. Достоевский. „Белые ночи“. Пб., „Аквилон“, 1923. Обложка	116—117
М. Добужинский. Ю. Олеша. „Три толстяка“. М.—Л., „Земля и фабрика“, 1928. Обложка	—
С. Телингатер. И. Эренбург. „Буря“. М., ГИХЛ, 1948. Обложка	—
К. Владимиров. Альбом „Ленинградские художники на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов“. Л., „Художник РСФСР“, 1958. Суперобложка.	—
VI. Л. Юрген. Десертный набор. 1960. Стекло. Выставка „Советская Россия“	124—125

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Глава I. ЧТО ТАКОЕ „ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО“	8
Две функции произведений прикладного искусства	—
Неизобразительная природа прикладного искусства	14
Виды прикладного искусства	25
Вопросы терминологии	31
Глава II. О КРАСОТЕ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ	35
Мастерство и красота	37
Красота и богатство	43
Значение красоты вещей	51
Красота и образность	58
Глава III. ОБ ОБРАЗЕ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ	61
Эмоциональное восприятие человеком природы	—
Строение образа в прикладном искусстве	68
Роль прикладного искусства в жизни	78
Прикладное искусство и музыка	83
Глава IV. О МЕСТЕ ОРНАМЕНТА В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ	89
Несамостоятельность орнамента	—
Роль орнамента в произведениях прикладного искусства	91
Геометрический и изобразительный орнаменты	99
Образная выразительность орнамента	102
Шрифт как орнаментальная форма	112
Мера орнаментального декора вещи	116
Глава V. ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ	125
Трактовка изображения в произведении прикладного искусства	—
Причины синтеза прикладного искусства с искусством изобразительным	139
Заключение	152
Список иллюстраций	157

ИСПРАВЛЕНИЕ

Страница	Строка	Напечатано	Следует
143	7 снизу	¹ Э. Гроссе. Происхождение искусства, стр. 64	² История русского искусства. Т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 91.

Зак. 1245.