УДК 7.012

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗНЫХ СИСТЕМ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

©Н.М. Шабалина

Рассматривается проблема социокультурных функций и закономерностей формирования образных систем и выразительных средств прикладного искусства в эпоху исторических перемен российского общества XX века в историографическом аспекте. Анализируются и сопоставляются различные точки зрения общественных деятелей и ученых, исследователей на обозначенную проблему. В фокусе зрения метод и стиль конструктивизма, сформировавший особую образную систему авангардного искусства и повлиявший на развитие искусства постмодернистской эпохи. Показан социокультурный аспект в становлении универсальных организационных форм творческой деятельности. В предметном творчестве наиболее полно сфокусировались взаимоотношения социального и экономического, социального и эстетического, художественного. Образная система предметного искусства формировалась с учетом специфики организации социума и его материальных и духовных потребностей. Художественный образ предмета, его содержательные и структурные элементы непосредственно вытекают из его функциональных связей с человеком, обществом, средой.

Ключевые слова: прикладное искусство; социокультурные функции; художественный образ; выразительные средства; художественная промышленность России; XX век.

Socio-Cultural Functions and Historical Regularities Formation of Imaging Systems and Expressive Means of Applied Art

©N.M. Shabalina

The problem of socio-cultural functions and patterns of the formation of figurative systems and expressive means of applied art in the era of historical changes in Russian society of the XX century in the historiographical aspect is considered. Different points of view of public figures and scientists, researchers on the indicated problem are analyzed and compared. The method and style of constructivism, which formed a special imaginative system of avant-garde art and influenced the development of the postmodern art, was in the focus of attention. The socio-cultural aspect in the formation of universal organizational forms of creative activity is shown. In the subject creativity, the most fully focused relationship of social and economic, social and aesthetic, artistic. An imaginative system of objective art was formed taking into account the specifics of the organization of the society and its material and spiritual needs. The artistic image of an object, its content and structural elements directly stem from its functional ties with man, society, and environment.

Key words: applied art; socio-cultural functions; artistic image; expressive means; the art industry of Russia; XX century.

Социальные функции искусства, вопросы роли искусства в обществе стали предметом анализа многих европейских исследователей еще в конце XIX века (О. Конт, Г. Тард). На рубеже XIX–XX веков в России большой популярностью пользовались

© **Наталья Михайловна Шабалина**, доктор искусствоведения, профессор, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет (Челябинск, Россия); e-mail: nat.shabalina@mail.ru

© **Natalia Mikhailovna Shabalina**, Doctor of Arts, Professor, South-Ural State University (National Research University) (Chelyabinsk, Russia); e-mail: nat.shabalina@mail.ru

переводные труды французского ученого-социолога Габриэля Тарда, ставшего создателем теории массовой культуры. Рассуждая о промышленном и художественном потреблении в обществе, Тард делал акценты на социальной значимости искусства: «Но искусство не только имеет социальную цель, оно и цели свои достигает только социальными средствами, употребляя приемы, которые посредством подражания налагаются на фантазию даже самого свободного художника, заставляя его употреблять типы или роды, освещенные традицией, являющиеся чадами традиции или моды...» [19, с. 42]. Деятельность немногих новаторов, к которым Г. Тард причислял и художников, по его мнению, является основным двигателем социальной эволюции: «...*Создание искусства* всегда есть зеркало, полное откровений, преображающее самого художника, а *само искусство* есть идеальный образ своего общества» [*курсив Г. Тарда*] [19, с. 72].

