

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В.Б. Кошаев

# ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

— ● —  
ПОНЯТИЯ. ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

**Владимир Борисович Кошаев**  
**Декоративно-прикладное**  
**искусство. Понятия.**  
**Этапы развития. Учебное**  
**пособие для вузов**  
Серия «Изобразительное  
искусство»

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=18830214](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18830214)*

*Владимир Вошаев. Декоративно-прикладное искусство.*

*Понятия. Этапы развития: ВЛАДОС; Москва; 2014*

*ISBN 978-5-691-01531-1*

### **Аннотация**

Учебное пособие содержит материалы по вопросам теории, композиции и истории декоративно-прикладного искусства. Раскрываются основные термины и понятия, принципы взаимосвязи декора и формы, познавательные свойства и типичные формы народной, конфессиональной, светской, авангардной художественной традиции декоративно-прикладного искусства.

Пособие адресовано студентам художественных и художественно-педагогических вузов, может быть использовано педагогами дополнительного образования.

# Содержание

Введение	6
Список сокращений	15
Часть I	17
1. Основные термины и понятия декоративно-прикладного искусства	19
2. Возникновение и структура образов	51
3. Композиция в искусстве	81
4. Структура декора и орнамента	100
5. Орнамент в истории искусства	117
6. Форма предмета как отражение его функции и технологии	145
Конец ознакомительного фрагмента.	146

# Владимир Кошаев

## Декоративно-прикладное искусство. Понятия.

### Этапы развития

*Допущено Учебно-методическим объединением вузов Российской Федерации по образованию в области дизайна, монументального и декоративного искусств в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство»*

© Кошаев В. Б., 2010

© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010

© Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010

# Введение

Особенность декоративно-прикладного искусства состоит в том, что искусство вещи не свободно от бытовых вопросов жизни. И в точке своего возникновения, и на протяжении всей истории декоративно-прикладное искусство формируется благодаря двум причинам. Первая – это оптимизация формы предмета, зависящая от назначения и технологической эволюции. Динамичная форма наконечника стрелы, архитектурные свойства зданий, изысканность литой вязи чугунных оград, мягкая округлость изделий корневого плетения, красота рационального кроя костюма и многое другое свидетельствуют о важнейшем значении функции предмета, материала, инструмента, технологии изготовления. В общем виде данную причину можно именовать *законом формы предмета*. В этом смысле декоративно-прикладное искусство есть важная часть «второй природы» – материальной среды: предметного и архитектурного пространства.

Вторая причина формирования декоративно-прикладного искусства заключается в необходимости передачи образов мира в условно-изобразительной форме. Изображение как вид искусства возникло в до-

письменную эпоху, играло роль источника знаний, выраженных мифопоэтическими и сакральными представлениями. В некоторых случаях оно трансформировалось в атрибуты письменности и сохранялось в разных странах как система понятий в форме рунического знака, иероглифа. И сегодня декоративно-прикладное искусство сохраняет художественно-образные особенности сложения искусства: символики отдельных изображений; их комбинации; сюжетной жанровой пластики фигуративных схем, воплощенных в декоративной форме; орнаментальных построениях и напоминает о связи с изобразительным искусством и возможностях изображения, выраженных декоративными средствами. Вторую причину можно именовать *законом декора*. И материально-технологическое обеспечение, и декоративно-изобразительное творчество связаны задачей целостности предмета и выступают основой художественного синтеза. В литературе это принято называть единством пользы и красоты, формы и декора, утилитарного и эстетического. Для понимания законов синтеза важны принципы взаимосвязи декора и формы.

Определенное влияние декоративно-прикладное искусство оказывает на другие виды искусств. Это связано с тем, что законы стилизации, разнообразные орнаментальные формы неопределимы и полезны

для языка книги, театральной сцены, изобразительно-го искусства. Здесь присутствуют общие закономерности пластического языка изображения, применяемого для создания художественного образа.

Для понимания художественных задач декоративно-прикладного искусства недостаточно изучение его общих закономерностей. Важно понять многообразие, универсальность и в то же время специфику проявления законов художественной формы в различных географических средах и культурах. Декоративно-прикладное искусство так же как и изобразительное, архитектура, музыка, театр, движение, хранит нравственные корни мировоззрения разных народов, способствует восприятию и переработке гуманистических идей. Являясь частью общих художественных проявлений, оно показывает схожесть духовного опыта, рассеивает недоверие, раскрывает природу неповторимости в то же время схожести людей. Во многих случаях оно объединяет поколения, так как тесно связано с условиями жизни и потребностями в жилище, одежде, предметах быта, вооружении, хранит специфические, часто уникальные явления художественного опыта, передаваемые по наследству.

Изучение декоративно-прикладного искусства занимает важное место в подготовке различных специалистов в области искусства и наряду с живописью,

рисунком, историей искусств является составной частью многих профессиональных программ. Это связано с тем, что как творчество оно тесно соприкасается с вопросами формирования художественного вкуса, общих представлений о законах искусства, без которых будет неполным знание об архитектуре, предметном мире, средствах художественного синтеза пространственной среды.

Декоративно-прикладное искусство тесно связано с художественной историей российской культуры и ее взаимодействием с европейской традицией. Поэтому задача настоящего пособия состоит в том, чтобы в процессе самостоятельной и основной учебной деятельности студенты получили возможность составить представление о той роли, которую сыграло декоративно-прикладное искусство в формировании национального сознания.

Изучение традиций декоративно-прикладного искусства помогает полнее узнать арсенал художественно-выразительных средств, усвоить законы художественной формы предмета, типические особенности его исторически сложившихся атрибутов.

Знание теории и методики декоративно-прикладного искусства, специфики факторов, влияющих на форму изделий, причин, определяющих декоративные свойства изображения необходимо, так как спо-

способствует формированию целостного взгляда на художественное содержание декоративно-прикладного искусства.

**Объектом декоративно-прикладного искусства** является созданный человеком мир вещей, заключающих в себе художественно-образное представление о мире, красоте, гармонии, средствах художественного синтеза. Таковы народная архитектура, церковная обрядовая утварь, иконостас в храме, переплеты и орнаменты книг, изысканное оформление дворцовых сооружений и многое другое. При этом область определений объекта декоративно-прикладного искусства может классифицироваться по *используемому материалу и назначению*. Соответственно художественные изделия из металла, кожи, войлока, равно как и керамика, резное и расписное дерево, лаки, изделия из кости, меха, текстиля составляет предмет декоративно-прикладного искусства по технологии обработки материалов в процессе создания вещи. Назначение изделия: посуда, игрушка, одежда, народное зодчество, храмовый декор, утварь, другие изделия художественного ремесла раскрывают красоту и смысл созданного предмета по функции вещи, включая не только их бытовую роль, но и игровую, эстетическую.

От дизайна декоративно-прикладное искусство от-

личается тем, что оно представляет собой преимущественно технологии ручного творчества, с использованием традиционных технологий и природных материалов. Дизайн – искусство техническое, тиражное, проектное, обусловленное законами художественного конструирования, ориентированного на индустриальное производство, широко использующего и синтетические материалы. То есть эстетика предмета дизайна подчиняется производственным технологическим процессам, законам тиражирования, и приемам конструирования. С этим связаны и инженерные и художественные задачи дизайн-образования. В то же время существует особая форма производства, которая сохраняет образные реалии декоративно-прикладного искусства, несмотря на их промышленное воспроизведение, например, в производстве фарфоровых изделий, ювелирном дизайне, некоторых направлениях по изготовлению мебели.

**Предмет** декоративно-прикладного искусства – единство и относительная самостоятельность понятий «прикладное» и «декоративное». Понятие «прикладное» исторически возникло из обозначения первичности утилитарных функций вещи, благодаря которым создаются форма, масштаб, величина, пластическая и конструктивно-технологическая основы. Понятие «декоративное» связано с наносимым на пред-

мет изображением: знаком, символом, орнаментом, жанровым мотивом – непосредственным украшением изделия, что согласуется с особенностями формы художественного произведения. Декоративность обусловлена спецификой графического оформления, условностью цвета и формы, характером линейного контура, выразительностью пятна, эффектами стилизации. Большие художественные задачи декора состоят не только в обогащении образа отдельно взятого предмета, интерьера или экстерьера архитектурного сооружения: предмет может быть интересен и сам по себе, например, как выставочное произведение.

**Цель пособия** – систематизация обширного материала по декоративно-прикладному и народному искусству, знакомство с историей возникновения, технологиями и этапами его развития, постижение особенностей художественного образа, эстетических принципов, категорий историчности и народности искусства, что непосредственно определяет содержание художественного творчества, использование традиций декоративно-прикладного искусства в теории и на практике.

**Задачи пособия** – усвоение понятий декоративно-прикладного и народного искусства, исторических закономерностей, особенностей преобразования материала, выявление его эстетических свойств

и средств художественного синтеза, понимание законов формирования образной системы. Образ в декоративно-прикладном искусстве – сложная категория, включающая, по словам А. К. Чекалова, три уровня смыслов: *образ отдельного предмета, образ среды*, в которой функционирует предмет, *образ исторической эпохи*, к которой предмет относится. Мифологемы декора, его семантические определения, закономерности художественного стиля составляют особый род задач в изучении изобразительной графики. Важно видеть связь искусства с вопросами социально-экономическими как факторами развития декоративно-прикладного искусства и ремесел. В этом смысле для понимания искусства неизбежно уточнение его основных признаков или типов художественного творчества: народное, профессиональное, светское, современное.

Изучение отдельных видов декоративно-прикладного искусства, таких как гобелен, расписное и резное дерево, керамика, художественный металл, обработка кости и др., приобретает комплексный характер, в котором учитываются специфические признаки декоративно-прикладного искусства и общие законы художественной формы. На основе данного учебного материала студенты смогут более качественно выполнять задания курсового и дипломного проектиро-

вания.

В основе методологии лежат положения отечественного искусствоведения и методики изучения предмета декоративно-прикладного искусства как художественно-исторического явления.

# Список сокращений

АиГ – Архитектура и градостроение (энциклопедия)

БСЭ – Большая советская энциклопедия

ИИиД УдГУ – Институт искусств и дизайна Удмуртского государственного университета (г. Ижевск)

ВСГАКИ – Восточно-сибирская государственная академия культуры и искусства

ДР – Дом ремесел

МНМ – Мифы народов мира

НЦДПИиР – Национальный центр декоративно-прикладного искусства и ремесел Министерства Культуры Удмуртской Республики

РАИ – Ростовский архитектурный институт (г. Ростов-на-Дону)

СЭС – Советский энциклопедический словарь

УФРАЖВЗ – Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества (г. Пермь)

ЦР и ДПИ – Центр ремесел и декоративно-прикладного искусства (г. Ханты-Мансийск)

ХГФ НЧГПИ – художественно-графический факультет Набережно-Челнинского государственного педагогического института СДР – Салехардский дом ремесел

Автор благодарит преподавателей вузов и сотрудников центров ДПИ за предоставленные изделия: УдГУ (г. Ижевск), НЧГПИ (г. Набережные Челны), УФРАЖВЗ (г. Пермь), ВСГАКИ (г. Улан-Удэ), РАИ (г. Ростов-на-Дону), НЦДПИиР (г. Ижевск), ЦР и ДПИ (г. Ханты-Мансийск), ДР (г. Сургут).

# Часть I

## Понятия декоративно-прикладного искусства



1. Основные термины и понятия декоративно-прикладного искусства
2. Возникновение и структура образов
3. Композиция в искусстве

4. Структура декора и орнамента
5. Орнамент в истории искусства
6. Форма предмета как отражение его функции и технологии
7. Принципы взаимосвязи декора и формы
8. Синтез в искусстве
9. Периодизация декоративно-прикладного искусства в России
10. Национальные особенности декоративно-прикладного искусства в России
11. Типология декоративно-прикладного искусства

# 1. Основные термины и понятия декоративно-прикладного искусства

Понятия декоративно-прикладного искусства (ДПИ) являются частью определений и терминов, принятых в искусствоведении. Общий круг значений определен основными категориями, среди которых важнейшими являются художественный образ, композиция, средства художественного синтеза. Для различных видов искусств данные категории имеют определенную специфику. Чтобы понять ее важно видеть общую картину видов искусств.

**Морфология искусств** (от греч. *morphe* – форма) занимается изучением видов искусств. Среди всех видов искусств выделяют три основные группы: *пространственные, временные, пространственно-временные*. К пространственным, наряду с архитектурой, дизайном, изобразительным искусством, относится и декоративно-прикладное искусство. Его неотъемлемой частью является народное искусство. Видами декоративно-прикладного искусства принято называть разделы, которые проявляются в его специфических технологиях и функциях. Ху-

дожественный текстиль, художественный металл, художественная обработка дерева, нетканые изделия (войлок, кожа) и др. связаны с материальными первоисточниками: волокном, металлом, деревом, кожей животного, шерстью и т. д. Подвидами этих разделов выступают формы ДПИ, связанные с технической и технологической спецификой изделия.

Материалы, которые используются в декоративно-прикладном искусстве, обладают различными возможностями и преобразуются в силу физических и эстетических свойств. В них ценятся прочность, способность сохранять тепло, возможность применения в трудовых процессах; а также технология, благодаря чему они характеризуются единством и различием признаков формообразования. Материал хранит эстетический опыт его осмысления и в этом качестве изначально содержит определенные художественные эффекты, осознаваемые и выявляемые художником-прикладником.

Не только материалы и технология определяют особенности декоративно-прикладного искусства. Полезность для жизни в костюме, посуде, игрушке, предметах труда и обихода и др. сосуществует совместно с особенностями отражения представлений о мироздании, в более широком смысле представлениями о прекрасном. Часто в предмете моделируется

образ мира, например, в женском народном костюме, традиционном жилище. Декоративное искусство художественно определяется историей приемов нанесения изображений на предмет.

**Декор** – система украшений предмета, архитектуры. Происхождение данного понятия можно связать с тем, что смысловое содержание изображения предполагало его сакральное значение. *Де* – как процесс реконструкции образных представлений, свидетельствует об операции, процессе, умозаключении или действии по преобразованию некоего исходного образа. Исходным образом в искусстве служит определение, выраженное частицей *кор*, встречающееся в разных культурах и обозначающее духовные, чаще космические универсалии. Всем известны древнеиндийские и древнеегипетские понятия, связанные с образом коровы; корибанты в греческой мифологии – спутники и служители Великой Матери; коркут в мифологии казахов – покровитель шаманов и певцов; древнегреческие коры храма Эрехтейон в Афинах; испанская коррида, кора (дерева, головного мозга), корабль; другие понятия с *кор* восходят к космическим духовным определениям. Следовательно, декор – не только традиционное определение системы украшений, берущее начало от латинского *dekoro* – украшаю, но и одно из обозначений космических понятий,

которые можно понимать способ отражения духовного опыта в сознании человека. В этом смысле декор представляет собой общее определение, служащее для обозначения системы начертательных, изобразительных способов воплощения духовных понятий, возникших в дописьменные времена и активно используемых в декоративно-прикладном искусстве сегодня. В понятие декор попадают все изображения в прикладном искусстве: солярные, крестообразные и ромбические изображения; мотивы Мирового древа и Мировой горы, изображения Праматери, сюжетные картины в прикладном и декоративном искусстве. Иллюзорные реалистические, изобразительные мотивы, помещенные на поверхности предмета, также являются декором, поскольку служат его украшением, улучшают его эстетичный вид, обогащают художественный образ.

Таким образом, наделенный некогда сакральным содержанием, декор ныне утратил обереговые, магические смыслы, однако сохранил значения эстетические, служащие целям создания гармоничной среды. Синтез декора и вещи рождает такие качества изобразительности, которые и характеризуют условный декоративный язык изображения. Эта условность выражается локальностью цвета, линейностью контура, двухмерностью изображенного пространства.

Изобразительные жанровые мотивы, где намечено реальное трехмерное пространство, чаще всего вводятся с применением некоторых приемов, например в виде клейм, не разрушающих визуальное впечатление целостности поверхности и всей вещи. В область определения декора входит и понятие орнамента.

