

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.П. Бесчастнов

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ОРНАМЕНТА



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

УДК 72.016.4(075.8)
ББК 85.12я73-1
Б53

Рецензенты:

кафедра художественного оформления текстильных изделий
Московского государственного текстильного университета
им. А.Н. Косыгина (зав. кафедрой, профессор *Ю.Э. Салман*);

профессор кафедры коммуникативного дизайна
МГХУ им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения
А.Н. Лаврентьев

Бесчастнов Н.П.

Б53 Художественный язык орнамента : [учеб. пособие] для студентов вузов, обучающихся по специальности «Дизайн» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС, 2010. — 335 с; 32 с. ил. : ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 978-5-691-01702-5.

Агентство СІР РГБ.

В учебном пособии рассмотрены основы теории и практики искусства орнамента. Особое внимание уделено возможностям и особенностям применения в проектировании орнаментальных композиций средств графического выражения. Изложены типы орнаментов и методы их проектирования. Дано описание графических материалов и инструментов, приемы их использования.

Пособие адресовано студентам высших учебных заведений, готовящих специалистов для работы в сфере декоративного искусства и дизайна, а также всем, кто интересуется художественным творчеством.

УДК 72.016.4(075.8)
ББК 85.12я73-1

ISBN 978-5-691-01702-5

- © Бесчастнов Н.П., 2010
- © ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010
- © Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010

Введение

Орнамент — одна из наиболее древних и стабильных форм существования искусства. Зародившись многие тысячелетия назад в каноническом творчестве он и сейчас является неотъемлемой частью жизни людей. На всех этапах развития орнаменту отводилась существенная роль. «Ископаемая» структура-сетка орнаментальных построений лежит в основе любого современного узора, так как она канонична и отдельные стилевые трансформации мотивов не способны ее разрушить. Повторяясь в сотнях тысяч композиций, эта структура несет в себе законы искусства, выверенные временем и разумом (рис. 1-7).

Однако по мере ограничения влияния канонов на различные сферы жизни человека и развития проектных начал в искусстве, древние передающиеся из рук в руки смысловые наполнения орнамента постепенно выхолащивались или терялись. Становление художественного проектирования потребовало введения в творческий обиход научных основ построения изображения, внедрения методик работы, приспособленных к машин-



Рис. 1. Браслет эпохи палеолита из Мезинской стоянки. Древнейший узор-сетка

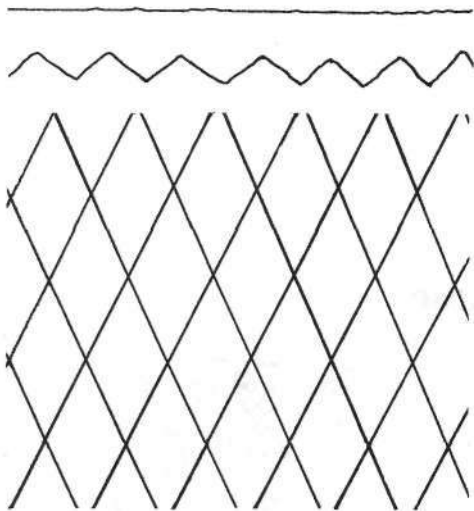


Рис. 2. Схема возникновения раппортной сетки

ному производству. Компьютерное проектирование еще больше осложнило ситуацию, обнажив множество неисследованных с современных позиций узловых моментов орнаментальной практики.

Построение любого орнамента основывается как на общих законах композиционной организации, так и на правилах композиции, предназначенных для использования в проектировании конкретных изделий. Поэтому в пособии изложены и общие, и специальные знания о художественном языке орнамента. Примеры действия тех или иных законов и правил иллюстрированы изображениями образцов художественных тканей, керамики, инте-

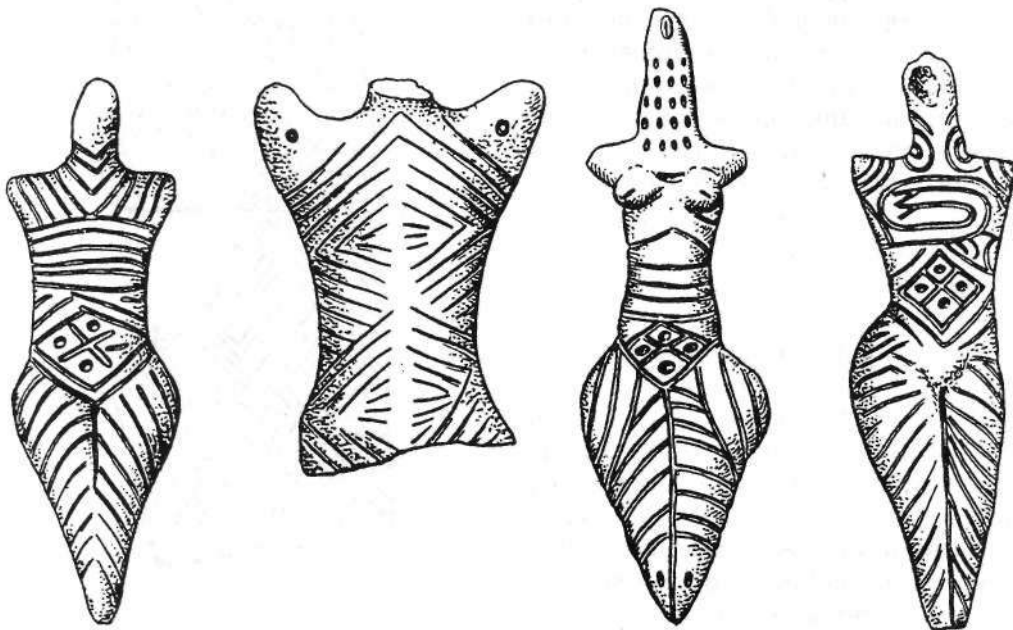


Рис. 3. Трипольские статуэтки со знаками засеянного поля (по Б.А. Рыбакову)



Рис. 4. Сосуды эпохи энеолита, украшенные архаичным ковровым узором (по Б.А. Рыбакову)

рьерных изделия, деталей архитектуры и одежды различных временных периодов.

В пособии дано краткое описание основных типов орнаментальных композиций, встречающихся в истории искусства и применяющихся в современном проектном творчестве.

Исходя из сложившейся в художественном проектировании ситуации, особое значение приобретает углубленная разработка вопросов

самого процесса творческой деятельности художника, так как современный дизайн влияет почти на весь комплекс потребительских свойств изделий. Просчеты в художественной практике все больше зависят от состояния дел в теории проектирования промышленных изделий, и естественно, эти просчеты недопустимы при новой высокопроизводительной технике. Существующие сегодня негативные явления такие, как бедная палитра средств



Рис. 5. Русское вышитое полотенце с архаичным ковровым узором. XIX в.

и приемов художественной выразительности, слабое использование в художественном проектировании особенностей структуры и фактуры поверхностей, отсутствие системы постоянных связей в проектной работе модельеров и мастеров текстильного рисунка, частое несоответствие орнаментов модным веяниям, современным идеалам и стилю жизни, заставляют обратиться к анализу формирующих предметное окружение факторов, и в первую очередь, к проблемам формообразования в орнаменте.

По мнению автора проблемы графической организации орнамента, т.е. проблемы графического языка

орнамента наиболее близки к практике художественного проектирования и связаны с общим направлением в развитии искусства.

Понимая графическую организацию как «организованное начертание» орнамента, автор не претендует на исчерпывающую полноту освещения вопроса. Это лишь начало системного разбора графического языка орнамента. Кроме того, это не теоретическое исследование, ориентированное на искусствоведов, а пособие, предназначенное в основном для студентов и молодых



Рис. 6. Декоративная ткань, выполненная Е.Я. Шумяцкой на основе канонических мотивов. Россия. 1950-е годы

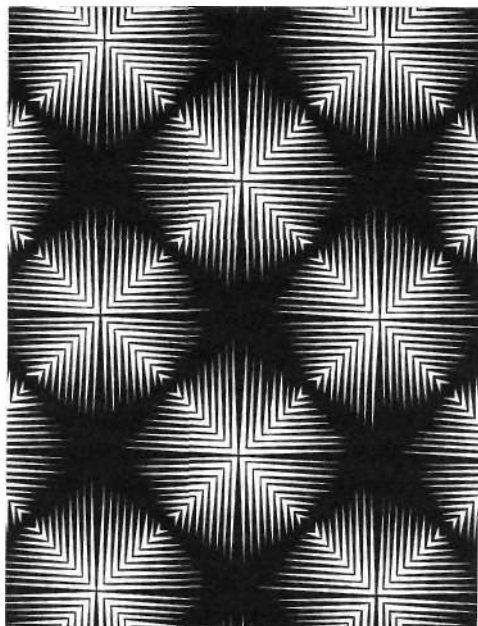


Рис. 7. Проявление древней раппортной сетки с ромбовидной структурой в современном орнаменте с эффектом пульсации

художников. Поэтому материал излагается с определенной направленностью на возможность получения соответствующих знаний. Главная задача — помочь творческой молодежи глубже понять теоретические и практические аспекты графики орнаментов на основе современных представлений о дизайне. Есть надежда, что это поможет художникам найти резервы, скрытые за обыденностью жизни и устоявшимися общими представлениями.

Взяв за основу разбора всю графическую деятельность художника-

создателя орнаментов, автор попытался определить выразительные средства графики, применимые в орнаментах, и выявить этапы графической работы при проектировании. Основой изложения материала является методика разбора выразительных средств: от элементов графики к средствам их организации и, наконец, к композиции.

В изданиях, вышедших ранее, разные авторы излагали материал в обратном порядке: главное внимание уделялось композиционным построениям, а элементы изображения не получали должного освещения. В данной работе большее внимание уделено элементам графики и проблемам их организации на поверхности. Не приводятся известные художникам сведения о раппортной организации орнаментов, производственной классификации орнаментов по мотивам и пр. Особое внимание к элементам графики продиктовано стремлением сконцентрировать взгляд художников на эстетику звучания каждой линии или штриха, так как все более очевидно, что понимание эстетического начинается на уровне элементарных эстетических реакций. Это особенно важно для специалистов, в работе которых отвлеченные ритмические построения имеют первостепенное значение. Классические законы изображения (цельность, симметрия, асимметрия и др.), которые невозможно опустить, освещаются применительно к орнаментальной практике.

Наиболее ярко в работе отражено следующее:

- возможности и особенности применения основных элементов графики в построении орнаментальной композиции;
- использование графических средств в процессе создания орнамента.

Вопросы графической организации орнамента рассматриваются на исторических примерах текстильного и книжного рисунка, что создает большую наглядность в применении графического языка в представленном иллюстративном материале. Исторический и современный текстильный и книжный орнамент создает все условия для анализа взаимосвязей теории и практики орнамента с мировой графикой.

Автор попытался, с одной стороны, более доходчиво изложить материал, а с другой — открыть читателям всю сложность и неоднозначность имеющихся проблем. Все это создало вполне осознанные и неизбежные недочеты. К одним следует отнести схематизацию (упрощение) взаимодействия элементов графики в проектной графической работе, к другим — не всегда подкрепленный детальным разбором охват многих средств выразительности в графике и некоторую дискуссионность связей орнамента и графического дизайна. Однако эта схематизация открывает путь для обобщающих выводов, а обращение к общехудожественным и общедизайнерским проблемам подталки-

вает к нестандартным творческим решениям. Дальнейшее развитие темы, безусловно, потребует углубленной разработки множества опущенных деталей. В первую очередь это относится к проблеме цвета в элементах графики и систематизации цветографических структур в искусстве орнамента.

Однородные по качеству предметы и поверхности могут иметь разные рисунки и, наоборот, качественно разные предметы и поверхности иногда имеют одинаковые орнаменты. Все зависит от того, какое содержание вносит изображение в данный предмет, как оно взаимодействует с его поверхностью и формой. По отношению к содержанию форма вторична, но это не значит, что изучение формальных свойств предметов и рисунков на их поверхности не имеет значения.

Более того, изучение формальных свойств предметов, широко развернувшееся в искусстве с начала XX в., активно продолжается и не исчерпало своих возможностей.

Анализ роли выразительных средств графики в создании художественного орнаментального образа говорит о том, что акцент смещен в сторону формальной организации изображения на поверхности.

Механизм возникновения образа в орнаменте освещен в общетеоретическом виде в первой главе настоящего пособия, а более конкретно рассматривается в главах второго и третьего разделов. При этом выявляется связь данных явлений в ис-

кусстве уже на начальном уровне. Понимание взаимосвязей всегда приводит к созданию более цельного и сложного образа. Надо только не останавливаться на поиске незыблемых правил, а видеть логику художественного развития.

Формальные графические качества орнаментальных структур приобретают особую остроту благодаря методу проектирования изображений с использованием электронно-вычислительной техники. Учитывая основные принципы применения приемов проектирования орнаментов, электронно-вычислительный метод требует от художника быстрой ориентировки в оценке возможностей графического мотива для целых серий рисунков-компаньонов, объединенных одной образной идеей. «Нематериальная» чистота исполнения машиной мотива, полученного на экране дисплея высвечиванием группы точек, придает рисунку особую красоту, элегантность и заставляет искать научное обоснование действий художника. В первую очередь это относится к эстетической оценке применения выразительных средств графики в изображении и в основном к элементам графики. Светящаяся точка на экране дисплея в машинном проектировании занимает место первоэлемента, меняя иерархию элементов графики, сформированную веками до машинного проектирования орнаментов.

Своя эстетика характерна для рисунков, в которых в качестве графиче-

ческого приема используется электронное ретуширование — математически точно рассчитанная трехступенчатая градация по светлоте каждого цвета в замкнутой форме. В соответствии с современными направлениями моды машинные рисунки формируют графические образцы, используемые в различных видах промышленного искусства. В целом это можно считать началом формирования новых стилевых характеристик. Современный стиль в работах теоретиков искусства понимается по-разному. Художники-орнаменталисты считают возникновение новых стилевых характеристик объективной необходимостью. Говоря о «компьютерном стиле», художник должен знать, что конкретно под этим подразумевается.

Внимание к графической организации орнаментов разных исторических периодов и разных уровней сложности позволяет надеяться на широкое внедрение в рисунки, созданные при помощи ЭВМ, опыта прошлого. Графический язык орнамента и графический язык компьютера имеют одни и те же или схожие графические элементы, что создает множество участков соприкосновения. Разбор обычных графических операций, сопровождающих творческий процесс создания орнамента, через призму искусства машинной графики, приводит к осознанию красоты того, над чем художник раньше не задумывался. Сравнивая «работу» элементов графики в ручном рисунке и рисунке,

выполненном с помощью ЭВМ, можно вычленил машинные приемы в классическом рисунке и ручные в машинном. Это важно в первую очередь для того, чтобы красота машинного орнамента не оказалась только красотой «речи робота» и не увела бы художника от тепла и «умения рук человека».

Следует отметить, что автор не абсолютизирует дизайнерские формы работы последнего времени. Историография художественных изделий требует уважительного отношения к наследию прошлого. Орнаментированные изделия на протяжении многовековой истории успешно отвечали требованиям потребителей. Смена жизненных условий, возникновение новых понятий, идеалов не зачеркивают частицы истины, открытые искусством. Эти частицы должны заново осмысливаться и включаться в новую эстетическую систему. При использовании опыта прошлого важно не забывать исторических кор-

ней интересующего нас явления, понимать логику трансформации его во времени с учетом сегодняшнего дня. От «народного дизайна», когда проектом вещи был канон, до проектирования, когда человек (проектировщик) должен смоделировать все сам, лежит большой путь поисков и преодоления диспропорций между массовым производством и требованиями современного человека — путь, на котором художник постепенно берет на себя обязанность осмысления исторического опыта ради получения новых, не существовавших ранее образцов.

Настоящее пособие хотя и предназначено в первую очередь для студентов, специализирующихся по художественному проектированию промышленных изделий, оно может быть полезно всем, кто работает в области декоративно-прикладного искусства. Интересно для тех, кто осваивает искусство орнамента самостоятельно.

Раздел I

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ГРАФИКИ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ОРНАМЕНТА

Глава 1

Выразительные средства графики

1. К постановке проблемы

Целью художника во все времена было создание художественных образов, отражающих объективно существующую действительность. Это происходит в искусстве опосредованно. Особенно это относится к прикладному искусству, где ассоциативность художественного мышления имеет широкие границы, и образность орнамента неразрывно связана с образом несущей его вещи.

Орнамент может быть почти не заметен в изделии, а может играть ведущую или даже основную роль в структуре художественного образа. Необходимо знать, как режиссировать «работу» орнамента и уметь профессионально выделять одни его особенности и свойства и, наоборот, смягчать, затушевывать дру-

гие. Убедительность использования возможностей этих изменений, понимание их закономерностей определяют уровень художника. Ведь кроме темперамента, обостренного чувственного восприятия действительности художник должен обладать обобщающим отвлеченным мышлением, позволяющим методично сочетать чувства и знания. «Чем выше, чем совершеннее, чем прекраснее произведение искусства, тем более в нем уравновешены чувство и мысль художника, тем органичнее и равновеснее сплетаются в нем стороны эмоциональная и рациональная...»²

¹ Салтыков А.Б. Избранные труды. — М., 1965, с. 96.

Художественный образ, в данном случае образ орнамента, складывающийся в сознании художника, воплощается на конкретном материале средствами художественного выражения, найденными многовековой творческой практикой. В разных видах искусства эти средства различны или применяются по-разному. К ним относят то, из чего или посредством чего получается изображение, и то, как оно получается и воспринимается зрителем. При конкретизации этого определения возникает масса разновидностей выразительных средств. Графические искусства и рисунок на ткани, дереве или керамике «говорят» на родственных языках, и в них используются близкие принципы работы.

К выразительным средствам графики на бумаге и на поверхности предметов относят основные элементы изобразительного языка (линия, штрих, точка, пятно), средства их организации (упорядочения) на какой-либо поверхности, свойства поверхности, на которой получается изображение. Сплетение всех трех видов выразительных средств позволяет создавать убедительные образы с их бесконечной игрой индивидуальных особенностей. Конечно, следует понимать, что эти виды выразительных средств далеко не равнозначны. Средства организации (упорядочения) основных элементов графики, примененные в полном объеме, выстраивают то, что мы называем композицией в наи-

более развернутом ее проявлении. С их помощью создаются основные элементы графики на поверхности формы. При этом учитывается характер и элементов, и поверхности.

Многие орнаменты строятся на основе простых комбинаций с применением элементарных форм, и только затем они включаются в тот или иной художественный предметный комплекс. Это одно из принципиальных отличий орнаментальной композиции и композиции в станковом искусстве.

В прикладном искусстве, связанном с образом конкретной вещи, может быть много уровней композиции. Большинство из них в орнаментах имеет вид простого упорядочивания форм и только при переходе орнамента в орнаментальную графику приближается к композиционным законам станкового произведения. Ряд искусствоведов в своих работах рассматривают композицию как одно из общих художественных средств¹. Едиными для графики на ткани и на бумаге являются основные элементы изобразительного языка, остальные виды выразительных средств имеют различия из-за разного назначения изображений и, соответственно, разной трактовки образа произведений.

Сравнительно небольшая, но насыщенная событиями история графики как вида искусства, посто-

¹ См.: Костин В.И., Юматов В.А. Язык изобразительного искусства. — М., 1978; Волков Н.Н. Композиция в живописи. — М., 1977.

янное расширение границ графики в современном искусстве способствовали появлению теоретических работ об отдельных выразительных средствах графики и их практическом применении. В первую очередь это относится к элементам графики¹.

Одни авторы, в основном художники-практики, абсолютизируют *линию*, считая, что размер линий, их совокупность и конфигурация создают многообразие графических средств, другие — выделяют *линию* и *пятно*. Так, член-корреспондент Академии художеств СССР А.М. Лаптев в своей книге «Рисунок пером» выделяет *линию*, *пятно* и *штрих*. Изучение мировой печатной графики позволяет выделить еще один элемент графики — *точку*. Рассуждения о том, что точка — маленькое пятно, были отвергнуты, так как пятно в практическом применении имеет бесконечное разнообразие очертаний. Точка, являющаяся следом от прикосновения к плоскости острого кончика пера или кисти без движения в какую-либо сторону, из-за своего малого размера воспринимается как более-менее круглая форма или стремящаяся к ней. Множество изображений в станковой, иллюстративной графике и в текстовом рисунке, выполненных на основе применения точки, делают ее равноправным элементом гра-

фики. Более того, машинная графика, понимание линии как движения точки на плоскости, позволяют точке занять в теории главенствующее положение.

ВА. Фаворский — известный русский художник, профессор и ректор первого российского художественно-технического вуза — ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа), читая студентам текстового факультета уникальный новаторский курс «Графические отвлеченные задания», большое внимание уделял проблеме точки в графике. В программе курса, состоявшего из четырех отделов, первый назывался «Отдел линии и точки». Собственно сам курс, по словам ВА. Фаворского, имел «две цели:

1) знакомит студентов с графическими элементами и их свойствами (линия, точка, пятно);

2) учит композиционным подходам к линейному оформлению поверхностей»¹.

Курс «Графические отвлеченные задания» соединяясь тематически с лекциями курса «Теория композиции», также специализированный Фаворским для художников-текстильщиков, был, в сущности, первой у нас в стране серьезной попыткой квалифицированного разбора графических средств выражения в орнаменте. Все советские мастера прикладного искусства, слушавшие эти лекции, безогово-

¹ См.: Лаптев А.М. Рисунок пером. — М., 1962; Радлов Н.Э. Рисование с натуры. — Л., 1978 и др.

¹ ЦГАЛИ, ф.681, оп.2, ед.хр.154, л.142.

точно подтверждали их жизненную необходимость.

Если обобщить применение средств выражения в истории графики, то можно сказать, что с XIV в. и вплоть до рубежа XIX и XX вв. широко осваивались возможности выразительных средств графики, росла техническая оснащенность художников. В XV-XIV вв. изображения в европейской графике были плоские или почти плоские, а к началу XX в. не только живописцы, но и граверы комбинациями графических средств передавали малейшее изменение тона на форме и нюансы светотени. Иллюстративная графика к XIX-XX вв. достигла такого уровня, что стало возможно получение любого, максимально приближенного к натуре, изображения. В то же время она наиболее ярко выявила отрицательные стороны стремления к совершенствованию выразительных средств ради иллюзорности. Изобретение фотографии и достижения полиграфии убедительно показали, что художественная правда искусства не связана с иллюзорным повторением реального объекта на листе бумаги.

На рубеже XIX и XX вв. в разных странах начался активный процесс поиска новых возможностей изобразительного искусства и, в частности, возможностей графики. Огромная интересная работа в этом плане была проделана в нашей стране в 20-е годы XIX в. художниками самых разных направлений, в том числе и художниками абстрактного (или беспред-

метного) искусства. Накопленный ими опыт не следует сбрасывать со счетов, так как помимо ряда ошибочных декларативных заявлений эти художники решили и ряд важных для искусства нового времени задач. Большое внимание они уделяли изучению возможностей средств художественного выражения в формальной композиции на плоскости. Эти, если так можно сказать, общетеоретические размышления непосредственно на практике сыграли важную роль в формировании графического языка современного дизайна. Частью этого опыта является и опыт В.А. Фаворского в работе с художниками текстильного орнамента.

В целом поиск новых выразительных возможностей графики, начатый в начале нашего века, еще не окончен. Освободившись от оков иллюзорности, графика открыла для себя множество творческих путей, даже вне традиционных, установленных для нее веками границ. Отдельные кризисные явления в тех или иных сферах применения выразительных средств графики ликвидируются притоком свежих идей из других сфер искусства. Так, в период кризиса в печатном рисунке в 50-е годы XX в. текстильные орнаменты стали создавать такие крупные художники, как Пабло Пикассо, Анри Матисс, Андре Дерен, Жан Кокто, Марк Шагал, Хуан Миро и многие другие. Эти художники прекрасно работали в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве, и свое графическое ви-

дение цвета применили в текстиле, удачно внося в него проблематику и приемы станкового искусства. Часть их работ в области текстиля была показана на выставке в Амстердаме в 1956 г. В дальнейшем возможности выразительных средств графики в орнаментах для ткани были расширены поисками в композициях ор-арт¹, кинетических построениях, компьютерной графике.

Особенно это относится к искусству ор-арт. Его влияние на декоративно-прикладное творчество и дизайн ощущается уже несколько десятилетий и спровоцировало становление и развитие ряда новых групп орнаментов. В текстильном дизайне коллекции рисунков ор-арт стали классическими как для платьевых, так и для интерьерных изделий.

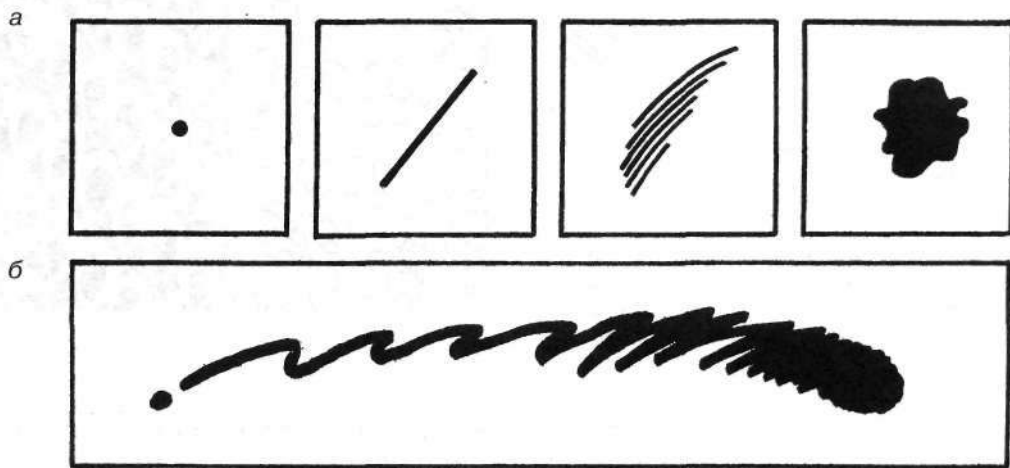


Рис. 8. Основные элементы графики: а — точка, линия, штрих и пятна; б — схема перехода одного элемента графики в другой на основе движения точки по поверхности

2. Элементы графики

Говоря об элементах графики, остановимся на четырех из них: точке, линии, штрихе и пятне. В наиболее простом графическом виде

они представлены на рис. 8 (а). Возможны ли поиск и выявление других элементов? В принципе такие возможности есть. Это хорошо видно на рис. 8 (б) — типичном варианте перехода одного элемента в другой на основе движения точки по поверхности. Так, промежуточное положение между линией и штрихом могут занимать росчерк и зиг-

¹ Ор-арт (англ. сокр. от optikal art — оптическое искусство) — направление в искусстве 1950-1960-х годов. Художники Ор-арт использовали различные зрительные иллюзии, опираясь на особенности восприятия плоских и пространственных фигур.

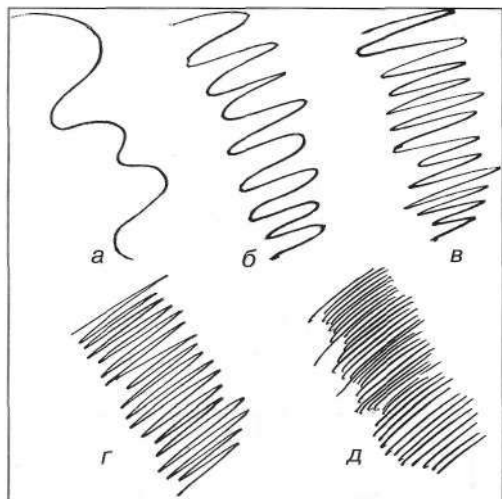
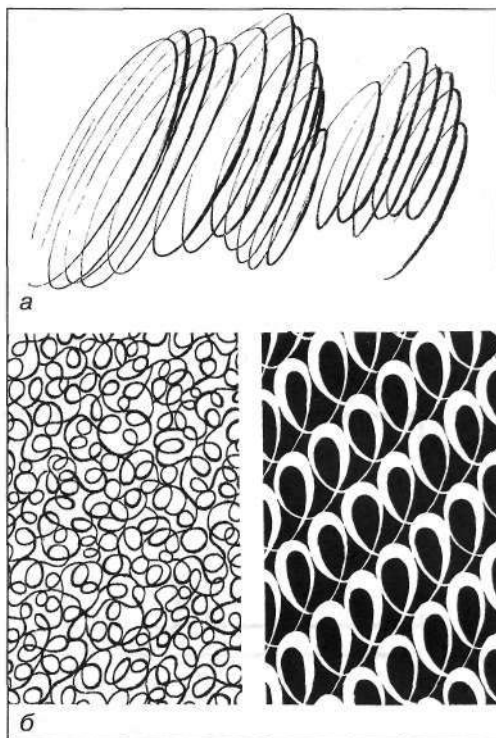


Рис. 9. Варианты нанесения элементов графики: а — линия; б, в — росчерк; г — зигзаг; д — штрих

Рис. 10. Варианты использования вращающейся линии: а — вращающаяся линия с нажимом; б — орнаменты, исполненные на данном приеме



заг (рис. 9). По природе — это линии, но по характеру и начертанию в наиболее острых вариантах они могут приближаться к штриху. Вращающаяся с нажимом линия также в ряде случаев напоминает штрих (рис. 10). На основе вращения линии строятся многие орнаментальные композиции (рис. 11). Зигзаг может нести некоторые функции штриха. Неэнергичный, весьма короткий штрих часто берет на себя функции точки. Перекрестный штрих образует фактурные пятна. Можно привести и другие примеры, однако тщательное изучение творческого наследия говорит о нецелесообраз-

ности в настоящее время увеличения количества производных элементов от основных выразительных средств графики.

В соответствии с выявленными элементами графики изображения орнаментов делятся на **четыре основные группы**:

- линейные;
- пятновые;
- штриховые;
- точечные.

Одну большую **смешанную группу** составляют изображения, построенные на основе:

- линии и пятна;
- линии и штриха;



Рис. 11. М.А. de Figueredo. Волюты. Лиссабон. 1722 г.

- точки и линии;
- точки и штриха;
- пятна и штриха;
- пятна и точки;

или изображения, включающие:

- точку, линию и пятно;
- точку, линию и штрих;
- пятно, точку и штрих;
- точку, линию, пятно и штрих.

Необходимо подчеркнуть, что приведенное деление, конечно, условно, так как произведение искусства трудно «уложить» в какие-либо рамки. Каждое графическое произведение может содержать все элементы изображения, вопрос лишь в том, в каких пропорциях они находятся. Кроме того, следует помнить, что эти элементы несут все цветовые

характеристики и в зависимости от графических инструментов и качества поверхности для изображения имеют множество особенностей.

Цвет понимается как отдельное специфическое средство выражения, неразрывно связанное с элементами графики. Он участвует в композициях, и воспринимается только в виде пятен, линий, штрихов, точек или их сочетаний.

Основные элементы графики, организованные различным образом на поверхности бумаги, керамики или ткани, создают построения с несколькими уровнями упорядочивания. Все эти уровни входят в расширенное понимание композиции в изображении.

3. Принципы композиции

Многовековая практика орнаментального творчества выработала ряд принципов, применение которых помогает достичь эстетической упорядоченности. Одни могут считаться общими, другие относиться к специальным.

Принципы композиции исследуются во многих областях искусства, и особенно, в архитектуре. «Эти принципы основаны на практическом опыте и эмпирических наблюдениях; они не складываются в строгую систему, как и наши знания о специфических закономерностях эстетического восприятия»¹. Рас-

сматривая принципы композиции и некоторые пути их графического выражения сразу же за определением основных элементов графики, мы продолжаем традицию, начатую В.А. Фаворским в академическом курсе «Графические отвлечения». В этом курсе после отдела «Линия и точка» излагаются отделы «Статика линий», «Двухмерность», «Объем», т.е. художники-текстильщики получают представление не только об элементах графики, но и о возможностях элементов в композиционных построениях изображений на плоскости в двух и трех измерениях. Такая подача материала не противоречит и системе разделения графики орнаментов, издавна

¹ Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. — М., 1985, с. 55–56.

принятой в среде фабричных рисовальщиков.

К основным принципам построения композиции относятся цельность, симметрия, асимметрия, ритм, пластика. Необходимо помнить, что эти принципы относятся как к самой вещи с орнаментом, так и к орнаменту и даже его мотиву. Особенности их использования проявляются в орнаментах двух основных типов: *раппортных* и *безраппортных*.

Цельность — одно из самых принципиальных качеств любой орнаментальной композиции. Обычно она понимается как неразрывность, непрерывность, единство. Однако орнаменты не всегда состоят из непрерывных линий и других переходящих друг в друга элементов. Чаще всего на книжные страницы, художественный текстиль, фарфор, фаянс наносится дискретный (прерывистый) орнамент, в котором возникает проблема соподчинения частей. Кроме того, соподчинение частей в разной степени наблюдается не только в дискретных, но и в большинстве непрерывных орнаментов. В связи с этим выявление главного и второстепенного, а также организация их взаимоотношений — важная задача художественного проектирования.

О цельности — единстве в построении художественной формы — говорится во многих работах по теории и истории различных видов искусства на протяжении двух столетий. Все сходятся на том, что

«целое, точно так же как и каждый член в отдельности, должно представлять совокупность, имеющую однако ж вид единства»¹. Соподчинение в орнаменте может быть простым, когда главный мотив явно превалирует над остальными, но наиболее виртуозные построения прошлого имеют сложную иерархию. «Соподчиненность элементов основывается не только на отношении их величин, но и на их качестве и месте в системе»².

В качестве эталона достижения цельности в орнаменте в художественно-промышленных школах Европы предлагалось руководствоваться структурой мавританских орнаментов дворца Альгамбры в Гранаде. «Надо, прежде всего, установить общие формы, которые вслед за тем подразделяются посредством главных линий; после этого промежутки заполняются орнаментами, которые в свою очередь тоже подразделяются и дополняются, чтоб удовлетворить более тщательно обзору. Этот принцип мавры умели применять к делу с замечательной утонченностью. Гармония и красота всей их орнаментации обязаны, главным образом, соблюдению этого принципа. Рассматривая издали, общие черты бросаются прежде всего в глаза; по мере приближения начинают выделяться и детали на поверхности самих

¹ Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. — М., 1889, с. 175.

² Иконников А.В. Указ. изд., с. 86.

орнаментов»¹. Подобная система построения орнаментов существует и в индийском традиционном текстиле: все поле ткани покрыто непрерывным орнаментом, часть которого объединена в большие, легко читаемые формы. Часто это известные мотивы — огурцы. Рассматривая их, видишь, что каждый орнаментальный мотив разработан, в свою очередь, более мелким орнаментом, а более мелкий орнамент имеет еще и мельчайшее фактурное заполнение. Такое постадийное



Рис. 12. Проявление принципа цельности за счет соподчинения элементов в орнаментальных мотивах. Ситец. Россия. Иваново. 1896 г.

¹ Краткие очерки орнаментальных стилей..., с. 50.



Рис. 13. Печатный рисунок. Франция. Середина XIX в.

соподчинение обеспечивает цельность. Это хорошо видно на приведенных рисунках 12 и 13.

В раппортном¹ орнаменте основа цельности закладывается раппортной сеткой. Она дает общую структуру композиции. Необходимо только найти оптимальные для данной ткани размеры, состав мотивов и продумать интервалы между ними.

В поисках цельности узора художники часто обращаются к изучению растительного и животного мира. Так, подобие раппортной сетки с фактурным заполнением имеет

¹ *Ранпорт* (фр. *rapport* — соответствие, сходство) — основной мотив узора, многократным повторением которого по продольным и поперечным осям создается единое декоративное целое.

поверхность ананаса. Можно заметить, что цельность орнамента или орнаментального мотива достигается путем лучеобразного расположения основных конструктивных линий наподобие строения руки, фигуры, лица человека, расположения жилок на листе винограда или каштана (рис. 14). Цельность на

основе стремления к непрерывности достигается при построении орнамента из одной непрерывной линии (рис. 15).

С цельностью связывают ясность и простоту восприятия форм. Чем сложнее композиция, тем ценнее простота ее восприятия. «Простота без многообразия совершенно пре-

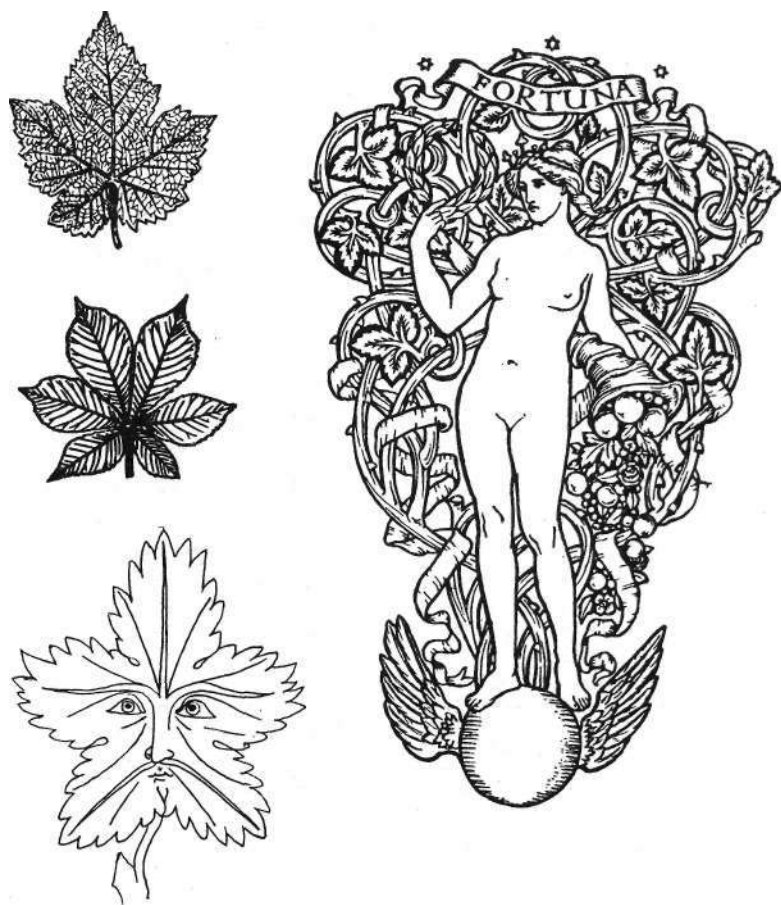


Рис. 14. Проявление принципа цельности в природе: а — лучеобразное расположение основных жилок в листьях винограда и каштана; б — лист-лицо из альбома Виллара де Онекура. XIII в.; в — книжный декор. 1900 г.

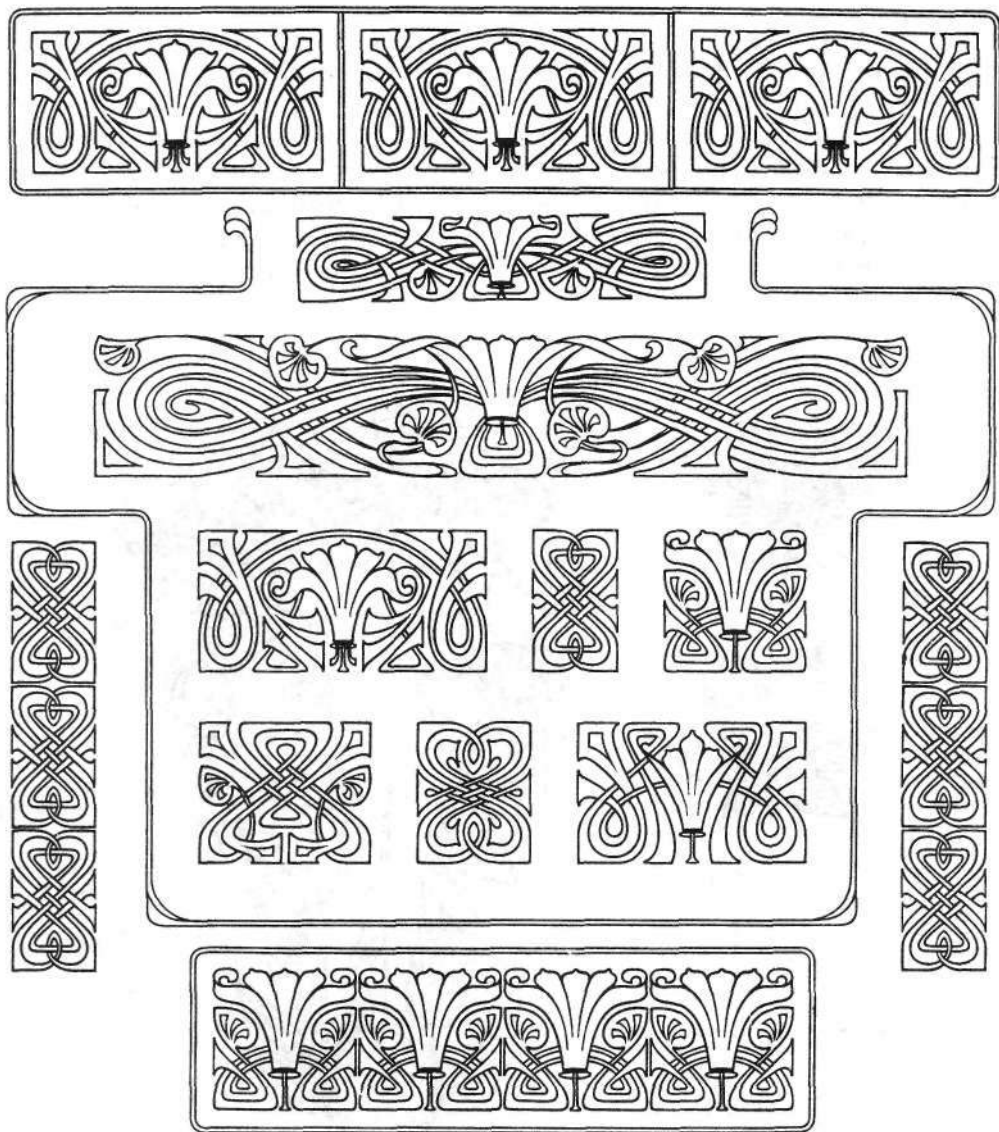


Рис. 15. Орнаменты, полученные на основе непрерывной линии

сна и, в лучшем случае, разве что не вызывает неудовольствия», — писал У. Хогарт. — «Простота придает

красоту даже многообразию, делая его более доступным восприятию. Ее следует всегда изучать в про-

изведениях искусства, так как она предупреждает путаницу в изящных формах...»¹

Симметрия часто трактуется как «основной закон» природы. Правомерность этой трактовки подтверждается исследованиями в различных областях науки, вплоть до последних теорий о строении Вселенной². Роли симметрии в науке, искусстве, в явлениях природы посвящено много работ. У художников наиболее популярны фундаментальные труды: Е.С. Федорова, А.В. Шубникова, В.А. Концик, публикации Ю.А. Урманцева и И.И. Шафрановского³.

Симметрия в широком значении этого слова — соразмерность. Она организует композицию произведений искусства, устанавливает соподчиненность в ее системе и является важным фактором в достижении цельности.

«Образцы все — подобны,
и каждый от прочего все же
Разнится: в их кругу
тайный заложен закон,
Скрыта загадка святая...», —
писал И.В. Гете⁴.

¹ Хогарт У. Анализ красоты. — Л., с. 128-129.

² См.: Барашенков В. За пределами теории Эйнштейна — многомерные миры // Знание — сила. 1987, № 8.

³ См.: Федоров Е.С. Курс кристаллографии. — СПб., 1901; Шубников А.В., Концик В.А. Симметрия в науке и искусстве. — М., 1972; Урманцев Ю.А. Симметрия природы и природа симметрии. — М., 1974; Шафранский И.И. Симметрия в природе. — М., 1985.

⁴ Гете И.В. Избранные произведения. — М., 1950, с. 110.

Классические определения симметрии сегодня соседствуют с понятиями о *криволинейной симметрии, симметрии подобия и анти-симметрии, динамической симметрии* и т.д.

Обычно в искусствоведении симметрия связывается со спокойным равновесием. Известный русский художник и педагог конца XIX в., П.П. Чистяков считал, что для того чтобы картина воспринималась как цельное художественное произведение, в ней должно быть достигнуто равновесие. И не просто «чертежное» равновесие, а равновесие материальных предметов со всеми их особенностями и взаимосвязями¹.

Говоря о равновесии, П.П. Чистяков имел в виду объединяющую роль симметрии, а именно осевую симметрию. Части по одну и другую сторону оси рассматриваются как части целого. Объединяющего в данных частях больше, чем разъединяющего. В теории орнамента XIX в. также считалось, что «орнаментальная композиция может быть вполне прекрасной только при том условии, если она доставляет зрителю то чувство покоя и удовольствия, которое происходит от равновесия и совершенной гармонии всех составных элементов»². «Истинная красота заключается в том покое, который чувствует душа, когда удовлетворены зрение, ум и личные наклонности»³.

¹ Молева Н.М., Белятин Э.М. П.П. Чистяков — теоретик и педагог. — М., 1953, с. 193.

² Краткие очерки..., с. 3.

³ Там же, с. 17 б.

Искусствовед Р. Арнхейм утверждает необходимость равновесия: «Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и формы, с тем, чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре. В таких условиях мысль художника становится непонятной»¹.

В орнаментальной композиции понятие уравниженности распространяется на размещение изображений фигур на плоскости, на цветовое решение, на выявление объема и перспективы, на распределение света и тени, на характер и особенности применения основных элементов графики и т.п.

Признавая огромную роль простого равновесия (равного «веса» составляющих целое частей) в симметрии, мы придаем большое значение его закономерностям в проектировании орнамента. Изображения предметов с разной формой, цветом, размерами, находящиеся на неодинаковом расстоянии от оси симметрии, имеют разный «вес» в композиции. Это психологически обосновано. Наиболее наглядно в этом плане рисунок, взятый Р. Арнхеймом из теста Грейвза². На рисунке небольшой круг уравнивает две большие фигуры: прямоугольник и треугольник. Однако равновесие — только первая и общая форма

проявления симметрии, за которой стоят подобие или же точное подобие (рис. 16).

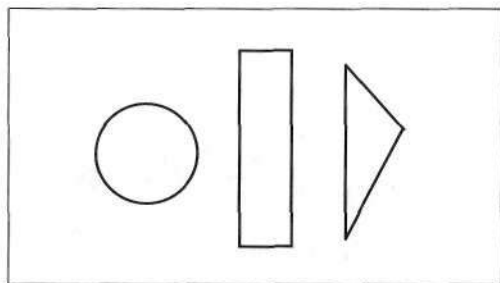
В орнаменте кроме главной оси, объединяющей целое, бывают подчиненные оси, обеспечивающие внутреннюю симметрию деталей. На рисунке 17 линия А — основная ось, линии Б, В — подчиненные оси. Кроме того, отличительной чертой орнаментальных построений на плоскости является наличие нескольких равноценных осей симметрии (рис. 18). В орнаментальных композициях такое применение симметрии существует в построениях геометрического и растительного характера. В большинстве орнаментов с растительными формами возможны плоскости симметрии, идущие только вдоль главной вертикальной оси симметрии и придающие растительной форме радиально-лучевую симметрию. Альбомы работ учащихся Строгановского центрального художественно-промышленного училища и Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штигилица¹ говорят о хорошем освоении радиально-лучевой симметрии.

На основе аналитического изучения симметрии в растениях возник универсальный метод стилизации растительных форм, называемый «методом совершенных форм». Он

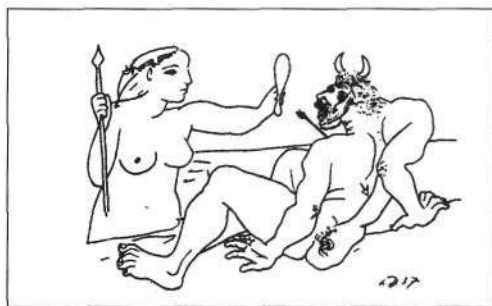
¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974, с. 35.

² Там же, с. 38.

¹ Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штигилица. Сборник классных работ учеников. — СПб., 1898-1916.