Помимо трудов Тарда актуальными в России в начале XX века были переводные издания других зарубежных авторов (Э. Дюркгейм, К. Бюхер, В. Замбард, В. Гаузенштейн и др.). Эмиль Дюркгейм, основываясь на теории статистических данных, интересовался природой социальных норм, уделял большое внимание сравнению как методу научного исследования [7]. Вернер Зомбард, классик немецкой социологии и экономической теории в своих основополагающих трудах по капитализму затрагивал вопросы развития художественной промышленности и культуры [9]. Актуальные для социологии вопросы взаимодействия искусства с обществом, тонкие связи индивидуальной и массовой психологии выявлял в своих сочинениях немецкий теоретик искусства Вильгельм Гаузенштейн [6]. В аспекте рассмотрения проблемы «производство и общество», характеристики основных ступеней развития народнохозяйственных форм относительно системы меняющейся России первых десятилетий XX века особый интерес представляют социально-экономические выкладки ученого экономиста К. Бюхера, чей труд неоднократно переиздавался в России. Карл Бюхер провел научное исследование хозяйственных явлений, где анализировал ключевые формы промышленности в их историческом развитии (домашнее, городское, народное хозяйство) и уже в начале XX века констатировал упадок ремесел [4].

В период резких перемен социальной и политико-экономической системы Российского государства закономерно проявился научный интерес к социологии искусства и среди российских ученых. Художественно-социологическую мысль России 1920-х годов выражали труды Г.В. Плеханова, А.А. Богданова, В.М. Фриче, И.И. Иоффе, П.Н. Сакулина, Ф. И. Шмита. Социология искусства как наука должна была установить закономерную связь между типами и формами искусства и конкретными общественно-экономическими формациями. С другой стороны, в науке с развитием новых типов межпредметных связей с 1920-х годов развивался структурализм, как направление и как метод научных гуманитарных исследований, получивший дальнейшее развитие и широкое распространение в середине XX столетия. Позднее закономерности механизма социокультурной динамики определены и обоснованы выдающимся ученым, социологом П. А. Сорокиным [18, с. 80–82].

Глобальная концепция социально-экономического развития нового общества была представлена в трехтомном труде ученого экономиста, философа А. А. Богданова «Тектология: Всеобщая организационная наука» [3]. Ученый объяснял процессы развития природы и общества на основе принципа равновесия, применяемого в блоке естественнонаучных дисциплин. Все развивающиеся в совокупности объекты представляют собой по Богданову целостные образования или динамические структурируемые системы. Общефилософские положения тектологии ученого были взяты за основу теоретиками пролетарского производственного искусства (Б. И. Арватов, Д. Е. Аркин, И. И. Иоффе). Основное направление художественного развития впрямую зависело от общественных преобразований общества. Эстетику как науку в 1920-х годах заменяла социология, а значит, и основное понятие эстетики «красота» – заменялось понятием, более актуальным для того времени, – «труд», «художественный труд»;

соответственно, «творчество» заместилось понятием «производство». В условиях социализма принцип материального должен был органично соединиться с принципом художественности. По Арватову вещи, предметы потребления должны были выполнить все те функции, которые традиционно закреплялись за искусством, а потребность в искусстве, и в особенности, его станковых формах отмирала, – на смену должно прийти искусство производственное. Искусство перемещалось в сферу материального производства, становилось «методом строения жизни» [20, с. 353]. Труд должен был превратиться в творчество. Искусство, по мнению художников-лефовцев предполагало отмену разделения общества на творцов и потребителей, по утверждению одного из создателей теории «Леф» Н. Чужак: «Масса радостно и вольно вдвигается в процесс творчества» или: «Искусство сольется с жизнью, искусство проникнет в жизнь... [20, с. 351]. Подобные идейные установки общества (закрепленные ЛЕФом) повлекли за собой решение практических задач радикальных изменений организационных и технологических методов производства/искусства. Но конкретные хозяйственно-экономические условия общества тормозили этот процесс.