Орнамент по содержанию близок декору, хотя по преимуществу он характеризует уже не смысловые и семантические проявления, а способы построения изображения. Однако и орнамент в истоках связан с сакральными понятиями, закрепленными в языке. *Ор* – четко фиксирует эту особенность – молить, говорить, кричать. Такие слова, как *оракул*, *оранта*, *орарь* (перевязь в облачении дьякона), *ордината* (пространственная, возможно космическая ось), *оратория*, *орден*, *ориентальный* (восточный), *оркестр* могут выражать эти древние сакральные особенности терминов, объективно обусловленных не только сакральной, но и коммуникативной целью. Художественно-эстетическая сторона на ранних стадиях развития орнамента выступает его неизбежной формой. Выполнявший некогда разные функции: мировоззренческие, пиктографические, мифологические, орнамент и сегодня несет в себе слабое дыхание далеких смыслов. Вместе с тем современная интерпретация понятия орнамент отличается предельной

ясностью и сугубо эстетической функцией оформления предмета. Сегодня орнамент понимается преимущественно как художественное явление, ритмическая упорядоченность изображения представлена тремя способами: ленточным, центральным, сетчатым (рис. 1, а, б, в). Общепринятым считается и понятие растительный орнамент, поскольку в чередовании его элементов наличествует вполне четкая ритмическая структура, как, например, в русской кистевой росписи (см. цв. ил. 12). С понятием орнамент часто связывают особенности декоративного строя орнитоморфных (образы птиц), зооморфных (образы животного мира), антропоморфных (образ человека) мотивов.

a



б



в



Рис. 1. Орнаменты: а – ленточный; б – центральный; в – сетчатый

**Ритм** происходит от Рита (др. – инд. *rta-*), понятия восходящего к индоиранским истокам. Рита есть «обозначение универсального космического закона, <...> определяет преобразование неупорядоченного состояния в упорядоченное и обеспечивает сохранение основных условий существования Вселенной, человека, нравственности». Рита управляет и Вселенной, и ритуалом (МНМ). Интересно, что бог Митра, тесно связанный с Ритой, дал название атрибута и высшего духовного сана в православии (митра, митрополит). Понятия метрики, метра, метрического повтора этимологически восходят к данной категории. Ритмической основой обладают не только указанные типы орнаментов, но и структуры противопоставлений, такие как правое-левое, верхнее-нижнее, черное-белое, красное-синее. Древнегреческий меандр, растительный раппорт эпохи Возрождения, виньетки фотографий XIX в. и многое другое являют примеры закономерностей ритма.

Категория ритм позволяет понять законы построения образа, его целостность – завершенность и механизм достижения этой завершенности. С ритмом связаны не только орнаментальные принципы, но и

графическая структура сюжетных изображений. Поиск равновесия внутри поля изображения может строиться на ритмических соотношениях масс, смене напряженности и свободы линейной техники в графике, характере распределения тональных пятен и т. д. Данные ритмы не попадают в понятия сетчатой, центральной, раппортной структуры, но, тем не менее, обладают ритмической природой. Например, ритм в лубке (и в целом графическом произведении) построен на визуальных, цветовых и иных закономерностях, имеющих значение своеобразного графического каркаса изображения. Задача равновесия в сюжетных композициях достигается не прямым равенством правой и левой частей, а сложноорганизованной ритмической упорядоченностью тоновых и цветовых отношений, характером линейного напряжения. В такой интерпретации ритм справедлив и для профессиональной живописи, скульптуры, авангардных приемов изображения и др. Главной формой выражения законов ритмообразования является симметрия в искусстве.

**Симметрия.** Всеобъемлющие связи мира были удобопонятны еще древним грекам: именно они использовали понятие симметрии для объяснения всеобщности мира, понимая под симметрией единообразие, гармонию, пропорциональность. Персей побе-

дил Горгону, глядя в зеркало. Это своеобразная интерпретация законов симметрии как метафора подвига, который можно совершить не напрямую, а опосредованно наблюдая за мистической силой. Декор и орнамент обладают организующим началом и выражают не только сакральные, функциональные, технологические понятия, но и ритмические, пропорциональные закономерности, восходящие к идее универсальной организации материи, объясняемой принципами симметрии. В декоративном искусстве под симметрией принято понимать структуры центрально-симметричные (рис. 2, 3, а, 4, 21) и зеркально-симметричные (рис. 3, б, 32). *Центрально – симметричными* называются структуры, которые имеют геометрический центр (точку), при повороте вокруг которой части композиции совпадают между собой. Так восьмилепестковая розетка должна быть повернута на  $45^\circ$ . Шестилепестковая – на  $60^\circ$  и т. д. *Зеркально-симметричными* называют изображения, имеющие ось симметрии – вертикальную или горизонтальную, по отношению к которым и находят правую и левую или верхнюю и нижнюю части. Основными ритмообразующими принципами симметрии достигается композиционная уравновешенность. Законы выраженной симметрии сменяются постепенно иными изобразительными приемами, сюжетными композициями, задача ко-

торых состоит в достижении равновесия и целостности общей формы (рис. 3, в, г).

**Декоративное и прикладное.** Понятие *декоративное* чаще используют для характеристики украшения и специфических приемов построения изображения на поверхности предмета. Однако понятие украшать имеет два смысла: украшать – декорировать и украшать – делать красивым. Первое обуславливает закономерности изображения. Второе значение шире. Делать красивым можно не только с помощью изображения, но и сообразуясь с закономерностями материала, технологии, пропорций, функциональной логики изделия. с задачами оформления интерьера и экстерьера архитектурных сооружений. В этом смысле декоративное близко по содержанию изобразительному, смысл которой не связан непосредственно с утилитарными функциями. Декоративное – это скорее игра, причуда, хорошо представленная в игрушке, керамическом изразце, выставочных произведениях керамики, напольных и настенных мозаиках, витражах, плакатах, украшениях, панно, гобеленах и др. Характер его определен задачами оформления, когда локальный цвет, линейный контур, плоскостность трактовки изображения, подчеркивая специфику, размеры или конфигурацию предмета, имеют собственные пластические законы.

Понятие *прикладное* четко свидетельствует о зависимости изображения от формы. Ковш при любом оформлении должен оставаться ковшом, дом – жилищем, одежда – защитой тела. Характер предмета обусловлен его практическими функциями, технологиями преобразования исходного материала, конструктивными приемами формирования объема. Данное понятие, соотносящее украшение с практическим назначением, функциональной и технологической стороной предмета, и обращено к свойствам или зависимости изображения от конкретной формы предмета.

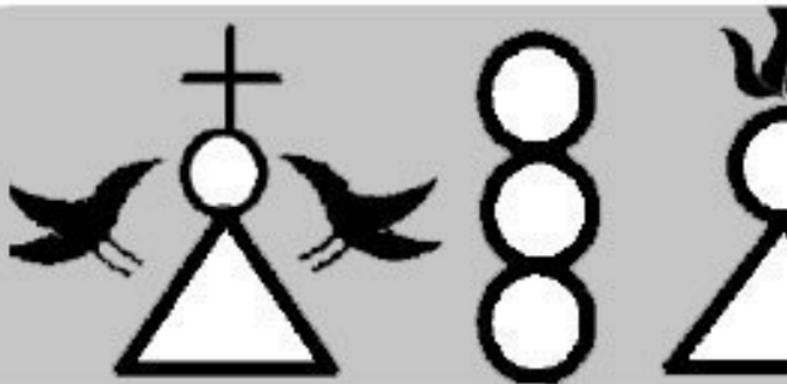


Рис. 2. Розетка церкви Мудьярского монастыря. Испания. Рубеж XIV-XV вв. Соединение мавританских и готических традиций в архитектуре





*a*



*б*



*в*



Рис. 3. Эволюция изобразительных закономерностей декора в народном искусстве: а – центрально-симметричные изображения; б – зеркально-симметричные изображения; в, г – антропоцентрические композиции



Рис. 4. Изображение креста в прикамской подвеске (русские источники в археологических материалах)

Декоративно-прикладное искусство имеет широкий социальный и мировоззренческий контекст. Оно включает в себя традиции народного искусства, профессионального творчества, светские художественные традиции. Условиям его общего определения отвечают традиции народного искусства (традиционного искусства), в содержание которого попадает ансамбль народной одежды и народной архитектуры, художественные резные или расписные прялки, в целом изделия кустарного производства, орудия труда, средства транспорта и др. Конфессиональные традиции художественной культуры определены священством церковных атрибутов, выражающих идею божественности жизни. Золотное шитье, облачения священников, резное оформление иконостаса и храма, обрядовая посуда, покровцы и многое другое составляют особый круг понятий и вещей, относящихся к конфессиональному мировоззрению. Светские традиции декоративно-прикладного искусства выражают общественное мировоззрение времени, в котором значительная роль принадлежит научному предвидению. Оно связано с потребностью управления обществом, промышленностью, организацией земледелия, планирования политических, экономических и культурных мероприятий. Ему соответствует особое эстетическое содержание, которое выражает харак-

тер художественных понятий, возникающих при освоении новых технологий предметной среды: инженерных, строительных, экономических.

Таким образом, декоративно-прикладное искусство – общие традиции оформления отдельного предмета, интерьера и экстерьера архитектурных сооружений. В этой связи следует отметить, что иконопись не является видом декоративно-прикладного искусства. Икона, наделенная свойствами духовной формы и содержания, обращена не к проблеме эстетизации среды, а непосредственно к человеку, являя идею божественной истины. С начала своего возникновения иконопись выражала сугубо мировоззренческий контекст изображения, связанный, в первую очередь, с образом Творца и воплощения его божественного присутствия в изображении Бога-Сына, Богородицы, Иоанна Предтечи, Ангелов, апостолов, святых. Поэтому иконопись рассматривается в границах изобразительного искусства нескольких исторических периодов, самым ярким из которых является древнерусское искусство (конец X–XVII вв.). Духовный мировоззренческий контекст иконы обуславливает ее изобразительную традицию и вместе с тем этапы изобразительного русского искусства. Таким образом, онтологической сутью иконы является лик, образ, без которого икона не существует.

## **Монуменально-декоративное искусство (МДИ)**

– вид пространственных искусств, тесно связанных с архитектурой и связанными с ней фрески, мозаики, витража, сграффито, рельефов, архитектурно-декоративной скульптуры. Композиционно для МДИ характерны плоскостность изображения, символический цвет, учет визуальных осей в пространственной ориентации и художественно-пластических особенностей сооружений. Однако из-за специфики архитектуры, ее масштаба, главенства в пространстве, тектонических свойств, часто сюжетного (изобразительного в основе) содержания декора, обозначается как *монументально-декоративное*. Например, образы христианской мифологии, евангелические сюжеты на стенах и сводах церквей в силу функции храмовой архитектуры, ее особой мировоззренческой цели, онтологической (бытийной) самостоятельности формы изображений, профессионального исполнения и религиозной соотнесенности рассматриваются в специальных разделах древнерусского, монументально-декоративного храмового искусства.

Монуменально-декоративное искусство является частью общего определения монументальное искусство. Понятие монументальный происходит от латинских *monumentum* – памятник, *monere* – напоминать, призывать, внушать, воодушевлять. В 1908 г. герман-

ский архитектор, дизайнер, живописец П. Беренс писал: «Монументальное искусство является высшим и важнейшим отражением культуры определенной эпохи, находит свое выражение в местах, глубоко чтимых и священных для народа, являющихся для него источником силы». В России для монументального искусства характерны реалистические объекты, которые устанавливаются в честь крупных исторических событий и лиц. Их значительный масштаб обусловлен восприятием с удаленного расстояния. В архитектурной среде они должны быть сопоставимы с пространственными связями, служить их завершением.

По отношению к народному зодчеству, народной архитектуре определения монументально-декоративное и монументальное искусство не применяются. Это связано с камерностью объемов архитектурных сооружений, небольшими размерами причелин, полотенцев, охлупеней, куриц, наличников их сопоставимости с размерами предметов в бытовом пространстве, прикладным характером образности крестьянской или посадской среды.

Под **народным искусством** чаще всего подразумевают форму, связанную с предметами быта, народным зодчеством, ансамблем народного костюма. Другие виды художественного народного творчества имеют специальные определения: фольклор, народ-

ный танец, устное творчество, сказка, эпос, детский фольклор и др. Как явление общественного сознания, народное искусство восходит к мировоззрению дохристианского и даже доязыческого периода развития общества. После принятия христианства на Руси народное искусство принимает часть греко-византийских образов, орнаментальных мотивов из церковных славянских книг, но только там, где новые изображения содержательно и композиционно выполняют свои извечные функции оберега, благопожелания, красоты. За последнее тысячелетие народное искусство становится частью фольклорной традиции, поскольку оно утрачивает сакральный смысл. В нем сохраняется художественно-эстетическое содержание, связанное с праздничной стороной жизни народа, семейной обрядностью.

Народное искусство, как форма общественного сознания, выражает в художественном виде образы совокупных исторических норм коллективного, мифологического мышления народа. Можно отметить, что оно отражает функцию познания в категориях образ мира, целесообразность, порядок, ритм, конструктивность, орнаментальность, декоративность. Некоторые из этих категорий были названы еще Ф. И. Буславевым, создателем науки о народности. Впоследствии В. С. Воронов и другие исследователи расши-

рили их характеристику. Данные категории определяются символическими, мифологическими, метафорическими, сюжетными особенностями, отражающими принципы взаимосвязи изобразительных и формообразующих условий. Материалом для изучения народного искусства служит народное зодчество, женская одежда, утварь и др. Разделение народного искусства на крестьянское (сельское) и городское связано с характером потребителя (заказчика). Для села – это крестьянин и ремесленник, для города – посадский и городской житель: ремесленник, торговец, мещанин и др. Справедливо и то, что народное искусство, являясь частью декоративно-прикладного, исторически ему предшествует.

Как цельная историко-художественная форма народное искусство в России завершается в 20-30-х годах XX столетия. Изменение народного сознания в этот период связано с общественным, индустриальным переустройством жизни, когда ценности крестьянства, ремесленничества, купечества, предпринимателя, промышленника вытесняются на идейную периферию социалистической общественной системы. Сегодня народное искусство остается источником наших представлений об истории мировоззрения, миропонимания. В нем отражено не только художественно-образное содержание в формах XIX–XX вв.,

но и его ранние фазы и периоды развития мировоззрения, для которых характерны анимистический (одушевление форм живой и неживой природы) и языческий (пантеон божеств) духовный опыт. Сохранение значения народного искусства в XX столетии связано с потребностями экономики и культуры. В 20-30-е годы промысловая форма диктовалась экономическими причинами. Организация мастерских, а затем и создание художественной промышленности было делом государственным. В ряде мест, где сохранился традиционный уклад жизни и промысла, народное искусство и сегодня сохраняется как ремесло для более узкого круга потребителей.

Важнейшими функциями народного искусства можно назвать обращение к духовным корням прошлого, опыту эстетического переживания, которые востребованы сегодня. Здесь тесно переплетены особенности педагогической дидактики, понятия национально-идейной основы искусства, эстетический и экологический базис творчества. Все вместе составляет материал, удобный для его использования в образовательных программах – там, где образная природа знания связана с интегративностью технологического опыта, ассоциативно-творческим мышлением, приемами и методиками сенситивного опыта, заложенными в символично-изобразительном и декоративно-при-

кладном характере искусства.

**Художественный образ в декоративно-прикладном искусстве** как центральная категория искусства и всего комплекса дисциплинарной специфики искусствоведения представляет собой особый род образно-эстетической целостности, связывающей, по определению А. К. Чекалова, художественно эстетические свойства отдельного предмета и условия строения и эстетического содержания материальной среды. С точки зрения целостности вещи «художественный образ» представляет собой смысл связи изображаемого, формообразующего, технологического и достигается за счет средств художественного синтеза. Этим не заканчивается определение художественного образа. Образ вещи с течением времени приобретает такое содержание, которое дает нам представление об эпохе.

**Декоративность как понятийная категория – сущность, функция, метод** – имеет различия в зависимости от типологии художественной культуры: народной, профессиональной, светской, авангардной. В народном искусстве декоративность формируется на основе идей и образов реального мира. В процессе отобразительной деятельности они сохраняют свое текстологическое содержание благодаря устойчивости композиционных структур, их контаминации, тра-

диционности. Этому есть свидетельства в археологических материалах, в частности в славянских зарубинецких и черняховских изделиях (II в. до н. э. – IV в. н. э.), имеющих прямые аналоги декоративной формы в предметах археологии новгородского круга или образцах XIX – начала XX в.

Особенность изображения в декоративном искусстве определена не значением видеть, а значением знать. Данное качество – знание изображаемого объекта – опосредовано особенностями перцепции – накоплением визуального опыта. Основой изображения выступает плоская (проекционная) конфигурация природных форм. Необходимость сохранить общее представление о формах коня, везущего человека, порождает удивительное по цельности обобщенное изображение. Достаточно много и совмещений точек зрения. Свертка трехмерного пространства в двухмерное, проекционно-условное, декоративно трактованное показывает, насколько широки возможности художественного решения формы. Этот процесс идет вплоть до того момента, когда проекции изображений с высокой точностью передают особенности формы пластики и намечают реальную перспективу в графических композициях.

***Сущность декоративности*** в народном искусстве заключена в характере идейной символизации

мироустройства, позитивной направленности его на человека. Формально она может быть оценена по факту эволюции пространственно-средовых характеристик. Пространство-символ центричных композиций в народном искусстве адекватно понятию пространствопереживание. К ним примыкают женские образы, культы родового общества, в которых пространство еще не обозначено. Пространство-символ в осевых композициях воспроизводит вертикали и горизонталы (верх-низ, правое-левое), но, тем не менее, остается схематичным. Появление пространства-символа можно отнести к эпохе металла, когда начинают складываться структуры мироздания, в частности, Мировое древо. Реальные пространственные координаты, свидетельствующие о попытках обозначить третье измерение, появляются в сюжетной группе композиций. Здесь среда раскрывается комбинацией двухмерных изображений – своеобразными вешками пространства. Примером могут служить иллюстрации, где перспектива формируется за счет наложения объектов друг на друга, или размещением удаленного объекта в верхней, а приближенного к зрителю – нижней зоне композиции, что начинает соответствовать их распределению в реальном пространстве.

