

УДК 18, 7.01, 73

ББК 85.12

DOI 10.18688/aa2515-9-55

Е. Ю. Кравченко

## Концепция атмосферы как новый подход в теории декоративно-прикладного искусства

В современном искусствоведении нет недостатка в работах, посвященных теории изящных искусств. Академическое сообщество располагает хорошо структурированными исследованиями, в том числе учебными пособиями, освещающими основные вехи развития живописи, скульптуры и т. д. В то же время научные изыскания, посвященные декоративно-прикладному искусству, занимают скорее периферийное положение в классической теории. Так, например, в кантовском делении прекрасных искусств, а именно изобразительных, мы видим разграничение пластики на ваение и зодчество, где ваение подчинено выражению эстетических идей. В свою очередь, существенным в зодчестве является «соответствие продукта возможности его определенного использования» [9, с. 196], однако это обстоятельство ограничивает эстетические идеи. Иными словами, предметы зодчества определяются своей нацеленностью на применение, в отличие от, скажем, скульптуры, которая создана для созерцания и нравится сама по себе. В данном случае к зодчеству Кант относит обиходные хозяйственные вещи, например столярные изделия. К живописи, второму виду изобразительных искусств, в широком смысле философ относит «украшение комнат обоями, орнаментом и красивой мебелью, которые служат только для лицезрения» [9, с. 197]. Выходит, что в кантовском изложении прикладная составляющая препятствует выражению эстетических идей и свободной игре воображения. Подобное отношение мыслителей к декоративно-прикладному искусству обуславливает некоторую его маргинальность. При этом последние три десятилетия отмечаются всплеском научного интереса к феномену повседневности, в частности ее эстетизации. Эстетизация повседневности прочно заняла свои позиции в ряду востребованных предметов изучения и является весьма популярной темой для научных встреч и исследований. В этой связи важно подчеркнуть, что именно декоративно-прикладное искусство имеет прямое отношение к повседневной культуре. По словам крупнейшего советского искусствоведа А. Б. Салтыкова, особенность декоративно-прикладного искусства — входить в жизнь, становясь самым близким искусством [12].

Внимание академии к повседневности сопровождается анализом жизненных практик, а значит, и предметов бытового использования, что актуализирует необходимость работы по изучению декоративно-прикладного искусства. Безусловно, в современном словоупотреблении чаще используется такой термин, как дизайн. Для корректности мы разделим понятия декоративно-прикладного искусства и дизайна. Так, современный петербургский искусствовед В. Г. Власов, авторству которого принад-

лежит одна из ведущих за последние годы работ по теории декоративно-прикладного искусства, предлагает, несмотря на громоздкость определения, сохранить это разделение. Ученый выделяет два существенных отличия указанных сфер: (1) декоративно-прикладное искусство связано с ручным, ремесленным трудом, дизайн — с промышленным производством; (2) декоративно-прикладное искусство является продуктом образно-художественного мышления, в то время как дизайн направлен на придание объектам эстетических качеств, но не обязательно художественных, и главным образом имеет дело с функциональным формообразованием [5, с. 4–5]. Настоящее исследование сфокусировано непосредственно на декоративно-прикладном искусстве, что учитывает применение ручного труда и прежде всего натуральных материалов.

Как правило, исследования, которые стремятся охватить всю сферу декоративно-прикладного искусства, обладают скорее обзорным характером. Углубленные работы, в свою очередь, посвящены отдельно истории стекла, фарфора, текстиля и т.д. Такое разделение вполне обосновано разнообразием сферы декоративно-прикладного искусства и необходимостью узкоспециализированных знаний в каждом из этих секторов. Поэтому на данный момент уместнее говорить о теории каждого конкретного вида прикладного искусства по отдельности. В связи с этим лакуны представляют собой исследования предметов декоративно-прикладного искусства из разных материалов в рамках их сосуществования в одном пространстве. Как отмечал советский и российский философ и искусствовед К. М. Кантор, произведения декоративно-прикладного искусства могут быть оценены только с учетом того, что они часть целого, а именно интерьера [10, с. 6]. Этот же тезис поддерживается В. Г. Власовым. Позиция искусствоведа состоит в том, что художественный смысл декоративности предполагает рассмотрение вещи в ансамбле и созвучии со средой и другими предметами [5, с. 22]. Поскольку это положение чаще игнорируется, декоративно-прикладное искусство ставится ниже станковой живописи и скульптуры в общей системе. Наиболее известным объединяющим принципом в анализе различных произведений декоративно-прикладного искусства выступает семиология. В качестве свежего и более продуктивного методологического шага нам видится применение теории атмосферы, активно завоёвывающей значимое место в современной эстетике.