а



б



в

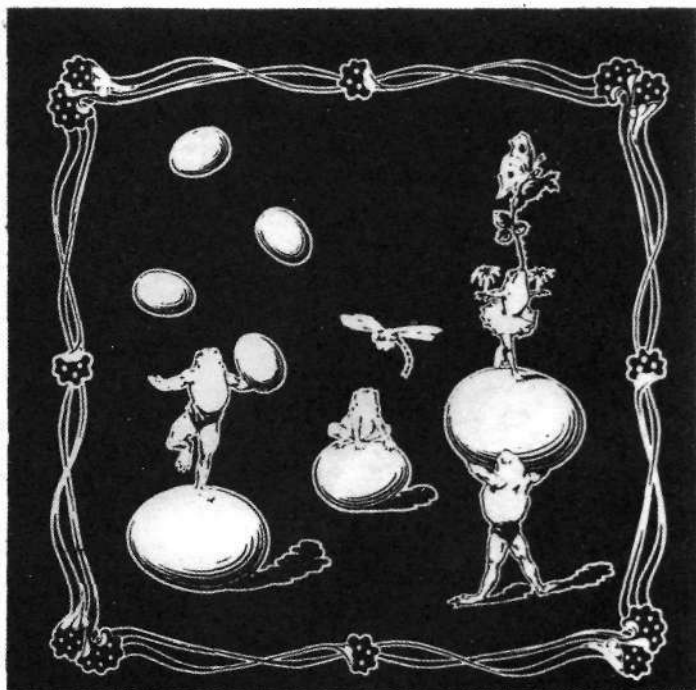
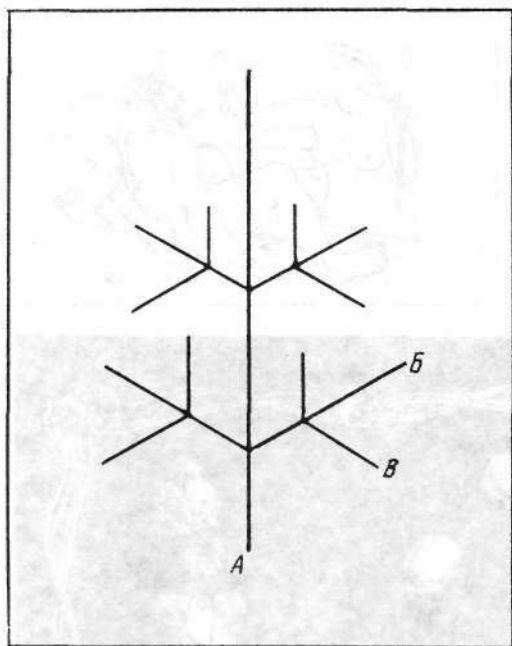


Рис. 16. Пример равновесия из теста Грейза — а; графика П. Пикассо — б; композиции художественного текстиля — в

относится к классическим и в нескольких разновидностях существует в творческой практике уже второе столетие. Сущность этого метода заключается в том, что в ка-

честве орнаментального мотива идеализированной (совершенной) формы применяются растения или их части, не встречающиеся в природе «в чистом виде», а получаемые



a

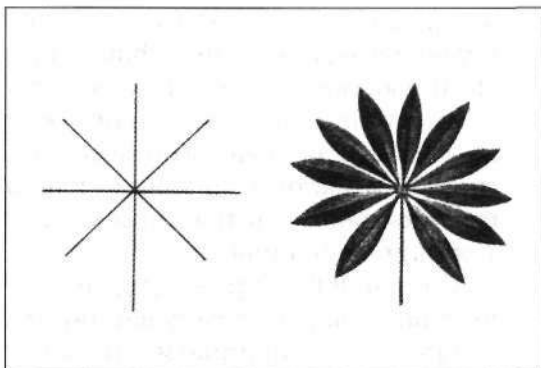


б

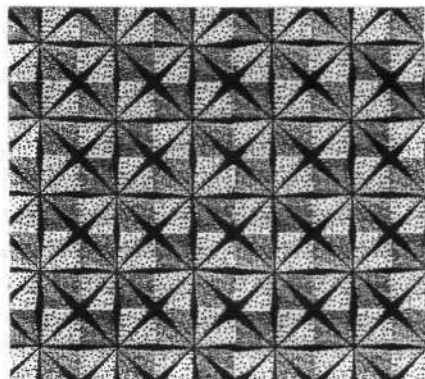


в

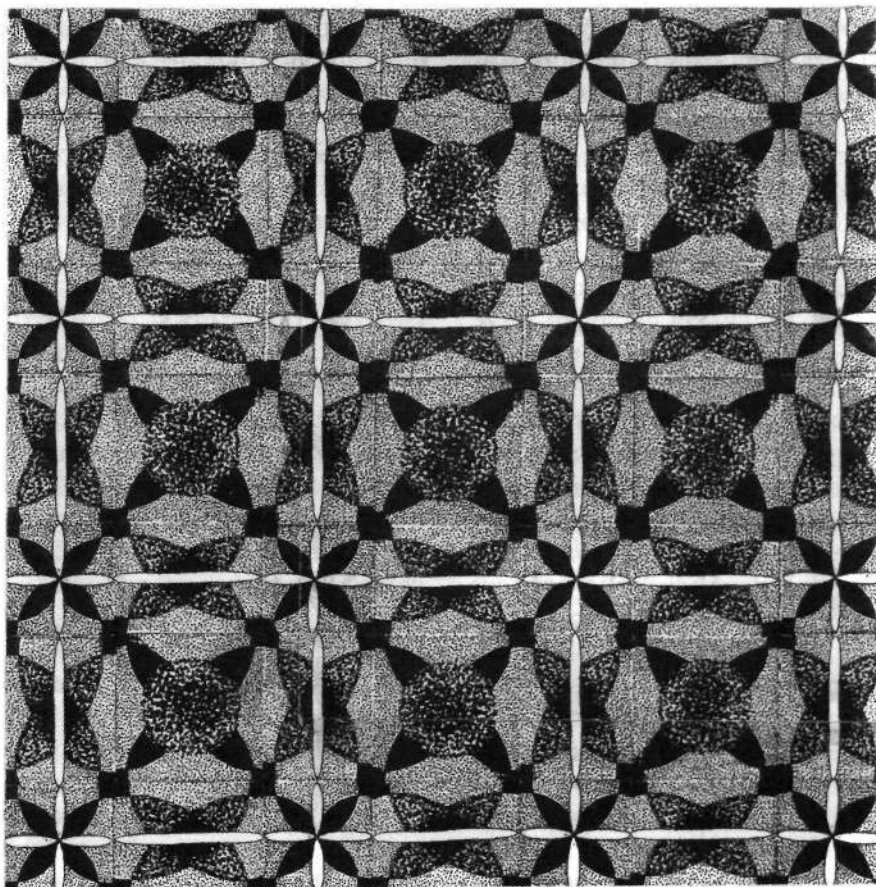
Рис. 17. а — схемы мотивов с главной и подчиненной осями симметрии;
б, в — вырезанные из бумаги декоративные мотивы «Лалужа». Польша



a



б



в

Рис. 18. а — схемы мотива; б, в — варианты мотивов с равноценными осями симметрии

в результате творческого обобщения естественных форм на основе симметрии. Растительные формы с массой индивидуальных отклонений от нормы, наблюдаемые в природе, художник отрисовывает в соответствии с идеальными представлениями о данном растении, выполняя при этом большое количество аналитических зарисовок (рис. 19). Наиболее нагляден анализ форм цветов с четкой радиально-лучевой симметрией. Это такие цветы, как ромашка, подсолнух, лилия и др. Их называют правильными, или актиноморфными («актинос»

по-гречески — «луч»). Но есть и неправильные, или зигоморфные, цветы, имеющие только одну плоскость симметрии. В некоторых цветках лепестки расположены по винтовым спиралям малой трансляции вдоль вертикальной оси (например, цветок махового пиона).

Биолог Ю.А. Урманцев, проводя тщательные исследования, доказал, что «спиральные» признаки можно найти во всех цветках, и традиция приписывать цветкам только радиально-лучевую симметрию не раскрывает всю сложность их строения. «Спиральность» может

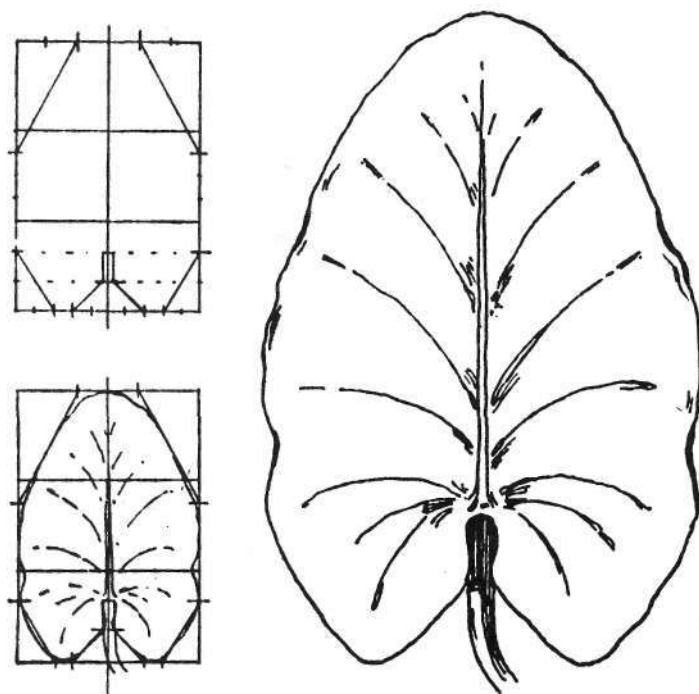


Рис. 19. Орнаментально отрисованный лист водяной лилии. Рисунок помещается в прямоугольнике, имеющем в основании две и в высоту три равные части (полтора квадрата). Россия. XIX в.

быть выражена в скручивании тычинок и пестиков, в расположении чашелистиков и т.д. Это дает возможность по-новому взглянуть на «метод совершенных форм» и увидеть пути его развития и сегодня, и в будущем. Леонардо да Винчи и Гете придавали спиральям в природе большое значение. Спиральные узоры хорошо видны на коре каштанов, бука. Понимание «спиральности» естественных узоров облегчает композиционные поиски в орнаменте.

Раппортные орнаменты с симметричным мотивом в дополнение к симметрии самого мотива уравниваются на плоскости раппортной сеткой. Симметрия в таких рисунках получается как бы двойной — мотив закрепляется раппортом. Если же мотив имеет несколько взаимно перпендикулярных осей симметрии, то у композиции с таким мотивом нет «верха» и «низа», и она наиболее универсальна при проектировании объемных изделий. Двойная симметричность была наиболее распространена в платневых тканях, выпускавшихся в XVIII-XIX вв. В мелком орнаменте она дает прекрасно организованную фактуру, известную нам в набивной печати по тончайшим, гравированным на металле рисункам. Здесь двойная симметрия относительно индифферентна и подчиняется конструкции изделия. Крупные, строго симметричные орнаменты своей жесткой, четко читающейся системой оказывают сильное организующее воздействие на человека.

Этим, в частности, хорошо пользуется церковь. В убранстве храмов орнамент играет не последнюю роль. Прекрасно спроектированные симметричные узоры обладают «неземной», «чистой» красотой.

Каждый знает, как нелегко подобрать декоративную ткань с симметричным орнаментом, чтобы она своей большой плоскостью не подавляла окружающую среду. Стремлением к организации жилого интерьера, возможно, вызвано использование традиционных ковров с симметричным орнаментом в качестве настенного украшения. Симметричные орнаменты в интерьерах позволяют проектировать типовую среду с определенной функциональной направленностью. Залы для торжественных церемоний, столовые залы, жилые комнаты и игровые комнаты для детей в учреждениях образования и дома должны иметь художественный текстиль с разными уровнями проявления симметрии.

Симметрия (соразмерность) лежит в основе организации произведений искусства, так как в них отражается окружающая нас природа, в которой симметрия играет важную роль. Но не следует забывать, что идеальной симметрии в природе не существует и, говоря о симметрии, мы, прежде всего, имеем в виду понятие относительного равенства, приблизительного соответствия. Строгое следование симметрии часто лишает произведение искусства жизненности, снижает его выразительность.

Асимметрия — это отклонение от симметрии или ее отсутствие. Не любое отклонение от строгой симметрии можно считать асимметрией, но это уже первый шаг в ее сторону. Так, отсутствие какой-либо части в строго симметричной композиции все равно позволяет зрителю судить о целой симметричной форме. Симметричные формы восстанавливаются по имеющимся частям. Асимметрия в полном своем объеме начинается там, где утрату части изображения нельзя точно восстановить, а лишь приблизительно можно понять закономерность построения.

Если симметрия связывается с равновесием, покоем, то асимметрия говорит об отсутствии равновесия, нарушении покоя.

В проектировании орнаментов симметрия и асимметрия обычно воспринимаются вместе со статикой и динамикой как методы организации орнаментальных форм. Асимметрия по своей природе «настроена» на более активные связи с окружающей средой, поэтому она всегда вызывает повышенный интерес у проектировщиков остроумных изделий.

Проблема быстрого вхождения новой формы в среду, или наоборот, проблема выделения ее из окружающей среды чаще всего решается с помощью динамичных форм, так как среда в целом тяготеет к статике. Активное воздействие асимметричных форм на среду объясняется тем, что изделие с ярко выраженной асимметрией образует как

бы прорыв в общем симметричном поле. Прорыв ломает какой-то участок поля, а оно стремится заполнить, ликвидировать этот прорыв, придать ему равновесие. В результате поле или закрепляет асимметричную вещь — прорыв в своей среде, или выталкивает, не принимает ее. Все это говорит об относительности асимметричных форм в природе, стремящейся к равновесию. Если в той или иной композиции нет симметрии в пределах самой композиционной системы, то равновесие проявляется в ее связях с окружением — средой.

В *раппортных композициях* полной асимметрии не существует, так как асимметричный раппортный мотив уравнивается повторением на плоскости ткани. Как говорят, раппорт «держит плоскость». Раппортная сетка — сдерживающая среда для динамики мотива. Но и в раппортных орнаментах есть возможность выразить движение посредством такого расположения мотивов, при котором движение не останавливается. Асимметрия в таких орнаментах как бы передается или пульсирует от мотива к мотиву (рис. 20, 21).

Безраппортные орнаментальные композиции с выраженной динамикой, имеющие не тождество частей, а визуальное равновесие элементов, обычно относят к асимметричным. Это не совсем верно, так как визуальное равновесие и соподчинение являются проявлением симметрии. Яркая выраженная асим-

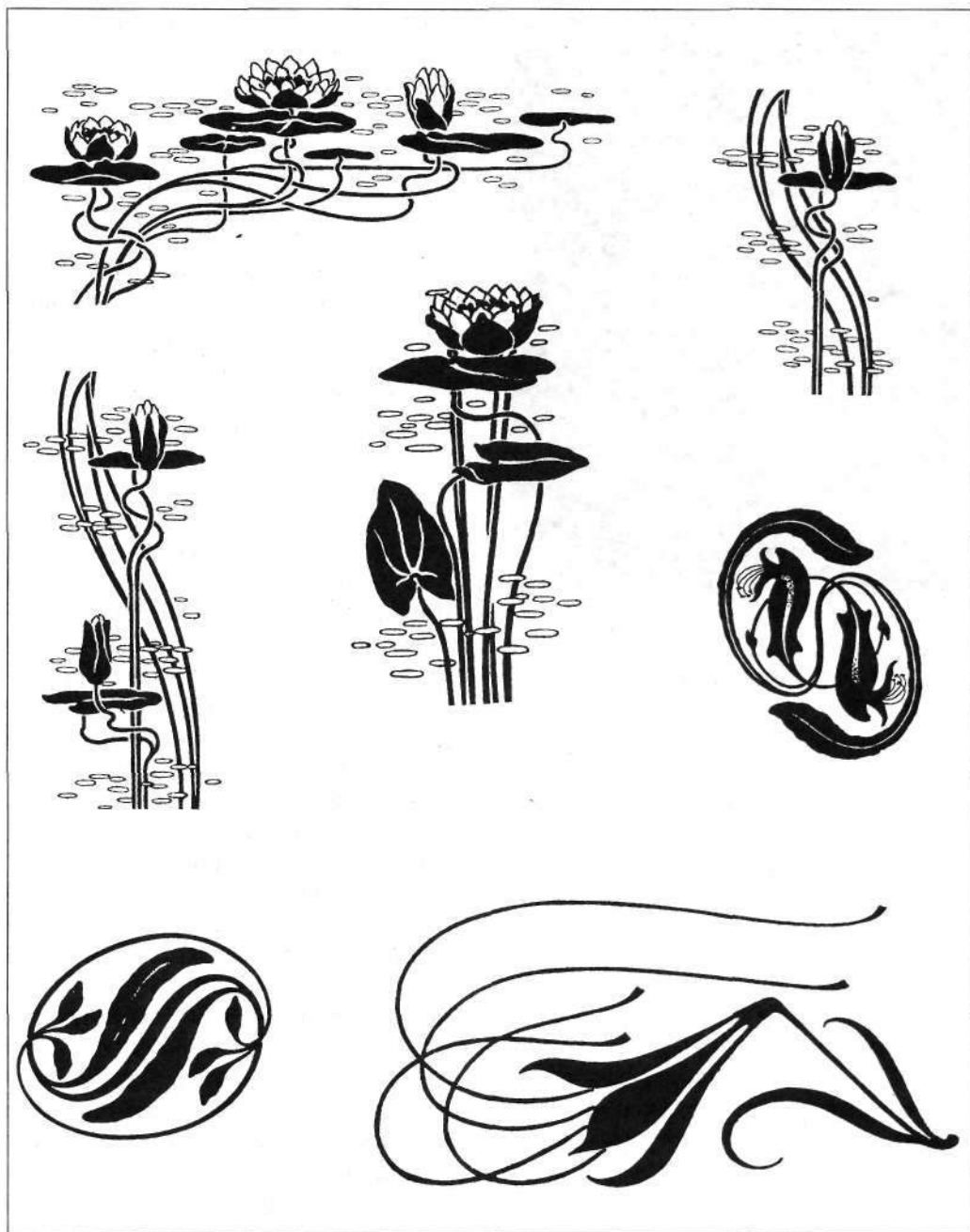


Рис. 20. Асимметричные книжные украшения модерна. Европа

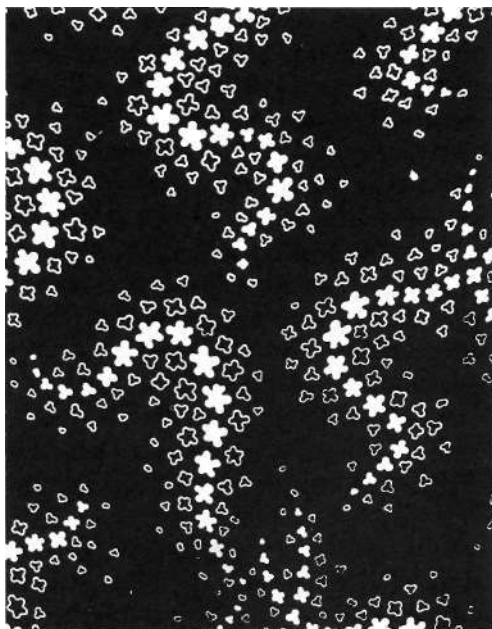


Рис. 21. Раппортный орнамент с асимметричным мотивом. Ситец. Россия. Начало XX в.

метрия в рисунках для промышленных изделий пока проявляется мало из-за слабых связей художников-орнаменталистов с модельерами. Но дизайнерами год от года начинает создаваться все больше изделий с орнаментом с активной симметрией. Дело в том, что если симметрия объединяет, приводит орнаменты к определенному структурному типу, то асимметрия способствует созданию индивидуальных, неповторимых орнаментов. В своем наиболее ярком проявлении асимметрия — результат редкого по своему своеобразию сочетание мотивов, а ведь идеалом художественного проектирования текстиля является полное

выявление художественных вкусов конкретного человека. Симметричные орнаменты дают более или менее ровно заполненное орнаментальное поле с мелким, средним или крупным узором, некую типовую структуру для использования ее в предметах и изделиях (одежда, мебель, посуда и т.д.). Асимметрия, благодаря большой гибкости, «выводит» орнамент на пространственные конструкции или системы, где его существование в виде симметричных узоров было бы совершенно невозможно.

Если среда со строго симметричной структурой форм организующе воздействует на человека, то среда с ярко выраженной асимметрией различных объектов и большим количеством асимметричных орнаментов может вести к пространственной дезорганизованности. Поэтому при проектировании орнаментов возможности асимметрии нужно изучать так же, как и возможности симметрии. Асимметрию необходимо уметь проектировать.

Симметрия и асимметрия в проектировании орнаментальных композиций дают множественность вариантов с гармоничным проявлением статики и динамики. Они как бы выражают две стороны жизни человека, его характер. Знание особенностей построения статичных и динамичных композиций позволяет создавать орнаменты с нюансированным преобладанием симметрии или асимметрии. При проектировании рисунков для конкретных изде-

лий это дает возможность выражать орнаментом не только контрастные состояния души, но и ее меняющиеся разнообразные оттенки. Поиск форм введения элементов динамики в статичную орнаментальную композицию и форм ограничения движения, внесение упорядоченности в динамичные композиции — постоянная проблема в практике художников-орнаменталистов.

Так, рассматривая костюм человека как орнаментированную поверхность, художники сталкиваются с проблемой соединения частей одежды с симметричным и асимметричным орнаментом, т.е. возникает проблема тканей-компаньонов с использованием двойной симметрии. Взаимодействие двух по-разному орнаментированных поверхностей на объеме одной вещи — проблема, выходящая за рамки исследования изображения на плоскости и ведущая к анализу взаимодействия данного объема и среды.

Ритм — универсальный структурный принцип, характерный для любого эстетического объекта (природного или созданного руками человека). Ритм — закономерное чередование соизмеримых и чувственно ощутимых элементов (звуковых, речевых, изобразительных и т.п.). Одно из важнейших проявлений ритма — повторность элементов, мерность их чередования. На основе этой мерности и складывается все многообразие ритмических соотношений...»¹.

¹ Ритм // БСЭ, 2-е изд., 1955, т. 36, с. 552.

Исследование ритма имеет древние традиции. Так, Аристотель писал: «Ритм и мелодии содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств»². Тем самым он говорил о связях художественного ритма с ритмом, существующим в различных сферах действительности, или внехудожественным ритмом. Современная наука начинает уделять внимание сопоставлению ритма в искусстве с природными, социальными ритмами, видя здесь много общих моментов.

В музыке, поэзии, танце ритм проявляется как закономерное чередование звуков и движений во времени. В архитектуре ритм создается чередованием материальных элементов в пространстве. Ритм в текстильном рисунке выражается повторностью элементов орнамента. Но повторность элементов-мотивов в узоре редко проектируется как абсолютно правильная и математически выверенная. Еще Ш. Монтескье писал: «Длительное однообразие делает все невыносимым; одинаковое построение периодов речи производит гнетущее впечатление, однообразие размера и рифм вносит скуку в длинную поэму»³. Это же отмечал У. Хогарт: «Слух раздражается от непрерывного по-

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1962, т. 1, с. 120.

³ Там же, т. 2, с. 275.

вторения одной и той же ноты, так же как глаз, устремленный в одну точку или в унылую стену»¹. Иногда делают вывод, что элементарные орнаменты — ущербный момент в орнаментальном искусстве, так считалось в теории орнамента второй половины XIX в. Современное проектирование рассматривает орнаменты с точки зрения их соответствия конкретному объекту, а не по отвлеченности построения. Крупный, ритмически простой орнамент, спроектированный для вещи, существующей в разнообразном или хаотичном окружении, выполняет роль организатора пространства. Мелкий простой орнамент работает как фактура на поверхности сложных объемных форм, усиливая их эстетическую выразительность. Простота и сложность ритмического построения орнамента сами по себе не являются недостатком или достоинством. Рисовальщики орнаментов на мануфактурах и фабриках XVIII-XIX вв. хорошо знали это практически, хотя теоретики утверждали обратное. До сих пор огромный объем простейших узоров, накопившийся за столетия, к сожалению, слабо изучен. Интерес к их построению резко возрос в последнее время в связи с появлением автоматизированных методов проектирования.

Упорядоченность элементов может быть не только простой, ясно читаемой, но и подчиняться слож-

ным закономерностям. Изменить упорядоченность можно путем изменения размера и последовательности расположения элементов, цвета, фактуры, конфигурации. Сложность ритма достигается сочетанием или наложением простых ритмических рядов. Получение сложных ритмических построений в орнаменте художник-педагог В.М. Шугаев сравнивал с контрапунктом в музыке¹. Контрапункт — одновременное звучание двух или нескольких самостоятельных выразительных мелодий. В.М. Шугаев в качестве самостоятельных выразительных мелодий брал разного рода линии, замкнутые фигуры и детали. Их построение и соединение в целостный орнамент он называл орнаментальным контрапунктом. Нам представляется возможным и интересным в качестве самостоятельной выразительной мелодии рассматривать и целые ритмические ряды из мотивов. Это значительно расширяет трактовку орнаментального контрапункта как метода построения целого из частей². Протяженность ритмических рядов тоже имеет свои пределы и позволяет в некоторых случаях трактовать ритмический ряд как мотив.

Для понимания механизма возникновения простых и сложных ритмов в орнаменте необходимо более свободное использование в тео-

¹ См.: Шугаев В.М. Орнамент на ткани. — М., 1969, с. 30.

² Шугаев В.М. Указ. изд., с. 37.

¹ Хогарт У. Указ. изд., с. 125.

рии и практике текстильного орнамента понятий «метр» и «ритм». «В стиховедении, музыковедении, теории архитектуры считается, что метрическая основа — повторение равных, тождественных форм и интервалов — создает некое единообразие, тогда как ритмическая повторность предполагает ряд подобных, изоморфных, преобразованных, соизмеримых, но не тождественных, не равных самим себе элементов и отношений»¹. Таким образом, в широкой трактовке ритма «взаимодействуют две названные выше подсистемы — сетка единообразия и сетка разнообразия»². Ряд музыковедов считает, что ритм упорядочивается метром³.

В раппортном орнаменте в качестве сетки единообразия выступает один из видов раппортной системы, в качестве сетки разнообразия — орнаментальный мотив. Так, в раппортном орнаменте сосуществуют инвариантная и вариационная стороны. Использование одного и того же элемента-мотива в различных раппортных сетках и, наоборот, различных элементов-мотивов в раппортной сетке одного вида дает бесконечное многообразие раппортных орнаментов. Метр-раппорт как бы является нормой инвариантности

повторов, мотив-ритм — отступлением от нормы. Иногда ритм совпадает с метром (в небольших композициях с мотивами, лежащими только по углам раппортной сетки), но в большинстве случаев он отходит от строгой метрической основы. Андрей Белый в книге «Ритм как диалектика и «Медный всадник» писал даже о том, что ритм — уклоняющаяся от метра совокупность замедлений и ускорений стиха¹. Это дает возможность утверждать, что «в природе ритмический порядок преобладает над метрическим, возрастающая от одних форм к другим»².

В безраппортных орнаментальных построениях нет строго повторяющегося метра, но это не значит, что в них вообще нет метричности. По мнению С.М. Эйзенштейна, метр не должен обязательно осознаваться, но должен быть ощущим, организовывать хаос эмоций³. В безраппортных орнаментах существует мощная тенденция к метричности, иногда почти переходящая в нее. Если понимать плоскость-поверхность с таким орнаментом, как монораппорт, можно рассматривать метричность в отдельном мотиве и ее взаимодействие с раппортным метром. Безраппортные орнаменты распространены в ар-

¹ Волкова Е.В. Ритм, как объект эстетического анализа / Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974, с. 76.

² Волкова Е.В. Указ. изд., с. 76.

³ Мазель Л.А., Цикерман В.А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967, с. 137.

¹ Белый А. Ритм, как диалектика и «Медный всадник». — М., 1931.

² Волкова Е.В. Указ. изд., с. 84.

³ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. — М., 1964, т. 2, с. 51-52.

хитектурной росписи. Знание и понимание метрических рядов в архитектуре дает возможность использовать их при создании текстильных композиций. В безраппортных орнаментах закономерности ритмического ряда акцентируются на пластике, фактуре, цвете элементов.

В работе над композицией орнамента необходимо помнить, что ритм рисунка будет взаимодействовать с ритмом конструкций моделей одежды, архитектуры, мебели, посуды. Разрабатывая идею рисунка, художник должен хотя бы в общих чертах представлять, как ритм созданного им орнамента переходит от линии или пятна к изображению в мотиве, от мотива к раппорту и далее к изделию и среде. Ритм в элементах графики проявляется в характере их начертания. Так, линия может быть прямой, кривой и зигзагообразной, очертания пятна — иметь разные по конфигурации участки и т.д., цвет от простых тонов и оттенков — идти к более сложным, от родственных отношений к контрастным и т.п. Вопрос о том, где простые одноразмерные нарастающие или убывающие ритмы будут переходить в сложные или накладываться друг на друга, а их общая ритмическая организация переходить в аритмическую, т.е. противоположную данному ритму, — решается в каждом конкретном произведении (рис. 22, 23).

Говоря о ритме, художники чаще всего связывают его с движением и наиболее осознанно применяют за-

коны ритма в динамичных композициях. Исследователь-искусствовед С. Михоэльс справедливо утверждал: «Ритм начинается именно там, где есть процесс развития. Ритм имеет определенную целеустремленность. И говорить о ритме можно тогда, когда есть процесс, когда мы наблюдаем развитие явления. <...> Ритм предполагает непрерывное развитие через противоположности, через препятствия: ритм есть выражение борьбы, чувство диалектического»¹. Но различие и контрастность проявлений ритма, его неоднозначность позволяют говорить о ритме как о единстве в многообразии. Это дает возможность шире связывать ритм не только с динамичными, но и со статичными композициями с выраженной симметрией.

Пластика как выразительность лепки объемной формы произведений искусства, общеизвестна. Но сегодня этот термин не связывается только со скульптурой, а трактуется достаточно широко. Им все чаще пользуются архитекторы, керамисты, дизайнеры, модельеры, художники-орнаменталисты. Так, уже в 30-е годы XX в. А.Э. Брикман в книге «Пластика и пространство как основные формы художественного выражения» ратовал за расширение границ пластики как особого вида искусства². Фундаменталь-

¹ Михоэльс С. Статьи, беседы, речи. — М., 1960, с. 75.

² Брикман А.Э. Пластика и пространство, как основные формы художественного выражения. — М., 1935, с. 9.

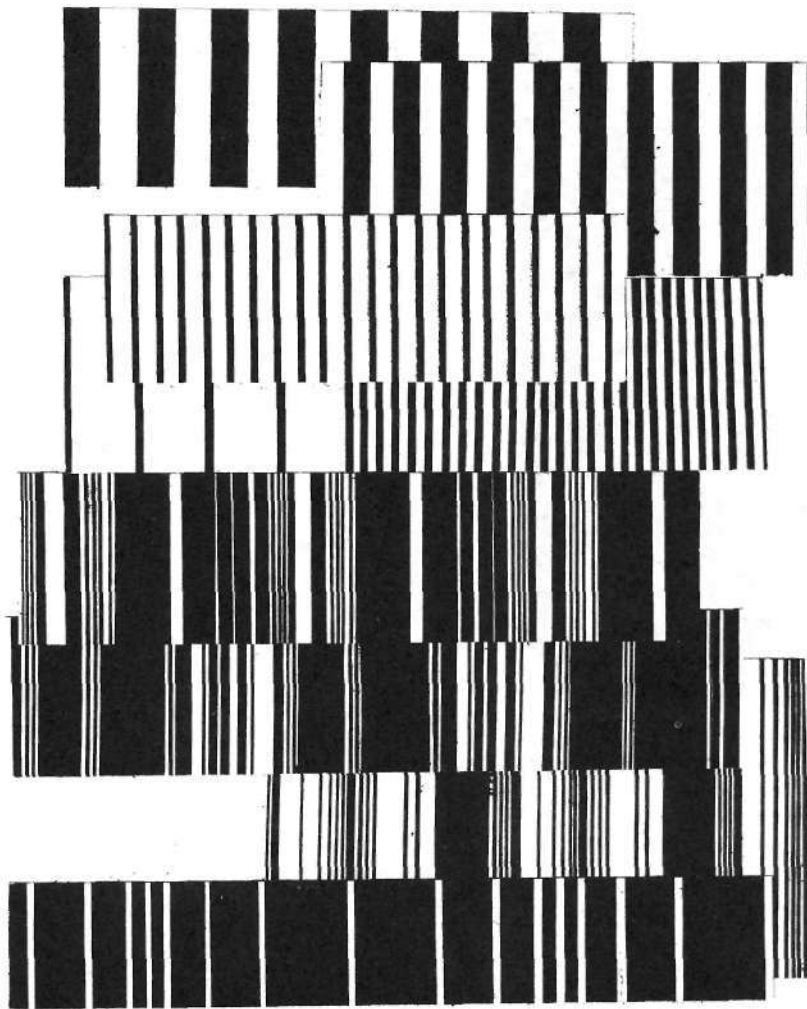


Рис. 22. Упражнения по дисциплине «Основы композиции» студентов МГТУ им. А.Н. Косыгина, направленные на выявление ритма полос разной ширины

ной работой о проблемах пластики можно назвать книгу А.А. Тица и Е.В. Воробьевой «Пластический язык архитектуры» (М., 1986). Имеется и ряд интересных статей, затрагивающих эту тему. В основном

в публикациях рассматриваются связи скульптурной и архитектурной пластики. Но это не означает, что не может быть теоретических разработок иного характера. Есть даже следующее мнение: «Безгра-



Рис. 23. Фотограмморнамент на основе плодов растения. Студенческая работа. МГТУ им. А.Н. Косыгина. 1990 г.

нические пластические возможности формы превращают пластику в универсальную художественную категорию¹. Выделение в архитектуре пластики формы, поверхности и их взаимосвязей позволяет рассматривать пластику формы и поверхности в комплексах «костюм человека — орнамент в костюме», «интерьер — орнамент декоративной ткани». Фактура скульптуры, объемный орнамент в архитектуре, одежде или в декоративной ткани имеют общие особенности. А если

¹ Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры. — М., 1986, с. 7-8.

орнамент не выступает над поверхностью изделия или имеет только созданную на плоскости иллюзию объемности? Можно ли в этом случае говорить о пластике? Думается, что можно, даже в тех случаях, когда орнамент на изделии создает иллюзию объемного орнамента, или когда он двухмерен. Объемность (пространственность), хотя и незначительно, существует во многих орнаментах. Значительная часть текстильных рисунков имеет и ярко выраженные изображения объемных форм. При этом пластика формы изделия воспринимается вместе с объемной орнаментальной пластикой поверхности ткани. Все виды пластики взаимодействуют в трех измерениях. Замена изображений объемной орнаментальной пластики на плоскостную придает некоторые особенности, но не лишает взаимодействия.

В теории текстильного орнамента термин «пластика» является рабочим термином. В.М. Шугаев¹ и В.Н. Козлов² считают, что в орнаментальных композициях пластикой принято называть плавные переходы одних элементов формы в другие. В то же время В.М. Шугаев расширяет понимание пластики рассмотрением «не только плавных, но и всяких других, в том числе и скачкообразных, изменений направлений формы» «...». «Законы пласти-

¹ Шугаев В.М. Указ. изд., с. 28.

² Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М., 1981, с. 78.

ки, хотя и родственны законам ритма, значительно отличаются от них. Для ритмических движений (и прямолинейных, и криволинейных) характерно то, что их элементы всегда находятся на некотором расстоянии один от другого. В пластических движениях, которые тоже могут быть прямолинейными и криволинейными, элементы слитны»¹. В качестве иллюстрации он приводит виды пластических движений линии одной толщины и одной светлоты.

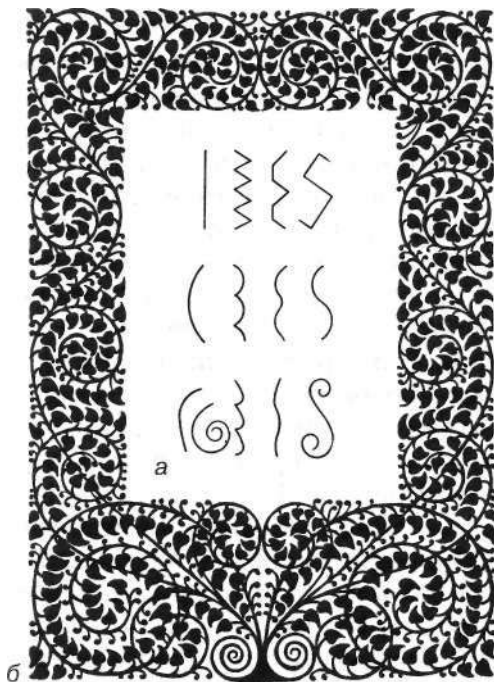


Рис. 24. Виды пластических движений линии: а (внутри) — схематические изображения; б (рамка) — проявление пластики линии в книжном орнаменте. 1990 г.

¹ Шугаев В.М. Указ. изд., с. 28.

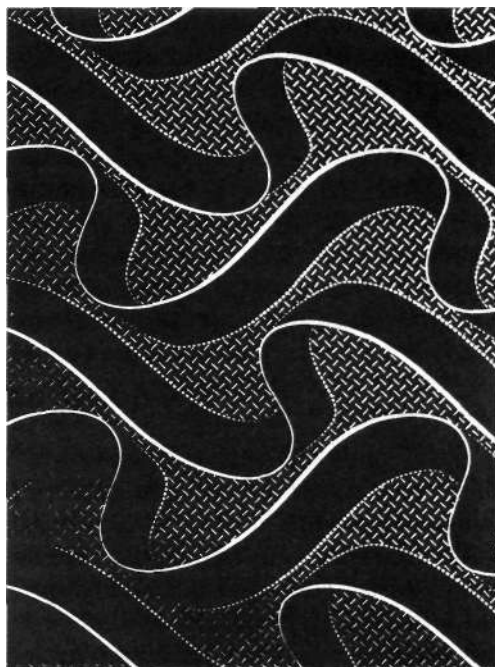


Рис. 25. Пластическое движение ленточных элементов в орнаменте. Россия. Конец XIX в.

Таким образом, орнаменты разделяются на композиции с ясно выраженным ритмом (дискретные) и на пластические композиции с формами, переходящими друг в друга, или с одной изменяющейся формой на всем своем протяжении. «Перетекание» одной формы в другую, или лепка из элементов одной большой формы соответствуют, в принципе, первоначальным представлениям о пластике (рис. 24, 25).

«Перетекание» может проходить плавно, с замедлением, с ускорением, импульсами и т.п., но сам процесс «перетекания» непрерывен. Если в ритме важны повторность

элементов, мерность их чередования, то в пластике — характер расположения, движение, протяженность данных элементов в плоскости и пространстве. Графически пластика выражается в непрерывной протяженности элементов графики в мотиве или во всем орнаменте. Можно говорить о пластике мотива или о пластике композиции орна-

ментированной поверхности. Наиболее разнообразно пластические движения форм в орнаменте проявляются в растительных узорах.

В любой композиции есть и ритмическая основа, и пластические связи. Ярко выраженные и разнообразные пластические движения существуют и на изделиях с изображениями объемных форм.

4. Свойства поверхности

Как третий вид выразительных средств графики мы выделили свойства поверхности, на которую наносится изображение. Качество материала, с поверхностью которого работает художник, его фактура, цвет имеют большое значение. «У каждого материала есть особые качества, не менее важные, чем его полезные свойства. Они заключены в способности материала влиять на наши чувства», — так писал архитектор и крупнейший деятель искусства Анри Ван де Вельде¹. Орнаменты для бумаги разных фактур, хлопковых, шерстяных, шелковых тканей, фарфоровых, фаянсовых или кожаных изделий имеют свои особенности. Иногда годы неустанного труда уходят на то, чтобы понять свойства той или иной поверхности и в полной мере использовать их, как выразительное средство графического изображения.

Ткань к художнику печатного рисунка, для которой необходимо создать орнамент, поступает в готовом виде. Она не имеет сложных тканых узоров и сознательно проектируется для печатного орнамента. Совместная работа технолога и художника, сегодня крайне необходима, но практикуется пока редко. Даже самые простые ткани имеют свою эстетику. Свойства волокон, характер переплетения нитей, разные обработки способствуют созданию материала с определенной фактурой, которая прочно связана с материалом. Не случайно, например, когда мы слышим такие выражения, как шелковый блеск, льняное волокно, то ясно представляем внешний вид материала. При печати одного и того же рисунка на разных тканях изображение выглядит по-разному.

Фактура поверхности изделия-носителя рисунка может обогатить простое изображение, сделать рисунок четким или расплывчатым, сочным или вялым, легким или тяже-

¹ Ван де Вельде А. Одушевление материала, как принцип красоты // Декоративное искусство, 1965, № 2, с. 34.

лым. Она по-особому выявляет и цвет материала. Огромное разнообразие тканых фактур в ряде случаев составляет мастеров станковой графики и эстампа исполнять свои замыслы на ткани, а не на бумаге. Наиболее ярким примером могут служить пейзажные офорты И.И. Шишкина, отпечатанные на натуральном шелке, который придал офортам прозрачность и искрящееся свечение, глубину пространства. Сложные переплетения веток, стволов деревьев и кустарников как бы приобрели стереоскопичность. При соответствующей обработке поверхности ткани (начес, пропитка, каландрирование и т.д.) можно видоизменять свойства тканой основы, усиливая тот или иной фактурный эффект.

Скульптор В.Н. Домогацкий, занимавшийся проблемой фактуры в скульптуре в период работы в Государственной академии художественных наук (ГАХН) в 1922-1930 гг., разработал целый ряд понятий, приемлемых и для других видов искусства. Его доклад «Фактура и метод ее исследования» на заседании ГАХН в 1928 г., является и в настоящее время одним из самых интересных по данной теме. «Понимая под фактурой состояние поверхности художественно оформленного материала, служащее одним из средств художественно-формального выражения»¹, он подчеркивал, что не всякая фактура может находиться в данном состоянии.

Если фактура материала для изображения не помогает выявлению творческой идеи, то она выпадает как выразительное средство изображения. В таких случаях, как печать рисунка с тонкой линией по грубой фактурной поверхности, это сразу заметно. Но не следует думать, что все так просто. Когда взаимоотношения поверхности и рисунка находятся на грани технологического брака, эстетические понятия о связях фактуры с напечатанным изображением различны. Ведь «эстетический предмет бескорыстного любования, как бы он ни был изолирован от всего прочего и как бы он ни обладал своей собственной созерцательной ценностью, всегда обязательно есть результат и сгусток социально-исторических отношений, в частности общественно-политических и экономических»¹. Характер рисунков может сильно колебаться с изменением моды. «Акварельные» тона и размыты в таких случаях могут резко сменяться простыми четкими формами или наоборот.

Степень воздействия фактуры поверхности на восприятие рисунка различна. Есть случаи, когда фактура предмета активно «держит» композицию рисунка. Наиболее яркий пример — случай, когда небольшой по размерам раппортный мотив

¹ Домогацкий В.Н. О скульптуре. — М., 1984, с. 151.

¹ Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины / Эстетика и жизнь. — М., 1979, вып. 6, с. 222-223.

только подчеркивает красоту фактуры материала. Но есть случаи, когда фактура поверхности изделия остается достаточно индифферентной к орнаменту. Как правило, это относится к некоторым тканям и керамике со слабой фактурной проработкой. Такие изделия составляют большую группу. При этом без особых изменений возможен перевод рисунка с одного артикула на другой, как в эстампе или книжной графике меняется фактура бумаги. К рисункам, которые можно печатать на разных поверхностях, относятся орнаменты, их контрастные изображения заполняют почти

всю поверхность, и остатки фона, скорее, моделируют напечатанный рисунок. Черно-белые варианты таких орнаментов наиболее типичны. Некоторые изменения отражательной способности поверхности (матовость, блеск) не меняют сути дела. Иногда ради выявления конкретного образа изделия возможно использование противоречия общепринятым формам гармоничных отношений между фактурой поверхности и нанесенным на него рисунком. Обычно такие случаи бывают в периоды стилевых изменений в культуре или во время смены направлений моды.

5. Выразительные средства графики и образное восприятие изображения. Изделие и среда

Уже сами элементы графики рождают ощущения, а «мысленные изображения возникают, не иначе, как из ощущений»¹. Такую же природу имеют цветовые образы, позволяющие формировать множество ассоциативных представлений. Анри Матисс отмечал, что «цвета, которые можно применять для изображения предметов и явлений природы, сами по себе, совершенно независимо от этих предметов, обладают силой воздействия на чувства зрителей. Более того, простые цвета могут действовать на чувство тем сильнее, чем они проще»².

Из элементов графики наиболее активно воспринимается человеком линия. «Прямизна и кривизна, угловатость, волнистость, изломанность и другие подобные обобщения образов-ощущений, говорящие о качествах предметов, легко выражаются не только словами, но и линейными очертаниями. Кроме качества предмета линия передает и качество движения: напряженного и вялого, быстрого и медленного, спокойного и взволнованного, упорядоченного и хаотичного, нарастающего и ослабевающего. Образная природа линий порождается ежедневной человеческой практикой, постоянными наблюдениями над свойствами встречающихся в жизни

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 34.

² Матисс А. Сборник статей о творчестве. — М., 1958, с. 86.

ни предметов и движений и обобщением этих наблюдений.

Цветовые и линейные образы качеств вещей являются тем необходимым материалом, из которого строятся пространственные образы предметов и их комплексов. Создание этих первичных образов является неотъемлемой частью творчества художников изобразительного искусства, в частности художников-прикладников»¹, — отмечал выдающийся русский исследователь декоративно-прикладного искусства А.Б. Салтыков.

Успешные эксперименты по эстетической оценке изображения точки были проведены психологом Г. Руубером². Но как бы ни были ярки ощущения, возникающие от отдельных элементов графики, они остаются только первичными, и следующим шагом к созданию полноценного образа является комбинирование элементов. Широкие перспективы комбинирования элементов в изображениях позволили Э.Делакруа утверждать: «Одинокая линия ничего не выражает, лишь в сочетании с другой линией она приобретает выразительность. Это великий закон»³. Если сочетания графических элементов не строят узнаваемого природного объекта,

то они, как и отдельно воспринимаемые элементы, вызывают элементарные эстетические переживания. Только уровень этих переживаний будет несколько выше. «Речь идет об удовольствии, которое доставляют нам форма, цвет, определенное звуко сочетание и т.д. <...> И, как бы ни были ограничены и мало-содержательны эти элементы восприятия, взятые в отдельности, в своей совокупности они составляют важнейшую сферу наших эстетических чувств»¹.

До какой же степени можно увеличивать комбинации элементов графики, чтобы образ стал полноценным? «Экспериментально установлено, что с увеличением структурной сложности визуальные объекты вызывают у человека психические ассоциации, количественное разнообразие которых пропорционально увеличению этой сложности»², — так пишет Г. Руубер, но тут же отмечает, что точно провести грань между элементарно-эстетическим и эстетически полным восприятием невозможно. Иначе как же мы могли бы эстетически оценивать орнамент, состоящий, например, из точек и черточек, разбросанных в той или иной раппортной схеме? Оценка тканей с подобными орнаментами на художественных советах производится именно как эстетическая. Оцени-

¹ Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. — М., 1968, с. 30.

² Руубер Г. О элементарном эстетическом восприятии // Декоративное искусство, 1977, № 2, с. 30.

³ Мастера искусств об искусстве. — М., 1933, с. 299.

¹ Недошивин Г.А. О сущности эстетического. В кн.: Вопросы эстетики. — М., 1958, вып. 1, с. 28-29.

² Руубер Г. Указ. изд., с. 28.

ваются как красота организации самой орнаментальной структуры, так и общее ее соответствие предполагаемому назначению, т.е. изделие с орнаментом всегда оценивается как бы по двум направлениям: графика орнамента и соответствие орнамента назначению. Хотя назначение определяет характер структуры, она вполне поддается самостоятельной оценке. Такой подход к оценке орнаментированного изделия является плодотворным из-за усиливающейся самостоятельности цвето-декоративно-графических средств во всей сфере предметно-художественного творчества.

Кроме того, практика свидетельствует о применении одного й того же орнамента на разных изделиях, или нескольких орнаментов на изделиях одного вида, иначе говоря «образ, оказывается, необходимо усложнить украшениями более гибкими, подвижными и выразительными, чем его основная форма»¹. Художественная (цвето-декоративно-графическая) система может учитывать основную форму, а может как бы накладываться на нее. Эта проблема наиболее остро возникает в связи с особенностями трактовки орнамента как сообщения. В теории данная проблема проявилась наиболее остро с возникновением суперграфики в архитектуре, хотя и одежда, и декоративные мебельные ткани не остались в стороне от общих изме-

нений в современной предметно-пространственной среде.

Усиление значения цвето-декоративно-графической системы орнамента в бытовых изделиях снижает роль формы и материала в построении художественного образа. Усиление роли цвето-декоративно-графической (орнаментальной) системы может идти за счет структурной сложности комбинаций простых графических элементов, введения изображений различных геометрических фигур и узнаваемых биологических форм, построения развернутых сюжетных многофигурных композиций и даже применения портретных изображений. Семантическая сложность орнамента в этом случае возрастает, повышая роль нанесенного на форму узора в художественном образе изделия. Ряд ученых прямо обосновывает «способность искусства удовлетворять потребность человека в эстетическом наслаждении аккумулируемой в произведении семантической «неисчерпаемостью»¹. Это не всегда так. История прикладного искусства и особенно народное творчество показывают, что образы-ощущения от элементов графики или их комбинаций переходят в образы-представления в основном при возникновении семантической наполненности.

Глубокую семантическую наполненность можно увидеть в простой волнистой линии или клетчатом

¹ Салтыков А.Б. Указ. изд., с. 86.

¹ Руубер Г. Указ. изд., с. 29.

орнаменте (в народной одежде), а можно не заметить в сложном узоры. Все зависит от «установки» на восприятие, от готовности понять наблюдаемый факт. «Установка — психонервное состояние готовности (readiness), складывающееся на основе опыта и оказывающее направляющее и динамическое влияние на реакции индивида по отношению ко всем объектам или ситуациям, к которым он имеет отношение»¹. Опыт одного человека позволяет «читать» народный орнамент, опыт другого не дает ключа к его раскрытию. Для одного народный костюм или интерьер — вершина художественной образности, для другого — непонятно организованные геометрические формы. Это говорит об изменении семантической системы мировосприятия человека и наличии большого количества смещений в структуре художественного образа промышленных изделий. То преобладает смысловая сторона в форме изделия, то усиливается орнаментальное решение.

В целом, можно сказать, что в изделиях с орнаментом фактурного типа или с изображением геометрических фигур форма изделия может нести основную образную нагрузку. Рисунок из природных, хорошо узнаваемых объектов создает равновесие орнамента и формы. Сюжетные многофигурные композиции большую образную нагрузку

берут на себя. В народных изделиях цвето-декоративно-графическая система и форма изделия, как правило, играют одинаковую роль в структуре художественного образа. Подобная динамика в построении современной вещи позволяет понять особенности образной системы изделий и сознательно использовать найденное в промышленном проектировании. Кроме того, такая динамика исторически объективна.

Размер мотивов орнамента и их цветовая организация имеют значение во всех видах взаимодействия. Более того, все виды взаимодействия наиболее полноценно выражают себя при использовании мотивов только определенных размеров. Игнорирование этого положения приводит к смещениям видов взаимодействия. Так, растительный орнамент, хорошо читаемый при средних размерах раппорта, может превратиться в фактурное, едва различимое заполнение при малом раппорте. То же самое может произойти при резком уменьшении размеров многофигурного сюжетного мотива, мотива с эмблемами, символами и текстом. Цвет в этом случае особой роли не играет.

При резком увеличении размеров мотивов (всех перечисленных видов орнаментов) и их цветовой активизации воздействие орнамента в системе «орнамент-форма изделия» возрастает, что в одних случаях приводит к контрастному сочетанию орнамента с изделием, в других — к взаимодействию ор-

¹ *Прангишвили А.С.* Исследование по психологии установки. — Тбилиси, 1958, с. 67.

намента со средой без учета формы изделия. Это принципиально, так как и контраст в решении образа, и воздействие орнамента на среду должны проектироваться. Художник при создании орнаментальной композиции должен учитывать особенности **основных видов взаимодействия** орнамента с изделием и средой в решении художественного образа:

- орнамент подчиняется форме изделия;
- орнамент играет такую же роль, что и форма изделия (родственные и контрастные взаимоотношения);
- орнамент не подчиняется форме изделия и вступает в контакт со средой самостоятельно.

Особый интерес в поисках образности изделия в современной практике представляют контрастные взаимоотношения и прямой контакт орнамента со средой.

Контраст между орнаментом и формой изделия осуществляется в контрастах цвета, фактур, структур материалов, пластических свойств и т.д. Но чтобы контрастное взаимодействие было в пределах конкретного образа изделия и не разрушало его, необходима среда нейтрального характера.

Прямой контакт орнамента со средой в одежде может быть только в виде подчинения орнамента среде, потому что как бы ни был орнамент активен и контрастен, в среде он будет дополнением. На практике это подтверждается тем,

что даже самые дисгармоничные, применительно к одежде, орнаментированные ткани не в состоянии нарушить общую гармонию природы. О «растворении» в среде форм одежды с доминирующим орнаментом хорошо говорят защитные маскировочные костюмы военных. Орнамент воспринимается только как часть среды, т.е. как часть образа среды.

Несколько иначе проблема орнамента вещи и среды решается в декоративных тканях. При подчинении рисунка на ткани форме изделия в одном случае декоративная ткань воспринимается как произведение, близкое к произведению изобразительного искусства, а в другом — как фактура среды. Но образ декоративной ткани, так же как и образ костюма, может быть индивидуальным, а может быть «растворен» в образе среды. Только для декоративных тканей этот процесс происходит гораздо чаще, чем для костюма.