Декоративность в конфессиональной художествен-

ной традиции отчасти схожа с народной, так как отвечает условиям перцепции и символического воплощения идеи. Но идейное наполнение символики здесь иное. Так представление о пространстве реализовано в комарно-плоскостных и геоцентрических композициях. Сами символы стали разнообразнее – это значительно меняет сущность декоративных тенденций. Не случайно, что история конфессионального искусства проникнута идеей храма как модели мироздания, а вся материальная основа религии: церковные книги, атрибуты обряда, иконописное и храмовое искусство по существу и есть художественное воплощение образа Творца. Основное свойство изобразительной поэтики декора связано не просто с позитивной направленностью на человека, а с идеей преображения как универсальной стезей духовного бытия. Детализация и четкость понятий божественного трансформирует весь комплекс смысловых структур – декоративное усложняется: оно превращается в изобразительное и монументальное искусство (иконопись, книжная иллюстрация, фреска); утверждается репрезентативностью декоративного как божественного, становится торжеством идеи единого Бога, его всепроникающей духовной сущности. Конфессиональная традиция трансформирует декоративное искусство: оно становится соподчиненным искусству изобразитель-

ному. Сохраняя зависимость от храмовой стены, обложки и страницы книги, стенки обрядовой посуды, поверхности царских врат и др., смысловая и поэтическая задача декора разделяется на собственно декоративную и изобразительную. Открытия в конфессиональном искусстве повлияли на искусство народное привнесенными образами, орнаментами книг, расширением пространственных характеристик композиций и усложнением структуры изображений.

Декоративность в поле светских предпочтений искусства вырастает из общего стилистического оформления среды. Замещение религиозного светским совпадает с развитием представлений о человеке, его антропоцентрической функции в мировоззрении и искусстве. Это совпадает и с развитием жанрового разнообразия в изобразительном искусстве, усилении его влияния на искусство декоративное. Эмальерное искусство, лаковая миниатюра, мозаика и др. высвобождают огромный потенциал декоративных приемов и средств художественного синтеза.

В общем контексте **функция декоративности** связана с достаточностью признаков отображаемого явления или объекта. Отсюда особенность средств: плоское изображение, условное пятно, цвет, линия. Если в центричных и осевых композициях трактовка образов определяется ролью стоящих за ними идей-

функций, то в сюжетных – ролью самих образов и повышением разнообразия средств их художественного решения. Декоративность усложняется вместе с усложнением состава композиций (например, в сюжетных мотивах) и приводит к тому, что она становится функцией самой себя или функцией украшения вообще. Этим можно объяснить сегодняшнее значение орнамента. В этом заключена потребность развития декоративной структуры образа и прикладного искусства. Функции декоративности могут исполнять и недекоративные (изобразительные) вставки, особым образом введенные в изделие. Здесь нет противоречия, так как в этом случае декоративность является не качеством изображения, а качеством синтеза. Кроме того, декоративность целой формы это не только декоративность композиции графики, но и декоративность в значениях красоты материала, конструкции, приемов обработки, так как красота эта не только осознана, но и явлена в конкретном произведении.

То значение, которое играет декоративность в истории искусства, позволяет утверждать о методологической его роли или рассматривать как **метод художественного мышления**. Таких методов в истории искусств можно отметить три. Для профессионального изобразительного искусства России, берущего начало с XVIII столетия, методология изображения строит-

ся на реалистической основе, восходящей к искусству Древней Греции и Возрождения. Первичная структура материальных объектов, переданная через трехмерное геометрическое тело и центральную перспективу, составляет основу пространственной структуры изображения и суть *реалистического метода*, направленного на выявление полноты эстетического многообразия мира природы и самого человека, выступающего по отношению к природе мерой всех вещей.

Второй метод, реализованный в концепциях XX столетия, обозначается термином *авангардизм* – он обеспечен идейным содержанием и новой ролью средств изображения, ставшими самостоятельной изобразительной категорией композиции. Этот метод уже не нуждается в изограммах мирового пространства или символике предметов, участвующих в божественном процессе. Для него характерна самодостаточность композиционной формы, ее высокая степень ассоциативности. Метод авангардизма и новый язык изображения привносит в искусство трактовку структуры изображения как оторванную от реального объекта формальную композиционную закономерность.

Отличие третьего метода (*декоративного*) наиболее глубокого по времени заключено в характере его плоскостного и символического выражения, зависи-

мости утилитарного и эстетического, красоты и пользы и относится к видовой области пространственных искусств. Диалог декора с материальным телом вещи функционально и технологически обусловлен символическим выражением смысловых и пространственных связей образа. Он объясняет декоративный метод изображения: двухмерную изобразительность и символическую обобщенность. Важно отметить, что декоративное художественное мышление в отличие от других переводит предмет познания в язык образов на основе мифологического и метафорического опыта. Декоративность здесь является не только специфической формой обобщения и аналогом мыслительной абстракции – она выступает способом отождествления вновь вводимых типов изображения с существующей системой и, следовательно, методом.

Декоративность как метод в искусстве обладает особым текстологическим содержанием, а декор выступает своеобразной художественной энциклопедией жизни, универсальным инструментом знания о Мире, совокупных нормах коллективного сознания, его этапного осуществления. Единство декоративного искусства в любой фазе художественно-исторического процесса заключается в коллективности понятий и мифологичности его творческого обновления: в сходстве иконографических, эстетических и нравственных

категорий и образов, приемов и средств при богатейшем разнообразии конкретных решений. Поэтому первым условием метода декоративности является их прикладной характер. Второе условие декоративного искусства связано с разграничением его социальной роли, благодаря чему возникают характерные особенности в крестьянском, городском, шире – сословно-представительском составе. То же – в отношениях с профессиональной символикой, стилевыми влияниями профессионального искусства. Таким образом, декоративность особенность художественного мышления, имеет собственное сущностное и функциональное значение, а как метод художественного познания и обобщения реализуется в структуре прикладных закономерностей полезного материального объекта.

## 2. Возникновение и структура образов

Искусство, наряду с религией и наукой, выступает одной из **форм общественного сознания**. В чем их разница? Почему искусство не сводится к религии, хотя именно религия по существу выносила художественный опыт чувственного знания, который и есть главная цель искусства? Почему религия, долгое время выполнявшая функции познания, чаще всего не рассматривается во взаимосвязи с наукой, ее событиями и открытиями? И что общего у искусства с наукой? Чем схожи *картина, театр, музыка* с математическими или физическими теориями, религиозными обрядами, теологическими догматами, канонами вероучений?

Три этих формы общественного сознания составляют духовный общественный опыт. Нетрудно заметить, что понятие духовный опыт носит сегодня светский оттенок. Долгое время духовное понималось как вторичное свойство по отношению к материальному. В настоящее время данный тезис не актуален, поскольку важны не первичность или вторичность идеи и материи, а понимание их взаимосвязи, единства, представления о целостности осуществления жизни,

и отражения этой целостности в искусстве.

Различие форм сознания можно отметить через различия их центральных категорий. Для религиозного сознания важна вера в Творца, демиурга Вселенной; для науки – научный факт, который можно описать, повторить, применить, смоделировать для жизни. Для искусства главной выступает проблема воспитания чувств, эстетизации сознания и среды, использования категории художественный образ.

Почему же понятие духовного опыта имеет и светское и религиозное толкование? Ответ представляется лежащим на поверхности. Религиозный духовный опыт был не только движущей силой развития человека и общества, но и консервативной, тормозящей доктриной, применение которой для сохранения достигнутого вступало в противоречие с интенсивным развитием новых понятий и технологий знания. Так, признание католической церковью в XX в. научных достижений Средневековья можно считать и признанием тех отставаний от общественной жизни, которые связаны с избыточным консерватизмом церкви. В противовес этому возникло отрицание религиозного сознания, что со всей очевидностью проявляется в период стремительного развития общественного мировоззрения во второй половине II тыс. н. э. Научный духовный опыт не только отрицал религиозное созна-

ние, но был положен в основу социальных схем в советском обществе, что нужно считать трагедией отрицания. Небрежное отношение к великим свершениям культуры прошлого, наследникам древнего знания оборачивается дурной стороной для сегодняшнего мирового сообщества.

***Категория знание и ее особенности в декоративно-прикладном искусстве.*** Знание, по определению, – есть верное отражение действительности в мышлении человека, «проверенный практикой результат познания действительности». Данное определение применимо ко всем формам общественного сознания – религии, искусства, науки. Знание тесно связано со знаком, которое по В. И. Далю означает предвестие, чувственное доказательство. Нельзя не отметить, что слова с частицей «зна» – знак, предназначение, знамя, знаменщик, знаменное пение (столповое церковное пение), знаменные книги и др. – выражают высшие качества понятий, символов или персон и имеют духовный, религиозный оттенок. Близко к знаку и знамение, как своего рода ожидаемое и воплощенное в какую-либо форму явление, определяющего пророчества (по Ю. В. Рождественскому). Другой оттенок слова знак связано с маркировкой пространства, человеческого рода и границ его обитания в традиционных культурах, имущественной принадлеж-

ности. Через понятия знакомый, знакомство, распознавание выражается коммуникативная особенность человека. В такой трактовке знак – это опыт освоения Мира и обозначение явлений и объектов вообще. Знак становится символом, если за ним закрепляются определенные понятия. Не всегда очевидно, но знание и ныне не утратило своего корневого религиозного характера, как не утратило его и слово спасибо (спаси Бог). Рожденное вместе с человеком, сопровождающее его на всем пути, знание иногда интуитивно и чувственно, часто рассудительно и аналитично, по преимуществу прагматично – направлено на сохранение жизни.

По отношению к научному сознанию искусство выполняет две функции: компенсационную и формообразовательную. *Компенсационная* функция обусловлена жесткостью и прагматичностью научно-технического прогресса, которому и противопоставляется идея гуманности. *Формообразовательная* связана с тем, что новая индустриальная среда нуждается в формализации законов художественной формы, новых приемов выражения образности предметного мира, созданного на основе индустриальных технологических процессов. Поскольку между знанием и наукой часто ставится знак равенства, можно сказать, что наука опосредует знание в формах, необходимых чело-

веку в его бытии в последние три столетия истории. Путь науки как технологии жизни есть один из этапов эволюции сознания, один из способов его духовного осуществления, одно из состояний знания. Нужно отметить глубокую технологическую опосредованность науки, ее сложную дисциплинарную структуру, ее пользу, однако если наука теряет цель сохранения жизни, находит только в своем развитии достаточные смыслы, тогда обществу могут грозить катастрофы.

По отношению к религии искусство выступает функцией и формой религиозного знания. Осуществление процесса религиозного познания происходит во многом благодаря художественной образности всех фрагментов духовной и материальной структуры: храмовой архитектуры, церковного песнопения, молитвенной строфы, обрядового процесса, атрибутов пространственной среды. Благодаря религии само искусство расцветает, обретая силу религиозного духа.

Искусство в палеолитических коллективах направлено на смыслообразование понятий и коммуникации. Анимистический этап представлений по сути является религией в эпоху матриархата, а поклонение родящему началу, связанному с образом женщины, составляет доязыческий вариант религии. К эпохе неолита (к X тыс. до н. э.) некоторые ученые относят появление первичных мифов, но их воплощение про-

смачивается в эпоху металла, что совпадает с упрощением религиозных языческих представлений. Былинный эпос, сказания о подвигах героев предшествуют сложной сюжетной структуре конфессиональных представлений о единстве сущего.

Конфессиональная религиозная традиция породила великие открытия в искусстве и науке: философии, архитектуре, изобразительном, декоративно-прикладном творчестве. Это стало возможным благодаря ощущению глубин мистического опыта жизни, понятий неумирания, стремлению достойно прийти к пределу, за которым начинается настоящая жизнь. Эта предельная цель может быть выражена понятием целостности. Концепция целостности получила развитие в разных науках: биологии, квантовой механики, химии и др., но наиболее иллюстративно она моделируется в искусстве, что обеспечивает его конечную цель: образное переживание и чувствование мира. Контекст целостности искусства, космологии, философии позволяет увидеть в храмовой среде художественность и эстетичность предметного мира. Развитие производств, технические усовершенствования, торговые процессы, наука, инженерные знания – все имеют относительно самостоятельный характер, который формирует светскую среду, но цель человека, стремящегося к ее преобразованию, обуслов-

лен опять-таки стремлением к целостности. Вместе со стремлением удовлетворить запросы общества во II тыс. н. э. происходило умножение жанров искусства в рамках конфессиональной художественной традиции, а в последней трети светской, ориентированной на интересы и вкусы различных социальных групп в обществе. Таким образом, искусство, по сути, являет собой компромиссное состояние духовной жизни общества между религиозными и светскими воззрениями.

Особенность знаний, закрепленных в декоративно-прикладном искусстве, можно представить по первичным понятиям, таким как, декор и орнамент, или реконструкции природного, космического, божественного в графических начертательных структурах. Это, по сути, сопоставимо с духовным стихом и с молитвой. Сила молитвы в чувстве молящегося человека, а строится она по законам гармонии. Гармония текста или иная художественная форма наших представлений о духовном в слове, изображении, музыке рождает язык искусства в его ритмических построениях. Всякий язык красив. Славянский – фонетически ограниченный Кириллом и Мефодием, пластичен, красив и проникновенен. В нем потенциал высоких поэтических образов, безупречность молитвенной строфы, эпическая форма повествования, имеющая сво-

им истоком духовность. Пластичность молитвенной строфы есть стихия искусства. Молитве подобна поэзия. Берущая начало от Духовного стиха, или эпической формы повествования, о борющихся с мифическими силами героев, поэзия ныне являет особую форму чувственного опыта.

Только мастер, способный ответить на призыв природы, или принять духовное искушение на подобие Божественному, удостоивается великих открытий или оригинальных претворений в искусстве своих чувств. Искусство опосредуется даруемой Благодатью. В способности искусства выражать чувственный и интеллектуальный опыт и проявляется особенность доносить до нас знание в художественных образах.

**Синкретизм искусства.** Теоретически формы общественного сознания выделяются сравнительно поздно. Вместе с тем нет никаких оснований отказывать более ранним, более древним цивилизациям в отсутствии объективности (а следовательно доли научности) во взглядах на природу. Ранние представления о мире характеризуются понятием синкретизма, т. е. нерасчлененностью, когда «музыка, пение, поэзия, танец не были отделены друг от друга» (БСЭ). Более того, искусство не существовало отдельно от труда: охоты, строительства, возделывания земли и т. д. и обрядов, направленных на удачные результаты его.

Следует отметить, что данное определение есть частный пример синкретизма. Его основное свойство заключено в единстве психических функций, которые формируются в определенной природо-географической и производственной среде и необходимы для человека в определенных условиях жизни, при оформлении материальной и организационной структур общества. При этом можно отметить, что искусство в определенные периоды являлось особой функцией религии, равно как и наука: зерном познания выступала идея, специфически определенная по отношению к гносеологии образом Творца.

**Происхождение искусства.** В работе «Письма без адреса» Г. В. Плеханов писал, что главным источником искусства являются идеи, лежащие в основе того или иного явления или смысла. Ожерелье молодого воина из зубов повергнутого зверя олицетворяет идею силы. Изображения рыб служат идее удачной ловли, животных – охоты и др. Пастух подобен овцам, следовательно должен иметь соответствующее строение зубов. Отпечаток плетеного каркаса на керамических емкостях есть декоративный элемент – след технологии изготовления плетеных изделий, обмазанных глиной и обожженных, и может пониматься как идея технологии в знаковой организации материала. Данное объяснение не исчерпывает всех законо-

мерностей древнего искусства, но дает представление о композиции, имеющей жизненный смысл. Декоративно-прикладное искусство всегда можно связать с особенностями, благодаря которым оно возникает и принимает характерные черты. В русском искусстве XIX в. можно увидеть символику идей, имеющих определенное значение на разных ступенях мировоззрения, начиная с эпохи охоты и земледелия. В специфической форме эта связь закреплена в звеньях социальной коммуникации – между поколениями и полами: родителями и детьми, юношами и девушками.

**Познавательные свойства искусства.** Проблеме художественного образа в контексте гносеологии, познания уделяется значительное место в науке при рассмотрении философских и эстетических его аспектов. Для нас важно уяснение причин, благодаря которым художественно-образные представления человека о мире устойчивы в ходе истории. Миропонимание, мирописание, мировоззрение, картина мира, образ мира суть категории, с помощью которых определяется характер отражения природы в сознании людей их отношение к предметному, вещному миру. Гносеологическая специфика искусства заключена в образно-чувственном моделировании времени и пространства и в способах его презентации. Общей для всех искусств является категория «художественного образа».