Исследование декоративно-прикладного искусства чаще всего сопровождается использованием исторического и, как упоминалось выше, семиологического подходов с применением описательного метода, но в этом случае мы оказываемся в поле значений и интерпретаций. В то же время теория атмосферы сосредоточена на проживании и нашем телесном опыте. Как указывает современный итальянский эстетик Тонино Гриффери, мы переходим от семиотической парадигмы — к перформативной, там самым избавляясь от смертельных объятий герменевтики и семиотики, основанных на том, что смысл нашего опыта заключается в декодировании [16]. Модель интерпретации знаков предлагается заменить на модель процесса обмена между человеком и вещами, иными словами, соприсутствие заменяет окулоцентризм западной культуры. При этом Гриффери вовсе не пытается свести теорию искусства исключительно до атмосферного подхода. Однако, на наш взгляд, этот вариант является эффективным для разработки теории декоративно-прикладного искусства, поскольку атмосфероология выводит поле

эстетики за пределы классической теории искусства, включая зону повседневности и тем самым переставая быть рефлексивной теорией привилегированных объектов [16].

Кратко остановимся на основных позициях теории атмосферы. На данный момент в отечественном научном дискурсе концепция атмосферы только начинает получать свое распространение и признание, но тем не менее существуют статьи, весьма подробно и качественно раскрывающие положения атмосферной теории, что отменяет необходимость подробного ее представления. Понятия, применимые в теории атмосферы, например расположение, можно встретить уже у Мартина Хайдеггера. В работе «Бытие и время» философ выделяет экзистенциал расположение (*Stimmung*), онтически более понятный и узнаваемый нами как настроенность или настроение. По Хайдеггеру, «присутствие всегда уже как-то настроено» [13, с. 134], и далее философ отмечает, что «Бытие-в-настроении не соотносено ближайшим образом с психическим, само оно не внутреннее состояние, которое потом загадочным образом выплескивается наружу и отцвечивает на вещах и лицах» [13, с. 137]. Здесь важно отметить, что настроенность исходит не из внутреннего состояния, как принято считать в европейской философии.

Об исчезновении *Stimmung*'а (настроенности), природного созвучия, где бы сливались душа и тело, пишет в «Системе вещей» Жан Бодрийяр, рассуждая об интерьерах 1960-х гг. [3, с. 29]. На его взгляд, атмосфера жилища перестала быть интериоризированной и отныне направлена вовне. Это значит, что жилище ценится не за его уют и комфорт, а за наполненность гаджетами, информативность и контролируемость. Новый тип обстановки рационализирован и нацелен на решение задач, а не на выстраивание особой атмосферы. Активно разрабатывал атмосферную теорию теолог Рудольф Отто и вслед за ним немецкий историк искусства Герман Шмитц. В 1960-е гг. в рамках новой феноменологии Шмитц обращается к реабилитации телесности, выводя на первое место идею об экстернализации чувств, столь чуждую платоновской философии.

В предложенном исследовании отправной точкой выступает концепция Тонино Гриффери (1958), современного итальянского философа, который во многом продолжает традицию Шмитца. Вместе с тем сложно обойти вниманием уже ставшую классической для атмосферологии теорию немецкого исследователя Гернота Бёме (1937–2022), который также повлиял на воззрения Гриффери, главным образом в отношении терминологии. В целом на текущий момент именно Г. Бёме [2] и Т. Гриффери [15; 16] признаны ведущими фигурами теории атмосферы. Мы полагаем, что более поздняя теория Гриффери синтезировала набор понятий и стратегий, которые могут быть весьма продуктивны для исследования декоративно-прикладного искусства. При его обсуждении нам видятся важными следующие проблемные точки, на которых делается акцент в концепции Гриффери. В первую очередь для итальянского ученого атмосфера — это квази-вещь в виде чувств и эмоций, которая предшествует анализу. Причем можно зафиксировать внеатмосферные ситуации, поскольку их атмосферный заряд слишком слаб. В интенсивности атмосферы отмечаются такие понятия, как экстазы вещей и аффордансы. Идея об экзатичности заимствована Гриффери у Бёме, в свою очередь, термин аффорданс был введен американским психологом Джеймсом Гибсоном и широко распространился в теории ди-зайна. Однако если, в случае с экстазами вещей, Гриффери принимает концепт Бёме, то в отношении аффордансов эстетик наполняет этот термин новым содержанием.