Говоря о неоднозначности и сложности образа орнамента и связях его с изделием (костюм, мебель, декоративные ткани и др.), мы не пытаемся в полном объеме осветить взаимосвязи *орнамент — форма — изделие — среда* в художественном проектировании. Но их невозможно опустить, так как они активно воздействуют на композицию орнамента, а значит, и на весь комплекс графических выразительных средств. При глубоком понимании взаимодействий в цепочке *элементы гра-*

фики — средства художественной организации — свойства поверхности — изделие — среда можно увидеть связи всего комплекса: от элементов графики до среды. Каждое звено цепочки может быть рассмотрено и отдельно, и в комбинациях с любыми другими звеньями.

Композиционные принципы — средства художественной организации даны применительно к цветодекоративно-графической системе. Элементы графики с помощью этих принципов участвуют в организации поверхности ткани, костюма, среды.

Примерные практические задания

1. Опишите основные элементы графики.

2. Перечислите принципы композиции, применяемые при построении орнаментов.

3. Считаете ли вы, что равновесие — первая и общая форма проявления симметрии?

4. Назовите цветы, форма которых имеет четкую радиально-лучевую симметрию.

5. Действительно ли повторность элементов и мерность их чередования — одно из важнейших проявлений ритма?

6. В каких узорах наиболее разнообразно проявляются пластические движения форм?

7. Какое значение имеют свойства поверхности, на которое наносится орнамент?

8. Изложите основные виды взаимодействия орнамента с изделием и средой.

9. В чем выражается контраст между орнаментом и формой изделия?

10. Почему одежда с защитным орнаментом «растворяется» в окружающей среде?

Глава 2

ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПОСТРОЕННЫЕ НА ОТДЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ ГРАФИКИ

В главе «Выразительные средства графики» были выявлены четыре основных элемента графического изображения и на их основе четыре *группы графических изображений: линейные, пятновые, штриховые, точечные*. С научной точки зрения такая последовательность в перечислении групп не совсем логична. Было бы точнее расположить их в порядке: *точечные, линейные, штриховые, пятновые*, так как точка — составляющая всех остальных элементов графики. Всякая же прямая содержит, по крайней мере, две точки и является частью любой кривой. Точки, линии или штрихи, полностью заполняющие какую-то часть изобразительной поверхности, образуют пятно. Однако графическая практика показывает, что наиболее распространенным и универсальным графическим элементом является *линия*. Методы работы линией находятся вне конкуренции по своему разнообразию и устойчи-

вости применения художниками-текстильщиками. За методами работы линией следуют пятновые, штриховые и, наконец, точечные методы.

В творческой деятельности любое применение элементов графики связано с *цветом: ахроматическим и хроматическим*. «К ахроматическим относятся: белый, различные (по светлоте) серые и черный цвета. Нейтрально-серый является «затененным» белым или белым без всякого изменения его спектрального состава. Ахроматические цвета даже с небольшим цветовым оттенком (например, желтоватые, зеленоватые или синевато-серые) относятся уже к хроматическим цветам»¹. Все ахроматические цвета имеют только одну характеристику — *светлоту*. Хроматические цвета наряду со светлотой определяются *цветовым тоном и насы-*

Овечкис Н.С. Основы учения о цветах. — В сб. Применение цветоведения в текстильной промышленности. — М., 1964, с. 13.

ценностью. Поэтому любой графический элемент в исполненной художником композиции может иметь три перечисленные характеристики цвета.

Разделив изображение на группы по графическим элементам, можно

включить в них все возможные изменения графических построений на основе характеристик цвета. Эти изменения могут усиливать связи изображения и плоскости или создавать зрительную деформацию плоской изобразительной поверхности.

1. Линия и линейные (линеарные) изображения*

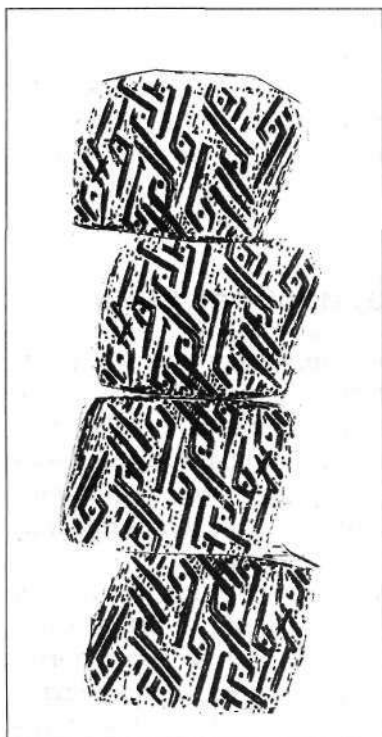
Линия — наиболее широко применяемый элемент изобразительного языка художника. Линия служит границей, отделяющей изображаемую форму от окружающего ее пространства. Универсальность линии состоит в том, что она, с одной стороны, может принадлежать только данной плоскости, а с другой — может служить границей пересечения нескольких плоскостей. Отсюда ее гибкость в переходах от плоского изображения к объемному и сила в плоскостных орнаментах, четкость и ясность в выражении пространственных форм. Линия выявляет не только границы форм, но и, как уже отмечалось, выражает чувства, переживания художника. Не случайно линии в графическом изображении посвящено много восторженных строк. Она легкая и волшебная, прихотливая и стремительная, теплая и жесткая. Многие художники об-

ладали великолепным чувством линии и оставили нам замечательное наследие в разных видах искусства. Линейный (линеарный) метод работы считается наиболее специфическим графическим методом изображения и выражения.

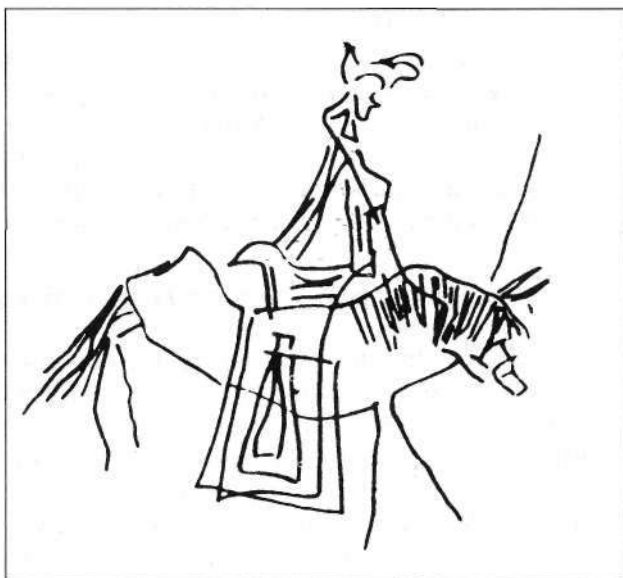
Некоторые историки искусства считают, что линия лежит в основании развития искусства многих стран. Так, в лекциях об искусстве, прочитанных в Оксфордском университете в 1870 г., Джон Рескин утверждал: «В большинстве стран раннее искусство было линейным; оно состояло из линий, взаимно переплетающихся, винтообразных и соединенных в более или менее сложные комбинации, изваянных или нарисованных на камне, дереве, металле или глине»¹. Он же отмечает появление у могущественных народов уже в самые ранние периоды развития разнообразных линейных (контурных) изображений животного и растительного мира наравне с геометрическим орнаментом. Находки археологов подтверждают это

* Ряд художников и теоретиков искусства считают, что для некоторых изображений, исполненных линией, больше подходит название «линеарное изображение». Такое название точнее говорит о самостоятельной эстетической ценности изобразительных и выразительных особенностях линии.

¹ Рескин Д. Лекции об искусстве. — М., 1900, с. 57.



а



б

Рис. 26. а — ромбический линейный узор с древнейших форм-печаток для татуировки тела; б — линейный наскальный рисунок всадника в долине реки Дялангаш (Горный Алтай)

(рис. 26). Г.В. Плеханов в «Письмах без адреса» также отмечает распространение в ранних формах искусства линейной орнаментики, которая в большинстве случаев была стилизованным изображением известных, совершенно конкретных объектов, как правило, животных¹.

Со временем методы работы линией усложнялись, видоизменялись.

¹ Плеханов Г.В. Искусство и литература. — М., 1948, с. 143-144.

К линии прибавлялись тон, цвет, светотень. Но тем не менее многие народы в разные периоды своей истории создали в искусстве целые школы, позволяющие относить их к «линейным».

Роль линейных изображений в истории искусства трудно переоценить. Понимание культуры графической линии, ее теоретическое обоснование произошло лишь на рубеже XIX-XX вв. вместе с признанием графики как особого вида

изобразительного искусства¹. С этого времени начинает развиваться и теория графики как самостоятельный вид искусства, в котором линии отведено значительное место. Расцвет графики в искусстве начала XX в. продвинул далеко вперед и практические навыки работы графическими средствами. Они стали применяться методически чисто и утонченно. В первую очередь это относится к линии.

Особое место в утверждении графики как искусства и, в частности, в разработке теоретических и практических аспектов работы с линией занимали английские художники. Так, в вышедшей в 1753 г. книге «Анализ красоты» художник У. Хогарт уже в предисловии приводит обзор линий в изображениях крупных художников, а в одной из глав дает разбор предметов, состоящих из различных линий. Волнообразная линия выделена У. Хогартом из всех линий как «линия красоты». Он считал, что любая изогнутая линия декоративна: «Волнообразная линия, как линия красоты, еще более многообразна и состоит из двух изогнутых, противопоставленных линий, а потому становится еще красивее и приятнее; далее рука, изображая такую линию на бумаге, делает живое движение пером или карандашом.

И, наконец, змеевидная линия, изгибаясь и извиваясь одновремен-

но в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия...»¹. Различные варианты линий и особенно линии красоты в природе, жизни человека и произведениях искусства У. Хогарт иллюстрировал двумя большими гравированными таблицами.

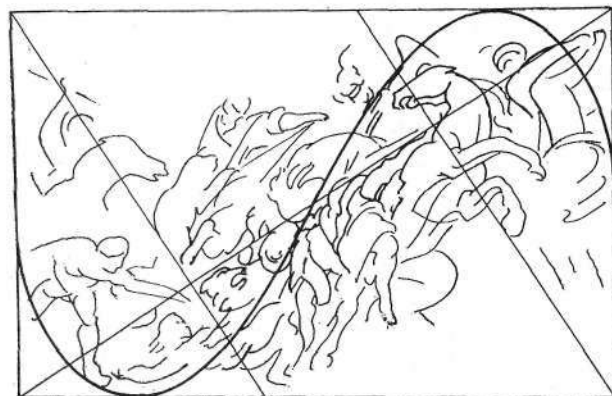
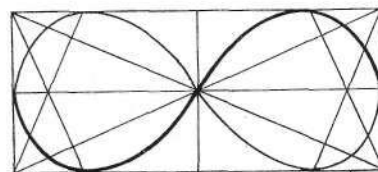
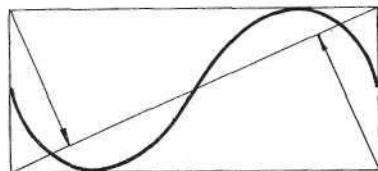
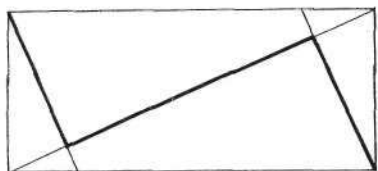
С того времени «линия красоты» довольно часто фигурирует в различных исследованиях и стимулирует интерес к теории и практике работы с линией.

Важнейшей стороной линии начертания латинского S оказывается то, что в ней согласуются динамика и статика. Пластика движения линии уравнивается действующими на нее перцептивными силами (рис. 27). В ней как бы скрыта мощная энергия движения, которая в любой момент может вылиться в открытую динамику. Магическая сила таких линий действует во многих орнаментальных композициях разных народов. О красоте очертаний тел, линейной основе их строения или изображения писали такие теоретики искусства, как А. Студнича, Э. Геккель, М. Гика² и др. Представляет интерес книга Теодора Кука «Кривые линии в жизни», в которой сделана попытка биолого-эстетического исследования с формальным анализом явлений.

¹ Хогарт У. Указ. изд., с. 139.

² Студнича А. Принципы прекрасного. — СПб., 1904; Геккель Э. Красота форм в природе. — СПб., 1907; Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве. — М., 1936.

¹ См.: Каган М.С. Морфология искусства. — Л., 1972, с. 324.



a



б

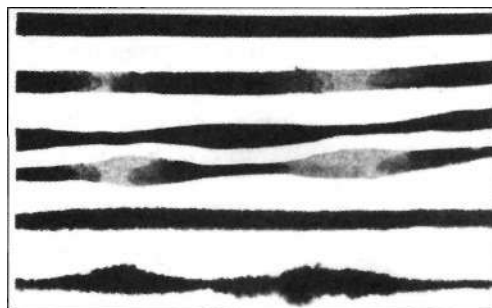


в

Рис. 27. Проявление S-образной линии в искусстве: а — схемы создания S-образной линии в картине П.-П. Рубенса «Охота на львов»; б — К. Мозер. Графическая композиция; в — ленточный орнамент

В XX веке самое раннее фундаментальное теоретическое и практическое обоснование искусства линии в изображении дал в своей книге «Линия и форма» художник Уолтер Крэн. Он говорит о разнообразии работы линией, о методах ее использования, о влиянии инструментов и материалов на характер линии и о многих других особенностях графики. Рассказывая о разновидностях линии и ее отношении к форме, У. Крэн говорит, что «форма — это конь, линия — узда»¹. Из этого следует, что в зависимости от целей художника «конем-формой» можно хорошо управлять. Меняя характер линии, художник изменяет и ощущения, возникающие от восприятия нарисованных линией форм (рис. 28).

Художники У. Крэн и Н. Радлов² выделяют две наиболее ясные задачи графиков: изобразительную и декоративную (орнаментальную). На таком делении останавливается и Анри Матисс, отмечая «книгу иллюстрированную и книгу декорированную»³. Это разделение задач позволяет художникам-орнаменталистам ставить перед собой проблемы изучения особенностей линий, используемых для украшения той или иной поверх-



а



б

Рис. 28. а — наиболее распространенные типы линий; б — М.Ф. Ларионова «Отдыхающий солдат». 1911 г.

ности. Диапазон применения линии в графическом изображении очень широк. Как элемент графического изображения линия во всем своем разнообразии используется и в прикладном, и в изобразительном искусстве. Разница заключается в методах построения той или иной композиции, где ритмическая организация, повторность форм имеют свои особенности.

Линия, полученная каким-либо способом на плоскости (поверхности бумаги или любом другом носителе

¹ Цитата по кн. *Сидорова А.А.* Русская графика начала XX в. — М., 1969, с. 13.

² *Радлов Н.Э.* Современная русская графика и рисунок // *Аполлон*, 1913, № 6, с. 5-23.

³ *Русаков Ю.* Книги Матисса / В кн.: Советская графика — 74. — М., 1976, с. 242.

изображения), может быть самостоятельным, зрительно воспринимаемым объектом. Проведя линию, художник уходит от абстрактности представлений о ней и делает пер-

вый шаг к конкретному и прямому воспроизведению воспринимаемой формы. Именно в этом процессе в полной мере проявляются все особенности линий. Охватив с помощью

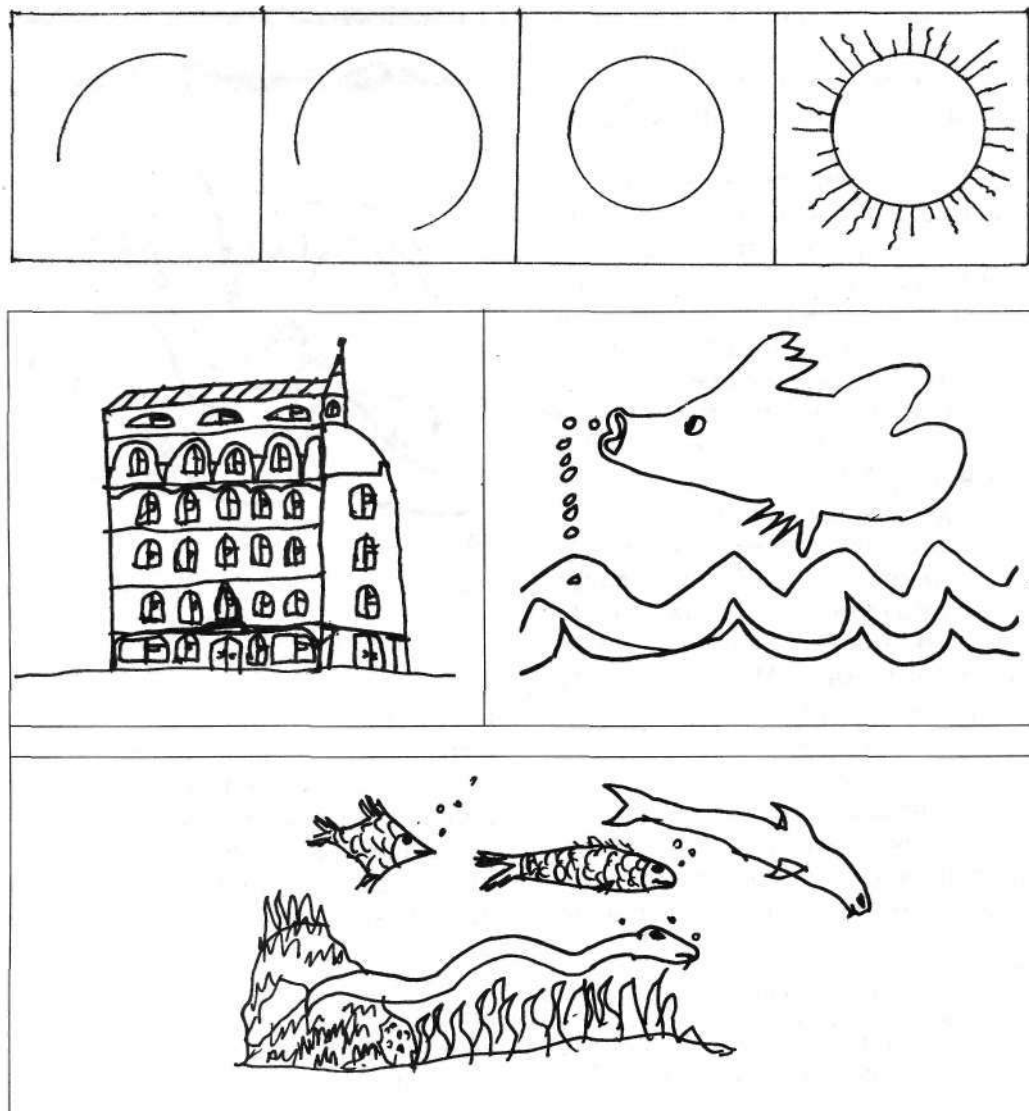


Рис. 29. Стадии изображения солнца детьми и детские рисунки

линии какую-то часть поверхности, мы считаем линию очертанием или контуром и по ее характеру судим о форме. Любой художник хорошо это знает, но вновь и вновь поражается, когда на плоскости бумаги движением линии создается та или иная форма, возникает образ. Наглядный пример — стадии изображения солнца детьми и вообще детские рисунки (рис. 29).

Если линия по всей длине (контур формы) не меняется по светлоте и толщине, то она утрачивает живописные и объемные функции. В наглядной геометрии подобные линии классифицируются как «плоские кривые»: «...простейшие кривые — плоские кривые, простейшая среди последних — прямая»¹. Изображенное такими линиями на простейшей поверхности — плоскости не имеет конкретных пространственных признаков и является как бы графическим знаком (рис. 30). Опосредованность изображений от натуральных прототипов позволяет считать такие рисунки наиболее графичными по своей сути и ввести в употребление термин «графический линейный рисунок»². Знаковость графических линейных рисунков открывает пути к использованию их в композициях, в которых изображения аналогичны словесному обозначению.

¹ Гильберт Джон-Фоссен С. Наглядная геометрия. — М., 1981, с. 9.

² Радлов Н.Э. Рисование с натуры. — Л., 1978, с. 111.

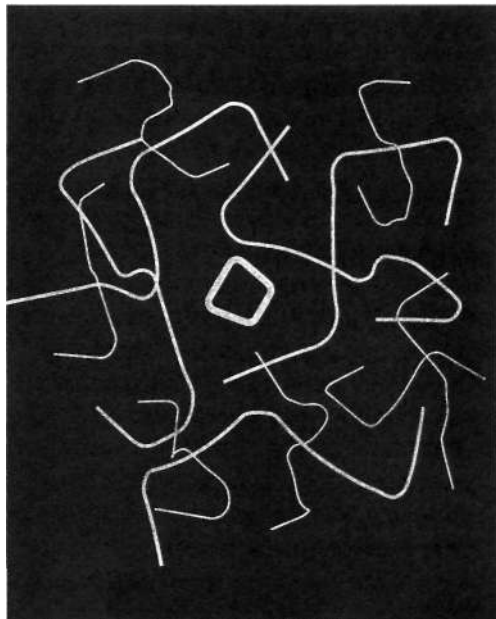


Рис. 30. Орнаментальная линейная абстрактная фотограмма. Студенческая работа. МГТУ им. А.Н. Косыгина. Конец 80-х годов XX в.

Все схематические изображения, как правило, исполнены одинаковой по толщине и светлоте линией, нанесенной с помощью инструмента. Наиболее чистую в плане одной толщины и светлоты линию получают с помощью графопостроителя или разных механических приспособлений. На рисунке 31 приведены сложные линии, применявшиеся в системе Графал (система процедур машинной графики на языке Алгол-60 для ЭВМ БЭСМ-6). Но «чертежные» линии характерны не только для нашего времени, они использовались в печатном рисунке уже со второй половины XIX в.,

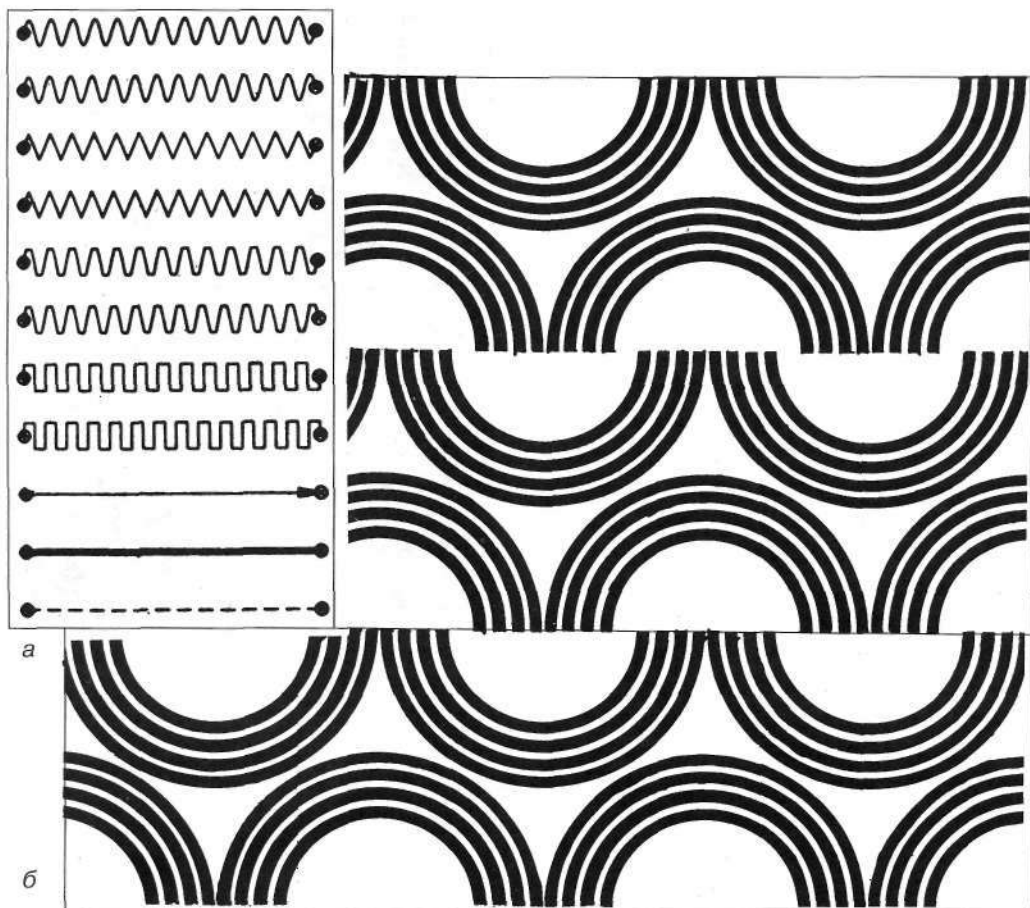


Рис. 31. Сложные линии, применявшиеся в системе Графал (машинная графика) — а; текстильный рисунок В.Ф. Степановой — б

были любимы русскими художниками-конструктивистами.

При нанесении рукой линии одной светлоты и толщины пропадает ее «инструментальная» чистота. В этих случаях можно говорить лишь о приблизительности одной светлоты и толщины. Однако в данном случае изменения характера линий существенно не

меняют дела. Отсутствие объемно-пространственных характеристик позволяет сосредоточиться на пластических и ритмических связях двухмерных элементов. Поэтому ценность и культура линии в линейном изображении наиболее полно осознаются специалистами по орнаменту и орнаментальной графике.

Если линия контура в рисунке меняет светлоту и толщину в зависимости от особенностей строения деталей изображаемой формы, то она таким образом выявляет объемно-пространственные характеристики формы. «В рисунке, сделанном даже одной линией, можно передать бесконечное количество нюансов каждой части, которую эта линия ограничивает. Первенствующую роль играют пропорции», — отмечал А. Матисс¹ и доказывал это своим творчеством. Еще более наглядно данный прием работы линией виден в рисунках Ж.-О.-Д. Энгра, Микеланджело, Рафаэля, Г. Доре и др. В них линия то зрительно исчезает в глубине листа бумаги, то выходит из него, мощно фиксируя детали фигур или лиц в пространстве и собирая их в одну сложную объемную форму. «Вся специфичность этого приема рисования — в той лаконичности, с которой художник выражает это движение плоскостей. Именно этим объясняется и кажущаяся пустота отграниченных контуром объемов. И здесь художник опускает, не договаривает, предоставляя зрителю дополнить воображением пространственные определения объема. И это угадывание происходит инстинктивно и без всякого напряжения, ибо лаконичный язык художника в то же время настолько точен, что несколько еле заметных обозначений вызывают к жизни в представле-

нии зрителя и все недоговоренные определения объема. Каждая точка этого ненарисованного объема почувствована в пространстве»¹. Примером могут служить прекрасные рисунки В.Н. Горяева. Хотя данный прием обычно описывается в теоретических исследованиях станкового рисунка, он часто применяется и в прикладном искусстве.

Принцип недосказанности, заставляющий зрителя довершать в своем сознании идею художника, необычайно плодотворен. Наиболее цельно и осмысленно этот принцип применен в японском и китайском искусстве, где грань между изобразительным и прикладным творчеством почти незаметна (рис. 32). Японцы называют его «югэн», считая одним из четырех критериев красоты. У живописцев Японии есть крылатая фраза: «Пустые места на свитке исполнены большего смысла, нежели то, что начертала на нем кисть»². Завершенность несовместима с вечным движением жизни — считают они. Именно мастерством намека, прелестью недоговоренности покорило японское искусство Европу конца XIX века. Линии в графических листах О. Бердслея, Ф. Валлотона, К. Сомова и других художников рубежа XIX-XX веков выполнены под сильным влиянием японского искусства (рис. 33). То же можно сказать и о тканях этого

¹ Радлов Н.Э. Рисование..., с. 108.

² Овчинников В.В. Сакура и дуб // Роман-газета, № 3, 1987, с. 15.



Рис. 32. Образец изображения листьев лотоса. Китай

времени, которое у нас называют эпохой модерна. Линейная прорисовка орнаментов из вьющихся или стелющихся болотных трав. Формы орхидей, создающие непрерывно льющийся ритм, являются графическим выражением идей изменчивости окружающего нас мира. Высокая культура печати на ткани в начале XX в. позволяла получать линии исключительной четкости и выразительности. Асимметричность узоров модерна, их диагональное расположение на плоскости ткани усиливали выразительность линий, делая ткань живой.

Напряжению, энергии меняющихся линий в графических изображениях способствовало серьезное изучение средств выражения в искусстве первой трети XX в. В это же время стали говорить о сложной формальной красоте детских изображений. Окружности, штрихи, полученные линией разной толщины и светлоты, создают хорошо уравновешенную композицию с иллюзией глубины. Линии разной толщины, строящие объем, широко применяются в черчении.

Выделив линии одной толщины и светлоты («плоские») и линии, активно меняющиеся по толщине и светлоте, мы как бы определили две крайние границы в бесконечном разнообразии линий, участвующих в



Рис. 33. О. Бердслей. Аполлон, преследующий Дафну. 1896 г.

изображении форм. Оба описанных приема работы с линией успешно применяются в чистом виде, позволяя прочно соединять изображение с поверхностью, или создавать иллюзию глубины и объема. Понимание всего комплекса возможностей линии в изображениях плоскостного и объемно-пространственного характера позволяет дифференцированно в зависимости от возникшей идеи изображать необходимую глубину пространства: от неглубоких рельефных композиций до горельефных и иллюзии бесконечности. Анализ графических листов многих мастеров изобразительного искусства с мировым именем показывает как они используют и «плоскую», и «объемную» линии. То же можно сказать о печатных рисунках на тканях, особенно современных. Участие дизайнеров ткани в проектировании интерьеров заставляет их выходить за рамки узкоцехового «текстильного» мышления и создавать художественный текстиль, имеющий эстетические функции широкого диапазона. Фактурные изображения с неглубоким рельефом, построенные линиями различной тональности и толщины, были хорошо отработаны еще в печатных рисунках XIX в.

В дискретных¹ орнаментах, где элементарные фигуры находятся в раппорте на некотором расстоянии друг от друга, линия очерчивает формы, усиливая или ослабляя

¹ *Дискретный* (лат. *discretus*) — прерывистый, состоящий из отдельных частей.

в основном ритмические движения. По мере сближения элементарных фигур-мотивов в композициях большую роль начинают играть пластические взаимосвязи фигур. В тех композициях, где одни формы переходят в другие, главными становятся пластические функции линии. Переходы могут быть плавными, скачкообразными и т.п. Главное в том, что они существуют. В таком случае линии, обрисовывающие формы, не только создают эти формы, но и, соединяясь с другими линиями, образуют пластическое воплощение всех композиционных мотивов (рис. 34).

В.М. Шугаев по пластическим движениям разделяет линии «на три группы: прямые; кривые с постоянным радиусом кривизны, т.е. окружности и их части — дуги; кривые с переменным радиусом кривизны (к ним относятся параболы и спирали).

Прямые линии и циркулярные дуги выражают равномерное, спокойное движение; в их природе лежит постоянство в изменении направления (можно считать, что прямая линия имеет постоянный радиус кривизны, равный бесконечности). Кроме того, они являются симметричными формами, так как через их середины можно провести оси симметрии (в общем учении о пропорциях это соответствует делению на равные части — статике).

Совсем другой характер носят линии с переменным радиусом кривизны. Параболы и спирали динамичны, выражают неравномерное

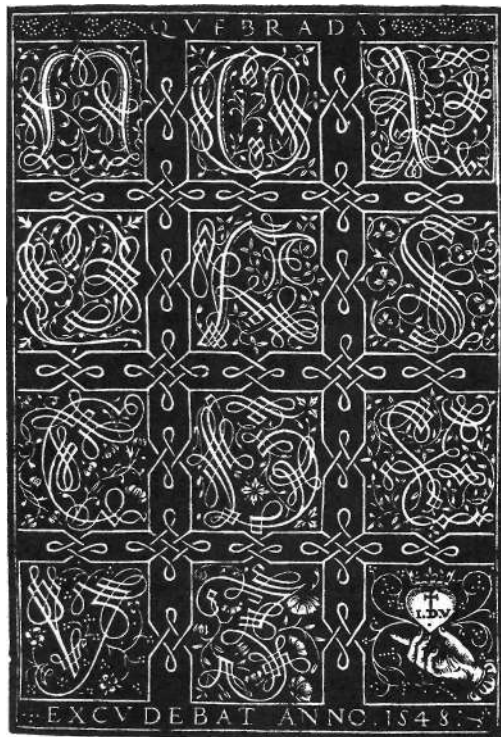


Рис. 34. Готический орнамент. 1548 г.

(ускоренное или замедленное) движение; они несимметричны, что соответствует пропорциональному делению на неравные части.

Любая сложная кривая состоит из отрезков, соответствующих линиям одной из трех групп.¹ Таким образом, по В.М. Шугаеву, любой орнамент строится на трех группах пластических движений, как на каждой в отдельности, так и на их сочетаниях. Соединение нескольких линий разного рода в целостный орнамент он называет *орнаменталь-*

¹ Шугаев В.М. Указ. изд., с. 28~29.

ным *контрапунктом*. Идеи Шугаева — прямое развитие теории орнамента XIX в., тесно связанной с теорией рисунка того времени. Так, многие методики обучения рисунку в прошлом веке обязательно включали на начальном этапе рисование прямых и кривых линий, кругов, эллипсов, овалов, спиралей и улиткообразных линий, считая их составными частями любой изображаемой формы¹.

В «Правилах расположения форм и красок» как в архитектуре, так и в декоративных искусствах, изложенных в опубликованных в 1889 г. «Кратких очерках орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр.», говорится следующее: «Гармония формы состоит в согласии и контрасте линий вертикальных, горизонтальных, косых и кривых. <...> Красота формы производится линиями, которые возникают друг из друга путем постепенных переходов: не должно быть никаких наростов; надо делать так, чтоб нельзя было отнять ничего, не повредив красоте композиции»².

В поисках идеальной орнаментальной композиции теория XIX в. рекомендовала сочетание в орнаментах всех трех видов движения линий. Гармония композиции будет зависеть от степени преобла-

¹ Вундерлих Т. Методика к преподаванию рисования. — М., 1895; Сабанеев Е. А. Курс начального рисования. — СПб., 1900.

² Краткие очерки орнаментальных стилей... с. 175.

дания и подчинения линий. Схемы построения подобных композиций (рис. 35) показывают, как основные прямоугольная и косоугольная сетки дополняются до полной гармонии подчиненными формами. На этом же была основана и любовь к пышным растительным орнамен-

там, сочетающим в себе все виды линий, у выпускников Строгановского центрального художественно-промышленного училища и Центрального училища технического рисования А.Л. Штиглица. Следует отдать должное — они неплохо реализовали поставленную задачу.

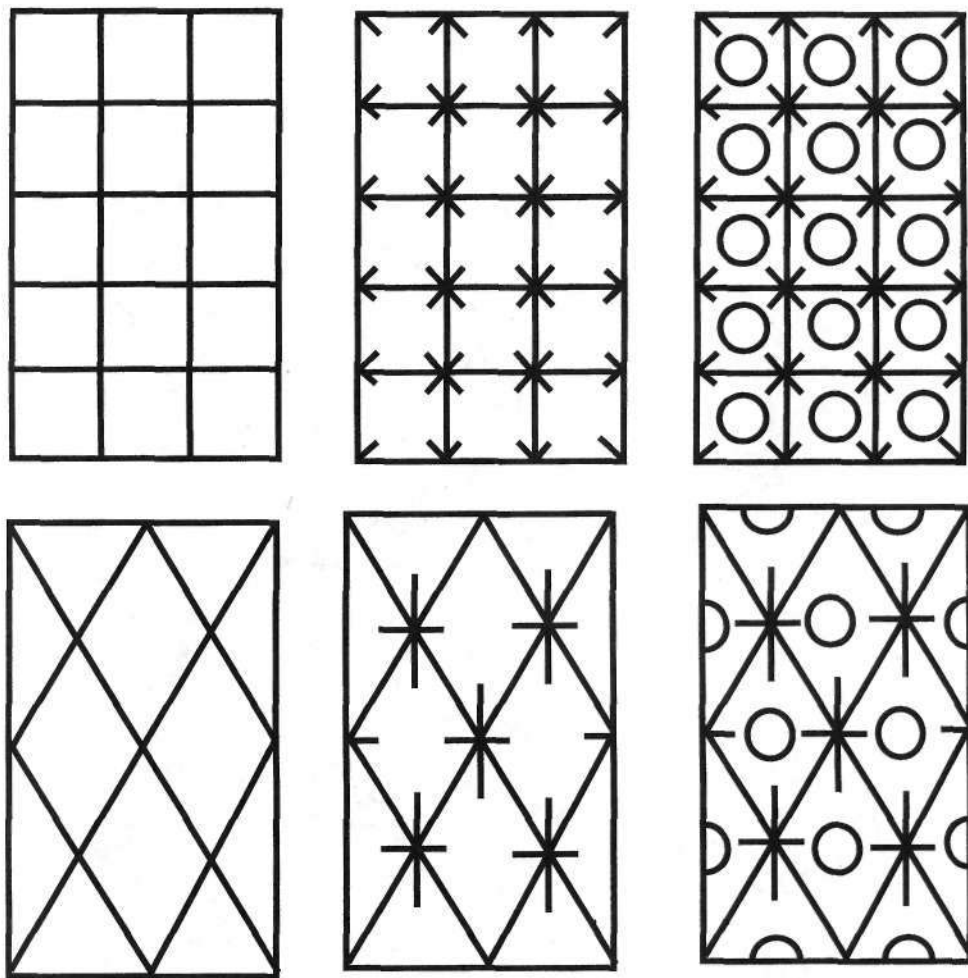


Рис. 35. Схемы построения совершенных композиций на основе сочетания вертикальных, горизонтальных, косых и кривых линий. 1889 г.

Однако орнамент «живет вместе с вещью». Художественная ткань воспринимается вместе с пластичной форм человека или интерьера. Поэтому реальны те орнаменты, которые построены даже на одном виде движения линий, так как два других вида присутствуют в окружающих орнаментированное изделие вещах (рис. 36). Кроме того, если орнамент построен на одном-двух видах движения линии, то он часто ритмически усложнен различными

тональными или цветовыми характеристиками. Это подтверждается линейно-пятновыми композициями, где пятно светлее линий.

Применяя опыт прошлого (особенно теоретические разработки В.М. Шугаева) в делении линий на три вида движения, можно строить интересные принципиальные схемы линейных изображений. В схемах могут участвовать шесть наиболее распространенных, разных по характеру типов линий. Эти шесть ти-

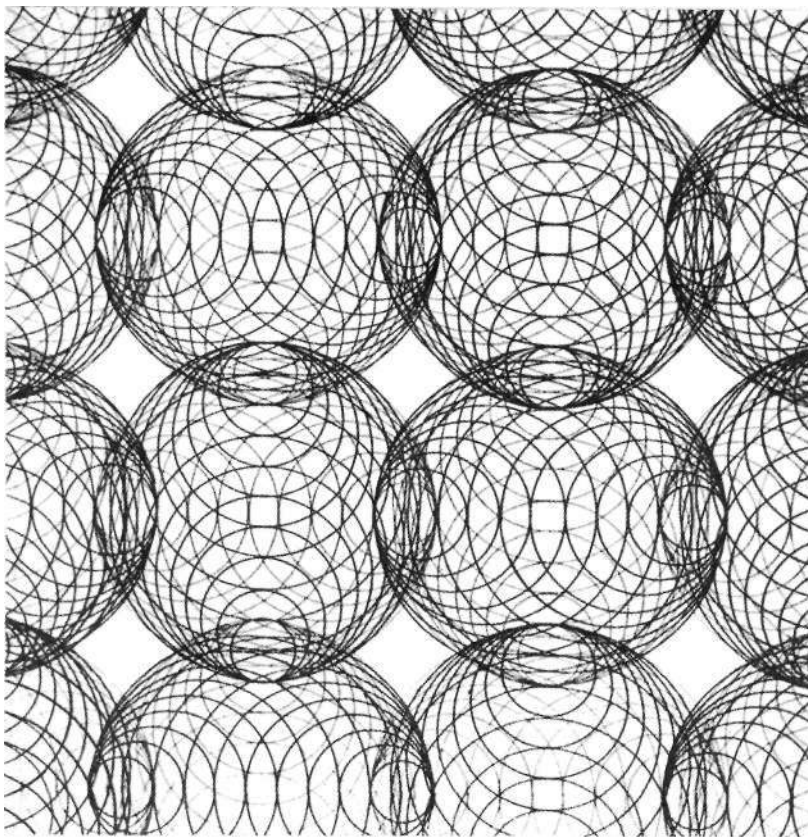


Рис. 36. А.М. Родченко. Рисунок для ткани. 1924 г.

пов линии, взятые в трех видах движений, можно применять в различных композиционных построениях (безрапортных асимметричных, безрапортных симметричных, рапортных), имеющих множество вариантов. На рисунке 37 даны примеры схем построения композиций из линий одной светлоты и толщины.

Подобные схемы, выполненные художниками в соответствии с их

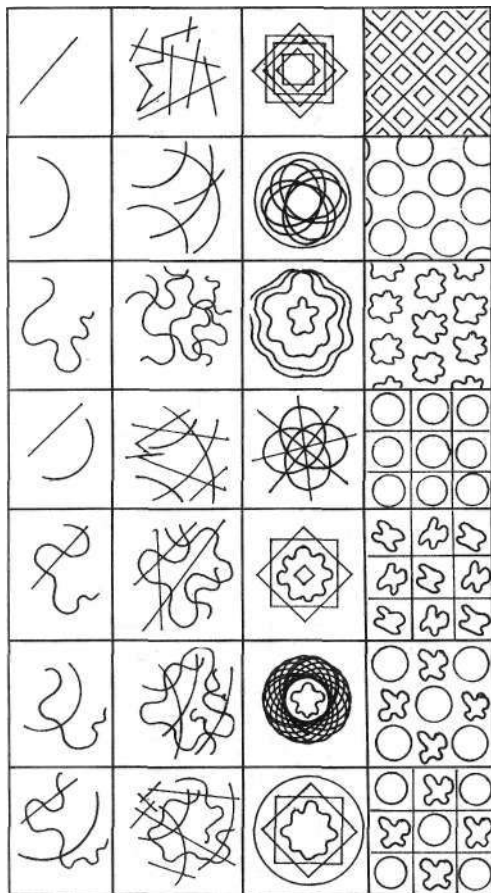


Рис. 37. Схема построения композиций из линий одной светлоты и толщины

творческими замыслами, помогут планомерной композиционной разработке бесконечного множества возможных построений из линий ахроматических и хроматических цветов.

В качестве образца разработки одной из схем с прямыми линиями одной светлоты и толщины могут служить композиции, выполненные в МГТУ им. А.Н. Косыгина художником А.Г. Пушкаревым (рис. 38, 39). Здесь показано, как из найденного орнаментально-структурного континуума¹ (рис. 40) путем простых операций (изъятия наклонных линий, вертикалей, горизонталей и т.п.) получают разные орнаменты (рис. 41).

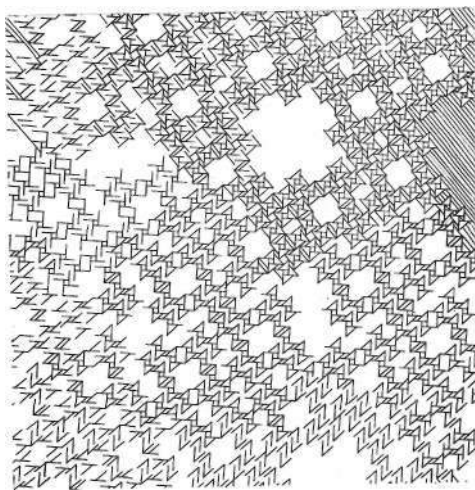


Рис. 38. А.Г. Пушкарев. Орнаментально-структурный континуум. 1990 г.

¹ *Континуум* (лат. continuum — непрерывное, сплошное) в данном случае это непрерывное множество элементов, связанных между собой.

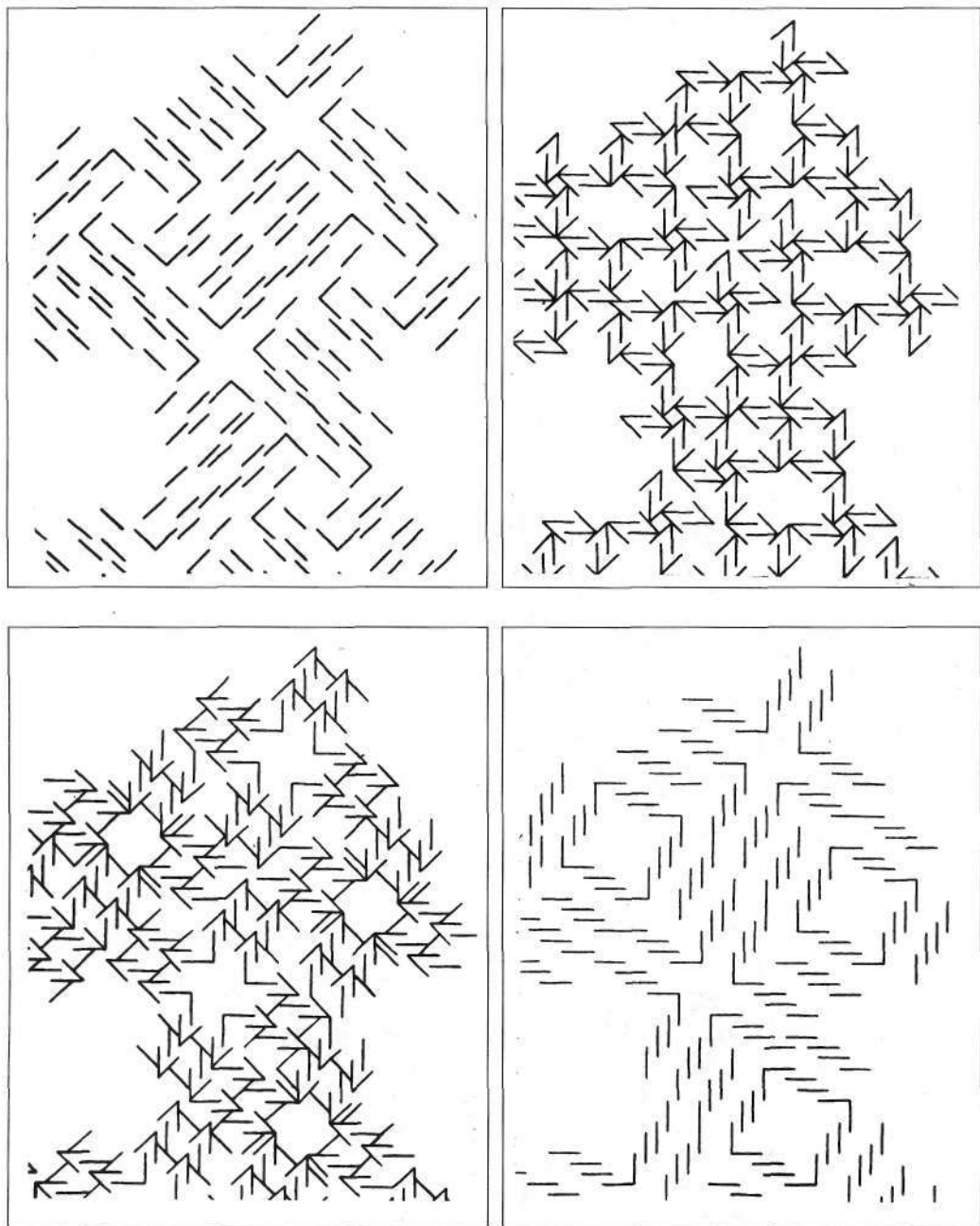


Рис. 39. А.Г. Пушкарёв. Орнаменты, полученные из орнаментально-структурного континуума. 1990 г.

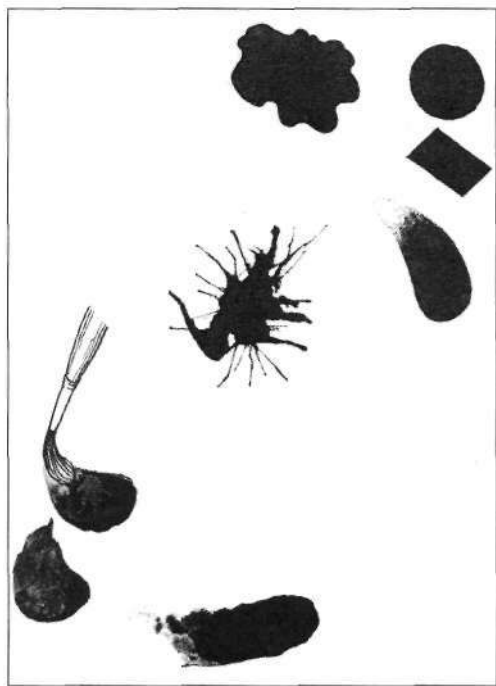


Рис. 40. Наиболее распространенные в искусстве виды пятен

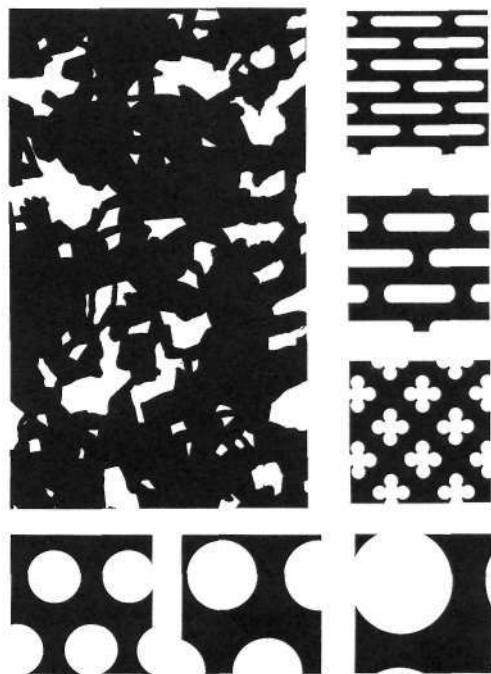


Рис. 41. Орнаментальные композиции из плоских пятен

2. Пятно и пятновые изображения. Силуэты

Если в линейных (линейных) изображениях основным графическим элементом является линия, то в пятновой графике эту роль выполняют отличающиеся по цвету пятна. Сочетания различных по конфигурации пятен определяют форму изображения.

Под *пятном в графике* понимается часть плоскости, выделенной каким-либо цветом. Пятно можно представить и группой точек, линий или штрихов, предельно сближенных друг с другом и образующих единое целое.

Пятно может быть одинаковым на всей своей площади по светлоте, цветовому тону, насыщенности, но может на разных участках иметь различные характеристики цвета. На рисунке 40 даны наиболее распространенные в печатном текстиле типы пятен в ахроматическом варианте. Эти типы пятен определяют принципиально отличающиеся направления работы: построение плоскостных изображений и изображений, имеющих иллюзию объема или глубины. По аналогии с понятием «графического линейного рисунка»

можно считать, что изображения, не имеющие пространственных характеристик и построенные из пятен, обладают наиболее ярко выраженным графическим началом.

Двухмерная пятновая графика может быть даже более условна, чем линейная. Она не имеет глубины и не создает ее. Изобразительные возможности плоскости (ахроматической или хроматической) проявляются здесь в полной мере. Плоскость и только плоскость «работает» на изображение (рис. 41). Пятна, из которых строится композиция, бывают темными на светлом фоне, светлыми на темном фоне. Пятно и фон могут отличаться и цветовым тоном.