жественный образ». Картину мира постигали средствами декоративно-прикладного и изобразительно-искусства, архитектуры, литературы, музыки, театра, кино. Представления о мире в изобразительно-декоративной традиции суть визуально-графические и объемно-пластические формы. Цель художественной формы – выразить красоту материального объекта. Дописьменная эпоха отличается большим диапазоном графического изображения и устного предания. С появлением письменности изображение трансформируется. Структура образного мышления в графике меняется в сторону символических или сюжетных изображений, вместе с этим меняется и характер изобразительности. Графика преобразуется в пиктограмму и руны и доходит до наших дней в функциях знаков письма.

Гармония и красота – основные категории художественного образа в искусстве. Гармония преследует законы построения композиции с позиций художественного синтеза, чувственного опыта и материального носителя (звука, слова, изображения, вещества) служит для него (синтеза) материалом. Гармония в прикладном искусстве выражается сочетанием «структурное – ансамблевое». Структура может быть более или менее сложной, но важна ее образность, ансамблевость, целостность, красота. Красота в де-

коративно-прикладном искусстве проявляется в свойствах вещей создавать светлое настроение. Понятие красивого вмещает в себя цветовые, сакральные, материально-технологические, эстетические атрибуты. Так связаны между собой солнце, желтое, священное, золото, литье. Или – Христос, подвиг, жертвенность, кровь, красное. Красота как смысл выражается в мифологическом, ритуальном, обереговом, конструктивно-технологическом значениях образа и обнаруживает связь духовного с материальным.

***Особенности познавательных свойств прикладного искусства.*** Для понимания художественного содержания графической символики важна трактовка их смысловых и семантических значений. Это позволяет узнать, что знаки формировались когда-то исходя из содержания реальных природных объектов, понятий или явлений. Благодаря функциям, которые знак (изображение) выполняет, возникают смысловые определения, помогающие установить связи составных частей композиционной формы. Однако основой образа, в том числе и знакового, является переживание исходного явления, без чего художественное воплощение не существует. Переживание является своего рода эстетической первоосновой художественной символики, как совокупной функции, коммуникации и процесса абстрагирования.

**Искусство и ритуал.** Декор формировался как знаковый эквивалент образа и этим определял содержание композиции, но свое духовное выражение он приобретал благодаря обрядовой структуре. Предметы из дерева часто включались в ритуальное действие, например, ендова и скобкарь использовались в пирах-братчинах; применялись в заговоре; связывались с брачными обрядами; служили подарком-благопожеланием дочери, невесте, например, изделия ткацкого ремесла (прялка, рубель, валек, ткацкий стан, трепало). Жених получал тканый пояс с надписью, рубаху. Очевидно, что декор и декорированное изделие выполняли обрядовые функции. Как важный атрибут ритуала они экстраполировали на предмет содержание сакральных понятий, регламентирующих виды деятельности и взаимоотношения людей. Формировалось же благопожелание благодаря обряду в ритуале (поминание, братчина, праздники), иногда и без него, лишь по факту подарка (что можно тоже считать родом ритуального действия).

Известны случаи придания изделию, например, культовой поселенческой скульптуре, защитной силы. При изготовлении деревянных фигур использовался устный заговор. На каждое сказанное слово приходился удар топора. Количество слов в заговоре соответствовало числу дней недели, недель или дней в

году. При этом недостающее количество ударов топора означало неудачные дни, лишнее – лишало заговор силы. Соответственно выразительность и острота формы скульптуры зависели от числа ударов, определявших характер рубленой детализировки объема и поверхности.

По прошествии значительного времени ритуалы уступают место собственно художественной эстетике, которая оказывается шире целеполаганий обрядовой культуры. Происходит это вначале в связи с утверждением основных обрядовых идей в храме, а впоследствии увязывается с общественно значимыми понятиями и явлениями, например, архитектурными стилями.

**Функции декора.** Можно выделить три уровня идей-функций декоративных композиций в народном искусстве: *обрядовые* (субъектные, направленные на человека и род); *воззренческие* (объектные, связанные с взглядом на природу); *эстетические* (эстетическое содержание идей, общего вида, материала). Важно отметить также утилитарное значение идей-функций: конструкцию, удобство, рациональное исполнение.

Другой особенностью декора является его деление на космоцентрическую и антропоцентрическую формы. Существование различных типов композиций

связано с тем, что предметом познания в народном искусстве являются взаимосвязи в природе и отношение к ней человека. Так в композициях центральной и зеркальной (осевой) симметрией (см. рис. 3, а, б) нет изображения человека. Основное содержание этих композиций связано с пониманием явлений и строения пространства. Поэтому для их характеристики используется понятие космоцентричность. В них важны функции благопожелания и представление о мироздании.

Вторая группа композиций включает человека, птиц, зверей, что свидетельствует о переносе смысла изображения с идеей мироздания на самого человека, важные для него предметы и взаимоотношения с окружающей средой. Поэтому такие композиции можно назвать антропоцентрическими (рис. 3, в, г).

***Красота и эстетика декоративных изображений.*** К началу XX в. окончательно произошло снижение роли обрядовых значений декора и изделий, которые трансформировались в праздник, имеющий фольклорную и художественную ценность. Роль жанровых, сюжетных аспектов изображения становится доминирующей. О причинах того, как жанр (сюжет, мотив) становится формой выражения представлений о прекрасном, будет сказано в следующем разделе.

**Декоративная символика в искусстве.** Несмотря

на то, связь изображений с представлениями той или иной эпохи и расшифровка их в декоре XIX в. многосложны, если не сказать, неопределенны, все же в науке сложились представления об основных семантических значениях декора.

**Ромб и сетчатые структуры** имеют всеобщее распространение и встречаются не только в традиционных изделиях народного искусства (ткачестве, керамике, войлоке, кожи, изделиях из дерева), но и в искусстве профессиональном (фарфоре, текстильных изделиях, росписи стен и др.). Известный по материалам археологии ромб исследователи относят к эпохе охоты. Изображение его, отчетливо читается на срезе бивня мамонта и имеет размеры сторон примерно 2 мм. Полагают, что ромб приобрел магическое содержание, в связи с идеей благополучной охоты, блага для племени, и, позднее, в эпоху земледелия, трансформировался в знак плодородия: поле (засеянное поле). Ромб и сетчатый рисунок красиво подчеркивают поверхность, наполняют ее разнообразием ритмических эффектов.

**Круглые розетки, многолепестковые узоры. Крест.** Последние исследования в этнографии показали, что группа центричных композиций (ромб, розетка, крест) тесно связаны с образом Рожаницы – одной из древнейших фигур в праславянском искусстве,

и олицетворяют всеобщее родящее начало, чрево матери-земли (И. М. Денисова). Соотнесенность розеток с солярной символикой общеизвестна. Небесные и поземные солнце, гром, молния, луна – считаются наиболее вероятными изображениями явлений природы. Композиции с розеткой в центре и четырьмя розетками или полурозетками по ее углам или окружности трактуются как пространство со сторонами света, как движение небесных светил по небу и под землю, как годовое вращение солнца, что предшествуют годовому календарю. Розетки, расположенные на вертикальной оси, принимают значение трех пространств – подземного, земного и надземного. Розетки входят и в более сложные композиции, например, в основание креста с птицей на его вершине и др. Розетка обладает высокой концентрированностью графических и визуальных.

Вероятность того, что крест мог быть выделен из композиционной структуры ромба в период появления земледелия, очень высока. Вместе с тем близкой ему является и солярная символика (см. рис. 4). Некогда важное значение креста можно осознать потому, что он нашел отражение в гербовой атрибутике различных стран: флагах Англии и Швейцарии, Андреевском флаге в России и др. Крест контаминируется с именем Христа. Этимологическая близость слов

христианство и крестьянство составляет емкий образный уровень связи монотеистического мировоззрения и пашенного земледелия, как прогрессивного в древнерусском мире способа производства в конце I тыс. н. э. и опосредованно выражает идею огосударствления славянского многоплеменного общества. Крест обладает еще большей концентрированностью визуальных эффектов, нежели розетка.

**Образы животных и птиц** как правило значимы своими качествами, которые переносятся на сакральные функции вещей и понятий. С помощью их сакральная функция выражается символическими, обобщенными фигурами. Уникальное значение *коня* в русском народном искусстве подтверждается его обширной распространенностью и необычайно разнообразной пластической трактовкой. Смысловые нагрузки образа коня удивительно емки, а художественное воплощение необычайно красиво. Иногда образ коня с всадником является частью подземного мира, охраняемого хтоническими существами – змеями. Связь с заупокойным культом подробно описана Н. Велецкой и Д. Анучиным. Образ коня можно встретить на донцах прялок. Удивительно многопланова художественная функция коня в мезеньских прялках. В одном случае лента чередующихся изображений словно олицетворяет вечное движение из прошлого в бу-

дущее. В другом – кони расположены симметрично. Сакральное значение несут скульптурные изображения коней в набилках, замках, блоках ткацкого стана, ручках рубелей, скобкарей, мощных охлупеней. Удивительно красивы прорезные композиции с мотивами коней в поморских прялках. Изображение всадника на коне, условное и обобщенное, помещено в верхнем мире. К концу XIX в. конь остается основным персонажем многих композиций, хотя содержание их носит жанровый, тематический, светский характер. Таковы выезды барышень на городецких донцах, праздничные сцены в северодвинских прялках. При этом авторов не смущает, что они помещают изображение праздника в нижней полосе, ставе, относящемся некогда к подземному миру. Изображение коня позволило реализовать новые пластические приемы декоративного искусства в контрасте ног и корпуса, общего силуэта и пятна – целого и частей.

Изображение *птицы* устойчиво в композиционных схемах в славянском искусстве. Она является фигурантом-демиургом, персонажем мифологического акта творения Мира. Нырря на дно Мирового океана, она приносит в клюве кусочек земли, из которого создается земная твердь, изображаемая в виде треугольника (Мировой горы). С другой стороны, птица относится к древним культам родового славянского

общества. Может быть, поэтому греко-византийская изобразительная традиция, в образе птицы счастья, пришлась русским по душе. В русском фольклоре птицу связывали с душой умершего. По поводу прилетевшей в морозный день на окно птицы есть выражение: «Покойничек озяб, пичужкой погреться прилетел». Как самостоятельное изображение птица встречается в вологодских бураках, конских дугах, пряничных досках, донцах прялок. Устойчиво место птицы в символических композициях – актах творения Мира, например в тверских, вологодских, костромских, ярославских прялках. Охлупень на коньке дома – одно из самых выразительных изображений в русском народном искусстве. Птица, как реальный изобразительный символ, обладает разнообразными пластическими эффектами. Часто это просто контурный рисунок или выразительное пятно, иногда с декоративными разделками оперения.

*Лев, Сирин, единорог, полкан, грифон* гости в русском искусстве, о привнесенности которых исследователи отмечают в связи с «молчанием» о них русского фольклора. Нет более добродушного персонажа в русском народном искусстве чем лев, личина которого олицетворяла бы одновременно столько силы, благородства, наивности и трогательности. Чудесной силой наделен единорог. Вечный круговорот возрожде-

ния жизни выражает Феникс. Полкан – аналог кентавра – не только силен, но и мудр. Пришедшие из греко-византийской традиции, эти образы заняли место оберегов, разместившись на входных дверях, конских дугах, ставнях окон, филенчатых дверцах кухонных шкафов, перегородок, сундуках. Отсутствие традиции в их изображении давало простор фантазии, в результате чего нереальное соединилось с реальным, образуя причудливые декоративные решения, в которых персонажи полны внутреннего достоинства, торжественной приподнятости, а в ряде случаев – особой камерности, даже трепетности.

***Мировая гора.*** Треугольная равнобедренная фигура, один из углов которой направлен вверх, довольно часто встречается в декоре изделий. Устойчиво присутствует две птицы. На вершине горы можно видеть солярный или ромбический символ, крест, растительный мотив или их сочетание. В общей сложности треугольная фигура встречается в одной трети всех декорированных изделий из дерева, что позволяет заключить об ее универсальном значении. Примером, где ярко и эстетически выразительно представлена треугольная фигура, можно отметить металлическую, покрытую эмалью подвеску, которую ученые относят к IV–V вв. и называют подвеской с мотивом богини

и птиц.<sup>1</sup> Основное семантическое содержание горы можно связать с актом творения мира из кусочка глины, который достает птица-демиург со дна Мирового океана. Основополагающее значение – Земля – составляет обширные композиционные связи с другими элементами. На основании привлечения археологических, фольклорных, этнографических сведения исследователи сделали вывод о том, что фигура обладает полиморфическим содержанием и в ней можно видеть образ древнего языческого храма славян, связанного с представлениями о Древе жизни, о строении Вселенной и мировом порядке (по И. М. Денисовой). Эволюция горы в образ жилища и храма, его тесная семантическая и графическая связь с образом Богини (Берегини), Древом мира, трансформация горы в Голгофу в основании креста свидетельствуют об устойчивом воплощении, контаминации и преемственности сложившихся представлений, которые графически интерпретируют условия пространственного видения и фиксируют идею восхождения, завершенности, целостности мироздания.

**Образы растительного мира** (*Древо мира, вазон, куст*) являются одними из любимейших в русском искусстве. В мифопоэтическом сознании эти

---

<sup>1</sup> См.: *Василенко В. М.* Русское прикладное искусство. М., 1977, с. 70, рис. 21.

образы воплощают универсальную концепцию мира. Его фольклорные и сказочные мотивы с золотыми или молодильными яблочками, Древа познания в райском саду, вполне отвечают всеобъемлющему единству сущего, идее роста, выражению цели, причин и следствий жизни. Обрядовая сущность связана с понятиями Вселенной. Во время строительства дома в сруб ставилось деревце сосны, березы, иногда рябины. Значение Древа мира как оси мира усматривают в печном столбе. Его образ прямо или косвенно восстанавливается для разных традиций из эпохи бронзы. Реконструированный на основе мифологических представлений Древо имеет и ряд частных определений: Древо жизни, Древо смерти, Древо плодородия, Древо центра, Древо восхождения, небесное Древо и др. При членении Древа мира по вертикали выделяют части: нижняя (корни), средняя (ствол), верхняя (ветви). Троичная система космогенеза представляет мир из трех классов существ (птицы, животные, земноводные), временные понятия (прошлое, настоящее, будущее), три части тела (голова, туловище, ноги), три стихии (огонь, земля, вода). Древо, в силу контраста его частей, представляет большие возможности мастеру для применения декоративных приемов и средств выразительности изображения.

Изобразительно множественны куст и вазон, ко-

торые можно считать вариантами миропрезентации, распространенными в иных географических средах, но встречающихся и в русском искусстве.

**Дом, храм.** Изображение дома не так распространено как другие формы декора. Вместе с тем оно представляет важнейшую модель мироздания как в графических композициях, так и в объемных объектах: прялках, кладбищенских часовенках, домовинах, печах. Дом как мироздание, макрокосм в микрокосме осмыслен давно. Русский сказочный шатер, выражая в какой-то мере влияние восточного переносного жилища, связан, тем не менее, с коническими покрытиями – древнейшей формой славянского языческого храма и круглого дома, означающего, по мнению археолога Б. А. Рыбакова, круговую постройку. Понятие круглый дом и круглая крыша (четырёхскатка) и сейчас можно встретить в языковом обиходе селян. Контаминация образа горы, образа древнего храма, образа жилища, образа православного храма составляет сложную, многообразную форму декоративных решений, где идеи устройства Вселенной и Мира связывается общим понятием *дом*. Домом является и крестьянское жильё в России, и кафедральный собор в Европе, что свидетельствует о древнем фонетическом и смысловом существовании понятия, которое восходит к древним индоевропейским корням. *Ом* – одно

из фонетических обозначений космоса в древних языках. Образ дома в народном искусстве отличается целостностью, графической емкостью, уравновешенностью.

**Хтонические существа** занимают подземный, нижний уровень космогонической модели и являются их своеобразными охранителями. Так, в русском народном искусстве распространены изображения змей. В традициях искусства финно-угорских народов широко распространены и другие персонажи: бобры, существа, похожие на крокодилов, нередко лягушек и др. На одной вологодской прялке представлена композиция из двух змей, соединяющих нижний и верхний миры.<sup>2</sup> Она свидетельствует о связи русского искусства с архаическими мифами Евразии и Америки. Более распространенный вариант определяет место змей в подземном мире. В развитых вертикальных трехчленных моделях мира (славянской, древнегерманской, индоиранской), которым предшествовала индоевропейская и шумерская, космический змей приурочен низу, в противопоставлении верха и низа. Такова, например, композиция прорези ярославской прялки и прялки из краеведческого музея в Петрозаводске. Криволинейные формы мотива выпол-

---

<sup>2</sup> См.: Кошаев В. Б. Композиция в русском народном искусстве. М., 2006, с. 25, рис. 9, а.

нены в прорезной или контурной технике. Как элемент композиции изображение змеи передает упругость масс. Декоративная форма содержит эффекты графической сжатости.