Рассмотрим оба понятия. Атмосфера выстраивается благодаря тому, что вещи излучают определенный эффект, задавая эмоциональный тон пространству и порождая дальнейшее настроение субъекта. Способность вещи давать это излучение зависит от некоторых ее особенностей, которыми выступают обозначенные выше экстазы вещей. Теория Г. Бёме весьма ориентирована и на практическое применение, прежде всего архитекторами и дизайнерами. То есть, по мнению философа, можно предугадать излучаемость, сопоставить результаты с планом пространства и далее создать необходимую атмосферу. В отечественных исследованиях это обстоятельство обусловило востребованность теории главным образом в дизайне и представляется актуальным для кураторских практик, направленных на планирование выставочного пространства и его атмосферы, занимающей промежуточное положение между субъектом и объектом. В то же время анализ произведений декоративно-прикладного искусства показывает, что их излучаемость может быть значительно выше, чем у дизайнерских предметов.

Уточним понятие экстаза вещи. Так, итальянская исследовательница Элизабетта Ди Стефано, развивая идеи Бёме, определяет экстаз не как внутреннее свойство вещи/человека: экстаз воспринимается путем установления контакта, экстатического отношения между тем, кто воспринимает и вещь/другим человеком [14, р. 26]. В свою очередь, Грифферо, ссылаясь на Бёме, пишет, что атмосферные качества порождаются не свойствами (акциденциями) вещей, а их экстазами — качествами, которые излучаются «в окружение», тем самым убирая однородность окружающего пространства и наполняя его напряжениями [17, р. 89]. То есть экстаз вещи не является ее свойством, не наличествует, а как бы выходит из себя. При этом могут быть сложные каскадные атмосферы, заданные различными по своей экстатичности элементами.

Что определяет экстатичность вещи? Прежде всего, излучаемость вещей зависит от материалов, из которых они изготовлены, цвета, формы и в том числе дефектов. Например, в японской эстетике категории ваби и саби учитывают привлекательность сломанных и старых вещей, которые создают атмосферу, располагающую к тому, чтобы почувствовать радость от простоты и чувство времени. В данной статье мы сосредоточимся в большей степени на материалах и частично форме. Тонино Грифферо в своей работе «Эстетика эмоциональных пространств» пишет об экстазах материалов следующее: очарование материалов заключается в их атмосферном потенциале и созвучии. Именно материалы создают *genius loci*, превращая пространство в место [16]. Отдельное место в рассуждениях итальянского философа занимает дерево. На наш взгляд, дерево — это один из самых экстатичных материалов. Грифферо полагает, что дерево вызывает к жизни, располагает к расслабленному и умиротворенному состоянию, приятно по тактильным ощущениям, аромату и своими естественными узорами зачастую вызывает ассоциации с прошлым и относит к определенным местам нашей памяти [16, р. 97]. Ж. Бодрийяр, анализируя смысловые элементы среды, также отводит дереву ведущее место и полагает, что оно ценится за сентиментально-ностальгические мотивы: дерево живет, дышит, вызывает представление о чередности поколений и сберегает время [3, с. 42–43]. Об излучаемости деревянных игрушек писал Р. Барт в «Мифологиях», где французский философ развенчивает культ современных ему пластиковых игрушек, представляющих собой пример обуржуазивания вещи: будучи изготовленной из гру-