Несмотря на параллельное существование многочисленных группировок, выдвигавших свои локальные установки, всех художников-производственников первых послереволюционных лет объединяла единая концепция, ориентированная на дальнейшее сближение искусства и производства. Исследователи первых революционных лет отчетливо осознавали, что художник не просто индивидуальный производитель предметов искусства, который делает как хочет, когда хочет, что хочет. Художник тесно связан с обществом, в котором живет, должен прислушиваться к его потребностям, выполнять его волю: «Художник – мастер; эпоха, общество, класс предъявляют искусству требования, дают “социальный” заказ. Мастер искусства, он же “производитель” выполняет заказ. Так утверждает художник свое право на общественное бытие, так устанавливаются социальные функции и связь его с обществом» – такое понимание роли искусства в обществе выносилось одним из участников революционного движения, литературным критиком и издателем Вячеславом Полонским [17, с. 208]. В понятие «социального заказа» В. П. Полонский вкладывал его широкое значение: художник работал не на индивидуального, как это было в капиталистическую эпоху, а на коллективного потребителя (в целом – класс), отсюда он выполнял заказ эпохи, конкретного общества. Идеальную модель пролетарского «художника-бытостроителя», художника-производственника, критик видел в том, что: «Художник был органической частью класса, той извилиной его коллективного мозга, которая своим положением в сложной мозговой системе предназначена выражать эстетические, психологические, эмоциональные, идеологические потребности коллектива» [17, с. 214] – потребности пролетариата. В начале 1920-х годов вопросами эстетического воспитания и искусства после реорганизации Наркомпроса в Главполитпросвет целенаправленно занималась Н. К. Крупская. В ее высказываниях четко определилась ультроправая идеологическая позиция: «Революция подействовала самым сильным образом на эмоциональную сторону жизни, пробудила в массах ряд порывов, ряд неясных неосознанных чувств, раскидала зародыши коммунистических инстинктов, взбудоражила, встряхнула низы. Отсюда и тяга к искусству, отсюда и стремление изобразить при помощи искусства то, что делается в душе» [15, с. 122]. Н.К. Крупская в своих выступлениях постоянно отмечала, что искусство должно «помогать выражению, укреплению, углублению коммунистических чувств», поэтому по ее мнению необходимо было создавать и укреплять в стране сеть «пролетарских студий».

Основные концепции периода становления нового пролетарского государства были глубоко проанализированы в исторической науке 1970-х годов исследователем А. И. Мазаевым [16]. «Производственничество» 1920-х годов ставило один из ключевых вопросов эпохи – необходимость целостной социальной организации жизни, которую можно было достичь путем эстетической организации. Социальное развитие представляет

собой совокупность экономических, социальных, политических, духовных процессов, развертывающихся в обществе. Социальные функции прикладного искусства коренятся в самой природе его содержания и структуре, его изначальной предназначенности. Функциональное значение вещи предопределяет ее социальный статус. Вещи непременно рассматриваются в культурно-историческом аспекте социального функционирования, с учетом классовой, национальной, профессиональной, конфессиональной принадлежности человека, его образа жизни. В предметном творчестве наиболее полно сфокусировались взаимоотношения социального и экономического, социального и эстетического, художественного. Предметы прикладного искусства, художественного конструирования (дизайна), художественной промышленности имеют многогранное воздействие на каждого человека в отдельности и жизнь общества в целом. Многими учеными различных научных дисциплин (М.С. Каган, А. Б. Салтыков, В. Е. Гусев) отмечались и обосновывались принципы полифункциональности искусства, его воздействия на все стороны жизнедеятельности человека. Прикладное промышленное искусство, непосредственно взаимодействующее с общественной жизнью, обладало большим спектром социальных функций (общественно-организующей и преобразующей, социально-ориентирующей, утилитарной, нормативно-поведенческой, ценностно-идеологической, эстетической, художественно-концептуальной, идейно-воспитательной, гедонистической, просветительской, коммуникативной и др.), которые по теории философа М. С. Кагана можно легко систематизировать по схеме отношений искусства к человеку, обществу, природе, культуре, к собственным потребностям [14].

Предметы, созданные ручным способом с использованием простейших подсобных инструментов в условиях крестьянского хозяйства, как правило, рассматривались в системе материальной и духовной культуры крестьянства. В XX веке в условиях стремительно развивающегося промышленного производства, приводящее общество к индустриализации и развитию структуры городских поселков и собственно города, неизменно менялся и образ жизни крестьянства в деревне, отмечалась его общая ориентация на город. Эта ориентация сказалась не только во внешней форме проявления подражания городскому образу жизни, но проявлялась в структурных уровнях производственной организации – формировании и развитии таких форм коллективных объединений, как артели, кооперации по производству продукции из различных материалов (гончарных, ковровых, металлических изделий), постепенно приводивших к форме мануфактурного, затем индустриального производства. Специфика промышленной продукции заключалась в использовании традиционного опыта и знаний в обработке природных материалов, творческом осмыслении национальных мотивов традиционного искусства.