Художественный язык черно-белой плоскостной пятновой графики строже, сдержаннее, чем язык других графических техник. Однако условность и лаконичность средств выражения никогда не были препятствием для талантливого художника, не мешали добиваться острого ощущения жизни и художественной правды. Важно только, чтобы художник не прибегал к средствам, чуждым пятновой графике, а искал выразительность в ее особенностях.

Если черно-белую графику иногда называют искусством черного и белого, то пятновое графическое исполнение наиболее полно соответствует этому. Немногие художники в совершенстве владели искусством пятновой черно-белой графики. Центральной фигурой среди них

является Феликс Валлотон. «Он отбрасывает линии, уничтожает контуры, игнорирует действительные очертания фигур, сливая их в белые и черные плоскости, в какую-то мозаику резко очерченных пятен, соприкасающихся одно с другим то закругленными, то ломаными краями. И в этих резких контрастах, этим поистине волшебным в своей многозначительной красноречивости узором, составленным из границ ослепительно яркого света и глубоко-черных теней, Валлотон может выразить все, что угодно, передать самое тонкое впечатление со всем разнообразием его малейших оттенков. Самое пестрое и запутанное из видений современного мира — символизировать, стилизовать, замкнуть в простейшую форму абсолютно-лаконического, "Blanc et noir"¹, — так говорит Н.Н. Щекатихин в своем великолепном очерке об искусстве Валлотона. Художник пришел к графике контрастных пятен через поиски в штрихе, линии. Выразительность примитивнейших средств доведена у него до высшей степени обостренности. Линии, если они и имеются в его работах, не играют основной роли (рис. 42). Мощно работали пятном О. Бердслей и Ф. Мазерель.

Черное пятно при кажущейся непластичности может выявлять бесконечное разнообразие состояний. В.А. Фаворский отмечал сле-

¹ Щекатихин Н.Н., Сидоров А.А., Валлотон Ф. — М., 1918, с. 17-18.

а



б



Рис. 42. Ф. Валлотон. Графика: а — «Лебеди»; б— «Лень»

дующее: «При помощи формы пятен мы можем достигнуть тяжелого черного, лежащего выпуклым пятном на белом, черного, уплощенного, характеризующего плоскость, черного, дающего глубину, и черного воздушного»¹. Советская книжная графика 20-х годов XX в. прекрасно подтверждает эти слова. Работы В. Лебедева, В. Курдова, В. Дувидова, Э. Лисицкого и других художников вошли в золотой фонд советской графики. Эти же художники виртуозно применяли в своих работах ровно окрашенные, но разные по цветовому тону и конфигурации пятна. На таком использовании пятна построены В. Лебедевым иллюстрации с фигурами людей в книжке для детей «Цирк». Схожи с работами В. Лебедева по применению цветового пятна, но отличны по экспрессии рисунка иллюстрации В. Конашевича в книге «Приходи сказка», гравюры В. Фаворского к книге стихов И.-В. Гете «Лирика». Хорошо используют мощь пятна многие современные мастера искусства (рис. 43).

В орнаментах на ткани плоское цветное пятно всегда использовалось настолько, насколько позволяли возможности технологии. Большинство народных европейских и восточных набоек с дискретным орнаментом следует относить к пятновым. Организованные раппорт-

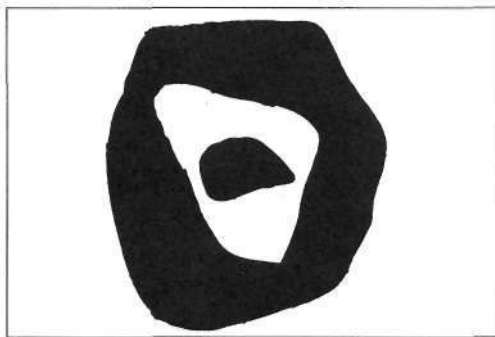


Рис. 43. Г. Арп. Гравюра на дереве

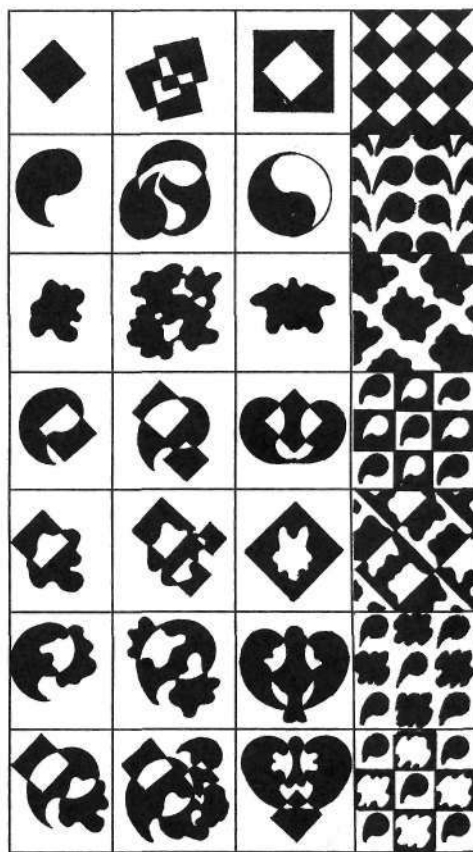


Рис. 44. Примерные схематические построения плоских текстильных композиций из пятен одной светлоты

¹ Фаварский В.А. О графике как основе книжного искусства / В кн.: Искусство книги. — М., 1961, вып. 2, с. 56.

ным построением квадраты, ромбы, треугольники и другие плоские фигуры, а также горохи и целый ряд пятен, не имеющих ярко выраженных углов, составляют бесконечное множество композиций (рис. 44).

Рассматривая пятна, современному человеку часто трудно удержаться от их трактовки как проекции на плоскость объемной фигуры. Так или иначе, пятновые изображения во многом связаны с наблюдением падающих теней в природе. Эта связь принципиальна и позволяет протянуть нить между восприятием трехмерного объекта и пятновыми изображениями в искусстве. Объемная форма — ее проекция на плоскость — художественная композиция (знак, орнамент, станковая графика) — такой путь в творчестве естественен и основан на многовековом опыте. Достаточно вспомнить, что графическое символическое выражение великого первоначала в природе (рис. 45), закрепленное в памятнике философской мысли Китая — «Книге перемен» («И цзине»), в своих иероглифических истоках имеет значение «освещенный и затененный склон горы»¹. Здесь от реального до абстрактного гигантское расстояние, но оно преодолевается искусством.

Пути перехода простой тени от объекта (его проекции на плоскость) к художественному изображению многообразны, но, безусловно, что

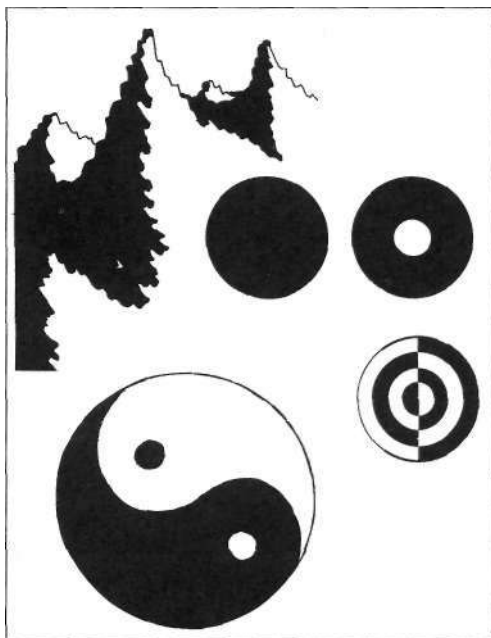


Рис. 45. Графическое выражение возникновения великого первоначала в природе. Китай

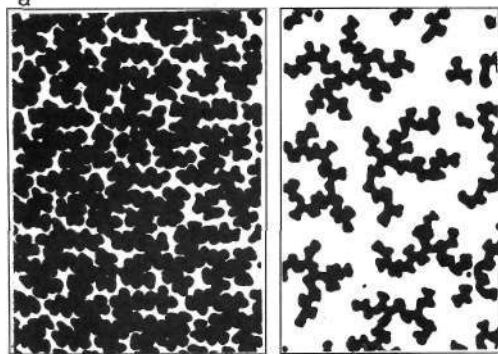
положительный результат возможен только при творческом отношении к делу. Есть примеры, когда активизированные пятна теней и полутеней сливаются с покровительственной окраской объектов, образуя общий пятновый орнамент. На рисунке 46 приведена фотография с фотоснимка с собакой, снятого в резких лучах солнца. При печати на фотобумаге тени и полутени стали иметь одинаковую светлоту между собой и пятновой окраской собаки. От такой фотографии до орнаментальных построений один шаг.

В современном рисунке на ткани и фарфоре нередко встречаются

¹ Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975, с. 24.



а



б

Рис. 46. Фотограмма снимка собаки, сделанного в резких лучах солнца — а; орнаменты, построенные на основе направленных пятен — б

композиции, построенные на основе почти натуральных теней от веток растений или цветов, но это только кажущаяся натуральность. Она имеет под собой твердую концептуальную основу и всегда связана общей идеей изделия (рис. 47).

Тени от живых и неживых объектов послужили началом искусства силуэта. Само название «силуэт» утвердилось во Франции по имени королевского контролера над финансами Э. Силуэта (1709-1767), увлекавшегося на досуге вырезанием из черной бумаги маленьких человеческих фигур. Искусство силуэта, быстро распространившееся в Европе XVIII в., отразилось и в рисунках для тканей. Силуэты людей в печатных рисунках на тканях, выполненные по законам построения текстильных композиций, не являются чужеродным элементом даже в рисунках с очень конкретными изображениями, так как в народной набойке многих стран мира силуэтное решение зооморфных и антропоморфных мотивов издавна традиционно. Много силуэтных изображений зверей, птиц, людей в русском прикладном искусстве, где фигуры решаются графически КЗ.К темные изображения на светлом фоне и наоборот.

Разрабатывая тему силуэта в орнаменте, художник неизменно включает в свой творческий процесс анализ силуэтных изображений в мировом искусстве и особенно в станковой графике и книжной иллюстрации. Здесь следует напомнить, что искусство силуэта имеет древнюю историю. Мы знаем наскальные силуэтные изображения. Классическим примером являются краснофигурные (красные фигуры на черном фоне) и чернофигурные (черные фигуры на красном фоне)

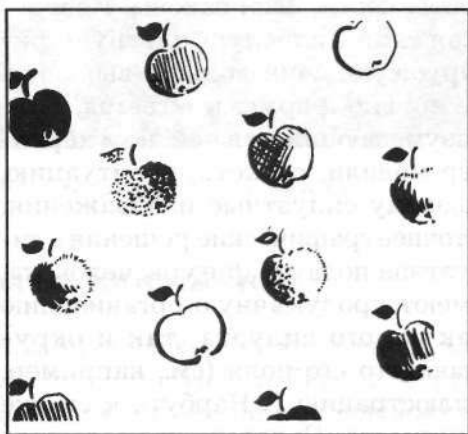
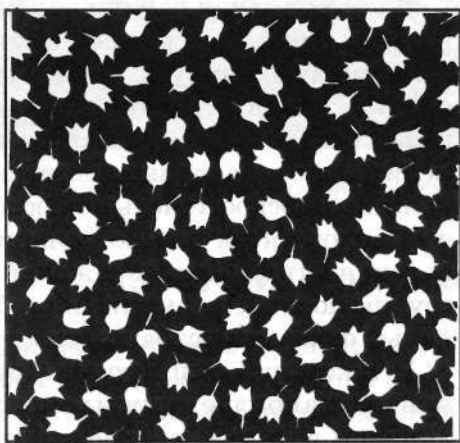
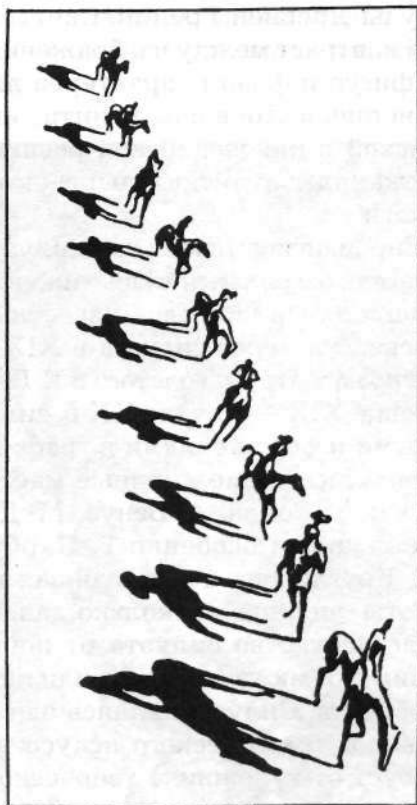
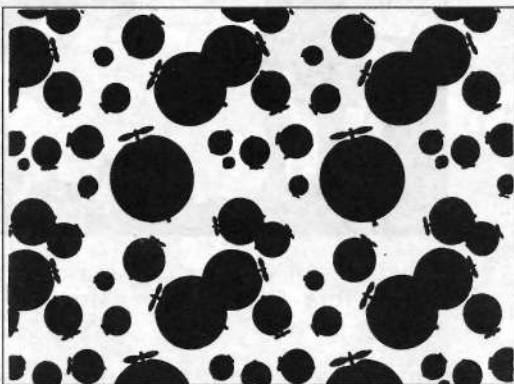


Рис. 47. Использование силуэта объектов в орнаментальных композициях

сосуды Древней Греции. Светлотный контраст между изображением фигур и фоном характерен для стенописей Древнего Египта, индийской и индонезийской росписи на тканях, китайских вырезок из бумаги.

Европейское искусство силуэта было как бы развитием достижений прошлого. Из наиболее известных русских мастеров силуэта в XIX в. можно назвать Ф. Толстого и Е. Бем. В конце XIX — начале XX в. силуэтными изображениями в графике занимались такие крупные мастера, как К. Сомов, А. Бенуа, М. Добужинский и особенно Г. Нарбут и Е. Кругликова. Рассматривая их работы, видишь, насколько далеко ушло искусство силуэта от понимания его как тени от того или иного объекта. Силуэт, являясь одним из видов графического искусства, требует от художника творческого отношения.

Искусство силуэта имеет свои особенности, свои законы. Изображая лишь плоскую цветную фигуру, художник должен выразить не только формы и объемы, подразумевающиеся в ней, но и характер модели, сюжетную ситуацию. Поэтому силуэтные изображения, а точнее графические решения с силуэтной подачей фигуры человека, имеют продуманную организацию как самого силуэта, так и окружающего его поля (см., например, иллюстрацию Г. Нарбута к сказке Андерсена «Соловей», приведенную на рис. 48). Большим мастером силу-



Рис. 48. К.А. Сомов. Заставка к книге И.В. Гете «Путешествие в Италию»

этных композиций был английский художник А. Рекхам.

Для облегчения работы над пятновыми орнаментальными композициями художнику целесообразно иметь схемы построения цветowych пятен. Схемы могут строиться применительно к различным комбинациям на плоскости четырех основных видов пятен или по принципу деления пятновых изображений на группы по степени выражения объемных форм в пространстве.

В текстильных пятновых орнаментах наиболее приемлемо получение глубины рельефа. В некоторых случаях можно достичь

иллюзии глубины горельефа, но это относится больше к рисункам для декоративных тканей. На рисун-

ке 49 приведены изображения изменяющихся по светлоте и цветовому тону пятен.



Рис. 49. Печатный рисунок на ситце. Россия. Вторая половина XIX в.

3. Штрих и штриховые изображения

Штрих — элемент графического изображения и одновременно особый технический прием нанесения красящего вещества на плоскость бумаги. Эта особенность, сформир-

ованная несколькими столетиями развития рисунка в Европе, определяет место штриха в современной творческой практике. Эстетика штриха в искусстве графики проч-

но связана с культурой нанесения изображений от руки, т.е. зависит от опыта художника, его душевного и физического состояния в момент работы, от качества инструментов и ряда других факторов. Однако термином «штрих» пользуются в машинной графике и черчении, вкладывая в него свой, узкопрофессиональный смысл. Штрихование в машинной графике и черчении обычно трактуется как совокупность коротких параллельных линий и отличается от того, что художники называют «жизнью руки». Такие короткие линии одной толщины и одного тона по своей сути крайне механистичны. Для усиления их изобразительных возможностей применяют штрихпунктир, двойной штрихпунктир и т.д. Нюансировка производится за счет изменения длины штрихов и пробелом между ними, а не за счет художественного разнообразия в свободном нанесении штриха. Штрих в рисунке от руки складывается из коротких движений руки с карандашом (пером, кистью и т.д.) в соответствии с возможностями кисти руки. Ручная штриховка, конечно, более разнообразна, чем чертежная, так как практически все чертежные приемы работы вышли из практики рисования от руки. Орнаменталист должен применять в своем творчестве всё возможное разнообразие штриха. Шесть основных типов линий при определенных навыках можно применять и в штрихе. Однако чаще всего используют линии одной светлоты

с меняющейся толщиной (ручная и полуручная штриховка) или с неменяющейся толщиной (штриховка с помощью инструмента).

Несколько вариантов ручной штриховки дано на рисунке 50. При полуручной и механической штриховке можно довольно точно оттенить фигуры, что используется в техническом рисовании и черчении (рис. 113). Штрихование четкой линией одной светлоты с неменяющейся толщиной, т.е. так называемой чертежной штриховкой, также имеет свои достоинства. Появляется возможность точно проектировать расстояние между линиями в параллельной штриховке и угол наклона одной линии к другой при перекрестной штриховке. Так получают многие фактурные штриховые заполнения фона (рис. 51).

Штрих всегда соседствует в изображениях с линией и довольно редко применяется самостоятельно. Изображения, где доминирует штрих, называют штриховыми. Если линия главным образом воздействует на зрителя, определяя границы форм, то штрих передает фактуру, объем, цветовой тон, движения формы. Линия, как уже отмечалось, тоже может в определенной степени выражать объем и движение формы, но не так убедительно и иллюзорно, как штрих. Поэтому владение мастерством штриха — необходимый навык любого творчески активного художника.

В изобразительном искусстве главной функцией штриха являет-



Рис.50. Варианты ручной штриховки и штриховый рисунок А.Е. Яковлева. 1909 г.

ся выражение объема и движения формы в композиции. В орнаменте элемент графики — штрих можно рассматривать как мотив для рапортных построений (рис. 52, 53). Здесь его эстетические качества выходят на первый план, и графика штриха (толщина, характер нанесения, цвет, светлота и т.п.) рассматривается вне связи с какой-либо конкретной формой. Штрих, как

мотив орнамента, наиболее осознанно стал использоваться с начала XX в., но как устойчивая форма работы утверждается лишь в последнее время. Для этого применяются цветные штрихи, полученные от руки, разновидности машинного штрихования и всевозможные зигзаги, технически близкие к штриху. Рисую их рядом друг с другом, перекрещивая и меняя цветовые харак-

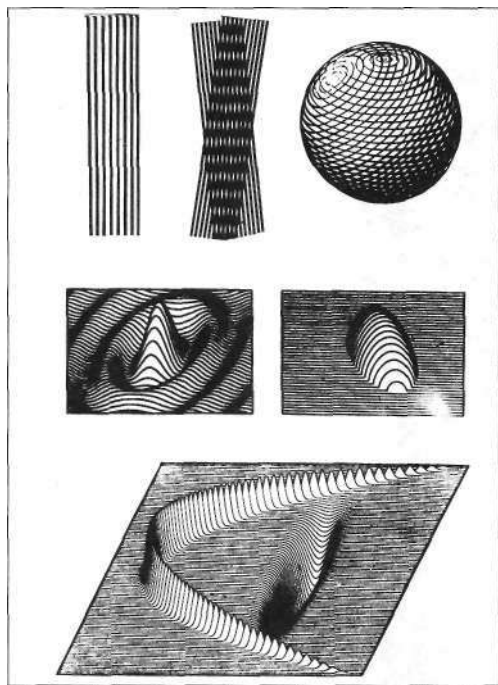
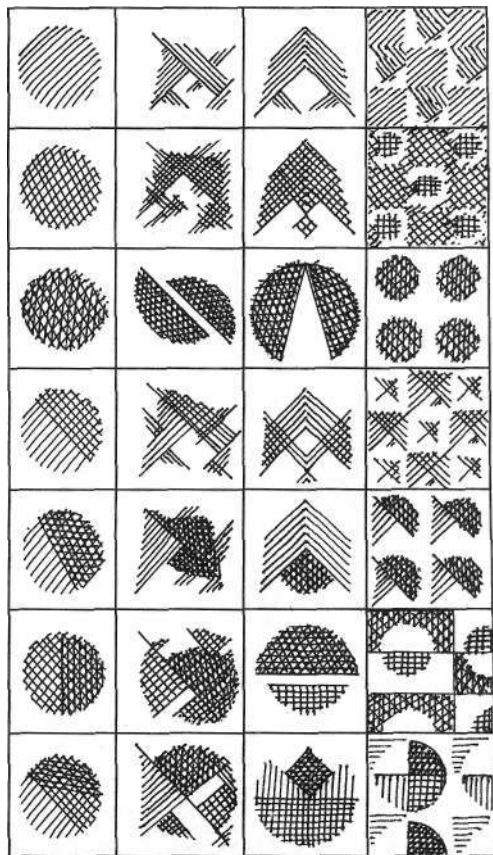


Рис. 51. Механическое штрихование

Рис. 52. Примерная схема построения плоских текстильных композиций из штрихов одной светлоты и толщины



теристики, можно получить сотни оригинальных простых композиций (рис. 54). Особенно удачны сочетания штрихов, зигзагов и росчерков.

Говоря об эстетической ценности штриха в орнаментальных композициях, не следует, конечно, забывать, что большая часть штриховых приемов обязана своим рождением стремлению выявить форму (объем) в рисунке. Штриховка, как важная часть рисовального процесса, культивировалась в академиях искусств многих стран мира. Ученики Пе-

тербургской Академии художеств XVIII-XIX вв. с помощью штриха добивались в рисунках большой выразительности и реального сходства с моделями. Изобразительные возможности штриха получали наглядное воплощение. Наиболее полное воплощение штриха в печатном рисунке на ткани, в соответствии с выработанными в изобразительном искусстве приемами, использовались в набойках мануфактуры Оберкамфа в Жуй, мануфактуры Горжера. Гравированный на метал-

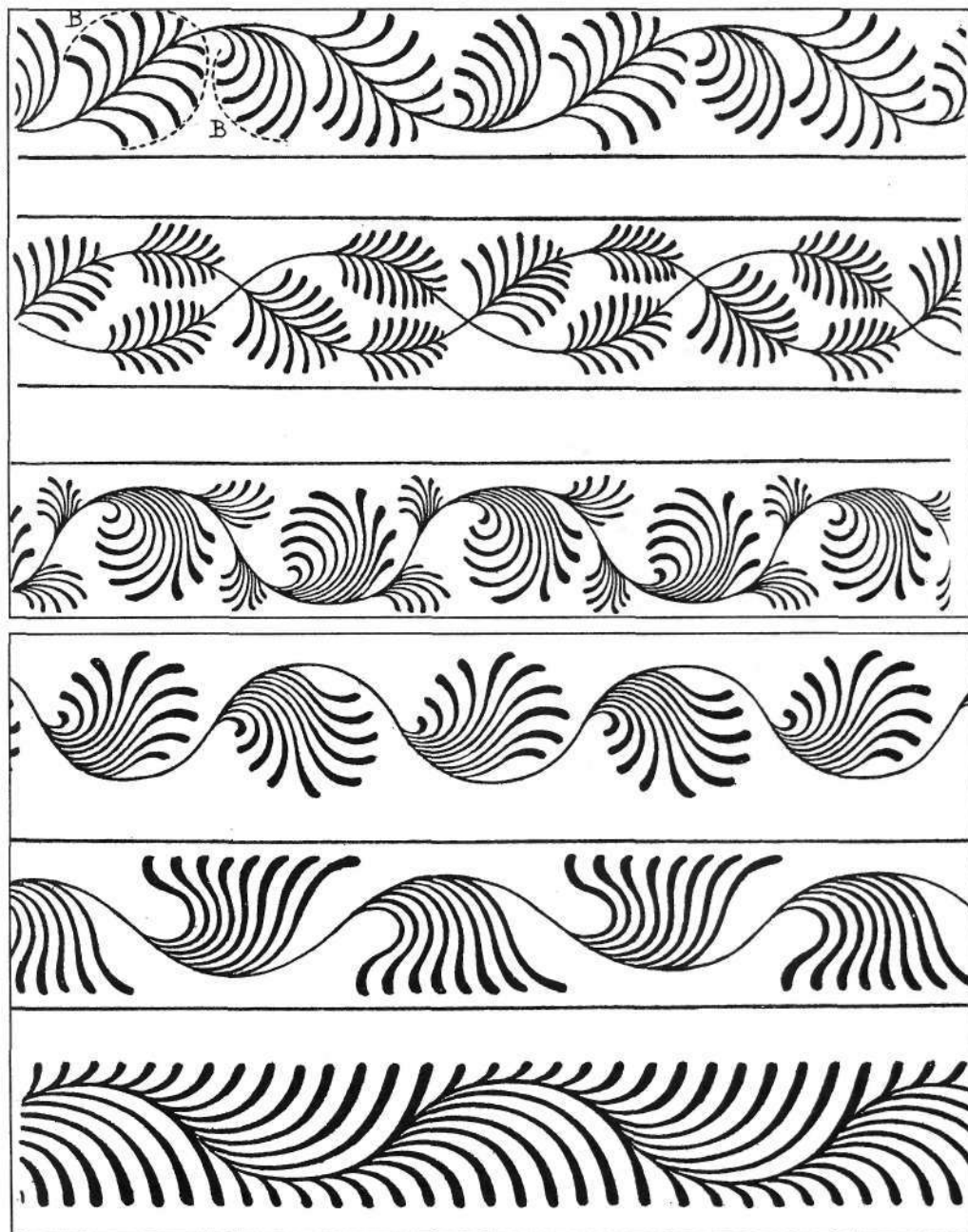


Рис. 53. Е. Грассе. Ленточные орнаменты. Париж. 1905 г.



Рис. 54. Орнамент «Волна», выполненный крупным гравированным штрихом

лических досках, достигавших более одного метра в длину, рисунок включал много разновидностей параллельного и перекрестного штрихования. Штриховыми рисунками заполнены ботанические атласы XVI-XVII вв. (рис. 55).

Для профессиональной работы штрихом в современном орнаменте следует большее внимание уделять изучению применения штриха известными художниками. Здесь

можно открыть для себя как новые возможности применения орнаменталистами штриховых приемов, так и множество неизвестных приемов. Ориентирами в углубленном освоении штриха обычно выбирают работы Рембрандта, А. Ватто, А. Дюрера, Ван Гога, Н.С. Самокиша и М.А. Врубеля. Эти художники конечно не ограничивали свой рисунок штриховым исполнением. Они прекрасно владели и сочетанием линии и штриха (к чему мы еще вернемся несколько ниже), но в их творчестве есть немало прекрасных произведений, которые по преобладанию штрихового выражения формы над линейной можно отнести к штриховым изображениям.

Жизненность и трепетность перовых рисунков Рембрандта мешают сосредоточиться и проанализировать техническую сторону дела. Бесконечно разнообразные комбинации штрихов настолько органично входят в «живую плоть» изображенного, что хочется только смотреть и наслаждаться увиденным. Работы Рембрандта — один из немногих примеров подлинного единства выражения формы и содержания в графике. Изображения выполнены в основном в технике перового рисунка или офорта¹. Особенно хороши его офортные портреты (портрет Яна Лютма и др.). Штрих Рембрандта никогда не бы-

¹ В офорте штрихование выполняется тонкой офортной иглой по меди, цинку или стали.



Рис. 55. Фрагмент немецкой набойки. Конец XVIII в.

вает одной толщины, каждый участок линии в штрихе имеет свой нажим. Пересекаясь под разными углами, штрихи создают ту таинственную среду, за которую мы так любим гениального художника. Среда во многом создается разнообразием фактур, получающихся при пересечении штрихов. Этот способ

дает знаменитую рембрандтовскую глубину тона и выявляет светотень. Внимательное изучение рисунков и офортов мастера — «академия штриха» для каждого, кто захочет понять значение штриха в графическом произведении.

Совершенно по-другому используется штрих в рисунках А. Ватто,

который работает коротким мелким штрихом, почти одинаковым по напряжению, прекрасно выражающим форму, почти не прибегая к добавлению контурной линии. Большая культура позволяет художнику при довольно подробной разработке складок и аксессуаров одежды сохранить цельность и пластичность рисунка. Свободное наложение короткого штриха на бумагу не засушивает изображение, а разнообразит его ритмически. Штриховые рисунки Ватто часто служили образцами для создания сюжетных орнаментов.

Необычайно четкое и конкретное видение мира, материальность изображаемых объемов характерны для рисунков А. Дюрера. Штрихи активно идут по поверхности формы, точно и мощно выявляя объем как в станковой графике, так и в эскизах изделий прикладного искусства.

Штриховые рисунки Ван Гога невозможно спутать с другими. Обостренное или даже сверхобостренное чувство ритмического строя среды толкает художника не на «списывание действительности», а на создание своего языка, которым он выражает «свои мотивы». Искусство Ван Гога развивается не плавно и последовательно, а рождается в мучительных поисках. Это не академический штриховой рисунок с тщательной моделировкой тона и светотени, а графическое произведение с обостренной, чрезвычайно экспрессивной манерой нанесения штриха. Штрих не решает отдель-

ный объем или форму, а выражает пространство, среду. Ван Гог очень редко использовал перекрещивание штрихов, что ослабляет динамику, необычайно важную для него. Каждый удар пера оставляет на бумаге след, живущий своей жизнью, но работающий на целое! Удивительно, но штрих выражает почти физическое восприятие Ван Гогом объекта. О его солому на сжатом поле можно уколоться. Ван Гог чаще всего рисовал тростниковым пером, которое не позволяло плавно варьировать толщину линии, но он в этом и не нуждался — для фактуры каждого предмета художник находил свой штрих. Ритмичный перовой штрих Ван Гога начинает всё чаще использоваться в орнаментах для штучных изделий.

Говоря о штриховых изображениях, невозможно пройти мимо рисунков пером Н.С. Самокиша, выполненных для журнала «Нива».

Необходимость сказать несколько слов о рисунках этого художника связана с тем, что он существенно повлиял на развитие штрихового графического изображения в журналах России. Рисунки выполнены с тонким пониманием традиций английских рисовальщиков конца XIX в. Н.С. Самокиш и английские журнальные рисовальщики накладывали штрихи плотно друг к другу. При таком нанесении штриха достаточно точно определялось местоположение объекта на бумаге, выявлялись тон и до некоторой степени фактура. Изображения

исполнялись виртуозно, точно, но «грешили» однообразием приемов нанесения штриха, переходившего часто с предмета на предмет без особых изменений. Напоминают такую технику некоторые штриховые рисунки М.А. Врубеля, но только напоминают, так как гениальность мастера не позволяет проводить параллели. Весьма живописен штрих в графике Л.О. Пастернака.

Репродукционной гравюрой заполнены многочисленные книги по искусству и периодическая печать XVII-XIX вв. Большое количество

различных приемов выполнения штриха, разработанных английскими, немецкими, французскими и другими мастерами репродукционной гравюры, почти всегда остается вне сферы интересов современных мастеров орнамента, что приводит к досадным пробелам в их работе. Интересные репродукционные гравюры печатались в таких русских журналах, как «Живописное обозрение», «Нива». Не прекращаются поиски возможностей штриха и в современной станковой и иллюстративной графике.

4. Точка и точечные изображения

Классическим примером возможностей цветного точечного изображения является современная полиграфическая печать, основанная на совмещении в различных сочетаниях мельчайших точек основных цветов. Такой метод при наличии высокоточной технологии позволяет получать качественные репродукции даже с живописных произведений. Применительно к ткани он используется в способе сублистатик или способе переводной печати (термопечать). Но в этом случае графический элемент — точка — «работает» только репродукционно. Ее очертания не воспринимаются глазом и видны только при сильном увеличении. В изображениях, исполненных от руки, точка, конечно, значительно крупнее и трактуется как «точечный» след от прикосновения ки-

сти, карандаша, пера или другого инструмента к поверхности бумаги. В наиболее чистом виде ручной техники точка применялась в пунктирной гравюре, откуда и перешла в механический способ печати на ткани с металлических гравированных пластин или валов.

Принцип пунктирной манеры (от лат. *punctum* — точка) заключается в создании изображения путем получения с металлических форм сложной системы точек, которые выбивали на металле специальными стальными стержнями (пуансонами). Смена светлотности в изображении достигается за счет различного размера и плотности расположения точек. Бывают такие пуансоны, которые оставляют сразу несколько точек и не всегда абсолютно круглой формы. Важно, чтобы возникала точечная фактура.

Художник В.В. Кандинский выделяет несколько наиболее типичных образований, использующихся в качестве точки (рис. 56, а, б). Бо-

лее половины таких точек схожи со следами, оставляемыми на металле пуансонами для точечных фактур в гравюре. В целом, при зрительном

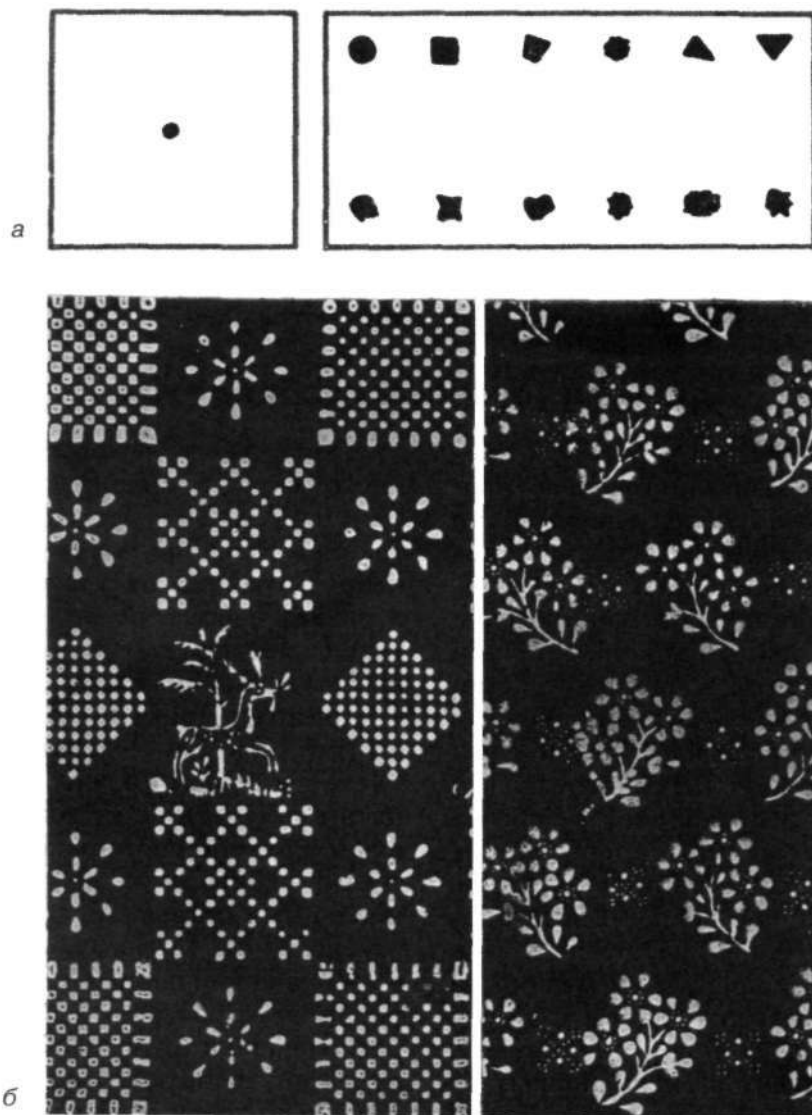


Рис. 56. Использование точки в изображении: а — конфигурация точки (по В.В. Кандинскому); б — использование точки в венгерской крестьянской набойке

восприятию эти точки тяготеют к круглой форме, и смысл их отклонения от «идеальной круглой точки» заключается в фактурном разнообразии получаемых поверхностей. В орнаментальных построениях точка рассматривается только в системе многократного ее повторения на поверхности. Форма точки не несет особой эстетической смысловой нагрузки, как, например, форма пятна.

В изображениях применяются точки как с четким краем, так и с диффузионным (расплывающимся). Во втором случае форма точки неконкретна.

В механической печати на ткани технику разработки фигур маленькими точками называют *пико*¹. Пико позволяет делать тончайшие светотеневые переходы, так как металл вала (медь или омедненная сталь) хорошо держит край гравированного рисунка и сохраняет четкость печати даже при неглубоком гравировании. Традиционные рисунки, выполненные в технике пико, в большом количестве печатаются на хлопчатобумажных тканях уже около 200 лет. Основные приемы использования мелкой точки в набивной печати прошлого можно изучать на хлопчатобумажных тканях XIX в., образцы которых хранятся на старых ситценабивных фабриках. Много тканей с рисунками, выполненными в технике пико,

имеется в Музее художественных тканей МГТУ им. А.Н. Косыгина. Опыт работы крупной точкой еще до появления печати с металлических валов был накоплен в крестьянской набойке. Для получения точки в деревянный штамп-цветку вбивали металлические гвоздики, так как краска накладывалась на выступающие части вырезанного орнамента (рис. 56, б).

Точка в орнаменте и в станковой гравюре используется:

- для создания фактурного фона, где в раппорте она применяется как одиночный элемент и как группа одномасштабных или разномасштабных элементов (рис. 57);
- для объемно-пространственной разработки какой-либо формы (рис. 58);
- для фактурной разработки и отрисовки конкретной формы (рис. 59);
- как рисующая линия, состоящая из точек, расположенных близко друг к другу (рис. 60).

Имеется и много комбинаций перечисленных вариантов использования точки (рис. 61).

Точечные орнаменты успешно применяются в одежде для людей любых возрастных групп (рис. 62).

Несмотря на трудоемкость создания сложного точечного изображения, в последние годы наблюдается повышенный интерес к точке как элементу графики и у художников-орнаменталистов, и у художников станковой графики.

¹ *Пико*... (исп. *pico* малая величина) — в данном случае это мельчайший графический элемент.

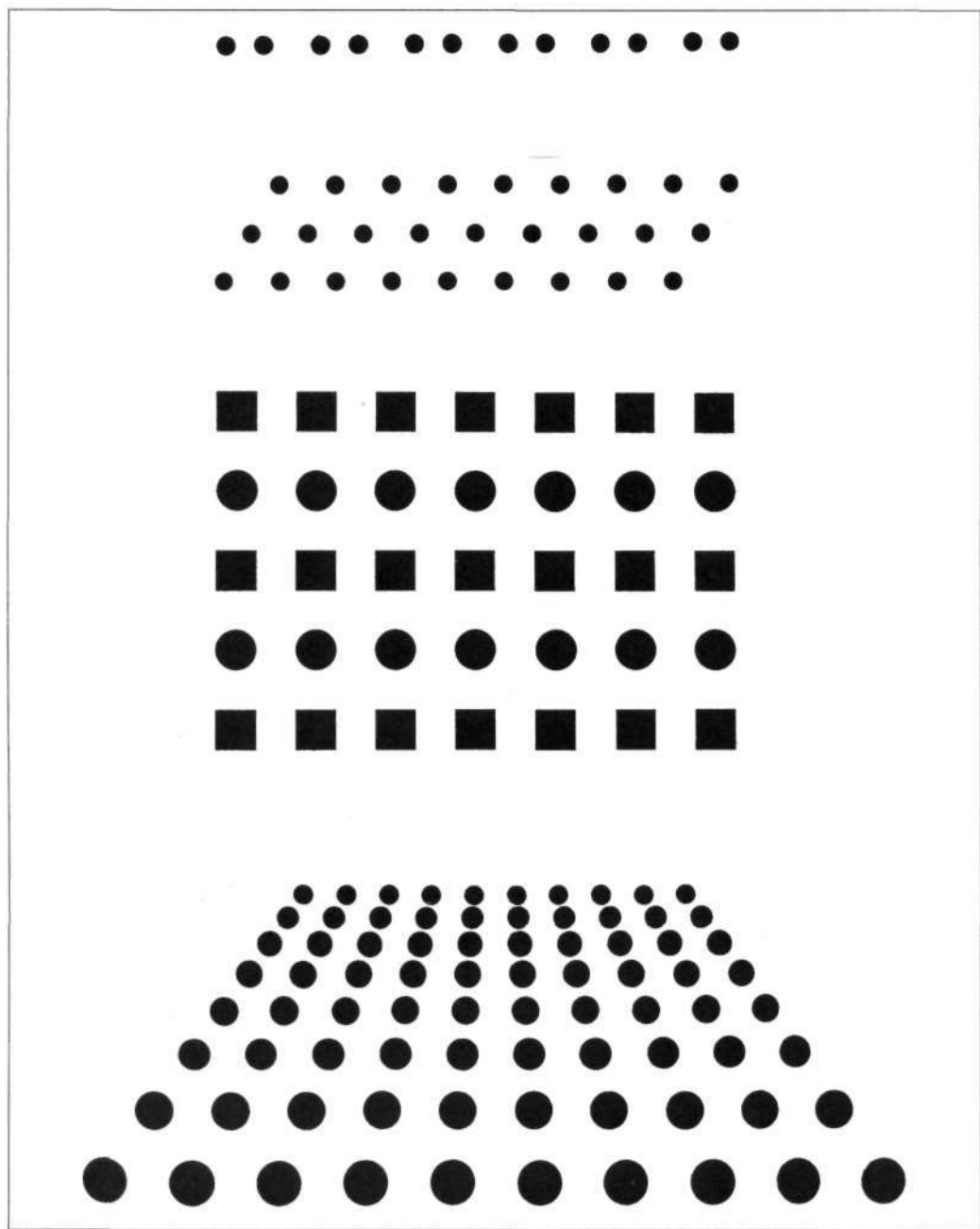


Рис. 57. Использование комбинации точек для организации плоскостных композиций

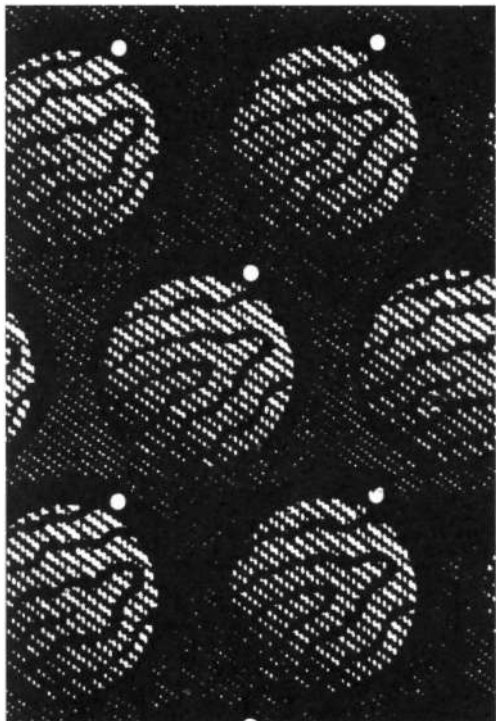


Рис. 58. Объемно-фигурная разработка изображения шара точечной фактурой. Печатный орнамент. Россия. XIX в.

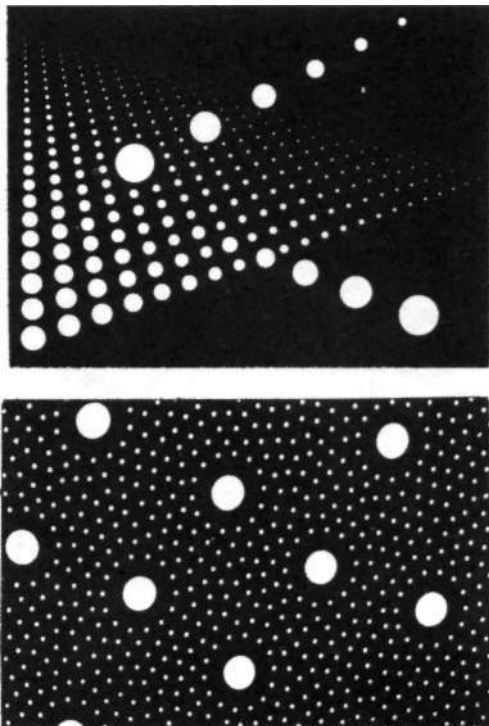


Рис. 59. Использование разномасштабной точки в орнаменте

Несмотря на трудоемкость создания сложного точечного изображения, в последние годы наблюдается повышенный интерес к точке как элементу графики и у художников-орнаменталистов, и у художников станковой графики.

Новые графические техники открывают большие перспективы для поисков в материале. Художников привлекает возможность личной режиссуры в нанесении каждой точки и привлекательность многослойных пространственных цветовых построений. Так, появляются точечные ор-

наменты типа «млечный путь», где точки-звезды даны в разной светлотной трактовке: одни крупные и резко очерченные, другие расплываются и исчезают в изобразительной плоскости. Подобного эффекта можно добиться и в построениях из точек одной светлоты.

Поиски нового в точечных орнаментах идут тремя путями:

- развитие традиции точечных орнаментов в текстиле;
- освоение приемов различных видов резцовой гравюры и офорта;

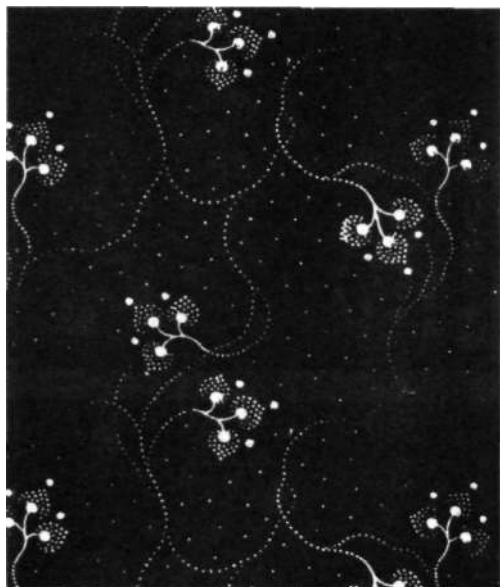


Рис. 60. Орнамент, выполненный линиями, полученными на основе комбинаций точек. Печатный текстиль. Россия. XIX в.

- освоение приемов современной рисованной и компьютерной станковой графики.

Традиции точечных орнаментов развиваются на основе двухсветлотных хроматических и ахроматических, а также многоцветных хроматических рисунков.

Двухсветлотные изображения несут в основном тонально-фактурные функции. В многоцветных изображениях добавляется колористика, но незначительно. В целом традиционные точечные изображения немногочетные. Из двухсветлотных орнаментов особенно популярна традиционная синяя набойка, где каждая точка четко просматривается на полотне. Синий

цвет может быть заменен каким-либо другим темным цветом.

В качестве примера двухсветлотного точечного традиционного орнамента рассмотрим орнамент на рис. 60. Чем же он отличается от подобных орнаментов, выполненных линией? В первую очередь, усложнением рисунка. Точки, образующие линию, усложняют ее за счет кривых форм края. Таким образом, кроме общего линейного движения рисунка внутри ряда-линии появляется

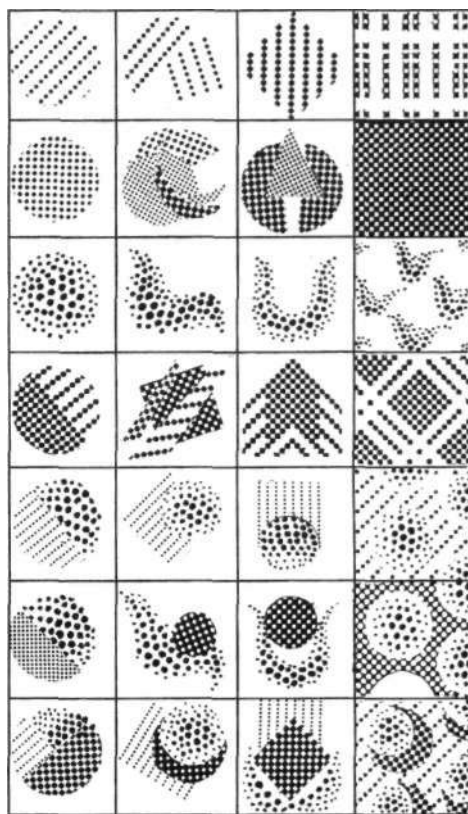


Рис. 61. Схематическое построение плоских текстильных композиций из точек одной светлоты



Рис. 62. Мелкая точка-«пико» в текстильном орнаменте. XIX-XX вв.

определенная криволинейная вибрация, дающая «дыхание» композиции и позволяющая свободнее применять ткань с таким рисунком в комплексе с другими тканями. Сочетание в композициях рисующих рядов-линий и точечных фактурных полей дает возможность получать элементарными средствами впечатление «воздушности», мерцания.

Пока мало что заимствовано современными художниками-орнаменталистами из наследия цветной европейской пунктирной гравюры. В наиболее совершенном виде она существовала в Англии в середине XVIII в. Работали в такой технике и в России. Много интересного в использовании точечной фактуры открывает изучение офортов, выполненных в карандашной манере, мягком лаке, где изображение напоминает цветной карандашный рисунок на бумаге грубой фактуры. Наиболее совершенные работы в этих техниках выполнены во Франции.

В каталогах международных выставок рисунка и графики в последние годы приводится много творческих работ, исполненных нанесенными от руки точками. В искусстве

стран Восточной Европы точку в чистом виде широко используют художники Венгрии и Польши. Прекрасные примеры есть и в графике Дьюлы Ливиуса, в работах которого тысячи точек, полученных от руки, моделируют объем и фактуру сюжетных композиций. В станковой графике многие художники совмещают точки от руки с точечной фактурой, выполненной аэрографом. Это позволяет получать сложные цветовые переходы, создавать композиции на контрасте фактурных поверхностей.

Из комбинаций точек или черточек, стремящихся к точке, состоят полиграфические растры¹, применяемые в печати для передачи светлотных градаций, плавных светотеневых переходов. Знакомство с полиграфическими растрами может натолкнуть художников ткани и фарфора на новые интересные решения или на прямое использование растров в работе по опыту художников книги. В таком же плане возможно применение механических теней (тени Бен Дея), имеющих точечный рисунок. Несколько сотен их разновидностей выпускается рядом фирм для художественной фотографии.

Примерные практические задания

1. Выполнить несколько линейных орнаментов на основе сочетаний линий различной светлоты и толщины.
2. Выполнить несколько пятновых орнаментов на основе черных и белых пятен различной конфигурации.
3. Выполнить несколько орнаментальных композиций на основе мотивов, отрицанных штрихом.

4. Создать орнаментальный мотив с использованием точек различного размера, полученных «от руки».
5. Выполнить орнамент с использованием полиграфических растров.

¹ *Распр* (лат. *rastrum* — грабли) поверхность с чередующимися прозрачными и непрозрачными мелкими элементами.

Глава 3

ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПОСТРОЕННЫЕ НА РАЗЛИЧНЫХ СОЧЕТАНИЯХ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАФИКИ

В орнаментике, где формальная красота графического приема имеет большое значение, встречается одиннадцать сочетаний линии, пятна, штриха и точки. Примеры из истории и современной практики подтверждают это достаточно полно.