бого и искусственного материала, например пластмассы, игрушка не побуждает ребенка к творчеству. Вместе с тем деревянная ремесленная игрушка превращает ребенка в творца и располагает к удовольствию благодаря своему уютному и поэтичному материалу, продолжающему контакт с деревьями и полом [1, с. 123]. О способности материала влиять на наши чувства и усиливать эстетическое наслаждение писал бельгийский архитектор и художник декоративно-прикладного искусства Анри ван де Вельде. Одушевление материала, осуществляемое художником, «открывает путь к неограниченному усилению, способности доводить любые чувства возбуждения до полного опьянения» [4, с. 34]. Далее в качестве одного из тезисов новой теории искусства он рассматривает жизнь, проявляющуюся в материале, как необходимое условие красоты произведения искусства. Бёме отмечал, что материалы предполагают не интерпретацию, а обращение к нашей чувственности, что выводит выбор материалов за рамки функционалистской инженерной догмы, с чем в дальнейшем соглашается и Грифферо [16, р. 98].

Обратимся к термину аффорданс. Несколько изменяя изначальный смысл термина — ожидаемое назначение предмета — Тонино Грифферо определяет его как приглашения чувствовать и двигаться определенным образом. То есть в версии Дж. Гибсона форма ручки какого-либо сосуда приглашает нас совершить определенное действие — взять сосуд, а в интерпретации Грифферо предмет или его деталь могут побуждать не только к действию, но и чувствам: допустим, деревянное изделие располагает к прикосновению, а обстановка церкви — к смирению. При этом Грифферо не объединяет понятия экстаза и аффорданса, но фиксирует их взаимодействие и предпочитает использовать термины через дефис. Не используя термин аффордансы, экстазы или излучаемость о настроенности писал советский искусствовед А. Б. Салтыков, отмечая следующие существенные моменты: роль цвета для впечатления; тактильные ощущения, вызывающие желание осязать предмет; сочетаемость и согласованность предметов в обстановке.

Важно заметить, что задолго до устоявшейся атмосферной теории среди отечественных исследователей применялся метод, весьма схожий с тем, что предлагают Грифферо и Бёме. Речь идет о крупной работе выдающего советского и российского философа культуры и эстетика М. С. Кагана, где он буквально использует термины излучение и атмосфера. Прежде всего стоит отметить, что Каган боролся с тем отношением к декоративно-прикладному искусству, которое господствовало в СССР до 1956 г., а также в дореволюционной России. Это отношение заключалось в исключении прикладного искусства из эстетических штудий, в свою очередь, Каган настаивал на том, что эстетикам важно учитывать эти предметы при выведении общих законов искусства [7, с. 37]. Несмотря на то, что работа «О прикладном искусстве» вышла в 1961 г., она по-прежнему остается достойным общетеоретическим трудом, в котором философ не претендует на всеобщую теорию декоративно-прикладного искусства, однако делает серьезный шаг в эту сторону, подбирая релевантный знаменатель для всех блоков этой многогранной сферы. В качестве одного из общих мест для теоретического изучения декоративно-прикладного искусства он избирает излучаемость предметов: в процессе освоения мира человек осознал, что если явления природы имеют эмоциональное воздействие, то и создаваемые предметы могут возбуждать эмоциональную реакцию — настраивать душу на определенный эмоциональный лад и заражать чувствами и настроениями [8, с. 68].

М. С. Каган пишет о работе с атмосферными возможностями вещи, избирая в качестве примеров кувшины немецкого художника А. Шедела, сервизы Ленинградского фарфорового завода, а также царские тронные кресла. В первом случае внимание уделено рассмотрению различных форм и пропорций трех кувшинов, каждый из которых подходит для создания и поддержания определенной настроенности, будь то домашняя ежедневная атмосфера, домашняя праздничная или же официальный прием. Чайные и кофейные сервизы, несмотря на одну и ту же утилитарную функцию, призваны создать атмосферу радостную, но вместе с тем строгую («Кобальтовая сетка» Анны Яцкевич и Серафимы Яковлевой), умиротворенную и отсылающую к семейным традициям («Золотая петелька» Эдуарда Криммера) или же позволяют создать празднично-возбужденное настроение и подчеркнуть уникальность события («Контраст» Владимира Семенова и Нины Павловой). Далее ученый предлагает проследить, как меняется художественная функция такого предмета декоративно-прикладного искусства, как кресло: оно может быть официальным, деловым, торжественным или уютным. И для того, чтобы достичь этой цели, важно соблюсти пропорции, подобрать материал и форму. Далее можно одному и тому же типу кресел придать разное излучение: приземистость и могучая сила Золотого царского трона (трон Бориса Годунова), парадность и внутренняя напряженность «кошачьего стула», известного как трон Ивана IV. Последний пример перекликается с исследованиями эстетиков, которые исследуют взаимосвязь между атмосферой и властью [11, с. 55]. Атмосфера тронных залов, церковного пространства, тюрем или же зависимых поселений-колоний призваны вывести человека из привычного восприятия и заложить чувство страха, преклонения, подчинения или, например, мистического восторга. Проблема так называемых украденных атмосфер [6], служащих различным манипуляциям, на данный момент является одной из ключевых и острых в атмосферологии.