**Антропоморфные образы**, сакрализация которых в истории декоративно-прикладного искусства обусловлена двойственностью значений изображаемых персон (бытовым и духовным): матери-земли, фараона, жреца, языческого бога или полубога, представляются символически отрешенными от земного, и фигуративно всегда неиндивидуальны. Благодаря этому мистический смысл божественной принадлежности четко и явственно обеспечивал отделение человеческого и божественного и находил для этого силуэтно-обобщенную форму линии, тона, расположения, размерность главных персон. Только Бог-Сын – Иисус Христос – явившийся для того, чтобы разрушить тривиально понимаемую божественность, выразителем которой становится фарисейское духовенство, эмоционально окрашивает поступки и желания людей, разрушает сословные барьеры, и находит для этого мощные сюжетные архетипы (Бог, родившийся в яслях, Бог – искушение грехом, Бог – проблема выбора, Бог – униженный и распятый, и др.). По сути вся притчевая основа Евангелие утверждает новую программу образной системы, не замедлившую сказать-

ся изменением изобразительного искусства.

В русском искусстве образ человека отличается тем, что понятие его индивидуальности вторично, первична его суть «по образу и подобию...». По словам Н. Бердяева, «не русский человек властвует над природой, а природа над человеком: к ней обращается он, видя в ней Богородицу и прося у нее защиты». Но именно потому, что человек есть порождение Бога, его индивидуальность становится выражением божественного, но только тогда, когда происходит обретение Веры, когда знание становится знанием Творца, для чего не требуется замысловатых путей.

В народном искусстве более распространенными являются женские образы. Доязыческое происхождение образа женщины несомненно. Предшествующий патримониальному устройству общества матриархат в сакрализации пространства использовал понятия одушевленности живого и неживого мира. Одушевленность – анимизм (от лат. *anima, animus* – душа), являлся этапом доязыческого всеобъемлющего духовного опыта. Дошедший до нас смысл одушевленности природы в образах женщины выражается в таких метафорических понятиях как Мать-сыра земля, Богородица-заступница, Параскева Пятница-судьбоводительница и др. Основная иконография женского образа в русском народном искусстве сохранилась в тек-

стиле, отчасти в керамике. Дерево также не избежало влияния этого удивительного образа, полного силы, торжества предстояния, как это можно видеть, например, в швейке ярославского музея, архангельских «панках» (куклах), инкрустированных резных и расписных городецких изделиях, предметах текстильного ремесла. В восточно-славянской мифологии богиня Мокошь была единственным женским божеством древнерусского Пантеона, чей скульптурный образ был помещен в Киеве на вершине холма рядом с кумирами Перуна и других божеств. Параскева Пятница является в определенной мере образом-преемником Мокоши. С ней связаны понятия прядения и нитей судьбы.

Развитие образа женщины в народном искусстве связано с переходом его из понятий всеобщего плодоносящего начала к метафоризации, в которой исследователи видели связь образа птицы с женщиной, как например, в сценах с охотой на птицу – «добывание невесты», прямого изображения «сватовства». Выезды, чаепития, прядения, домашние хлопоты – во всех случаях образ женщины воплощен с особой торжественностью и почитанием. Изображение, как правило, является доминирующим композиционным и смысловым центром. Безусловно, и образ Богородицы, наделенный необычайной одухотворенностью,

генетически имеет связь с духовным началом прежних образов матери-природы. Но опять таки ни в одной из прежних образных систем не существовало понятия предстоящей утраты Сына, скорбь которой была пронзительна и умножена уже в момент Рождества. Жертва Бога-Отца становится равной жертве земной матери, а ее высочайшая духовность переполняет иконописные лики Марии.

Портретное изображение женщины в народном искусстве очень редко. Когда оно появляется, например в прялочной росписи, то поражает своей яркостью, жизнеутверждающим выражением, смелостью, которая позволяет мастеру в наивной манере поясного портрета и его декоративного решения продолжить художественный народный опыт, создав по сути новый жанр в народном искусстве – портрет любимой девушки. Одна из надписей под портретом гласит (структура написания сохранена):

«Не-задумайся-подруга-цветикъ-дорогой-мы-сплетемъ-тебе-венчикъ-из-дорогих-из-разных-розъ».

Другие примеры, как портрет в овале на внутренней стороне шкатулки, или женский образ на вальке, портретные вставки в резном декоре утюга, или швейки, свидетельствуют уже о профессиональном владении кистью, умении масштабно и пропорционально

использовать средства декоративного пространства композиции. Технически изображение может быть написано на гладком фоне, или на контрасте с рельефным резным, или скульптурным прорезным узором. Всегда образы трактуются удивительно тонко, проникновенно, трепетно, в результате чего бытовой предмет приобретает особую драгоценность.

Богатейшая тема женских образов разработана в лубке. Так, прямая иллюстрация протекающего события, страдания, нравственные коллизии – все наполнено чувственным переживанием:<sup>3</sup>

Под вечер осенью ненастной  
в пустынных дева шла лесах  
И тайно плод любви несчастной  
держала в трепетных руках...

Надпись с изображением составляет особый род графического синтеза, показывающий более сложные и яркие возможности декоративного искусства, принадлежащие уже сфере искусства изобразительного.

---

<sup>3</sup> См.: Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. М., 1968.

### 3. Композиция в искусстве

**О сущности и структуре композиции в искусстве.** Композицию для легкости и простоты обозначают как соединение, связывание, составление. Данная категория раскрывает процесс и результат художественного мышления, направленного на решение художественно-образных, функционально-эстетических задач среды, пространства и преломляющего в созданных произведениях культурную и эстетическую сущность общества, личный опыт художника, стремление к духовным истокам бытия. Композиция есть главный инструмент художественного творчества.

Общим для композиции в декоративно-прикладном народном искусстве, архитектуре, дизайне, является двойственность ее структуры – материальная и духовная. Именно они и объясняют прикладной характер и смысл вещественных памятников. Для прикладных искусств материальное связано с природным веществом и утилитарным значением, раскрывающим назначение предметов как условием физического соответствия человеку, что обеспечено преобразованием природной материи в полезные вещи. Для изобразительного искусства (живописи, графики, скульпту-

ры) материальная компонента имеет иное значение. Материал в изобразительном искусстве, ставится в зависимость от духовной идеи: мировоззрения и опыта эстетического переживания. Его преодоление – самостоятельная эстетическая задача, не связанная с утилитарной, хозяйственной необходимостью.

Наиболее ранней теоретической разработке подверглась **композиция в архитектуре**, задачи которой следующие:

- преобразование природной среды в искусственную, создание гармоничного архитектурно-ландшафтного пространства;
- создание архитектурных сооружений, отвечающих видам и потребностям деятельности человека в различных областях его жизни;
- преобразование технологических открытий в конструктивные и использование архитектурных и объемно-пространственных законов формы.

Архитектура наделена определенной совокупностью задач синтеза среды. Она образно и эстетически осмысливает и выражает технологические возможности конструктивных решений. Стоечно-балочная конструкция, стена и арка, паруса сводов, стрельчатое окно и нервюрный каркас, металлическая структура остова и др. предопределили архитектурные закономерности в архитектуре. Стиль, как общность

средств художественного синтеза, характерных для той или иной эпохи, составляет в истории искусств образную основу архитектуры.

Краеугольным камнем архитектурной композиции является триада Витрувия – польза, прочность, красота. Этот римский военный инженер и архитектор, живший во второй половине I в. до н. э., создал трактат «Десять книг об архитектуре». Его триада актуальна до настоящего времени. Классическим учебным пособием по композиции в архитектуре является труд В. Ф. Кринского, И. В. Ламцова, М. А. Туркуса «Элементы архитектурно-пространственной композиции».

**Композицию в дизайне** стали рассматривать сравнительно недавно, так как его появление (художественное конструирование, промышленное искусство) связано с развитием производственных технологий. Форма промышленного искусства возникла со строительством заводов и фабрик, а теория дизайна фактически сформировалась во второй половине XX столетия. Задачи дизайна:

- решение художественно-образных закономерностей в условиях тиражирования изделий как результата индустриальных общественно-производственных процессов, унификации и стандартизации инженерно-технического обеспечения;
- выполнение заказа по отношению к разнообра-

зию предметно-пространственных видов материальных объектов, служащих удовлетворению жизненных потребностей;

- соблюдение совокупности интеллектуальных и инженерных областей и методов творчества: теории, образования, художественно-конструкторского проектирования, экономики и управления производством.

Существование специализации в области дизайнерской деятельности – промышленный дизайн, дизайн среды, графический дизайн и т. д. – свидетельствует о специфике средств композиции по отношению к потребностям человека – функциям, и сохранении основного условия – производственной технологичности. Вместе с тем созданные в новых условиях формы предметного мира определяют ряд стилевых черт, характерных для современной интерпретации декоративной формы: метафоричность и образную ассоциативность.

Из отечественных трудов по композиции можно назвать работу Ю. С. Сомова «Композиция в технике», различные издания НИИ технической эстетики, в частности «Методика художественного конструирования».

***Композиция в декоративном и народном искусстве.*** Понятие декоративное искусство шире народного, старше дизайна, отличается неоднородно-

стью социального и мировоззренческого содержания. Задачи декоративно-прикладного искусства:

- синтез с архитектурной и предметно-пространственной средой, например, в храмовых и светских архитектурных сооружениях;
- тождество эстетических потребностей и функций изделий и соответствие их историческим представлениям о возвышенном и красивом – соответствие типическим условиям социального выражения и бытования ДПИ (ансамбль одежды, фарфоровая посуда, игрушка и др.);
- традиционность технологии и материала – от монументально-декоративных (витраж, мозаика, стенопись) до ювелирных произведений и технологий.

Несмотря на то, что между видами прикладных искусств существуют пограничные явления, например, дизайн ювелирного искусства, дизайн архитектурной среды, структура видов творческой деятельности традиционна, и композиция в ДПИ имеет характерные признаки.

Композиция в декоративно-прикладном искусстве долгое время рассматривалась в рамках классической истории искусств: во «Всеобщей истории искусств», «Истории декоративно-прикладного искусства», «Истории русского искусства», что вполне отвечает идее участия ДПИ в процессе художествен-

ного синтеза. Среди зарубежных материалов по теории декоративного искусства можно отметить труды У. Морриса и Дж. Рескина. В систематизированном виде ДПИ Западной Европы представлено в книге «Декоративно-прикладное искусство» (А. Моран) и «Большой иллюстрированной энциклопедии древностей».

В границах общих определений декоративно-прикладного искусства находится и *народное искусство*, которое мы можем выделить как устойчивую самостоятельную систему, а именно:

- декор в народном искусстве как эволюция мировоззрения – отражение в художественных образах представлений о мире (синтез переживания, сакрализации пространства и понятий, мифопоэтических архетипов, эстетизация среды);
- конструкция как область ручных технологий – выражение архитектоники полезных вещей и использование традиционных материалов, технологий и техник их обработки;
- создание объектов для удовлетворения потребностей в средствах труда и жизни крестьянского и городского населения: жилища, одежды, украшений, предметов жизни, орудий ремесленного труда.

Общим для декоративного искусства является его ансамблевость как основное условие синтеза. В народном искусстве это отражение макромира (космо-

гене́за) в микромире (в завершённых эстетических объектах). Примерами служит понятие ансамбля (архитектурного, женской одежды, народного зодчества, ювелирных украшений и др.).

Для характеристики собственно содержания композиции в декоративно-прикладном и народном искусстве можно рассмотреть следующие понятия: взаимосвязь композиции и естественно-научного знания; средства композиции; жанровые аспекты композиции в декоративно-прикладном искусстве; средства художественного синтеза.

**Взаимосвязь композиции и естественно-научного знания.** Декор и орнамент напрямую связаны с идеей единства и всеобщности законов природы. Законы таких связей пытается установить морфология, структурное понятие, которым обозначают не только часть языковой системы, но в целом форму и строение организмов. Существуют морфология искусства, морфология ландшафта и др.

Известно, что первым этот термин ввел в научный оборот И. Гёте, работавший над созданием учения «о форме, образовании и преобразовании». Однако поиски соотношения гармоничности композиционных структур велись всегда. Так, изучение законов пропорционирования дало миру более ста канонов пропорций человеческого тела.

Морфологические универсалии композиции сближают художественные произведения со строением живых и неживых форм. Объединяющим началом такой общности выступает понятие симметрии, под которой древние греки понимали гармонию и красоту. Герман Вейль, математик XX в., говоря о роли математической идеи симметрии в науке и искусстве, замечал, что она является той идеей, посредством которой человек всегда пытался постичь и создать порядок, красоту, совершенство.

Общим законом гармоничной формы принято считать закон «золотого сечения». Известный египтянам и грекам он широко применялся ими при создании художественных произведений. В XIII в. Леонардо Пизанский (Фибоначчи) открывает особый ряд последовательности целых чисел: 1, 2, 3, 5, 8, 13... где каждое число равно сумме двух предыдущих и эти отношения бесконечно приближаются к «золотому сечению» по мере возрастания ряда. Этот закон называют *законом деления отрезка* в пропорциональном отношении:  $AB/AC = AC/CB$ . «Золотое сечение» находят в частях разрезанной спирали, в винтовом листорасположении у растений и т. д. Оно связано с теорией возвратных рядов, комбинаторной математикой, теорией чисел, геометрией и др.

Поиски О. Браве различий и схожести живой и

неживой природы привели в XIX в. к определению важнейшего закона различий симметрии кристаллов и симметрии растений и животных. На рубеже XIX–XX вв. русский ученый Е. С. Фёдоров впервые определил 230 групп симметрии кристаллов. Гомологические ряды (закон изменчивости), открытые Н. Вавиловым, устанавливают сходство формообразовательных процессов не только у организмов близких видов, родов, семейств, но и аналогичность гомологических систем и классов кристаллохимии, родов и семейств растительного и живого мира, органических соединений (углеводородов). Ю. Урманцев на материале биологии и философии отмечает сходство принципов симметрии, на основе которой строятся естественно-научные классификации элементарных частиц, атомов, молекул, кристаллов, организмов. М. Марутаев обнаружил музыкальный ряд в расположении элементов в таблице Д. Менделеева.

Интересный материал по вопросам симметрии в декоративно-прикладном творчестве, содержит книга В. А. Копцика и А. В. Шубникова «Симметрия в науке и искусстве». Здесь собраны многочисленные примеры из древнеегипетских источников и работ современных художников, излагаются закономерности различных вариантов бордюров, орнаментов ленточного и сетчатого типов, группы объемно-пространствен-

ных структур; рассматриваются произведения литературы, музыки, живописи.

Гармония в музыке, «золотое сечение» в архитектуре и прикладном искусстве, соотношение ритмов в литературном произведении, выражение ритмообразования в танце, традиции религиозной обрядовой практики – аргументировано ритмообразующими законами, которые широко раздвигают понятие композиции, делают ее особым методом построения или обогащения любой материальной структуры с целью создания художественной формы.

**Средства композиции** в декоративно-прикладном искусстве определяются комплексом визуально-эстетических связей двух родов закономерностей. К первым относятся *пропорционирование и удобство использования*, что можно связать с формулой Протагора: «человек – мера всех вещей». Второй родовой порядок средств композиции выражает внутреннюю *закономерности при построении изображения и формы* в метроритмических, статико-динамических, нюансно-контрастных закономерностях, соотношений симметрии и асимметрии, цвето-колористических и фактурно-текстурных средств. Данные средства выражают общие психофизические закономерности сознания человека и его стремление к цельности, гармоничности, завершенности общего впечатле-

ния от формы, что составляет основу всех искусств. Метр-ритм, статика-динамика, контраст-нюанс, симметрия-асимметрия, фактура-текстура, цвет-колорит достаточно подробно раскрыты в книгах по предметам архитектура и дизайн. Для декоративно-прикладного искусства они также справедливы, хотя имеют некоторую специфику. Так, колористические закономерности композиции менее актуальны, в то время как культура народов, запечатленная в цветовой символике, географические и климатические особенности при формировании мифологии цветковых систем, формирование символических концепций цвета в конфессиональных религиях имеют большее значение для декоративно-прикладного, нежели для других видов искусств. Также и соотношение фактуры и текстуры ввиду глубины исторических традиций и разнообразия материалов декоративно-прикладного искусства имеют большую актуальность. Подуровнем средств композиции выступают средства изображения (точка, линия, пятно, смысловой и технический первоэлементы декора) и организационно-выразительные средства (выделение центра, оси симметрии, закрепление угла, замыкание в раму, геометрический подуровень строения, учет конструктивного напряжения).

**Жанровые аспекты композиции в декоратив-**

**но-прикладном искусстве** не часто затрагиваются в литературе. Сложность анализа их объясняется тем, что в методике исследований используются в основном приемы, объясняющие сюжет, и мало обращается внимания на специфическое содержание его традиций в декоративном и народном искусстве. В художественно-историческом смысле сюжетный декор завершает линию развития символики в прикладном искусстве и поэтому многими нитями связан с его прежним содержанием. Эта двойственность, т. е. архаизм графики и новизна содержания, определяет его самобытность и место в исторической цепи образов.