Художественный образ предмета, его содержательные и структурные элементы непосредственно вытекают из его функциональных связей с человеком, обществом, средой. А значит, в предметном образе отражается, как и в любом другом искусстве, репрезентативный слой идеологии общества. В свою очередь, искусство как отражатель идеологии репрезентирует общество. В развитии общества как социального организма целенаправленное значение имеют взгляды, убеждения, изменение которых, влекло за собой перемены во всех сферах общественной жизни. В данном контексте важно отметить аспект взаимообусловленности искусства и общества, социальной детерминированности художественного творчества. Отсюда вытекают исторические закономерности формирования образных систем и выразительных средств предметного искусства. Советская идеология диктовала универсальные для всего общества нормы жизнедеятельности, восприятия и интерпретации мира [10]. Нормативность жизненного единообразия накладывалось на стилевое единство в искусстве. Но на первых порах становления советской власти достичь целостной системы в обществе было нелегко. В искусстве начального периода советского времени происходила жесткая ломка так называемого реалистического метода (метода реального отражения действительности). И

в этой борьбе свое позитивную роль сыграл новый стиль рубежа XIX и XX века – модерн, с установкой на новый преобразованный быт и ориентацией на преимущественное развитие пространственных архитектонических искусств с использованием прогрессивных научно-технических достижений общества.

Новые подходы в искусстве проявились в другом направлении советской эпохи, – конструктивизме – стиле и методе, рассматриваемом в общей системе модернистского направления мирового искусства. Художниками однозначно отрицались традиционные методы искусства предшествующего времени. В конструктивизме современниками виделся и воплощался по теории А. А. Богданова [2] основной принцип нового искусства – *принцип организации* (который должен был заменить устоявшийся в искусстве материалистический принцип – принцип отражения и преображения действительности), а художественный образ заменялся понятием «организационная структура», или «организация», «конструкция». В результате, конструктивизм воспринимался и понимался одновременно как метод искусства/производства, а с другой стороны, в нем заключалась содержательная сторона – мировоззренческая, идейная. Художник, художник-инженер выступал своеобразным *организатором идеи,* воплощенной им в определенной форме, конструкции. Названный принцип организации должен был устранить разрыв между искусством и производством, шире, между искусством и бытом. Крайняя точка зрения идеолога производственного искусства Б. И. Арватова и ряда его сторонников заключалось в том, что функции искусства должна выполнять бытовая вещь, изготовленная промышленным способом по проекту инженера-художника. Б. И. Арватов в своих рассуждениях, по точно подмеченному определению А. И. Мазаева, приблизился к проблематике «массовой культуры», которая, как явление, в то время была только в зародышевом состоянии [16, с. 254].

Применение техники в искусстве активно осмыслялось художниками, и наоборот, элементы художественности привносились в техническое производство. Художественность была тождественна понятию высшей квалификации. И только в результате квалифицированного труда могла родиться по-настоящему художественная форма производственного образца для массового промышленного тиражирования. В художественной образной системе ценилось формообразование и конструирование и не только бытовой вещи/предметного искусства, но станкового. Ценный, теперь уже историографический факт восприятия и анализа современного для исследователя искусства принадлежит искусствоведу И. И. Иоффе [11, 12, 13]. Ученый, в процессе развития новой образной системы искусства, абстрагируясь, смог объективно оценить и выделить ее основные признаки. По теории И. И. Иоффе новое современное искусство отличалось такими характеристиками, как: 1) *апсихологизм,* – при котором искусство избегало трактовки душевных переживаний, чувствований, раздумий; 2) *анатурализм,* – искусство избегало изобразительности, пассивной передачи действительности, бытоотражательства; 3) *интеллектуализм,* – искусство стремилось к сознательности, теоретичности, схематизму, абстрактности; 4) *динамизм,* – искусство стремилось к действенным темам и динамической организации материала – ритмам и формам; 5) *конструктивизм,* – континуум выражения состоял в остром ощущении материала, из которого строилось произведение, его тектонических и фактурных свойств; в повышенном внимании к конструкции [11, с.16]. Совокупность данных характеристик привела исследователя к целостному определению конструктивизма как стиля и одновременно как метода нового современного искусства, – приближенного к производству и приравниваемого к труду.