Теория графики и опыт работы русских рисовальщиков и граверов позволяют разделить *композиции, образованные соединением сочетаний элементов графики*, на три группы:

- с применением двух графических элементов;
- с применением трех графических элементов;
- с применением всех графических элементов.

Следует отметить, что при увеличении числа используемых в композиции элементов графики возрастают и трудности их организации на той или иной поверхности. Активно расширять возможности иллюзорного выявления натуральных

форм и применять разные технические приемы может только опытный художник. Кроме того, наблюдается такая закономерность: чем больше вводится в композицию элементов графики, увеличивая возможности передачи объема и светотеневых эффектов, тем осторожнее использует иллюзорные построения художник-орнаменталист, учитывая специфику рисунка на ткани. Внимание чаще переключается на расширение использования графических приемов, укрепляющих связь изображения и плоскости.

Процесс совершенствования объемных и светотеневых характеристик в графике, проходивший вместе с поисками художественной выразительности вплоть до конца XIX в., показал, что художественная сила искусства может проявляться не только при наличии точно повторенного в изображении объекта. Архаичное линейное изображение XIV в. может быть более художественным, чем сложнейшая много-

элементная торцовая журнальная гравюра XIX в. Простая крестьянская набойка часто эстетически совершеннее, чем сложные многофигурные рисунки современных декоративных тканей. Только осознанное, методически обоснованное конкретной целью расширение палитры выразительных средств, в частности, увеличение количества использованных в работе элементов графики, дает положительный результат в художественном проектировании. Поэтому попытаемся последовательно рассмотреть возможности сочетания двух, трех и четырех элементов графики и наметить пути систематизации таких комбинаций. Подобная системати-

зация, правда, в скромном виде, практиковалась в работе рисовальщиков дореволюционной России и существовала в книгах образцов рисунков вместе со своеобразными каталогами лучших орнаментов, композиционных схем и технических приемов.

Сегодня с появлением дизайнерских методов работы и проектирования орнаментов с помощью ЭВМ, возникает необходимость более детального рассмотрения и выделения ряда групп наиболее эффектных сочетаний элементов графики. Это придаст творческому процессу необходимую системность и позволит внести в машинную графику находки ручного рисования.

1. Композиции, построенные на сочетании двух элементов графики

В прикладном искусстве такие композиции наиболее распространены. Они не претендуют на изысканную красоту орнамента, построенного на использовании только одного элемента графики. И по сложности технических приемов не спорят с построениями из трех или четырех элементов. Это как бы основной рабочий пласт орнамента. Двухэлементные композиции строятся на следующих сочетаниях: линия и пятно, линия и штрих, линия и точка, точка и штрих, пятно и точка, пятно и штрих.

Первые четыре сочетания используются сегодня чаще других.

Линейно-пятновые изображения. Сочетание цветной линии и цветного пятна — излюбленная в орнаменте смешанная графическая техника. Линия и пятно эффектны в композициях, но требуют особой тактичности при применении. Линия может нести одинаковую с пятном изобразительную нагрузку, может быть основой графического решения или дополнением пятнового решения (рис. 63, 64).

В орнаментации предметов быта, в станковой и книжной графике су-

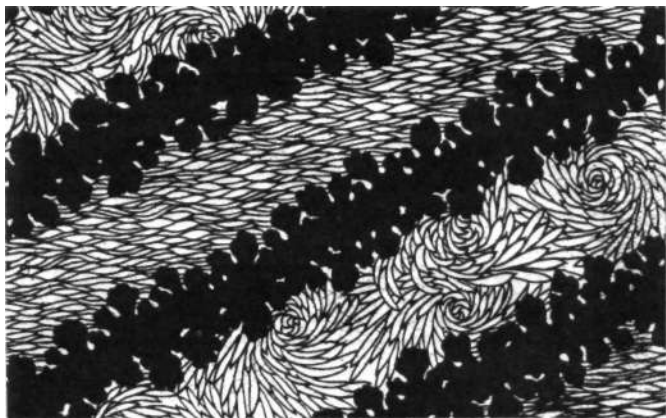


Рис. 63. Линейно-пятновая графика тканей стиля модерн

существует три основных вида взаимодействия линии и пятна:

- линия является контуром для пятновой заливки какой-либо изображенной фигуры;
- линией разрабатываются детали внутри пятнового решения фигур;
- линией и пятном строятся фигуры, располагающиеся в композиции отдельно друг от друга.

Эти три основных вида взаимодействия линии и пятна, приме-

няемые отдельно или в сочетаниях друг с другом, дают множество вариантов композиционных решений. Все зависит от характера нанесения линии и пятна на плоскость. В свою очередь, характер линии и пятна может активно меняться. Изменения по светлоте, цветовому тону, насыщенности, толщине или конфигурации элементов графики стимулируют использование при проектировании орнаментов и плоскостных и выражающих объем линии и пятен. В этом плане каждый из видов вза-

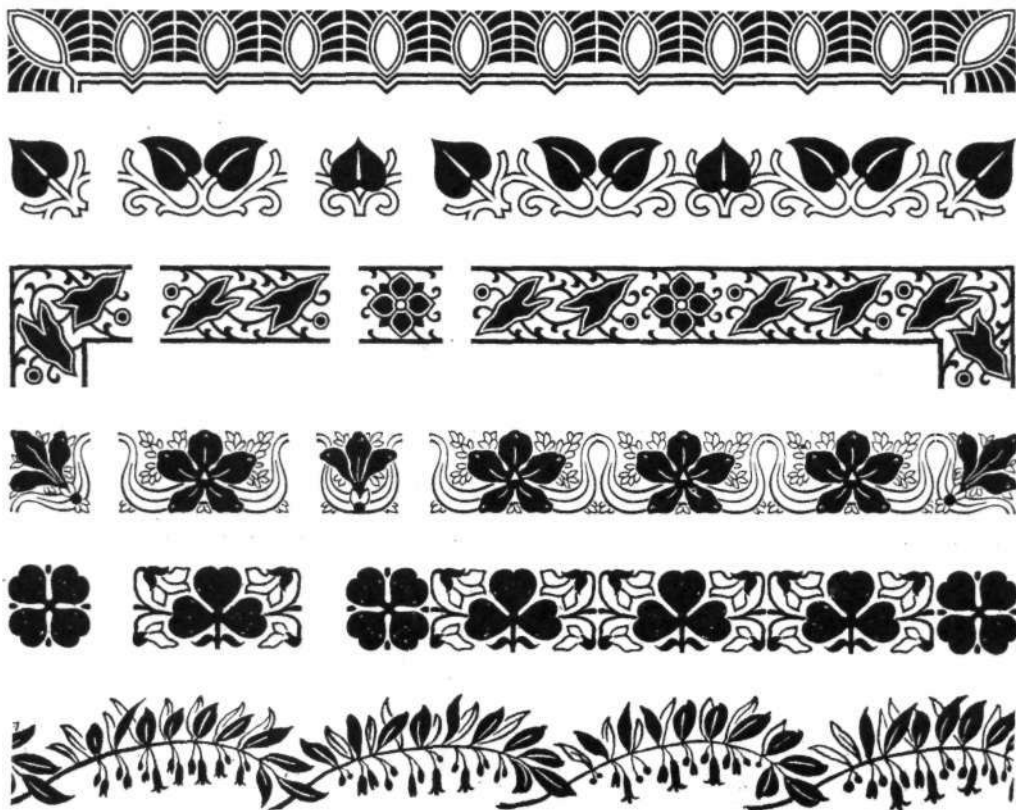


Рис. 64. Ленточный орнамент из растительных мотивов

имеет: линия и пятно может включать:

- плоскостную линию и плоскостное пятно;
- выражающую объем линии (меняющуюся по светлоте и ширине) и плоскостное пятно;
- плоскостную линию и выражающее объем пятно (меняющееся по светлоте и конфигурации);
- выражающие объем линию и пятно.

Стремление к плоскостности линейно-пятновых изображений ярко выражено в печатных рисунках тканей многих стран, так как одноцветные линия и пятно всегда были характерны для оттисков резной печатной формы. Развитие технологии печати на ткани на протяжении веков не могло стереть древнюю основу. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить двухцветные (двухтоновые) комбинации XVI-XIX вв. в европейской

крестьянской набойке, которая дает представление о возможностях линии и пятна. Методически чистое сочетание линии и пятна позволяло применять в деревянных штампах-цветках для набивной печати металлические полосы. При печати на ткани данные полосы давали исключительно ровные линии изображения как растительного, так и сюжетного характера удачно выглядят на поверхности простой ткани. Огромное количество черно-белых и других двухсветлотных (двухтоновых) орнаментов, построенных на сочетании линии и пятна, выполнено на русских мануфактурах прошлого века на хлопчатобумажных полотнах.

Четкая плоскостная линия контура, ограничивающая цветовое пятно в печатном рисунке на ткани, восходит к древней ручной росписи тканей с применением резерва (резерважа)¹ и к индийским орнаментальным рисункам, выполненным на ткани, дереве и других материалах. В традиционной индийской росписи на ткани часто использовалось да и сейчас применяется несколько цветных контуров-резервов, что значительно обогащает колорит изображений и придает рисункам характерную выразительность. Плоский односветлотный контур в одних случаях смягчает

контраст цветов орнамента и фона, в других усиливает его. При восприятии мелких, тонко проработанных контурами контрастных цветовых форм создается оптическое смешение красок, и ткань выглядит как сложная, меняющая оттенки цвета в зависимости от точки обзора и угла зрения, структура. Каждое пятно или пятнышко краски, очерченное контуром, имеет собственный голос, сливающийся в композиции в мощное хоровое звучание со сложной общей мелодией.

Вершиной подобных печатных рисунков в России могут служить многокрасочные восточные орнаменты, исполненные в Товариществе ситценабивной мануфактуры «Эмиль Циндель» и на Прохоровской Трехгорной мануфактуре. Для получения ткани с таким мелким и плотно расположенным в раппорте орнаментом необходимы не только высокий профессиональный уровень художника-орнаменталиста, но и виртуозное мастерство гравиров по металлу. Виртуозы-граверы были только на крупных предприятиях. Их труд уважали и высоко ценили, а печатные металлические валы с очень тонким рисунком всегда считались гордостью фабрики.

Наиболее изысканные плоскостные линейно-пятновые изображения были получены на рубеже XIX-XX вв. в книжном декоре, интерьерной керамике и тканях стиля модерн (рис. 65). Певучесть и утонченность линии, переходящие в напряженность мощного аккор-

¹ *Резерваж* (фр. *reserve* от лат. *reservare* — сберегать, сохранять) — техника в ручной росписи тканей, в которой рисунок наносится специальным символом, не позволяющим краскам смешиваться друг с другом.

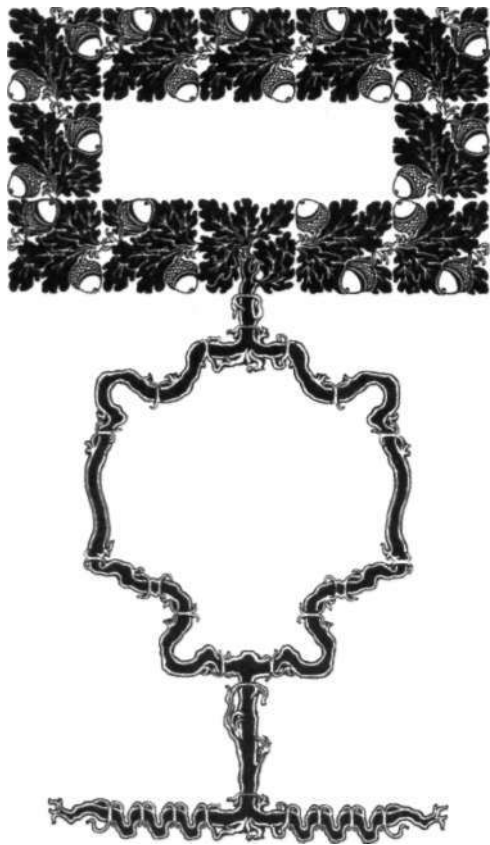


Рис. 65. *Jacobus Veldheer*. Книжное оформление 1906 г. Линейно-пятновой растительный мотив

да цветной плоскости, как нельзя более точно выражали изощренность творческих исканий того времени и даже некоторый душевный надлом.

Трудно ответить, почему именно сочетание линии и пятна было наиболее распространено и даже модно. Часто проводят взаимосвязь между широким проникновением в Европу произведений искусства Японии,

Китая и вообще увлечение Востоком и новым пониманием графического языка. В этом, конечно, есть логика, но никакое влияние не может быть успешным, если не подготовлена «почва». Как бы то ни было, расцвет новой европейской графики связан с углубленным изучением художниками-графиками средств художественного выражения и, можно сказать, теоретического осознания их возможностей. Появилось «эстетское» любование игрой одного графического средства, а если применялось сочетание средств, то обязательно контрастное. Линия и пятно — острое сочетание, и освоением этой комбинации были заняты многие мастера.

Только с конца XIX в. вместе с творческим усвоением Европой культурных достижений Востока пятно начинают применять наравне с линией. Это видно как на тканях фарфора и в станковой, и прикладной графике. Поэтому дизайнерам, решающим проблемы линейно-пятнового изображения, необходимо серьезно изучать все «плоскостные» искусства рубежа XIX–XX вв.

Без внимания не должно остаться и японское искусство, внесшее свой вклад в новое искусство Европы. Гениальные японские художники позволяли себе самые непостижимые с точки зрения европейской эстетики соединения пятен и линий и делали это с превосходным композиционным чувством целого в изображении.

«Новое графическое видение», родиной которого принято считать Англию, включало достижения европейской и японской ксилографии. Новый графизм подчеркнуто выражен в большинстве английских тканей стиля модерн. Сущность этого графизма хорошо видна в линейно-пятновых плоскостных рисунках О. Бердслея. За свою короткую жизнь он сумел сделать столько, что повлиял на развитие графики во многих странах. Линию и пятно он сочетал так же виртуозно, как и использовал их в отдельности. В работах художника линии слиты с черными пятнами заливок в единое целое, линии вырастают из пятен и пятна логично заканчивают линии (рис. 66). Орнаменты, сожженные Бердслеем, могли быть свободно воспроизведены на изделиях прикладного искусства.

Развитием идей новой графики в России следует считать линейно-пятновые изображения художников круга «Мир искусства» (А. Бенуа, И. Билибин, Л. Бакст, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, Н. Рерих, Б. Кустодиев и др.). В графических работах художников этого круга и журнальной графике того времени можно найти и плоскостное, и выражающее объем применение линии и пятна.

Линейно-пятновые изображения методически чисто выявлены и в графических поисках представителей русского искусства 10-20-х годов XX в. Абстрактные линейно-пятновые композиции на фарфоре



Рис. 66. О. Бердслей. Фронтиспис к книге «Удивительные истории Вергилия — исследователя Рима». 1893 г.

Н. Сутина и Е. Рождественской навсегда вошли в историю художественной культуры.

Профессиональное применение в рисунке на ткани и бумажных обоях плоскостных и выражающих объем линий и пятен различной сложности существует также и в традиционных крупных цветочных орнаментах. Главным мотивом обычно выступают розы с лепестками и ли-

стями, моделированные цветовыми пятнами разной светлоты. Крупные цветы с выявленным объемом - постоянный мотив многих декоративных тканей. Линией уточняются и прорабатываются детали. Этот же принцип очень популярен в печатных рисунках на шелковых тканях. Шелк, благодаря своим свойствам, дает цвету некоторую глубину, что еще больше усиливает эффект тональных переходов. Этот же эффект используется в современных абстрактных рисунках, в которых линиями и пятнами различной светлоты, конфигурации, цветового тона и насыщенности строится какая-либо конкретная геометрическая или природная форма. Элементы графики, являясь мотивами, живописно разбросаны по поверхности. Одни, меняясь по светлоте, как бы выходят из глубины ткани, другие «плавают» на ее поверхности.

Линия и пятно — сочетание, характерное для орнаментов послевоенного периода. Линейно-пятновые изображения и сегодня очень популярны.

Линейно-штриховые изображения. Линия и штрих, как уже отмечалось при разборе штриховых изображений, постоянно сопутствуют друг другу. Можно сказать, что они всегда «провоцируют» друг друга на действие: линию хочется укрепить штрихом, а штрихи объединить движением линии. Почти абсолютное преобладание того или другого дает линейные или штриховые композиции. Если вклад линии и штриха

в создание рисунка более или менее равноценен, то можно говорить о линейно-штриховой графике.

Огромный объем линейно-штриховых изображений, начиная с самых ранних периодов развития искусства, говорит о широком распространении этого сочетания элементов графики. Штрих конструктивно поддерживает линию уже в европейской гравюре на дереве первой половины XV в., когда гравюра по форме часто была тождественна своим первоисточникам — образцам набойки на тканях. Развитие искусства рисования, а вместе с этим и мастерства перевода рисунков в гравюру уже к началу XVI в. довело применение линии и штриха в станковой гравюре и в орнаментах на ткани до высочайшего уровня.

Еще до распространения эстампа в Европе в набойке был накоплен опыт работы линией и штрихом. Ткани XIV-XV вв. показывают сходство понимания задач линейно-штриховой манеры в текстиле и в зарождающемся эстампе. Правда, позднее гравюра быстро «обошла» набойку по богатству приемов и техническому совершенству и в дальнейшем начался обратный процесс художественного влияния графики на искусство украшения ткани. В набойке XVII в. использовалось и традиционное применение линии и штриха, а также штриховой фон, заимствованный из станковой гравюры по металлу.

В России искусство эстампа или гравюры разделилось на два слоя.

Народный лубок и крестьянская набойка развивались, взаимно обогащая друг друга. В Смоленском музее изобразительного и прикладного искусства и в Государственном историческом музее в Москве хранятся части занавесей с мотивами лубка, а в лубке часто встречаются текстильные орнаменты. В эпоху Петра I в России появилась западно-европейская гравюра, которая, только пройдя

большой путь развития, стала влиять на производство набойки. Особый интерес в плане использования линии и штриха в орнаменте представляют рисунки XIX — начала XX в. (рис. 67).

На выставках современной графики листы, выполненные в линейно-штриховой технике, можно встретить в цветной гравюре, детской книжной иллюстрации. Наиболее утонченно линия и штрих

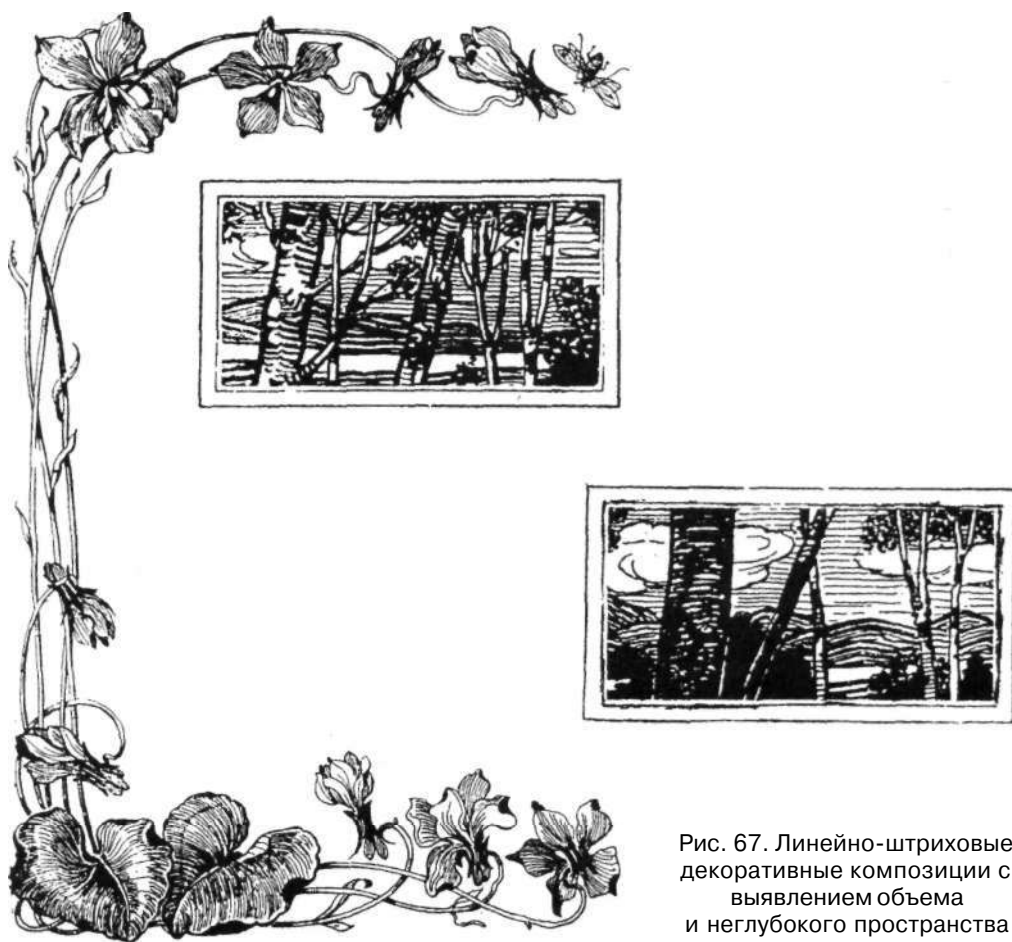


Рис. 67. Линейно-штриховые декоративные композиции с выявлением объема и неглубокого пространства

применяются в иллюстрациях цветными карандашами и фломастерами. Книжная графика Франции, Германии, Польши, ГДР, Венгрии последних лет дала множество высококлассных новаторских приемов цветного линейно-штрихового рисунка.

Все линейно-штриховые изображения можно разделить на *четыре типа*:

- штрих энергично поддерживает движение линии и как бы вытекает из нее;
- штрих фактурно обогащает (расцвечивает) форму, очерченную линией;
- штрих и линия самостоятельно и по-своему решают отдельные участки какой-либо фигуры;
- штрих и линия не образуют узнаваемых фигур, а создают фактуру поверхности (рис. 68).

Линейно-штриховые изображения всех типов родились из рисунка. Поэтому именно в осмысленном возвращении к приемам рисунка лежит ключ к линейно-штриховым поискам художников орнамента.

Ранее мы говорили о штриховке как важной части процесса рисования в Петербургской Академии художеств. Русская академическая школа рисунка органично сочетала в лучших работах линию и штрих. Достаточно вспомнить рисунки и зарисовки А. Егорова, Ф. Бруни, П. Васина, О. Кипренского, К. Брюллова, В. Тропинина, В. Перова, В. По-

ленова, И. Репина, В. Сурикова, В. Серова, Ф. Малявина и многих других. Не все художники применяли линию и штрих последовательно, но учиться можно у каждого из них. В советское время такой подход к рисунку не изменился. Так рисовали А. Пахомов, В. Фаворский и др. Их традиции развивают и современные российские художники творчески, используя отечественное и зарубежное наследие в области рисунка.

Штрих, энергично поддерживающий движение линии, или линия, оканчивающаяся штрихом, с точки зрения объемного рисования принадлежат только объему и не ощущаются отдельно от него. Обычно линией в трехмерном рисовании обозначается резкая граница форм, а штрихом, который является ее продолжением, разрабатывается более плавное движение объемов. Современная техника печати, позволяющая точно воспроизводить эффекты карандашного или пастельного рисунка, резко усилила интерес художников-орнаменталистов к культуре рисунка.

Уже отмечались прямые связи гравюры на дереве и металле с искусством набойки. Большинство применявшихся сходных приемов относится к линейно-штриховой технике. Из крупных мастеров, работавших в гравюре и имевших свой оригинальный линейно-штриховой почерк, для мастеров орнамента наиболее интересны А. Дюрер, Л. Кранх, А. Альтдорфер, Г. Голь-

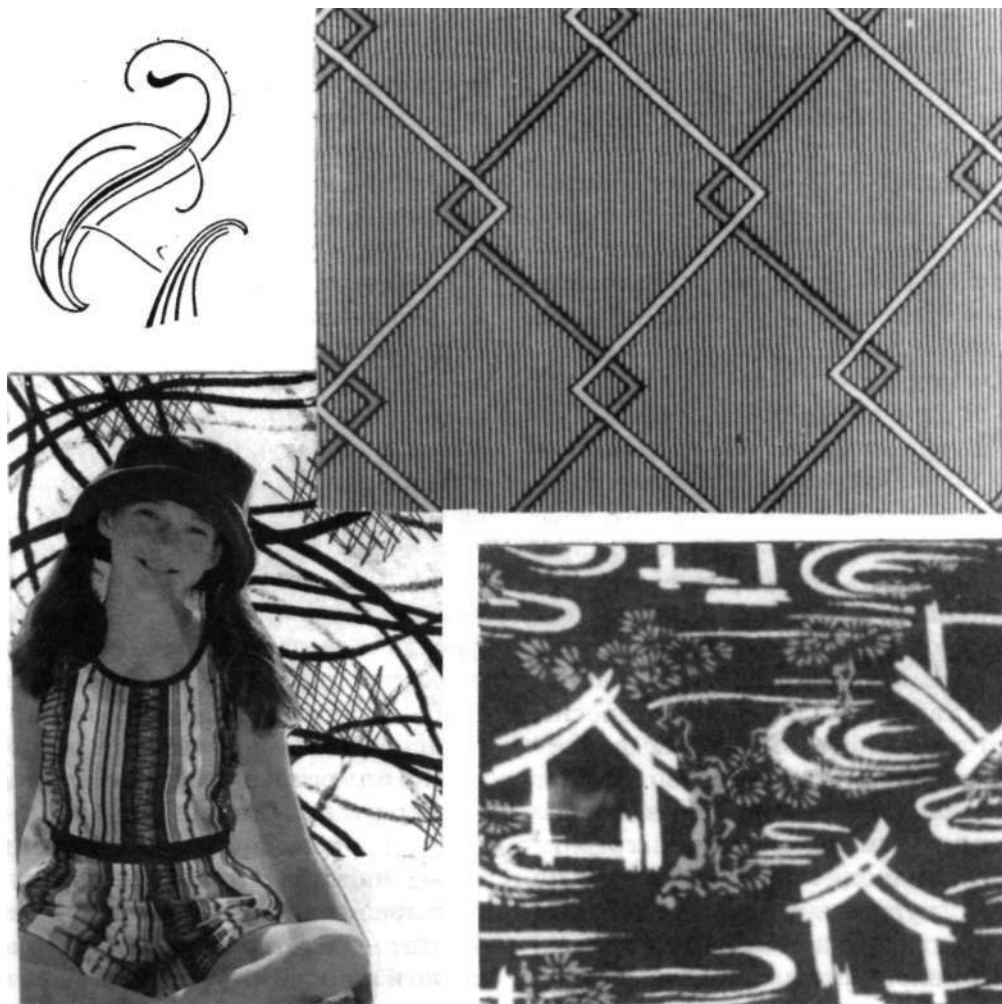


Рис. 68. Линейно-штриховые орнаменты

бейн Младший, В. Губер, Г. Зебальд, Лаутензак, Б. Бехам, Ф. Гойя, Рембрандт и П.П. Рубенс.

Наиболее сознательно по собственной, глубоко продуманной системе применял линию и штрих А. Дюрер в сериях графических листов (гравюра на дереве) «Жизнь

Марии», «Малые страсти». «По мере того, как смягчается страстность движений, постепенно становятся спокойнее, легче и линии. Штриховка применяется с большей экономией, штрихи проводятся равномерно и четко, рядом один за другим, и даже глубочайшие тени, созданные

перекрестной штриховкой, остаются прозрачными», — так пишет об этих гравюрах П. Кристеллер¹. Многие штрихи по своей природе скорее являются линиями, хотя по выполняемой функции они принадлежат штриховке. Все это позволяет говорить об активном использовании в создании изображений линии и штриха не в подчинении одного элемента другому, а на равных правах.

В одно время с А. Дюрером жил и творил Альбрехт Альтдорфер. Он не мог не испытать влияния своего великого собрата по искусству, хотя в творчестве был противоположен ему по духу. Альтдорфер более поверхностен и менее драматичен, чем Дюрер, но его композиции очень цельны и часто имеют декоративный характер. Особенно интересны его ландшафты, в которых он наиболее силен. Линии красиво создают деревья, замки, горы и усиленные неплотным тактичным штрихом воспроизводят присущую только этому художнику фактуру рисунка. Альтдорфера причисляют к «мастерам малого формата». Эти граверы работали обычно в малых формах, но «с утонченной нежностью техники и в расчете не столько на живописный, как на декоративный характер своих произведений и на их значение, как образцов для мелкого прикладного искусства»² (рис. 69).

¹ Кристеллер П. История европейской гравюры, — М., 1939, с. 180.

² Там же, с. 201.

Значительный интерес для специалистов прикладной графики представляют работы Вольфа Губера. Virtuозно использовали линию и штрих Ганс Зебальд Лаутензак и Бартель Вехам. Разбирая применение линии и штриха в графике, нельзя пройти мимо работ Г. Гольбейна Младшего и Л. Кранаха. Общее высокое состояние техники резьбы позволяет найти и общие технические принципы у всех названных художников. Но такие яркие индивидуальности, как Гольбейн и Кранах, естественно, сказали свое слово.

В очень светлых и нежных контурах с легкой разработкой штрихом гравировал Августин Хиршфосель. Его ландшафты просты и ясны, для них характерна большая глубина заднего плана, исполненного линией. Нам он известен в основном по иллюстрациям к «Московии» Герберштейна (Вена. 1549).

В офортах Рембрандта штрих берет на себя почти всю полноту выразительных задач. Но Рембрандт — мастер не только штриха, но и линии. Натурные рисунки и офорты, имеющие характер этюдов, исполнены свободно проведенными линиями и резкими оборванными штрихами. И линии, и штрихи подчинены бурному выражению жизни, действительности. Обычные светотеневые «рембрандтовские» построения начисто отсутствуют в этих работах, поразительны модуляции линии и штриха — они «дышат» вместе с его моделями!



Рис. 69.4. Альтдорфер. Пейзаж. Линейно-штриховое изображение

Необычайно энергично врезает штрих в контурное изображение Франсиско Гойя. Острота видения и глубина чувств, «выливаемых» на плоскость листа, не дают ему возможности для размеренной обработки объема.

В том, что древнерусские художники прекрасно владели законами графического изображения, у нас нет сомнений. Умение твердо проводить линии и наносить штрих играло большую роль. Рисунком кистью на *левкасе*¹ начиналась ра-

бота над иконописной композицией и заканчивалась доводкой энергичными мазками (штрихами) складок одежд и нанесением узорочья. Если в искусстве Востока практически не встречаешь штрих в его европейском понимании, то в искусстве Руси он есть, но в довольно сильно измененной форме. Он не выявляет объем, а дополняет линию в создании характера, позы, движения, состояния. Изображение или плоско, или имеет ограниченный объем. Штрих же часто берет на себя и функции выявления фактуры.

Черно-белые изображения древнерусских живописцев можно из-

¹ *Левкас* (греч. leukos - белый) — медовый грунт в русской средневековой иконописи.

учать по так называемым «прописям» или «подлинникам». Они представляют собой графические копии на промасленной бумаге, снятые с древних икон и предназначенные быть образцами для новых работ. «Прописей» сохранилось довольно много. Только в Государственном историческом музее их хранится около двадцати тысяч. Изображений, выполненных с помощью линии и штриха, много в древнерусской миниатюре и в русском лубке. Штрих применяется в них по тем же принципам, что и в иконописи, но он еще более декоративен.

Развитие сочетания линии и штриха в орнаменте привело к композициям, где существует относительная автономия линии и штриха. В таких композициях образуются как бы две взаимосвязанные графические системы. Истоки этого направления трудно найти в истории графики до XX в. Наиболее ярко оно выражается в печатном рисунке на ткани, начиная с рубежа ХГХ-XX вв., и в станковой неfigurативной (абстрактной) графике. Каждая такая система (линии или штриха) может быть и плоской, и пространственной. Но таких композиций немного. В большинстве случаев штрих всегда поддерживает линию.

Линейно-точечные изображения. Из начертательной геометрии известно, что кривая линия определяется положениями составляющих ее точек. Кривую линию можно представить как траекторию

движущейся точки на плоскости или в пространстве. Если разглядывать в увеличительное стекло линии, нанесенные на бумаге графитом, углем, сангиной, соусом или пастелью, видно, что они состоят из точечных частичек красящего вещества, приставшего к шероховатой поверхности. Таким образом, связь линии и точки достаточно логична в теории и на практике.

Наиболее часто линейно-точечные изображения применяются в орнаментальных композициях, техническом черчении, станковой гравюре на металле.

Имеются *три типа сочетания линии и точки*:

- точки как продолжение движения линии;
- точки организуют плоскости, ограниченные линиями;
- линиями и точкой строятся в композиции фигуры отдельно друг от друга.

Эти сочетания линии и точки функционируют как отдельно, так и во взаимодействии друг с другом. Меняя цветовые характеристики графических элементов, можно получать разнообразные плоскостные композиции и изображения с иллюзией глубины (рис. 70).

Сочетание первого типа, как и в линейно-штриховых изображениях, выявляет форму. Иллюзорность выявления достигается сменой светлоты и размера точек. При ручном нанесении точек особый интерес вызывает возможность смены цветового тона и насыщен-

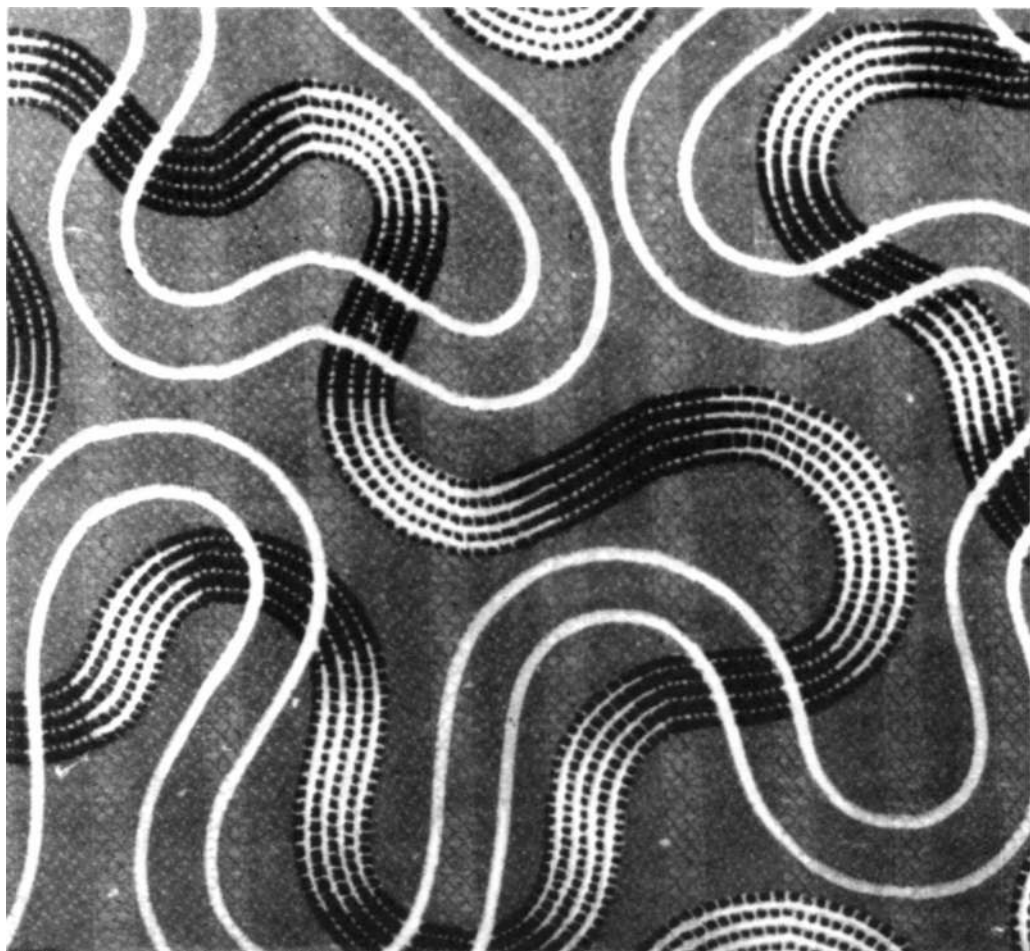


Рис. 70. Текстильная композиция с применением точки, ритмически усложняющей линию

ности, что дает ни с чем не сравнимое цветное пространственное «дыхание» линейно-точечных композиций. С помощью точек организуются плоскости, ограниченные линией как с целью фактурной обработки плоскостей, так и для выявления рельефа. Линейный контур говорит об услов-

ности изображений, и разработка внутри контуров также достаточно условна. Линейный контур иногда ограничивает и иллюзорно-конкретный природный мотив в точечной проработке (рис. 71).

Если линиями и точками строятся фигуры композиции отдель-

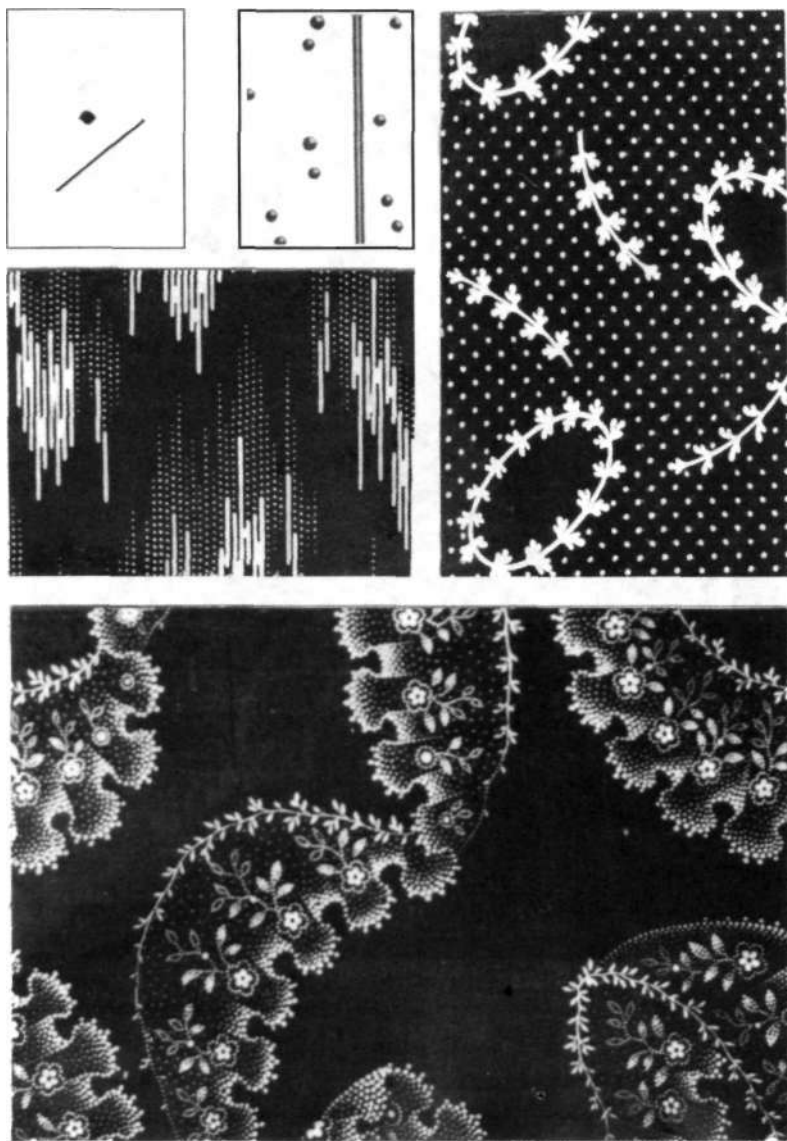


Рис. 71. Линейно-точечные орнаменты

но друг от друга, и фигуры являются мотивами орнамента, то они могут быть построены в соответствии со всеми возможностями линии и точки как элементов графики. Точка может

уменьшать светлоту какой-либо части изображенного линией или усложнять ритмически непосредственно линию.

Точечно-штриховые изображения. В орнаменте точечно-

штриховые построения обычно несут только фактурную нагрузку. При этом штрихи часто переходят в зигзаги или росчерки и накладываются друг на друга плоскостно или с иллюзией неглубокого пространства (глубина рельефа). Ярко выраженная энергичность штриха в сочетании с разносветлотными группами точек позволяет получать острые

многослойные комбинации. Цветные штрихи и группы точек применяются в таких композициях на некотором отдалении друг от друга, в свободном смещении или наложении друг на друга.

Точки, группируясь линейно, могут продолжать движение штриха и активно выявлять объем (рис. 72), однако это практикуется

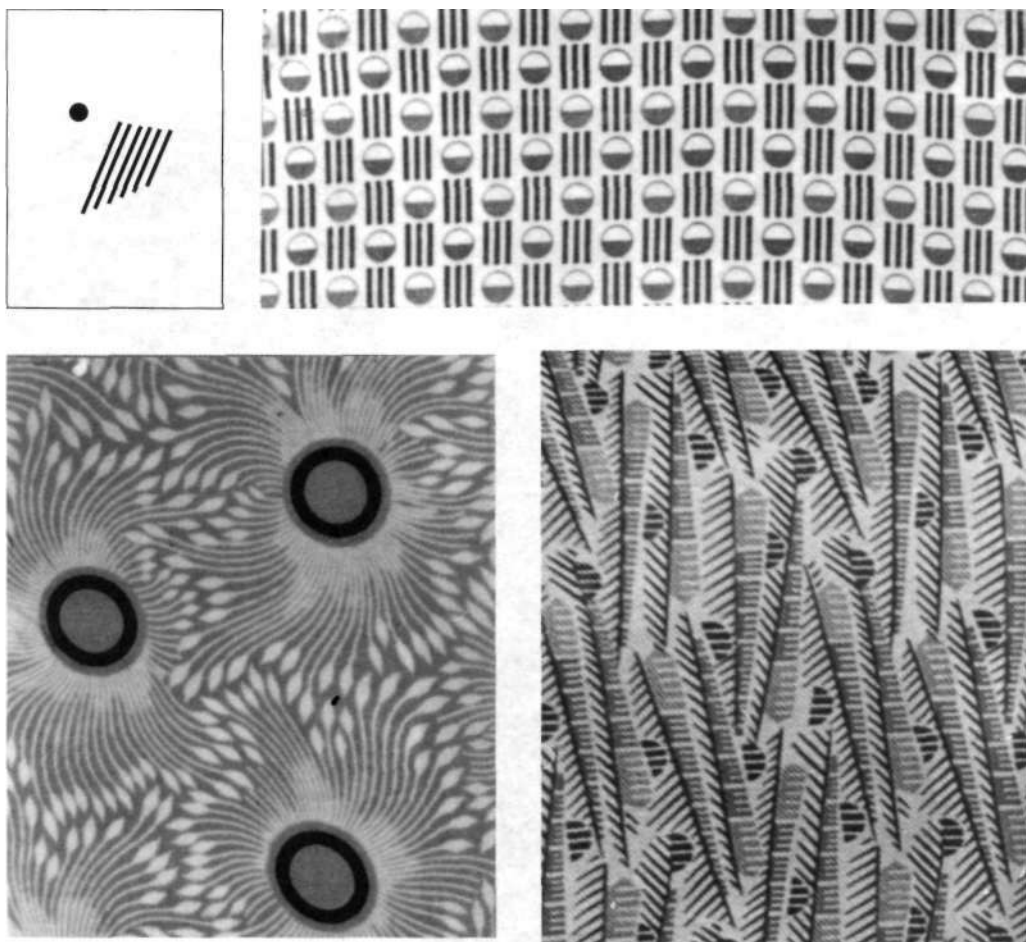


Рис. 72. Точечно-штриховые орнаменты

не часто. Между фактурными точечно-штриховыми композициями и изображениями с выраженным объемом имеется множество еще не использованных промежуточных форм. Они пластически противоречивы, но именно из этих противоречий могут возникнуть орнаменты новых видов.

Изображения, построенные на сочетаниях пятна и точки, пятна и штриха. Эти сочетания, как уже отмечалось, используются не часто.

Но при удаче очень эффектны (цв. ил. 21,22).

Сочетания пятна и точки встречаются в следующих вариантах:

- точки, увеличиваясь в размерах, переходят в пятна (рис.73);
- точками фактурно разрабатываются пятна (рис. 74);
- точки одного размера используются отдельно от пятен, как рисующие и разрабатывающие фактуру элементы.

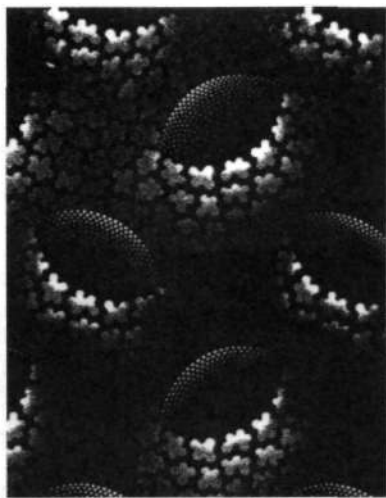
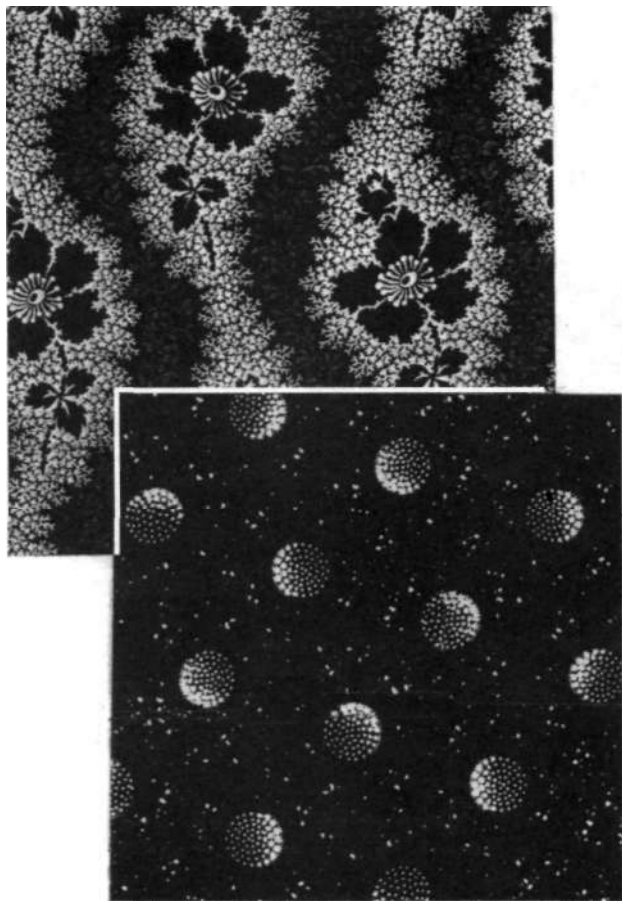


Рис. 74. Текстильный орнамент «пико». Россия. XIX в.

Рис. 73. Текстильные орнаменты из разноразмерных точек. Россия. XIX в.

Сочетания пятна и штриха используют только в тех случаях, когда:

- штрихом фактурно разрабатывается все пятно или его часть;
- штрих используется самостоятельно, отдельно от пятна (рис. 75).

В изобразительном искусстве пятно и штрих обычно сочетаются

в торцовой гравюре на дереве. Известный французский художник Рауль Дюфи, работавший в разных графических техниках, пытался перевести граверный эстампный штрих в печатный орнамент на ткани. Ряд эффектных иллюстраций при использовании сочетания штрих-пятно выполнил московский мастер книжной графики Д. Бисти.



Рис. 75. Сочетание штриха и пятна в орнаменте

2. Композиции, построенные на сочетании трех элементов графики

Трехэлементных сочетаний в раппортных и безраппортных построениях может быть четыре: линия, штрих и точка; линия, пятно и штрих; линия, точка и пятно; пятно, точка и штрих. Их особенность заключается в том, что в большинстве изображений какой-то один элемент является ведущим. Обычно такую роль выполняет рисующая линия, которая крепко «сшивает» изображение в единую композицию. Поэтому сочетания с линией используются наиболее часто.

Третий элемент эффектно функционирует как активное фактурное дополнение двухэлементных композиций. В трехэлементных сочетаниях могут участвовать все перечисленные ранее типы линий, пятен, штрихов и точек.

Изображения, построенные на сочетании линии, штриха и точки. Точка активно используется в графике как продолжение линии и штриха или служит для решения фактурных задач в двухэлементных композициях. Не менее свободно она применяется в трехэлементных орнаментальных изображениях.

В печатном рисунке на ткани, состоящем из линий, штрихов и точек, точка чаще всего применяется фактурно. Она или обогащает линейно-штриховые изображения, или образует основной фактурный фон — поле, в которое раппортно

включаются линейно-штриховые мотивы (рис. 76, 77). Точка на поле бывает и очень мелкой, и довольно крупной, вплоть до такого варианта, как «горохи по полю». Пожалуй, нигде, кроме как в набивных орнаментах, не найти такого разнообразия точечного заполнения фона композиций. Мелкая точка не мешает линейно-штриховым абрисам даже тогда, когда переходит из фона в растительные или цветочные мотивы. Такое применение сочетания «линия-штрих-точка» наблюдается практически в течение всей истории развития набойки. Особенно удачны композиции с небольшим количеством цветов.

Использование точки, как продолжения штриха или линии для выражения объема или как можно более плавного перехода от тени к свету, в орнаменте встречается реже и идет по пути, проложенному станковой и иллюстративной гравюрой. Поэтому для углубленного изучения трехэлементных объемных изображений нужно обратиться к европейскому эстампу.

Технически наиболее совершенно первым применил эту манеру в начале XVI в. Джулио Компаньола. Его можно считать родоначальником этой манеры в гравюре на металле. Во многих произведениях художнику действительно удастся передать глубокие тени и нежнейшие светлотные переходы.