Среди причин, благодаря которым изменялась техника исполнения декора во второй половине XIX столетия, одной из основных справедливо считается появление приемов скорописи в условиях товарного производства и конкуренции, что объясняет большую смелость в обращении с растительными мотивами, свободу во владении средствами художественного выражения. Постепенно символическая основа декора дополнилась изобразительной, в нем появились реалистические мотивы.

Форма преемственности в народном искусстве – повторяемость – вполне органично вбирала темы и сюжеты, уже переложенные в изобразительную структуру. Такие изображения, как фантастические гри-

фон, единорог, берегиня, лев, стрелец, павлин, попугай, двуглавый орел обладают особой мерой символичности и метафоричности. Эти два качества в целом органичны принятым изобразительным закономерностям декоративного искусства: контурности, плоскостности, обобщенности, фронтальности. При этом заимствованные мифологические изображения отличаются тем, что в характере их трактовки идет процесс конкретизации, устанавливаются своеобразные мостки в способах передачи особенностей конкретных форм реального мира. Переход от символа к мифологическому или метафорическому образу – это видение жизненно важных ситуаций, свидетельствующих об изменении содержания образов и художественных средств их воплощения.

Анализ жанровых композиций невозможно рассматривать вне уяснения специфики понятий, часто трактуемых однозначно, но обладающих своим специфическим содержанием – это мотив и сюжет.

*Motiv* (в литературе) – простейшая, не разлагаемая далее смысловая единица... («увоз невесты») (БСЭ). Значимость мотива зависит не от собственного смысла, а от изменения в процессе отображения форм реального мира, иногда под действием фантазии. Как отраженное представление о предметах и явлениях мотив мы вправе назвать объектом изображе-

ния (связанным с вопросом «что?»). Происходит постепенное уточнение изобразительных характеристик цветка, коня, птицы, однако не далее простой констатации действия, где персонажи едут, плывут, прыгают, пьют чай, убегают от медведя (льва), охотятся, пасут стадо.

*Сюжет* в изобразительных искусствах – определенное событие, ситуация, изображенные в произведениях... «Конкретное, детальное, образно-повествовательное раскрытие идеи произведения» (БСЭ). В таком значении сюжет правомерен для лубка. Здесь объекты изображения раскрываются в их взаимодействии и связи, затрагивая, например, вопросы нравственности, воинского героизма («Бова Королевич»), иносказательной иронии и сатиры («Мыши кота хоронят»), событий текущей жизни. В народном искусстве (в изделиях из дерева) такие изображения составляют исключения из правил. Здесь «предмет» – сложное суждение – еще не выделился из «объекта», что дает основания говорить не о сюжете, а о мотиве, и в более подробном изображении видеть жанровый мотив, может быть, сцену.

Сосредоточение двух начал мотива объекта и мотива действия в одно целое составляет в народном искусстве неповторимое очарование, простоту, естественность и составляет основу декоративных выра-

зительных средств. Чистые, эмоционально-насыщенные цветовые отношения являются необходимой заменой натуральному цвету. Изображения трактованы плоско. Сопоставление изображаемых объектов немасштабно и пространственно не связано с центральной перспективой. Мастер иногда применяет совмещения горизонтальной и вертикальной проекций, а также, если говорить языком координат, фронтальной и горизонтальной или фронтальной и профильной. Происходит это прежде всего там, где наличествует связь с гравюрой или иконописью. Понятие сюжета можно увязывать уже с более поздними стадиями развития изображений антропоцентрического характера.

Таким образом, жанровые особенности сюжетных композиций содержат характеристику объекта и характеристику действия, причем в ряде случаев оба совмещены. Иногда отдельные изображения могут быть не связаны между собой. Тогда композиция носит характер произвольного или коврового заполнения. Когда изображения теряют непосредственный магический, обереговый смысл и обретают жанровые свойства, композицию можно рассматривать как тип картины. Попытка в самых общих чертах раскрыть содержание связей человека с его окружением, показать его действия приводит к появлению мотива, а за-

тем и сюжета. Сказочный, радостный мир народного искусства в декоративной форме является эквивалентом представлений об идеальной стороне жизни.

История композиции в декоративном искусстве отражает художественный метод познания мира. Общим принципом для композиции является смысл, который выполняют декор и само изделие. Между идеей и средствами ее воплощения находятся декоративно интерпретированные изображения. Сама графика изображений изменяется. Новые эстетические представления, раскрывающие значение, место, образ человека и предполагающие некоторую реальную среду, способствуют появлению жанровых композиций; наравне с архаическими символами в декоре используются сюжетные мотивы.

**Средства художественного синтеза** в искусствоведении подаются весьма обобщенно. Если представить их с точки зрения визуальной целостности, то одним из средств такого единства (образа вещи) может быть собственно само декорирование, т. е. принципы взаимосвязи декора и формы. В свою очередь наличествующие в орнаменте сетка, раппорт, центральная симметрия могут рассматриваться как средства синтеза орнамента. Имеющие отношения к понятию ритма, а шире композиционной упорядоченности они характеризуют смысл визуальной целостности отдель-

ных частей объекта и его общего вида. Такой кругооборот свидетельствует о том, что средства художественного синтеза строятся на основе связи структур и подструктур композиции, взаимно соподчиненных. Одно художественное обстоятельство может быть и следствием и причиной второго.

И все же мы полагаем возможным выделить первичные обстоятельства синтеза как общей основы материального мира и его художественного выражения. Прежде всего закономерности ритмообразования; законы формообразования; правила пропорционирования и прежде всего «золотого сечения»; закон визуальной целостности; цветовое и колористическое единство; функциональная и образная логика пространства и местоположения в нем человека; явленная человеку тайна красоты мира; момент превращения системы в целое; момент осознания красоты; состояние гармонии; божественное откровение в законах духовного преображения.

Особое значение средства художественного синтеза приобретают в связи с генезисом искусства, его типологическими критериями и историческими этапами. Изменение мировоззрения и соответствующих ему средств художественного синтеза можно проследить с ранних периодов развития человечества на основе понятия образ мира. В дохристианский пери-

од оно служило центральной идеей искусства, эквивалентом общечеловеческих размышлений о жизни. Формирование художественно-образных систем в цивилизационном обществе, основой которой стала в России православная конфессия, отличает средства художественного синтеза в их соответствии метаморфическому смыслу искусства и структурам поэтики духовной (религиозной) мифологии. В XVIII–XIX вв. происходит умножение светских настроений, которое трансформирует представление о языках художественной формы в средствах барокко, рококо, классицизма, ампира, неоклассицизма, эклектики, модерна. Технологически усложняющееся производство рождает сложные специализированные сферы деятельности, своеобразно уравновешенные проблемой системности и целостности, прежде всего в философии. Авангард как моноявление сформировался в 20-30-е годы XX столетия и, как антитеза искусству изобразительному, породил новые оттенки средств художественного синтеза предметно-пространственной среды.

Таким образом, идеи – это корни композиции. Структура декора и формы – своего рода ее ствол. А творческая фантазия мастеров, проявляющаяся в многообразии декоративных приемов и интерпретации, – ветви и листья. Композиционное мышление

в искусстве парадоксально: оно столь же подвижно, сколь и традиционно. Благодаря этому сохраняется образная природа представлений о жизни, обогащается опыт декоративно-прикладного искусства.

## 4. Структура декора и орнамента

Прежде всего нужно отметить, что особенностью всякого изображения, и декоративно-прикладного в частности, является его фигуративность. В ней как в зеркале отражена связь мотивов изображения с породившими их идеями и значениями. По сути любое изображение фигуративно, независимо от того, насколько оно реалистично или абстрактно. При этом следует помнить, что содержание изображения в декоративно-прикладном искусстве заключено не только в нем самом, но и в понятиях, которым оно служит. Функциональное изменение смысловых значений сопровождается изменением их художественного содержания. Выше были описаны основные элементы изображения, из которых состоит композиция. Теперь скажем об устойчивых изобразительных закономерностях декора и орнамента.

**Типы изображений в декоративно-прикладном искусстве.** Круг символов в искусстве ограничен, но в ходе столетий постепенно видоизменяется, что связано с накоплением и преобразованием идейного содержания и технологического опыта. Радикально изменяют перспективу развития искусства это рубеж I–II тыс. н. э. и вторая половина XIX в. В начале закладыва-

ются важнейшие эстетические доминанты образной системы, ведущей к ее переосмыслению, перестройке, изменению в иконографии благодаря христианскому духовному опыту. А критическая масса культуры XIX в. в условиях опромышливания процессов жизни определила светские черты художественных образов и соответствующее эстетическое начало.

В материалах образцов народного искусства XIX столетия можно различить особенности обоих периодов. С одной стороны, разнообразные розетки, ромбы и их вариации, зооморфные, антропоморфные образы, композиции Древа жизни составляют ряд дохристианских образов, получивших новое эстетическое содержание, когда в русское искусство проникли сказочные восточные, византийские, греческие персонажи. С другой стороны, в этот период в кустарной промышленности в ряде случаев происходит разделение труда, что оказывает значительное воздействие на развитие традиций искусства: увеличение количества изделий на рынок ведет к специализации, быстроте, рациональности, а вместе с тем техническому совершенствованию приемов отделки, например, отточенности кистевого письма.

В целом же в XIX в. прочитываются ранние и оформляются поздние декоративные приемы. Они напоминают об условности нерасчлененных образов

языческого и доязыческого периодов. Другие дают реалистические изображения, представляющие мифологические и жанровые понятия. Анализ большого числа декорированных изделий выявил 4 таких группы: центричные, симметричные, переходные, свободные.

**Изображения по типу центральной симметрии (центричные)** включают ромб, крест, солярные знаки и их варианты (см. рис. 3, а). Композиции более сложные, но построенные на принципах центричности, также можно отнести к данной группе. *Центрально-симметричными* называются композиции, части которых, при повороте вокруг оси (центра круга – розетки, ромба, креста) на определенное число градусов совпадают между собой. Структура центричных композиций может быть простой и сложной. О значении схематических форм шла речь выше (см. с. 12). По мере развития ритмических рядов от центра к краю поверхности центробежные визуальные эффекты исчезают. Ритм декоративных приемов по краю композиции как бы останавливает исходящие из центра визуальные вектора. Данную особенность можно назвать понятием «краевой эффект». Этому служат и заключение изображений в рамки. Таких рамок может быть несколько. Абстрактность форм резной техники, которая, как правило, используется при воспроиз-

ведении центричных символов, органична сжатости и обобщенности смысловых значений центричных композиций. Далекo не случайно размещение этих знаков на орудиях труда, например, прялке, черпалке льда из проруби, используемой в процессе ловли рыбы, пороховнице, солонке или повседневных бытовых предметах: сундуках, ковшах-братинах, шкатулках, солонках и т. д.

**Композиции по типу осевой (зеркальной) симметрии** декоративных построений, связаны с идеей вертикального и горизонтального пространства (см. рис. 3, б). В них составными частями могут входить композиции центричной группы и другие изображения, например, мотив горы. Состав изделий, куда входят симметричные структуры, необычайно широк: рубели, вальки, наличники окон, сырницы, лубяные коробья, двери, сундуки, архитектурные детали, многие виды прялок, набилки ткацкого стана, пряничные доски, дуги, сани, блоки ткацкого стана и т. д. Некоторые из таких изображений встречаются в керамике, текстиле, изделиях художественного металла и др. Элементами композиции могут быть условно трактованные птицы, рыбы, кони, олени и т. д.

В отличие от композиций центричной группы, содержание осевых изображений включает в себе представление об общих закономерностях простран-

ства, о мироустройстве – порядке. Качество зеркально-симметричного пространства отличается от центрально-симметричного тем, что первое связано со сложным комплексом формирования психофизики сознания под влиянием земного тяготения. Соответственно они выражают свойства представлений о мире в границах планетного мышления. Замкнутость, свойственная форме отдельных входящих в композицию элементов, приобретает здесь особый характер: система замкнута, так как достигнуто равновесие, иератичность, соподчиненность элементов, но в самом расположении элементов в пределах композиционного поля по вертикали заметно движение. Центричные композиции, в частности розетки, располагаясь по три, реже четыре в ряд на новой, вертикальной осевой основе, по содержанию заключенных в них смыслов и функций отвечают иным понятиям. Магическое начало и абстрагированное выражение идеи переживания в символах плодородия, благополучия приобретает более сложный мировоззренческий характер через построение пространства, мироорганизацию. Во всех представленных случаях композиции оставляют ощущение целостности. По форме это достигается приемами ритмообразования. Часто это следствие заключения изображения в раму, и что важно – мера символичности изображений.

Техника исполнения зеркально-симметричных композиций достаточно сложна, особенно в контурной, трехгранной, плосковыемчатой резьбе, а также в орнаментальных фактурах вышивки, ткачества, других видах прикладного искусства. Символика образов выражается не только приемами геометризации форм порезок, но и контурной резьбой, а в случае, когда графический декор переходит во внешние очертания изделий, начинают формироваться приемы скульптурной резьбы. Это характерно для лопасок тверских или «теремковых» ярославских прялок, где изображение трансформируется из графики в своеобразную скульптуру: вырезается по контуру, округляя по краям, контрастирует с графической фактурой. За лаконичностью и даже скупостью композиционных и технических приемов ощущается удивительно тонкое мастерство в отборе средств композиции, в результате чего возникают произведения, полные эпичности, монументальности, обобщенности.

***Переходный тип композиций*** объясняется тем, что причудливые изображения сказочных растений, мотивы, связанные с культами родового общества, мифологические персонажи, формы живой и неживой природы нарушают принцип зеркальности (см. рис. 3, в). Вместе с тем в них по-прежнему геометрические ось и центр сохраняют свое значение, т. е. изобра-

жения вплетены в геометрию осевых или центричных распределений. Например, образы греческой мифологии (птица Феникс, лев и др.) заняли геометрический центр и, в то же время, в силу сложной изобразительной трактовки, противостоят геометрически визуальной ритмичности. Прижившись в народном искусстве благодаря обереговым функциям или значениям чудесного (возрождения), они в определенной степени замещают образы родовых культов (животных и птиц) и вместе с тем рождают новые впечатления. Как самостоятельные композиции такие изображения можно видеть на внутренних сторонах крышек вологодских коробов, перегородках в доме, пряничных досках, прялках, дугах, столах, берестяных солонках, туесах и др. Форма декора как символическое воплощение идеи целостна и замкнута. Постепенное усложнение изобразительной структуры связано с усилением интереса к реальным связям образа, которые начинают перекрывать его символическое содержание. Цельность, обобщенность форм древних изображений, символичность значений объясняет их замкнутый характер, сохраняющийся часто и при более тщательной разработке. Нарушение геометрии рождает особенности художественного своеобразия в причудливом соединении древнего и современного, статичности и действия, чинности и без-

удержной лихости. Запннутая в рамки традиционных построений смелая роспись или резьба не тяготится ими. Декоративные откровения убеждают в возможности отыскать ритмические закономерности, создать одухотворенные, необычайно живые образы с помощью смелого сопоставления темных и светлых тонов; уверенно обегаящей контуры тонкой, податливой линии, контрастом изображения с геометрически строгими элементами окружения.

Совершенно очевидно, что композиции этого типа отражают процесс переноса смысловых акцентов содержания с порядка на объект, важным становится частное, причем результатом этого процесса оказывается изменение декоративности в силу новых способов построения композиций и новых приемов организации изображений. Не подлежит сомнению, что сохранение центральной или осевой симметрии оказывает сдерживающее влияние на дальнейшее развитие образов и в системе построений, они, как правило, трактованы символически. Попытки подробно реалистической трактовки приводят в ряде случаев к тому, что в символ превращается вся сцена: таковы сцены охоты на медведя, охоту на птицу. Культурный смысл брачной или родовой символики высвечивает интерес к жанровым композициям в народном творчестве. Картина-символ часто и есть своеобразная ме-

тафора – результат композиций переходного типа.

Таким образом, сохранение симметрии при размещении реалистических изображений в качестве своеобразных клейм, располагающихся на оси или в геометрическом центре, приводит к новым качествам в композиции. Работа фона, свобода в распределении и ориентации масс, появление векторов движения персонажей, поиск решения пространства за счет сопоставления фигур, активность цвета, сопоставление сказочного и реального дают представление об изменениях в декоративной системе. Решительное обращение с техниками росписи приводит к созданию нового пластического языка и строя изображений.

***Композиция сюжетных изображений*** отличается от всех предыдущих (см. рис. 3, а). Необыкновенная смелость, а часто легкость и живость техники, интерес к окружающим реальным объектам и происходящим событиям, стремление передать праздничное чувство и осязаемость окружающего мира характеризуют сюжетные композиции в их внутреннем и внешнем выражении. Происходит окончательная трансформация магически обрядовых значений декора в эстетические. Художественная эстетика преобладает над магией символики, порождается интересом к действию и среде человека. Особенности протекающего композиционного творчества связаны с тем, что изб-

ражения, занимающие в иерархии общего поля отведенное им место, композиционно настолько остры, что образуют в полной мере самостоятельное изобразительное пространство и могут рассматриваться автономно. Здесь окончательно закрепляется наметившийся в переходных композициях процесс переноса акцентов содержания с порядка на объект.