Ключевым для эпохи стал инженерно-технологический подход к миру. Первоосновой создания образа в искусстве зачастую становилась форма, конструкция, которая заключала в себе определенную идею, концепцию. У художника революционной эпохи развивалось абстрактное мышление, приводившего его к беспредметной динамике (кубизм В. Пестель, лучизм М. Ларионова, супрематизм К. Малевича). Эксперименты

проводились равно как живописцами на полотне, так и художниками-производственниками, создающими, точнее, организующими условные конструкции и композиции на тканевой основе, фарфоре, стекле. Ценились качества художника-универсала, одинаково мощно работающего с различным материалом, формой, конструкцией, цветом. В этом отношении показательно творчество К. Малевича и его последователей И. Чашника, Н. Суетина – художников, успешно переводивших изобразительную супрематическую стилистику в объемные пространственные архитектурные проекты, смелые дизайнерские построения предметных форм художественного фарфора. С позиции исследователя-современника: «Картина становится вещью, которую строит художник... картина конструктивиста приучала интеллект к абстрактным формам для индустриального человека. Новый стиль – не вывих искусства, не разложение, а закономерное явление индустриальной культуры» [11, с. 43]. Разрушались границы между вещью искусства и вещью быта, что называлось на языке идеологов-социалистов – пролетаризацией искусства. Жизнь, искусство, наука, техника должны были слиться в едином потоке нового жизнестроения. Образная система в искусстве конструктивизма должна была заключать в себе с одной стороны, самоценную чувственно-эмоциональную нагрузку, с другой, служить выражением социальной идеологии. Художественное творчество должно было подчиниться *принципу социально-технической целесообразности*, используя все приемы и методы художественного творчества в меру их социальной значимости. Основополагающим элементом творчества являлся материал, из которого «делалась» вещь, материал, со всеми его тонкостями органического строения и поведения. Скульптурное формообразование мебели, одежды, посуды, являло собой суть художественного проектирования функционального предмета и той пространственной среды, для которой он предназначался. Знаковой фигурой в формировании ключевых принципов отечественной эстетики функционализма являлся художник В. В. Татлин, четко обозначивший формулу нового творческого метода как «культура материала» [8, с. 213]. Применение метода универсального владения материалом Татлин оттачивал на практике, ведя курсы дисциплин на дерево-металло-обрабатывающем и керамическом факультетах Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИН,1927–1930). Татлин был причастен к разработке первых стандартов (так называемых «нормалей») оборудования, фарфоровой посуды и вещей нового быта. Лаконичная формула-метод Татлина «культура материала», прививаемая в навыках и умениях и чутко передаваемая своим ученикам, таким известным впоследствии мастерам фарфора как А. Сотников, П. Кожин, – уже через их творчество эхом отзовется в эстетике скульптурного формообразования изделий отечественной фарфоровой промышленности 1960-х годов. Фарфористы различных региональных российских школ, в том числе уральской, воспримут и разовьют лучшие традиции художественной обработки материала. Образ Татлина в истории искусства конструктивизма справедливо определен исследователем творчества русского авангардиста Л.А. Жадовой, как универсальный проектировщик материальной культуры XX века, как автор новаторской концепции проектирования целостной предметно-пространственной среды [8].