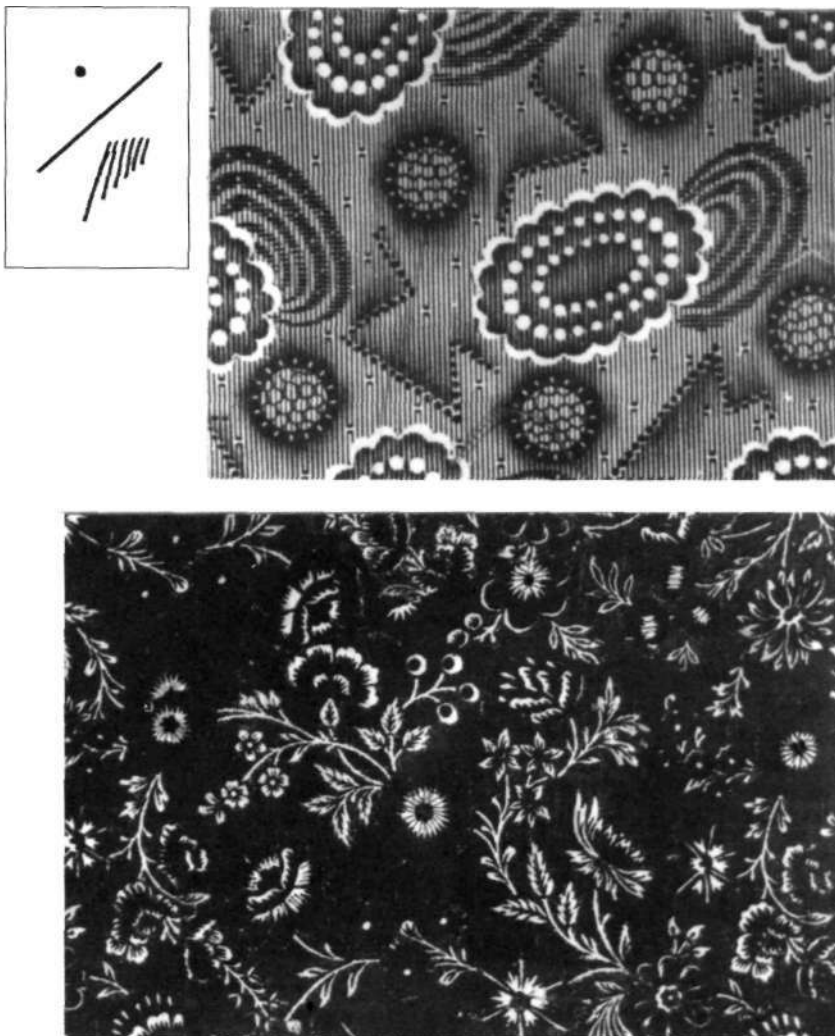


Рис. 76. Орнаменты, построенные на сочетании линии, штриха и точки

В часто репродуцируемой работе «Христос и самаритянка» небо и дальний план исполнены линиями и штрихом, а передний план в светотеневых переходах выполнен сочетанием линии, штриха и точки. Некоторые части гравюры целиком

моделированы точкой. Позднее подобную манеру (широкое применение пунктира) разрабатывали Ян Лютма Младший, Франц Аспрук. В дальнейшем сочетание линии, штриха и точки прочно заняло место в репродукционной гравюре.

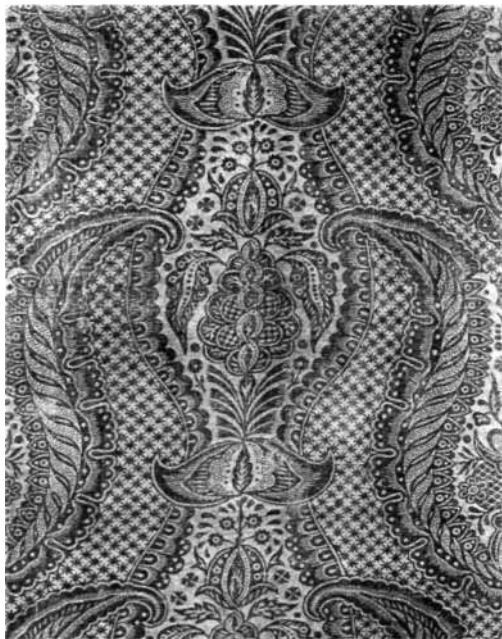


Рис. 77. Набивная декоративная ткань, имитирующая «кружевной» орнамент французских шелковых тканей. Германия. Первая четверть XVIII в.

Так работал в XVIII в. в гравюре на меди итальянец Рафаэлло Морген, репродуцируя классические произведения итальянской живописи.

Достижения XVIII в. широко использовались в полиграфических изданиях XIX — начала XX вв. В них обязательно встречаются портреты, выполненные сочетанием линии, штриха и точки. В гравюре на металле используются темные элементы на светлом фоне, в торцовой гравюре на дереве встречаются темные элементы на светлом фоне и наоборот.

В орнаментах все три элемента могут применяться для выявления

и плоскостности, и объемности изображения. Простор для абстрактных поисков дают сочетания, в которых часть элементов выявляет плоскость, а часть — объем.

Сочетание орнаментальности и изобразительной убедительности характерно для рисунков Ван Гога, выполненных комбинацией линии, штриха и пятна. Много формальных находок, важных для орнаменталистов, имеют сочетания трех элементов графики в композициях В.В. Кандинского.

Изображения, построенные на сочетании линии, пятна и штриха и на сочетании линии, пятна и точки. Здесь ведущей парой элементов является сочетание линии и пятна, а штрих и точка используются как дополнительные элементы. В первом случае, как правило, применяется достаточно светлое пятно, чтобы дать возможность проявиться линии и штриху. Во втором — пятно решается контрастно и насыщенно по цвету, чтобы хорошо читалась точечная фактура (рис. 78, цв. ил. 23, 24).

Изображения, построенные на сочетании пятна, точки и штриха. Отсутствие линии придает таким композициям некоторую статичность. Пятно смотрится контрастно, оттеняя ритм точек. Часто наблюдается равное участие элементов в построении изображения. Сочетание пятна, точки и штриха — одно из самых трудных для орнаментальной организации композиции (рис. 79).

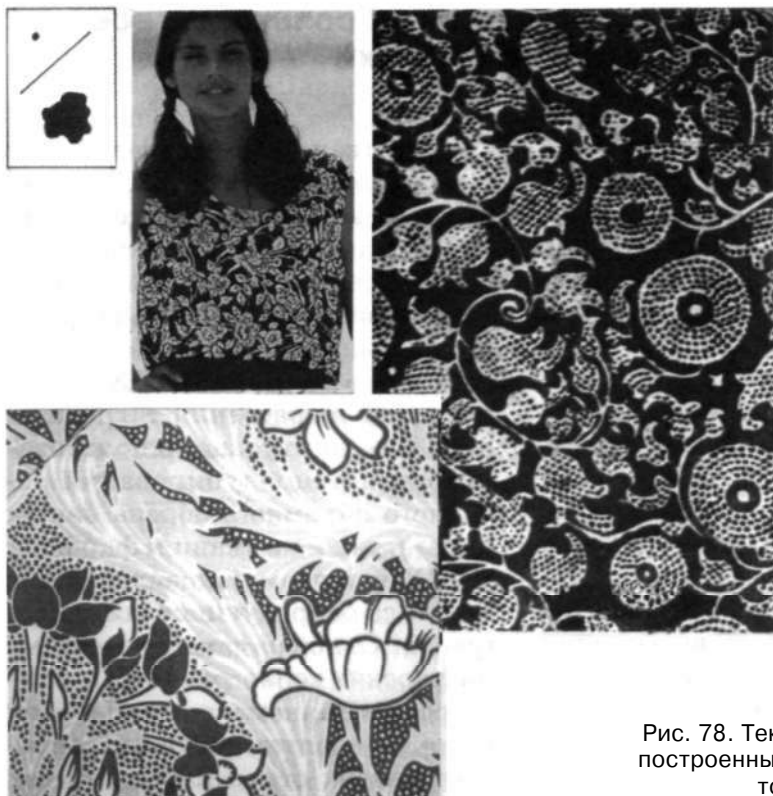


Рис. 78. Текстильные орнаменты, построенные на сочетании линии, точки и пятна

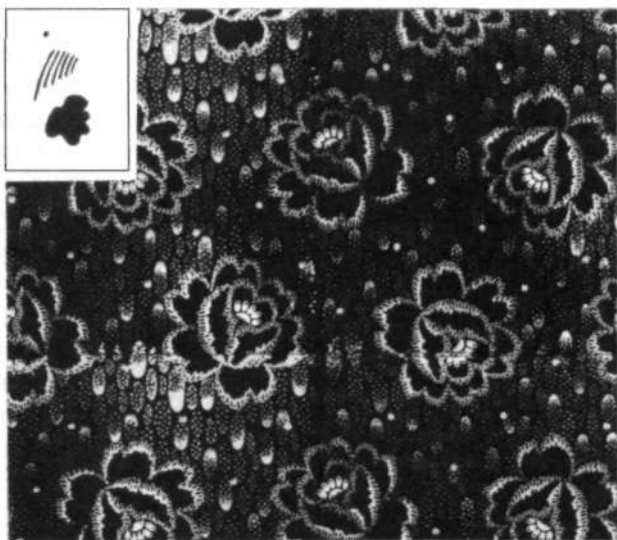


Рис. 79. Ситец с орнаментом изображений роз. Россия. Конец XIX в.

3. Композиции, построенные на сочетании всех элементов графики

Активное использование всех элементов графики в создании композиции встречается редко. Обычно одни элементы выступают как основные, другие — как дополнительные. Уже при наличии трех элементов наблюдается определенное соподчинение, а когда применяются четыре элемента, соподчинение становится обязательным. Преобладание одних элементов над другими характерно как для рисунка на ткани или фарфоре, так и для всего искусства орнамента.

Сочетания большого количества графических средств выражения встречаются только в высокохудожественных и технически сложных для исполнения изображениях. В истории искусства они довольно редки. Наиболее раннее эффектное применение в орнаментальных композициях четырех графических элементов относится к концу XVIII в. Так, в великолепных хлопчатобумажных набойках со сценами из романа Сервантеса «Дон-Кихот», выполненных на мануфактуре Гожера (Франция, 1785), линия и штрих использованы как основа и как дополнение — точка и пятно. Сложны в использовании средства выражения набойки по хлопку или шелку, имитирующие кружевной орнамент (первая четверть XVIII в., Италия, Франция, Германия). Они часто выполнены одной краской на

светлой ткани. Нужно сказать, что европейские набойки XVIII в. вообще представляют большой интерес для анализа применения всех графических средств, так как к их исполнению привлекались ведущие рисовальщики Европы.

Вплоть до начала XX в. все средства выражения в графике наиболее виртуозно использовались для репродуцирования реального объемного образа как на бумаге, так и на ткани и фарфоре. В XIX в. в этом направлении тон задавала репродукционная ксилография. Одной из самых известных мастерских ксилографии была мастерская Паннемакера в Париже, которая обслуживала издательства многих стран Европы (в том числе и России).

Действительный член Петербургской Академии художеств В.В. Мате, много сделавший для повышения технического уровня русской гравюры, изучал у Паннемакера технику гравюры и офорта. Лучшие его работы с применением всех четырех графических элементов были напечатаны в России в журналах «Всемирная иллюстрация» и «Нива». По воспоминаниям старых художников и граверов, резавших формы для печатных рисунков на тканях, специалисты по текстильному орнаменту внимательно изучали эти изображения. Представ-

ление о возможностях репродукционной графики дает великолепная ксилография И.Н. Павлова с этюда И.Е. Репина «Запорожец», в которой с неподражаемым мастерством графическими средствами решено множество художественных задач. Оттиск с гравюры вклеен в книгу В. Адарюкова «Гравюры И.Н. Павлова»¹. Богатые возможности применения всех элементов графики видны в известных иллюстрациях Г. Доре к сказкам Ш. Перро, басням Лафонтена, «Дон-Кихоту», к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» и другим произведениям.

В XX в., когда фотография потеснила репродукционную гравюру, художники стали искать иные пути применения художественных приемов. Возникла необходимость декоративного использования графических средств, начались поиски смысловой выразительности техники или приема. Эти поиски давались «с кровью», и можно сказать, что они не закончились и до настоящего времени. Утратив стремление к тщательной иллюзорно-светотеневой разработке композиции, художники утратили и привычный путь, по которому шли веками. Отсюда и много неудач. К удачам можно от-

нести работы В. Конашевича «Дуб» (1929), «Портрет дочери» (1927), «Павловск. Колоннада Аполлона» (1926), а также орнаментальные рисунки С. Чехонина, известного у нас как художник фарфора и книги. Его графические заставки и виньетки для журналов «Аполлон» (1912-1913), «Сатирикон» (1912), «Новый Сатирикон» (1913) и орнаменты для фарфора, несмотря на калейдоскоп контрастных техник, не переходят границ бестактности. Врожденная культура мастера позволяет соединять, казалось бы, несоединимое. Некоторые из виньеток и буквиц почти без изменения переносились на фарфор, влияли на текстильный орнамент.

Свободное владение всеми средствами графического изображения с декоративной направленностью стало престижной стороной искусства графики XX в.

В печатном орнаменте на ткани непревзойденными образцами гармоничного сочетания четырех элементов графики остаются рисунки, выполненные на рубеже XIX и XX вв. (рис. 80). В искусстве книжного оформления все элементы графики удачно применялись уже с конца XVI в. (рис. 81).

¹ См.: Адарюков В. Гравюры И.Н. Павлова. — М., 1922.



Рис. 80. Текстильные орнаменты, построенные на сочетании всех элементов графики. XVIII-XXВВ.



Рис. 81. Книжные
инициалы. Германия.
XVI в.

Примерные практические задания

1. Выполнить шесть орнаментальных композиций с применением двух графических элементов.

2. Выполнить четыре орнаментальные композиции на основе трех графических элементов.

3. Выполнить одну орнаментальную композицию на основе использования всех элементов графики.

4. Выполнить копии нескольких книжных инициалов, данных на рисунке 81.

Глава 4

ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ И ЭФФЕКТЫ, РАСПРОСТРАНЕННЫЕ В ОРНАМЕНТАХ

Орнамент предполагает применение художниками всего объема графических приемов и эффектов, накопленных историей искусства. Графические приемы помогают формированию и правильному восприятию художественного образа изделия.

К графическим приемам относят все бесконечное разнообразие выразительных средств графики для достижения того или иного впечатления от проектируемого изделия. Это может быть и по-особому нанесенный элемент графики, и сочетание элементов в соответствии с задуманной идеей. Геометрические, растительные или животные формы требуют своих приемов и эффектов изображения. В качестве рабочей идеи художника может быть не изображение какой-либо фигуры, а достижение самого эффекта. Тогда возникает потребность определения мотива и характера его организации на поверхности. Рапортные схемы и другие виды композицион-

ной организации также можно рассматривать в качестве особых графических приемов.

Остановимся лишь на нескольких основных группах приемов, с помощью которых можно получить статические и динамические композиции, плоскостные и композиции с выявлением объема и пространства, а также эффекты чередования фигуры и фона. Рапортные схемы, применяемые в орнаменте, конечно, имеют значение для достижения того или иного эффекта, но они общеизвестны и теоретически достаточно освещены в ряде работ¹. Целесообразно на иллюстративном материале показать различные эффекты в проработке мотивов и охарактеризовать, как элементы графики используются в данных построениях. Иллюзии объема, све-

¹ См.: Малахова С.А. Специальная композиция печатного рисунка на текстильных материалах. — М., 1984; Береснева В.Я., Романова Н.В. Вопросы орнаментации ткани. — М., 1977.

тотени, различные перспективные построения пространства в печатном рисунке на ткани зависят также от размера раппорта. Если рассматривать раппортный орнамент применительно к изделию (среде), то он обычно делится на мелкий, средний и крупный. *Мелкий орнамент* только дополняет изделие, *средний*, наравне с формой изделия, участвует в создании образа, *крупный орнамент* при активном колорите главенствует. Графические эффекты, как правило, не выходят за данные рамки.

Текстильные орнаменты не ограничиваются раппортными построениями, и графические приемы и эффекты все более гибко исполь-

зуются в безраппортных композициях. Это позволяет рассматривать орнаментику достаточно широко. Можно вспомнить о структуре орнаментов XIX в.¹, где существовали такие названия орнаментов, как «венчающий», «оканчивающийся книзу», «поддерживающий груз» (символизирующий нагрузку), «свободно украшающий», «угловой», «центральной» (центробежный, центростремительный).

В этих орнаментах могла существовать и раппортная организация, и безраппортная со своими графическими приемами. Но, несмотря на композиционные особенности, ряд приемов можно рассматривать в качестве общих.

1. Приемы получения статичных и динамичных композиций

Статика и динамика как термины были широко введены в лексикон художников-орнаменталистов в первой трети XX в. в связи с первыми попытками научного обоснования проектной деятельности и зарождением дизайна в нашей стране. Как факт научных поисков в этом направлении можно считать чтение на ряде факультетов ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа (1920-1930) курса «Механика» с глубоким разбором статички и динамики. Стремление к научному «анализу красоты» орнамента вылилось в разделы статичных и динамичных построений в общей композиции для обучающихся тек-

стильной орнаментике, впервые внедренные в учебный процесс студентов ВХУТЕМАСа профессором А.В. Куприным. К настоящему времени деление орнаментов на статические и динамические стало нормой и для проектной работы на производстве. Связи с теоретической механикой оказались плодотворными, что свидетельствует об активном использовании графических и других методов механики в теории проектирования орнамента.

¹ См.: Шуберт фон Зольдерн. Стилизация растений. — М., 1894.

В третьем издании БСЭ даются довольно емкие определения статики и динамики. «Статика (от греч. *statike* — учение о весе, о равновесии) — раздел механики, посвященный изучению условий равновесия материальных тел под действием сил. Статику разделяют на геометрическую и аналитическую»¹. «Динамика (от греч. *dynamikos* — сильный, от *dynamis* — сила) — раздел механики, посвященный изучению движения материальных тел под действием приложенных к ним сил»². Инвариантность законов механики для материальных объектов позволяет говорить об инвариантности ряда понятий статики и динамики в орнаментах. Понятие о силе, о моменте силы относительно центра и относительно оси, о паре сил и др. в общих чертах необходимы дизайнеру, так как дают ключ к анализу орнаментов всех типов и позволяют планомерно «собирать» конкретный узор.

Методы получения в орнаменте статики и динамики (покоя и движения) почти всегда применяются одновременно, и преобладание одного метода не снижает достоинств другого. Это особенно заметно в раппортных композициях, где факт повторений элементов-мотивов говорит, с одной стороны, об ограничении движения, с другой — о его наличии. Но все-таки раппортная

сетка связывается больше со статикой, чем с динамикой. В выражении статики «...очень большое значение имеет решение вопросов, так или иначе связанных с раппортной сеткой и формой раппорта»¹. Наличие раппорта вносит в развитие пластики и ритма мотивов упорядоченность, мерность, общее равновесие.

«Лучше всего идею статики выражают квадратный раппорт и симметричные мотивы, имеющие две взаимно перпендикулярные плоскости симметрии. Вообще симметрия мотива, выраженная наличием хотя бы одной вертикальной плоскости симметрии, — обязательное условие при построении статических композиций. Другое условие — обеспечение пропорциональных отношений площадей фона и рисунка. Наконец, третьим условием является выразительность силуэтных очертаний мотива и членения его на части»². Кроме того, для достижения большей статичности лучше применять плоские мотивы и плоскостный, ровно окрашенный фон, так как это исключает возможность иллюзий и движения в глубину и из глубины плоскости. Построение взаимодействия размеров мотива и интервалов между мотивами, а также членение мотивов на части должны иметь общую простую метрическую основу. Цветовая динамика также должна быть резко ограничена.

¹ Статика // БСЭ. 3-е изд. 1976. Т. 24, с. 436.

² Динамика // БСЭ. 3-е изд. 1972. Т. 8, с. 268.

¹ Козлов В.Н. Указ. изд., с. 52.

² Там же.

Итак, для получения *статичных орнаментов* применяют:

- квадратную раппортную сетку;
- мотивы с несколькими (лучше с двумя) осями симметрии;
- простые геометрические мотивы (любая простая геометрическая форма читается проще, чем самая простая биологическая форма);
- мотивы без внутренних членений на части или с ясными членениями (мотивы без внутренних членений переводят взаимодействие размеров мотива и фона на метрическую основу, а ясное членение мотива упрощает возможный минимальный ритм);
- иллюзорно плоские или почти плоские мотивы и ровно окрашенный фон;
- минимальную цветовую динамику по всем параметрам (светлота, цветовой тон, насыщенность).

Перечисленные приемы, используемые в работе над орнаментом, позволяют получать различную степень статичности изображений. Попытка применить их все одновременно приведет к черному квадрату К. Малевича, т.е. к уничтожению идеи орнамента, к «статическому абсолюту». В орнаменте же любого типа и вида заложен элемент повторения-движения. Возникновение движения в орнаменте можно наблюдать при повторении квадрата на плоскости.

Приближение к образцовой статике можно проиллюстрировать орнаментом в виде квадратной сетки (рис. 82). Для выражения большей статичности эта орнаментальная сетка должна быть применена в изделиях так, чтобы одна ее грань или все грани были параллельны земле. В народном искусстве примером статичного квадратного орнамента является, например, клетчатый орнамент русских понев, символизирующий землю-пахоту. Из народной одежды клетчатый орнамент перешел в промышленный текстиль (рис. 83). Подобные клетчатые орнаменты применяются в скатертях. Ритмические усложнения полос в клетчатом орнаменте не меняют его статичной основы (цв. ил. 25, 26).

Безраппортные композиции в орнаменте иногда называют монораппортными или монокомпозициями, подчеркивая существующую возможность их повторения на плоскости, взаимосвязь общих законов построения раппортных и безраппортных текстильных узоров, отличие замкнутых композиций в текстиле от композиции в живописи. В соответствии с этим наиболее статичной безраппортной орнаментальной композицией является геометрический мотив из прямых линий с вертикальной и горизонтальной осями симметрии. Роль ритмического повтора, имеющегося в раппортной структуре, выполняет членение мотива на составные элементы. Чтобы не возникло центробежное или центростремитель-

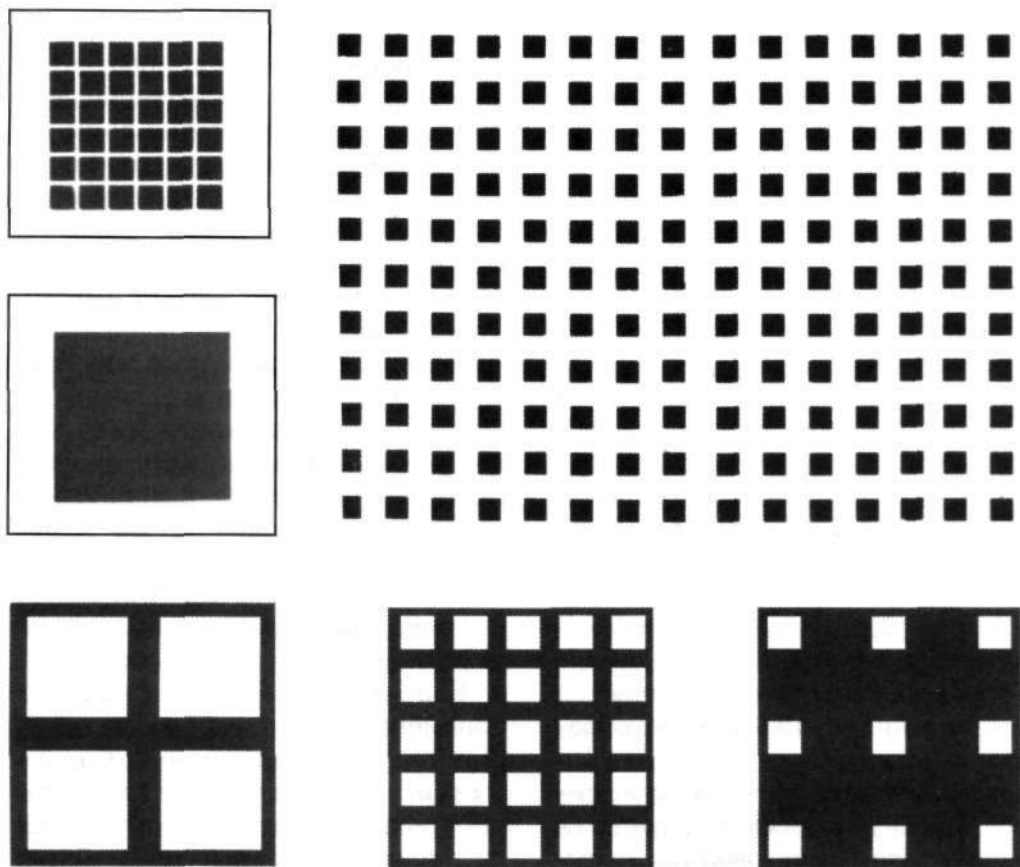


Рис. 82. Статичные орнаментальные структуры, построенные на основе квадрата

ное движение, членение не должно быть чересчур сложным. Необходимо также воздерживаться от применения элементов с криволинейными очертаниями.

Статические композиции были наиболее распространены в фабричной набойке и изразцовых печных плитках XIX в.

Динамика без особых нарушений статической основы орнамента проявляется как нарастающее усложне-

ние мерности простых форм. Такое усложнение как бы дает двигательный импульс для восприятия динамики элементов в двух или трех изменениях. Постепенное усложнение ритма и введение нескольких ритмических рядов доводит динамику орнаментов до максимального выражения. Динамическое развитие в соответствии с законами симметрии может идти по прямым и винтовым осям, спиралям, как это происходит

в растениях. Винтовые оси, которые могут быть закручены и вправо, и влево, характеризуют поступательное движение. Острые проявления динамики наиболее ярко выражены в виде асимметрии.

Динамика — движение в орнаменте. В наиболее изощренном виде динамика проявилась в орнаменте на рубеже XIX-XX вв. с появлением стиля модерн. Формы извивающихся, тянущихся трав и цве-

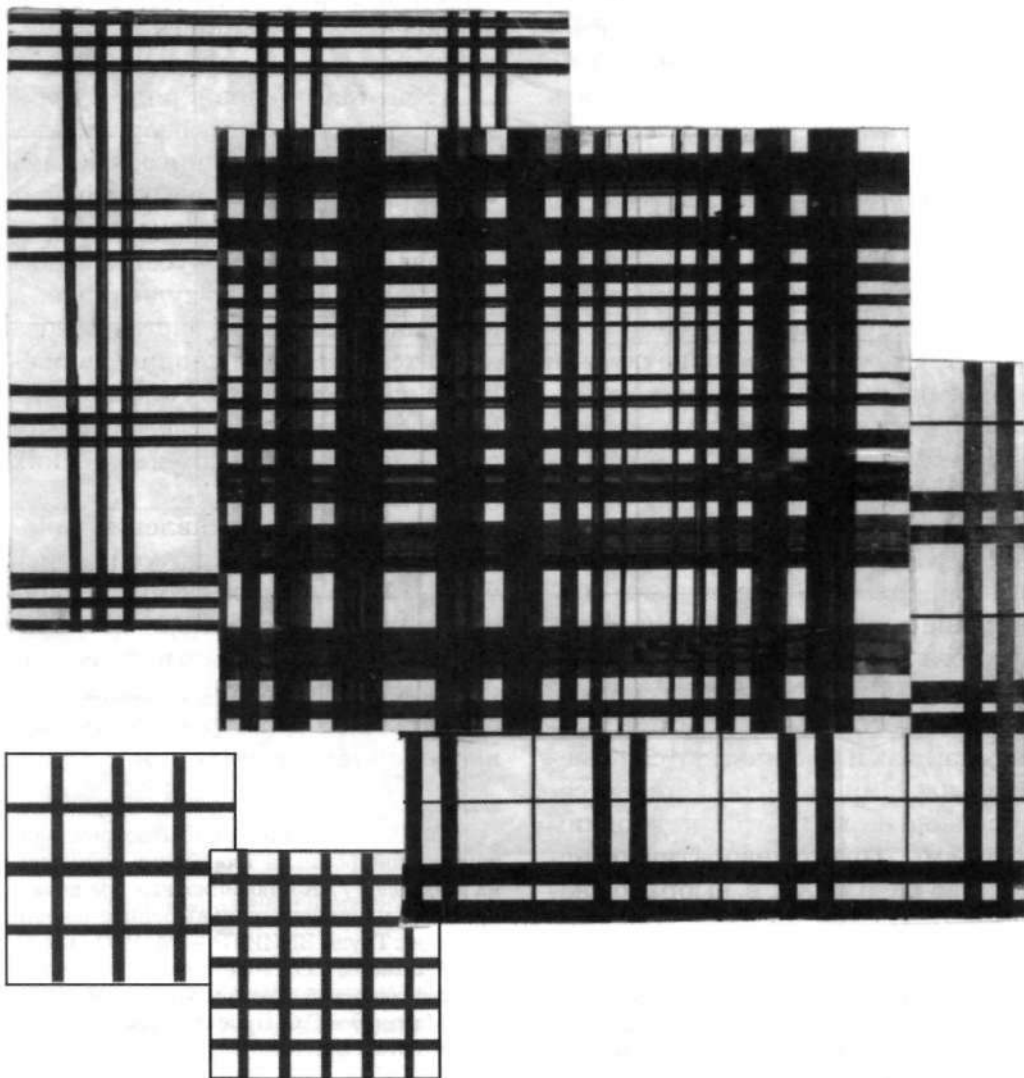


Рис. 83. Клетчатые орнаменты

тов «вплетались» в архитектуру, скульптуру, посуду, одежду, ювелирные изделия, нарушая «эстетику покоя», «гармонию спокойствия», царившую до этого (рис. 84). Изменения были так разительны, что вызывали у многих чувство протеста из-за кажущейся незавершенности и стремления к движению. Так, известный теоретик искусства и художественной промышленности Т. Вундерлих отмечал, что изменения природных форм дошли до грани неузнавания. Он писал, что в растительных орнаментах «...вытянутые в длину листья с намеренно-резко начерченными средними жилками выскакивают в одиночку или кучками из-под горизонта и заканчиваются многоговорящими — вернее бессмысленными — вопросительными знаками, которые, то склоняясь друг к другу, то повернутые в разные стороны, покрывают всю поверхность рисунка; их соединение в кучки не дает орнаменту никакой законченности.

Длинные нитевидные стебельки вытягиваются над листьями в смелых изгибах и заканчиваются тяжелыми цветами, размеры которых совершенно не соответствуют тонким стеблям»¹. То, что декоративное искусство начала XX в. выбрало сво-

им символом «движения ленточного червя» со смелыми и причудливыми изгибами, завитками и спиралями, отмечалось во многих изданиях по искусству.

Стремление к динамичности проявлялось не только в цветодекоративно-графической структуре, но и в формах изделий. С.О. Хан-Магомедов в ряде публикаций дает краткий обзор проблемы внешнего выражения динамизма в архитектуре и дизайне и приводит иллюстративный материал из русского и советского искусства¹. Наиболее интересной для художников и историков орнамента частью обзора является описание теории движения в архитектуре И. Голосова, где основное внимание уделено поискам приемов создания динамических композиций².

У нас в стране проявление динамики орнамента резко усилились после 1917 г. «Покой» дореволюционных орнаментов у первых советских художников текстиля ассоциировался с «застоем» буржуазного прошлого, а динамика являлась выражением стремления к слову

¹ Вундерлих Т. Рисование живых моделей в различных учебных заведениях. Рисование растений для художественной промышленности // Известия. Общества преподавателей графических искусств. — 1913, № 2, с. 48.

¹ См.: Хан-Магомедов С.О. Проблемы динамической формы в творческих концепциях 20-х годов // Композиционные средства и приемы художественной выразительности в дизайне: Труды ВНИИТЭ. — М., 1982, вып. 33; Хан-Магомедов С.О. Теоретические концепции течений советской архитектуры. — М., 1974; Хан-Магомедов С.О. Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 8 и др.

² Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. — М., 1995.



Рис. 84. Выражение движения в орнаменте стиля модерн. Россия. Начало XX в.

старого мира и движения к светло-му будущему. Ни одна страна мира не имеет более обширного опыта в создании динамических абстрактных орнаментов, чем Россия.

Идеи динамизации проявились во всех композициях с раппортной и безраппортной организацией, что позволяет сделать ряд обобщающих выводов. В раппортных орнаментах

динамизм проявляется в виде отхода раппортной сетки от квадратной системы (некоторое изменение инварианта), выражении движения в общей форме и строении мотива (активная вариативность). Поэтому динамическими раппортными композициями следует считать композиции с динамичной раппортной сеткой и полноценным выражением ритма в асимметричном мотиве. Но как бы не изменяли раппортную сетку, ее наличие — важный фактор проявления статики, и основным каналом проникания динамики в раппортные построения являются мотив или группа мотивов в раппорте. Ритмическая организация мотивов в основном и определяет динамичность раппортных композиций. В.Н. Козлов приводит семь основных различаемых художниками-текстильщиками видов ритмических движений в раппорте¹. Графика орнаментов строится в соответствии с наиболее полным выявлением этих движений (цв. ил. 27,28).

Если одинаковых, по-разному ориентированных мотивов в раппорте меньше четырех², то динамикой в значительной мере должен быть наполнен сам мотив. Паровозы, самолеты, танки, велосипеды, станки в тканях 20-х годов XX в. — не

только динамическая форма, но и форма эмоциональная со сложным содержанием. Здесь пластика мотива соединяется с ассоциациями динамических жизненных ситуаций, пережитых человеком в связи с конкретной вещью. При недостаточной для данного орнамента динамике изображения ее можно усилить в пределах узнаваемости вещи. Так, велосипеды и велосипедисты трактовались как сочетания кругов и клинообразных элементов, геометризировались изображения людей, животных и даже цветов. Характерным примером изменения мотива для внесения в него динамики может быть традиционный для текстиля мотив розы, выполненный в начале 30-х годов выпускником ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа) Ф.В. Антоновым (рис. 85). При сравнении мотива с дореволюционными изо-



Рис. 85. Ф.В. Антонов. Эскиз мотива для печатного текстильного орнамента «Розы», созданный методом «геометрического слома». Россия. Начало 30-х годов XX в.

¹ Козлов В.Н. Указ. изд., с. 63-73.

² «Одинаковые элементы начинают складываться в метрический ряд, когда их не менее четырех...», — отмечает А.В. Иконников в своей работе «Художественный язык архитектуры» (М., 1985, с. 61).

бражениями видно, что движение внесено методом «геометрического слома» природной формы. Акт «слома естественной формы» уже есть действие и действие активное, т.е. налицо новый по отношению к методам модерна подход — усиление выражения движения в искусстве. Движение не развито «изнутри» имеющейся формы, а внесено извне (рис. 86).

В целом, *динамику в орнаменте можно получить* за счет:

- сложного ритма в расположении одинаковых мотивов в раппорте (расстояние между мотивами, угол поворота мотива, его место в раппортной сетке);



Рис. 86. Эскиз текстильной композиции, созданный на основе геометрического мотива «Роза». Студенческая работа. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Россия. Начало 30-х годов XX в.

- ритма разных по размеру, но одинаковых по форме мотивов в раппорте;
- ритма разных по форме мотивов в раппорте;
- ритма разных по форме и размеру мотивов в раппорте;
- динамизации формы мотива путем увеличения разницы между длиной и шириной мотива, увеличения количества криволинейных форм в мотиве;
- ясно читаемого направленного движения по всей раппортной сетке (чаще всего зрительного наклона мотивов под углом 45°);
- динамизации форм мотива путем смещения — «слома» природных форм и придания «осколкам» направленного движения;
- применения в мотиве изображений объектов, связываемых в сознании человека с движением-перемещением (средства передвижения, спортивный инвентарь, спортсмены и др.);
- применения нарастающего по цветовым характеристикам ряда форм.

Однако одно дело передать внешнее движение-динамику (зафиксировать ее) и совсем другое — заставить зрителя почувствовать это движение. Опыт такого направления в искусстве, как оптическое искусство — *оп-арт*, показывает, что и это можно выполнить путем создания определенных графических построений.

Композиции, заставляющие зрителя ощутить движение, особенно удаются таким представителям оп-арта, как Виктор Вазарели (рис. 87) и Бриджит Райли (рис. 88). «В их картинах нет и намека на предметность; в них конфигурации, паттерны, которые колеблются, смещаются и плывут, иногда слегка, иногда стремительно. Наиболее вероятно, что такие ощущения иллюзорного движения возникают как прямое следствие стимуляции светочувствительных элементов сетчатки

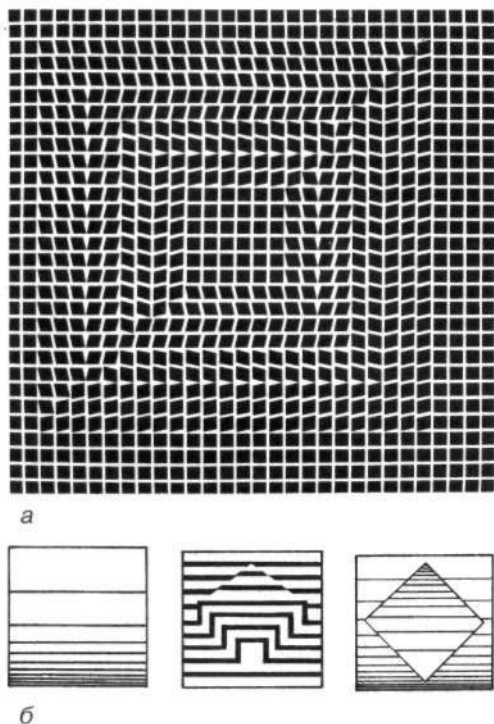


Рис. 87. В. Вазарели, а — композиция с эффектом ощущения движения; б — схемы построения иллюзии движения

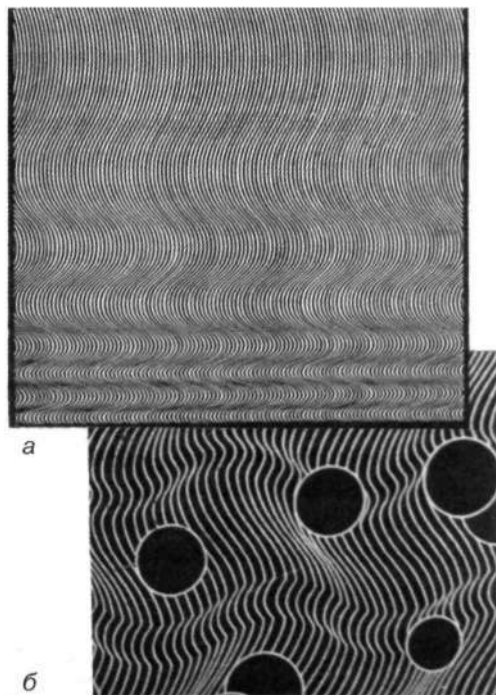


Рис. 88. Б. Райли. а — композиция с эффектом движения; б — текстильный орнамент

глаза, ее детекторов движения, из-за тремора глаз*.

Во всяком случае, эти эффекты, по-видимому, возникают в результате «перегрузки» нервных зрительных цепей и в общем сходны с эффектами, возникающими при утомлении или приеме некоторых медикаментов. Это отнюдь не означает, что такие эффекты не представляют интереса для техни-

* **Тремор глаз** — произвольные движения глаз, сопровождающие любую зрительную деятельность; частота тремора около 150 Гц.

ки живописи; напротив, они могут оказаться сильным инструментом в руках художника, знающего о них и умеющего их использовать для передачи определенных впечатлений и для формирования у зрителя определенных ощущений. Правда, техника оп-арта позволяет выявлять лишь немногие виды кажущегося движения, причем очень трудно, хотя и возможно, сообщить движение поддающимся опознанию изображениям предметов. И все же не исключено, что сильные

конфигурации, приковывающие взгляд зрителя странным мерцанием, смещением, спływом, могут переломить устоявшиеся традиции и помочь нам найти свежий подход к восприятию»¹. Такие эффекты возникают наиболее явно при рассмотрении нарисованных близко друг к другу многочисленных линий, контрастных фону.

Графика одежды уже включает в себя эффекты оп-арта, применяются они и в орнаментах интерьерных изделий.

2. Построение плоскостных композиций и композиций с выявлением объема и пространства

Проектирование орнаментов требует знания методов и приемов получения плоскостных, объемных и пространственных композиций. Общие представления о «плоскостности» композиции и о «некоторой объемности», бытующие в среде художников, сегодня не могут устраивать ни теорию, ни практику. Внедрение современных дизайнерских методов работы с орнаментом позволяет ориентироваться не только на орнаменты для широких групп изделий, но и на рисунки для отдельного изделия. Это существенно расширяет возможности пространственных изображений, но заставляет «связывать» рисунок с образом конкретной вещи. Для эффективно-го целевого проектирования нужны точные рекомендации к построению изображений на изделиях различного назначения.

Когда говорят о плоскостности рисунка, подразумевают, что рисунок, напечатанный на объемном изделии, в любой проектной ситуации зрителю не ломает ее поверхность. Тем самым достигается универсальность большинства орнаментов при применении в изделиях различной формы. Но изучение прикладного искусства разных периодов показывает, что случаев наиболее полного приближения орнаментов к «идеальной» плоскостности не так много. Примером могут служить ровно окрашенные ткани или ткани с рисунками, состоящими из одноцветных, равнонасыщенных, но разных по цветовому тону мотивов. Все остальные цвето-декоративно-графические структуры из-за особенностей зри-

¹ Грегори Р.Л. Разумный глаз. — М., 1972, с. 101.

тельного восприятия в той или иной степени имеют различные иллюзии глубины. Кроме того, ткани обладают фактурной поверхностью, имеющей собственную глубину и помогающей возникновению иллюзий. Поэтому к плоскостным изображениям относят и рисунки с иллюзией неглубокого рельефа. По аналогии с объемным рисунком трикотажных полотен такие рисунки как бы увеличивают фактурность ткани — носителя цвето-декоративно-графической структуры, но зрительно не «про-рывают» орнаментированную ткань насквозь.

Орнамент в зависимости от особенностей строения может быть зрительно связан со структурой тканого полотна, но может и как бы «парить» над полотном. Эффект «парения», опирающийся во многом на эффект «чередования фигуры и фона», бывает разных видов, что открывает художнику путь к эксперименту. Одним из наиболее интересных путей поиска является разделение цвето-декоративно-графической структуры на несколько слоев-плоскостей. Такие рисунки можно опробовать, нанеся на прозрачные пленки (лучше линейные) разноцветные построения и наложив две-три пленки друг на друга. Двигая пленки относительно друг друга, можно проиграть несколько вариантов структурных сочетаний¹. Общая «толщина» та-

ких совмещенных слоев в рисунке, как правило, невелика и примерно одинакова по всей поверхности ткани. Рисунки-слои четко отрисовываются, что позволяет, маневрируя светлотой и насыщенностью цвета, создавать разную степень иллюзии глубины. Наиболее полную зрительную связь с поверхностью изделия имеет однослойный рисунок.

Проблемы построения плоскостного изображения возрастают при переходе в орнаменте от геометрических форм к природным трехмерным формам. «Установку» человека на восприятие трехмерных, встречающихся в жизни объектов трудно изменить. Приемы уплощения натуральных объектов часто не срабатывают из-за возможности домысливания, восстановления в памяти реальных впечатлений. Поэтому создать плоскостное изображение на поверхности трудно. Можно только отметить, что получению плоскостного изображения в орнаментах способствует применение:

- односветлотных, равнонасыщенных, но разных по цветовому тону графических элементов, с помощью которых строятся орнаментальные мотивы;
- четко отрисованных, не размытых по краям графических элементов, не провоцирующих зрение человека на поиск глубины изображения;
- форм, не связываемых человеком с трехмерными характеристиками (геометрические двумерные фигуры и т.п.).

¹ Возможности такой работы показывают опыты со структурами на прозрачных пленках, проведенных В. Вазарели.

Последовательное соблюдение приведенных рекомендаций дает возможность получать однослойные изображения с максимальными плоскостными свойствами, а частичное соблюдение рекомендаций — варьировать степень приближения к плоскостности. Возможности варьирования можно проследить на иллюстрациях, приведенных во всех главах пособия.

К следующей группе рекомендаций для получения плоскостного изображения относятся приемы, используемые в геометрических методах пространственных построений на плоскости. Математический анализ наиболее типичных геометрических закономерностей изобразительного материала (живопись), проведенный известным советским ученым Б.В. Раушенбахом, позволил выделить четыре основных метода пространственных построений изображений на плоскости: «Ими являются: *чертежные методы* (выделено автором Н.Б.) (изображение объективного пространства, свойственное, например, искусству Древнего Египта), *метод локальных аксонометрий* и их трансформации (ему соответствует античное и средневековое искусство), *центральная линейная перспектива* эпохи Возрождения и *центральная криволинейная перспектива*, появившаяся на рубеже XIX и XX столетий. Каждый из названных четырех основных типов пространственных построений мог проявляться в разное время, в разных регионах и в

различных модификациях, дающих огромное разнообразие изобразительных средств. Это разнообразие дополнительно усиливалось тем, что упомянутые выше основные типы пространственных построений нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры»¹. Все четыре основных типа пространственных построений существуют и в декоративно-прикладном искусстве, так как трехмерные объекты широко фигурируют в орнаментах. Используя закономерности построений, можно придать изобразительной плоскости не только видимость трехмерного пространства, но и, наоборот, сделать так, чтобы трехмерные выпуклые предметы казались плоскими, вогнутыми и т.п. — в зависимости от целей художника.

Для плоскостных орнаментов непосредственно применимы только чертежные методы. Б.В. Раушенбах, вводя для художественных изображений термин «чертеж», имеет в виду изображение, передающее геометрию «объективного пространства». Тем самым он отделяет объективное пространство от перцептивного, т.е. то, что «знаю», от того, что «вижу». Это главный момент и для построения изображений в любом узоре, так как природные объекты в орнаментах часто подаются «чертежно» и зрительно «не оправдываются».

¹ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. — М., 1980, с. 4.

К чертежным методам относятся *метод ортогональных проекций* и *условно-чертежные методы* с условными поворотами плоскостей изображения, разномасштабностью, знаковостью. Они позволяют достаточно наглядно связать изображение природного объекта с поверхностью изделия и не утратить при этом узнаваемость реальных форм.

В методе ортогональных проекций применяются не все три проекции, как в инженерной деятельности, а всего одна или две. Для увеличения информативности изображения используют различные условные приемы. Например, при основном направлении изображения растения, как вид сбоку, листья передаются при виде сверху, т.е. в условном повороте. В тканях и стенных декоративных росписях разных эпох практикуются разномасштабные изображения одной и той же проекции. Знаковость изображений заключается в применении в растительном орнаменте не конкретного растения, а как бы общего символа растительных форм. Чаще всего этот символ выражен в виде схематизированного побега с листьями (рис. 89, а, б).

Чертежные методы существовали и в византийской, и в древнерусской живописи. Художники заимствуют из древнерусской живописи приемы условных поворотов плоскостей. Сечения и развертки используются редко.

Применение объемных изображений в виде рельефа — первый шаг к полному выражению объема и пространства. Под *выражением объема* художники обычно понимают иллюзию трехмерности какого-либо конкретного предмета, а под *выражением пространства* — иллюзию трехмерной среды, стремящейся к бесконечной протяженности, с несколькими объемными телами и ощущаемым расстоянием между ними. «Пространственными характеристиками являются положения относительно других тел (координаты тел), расстояния между ними, углы между различными пространственными направлениями (отдельные объекты характеризуются протяженностью и формой, которые определяются расстояниями между частями объекта и их ориентацией)»¹.

Все объемные изображения на плоскости в определенной степени феноменальны, так как цветные пятна, линии, точки одновременно принадлежат плоскости и предмету (предметам), расположенным в трехмерном пространстве. Эта двойственность и дает весь спектр иллюзий трехмерности на плоскости. Для выражения трехмерности одного или нескольких объектов в ограниченном или бесконечном пространстве выработаны методы изображения, которые часто связаны с изменением масштаба изображаемых предметов на поверх-

¹ Пространство и время // БСЭ. 3-е изд. 1975. Т. 21, с. 117.



Рис. 89. Формы пространственных построений изображений на плоскости:
а — условно-чертежный метод; б, в — метод локальных аксонометрий

ности. Этими методами являются: метод локальных аксонометрий и их трансформаций, центральная линейная перспектива и центральная криволинейная перспектива.

Методом локальных аксонометрий строится объем (рис. 89, б). С помощью аксонометрических построений для декоративных панно и тканей хорошо выполняются ри-

сунки с архитектурными мотивами, натюрмортами, но это не означает, что аксонометрия не применима в цветочных орнаментах. Рисунки павловских платков, ивановских ситцев и других тканей, имеющие близкие к реальным изображения букетов цветов на плоском, ровно окрашенном поле, можно считать построенными методом локальных аксонометрий. «Пространственный слой» такого букета тонок, он как бы лежит, слегка выступая на основном поле ткани. Приемы использования цвета сильно «уплощают» букеты, но не уничтожают полностью эффекта глубины. Отклонения от аксонометрии в сторону прямой или обратной перспективы и введение ряда условных приемов не меняют сути дела. Рисунки декоративных и мебельных тканей могут представлять целую систему локальных аксонометрий.

Центральная линейная перспектива в орнаментальных композициях в полном объеме выражена редко. Даже тогда, когда сюжеты с перспективными сокращениями в виде клейм располагаются на ткани или блюдах и вазах, они не имеют всех признаков глубины. Таких признаков глубины достаточно много. К наиболее заметным монокулярным признакам глубины относятся: «1) перекрытие — более близкие предметы могут заслонять собой более далекие; 2) уменьшение размеров предметов по мере удаления их от зрителя; особенно эффективен этот признак, если

рассматриваются предметы, истинный размер которых известен (деревья и т.п.); 3) явление воздушной перспективы — далекие предметы видны менее четко и меняют свой цвет (наблюдаются как бы через голубоватую дымку); 4) далекие предметы видны сдвинутыми вверх в поле зрения, точнее, приближенными к горизонту; 5) большие предметы (круглые крепостные башни, большие здания и т.п.), освещенные солнцем, оказываются затененными различным образом в различных своих частях, и наблюдаемая система теней способна дать представление о более близких и более далеких частях этих предметов...»¹.

В изображениях на тканях обычно используют воздушную перспективу и уменьшение размеров предметов, но эти признаки трактуются очень вольно. Вполне возможно уменьшение, например, размера деревьев в композиции при полном отрицании воздушной перспективы и наоборот. Точного построения теней художники-орнаменталисты почти не делают. Однако знание не мешает распределять светотень на предметах в зависимости от замысла. В силуэтной черно-белой графике тени могут давать добавочное пластическое развитие форм, усиливать остроту графической подачи.

Большое значение для формы имеет собственная тень. В графике художники-орнаменталисты с це-

¹ Раушенбах Б.В. Указ. изд., с. 44.

лью образности собственную тень объекта объединяют с падающей. При натуралистическом изображении объекта на первом плане выделяются полутень и блик, на втором — передаются только свет и тени без полутонов, что приводит в композиции к активизации ритма пятен света и тени.

Центральная криволинейная перспектива появилась как результат неудовлетворенности художников рубежа XIX-XX вв. системой линейной перспективы. Отклонения от линейной перспективы в рисунках этих художников в основном сводились к наличию нескольких точек схода для объективно параллельных прямых, преувеличению размеров предметов на дальних планах и плавному искривлению линий, являющихся в природе прямыми. Они делали это для большей естественности восприятия их работ зрителем. Научное обоснование законов восприятия предметов в трехмерном пространстве позволило выявить сегодня, что человек воспринимает по законам линейной перспективы (законам оптики, не связанным с сознанием человека) только отдаленные предметы. Близкие предметы воспринимаются человеком иначе, и это восприятие не укладывается в рамки центральной прямолинейной перспективы.

Введенное в научный обиход понятие «перцептивной системы перспективы», где линейная пер-

спектива является только частным случаем для отдаленных областей пространства, расширяет диапазон творческой работы. В системе перцептивной перспективы линейная перспектива переходит в аксонометрию, где соблюдается принцип параллельности линий. Такая перспектива может быть жесткой, а может быть и свободной. В орнаментальных композициях она может применяться там же, где применяются построения с монокулярными признаками глубины. Это пейзажные изображения на декоративных тканях и фарфоре с различными растительными и архитектурными мотивами. Совмещение перцептивной перспективы с линейной перспективой, можно увидеть на рисунке 90.