Но в то же время можно отметить две различные художественно-композиционные формы по структуре декора:

- композиции по типу произвольного «коврового» заполнения;
- жанровые композиции по типу «картины».

В первых изображения птиц, зверей, человека даны среди разбросанных по светлому фону мотивов растений. Таковы боковые стенки колыбелей, части хлебниц и др. Общая композиция подчиняется особенностям конструкции изделия, охватывая всю его поверхность или плоскость. В композиции по типу «картина» мастера подают объекты крупно. Они важны и сами по себе без связи с внешним пространством. В некоторых случаях мастер идет дальше: он создает своего рода сцену, где разворачивается действие, где смысл изображений предполагает определенную пространственную среду и характеристику происходящего момента.

Анализ таких изображений связан с решением проблемы жанровых аспектов декоративного искусства. Появление реальных композиционно-пространственных координат, в основном перцептивных, строится приемами «за» – «перед» предметом, один предмет «выше» – «ниже» другого. Благодаря этим своеобразным вешкам реального пространства намечаются близкие или удаленные от зрителя объекты. Вместе с тем такое картинное построение сохраняет плоскостность и подчиненность поверхности изделия. Лишь интенсивность цвета, напряженность линии, тональный контраст декора, а также некоторые графические приемы, визуально «уводящие» изображение за границы отведенной ему поверхности, показывают большее значение декоративной системы для общего впечатления от вещи. Полновесное жанровое содержание таких изображений уже ни в чем не уступает лучочной картинке – изображению вполне самостоятельному, полному очарования из-за прежней условной симметричности. В композиции «охота на медведя» симметрия задается черной фигурой зверя как условной осью, разделяющей картину на правую и левую части, с фоном в виде схематически трактованных гор и деревьев на заднем плане.

**Типы орнаментов в декоративно-прикладном искусстве:** раппорт (полоса), центральная симмет-

рия (розетка), сетка. Интерес к орнаменту, как к явлению ритма, проявляют ученые разных дисциплин. В общем виде *орнаментом* называется украшение, где в структуре ритмообразования существуют упорядоченные повторяющиеся элементы. Однако орнаментом часто называют и неритмические структуры, содержащие орнитоморфные, зооморфные, антропоморфные, растительные мотивы, особенность которых заключена в характере обобщенности и условности изображаемых объектов.

Орнамент обладает организующим началом, поскольку выражает не только сакральные или коммуникативные понятия, но и художественно-эстетические: ритмические или пропорциональные закономерности, восходящие к идее единых универсальных принципов организации материи.

**Раппорт** – это чередование подобных элементов, как правило, по краю декорируемого изделия или объекта (см. рис. 1, а). Так возникают построения на концах рукавов в одежде, орнаментах книг, в обрамлении порталов архитектуры. Связь элементов внутри раппортной полосы может быть двух родов: когда элементы не связаны между собой и повторяются через одинаковые промежутки; когда элементы объединяются непрерывной линией, как, например, в некоторых видах древнегреческого меандра.

**Розетки** – это изображения, построенные на принципе симметрии вращения (см. рис. 1, б). Их помещают в окна католических храмов в виде «роз» витражей (см. рис. 2), в орнаментах книг и других предметах. **Крест** также отвечает принципам вращения. Крест вписан в круг – достаточно распространенная декоративная форма (см. рис. 4).

**Сетки** строятся различными приемами, важно, чтобы основные изображения являлись своего рода ее узлами: вершинами квадратов, ромбов, параллелограммов. Сетки могут быть более сложные, построенные на основе двух и более сетчатых структур, шаги которых соотносятся друг с другом в гармоничном сочетании (см. рис. 1, в).

Важным дополнением к трем группам симметрии является **растительный орнамент**, который может и не содержать в себе принципы выделенных групп, однако понимается как орнаментальная структура. Таковы мотивы в русской кистевой росписи, татарской аппликации изделий из кожи. Их особенность состоит в линейной пластике выражения, в соотношении отдельных элементов, которые наделены определенными чертами условности и имеют некоторые пределы упрощения формы. Ритм в данном случае понимается как некая общая идея распределения элементов на поверхности изделия. Существуют

и иные решения графической формы, которые относят к орнаментам. Например, изображения священных животных, птиц строятся в условной графической манере, которую также можно считать особым фигуративным видом орнаментики. Иногда понятие орнамента переносят на симметричные изображения, например, Древо мира, Великой Богини. Для изделий художественного текстиля или резьбы, соответственно условиям технологической графики переплетений нити или трехгранно-выемчатой техники, характерно определение **геометрического орнамента**.

Орнамент интересен тем, что он подчинен поверхности или форме изделия и по сути не может осуществиться вне изделия или материала. Вместе с тем природа орнаментального искусства такова, что благодаря орнаменту может полностью изменяться впечатление от изделия или архитектуры. Это связано с психофизическими закономерностями восприятия человеком пространства и времени, которые выражаются орнаментальной структурой, построенной на ритмической основе. Конкретное композиционное решение делает ритм особой художественной категорией. Орнамент одновременно связывает и смыслы декора, и цели эстетизации предмета и пространства. Его выразительными средствами могут быть и линия, и пятно. Он может иметь жесткие или мягкие линии и

закругления, может быть аскетичным и графическим, но может иметь богатые пластические формы.

Орнамент как неотъемлемая часть искусства выражает в художественных образах национальное мировоззрение. Этот особый вид композиционной графической и пластической формы представляет собой сложную художественную структуру. Ее содержание определено особенностями взаимосвязи с материальным носителем. Цвет, фактура, текстура, ритмические закономерности, учет края изделия, понимание активной роли конструктивного напряжения, закрепление угла – это общие причины художественно-организационных свойств орнаментальной структуры на плоскости и в объеме. В то же время отдельными средствами орнаментальной формы являются то, что Вельфлин называл оптическими эффектами, а Арнхейм определял особенностями визуального восприятия. Графическая экспрессия или сглаженность орнаментальных линий, упругость и подвижность, контраст или тонкое нюансное колебание, их гибкость и ломанность, как пределы условностей орнаментальных эффектов, переданных в плоскостной или объемной композиции, не ограничивают пределы формы орнаментов. Выразительность и красота реалистически выполненных мотивов цветка, изгиб стебля, прожилки и контуры листьев – все при

умелом использовании может быть декоративным материалом в прикладном искусстве. Иногда в орнамент включаются сюжетные и пейзажные мотивы, тогда появляются особые эффекты, оттеняющие стилизованную и прихотливую красоту орнамента. Легкое ажурное парение, почти лишаящее материальную вещь ее плотности в кружеве, литая чугунная ограда, с упругими и прочными мотивами, каменные бордюры в порталах храмов, подобные небесному своду, цветоносные витражи, расцвечивающие потоками света храмовое пространство, – все характеризует орнамент, известный тысячи лет. Наделяющий некогда изображения сакральными и коммуникативными функциями, служащий выражению образно-идейного содержания, сегодня орнамент осознается как художественно-вещественная данность, как игра декоративных смыслов, меняющаяся от столетия к столетию, и, по-прежнему, сохраняющая тайну своего притяжения.

Орнамент в истории искусств давно приобрел значение **стилевой категории**. Связь с материальным объектом, например, архитектурным сооружением, формирует особые качества орнаментального искусства создавать впечатления, визуально акцентировать и обогащать форму материального объекта, подчеркивая его пространственные и тектонические

взаимосвязи.

Пределы орнаментального искусства в прикладном и декоративно-прикладном искусстве поистине безграничны. Это связано с большим разнообразием образных смыслов и применяемых материалов, а также приемов их архитектурной организации. Значительна роль технологий в создании орнамента и конкретных технических приемов исполнения декора. Так бранное ткачество дает возможность более тонкого декорирования узора, что находит большое применение в украшении полотенец. Иное выражение рождается при использовании складного способа ткачества. Гобелен, использующий те же приемы, что и традиционное ткачество, отличается от последнего существенно. Это связано с толщиной нити, реалистическими изображениями. Приемы кистевого письма объясняют особенности и характер структуры изображений в росписи (см. цв. ил. 12). мех, аппликация из кожи не могут походить на вышитый или расписной декор и предполагают достаточно крупные участки украшения (см. цв. ил. 15, в, г).

## 5. Орнамент в истории искусства

Появление орнаментов относят к позднему палеолиту, когда он приходит на смену реалистическим мотивам. Ни одна из существующих теорий происхождения орнамента (биологическая, магическая, технологическая) не объясняет однозначно причины его появления. Скорее всего, следует признать, что в ритмообразующих закономерностях орнаментальных структур проявляется способность человека выражать идеи повторяемости циклов жизни, ее стабильности, которая отвечает задаче сохранения энергии, и проецировать эти идеи на социальные коммуникации, изображение, форму и пространство, достигая художественного их воплощения.

**Орнамент в древнеегипетском искусстве** имеет связь с письменностью и характеризуется способами начертаний широкого круга зооморфных, орнитоморфных, антропоморфных изображений, являющихся неотъемлемой частью выражаемых в знаке понятий о предметах и явлениях (рис. 5, 6). В Древнем Египте долгое время был распространен орнамент геометризованного вида. Он имел линейную особенность построения, что функционально связано с последовательностью письменных знаков, с представ-

лениями о бесконечности пространства и времени. В то же время здесь встречаются и сетки, и волнообразные мотивы. Длительное время древнеегипетский декор сохранял каноничность, поскольку был устойчив в сакральных понятиях и выражал социальную однородность народа его создавшего. Папирус, тростник, цветок или лепестки лотоса, другие характерные для флоры Египта растения, связывались с персонажами заупокойного культа (Исидой, Осирисом). Жук скарабей был символом солнца, его вечного движения и созидания. Кольцеобразная змея, заглатывающая свой хвост, – символом круговорота мирового порядка. Образы антилопы, обезьяны, птиц (цапли, сокола, гуся) в одном случае связаны с первичными мифами (рождение солнца из яйца Великого Гоготуна), в другом – с заупокойными культами и символами возрождения душ (священная птица Бену – олицетворение души Осириса) и т. д. Искусство Египта и других стран Древнего Востока: Вавилона, Шумер, Аккад, Ассирии, Мидии, Персии дало миру богатейшую коллекцию пластических мотивов, общим свойством которых является слегка геометризованная графика резьбы, уплощенность невысокого рельефа, сюжетная фронтальность. В искусстве древних цивилизаций ярко отражаются два принципа формы: с одной стороны, мотивы необычайно живы, имеют выразительный гибкий

контур, с другой – торжественны и представительны, что фиксируется их фризовым расположением (см. цв. ил. 7, в). Древние орнаментальные мотивы можно встретить практически во всех последующих эпохах.



Рис. 5. Египетские письмена в Карнакском храме в

## Луксоре (Египет)



Рис. 6. На площади храмового комплекса в Карнакском храме в Луксоре (Египет)

В орнаментальном искусстве **античной Греции** большое значение имеют ритмические структуры, наследующие идеи линейной протяженности восточных цивилизаций, но переданных чередованием одинаковых элементов: меандра, акантового (аканфового) листа, раковины. К эллинистической эпохе относят появление мотивов сплетенных плодов и цветов в виде гирлянд и венков. Листья аканта и пальметты дополнились усиками (стебельками), в которые вплете-

ны фигурки людей и животных. Широко распространёнными мотивами были листья дуба, лавра, вьющиеся побеги, колосья, фрукты, цветы, маски, черепа, сфинксы, грифоны и др. Наряду с ними изображались вазы, военные трофеи, развевающиеся ленты и т. д.

Многие формы греческого орнамента заимствованы **древними римлянами**. Особенностью орнаментики римского периода является усиление символических значений мотивов: так, орел стал символом Юпитера. Другой особенностью явилось возникновение на основе орнамента сюжетных картинок. Справедливо суждение о том, что в отличие от стремления греков к эстетизации предметной формы римское понимание искусства выражало социальную дифференциацию. Использование богатого декора означало стремление к роскоши. Вхождение в состав Римской империи восточных государств, наследующих глубокие орнаментальные традиции древних цивилизаций, отразилось и в римском орнаменте.

Следующий этап развития орнамента связан с **византийским искусством**. Декоративная основа его формировалась в связи с оформлением храмового интерьера. С момента явления Христа прошло более трех столетий, прежде чем положения Нового Завета легли в основу официальной религии на закате Римской империи (IV в. н. э.). Первые христианские храмы

устраивались в римских катакомбах, что определяло священный дом как сугубо интерьерное явление. Во внутреннем пространстве алтарная часть была отделена подобием невысокой преграды с расположенными на ней иконами, что было характерно для храмов Византии. Начало же христианского храма связывают с «Иерусалимской горницей», в которой Спаситель совершил Таинство Евхаристии (Причастия). На рубеже I–II вв. появляются христианские базилики и центрические храмы, алтарь в которых располагался в основном в центре здания.

Духовная основа христианского дома базируется на идее храма как микрокосма, как тела Бога, чье присутствие обозначают покоящиеся в храме святыни – чудотворные мощи святых, великомучеников. Церковный писатель III в. Тертуллиан говорил, что кровь мучеников есть семя христианства. С этим связана и идея алтаря. Если в описанной в Ветхом Завете скинии собраний в священном месте располагался Ковчег Завета, под крышкой которого хранились скрижали – две каменные доски с десятью божественными заповедями, то в христианской традиции ковчег заменен антиминсом с мощами Святых великомучеников на престоле. Здесь первенствующие христиане совершали богослужения.

Изобразительная основа оформления храма обу-

словлена богословской концепцией сооружения. Можно сказать, что образы являются своего рода символическими текстами, основанными на прообразах, цель которых помогать в понимании познания Бога и через это понимать мир видимый. Идейным основанием новой орнаментальной культуры стало христианство, давшее такие эмблемы и символы как монограмма Христа, голубь, рыба, барашек, павлин, изображение креста, разнообразного по начертанию и др. В то же время Византия наследует непосредственно традиции античного искусства, передавшего ей разнообразие уже разработанных мотивов декора и орнамента. Не избежал византийский орнамент живого воздействия персидского и арабского искусств, взяв от них повышенную декоративность и готовые структуры орнамента. По сравнению с имперским характером художественных образов римского периода декор Византийского мира имеет скорее вид поэтической аналогии: символы иносказательны, нежели функционально аллегоричны по отношению к статусу их носителя. Из восточных мифологических персонажей известны драконы, грифоны (львы-птицы), сэнмурвы (собаки-птицы) и другие. Сочетание реальных мотивов животного и растительного мира с перенесенной с Востока декоративной символикой давало богатейшие варианты орнаментальной изоб-

разительности. Таковы изображения львов, леопардов, волков, наделенных чертами грации, отважности, непобедимости. Из птиц преимущество имели величавые павлины, голуби, орлы. Из растительных мотивов популярны уже разработанные античные, но особенность соединения реалистического с декоративным, орнаментальным способствовало рождению мотива так называемого «византийского цветка».

Особым явлением декоративного творчества выступает **искусство арабского мира** и других мусульманских стран. Ислам, возникнув на Ближнем Востоке в первой трети VII в., в Аравии, как и другие конфессиональные религии, ему предшествующие (иудаизм, христианство), отвечал целям своего времени, способствовал духовному единению народов. Не изображение, а слово (см. цв. ил. 6, в), его поэтическое богатство содействовало появлению завершенной формы в искусстве, давшем новое звучание орнаментальной традиции. Основа пластического творчества мусульманского мира сосредоточена в понятиях красоты и бесконечного многообразия сотворенного Аллахом мира. Базовыми категориями мировоззрения и искусства стали Священное Слово Корана и особое его начертание (каллиграфическое искусство), воплотившее в себе поиск завершенной формы в предметном и архитектурном простран-

стве. Исламское искусство, сохраняя отчасти формы коптского, персидского, античного, византийского декоров, по сути создает новое, богатейшее по форме искусство орнамента и каллиграфии. Краткие надписи – изречения из Корана, пословицы, афоризмы и т. д. – образуют особый вид пластического мотива, доминирующего в общем орнаментальном поле за счет контраста геометризованного способа куфи, который более однороден с элементами окружающего его декора или насхи, имеющего гибкие линии контура, смотрящиеся контрастно на фоне более мелких мотивов. Орнамент ислама оказал сильное влияние и на европейскую традицию, дав ей мореску – причудливый восточный геометрический орнамент и арабеску – живую игру орнаментальных растительных форм.

Несмотря на особенности и различия турецкого, среднеазиатского орнаментального искусства ислама общим для него является сплошное заполнение декорируемого поля (см. цв. ил. 6, з), что лишает предмет его материальной тяжеловесности, рождает бесконечную игру визуально строгих тектонических перетеканий и смыслов (см. цв. ил. 6, а). Среди вариантов исламского искусства широко известны архитектурные композиции так называемого испано-мавританского стиля. Наследие этой культуры, сложившейся в Андалусии в XI–XV вв., можно видеть в дворце-крепо-

сти Альгамбры (см. цв. ил. 6, б). Художественную особенность этого стиля определяют сочетанием двух традиций узора, где испанская часть представлена изысканными декоративными изображениями людей и животных, а арабская включает в себя величавые орнаменты, состоящие из сетчато размещенных узоров (ячеек) и пирамидальных выступов.