Отдельного упоминания заслуживает мысль М. С. Кагана об отличии художника-прикладника от скульптора и живописца. Так, живописец и скульптор воссоздает «целостный облик конкретных предметов видимого мира» [8, с. 76], в то время как художник-прикладник не занимается воссозданием, а применяет закономерности строения природных форм. Причем избираются те природные формы, которые обладают «известным эмоциональным “зарядом”» [8, с. 76]. В свою очередь, талант в области декоративно-прикладного искусства заключается в том, чтобы найти эмоционально-выразительную форму предмета, гармоничные пропорции, ритм и цветовое решение, способные передать определенное настроение зрителю. Перефразируя, профессионализм художника-прикладника выражается в умении создавать экстазы вещей. Как нам видится, эта способность к экстатичности и созданию атмосферы является одним из условий для признания предметов декоративно-прикладного творчества в качестве произведений искусства.

Таким образом, в статье были рассмотрены одни из ключевых компонентов теории атмосферы Тонино Гриффери, а именно экстатичность предметов и их способность приглашать к действию и переживанию. Усилить эффект воздействия этих составляющих может позволить подбор форм и материалов, в особенности природных, необходимых для создания определенной настроенности. Так, натуральностью материалов



среди предметов, входящих в повседневную жизнь человека, будут отличаться в первую очередь произведения декоративно-прикладного искусства, нежели предметы промышленного дизайна. Иначе говоря, предметы декоративно-прикладного искусства обладают высокой излучаемостью и могут представлять собой существенный источник для расширения эстетического опыта.

Далее было определено, что весьма распространена попытка вывести эстетическую оценку исходя из анализа единичного предмета декоративно-прикладного искусства, извлеченного из той среды, в которой будут реализовываться как утилитарная, так и его художественная функции. Это условие приводит к некорректному сравнению, с одной стороны, произведений изящных искусств, вовсе не предполагающих обязательное включение в какой-либо ансамбль, с другой — декоративно-прикладных, раскрывающих свой потенциал в определенной среде. В свою очередь, теория атмосфер предусматривает работу с вещью, которая находится в непосредственном отношении с различными составляющими пространства. Как было показано, большинство теоретиков атмосфер полагают, что экзатичность вещи заключается в излучении и способна проявляться именно во взаимодействии с прочими предметами или живыми существами. Иными словами, теория атмосфер предлагает ту оптику, которая подчеркивает специфику декоративно-прикладного искусства и позволяет вывести его из периферийной позиции в искусствоведении и эстетике.

Анализ роли материалов для выстраивания атмосферы вызывает необходимость исследования не только конкретных материалов и отдельных видов декоративно-прикладного искусства, им соответствующих, но и сам процесс переплетения излучений и создания чего-то уникального. При этом данный аспект атмосферной теории является слабо разработанным в методологическом отношении. Наше предположение заключается в том, что дополнить эту область атмосферологии может работа с произведениями декоративно-прикладного искусства. Кроме того, исследование декоративно-прикладного искусства с позиций атмосферной теории может обладать практическим применением. Акцент на ресурсности природных материалов, телесного взаимодействия с предметом и тактильных ощущений с точки зрения обогащения эстетического опыта позволяет с новой стороны подойти к проблеме угасания народных промыслов, особенно уязвимых в цифровую эпоху.