Итак, геометрические методы пространственных построений гибко реагируют на любую проектную ситуацию, возникающую в художественном проектировании. «Глубина» рисунка так же важна, как и его плоскостные характеристики. Осознанное применение объемно-пространственных изображений способствует осуществлению активной пространственной связи орнамента с формами человеческого тела и объемными компонентами интерьера. Орнамент все чаще зрительно соединяется с формой изделия, и глубина соединения зависит от пластических изменений данной формы.



Рис. 90. Совмещение линейной и перцептивной перспектив в одной композиции при изображении растения в воздушном пространстве

3. Эффекты чередования фигуры и фона

В психологии хорошо известен зрительный феномен чередования фигуры и фона, основанный на том, что восприятие колеблется между двумя возможностями выбора. В орнаменте прошлого он интуитивно использовался в основном для достижения эффектов мерцания. Появление дизайна одежды и текстиля позволяет расширить сферу применения этого эффекта.

Феномен чередования фигуры и фона связан с именем датского психолога Эдгара Рубина. Он разработал простые, но остроумные штриховые рисунки, изображающие пару форм. Взятая в отдельности любая форма воспринимается как объект, но, поскольку обе формы разграничены одной и той же линией, происходит соперничество форм. Каждая из них поочередно уходит в фон, перестает восприниматься; в это время другая форма становится главенствующим объектом. Такой самопроизвольный цикл чередования фигур и фона характерен для динамической природы процессов восприятия (рис. 91).

С феноменом чередования фигуры и фона связано большое число более тонких эффектов. «Когда в качестве объекта воспринимается часть рисунка, весь рисунок в целом выглядит совершенно иначе», — так пишет Грегори в интересной книге «Разумный глаз»¹.

Грегори Р.Л. Указ. изд., с. 15.

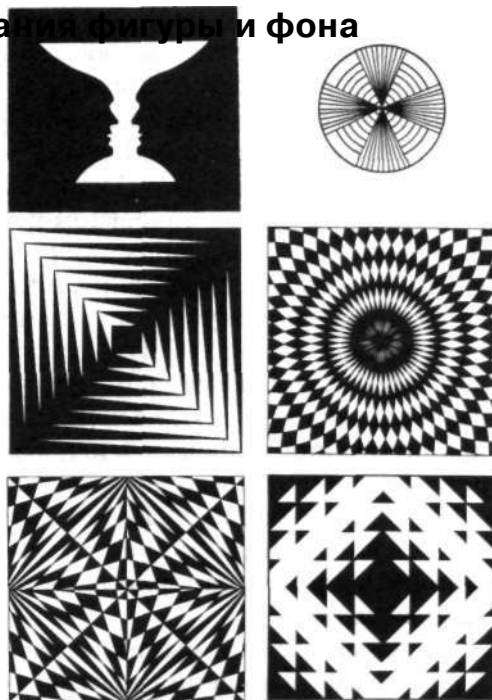


Рис. 91. Фигуры Рубина (сверху) и четыре композиции с эффектом мерцания

Эффект чередования классически проявляется в черно-белых раппортных геометрических композициях с равным количеством черного и белого в мотиве. Обычно они строятся на основе пяти параллелограмматических систем, отличающихся друг от друга симметрией и параметрами ячеек, и на семнадцати видах симметрии сетчатых орнаментов с заполнением плоскости без промежутков. Принципы получения таких орнаментов изложены в работе А.В. Шубникова и В.А. Концик

«Симметрия в науке и искусстве» (М, 1972).

При построении орнаментов, состоящих из заполняющих плоскость равных частей, образовавшиеся фигуры через одну закрашивают контрастным к фону цветом. Параллелограмматические системы даны на рис. 92, а орнамент с эффектом чередования фигуры и фона, построенный на основе заполнения плоскости без промежутков равными фигурами, — на рис. 93. Иногда заполнение плоскости равными фигурами без пропусков и промежутков для получения эффекта чередования фигуры и фона производят на основе параллелограмов¹, изогонов² и изоэдров³. Ситуацию можно усложнить делением параллелограмов на равные части.

Эффект хорошо выявляется и тогда, когда отношения контрастных цветов приблизительно равны или количество одного цвета ненамного превышает количество другого. Такое происходит очень часто, так как эффект иррадиации заставляет яркую поверхность вы-

глядеть относительно большей¹. Для зрительного уравнивания пятен площадь черного цвета делают несколько больше площади белого. В композициях, где нет ярко выраженного фона (поля) с разбросанными на нем мотивами, а мотивы как бы переходят друг в друга, разница в количестве цветов без существенного ослабления эффекта чередования форм и фона может быть и довольно большой. Черное и белое можно заменить другими контрастными по светлоте цветами.

В платьевых тканях композиции с эффектом чередования формы и фона чаще всего встречаются в мелкоузорных рисунках. Декоративные ткани, которые являются компонентами общего графического решения интерьера, имеют и крупные узоры. Крупные и средние орнаменты с эффектом чередования фигуры и фона могут быть использованы в дизайне интерьера для разрушения излишней сухости объемных конструкций (изделий). Это хорошо видно в графике мебельных покрытий. Иногда такие орнаменты используются в тканях для остромодных моделей одежды (рис. 94).

Неярко выраженные эффекты чередования фигуры и фона наблюдаются в геометрических орнаментах и в том случае, когда чередующиеся фигура и фон усложнены

¹ *Параллелограммы* — параллелограммы всех видов или шестиугольники, в которых у каждой стороны есть равная и параллельная.

² *Изогоны* — многогранники, в каждой вершине которых сходится одинаковое число ребер.

³ *Изоэдры* — плоские бесконечные фигуры, которые состоят из равных многоугольников, заполняющих плоскость без пропусков и промежутков. Изоэдры не обязательно должны быть частями параллелограмов.

¹ *Иррадиация* — *irradiare* (лат.) сиять, испускать лучи — оптическое явление, состоящее в том, что светлые предметы на темном фоне кажутся больше, а темные на светлом меньше своих настоящих размеров.

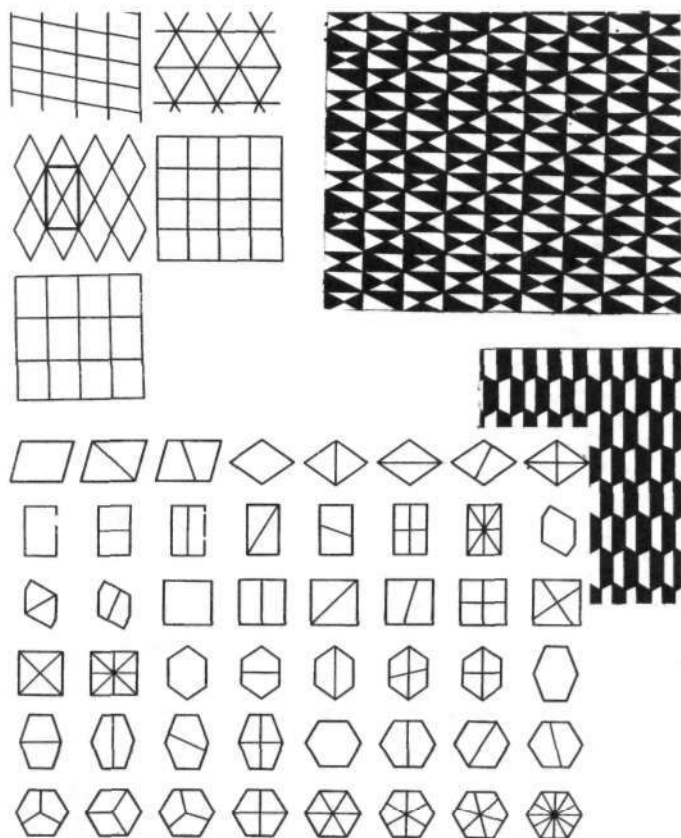


Рис. 92. Параллелограмматические системы и способы деления параллелограмов на равные части (по А.В. Шубникову)



Рис. 93. Л.С. Попова. Рисунок для ткани. 1924 г.



Рис. 94. Орнаментальная композиция с эффектом чередования фигуры и фона

фактурной проработкой или рисунком, не нарушающим основной композиционной схемы (рис. 95).

Более сложные проблемы возникают, когда эффект чередования фигуры и фона переносится из геометрических изображений в изображения биологических форм. Эмоциональное восприятие биологических форм связано у каждого человека с его жизненным опытом и достаточно индивидуально. Так, плывущие по небу облака у одних людей похожи на лошадок, у других напоминают птиц или цветы. Каждый видит то, что ему наиболее близко. Конечно, встречаются

орнаменты, где фигура и фон имеют одинаковые конфигурации и площади, поэтому напоминают одну и ту же биологическую форму (рис. 96). Но это редкое явление. В таких случаях чередующаяся с фоном фигура может заполняться фактурой с учетом общего цветового решения орнамента.

При проектировании орнаментов проблемой является не только получение различных вариантов чередования, но и умение избегать его. Непреднамеренный эффект чередования фигуры и фона может дать орнаменту нежелательный эмо-



Рис. 95. Рисунок для ткани. Текстильная секция ОМАХР. 1920 г.



Рис. 96. М. Эшер. Эффект чередования фигуры и фона в орнаментах из биологических форм

циональный подтекст. Р.Л. Грегори писал об этом: «К сожалению, признаки, препятствующие чередованию фигуры и фона (объекта и пространства), все еще недостаточно известны нам. Но и то немногое, что мы знаем, важно. Небольшие участки, окруженные более крупными, обычно воспринимаются как объ-

ект, как фигура. Повторяющийся узор воспринимается либо как фигура, либо как фон, но никогда — как и то, и другое сразу. Прямые линии относятся к фигуре. Эмоционально окрашенные формы также относятся к фигуре, их присутствие делает фигуру доминирующей в целой картине. Помимо всего прочего

на восприятие влияют перцептивная установка наблюдателя и его личные интересы»¹.

В качестве наиболее ярких примеров орнаментов, в которых эффекты чередования фигуры и фона практически отсутствуют, можно считать ткани эпохи классицизма. Стремление мастеров к созданию образов, лишенных всего случайного, преходящего и наделенных только вечной для всех времен красотой и общечеловеческим смыслом, выразилось в выверенных композици-

ях стройной ордерной системы, не терпящей никакой двойственности. Орнамент классицизма иерархичен, как и все искусство классицизма. Каждый элемент предельно отработан, закончен и расположен в строго отведенном для него месте, где второстепенные части подчинены более значительным частям. Мотивы орнаментов замкнуты в себе и зрительно воспринимаются как рельефы на ровных по всей ширине ткани фонах или комбинируются на широких вертикальных полосах.

Примерные практические задания

1. Выполнить 3-4 статичные орнаментальные композиции.

2. Выполнить 3—4 динамичные орнаментальные композиции.

3. Выполнить две орнаментальные композиции с выявлением объема.

4. Выполнить две орнаментальные композиции с выявлением пространства.

5. Создать серию из 5—6 орнаментов на основе эффектов чередования фигуры и фона.

¹ Грегори Р.Л. Указ. сочин., с. 17.

² Ордер (фр- *ordre*, ит. *ordine*. от лат. *ordo* — строй, порядок; англ. *order*) — наиболее разработанная и важная из

тектонических систем, применявшихся в архитектуре. Законы ордерного построения часто распространялись на все искусство.

Раздел II

ТИПЫ ОРНАМЕНТА

Глава 1

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ

1. Канонический геометрический орнамент. Становление и развитие

Геометрические орнаменты — самые древние орнаментально организованные человеком формы. Они появились задолго до возникновения изделий ткачества, производства керамики, изготовления металла и архитектурных построек и перешли на эти формы для выполнения своих магических-обереговых, позднее, развитых религиозных функций.

То, что сегодня часто воспринимается группами абстрактных форм, не наполненных смысловым содержанием, в древности имело конкретное значение. В первых орнаментах абстрактное и конкретное были не разрывны.

Одним из самых древних, семантически наполненных и повсеместно распространенных орнаментов

геометрического характера, является ромбический или ромбо-меандровый орнамент, известный, еще с палеолитической древности¹, т.е. действующей более двух десятков тысячелетий.

По своему значению в развитии орнамента мотив «ромб» можно считать структурообразующим, рождающим не только образ, но и принципиальную схему построения раппорта. Ромбический орнамент, встречающийся во всем своем многообразии у разных народов мира,

¹ *Палеолит* (палео... + гр. Nthos, камень) — древнейший период каменного века; начало палеолита совпадает с появлением на Земле древнейших обезьяноподобных людей (свыше 2 млн лет назад); конец относится к периоду времени приблизительно 10 тыс. лет назад.

на Руси первоначально был связан магически с образом Матери-Прародительницы, костяные фигурки которой являлись главным священным предметом ритуального обихода людей каменного века. На теле каждой такой фигурки проступала естественная структура костной ткани — дентина в ее ромбо-зигзаговом виде. И «если голое тело Матери покрыто ромбами и зигзагами, то обычные женщины, приступая к какому-либо празднеству, священному танцу или жертвоприношениям, должны были украсить свое тело подобным узором. Ромбический орнамент... сам становится магическим символом удачи и блага, успешной охоты и сытости, обилия и плодovitости»¹. Украшение женщинами своих тел ритуальным орнаментом производилось печатками-пендерами с ромбическим или ромбообразующим мотивом в виде многочисленного оттиска мотива на коже живого человека. Палеонтолог В.И. Бибилова, установившая и убедительно доказавшая, что ромбический меандр и серии параллельно идущих зигзаговых линий — сознательное воспроизведение первобытным художником на теле человека и предметах быта узора мамонтовой кости. Кроме того, определила, что маленькие ромбики — 0,5-0,8 мм, дентина на стыках срезов мамонтовой кости в зависимости от угла среза группируются

в крупные, тоже ромбические или зигзагообразные системы, достигающие 10 мм¹. Эти системы дают толчок для творческого применения множества трансформаций ромбо-меандрового узора (рис. 97).

Соотнося размеры узора на срезе мамонтовой кости с размером ритуальных статуэток, а также размеры мотивов на печатках с размером тела человека, Б.А. Рыбаков пришел к важному выводу, что «если кроманьонка покрывала свое тело отпечатками узора, вырезанного на «птичках» (печатных формах — Н.Б.), то она становилась вполне подобной статуэтке из мамонтового бивня»². Археологические раскопки показывают, что данный узор покрывал женские глиняные статуэтки от неолита до бронзового века, а от энеолита до гальштата помещался на жертвенниках и ритуальной посуде.

Включая в иллюстративный ряд пособия с фотоизображения статуэтки женщины, покрытой ковровым орнаментом, мы раскрываем одну из самых ранних стадий возникновения проблемы «человек и орнамент».

В земледельческих европейских культурах ромбо-меандровый орнамент использовался и как магический общий фон на ритуальных предметах, и как отдельный знак-символ плодородия. Так, знак «за-

¹ Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М., 1994, с. 91.

¹ Бибилова В.И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология, 1965, № 3, с. 3-8.

² Рыбаков Б.А. Указ. изд., с. 91.



Рис. 97. Древнейший ромбический орнамент на предметах эпох палеолита, неолита и энеолита

сеянного поля» — ромб с крючками или точками, многократно встречающийся в русской вышивке и ткачестве, является одним из звеньев многотысячелетней исторической цепи развития мотива. А.К. Амброз выявил 76 вариаций «ромба с крючками»¹.

¹ Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // Советская археология, 1965, № 3, с. 16.

Рассматривая печати для татуировки тела ромбическо-ковровым орнаментом, нетрудно понять, что их можно оттискивать по-разному. На рисунке 98 приводятся несколько типичных оттисков и вариантов такого оттиска. Но все варианты образуют мотив со сжатой в руке древнего человека печаткой-«птичкой». Таким образом, печатка, сделанная тысячелетия назад по размеру руки человека, стала

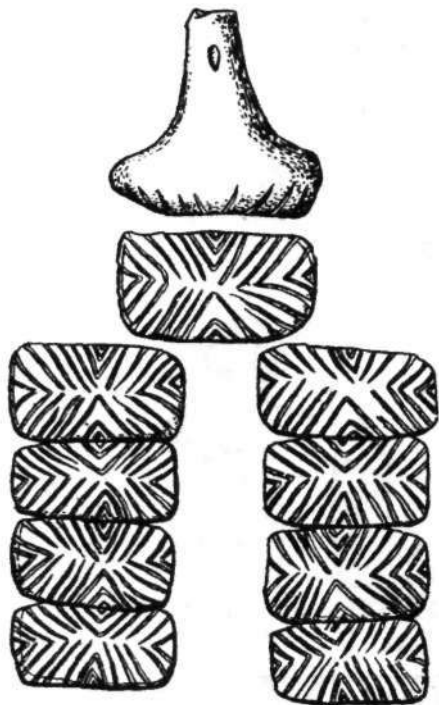


Рис. 98. Наиболее характерные изменения древнего рисунка орнамента при совмещении или сдвиге печатных форм по горизонтали

своеобразным модулем раппортного построения, внеся в композицию нарождающегося орнамента отголоски строения древнейшего магического символа. Ладонь человека, служившая мерой в древней строительной метрологии, легла и в основу «строительства» орнамента.

Тысячелетия господства ромбическо-ковровой геометрии, даже при достаточно примитивном миропонимании охотника ледникового периода, дали для развития орнамента очень много. Браслеты, пе-

чатки и другие палеолитические и неолитические предметы, несущие ромбическо-ковровый орнамент, говорят о большом орнаментальном разнообразии, опирающемся всего на три основные формы мотива: ковровый меандр, ромб и часть коврового меандра. Возможность понять это разнообразие дает «раппортная сетка», характеризующаяся целым рядом известных параметров. О зарождении такой структуры в работе с мотивом говорит ромбический узор на палеолитическом браслете из Мезинской стоянки на Черниговщине.

Протянув мысленно линии по граням мотивов-ромбов в узоре браслета, мы получим «сдвинутую раппортную сетку» или, по терминологии текстильщиков, «сдвинутый раппорт». В современной дизайнерской практике такой раппорт считается частным случаем «прямого раппорта», построенного по схеме с основой в виде квадрата или любого прямоугольника, и массово применяется в мелкоузорных рисунках для придания композиции большей динамики. Исходя из этого, узор на браслете из Мезинской стоянки можно считать уникально ранним научно обоснованным фактом применения сетчатого раппорта, т.е. когда рисунок повторяется как по вертикали, так и по горизонтали. Появление линейного раппорта (когда рисунок повторяется только

¹ Мезинская стоянка — раскоп одной из ранних стоянок охотников каменного века.

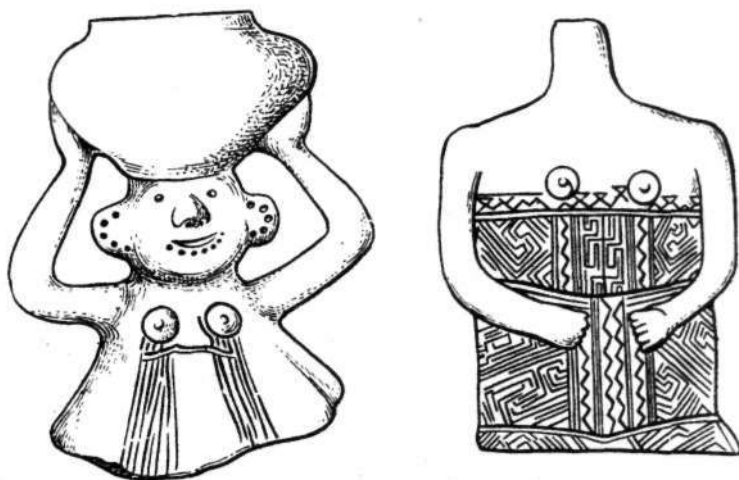


Рис. 99. Энеолитические богини-подательницы воды (Балканы)

в одном направлении) произошло не позднее появления сетчатого, но время его расцвета — распространение глиняных изделий. На рисунке 2, приведенном в начале пособия, графически фиксируется образование «раппортной сетки» и линейного раппорта, как части «раппортной сетки».

В процессе обогащения представлений о мире у лесных охотников, затем у земледельцев неолита, энеолита и неолита искусство приобретает космогоническое и даже мифологическое содержание, отразившееся в орнаменте. На посуде и на произведениях пластики к ромбо-меандровому орнаменту прибавляются линейно-струйчатый и спирально-змеиный. Волнистые или прямые вертикальные линии, похожие на изображение дождя,

для нас интересны в соотношении с женскими фигурами — дарительницами небесной влаги, или «богинями дождя».

Б.А. Рыбаков публикует¹ интересную фигурку тисской культуры, возраст которой около пяти тысяч лет, где туловище покрыто меандрово-ковровым орнаментом, а от груди прочерчены две четкие зигзаговые линии в окружении прямых. В этой композиции, ясно читается магия воды, льющейся на землю, и переходящей затем на женскую одежду. На рисунке 99 видно, что по отношению к «ковровому» узору на упомянутых нами палеолитических и неолитических Венерах данная композиция значительно усложнена. Это уже не ров-

¹ Рыбаков Б.А. Указ. изд., с. 169.

ное заполнение тела орнаментом, а смысловая организация из нескольких орнаментальных структур, отражающая новое, более сложное, миропонимание: многоярусный мир с небом, водой и землей.

В плане изучения проблемы «орнамент-человек» или в более актуальной для нашей темы исследования форме «орнамент-тело человек-костюм» налицо новый принципиальный шаг вперед или даже начало этапа, на котором тело человека окончательно приобретает четко определенные зоны орнаментации. Уверенность в исполнении узора неизвестным мастером говорит о привычности такой работы. Формальный анализ показывает общую гармонию составляющих композицию прямых, зигзаговых и организованных в меандр линий.

С темой дождя в один семантический комплекс соединяются изображения пары сплетающихся в клубок змей. В женских неолитических фигурках они располагаются около груди; на знаменитых сосудах с четырьмя сосками изображения змей спирально обвивают каждую схематично вылепленную грудь. Однако мы понимаем, что смысл спирального мотива шире темы дождя. Не случайно этот мотив покрывает стены древних моделей жилищ и в мировом искусстве в значительной мере связан с архитектурой.

Важным для развития геометрического орнамента является возникновение и развитие геоцентрической идеи, завершившей модель

познанного человеком-язычником мира. Круговорот солнца вокруг земли хорошо отражен в орнаментах на русских прялках. На рисунке 100 даны различные разновидности солярных знаков на сосудах праславянских земель, предметах из погребений фатьяновской культуры, в русском народном костюме, предметах народного искусства. Как один из вариантов солярного знака рассматривается «колесо с шестью спицами», или «колесо Юпитера». В русской народной деревянной резьбе его называют «громовым знаком». В варианте «крест в круге» (колесо с четырьмя спицами), соединяющим символ солнца и символ огня, а в шестилучевом классическом варианте он был использован в христианской символике церковных тканей.

Геометрические орнаменты в виде ромбов, зигзагов, точек, спиралей, волнистых линий, треугольников, крестов, овалов и кругов в изобразительности встречаются в изображениях одежды, в росписях стен в погребениях Древнего Египта, на керамических сосудах Ассирии и Вавилона, тканях, керамике и мозаичных композициях Древней Греции, на изделиях канонического искусства Китая, Индии, народов островов Океании. В геометрическом орнаменте формируется развитая система защитных слоев магического канонического орнамента (рис. 101-105, цв. ил. 1-3).

Вышеперечисленные факты позволяют сказать, что к I тыс. до н. э.

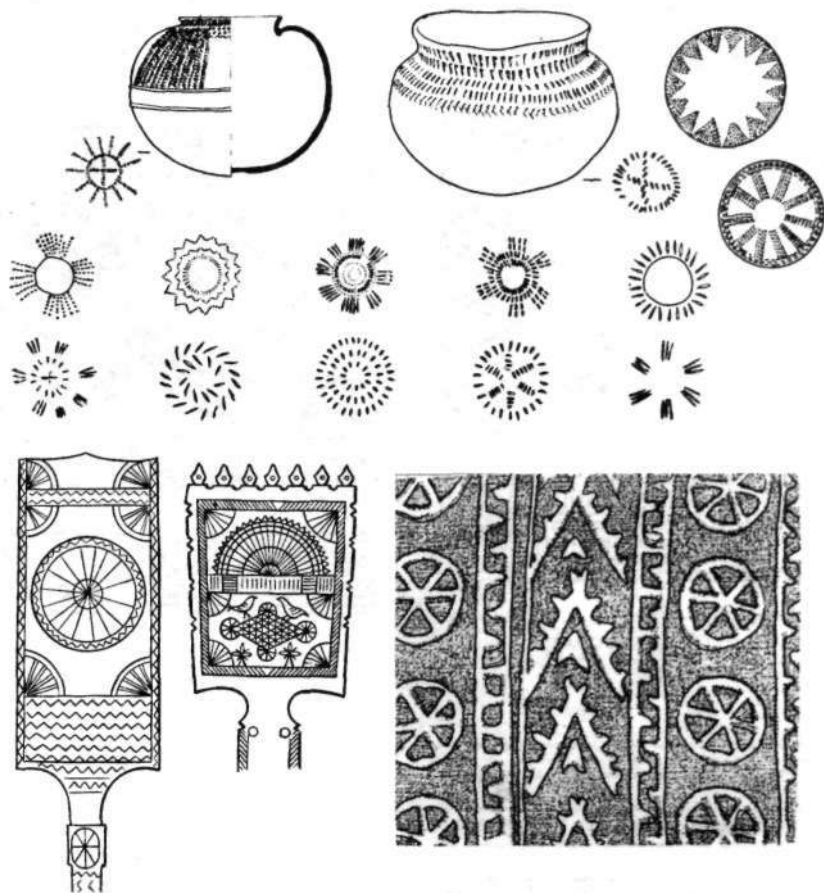


Рис. 100. Соляные знаки на сосудах из праславянских земель, из погребений фатьяновской культуры, на предметах народного быта

в каноническом искусстве сложились все основные виды геометрических орнаментальных мотивов и композиционных образований, которые перешли в различных вариантах в народное искусство нового времени. Более того, необходимо признать, что геометрический орнамент не претерпел принципиальных изменений даже во II тыс. н. э.

В прикладном искусстве России и западноевропейских стран хорошо просматривается или просто повторяется древняя геометрия орнаментальных мотивов.

Благодаря развитию технических средств производства те или иные изделия неизменно становились компонентом магических ритуалов, покрывались символиче-

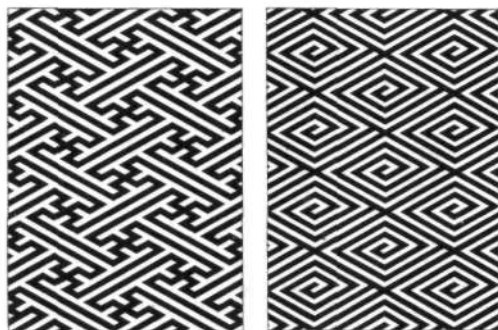


Рис.101.Геометрические канонические орнаменты Древнего мира



Рис. 102. Геометрические канонические орнаменты Древнего мира

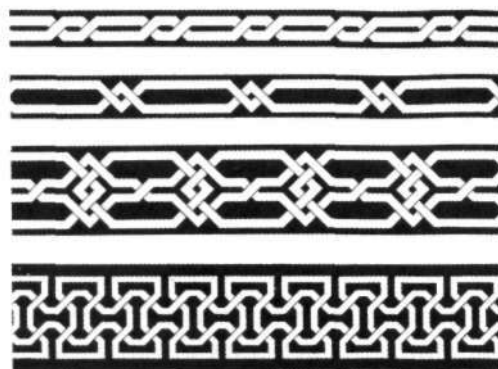


Рис. 103. Канонические мотивы «плетенка»

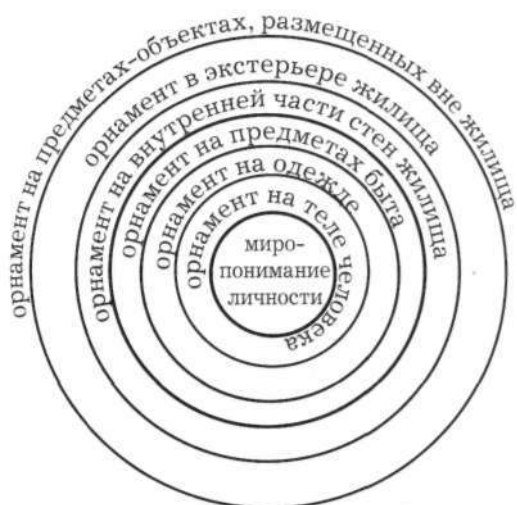


Рис. 104. Система защитных «слоев» магического канонического орнамента



Рис. 105. Обереговый орнамент на теле человека. Рисовал с натуры доктор Тилезиус (Мужчина с острова Нукагивы в испещренном виде». 1806 г.

скими «письменами» геометрических узоров.

Чтобы понять это, достаточно как можно внимательнее рассмотреть и сравнить орнамент фабричных тканей и полиграфических изделий XVIII-XX вв. с древнейшими каноничными обрядовыми начертаниями (рис. 106-108).

Древний геометрический орнаментальный канон, перешедший на изделия ремесленников и фабричные изделия, составлял тот культурный «орнаментальный строй», «питательную среду», из которой постепенно выделилось настоящее художественное проектирование орнамента.

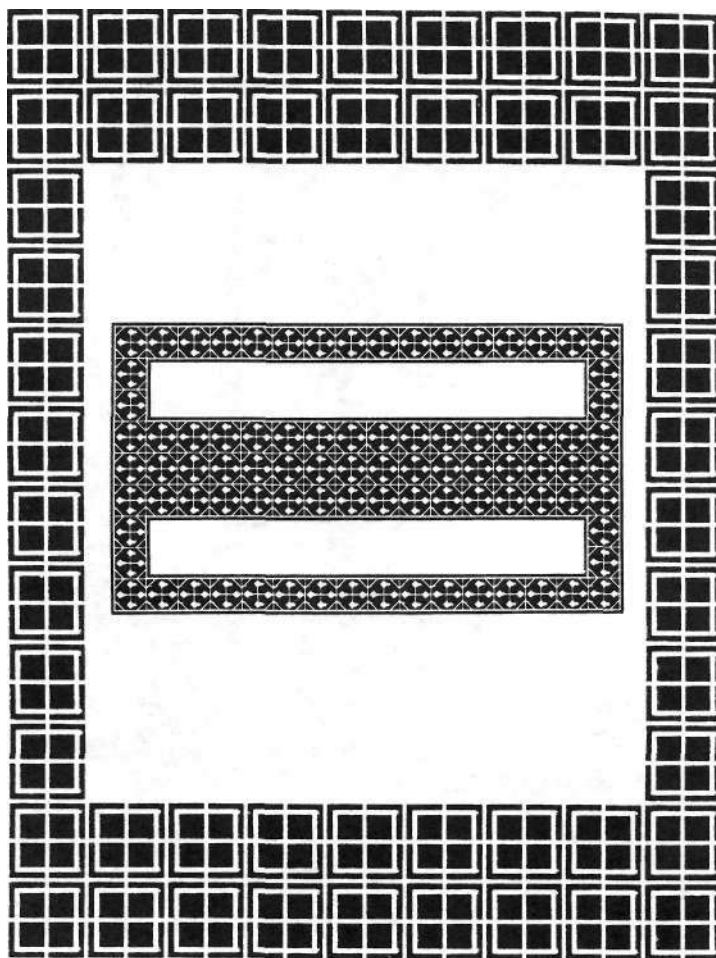


Рис. 106. Книжные «рамочные» орнаменты модерна. Около 1900 г.

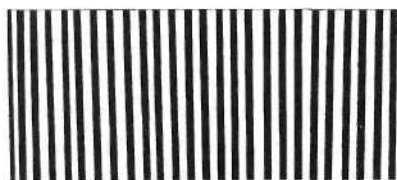
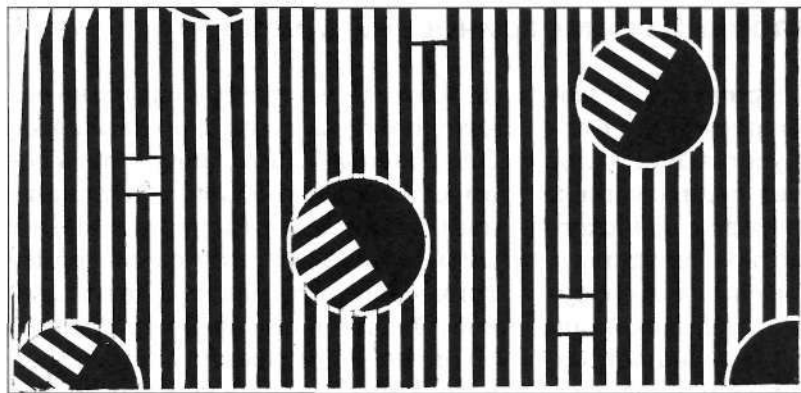


Рис. 107. Геометрический
текстильный орнамент модерна.
Россия. Ситценабивная
мануфактура «Эмель Циндель».
Начало XX в.

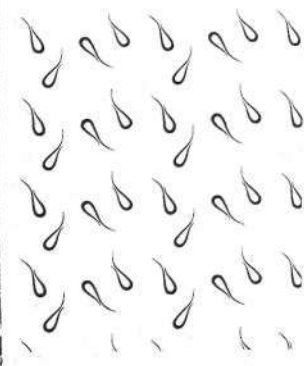
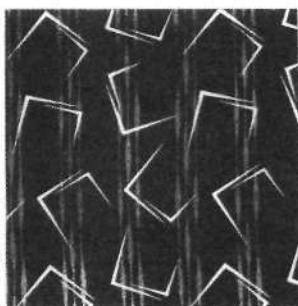


Рис. 108. Сорочечные и
платьевые ткани модерна.
Россия. Ситценабивная
мануфактура «Эмель Циндель»

2. Арабский геометрический орнамент

Арабский геометрический орнамент — одна из вершин мирового орнаментального искусства. В историю орнамента он вошел под названием «гирих», что в переводе с арабского означает узел. Плотны «связанные» орнаментальные «сетки» используются отдельно, или с наложением одной на другую. В основе построения гириха — геометрия разделенного на части круга, с помощью которой строятся квадраты, прямоугольники и многоугольники. Правильное деление круга на известное число частей и построение на этой основе сеток и осей, имеющих форму и значение систем координат позволяет создавать множество симметричных мотивов.

Математика в ее отношении к искусству безжалостно строга. Она, по выражению автора «Кабус-наме» (XI в.), — «свирепая наука». Математика сковывала художника строгим режимом соразмерных фигур и сеток», — писал известный исследователь архитектурного орнамента Узбекистана Л.И. Ремпель¹. Он отмечал, что «геометрический узор всегда относительно "правилен"», потому что в основе его построений всегда лежит та или иная закономерность. Правильность геометрического узора заключается в возможности разделить его без остатка

на "равные" части относительно некоего геометрического признака. Эти "равные" части могут быть совместимы или обладать отраженным равенством (зеркальностью). Этим и определяется связь геометрического орнамента с математикой. Однако в орнаменте речь идет об оптическом эффекте равенства, а не о математической его точности (даже в природных объектах — кристаллах, растениях — она несовершенна).

В среднеазиатских гирихах мы постоянно наблюдаем известный отход от чисто математической правильности фигур, открывающий простор мысли и фантазии художника»¹.

Построение правильных фигур прямоугольников и многоугольников, в том числе выпуклых и звездчатых, вытекает из правильного деления окружности на 3, 4, 5, 6, 8 и 10 частей. Точно построенными могут быть многоугольники со следующим числом углов: 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 24 и т.д. Однако основные и наиболее употребимые фигуры выводятся из деления окружности на 6, 8 и 10 частей. Из них уже получают деление на 12, 16, 20, 24 части и т.д. (рис. 109-110).

Квадраты и правильные треугольники лежат в основе сеток, на которых можно строить комбинации из квадратов, правильных тре-

¹ Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. — Ташкент, 1961, с. 183.

¹ Ремпель Л.И. Указ. изд., с. 183.

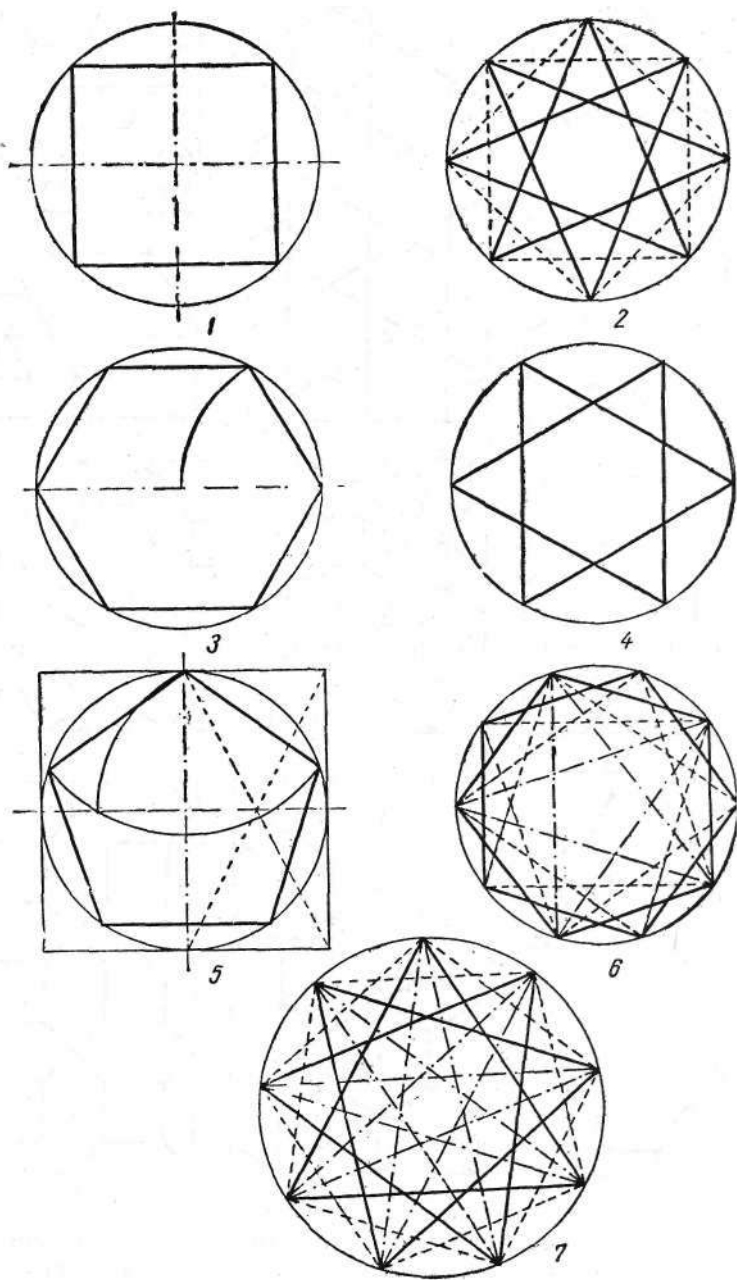


Рис. 109. Построение элементарных многоугольников в архитектурном орнаменте Узбекистана (по Л.И. Ремпелю)

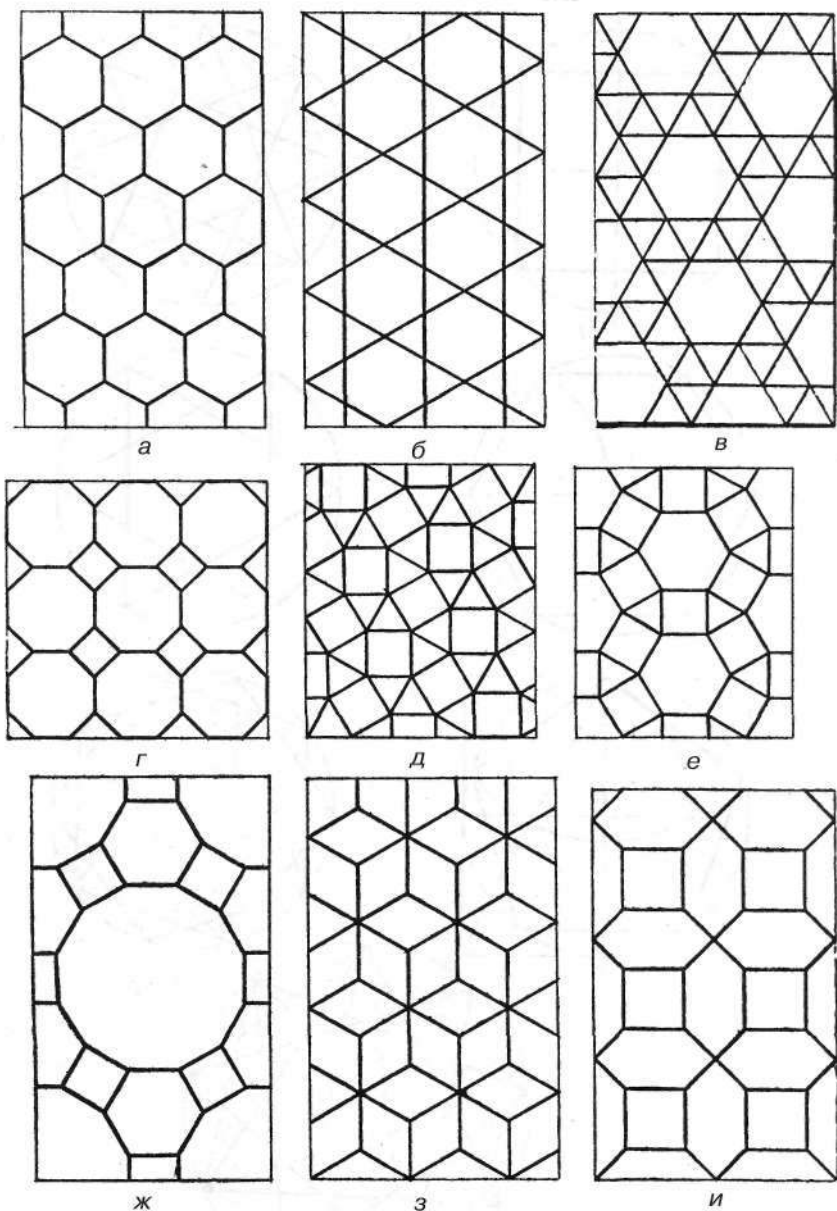


Рис. 110. Примеры заполнения плоскости смежными многоугольниками, имеющими разные стороны: а — шестиугольники; б, в — шестиугольники и треугольники; г — восьмиугольники и квадраты; д — квадраты и треугольники; е — шестиугольники, квадраты и треугольники; ж — двенадцатиугольники, шестиугольники и квадраты; з, и — параллелограммы. Все примеры взяты из кирпичной мозаики Средней Азии

угольников и производных от них фигур, заполняющих в сумме всю плоскость. Ремпель, исследуя фигурные кладки кирпичных мозаик X-XIII вв., приходит к выводу, что в основе их рисунка лежат общепринятые сетки квадратов и треугольников.

Но равномерное заполнение плоскостей возможно и несколькими элементарными фигурами. Для орнаментов арабской культуры характерны такие сочетания правильных многоугольников (стороны которых равны): шестиугольники и треугольники, двенадцатиугольники, шестиугольники и квадраты. Если говорить о параллелогонах (многоугольниках, заполняющих плоскость параллельно друг другу), то наиболее распространены: квадрат, прямоугольник, ромб, правильный шестиугольник и шестиугольник, вытянутый по биссектрисе противоположных углов.

Любая работа над бесконечным орнаментом состоит из **четырех слагаемых**:

- выбор определений системы сеток (раппортной системы);
- построение отдельных мотивов-фигур, лежащих в основе орнамента;
- расположение мотивов-фигур на сетке (раппортной системы);
- технике исполнения в конкретном материале.

Первые три из данных четырех слагаемых позволяют построить орнамент в линейной схеме, но худо-

жественная сторона в значительной степени связана с особенностями исполнения (техника росписи или резьбы, мастерство и манера мастера, цветовое решение и качество материала). Кроме того, особенности построения гириха различных видов позволяют из одного мотива получать очень сложные геометризированные системы, вплетающиеся друг в друга с учетом линий, пересекающихся в лучах раппортной сетки. Понимание свойств геометрических фигур и творческое использование этих свойств в композиции рисунка позволяли мастерски уже в XIII в. исполнять такие виртуозные построения как, соединение двенадцатиконечных звезд с пятиконечными. Сложновычерченным мог быть и сам мотив (рис. 111-112).

«И вместе с тем прикладная геометрия постоянно подчинялась творческому началу. Мастер предпочитал гармонические формы строгому следованию сеткам, нарушал их, вносил дополнительные фигуры, не останавливался перед употреблением неправильных фигур, выбирал наиболее благоприятные возможности при определении толщины линии и положения их в отношении осей»¹, — отмечал Л.И. Ремпель. Это позволило, несмотря на общую для арабской культуры геометрию построения, издать свои специфические региональные архитектурные школы.

¹ Ремпель Л.И. Указ. изд., с. 227.

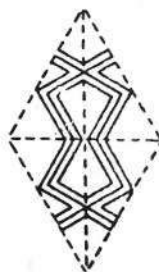
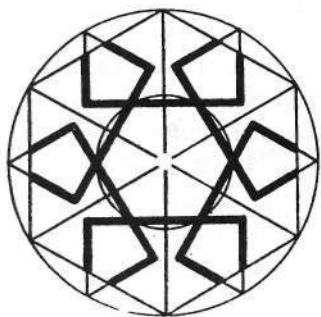
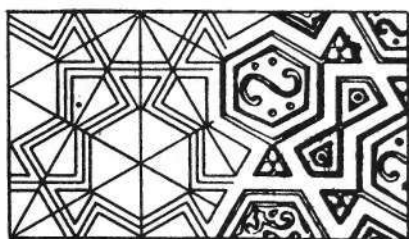
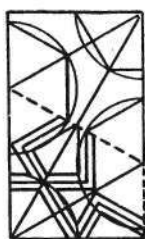
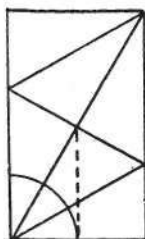
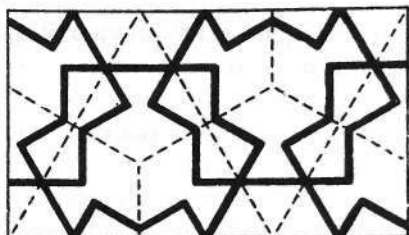
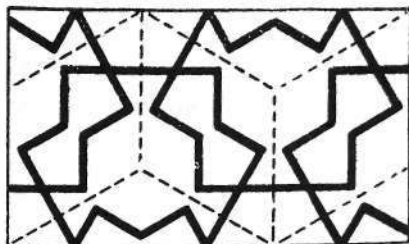
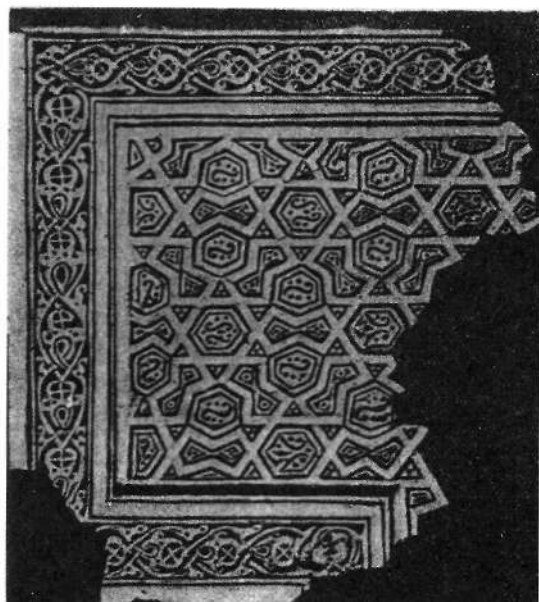


Рис. 111. Построение штриха на трехлучевой сетке в границах прямоугольника.
Резные панно. Дворец в Термезе. XII в. (по Л.И. Ремпелью)

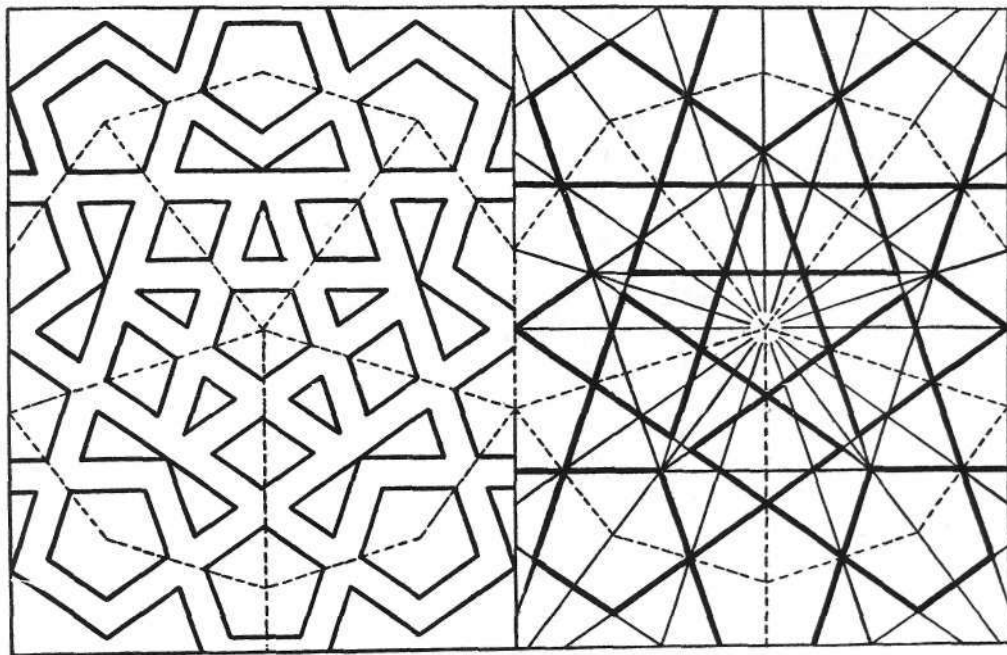


Рис. 112. Построение на пятилучевой сетке в границах прямоугольника. Резная терракота. XI—XII вв. Самаркандский музей (по Л.И. Ремпелю)

Высокая культура геометрического орнамента, созданная арабами, повлияла на развитие орнамента в европейском искусстве. Для этого достаточно вспомнить о появлении такого направления, как «арабески». Они только напоминали арабский орнамент, но имели высокий уровень «вплетения» одного элемента орнамента в другой. Сравнив рисунки 113 и 114, можно увидеть разницу и сходство этих орнаментов.

Выше мы говорили, что получение правильных многоугольников

в арабском орнаменте вытекает из деления окружности на равные части, т.е. окружность — одна из основ построения геометрических фигур. Европейские художники свой «арабески» строили в круге, но заполняли круг не «жесткой геометрией», а плетеночно-растительными мотивами, напоминающими ближневосточную резьбу по металлу. В ряде случаев орнамент-плетенка имел откровенно европейские корни с выраженной крестовидной схемой.