Назревшие в области культуры тенденции были проанализированы и представителями властных государственных структур, сделаны выводы, закрепленные в соответствующих политических законодательных документах. В 1925 году от 18 июня опубликовано Постановление Политбюро ЦК РКП (б) *«О политике партии в области художественной литературы»,* где отмечено: «Руководя литературой в целом, партия также мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя, в общем, она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не наметилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу

культурного развития страны должны быть отвергнуты» [5]. Массовая культурно-просветительская и литературно-художественная организация пролетарской самодеятельности под названием «Пролеткульт», созданная при Наркомпросе Просвящения по инициативе А. В. Луначарского и поддержанная А. А. Богдановым, просуществовала с 1917 по 1932 год. «Пролеткульт» не имел поддержки у лидера пролетарской идеологии В. И. Ленина и организация, не нашедшая развития своей деятельности, вылилась в создание разрозненных самостоятельных художественных объединений, поэтому была расформирована. За постановлением 1925 года последовало «судьбоносное» Постановление ЦК ВКП(б) от 1932 года *«О перестройке литературно-художественных организаций»* [5], в котором определился выбор единого метода и стиля – социалистического реализма, соответствовавшего выражению идеологии пролетарского общества. Движение «искусство в массы» после 1932 года сменился на лозунг «искусство масс» с конкретной ориентацией развития массового самодеятельного творчества. Повсеместно в городах Советского Союза для рабочей молодежи открываются изостудии. Социалистическим обществом был взят курс на всеобщее художественное образование, начинали развиваться новые методы работы: ударничество, смотры, конкурсы, соцсоревнования и т. п. Искусство стало приобретать широкую социально-политическую и экономическую значимость. По аналогии организации единого Союза писателей в 1932 году специальным постановлением, было, закреплено начало организации и других творческих союзов (музыкантов, композиторов, художников, архитекторов и т. д.). Партийным руководством последовательно решалась задача укрепления платформы советской власти и расширения базы деятельности творческих работников в социалистическом строительстве.

Социодинамика общественной жизни молодого тогда пролетарского социалистического государства приводила представителей художественной и технической интеллигенции к воплощению смелых, новаторских проектов. Вспомним и назовем знаменитые «гиперболоиды» инженера В. Г. Шухова, далеко идущие вперед конструктивные решения художника-«производственника» В. В. Татлина, пространственные эксперименты архитекторов К. С. Мельникова и И. И. Леонидова, авангардные дизайнерско-графические решения в оформлении книг и журналов А. М. Родченко и Э. М. Лисицкого, оригинальные разработки образцов тканей для массового тиражирования Л. С. Поповой и В. Ф. Степановой. По мере укрепления социалистической идеологии и подъема народного хозяйства СССР, в области искусства происходили изменения в сторону его стабилизации, нашедшей выражение в разработке и внедрению системы государственных стандартов. Пролетарское искусство склонялось к развитию более устойчивых конкретных и определенных реалистических форм и выразительного языка. «Правый» фронт искусства постепенно становился официальным выразителем социалистической идеологии.

Параллельно процессам, происходящим в советской России в середине XX века, в Европе и Америке формируется и развивается новое постмодернисткое направление, общий вектор которого совпал с установками массовой формы тиражируемого производственного искусства различных отраслей художественной промышленности СССР. Американское движение массового культуры поп-арта, развернувшееся с конца 1950-х годов по силе своего воздействия равнозначно движению отечественного искусства, развивающегося под лозунгом «искусство – в массы»/«искусство – в быт». В отечественном суровом стиле искусства 1960-х чувствовались отголоски конструктивизма с его приверженностью к лаконичной сдержанности, явным интересом к тектонике, конструкции, фактурности. Актуальность космической темы этого периода также заостряла внимание художников-производственников на минималистских образно-выразительных средствах ее воплощения. В формировании целостных образных систем промышленного предметного искусства важен аспект взаимообусловленности искусства и общества, социальной детерминированности художественного творчества.