Искусство орнамента в **христианской традиции Средневековья** (романское и готическое время) тесно связано с сюжетами Нового Завета и основано на мировоззрении христианства – его католической ветви, которая отделилась от основного ствола в XI столетии. Можно видеть, как европейские стилевые традиции вобрали в себя орнаментальный опыт прошлого, но обрели мощь, в отличие от поэтических образов Византии.

Ветхозаветное выражение «Бог создал человека по своему образу и подобию» не налагало запретов на изображение. Более того, это было необходимым условием присутствия Творца в образах человека. Изображения Бога-Отца, Христа, Марии, Ангелов, Апостолов, святых составляют неотъемлемую часть христианского конфессионального мировоззрения и изобразительного искусства, по отношению к которому декоративное искусство становится соподчиненным.

Европейский средневековый орнамент в **романский период** основан на так называемом тератологическом стиле (мотивах чудовищ) и оценивается искусствоведами как огрубленное переплетение античных и восточных декоративных элементов, византийских и кельтских декоративных мотивов, которые помогли сложиться уникальному орнаментальному стилю. Растительный орнамент выполнял второстепенную функцию, являясь не смысловым, а поддерживающим основные мотивы средством; или символы, отвечающие детально разработанной структуре понятий христианства: пеликан, кормящий голодных птенцов своей кровью, – символ жертвенной смерти Христа; павлин – символ вечности и бессмертия; сирены – напоминание о мирских соблазнах; аспид и василиск – как силы зла, гвоздика – воплощение страстей Христовых и т. д.

Второй период Средневековья – **готический** – развивает орнаментику и усиливает символику. Знания в области земледелия, мореплавания, строительства способствовали созданию типа ажурного орнамента, названного масверком. Функциональное значение орнамента в готике возрастает. Если романский напоминает известные ранее типы взаимодействия с предметом (архитектурой), усиливая и перераспределяя визуально-тектонические контексты (см. цв. ил.

7, а), как это было и ранее, то готический орнамент преодолел эту зависимость и из средства украшения стал средством конструкции, подчинив, в известной мере, себе стену и своды архитектурного сооружения. Во всяком случае, в поздней европейской готике, носящей во Франции название пламенеющей, орнамент доминирует и в структуре конструктивных решений, и в оформлении межреберного (нервюрного) пространства.

Средневековый аскетизм европейской готики в середине II тыс. н. э. уступает место новому мировоззрению, связанному с идеей человека и окружающего его реального мира как главной ценностью. Эпоха *Возрождения* принесла Христианскому искусству жизнеутверждающее реалистическое звучание, которое проявилось во всей полноте в живописи и скульптуре. В литературе можно встретить суждение, что орнаменту и декору была отведена лишь роль украшения, и что они находились под сильным влиянием изобразительного искусства. Это не совсем так. Изобразительное и декоративное искусство были частью общей идеи художественного синтеза, выступая в роли пластических приемов, завершающих развитие архитектурного пространства. Например, большинство скульптурных композиций выполняют в архитектурном пространстве Возрождения функцию де-

коративную и являются частью пластического метода эпохи. Эта особенно заметно в скульптурных группах, украшающих города Италии. Лишь гениальные произведения титанов Возрождения преодолевают эту соподчиненность архитектуре, вступая с последней в игру визуальных контекстов. Доведенный до совершенства новый пластический язык есть скорее общая пластическая идея синтеза пространств. В орнаменте много всевозможных реальных мотивов, существ, которые находятся в постоянном активном действии, создают некую игру в действительность, не имеющую подчас никакого идейного смысла. В декоре мы видим большое количество обнаженных тел, что характерно для искусства Ренессанса в целом.

Важным для рассматриваемого периода явилось появление орнаментальных гравюр (вторая половина XV в.), серии которых стали своеобразным пособием художественного творчества. В них проявляется универсальный характер орнамента, применяемого в живописи, в ювелирном искусстве, творчестве камнерезов, стеклодувов, скульпторов. Находки при раскопках терм Тита, когда обнаружились неизвестные виды римского живописного орнамента, породили термин – гротеск (от ит. *la grottesca* – грот, подземелье). Они покорили художников Возрождения удивительно богатой игрой форм и образов людей, фло-

ры и фауны. Гротеск, парадоксальный и экстравагантный, фантастический и реальный, органично вписался в ту свободу художественных форм, которая отличает искусство европейского Возрождения. Гротеск очень подвижен, хорошо сгармонирован в композиционных средствах, тектоничен в архитектуре и в то же время легок, изящен во внутреннем развитии. Рисунок его симметричен, логичен, декоративно уравновешен, динамически оживлен и изящен. Отвечая в определенной мере барочным тенденциям, гротеск стал очень популярен в стиле рококо. Его причудливая игра стала одним из средств живописи, и эта традиция продолжалась в ряде случаев до XIX в.

Античность передала Возрождению мотивы меандра, раковин, а исламский Восток арабески и морески. От готики транслируется различная эмблематика (например, гербовая), но теперь она становится частью картуша – элемента орнамента, уподобленного свитку с загнутыми краями. Пластически орнамент органично вошел в книгопечатное искусство, которое развилось в середине XVI в. Изображение могло печататься с набора матриц (отлитых или гравированных), на которые наносились арабески. В некоторых случаях орнаментальные композиционные структуры были очень сложны и искусно составлены. Мощный художественный импульс орнаментального искусства Воз-

рождения способствовал его применению в последующие времена.

Искусство XVII–XVIII вв. отличается неоднородностью и несинхронностью развития и распространения стилей. Для Европы XVII столетия доминирующим стал стиль **барокко**. Единство его общих уподоблений раскрывалось в художественных предпочтениях, связанных с местной сюжетикой, а идейное основание (во Франции, Италии, Фландрии, Испании, Германии) было обусловлено главенством трех общественных сил: монархии, аристократии и Церкви. При этом для разных периодов правления исследователи усматривают самостоятельные формы. Так, во Франции наличествовали четыре королевских стиля. Вид на алтарь в храме в старом городе Сантьяго де Компостела (Испания) поражает могучими пластическими формами, наделенными чертами монументальности, торжественности, динамичности, практически скрывшими архитектуру сооружения (рис. 7). Для придания упругости и мощной динамики мотивы исполнялись похожими на с – и s – форму. По-прежнему преобладают варианты пальметты, раковины, акантового листа. Очень популярны ламбрекены, а также букеты, гирлянды, венки. Здесь же размещены аллегорические мотивы человека и зооморфных существ.

Во второй четверти XVIII в. барокко трансформируется в **рококо** – легкий, утонченный, даже интимный стиль, с появлением которого открываются стена и элементы архитектурного сооружения. Изгибы рококо не нарушают тектонических связей архитектуры, они соподчинены им (см. цв. ил. 8, а). Иногда в рококо усматривают влияние искусства европейского фарфора, что очевидно имеет под собой основание. Например, орнамент в виде кривой сетки, изысканный, изящный, очень популярен в фарфоровых изделиях. Этот орнамент называется *трельяж*. В него включаются розетки, мелкие по масштабу, благодаря чему возникает ощущение утонченности, хрупкости декоративной орнаментики. Развитие кружевного дела в Европе, особенно во Фландрии, дало жизнь мотивам кружев. Одной из любимых тем стала изящная веерообразная раковина. В орнаментальные структуры из цветов и букетов, птиц, переплетающихся цветочных гирлянд и лент, корзин вплетаются колчаны со стрелами, корабли, рога изобилия, амуры. Вместе с интересом к восточному, китайскому и японскому искусству, европейское рококо вобрало в себя изображения драконов, пионов цветущих веток. **Классицизм XVII – начала XIX в.** становится одним из ведущих художественных стилей в различных странах. Его завершает **ампир**, сложная система взаимосвязи элементов

предыдущих явлений Античности и Возрождения с их ясностью формы и масштабной пропорциональностью; Древнего Египта, от которого ампи́р унаследовал некоторую монументальность, зооморфную символику на частях мебельных конструкций, архитектурного убранства. Если классицизм строг и относительно емок в простоте форм и отвечает идеям гражданской ответственности общественного строя, то ампи́р наследует имперские настроения, возникшие в период правления Наполеона. Если мотивы цветочных гирлянд, корзины цветов, розетки, фестоны, грифоны, сфинксы, фавны, купидоны, герои мифологических сюжетов отражали романтику мифологических понятий, которые легко входили в игру воображения античными смыслами в период классицизма, то колчаны, лавровые венки, луки, победные трофеи, стрелы, доспехи, щиты, мечи, шлемы, дикторские связки (пучки прутьев с топором в середине, перевязанные ремнем), орлы и особенно сфинксы, крылатые львы, пирамиды, цветы лотоса обязаны имперским настроениям европейского общества.



Рис. 7. Склеп Соинта Джеймса в алтарной части храма в старом городе Сантьяго де Компостела (Испания)

**Орнамент в искусстве XIX – начала XX в.** Специфика орнамента XIX столетия, особенно последней трети, обусловлена бурно развивающейся промышленностью, использованием новых материалов и свободным с ними обращением, появлением зачатков дизайна как промышленного искусства. Казалось, что орнамент уступает место машинным способам украшения изделий, да и вообще утрачивает свое предназначение как эстетическая категория. Сегодня понятно, что это не так. Более того, орнаментальная культура стала предметом теоретического осмысления и эстетического анализа, а затем и академической базой художественного творчества, которая расширилась по отношению к различным видам искусств, так как формализация принципов художественной формы немислима без знания основ ритмообразования.

Идейная платформа орнамента этого периода обусловлена изменением социальной структуры общества: на арену истории выходит класс предпринимателей, свершающих промышленную революцию. В результате прошлые художественные контексты становятся своеобразными историческими цитатами, ко-

которые воспринимаются не как часть художественного метода, а как знак нового конструирования архитектурной и художественной действительности на основе историзма искусства. Эклектика сопоставима с понятием масс-культура. Достаточно вольное обращение с орнаментальными формами приводило к тому, что в поисках новой архитектурной и предметной реальности место и функция орнамента подчас были неопределенны.

Значительная роль в осмыслении проблем орнаментальной культуры и вообще декоративно-прикладного искусства принадлежит антииндустриалистам У. Моррису и Дж. Рескину. В эстетических взглядах Рескина подчеркивается идея нерасчлененной целостности ремесленного труда, как условия художественного совершенства, а промышленная структура, разделяющая производственный процесс на составные элементы труда, лишала участвующих в нем представлений о конечном результате. Взгляды Рескина именуют эстетической утопией, однако следует признать, что ему удалось выделить существенные обстоятельства утрат художественного процесса, связанного с машинным способом производства, проблем, которые решались уже в XX столетии.

Во взглядах англичанина Морриса много общего с идеями Рескина, а его опыт дизайнера, теоретика ис-

искусства, художника, предпринимателя строился на основе средневекового ремесленнического опыта. Фирма Моррис и К°, производившая мебель, ковры, декоративные ткани, обои, витражи, непосредственно обращалась к художественной орнаментальной культуре прошлого. А. Иконников отмечал, что идеи Морриса непосредственно подготавливали направленность и формальный арсенал стиля модерн; особенно значительным было воздействие опытов комплексного формирования среды.

Проблему орнамента в XIX в. исследователи связывают с вопросами синтеза. Идеиные и художественные искания завершились возникновением стиля **модерн** в конце XIX – начале XX в. (см. цв. ил. 9, в). Проблемы синтеза предметно-пространственной среды решались на основе нового художественного мировоззрения. Правда модерна не только в его всеобщей распространенности в разных странах. Как новая пластическая система он пронизывает все виды искусства, отражая новое эстетическое сознание. Можно считать модерн романтической реминисценцией прошлых художественных явлений, однако, наследуя историзм художественной культуры, этот стиль является абсолютно самостоятельную, устойчивую и оригинальную художественную систему в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (рис. 8), в архи-

текстуре. Более того – именно орнаментальное искусство модерна становится основным приемом и стилеобразующим фактором новой художественной реальности, легко преобразующим любую предметную форму. При этом модерн нужно рассматривать как результат поисков эклектики, которые приводят к отказу от исторических художественных цитат, подготавливают совершенство пластических методов в значении стилевой категории высокого искусства.



Рис. 8. Мебель в стиле модерн. Музей П. И. Чайковского, г. Воткинск. Удмуртская Республика

Орнамент модерна парадоксален, поскольку строится на контрастах несимметричной формы. В то же время узоры его элегантны и изысканны. Напряженность и легкость, текучесть и уверенная фиксация завершающего мотива способствуют тому, что он не усиливает как в классицизме или рококо звучание архитектурных закономерностей, а попросту поглощает их, внедряясь в виде силы, изменяющей направление формы, создающей непредсказуемость в ее заполнении. В активности взаимодействия с архитектурой модерн сродни барочному стилю. Однако если барокко попросту закрывает архитектурную основу, то модерн преобразует ее. Он не следует за формой предмета, а вмещает в себя материальный каркас, движимый идеей неограниченной свободы преобразования материи. Сила модерна в способности его проявления в национальных традициях искусства. Возможно именно из-за его яркости на рубеже веков классический орнамент в искусстве XX столетия отходят даже не на второй, а на третий или четвертый план художественного процесса. Это связано не только с идеологическим размежеванием эпохи новой и предыдущих, но с индустриальным способом жизни

и общественного мировоззрения. Открывшиеся возможности научного познания, конструирования среды и жизни, техницизм процесса общественного воспроизводства отодвинул область гуманитарных ценностей художественного и религиозного познания на периферию мировоззрения. Сегодня происходит извлечение функций и форм модерна как метода и стиля оформления архитектуры и предметной среды (см. цв. ил. 9, з).

**Основы геральдики.** Термин геральдика происходит от лат. *heraldus* – глашатай, а позже от нем. *Herold* – церемониймейстер при дворах королей и крупных феодалов, распорядитель на торжествах, рыцарских турнирах. Укрепление феодальных домов, дворянских родов, цеховых и земельных объединений, начиная с XIII столетия, нуждалось в символике и способствовало ее выработке, воспроизводя главные смыслы и девизы объединений. Иногда полагают, что появление гербов относится к более ранним временам. Эмблематика прочитывается уже и в образе змеи – символе Египта, который позднее будет гербом Рима. Орел был символом Персии, Известно, что эмблемой Афин было изображение совы, Коринфа – Пегаса, Самоса – павлина, острова Родос – розы. В этом усматривают зачатки государственной геральдики. Геральдическим смыслом наделялось изображе-

ние Александра Македонского на монетах, которые чеканились в 30 городах великой Римской империи. Система печатей или штампов также является основой будущей геральдики. Интересно, что Российский двуглавый орел родом из Византии.

Одними из импульсов развития геральдики стали крестовые походы и рыцарские турниры. Они вызвали упорядочение системы символики как средства распознавания ее носителя, ведь защитная одежда и доспехи часто скрывали тело и лицо воина. Щит воина и оформление его головного убора стали основой герба. Интересно, что терминология геральдических изображений базируется в основном на восточных языках: эмаль от персидского *mina* – синий цвет неба, *azur* – голубой или лазурь; *gul* – красный (цвет розы); *tenne* – от арабского *henne* (известное нам как хна).

Гербовая символика обязана также рыцарским турнирам, где она являлась частью оформления, и герольдам, создавшим первую систему геральдических правил, по сути, область геральдического знания. Помимо означенной выше гербовой символики существуют гербы городов, цеховые (корпоративные), церковные. В геральдической науке существует также понятие гербового значка, который был частью эмблемы родового герба. Последний мог состоять из

нескольких гербовых знаков.

В настоящее время геральдика представляет собой категорию, свидетельствующую о преемственности культурных традиций разных стран и народов. Прикладная по сути как наука она на самом деле явление глубоко философское. Воспроизведение традиций есть каркас памяти народа, способ идентификации человека, осознание им своей родовой сути, определение масштаба национальной и интернациональной культуры.

Выработанные изобразительные правила гербовой символики наследуют опыт декоративного оформления в виде щитов, символических знаках, показывающих характер или род деятельности носителей его, мифологические и нравственные понятия, их статус в государстве и обществе, их мировоззрение, географическую принадлежность.

## **6. Форма предмета как отражение его функции и технологии**

**Закономерности формообразования предметов.** Изделия без декора не всегда привлекают к себе такое внимание, как ярко расписанные, цветочные или покрытые хитросплетениями порезок предметы быта. Рукотворная отструганная поверхность изделий, простые лаконичные пропорции, обычные холстяные фактуры или силуэты керамических сосудов кажутся естественными, и не более. Вероятно поэтому художественное содержание изделий виделось преимущественно в украшении. Вместе с тем уже А. К. Чекалов отмечал особую выразительность простых технических устройств и приспособлений, говоря, в частности, об изделиях из дерева, которые он изучал в экспедициях по Русскому Северу.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.