## Литература

1. Барт Р. Мифологии. — М.: Академический проект, 2008. — 351 с.
2. Бёме Г. Атмосфера как фундаментальное понятие новой эстетики // *Metamodern*: интернет-журнал о метамодернизме. 2018. URL: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения: 25.01.2025).
3. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М.: Рудомино, 1999. — 224 с.
4. Ван де Велде А. Одушевление материала как принцип красоты // *Декоративное искусство СССР*. — 1965. — № 2. — С. 34–37.
5. Власов В. Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: Учебно-методическое пособие. — СПб., 2012. — 156 с.
6. Грифферо Т. Кто боится атмосфер (и их власти)? // *Фонарь Диогена: человек в многообразии практик*. — 2016. — Т. 2. — № 2. — С. 240–263.

7. Коган М. С. Эстетика и прикладное искусство // Декоративное искусство СССР. — 1958. — № 1. — С. 37–40.
8. Коган М. С. О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории. — Ленинград: Художник РСФСР, 1961. — 160 с.
9. Кант И. Критика способности суждения. — М.: Искусство, 1994. — 367 с.
10. Кантор К. М. Решает интерьер // Декоративное искусство СССР. — 1960. — № 6. — С. 5–8.
11. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. — М.: Просвещение, 1968. — 296 с.
12. Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997. — 452 с.
13. Di Stefano E. Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie // Aesthetica Preprint. — 2012. — No. 95. — 78 p.
14. Griffero E. Estetica patita. Appunti per un'atmosfera neofenomenologica // Studi di estetica. — 2014. — No. 1–2. — P. 161–183.
15. Griffero T. Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces. — Routledge, 2016. — 180 p.
16. Griffero T. They Are There to Be Perceived: Affordances and Atmospheres // Affordances in Everyday Life: A Multidisciplinary Collection of Essays. — 2022. — Cham: Springer International Publishing. — P. 85–95.

**Название статьи.** Концепция атмосферы как новый подход в теории декоративно-прикладного искусства

**Сведения об авторе.** Кравченко, Елизавета Юрьевна — кандидат культурологии, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034; kravchenkoliz@mail.ru; SPIN-код: 5930-1848; ORCID: 0000-0002-6632-517

**Аннотация.** В российском искусствоведении с 1950-х гг. имели место дискуссии относительно статуса декоративно-прикладного искусства, а также корректности используемого термина: в целом декоративно-прикладное искусство всегда занимало скорее периферийную зону, во многом сохраняя это положение и сегодня. Вместе с тем именно декоративно-прикладное искусство является самым «близким» для человека. В свою очередь, возрастающий в последние десятилетия научный интерес к эстетизации повседневности актуализирует внимание к вопросу о периферийности декоративно-прикладного искусства и к поиску новых подходов к его исследованию. В качестве нового методологического хода предложено применить теорию атмосферы. Цель работы — обосновать ресурсность атмосферной теории для изучения предметов декоративно-прикладного искусства. Основными методологическими источниками послужили концепции итальянского эстетика Тонино Гриффери, а также немецкого философа Гернота Бёме. Были выделены основные понятия атмосферной теории, такие как экзистентность и аффордансы, подходящие для продуктивного анализа предметов декоративно-прикладного искусства. Релевантность атмосферной теории в значительной мере обусловлена ее вниманием к форме и материалу, столь важной категории для изучаемой сферы. Выявлено, что сочетаемость материалов выступает одной из сильных и перспективных сторон теории атмосферы, однако в то же время остается одним из слабо исследованных аспектов, что можно восполнить, развивая работу с областью декоративно-прикладного искусства, обладающей высоким атмосферным потенциалом.

**Ключевые слова:** атмосфера, эстетика атмосфер, атмосферология, Тонино Гриффери, Гернот Бёме, экстазы вещей, аффордансы, настроенность, Stimmung, материал в искусстве, декоративно-прикладное искусство.