В результате рассмотрения вопроса социальных функций и закономерностей формирования образных систем и выразительных средств производственного/промышленного искусства, приходим к выводу, что расширение потребительского рынка, увеличение производственных мощностей и производительности труда, рациональное использование сырьевых ресурсов страны, повышение уровня жизни, активация эстетического вкуса масс/населения – в совокупности создавали в начале XX века платформу для последующего развития различных отраслей художественной промышленности, встроенных в экономическую структуру. Кустарные производства, широко развивавшиеся в России, в условиях индустриальной культуры трансформировались в новые формы производственных экономических систем. Рассматривая развитие художественной промышленности с позиции общей теории социокультурной динамики П. А. Сорокина, отмечаем процесс ее модификации во времени и в пространстве, учитывая изменения количественных и качественных аспектов. Отечественная художественная промышленность, а вместе с ней и прикладное искусство развивались в конкретном социально-историческом пространстве с определенной системой координат, подкрепленной универсальной художественной стилевой динамикой. Социальные функции искусства, основанные на удовлетворении количественных и качественных потребностей различных классовых, национальных, профессиональных слоев населения, приводили к урегулированию механизмов роста объемов и качества (как технико-технологического, так и эстетического/художественного) массово и серийно выпускаемой художественной продукции.

Список литературы

1. Арватов, Б. Искусство и классы. М.–Пг., 1923. С. 30.
2. Богданов, А. О пролетарской культуре. Л.–М., 1924. 230 с.
3. Богданов, А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука / Часть I. М.Л: Книга, 1925. 300 с.; Часть II. Изд-е 3-е. Л.-М.: Книга, 1927. 240 с.; Часть III. Изд-е 2-е. Л.-М.: Книга, 1929. 221 с.
4. Бюхер, К. Возникновение народного хозяйства. Вып. 1 / Публичные лекции и очерки. Спб.: Тип. Н.Н. Клобукова, 1907. 195 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.readoz.com/publication/read?i=1028844#
5. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.
6. Гаузенштейн, В. Искусство и общество / пер. с нем. А. Ш. Мароз. М., 1923. 340 с.
7. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда. Метод социологии: пер. с фр. / Изд. подгот. А. Б. Гофман; Примеч. В. В. Сапова. М. : Наука, 1991. 572.
8. Жадова, Л. А. Татлин – проектировщик материальной культуры // Советское декоративное искусство 77/78. М.: Советский художник, 1980. С. 213.
9. Зомбард, В. Художественная промышленность и культура / пер. с нем. Э.Б., под ред. М.В. Кечеджи-Шаповалова. СПб.: книгоизд. тов-во «Улей», 1908. 84 с
10. Ионин, Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М.: Логос, 2000. 430 с.
11. Иоффе, И. Кризис современного искусства. Л., Изд-во «Прибой», 1925. 64 с.
12. Иоффе, И. Новый стиль. М.–Л., 1932. 160 с.
13. Иоффе, И. Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л.: Огиз, 1933. 570 с.
14. Каган, М. С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1997. – 544 с.
15. Крупская, Н. К. Главполитпросвет и искусство (1921) // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. М., 1980.С.120.

16. Мазаев, А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: историко-критические очерки. М.: «Наука», 1975. С.268.

17. Полонский, В. П. Художник и общественные классы (о теории «социального заказа») // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г.А. Белая. М.: Искусство, 1980. С. 208.

18. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика (1941–1947). СПб: Изд-во РХГИ, 2000. С. 80–82.

19. Тард, Габриэль. Сущность искусства / 1895, пер. с франц. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского. Изд.2-е. М., Изд-во ЛКИ, 2007.120 с.

20. Чужак, Н. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. М.: Искусство, 1980. С. 353.

Reference

1. Arvatov B. *Iskusstvo i klassy* [Art and Classes]. M.–Pg., 1923, 87 p.

2. Bogdanov A. *O proletarskoj kul'ture* [About proletarian culture]. L.–M., 1924, 230 p.

3. Bogdanov A. A. *Tektologija. Vseobshhaja organizacionnaja nauka* [Tectology. General Organizational Science] Chast' I. M.L: Kniga, 1925, 300 p.; Chast' II. Izd-e 3-e. L.-M.: Kniga, 1927, 240 p.; Chast' III. Izd-e 2-e. L.-M.: Kniga, 1929, 221 p.