**Title.** The Concept of Atmosphere as a New Approach in the Theory of Decorative and Applied Arts

**Author.** Kravchenko, Elizaveta Yu. — Ph. D. (Cultural Studies), Senior Lecturer. St. Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation; 199034; kravchenkoliz@mail.ru; SPIN-code: 5930-1848; ORCID: 0000-0002-6632-517

**Abstract.** Since the 1950s there have been an ongoing debate among the researchers in the field of Russian art history and art criticism regarding the status of decorative and applied arts, as well as the correctness of the term itself. In general, decorative and applied arts were usually viewed as the peripheral area of study; the trend continues to this day. At the same time, it is applied arts that remain “closest” to man. However, in recent decades the growing scientific interest towards the phenomenon of aestheticization of everyday life has once again raised the issue of the peripherality of decorative and applied arts and has stimulated the search for new approaches to their study. The present paper proposes to apply the theory of the atmosphere as a new methodological move. The aim of the article is to substantiate the resourcefulness of the atmospheric theory for the study of objects of



decorative and applied arts. The main methodological sources include the concepts of the Italian aesthetician Tonino Griffero, as well as the German philosopher Gernot Böhme. The author marks out the main concepts of atmospheric theory suitable for productive analysis of objects of decorative and applied art such as ecstasity and affordances. The relevance of atmospheric theory is largely due to attention it pays to form and material, a category crucial for the studied area. It was revealed that the compatibility of materials can be viewed as one of the strong and promising aspects of atmospheric theory; however, it remains understudied. This gap can be bridged by further research within the field of decorative and applied arts that has a high atmospheric potential.

**Keywords:** atmosphere, aesthetics of atmospheres, atmospherology, Tonino Griffero, Gernot Böhme, ecstasy of things, affordances, mood Stimmung, material in art, decorative and applied arts

## References

- Barthes R. *Mythologies*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2008. 351 p. (in Russian).
- Baudrillard J. *The system of objects*. Moscow, Rudomino Publ., 1999. 224 p. (in Russian).
- Böhme G. "Atmosphere" as a Fundamental Concept of New Aesthetics. *Metamodern: web magazine on Metamodernism*. 2018. Available at: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (accessed: 25 January 2025).
- Di Stefano E. Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie. *Aesthetica Preprint*, 2012, no. 95. 78 p. (in Italian).
- Griffero E. Estetica patica. Appunti per un'atmosferologia neofenomenologica. *Studi di estetica*, 2014, no. 1–2, pp. 161–183 (in Italian).
- Griffero T. *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Routledge Publ., 2016. 180 p.
- Griffero T. Who's Afraid of Atmospheres (and of Their Authority)? *Fonar' Diogena: chelovek v mnogoobrazii praktik (Diogenes' Lantern: The Human Being in Diversity of Practice)*, 2016, vol. 2, no. 2, pp. 240–263 (in Russian).
- Griffero T. They Are There to Be Perceived: Affordances and Atmospheres. *Affordances in Everyday Life: A Multidisciplinary Collection of Essays*. Cham, Springer International Publ., 2022, pp. 85–95.
- Heidegger M. *Being and Time*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 452 p. (in Russian).
- Kagan M. S. Aesthetics and Applied Art. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Arts of USSR)*, 1958, no. 1, pp. 37–40 (in Russian).
- Kagan M. S. *About Applied Art: Some Questions of Theory*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1961. 160 p. (in Russian).
- Kant I. *The Critique of the Power of Judgment*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 367 p. (in Russian).
- Kantor K. M. Interior determines. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Arts of USSR)*, 1960, no. 6, pp. 5–8 (in Russian).
- Kravchenko E. Creating Emotional Spaces: the Atmospheric Approach in Italian Aesthetics. *International Journal of Cultural Research*, 2024, iss. 4 (57), pp. 51–61. DOI 10.52173/2079-1100\_2024\_4\_51 (in Russian).
- Saltykov A. B. *Samoe blizkoe iskusstvo (The Art Closest to Us)*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1968. 296 p. (in Russian).
- Van de Velde H. Giving Life to Matter as a Principle of Beauty. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Arts of USSR)*, 1965, no. 2, pp. 34–37 (in Russian).
- Vlasov V. G. *Osnovy teorii i istorii dekorativno-prikladnogo iskusstva: Uchebno-metodicheskoe posobie (Fundamentals of the Theory and History of Decorative and Applied Arts: A Teaching Aid)*. Saint Petersburg, 2012. 156 p. (in Russian).