4. Bjuher K. *Vozniknovenie narodnogo hozjajstva* [The emergence of the national economy] Vyp. 1 / Publichnye lekcii i ocherki. Spb.: Tipografija N.N. Klobukova, 1907, 195 p. [*Electronic Materials*]. Rezhim dostupa: http://www.readoz.com/publication/read?i=1028844# (visit date 10.04.2015)

5. Vlast' i hudozhestvennaja intelligencija [Power and the artistic intelligentsia] / Dokumenty CK RKP(b) – VKP (b), VChK – OGPU – NKVD o kul'turnoj politike. 1917–1953 / pod red. A. N. Jakovleva; sost. A.N. Artizov, O.V. Naumov. Moscow: Mezhdunarodnyj fond «Demokratija», 1999, 872 p.

6. Gauzenshtejn V. *Iskusstvo i obshhestvo* [Art and Society] per. s nem. A. Sh. Maroz. – Moscow, 1923, 340 p.

7. Djurkgejm Je. *O razdelenii obshhestvennogo truda. Metod sociologii* [On the division of social labor. Method of Sociology] per. s fr. / Izd. podgot. A. B. Gofman; Primech. V. V. Sapova. Moscow, Nauka, 1991, 572 p.

8. Zhadova L. A. *Tatlin – proektirovshhik material'noj kul'tury* [Tatlin - the designer of material culture] // Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 77/78. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1980, pp. 204–234.

9. Zombard V. *Hudozhestvennaja promyshlennost' i kul'tura* [Art industry and culture] / per. s nem.., pod red. M.V. Kechedzhi-Shapovalova. SPb.: knigoizd. tov-vo «Ulej», 1908, 84 p.

10. Ionin L. G. *Sociologija kul'tury: put' v novoe tysjacheletie* [Sociology of culture: the path to the new millennium]. Moscow: Logos, 2000, 430 p.

11. Ioffe I. *Krizis sovremennogo iskusstva* [The crisis of contemporary art]. L., Izd-vo «Priboj», 1925, 64 p.

12. Ioffe I. Novyj stil' [A new style]. M.–L., 1932, 160 p.

13. Ioffe I. *Sinteticheskaja istorija iskusstv: Vvedenie v istoriju hudozhestvennogo myshlenija* [Synthetic Art History: An Introduction to the History of Artistic Thinking]. L.: Ogiz, 1933, 570 p.

14. Kagan M.S. *Jestetika kak filosofskaja nauka* [Aesthetics as a philosophical science]. SPb., 1997, 544 p.

15. Krupskaja N. K. *Glavpolitprosvet i iskusstvo* (1921) [Glavpolitprosvet and art] // Iz istorii sovetskoj jesteticheskoj mysli, 1917–1932: sb. materialov / sost. G. A. Belaja. Moscow, 1980, p.120.

16. Mazaev A.I. *Koncepcija «proizvodstvennogo iskusstva» 20-h godov: istoriko-kriticheskie ocherki* [The concept of "industrial art" of the 1920s: historical and critical essays] Moscow, 1975, 272 p.

17. Polonskij V.P. *Hudozhnik i obshhestvennye klassy (o teorii «social'nogo zakaza»)* [The artist and social classes (on the theory of "social order")] // Iz istorii sovetskoj jesteticheskoj mysli, 1917–1932: sb. materialov / sost. G.A. Belaja. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 207–215.

18. Sorokin P. A. *Social'naja i kul'turnaja dinamika* [Social and cultural dynamics] (1941–1947). SPb: Izd-vo RHGI, 2000, 1056 p.

19. Tard Gabriehl. *Sushchnost-iskusstva* [The essence of art] / 1895 per s franc pod red I s predisl L E Obolenskogo izd-2-e Moscow, 2007, 120 p.

20. Chuzhak N. *Pod znakom zhiznestroenija (opyt osoznanija iskusstva dnja)* [Under the sign of life-building (the experience of realizing the art of the day)] // Iz istorii sovetskoj jesteticheskoj mysli, 1917–1932: sb. materialov / sost. G. A. Belaja. Moscow: Iskusstvo, 1980, p. 353.