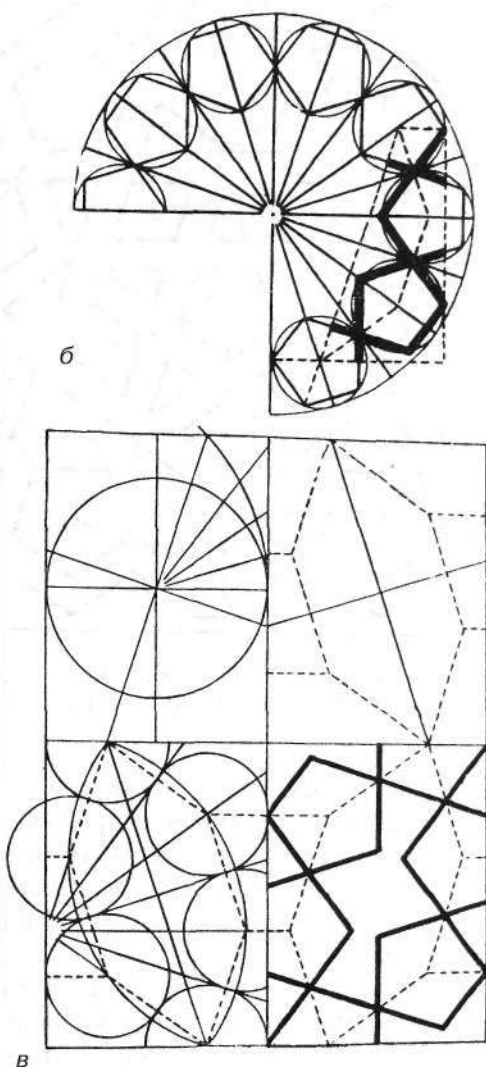


Рис. 113. Построение на пятилучевой сетке: а, б, в — панно № 26. Дворец в Термезе. XII в. (по Л.И. Ремпелью)

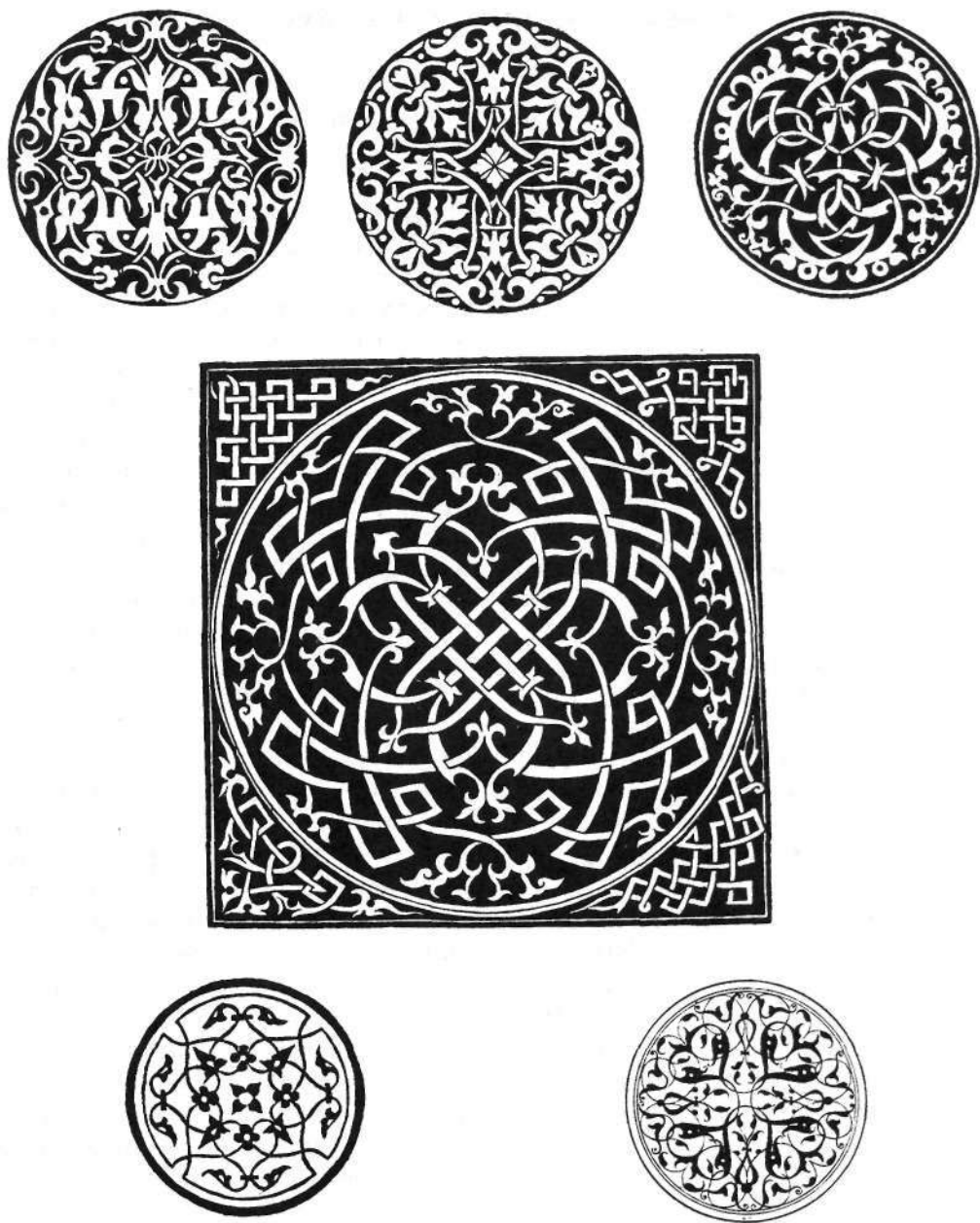


Рис. 114. Арабески в европейском искусстве. XIX в.

3. Геометрический орнамент в искусстве XX века

Резкие изменения в искусстве, произошедшие в XX в., затронули и искусство орнамента и, в первую очередь геометрический орнамент. Одной из наиболее ярких и масштабных попыток уничтожения канонической орнаментальной системы можно считать деятельность художников русского авангардного искусства 10-20-х годов.

Из истории советского искусства мы знаем, что в первые годы после революции группа художников, считая станковое искусство отжившим и ненужным, обратила свое внимание на производственную сферу как наиболее необходимую революционной действительности. В этой группе некоторые художники выдвинули программу проектирования различных вариантов производственного костюма для конкретных профессий, используя конструктивность и технологичность одежды как формообразующие средства. Программа была подкреплена практической работой Л.С. Поповой, А.М. Родченко, В.Ф. Степановой, Г.Г. Клуциса, Г. Миллера, причем Л.С. Попова и В.Ф. Степанова перенесли поиски выразительных возможностей объемных и плоских геометрических форм во взаимоотношения фигуры человека с орнаментом в одежде. Свои замыслы они осуществили в рисовальной мастерской Первой ситценабивной фабрики в Москве (теперь Московская ситценабивная фабрика).

Их идея проектирования от костюма к орнаменту способствовала разработке метода создания печатного рисунка в новых условиях. Орнаменты художников, были выполнены на фабрике в соответствии со структурой тканей, а одежду, спроектированную для данных орнаментов, пришлось изготовить в кустарных условиях из-за отсутствия массового пошива. Ряд орнаментов для тканей, выполненных Л.С. Поповой и В.Ф. Степановой, приобрели мировую известность. В те годы в работах В.Ф. Степановой и Л.С. Поповой увидели только новую моду. Сами художницы к такому пониманию их творчества относились отрицательно. В.Ф. Степанова писала об этом в 1928 г. в статье «От костюма к рисунку и ткани» в газете «Вечерняя Москва»: «Основная задача художника-текстильщика на сегодняшний день — связать свою работу над тканью с оформлением костюма, отказаться от абстрактного рисунка ткани для неизвестного назначения, изжить все кустарные методы работы, ввести механические приспособления с целью геометризации приемов работы и, главное, чего у него совсем нет, врезаться в быт и жизнь потребителя и знать, что делается с тканью после ее выхода с фабрики»¹.

¹ Степанова В.Ф. От костюма к рисунку ткани // Вечерняя Москва, 1928, № 49, с. 3.

Геометризация приемов работы с орнаментом была программной установкой, прекращающей связи с изобразительностью мотивов дореволюционного периода. «Буржуазные» цветочки были заменены геометрическими формами, полученными циркулем и рейсфедером. Рисунки можно было назвать «чертежами новой жизни», свободной от предрассудков прошлого.

В орнаментах Поповой и Степановой преобладают прямые параллельные или взаимно перпендикулярные полосы, своим ритмом подчеркивающие технократичность изображений. Тяжелые круги, примененные в ряде композиций, плотно скомпонованы в раппортную сетку (рис. 115-117). Стиль орнаментов русских конструктивистов был «спаян» с их фундаментальными поисками в ис-

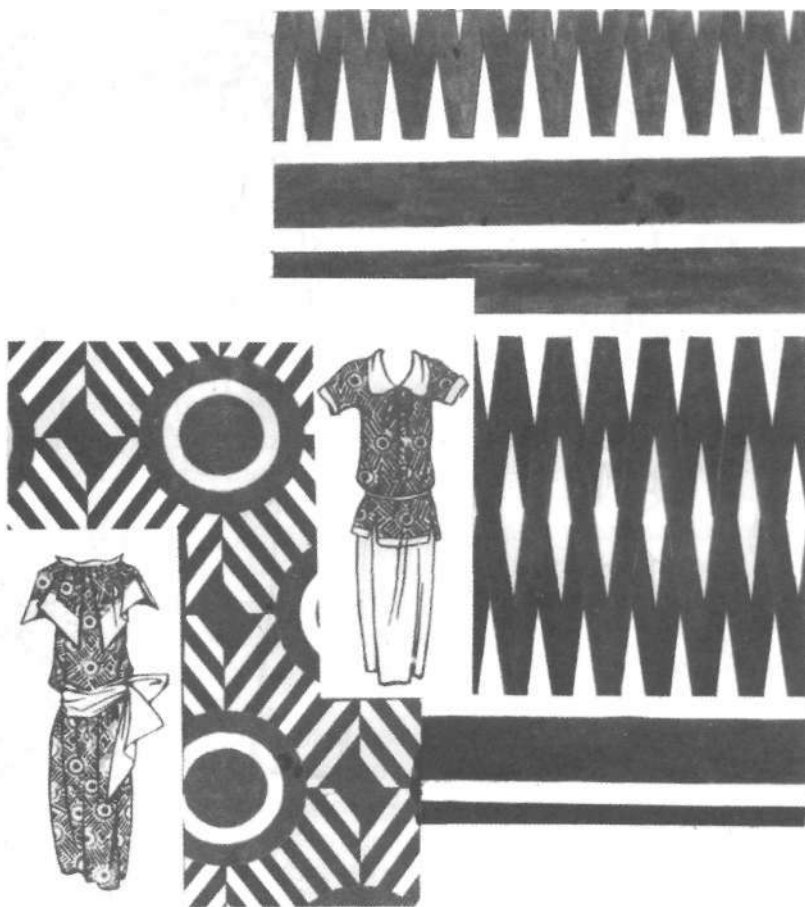


Рис. 115. Л.С. Попова. Проекты набивных тканей. Россия. 1923-1924 гг.

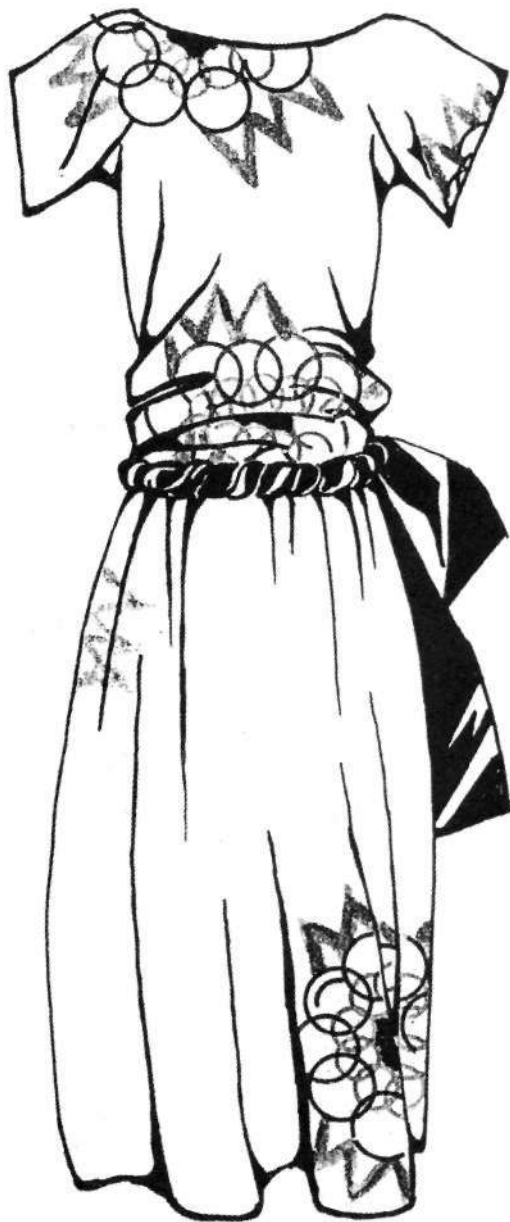
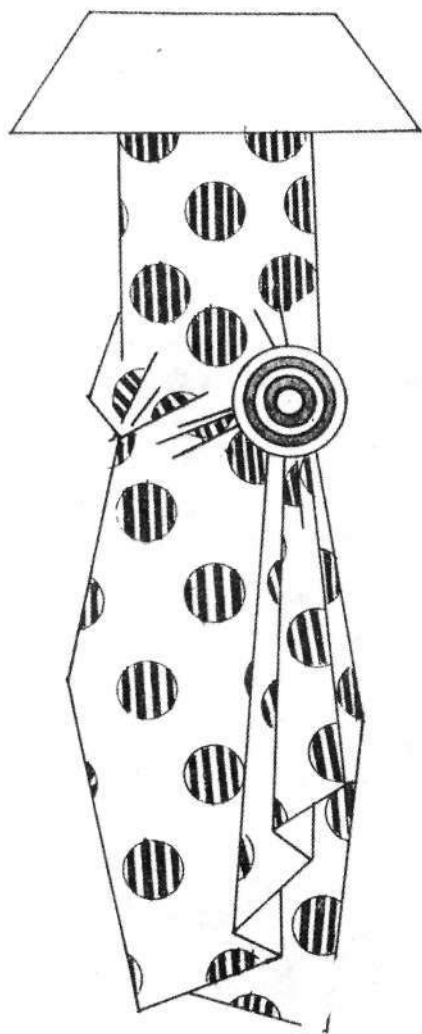


Рис. 116. Л.С. Попова. Эскизы для платьев из сатина. 1923-1924 гг.

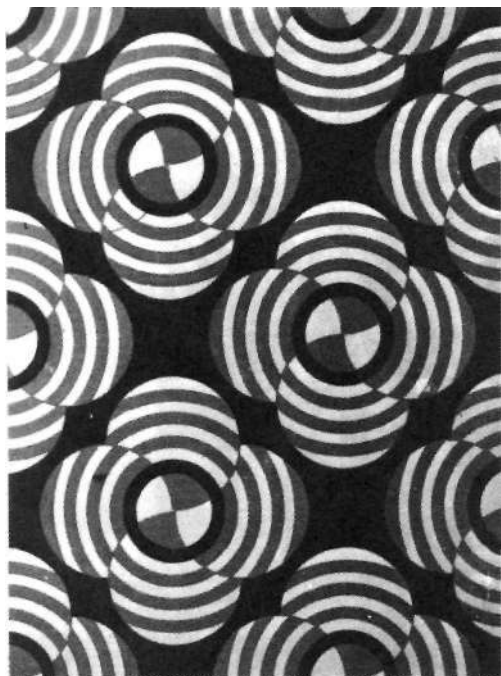


Рис. 117. В. Ф. Степанова.
Проект набивной ткани. Россия. 1924 г.

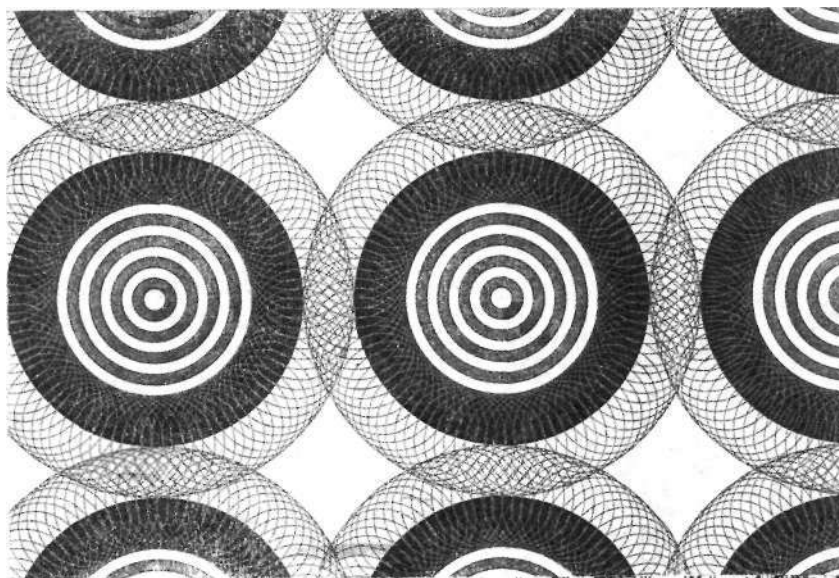
кусстве и прямо отражал развитие их восприятия грандиозных изменений жизни тех лет, т.е. движение от «трагического сдвига-слома» формы в живописной композиции до геометрически вычерченного построения производственного эскиза.

Наиболее методически явно и концептуально убедительно «вычерченность» проявилась у Поповой и Степановой в эскизах набивных орнаментов. Идеализация геометрической формы, присущая творческой концепции многих мастеров русского авангарда (К.С. Малевич, Л.М. Лисицкий, А.М. Родченко и др.), приобрела текстильную мате-

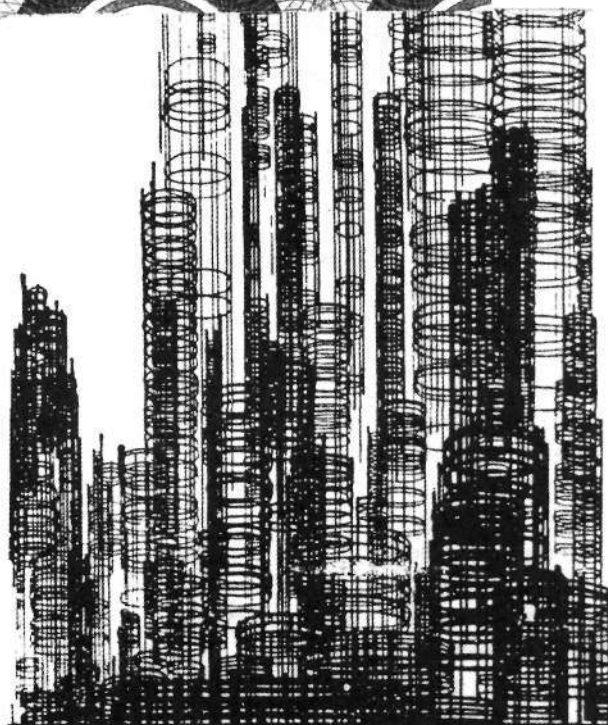
риальность и соединилась с идеями строительства новой, свободной от «буржуазного оформления» рациональной жизни. Геометризация приемов работы ярко выражена и в нереализованных проектах фарфоровых изделий и текстильных рисунков Родченко, (рис. 118 и цв. ил. 4, 5). «Геометрические» текстильные рисунки Поповой, Степановой, Родченко, конечно, создавались не в изоляции от общей творческой среды, где геометричность была одной из основных качеств проектных изображений. Поэтому на рисунке 118 рядом с эскизом Родченко фигурирует конструктивно-динамическая структура Я.Г. Черникова.

Не вызывает сомнений то, что увлеченность Поповой и Степановой текстильным орнаментом связана с осознанием красоты геометрической «сетки», лежащей в основе любой раппортной композиции. Придя на фабрику, они увидели художественные возможности простых схем построения текстильных рисунков (цв. ил. 6, 7).

Рационализация работы в текстильном орнаменте не могла закончиться только работой в текстиле. В соответствии со стремлением к переделу всей сферы жизни, рационализм перешел на все этапы рождения и существования ткани с орнаментом. Графика орнаментов должна согласовываться с графикой костюма, а графика костюма — с графикой интерьера. Проявления этой идеи хорошо заметны при анализе печатных орнаментов, моде-



а



б

Рис. 118. А.М. Родченко. Эскиз орнамента для ткани — а; Я.Г. Чернихова. Конструктивно-динамическая структура — б. Россия. 1920 г.

лей одежды и проектов оформления спектаклей, выполненных художниками (рис. 119). Вершиной подобных связей можно считать работу Степановой над костюмами и декорациями к постановке «комедии-штучки» А.В. Сухова-Кобылина «Смерть Та-

релкина» в театре В.Э. Мейерхольда, где костюмы на фоне декораций смотрелись как единая геометрическая композиция-орнамент.

Заметным всплеском интереса к геометрическим мотивам следует считать композиции-орнаменты

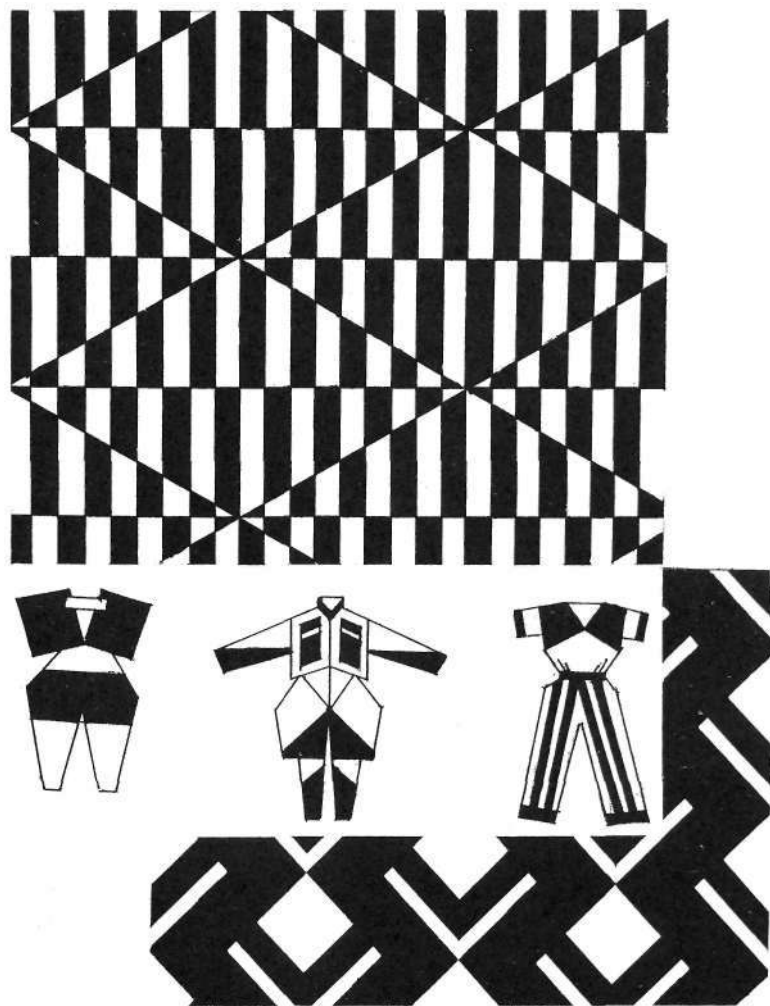


Рис. 119. В.Ф. Степанова. Эскизы текстильных рисунков и эскизы костюмов к постановке А. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина». 1922-1924 гг.

оптического искусства — «ор-art» второй половины XX в. (рис. 120, 121). Орнаментальные построения В. Вазарели можно считать новой жизнью геометрических форм в искусстве. Конечно, это целиком и полностью формальное искусство, не имеющее семантической основы. Однако законы формального построения орнамента, развитые внутри каноничного искусства, используются им полностью.

Современные поиски в сфере орнаментальной геометрии лежат се-

годня в компьютерном искусстве, так как всевозможные повторения мотивов, повороты и фактуризация форм делается машиной почти мгновенно. Особая «нерукотворная» чистота исполнения компьютерной графики порождает новую эстетику геометрии, в которой сложнейшие модуляции форм часто задаются и исполняются машиной. Особенно эффектными бывают «двухслойные» орнаменты, в которых по фактурному полю «разбросаны» мотивы с имитацией затенения» или же «психоделические

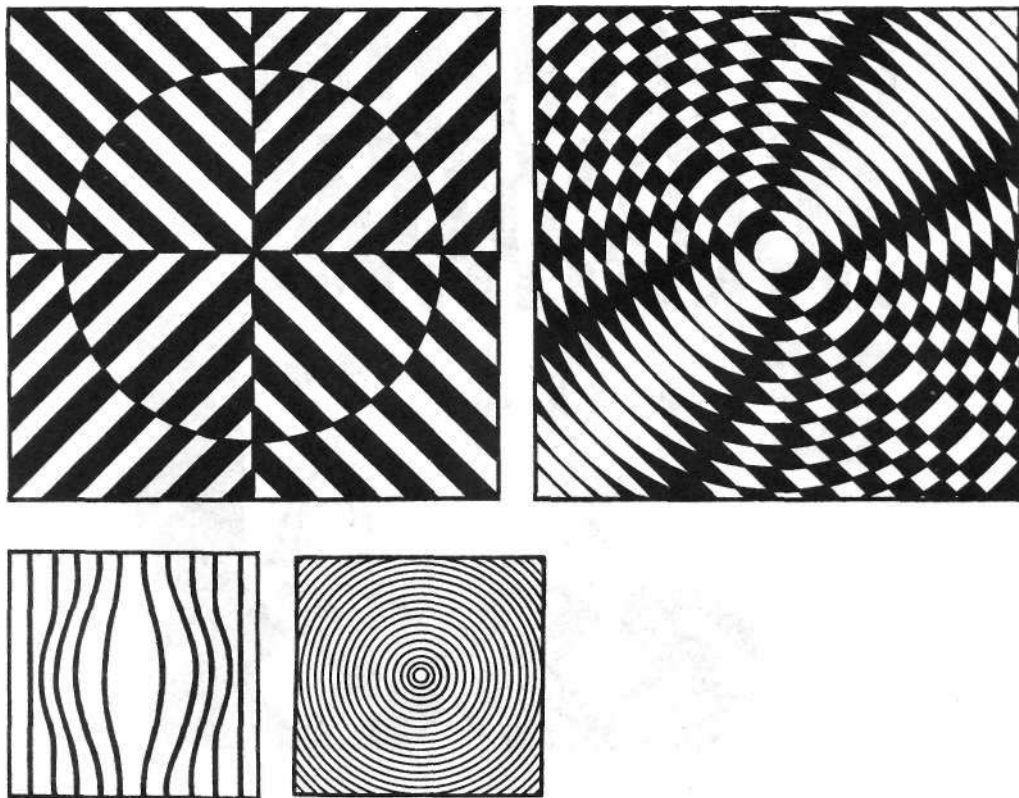


Рис. 120. Композиции-орнаменты оптического искусства (ор-art)



Рис. 121. Женская блуза с орнаментом «op-art». 2002 г.

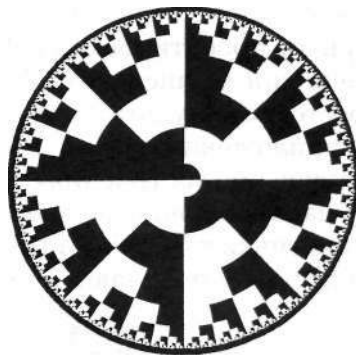


Рис. 122. Компьютерная графика. Исполнена в компьютерно-графической лаборатории Бременского университета. Середина 80-х годов XX в.

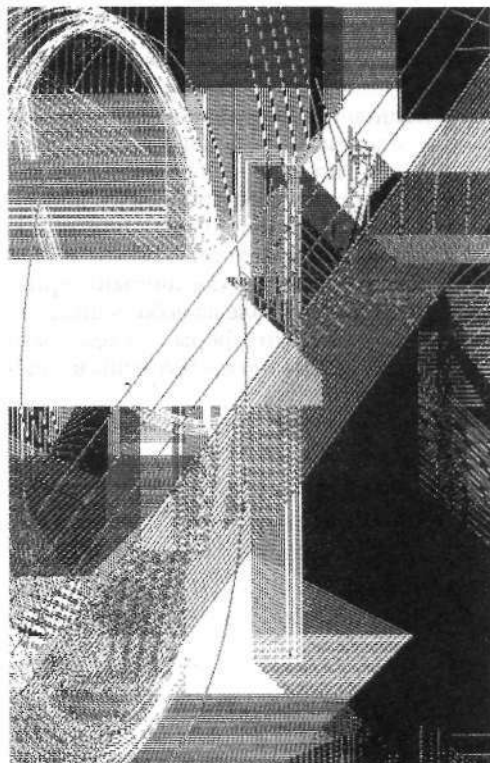


Рис. 123. М. Марк. Компьютерная графика. 1988 г.

построения» — результаты процедурного проектирования. Такие совмещения осуществить бывает не просто, но результаты оправдывают приложенные усилия. «Психоделические построения», отдаленно напоминающие по внешнему виду картинки из детской игрушки-калейдоскопа, получают в особых

программах, нацеленных на анимационные изображения. Для таких эффектов обычно применяются программы Corel PHOTO-PAINT и Adobe Photoshop. Используя набор специальных компьютерных фильтров, можно фактурно обогатить множество геометрических орнаментов (рис. 122, 123).

Примерные практические задания

1. Построить орнаменты на основе какой-либо одной геометрической формы (прямоугольник, квадрат, треугольник, круг и др.).

2. Построить орнаменты на основе соединения нескольких геометрических форм.

3. Выполнить несколько орнаментальных композиций на основе геометрических форм с иллюзией объема.

4. Исполнить геометрическую композицию в круге с использованием одной или двух осей симметрии.

5. Отрисовать «двухслойный» орнамент, в котором на поле из небольших плоских геометрических форм по схеме рапортной сетки крупно изображены в каче-

стве мотивов шар, куб, пирамида, конус и иные более сложные объемные объекты.

6. Спроектировать геометрический рапортный текстильный орнамент и изобразить рядом эскиз костюма из ткани с данным орнаментом.

7. Спроектировать геометрическую композицию для использования в дизайне посуды и изобразить рядом эскизы предметов чайного сервиза с данной композицией.

8. Спроектировать геометрическую композицию для исполнения ее на корпусе автомобиля спортивного типа.

9. Спроектировать геометрические орнаменты с использованием компьютерных технологий для применения их в дизайне интерьера.

ГЛАВА 2

РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ

1. Растительный орнамент в истории искусства

Растительный орнамент появился в период перехода человечества к земледелию и связан с развитием аграрной магии. В орнаментации глиняных ритуальных статуэток трипольской культуры, т.е. IV–III тыс. до н. э., возникают мотивы засеянного зерна и ростка. Посредством орнамента в скульптурках выражена сущность мировоззрения первобытного земледельца, заключенная в формуле «зерно+земля+дождь=урожай». Земля, почва, вспаханное поле были уподоблены женщине; засеянная нива, земля с зерном — женщине, «понесшей в чреве своем». Женщина и земля сопоставлены и уравнены на основе древней идеи плодovitости, плодородия. На некоторых статуэтках видны следы добавления в глину зерен злаков и прочерчены символические татуировки: узор-пиктограмма, означающая засеянное поле, символ дождя или изображения растений. Порой вид-

но, что древний ромбический узор, символизирующий обобщенное благо, развит до пиктограммы засеянного поля: ромба со знаком зерна или квадрата, разделенного крест-накрест на четыре квадрата с точкой-зерном или ростком в центре каждого из них (рис. 124).

На животе и чреслах ряда глиняных трипольских статуэток есть хорошо читаемые растительные мотивы: лист, целое растение, колосок. Разгадку роли колоска или «девочки-колоска» в русских аграрных обрядах можно найти в работах Е.В. Аничкова и Т.Г. Мовит¹. При сравнении мотивов орнамента на трипольских статуэтках и глиняных сосудах и на европейских каноничных тканях видна большая

¹ Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Т. I—II, 1903–1905. Т. I, 1903; Мовит Т.Г. Об антропоморфной пластике трипольской культуры // Советская археология, 1962, № 2.

группа аналогичных признаков. В русском крестьянском текстиле мотивы ростков часто расположены между прямыми, зигзагами или волнистыми вертикальными линиями на чередующихся нешироких полосках. В этом случае перед нами соединение древней неолитической темы «воды-дождя» с яростной силой ярового ростка на поле. Для иллюстрации этих идей мы пред-

ставляем на рисунке 125 схожие орнаментальные композиции на трипольских сосудах и в русской набойке, и вышивке. Следует заметить, что тема ростка и поля-пахоты развита в орнаменте почти всех аграрных культур мира на различных бытовых и культовых предметах (рис. 126). Переход к пашенному земледелию на рубеже бронзового и железного веков закрепляет связь

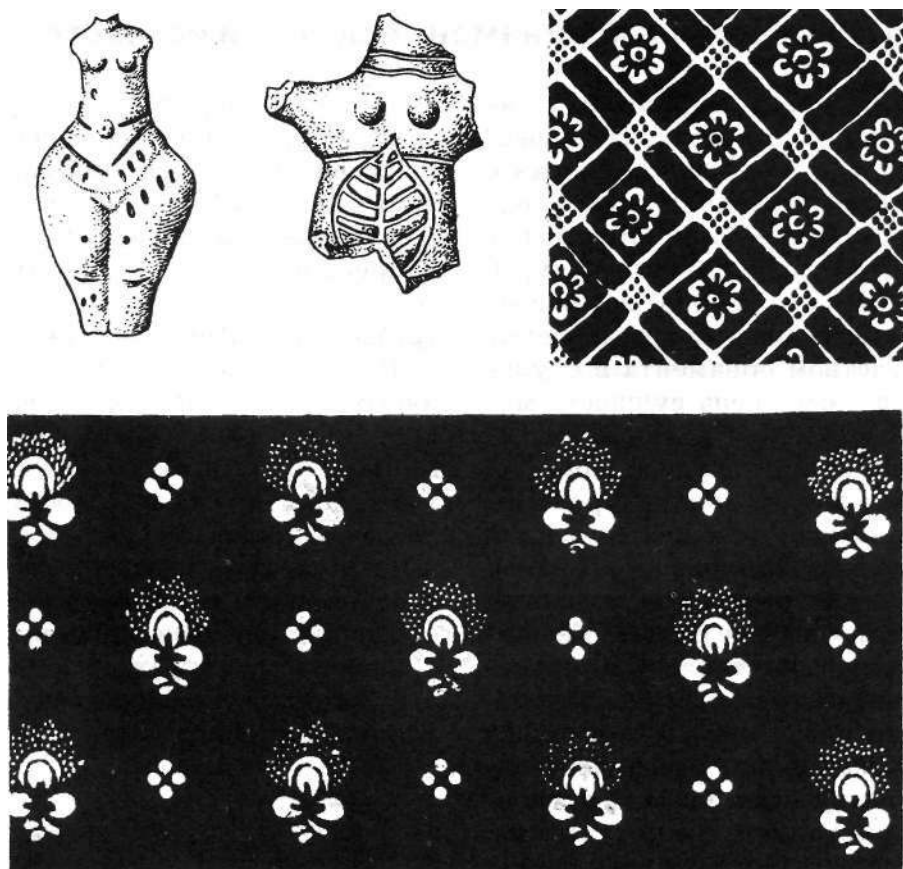


Рис. 124. Трипольские статуэтки с отпечатками зерен и «ростками». Использование данных мотивов в европейском каноничном текстильном орнаменте

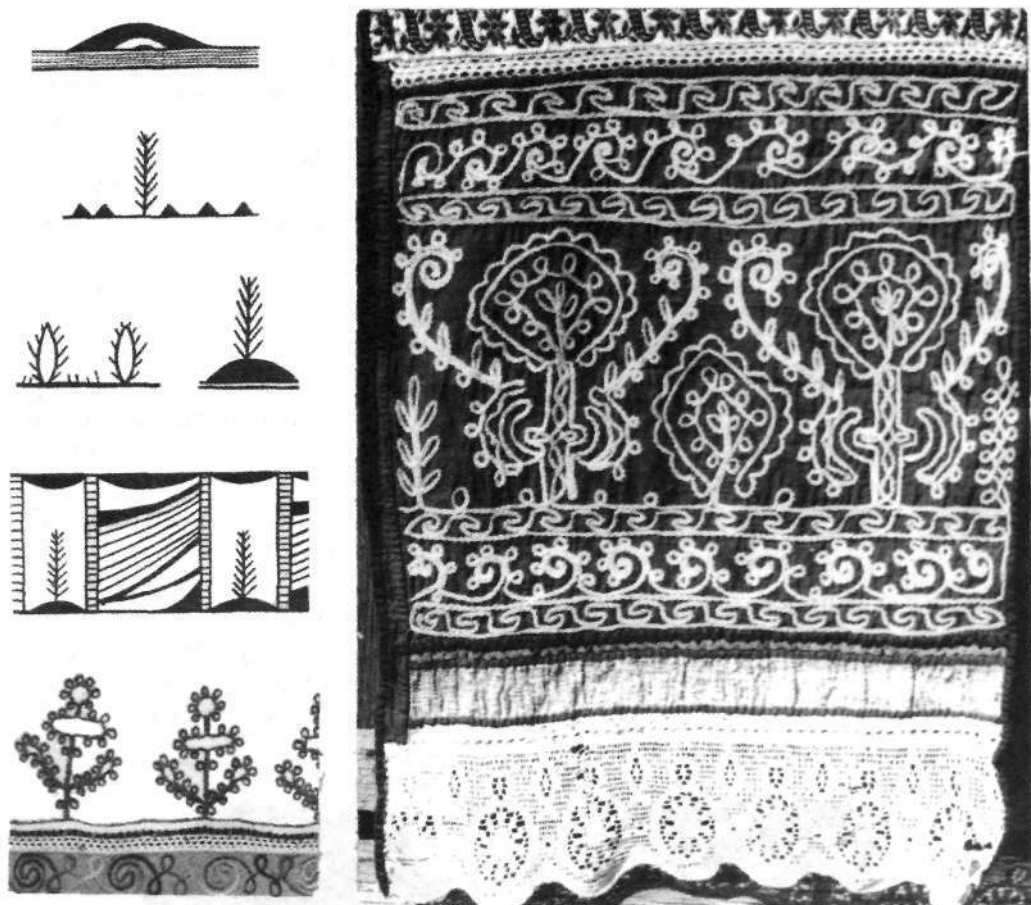


Рис. 125. Изображение растений и дождя на трипольских сосудах и в русской народной вышивке. XVIII—XIX вв.

мотива роста и борозды в орнаменте. Нельзя не отметить, что многие композиции с ростками включают и изображения животных, охраняющих росток. В исторической и археологической литературе можно найти не одно упоминание о таких композициях, что говорит о зарождении известного мифа о «мировом

дереве», широко распространенного на евроазиатском континенте.

По мере развития изобразительных навыков и знаний человека о царстве растений обобщенные изображения-символы растения приобретают конкретные узнаваемые черты. Так, текстиль VI—V вв. до н. э., найденный в курганах Гор-

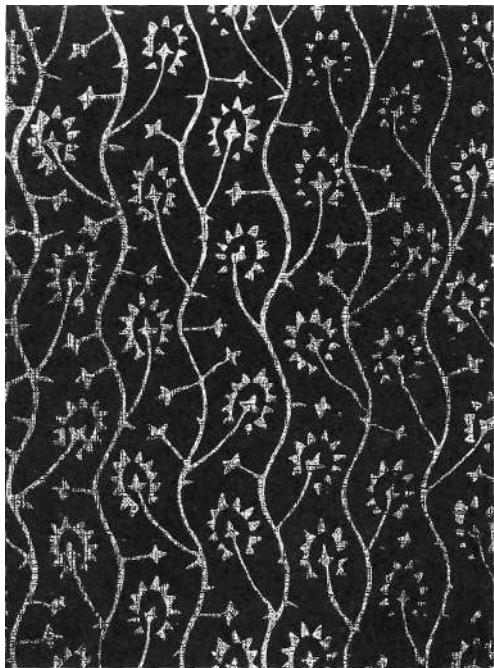


Рис. 126. Канонический растительный текстильный орнамент. Россия

ного Алтая, украшен мотивами цветов и бутонов лотоса, цветущих китайских деревьев «удун». Цветы и бутоны лотоса узнаются на тканях, изображенных в росписях Древнего Египта, пальметты — в рисунках одежд на керамике Древней Греции. Древнейшие растительные мотивы устойчиво повторяются в искусстве Ирана и Индии. Это перечисление можно продолжить изображениями растений первых веков нашей эры и Средневековья и построить довольно стройный ряд создания растительных орнаментов в истории прикладного искусства (рис. 127-130, цв. ил. 8, 9).

Начиная с XIV в. к историческим образцам-орнаментам на предметах быта можно добавить сведения о изображениях растительных орнаментов из различных трактатов ху-



Рис. 127. Растительные мотивы на сосудах критомекинской культуры

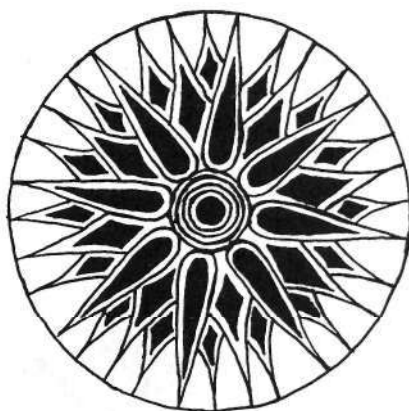
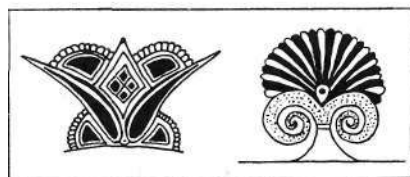


Рис. 128. Растительные
орнаменты на предметах
Древней Греции

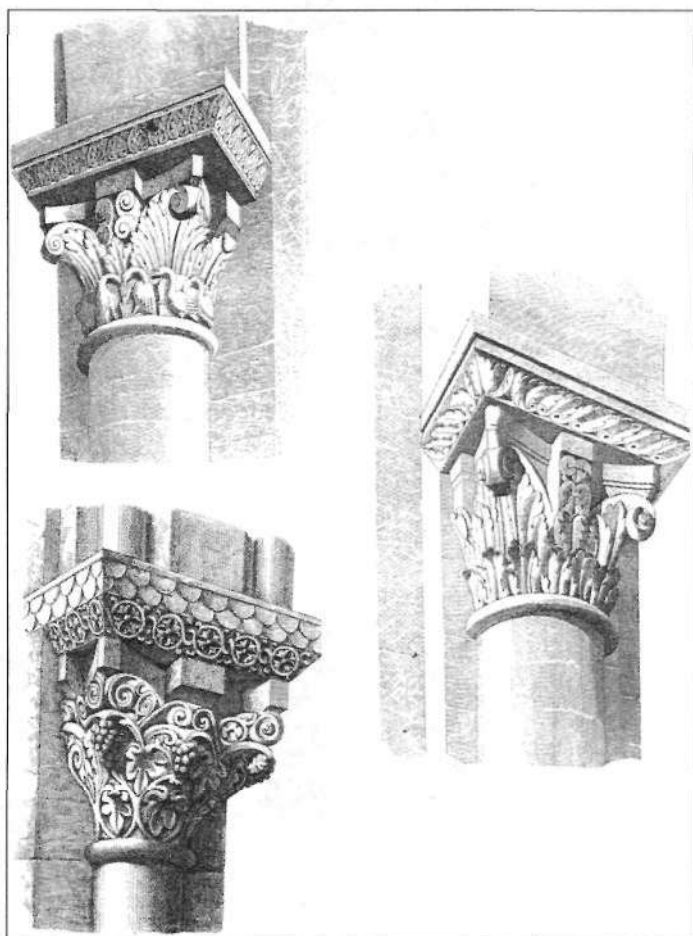


Рис. 129. Капители
романского искусства
с мотивами растений

дожников эпохи Возрождения. Такие великие мастера, как Пизанелло, Сандро Боттичелли, Джакомо Беллини, получившие хорошую школу рисования, оказали существенное влияние на графику растительных мотивов в орнаментах стенописей и

дорогих тканых изделий. Живописцы внесли в растительный орнамент Возрождения элементы трехмерности, тем самым значительно обогатив его. Мотивы растений в декоративном искусстве Возрождения приведены на рисунке 131.

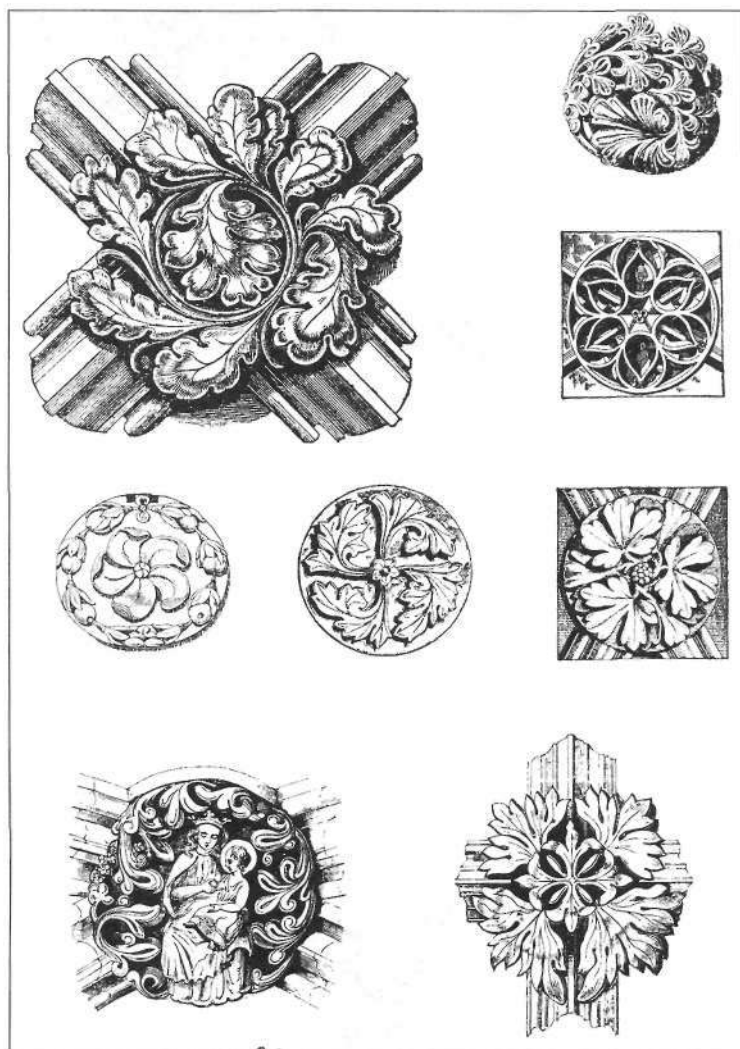


Рис. 130. Розетки средневекового искусства Европы

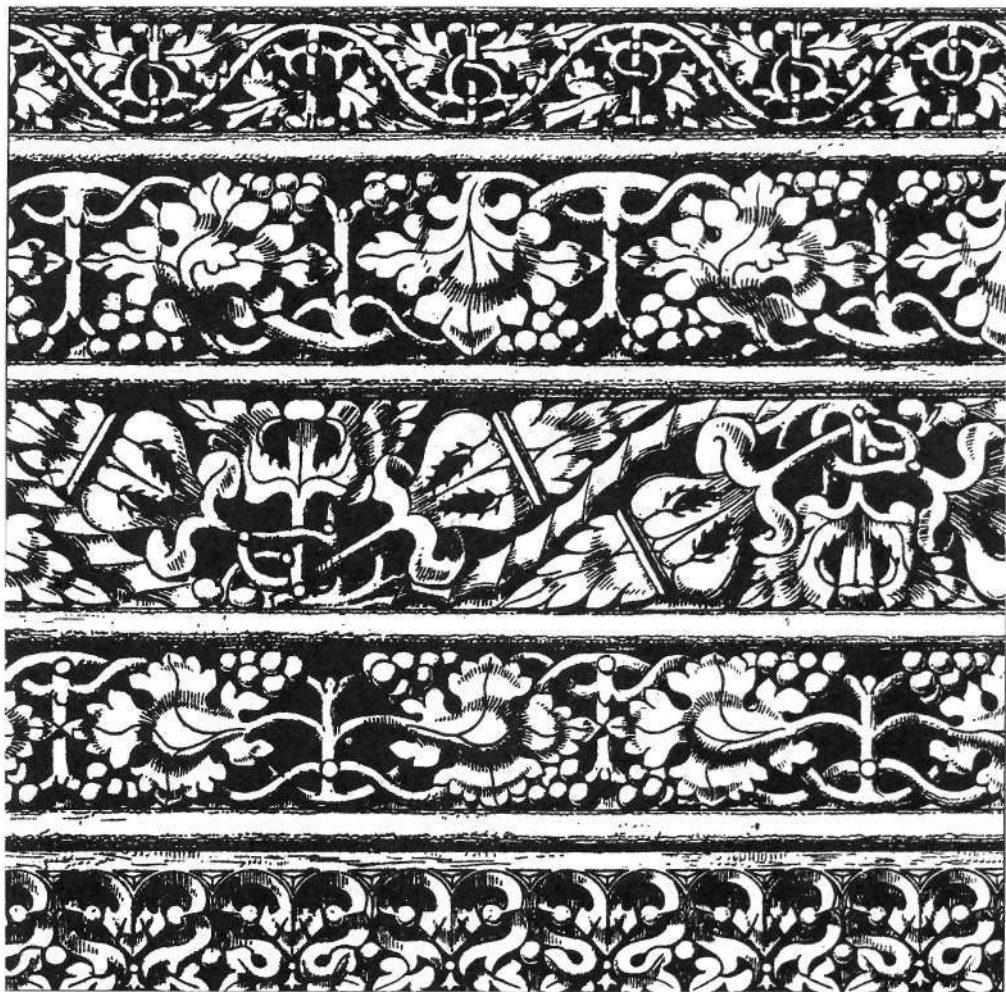


Рис. 131. Декоративные фризы эпохи Возрождения

В XVII-XVIII и XIX веках на растительный орнамент стали влиять работы графиков-орнаменталистов¹.

¹ Графики-орнаменталисты — художники, творческие устремления которых были связаны с сочинением орнаментов. Начиная с XVII в. их единственной задачей было создание моделей, эскизов, образцов для изделий прикладного искусства

Во многих орнаментах на различных предметах узнаются гирлянды мелких и крупных цветов, букеты, листья аканта, отработанные графически Ш. Лебреном, Ж. Ленотром, Д. Маро, Ж. Береном и другими деятелями декоративного искусства (рис. 132, 133, цв. ил. 10, 11).

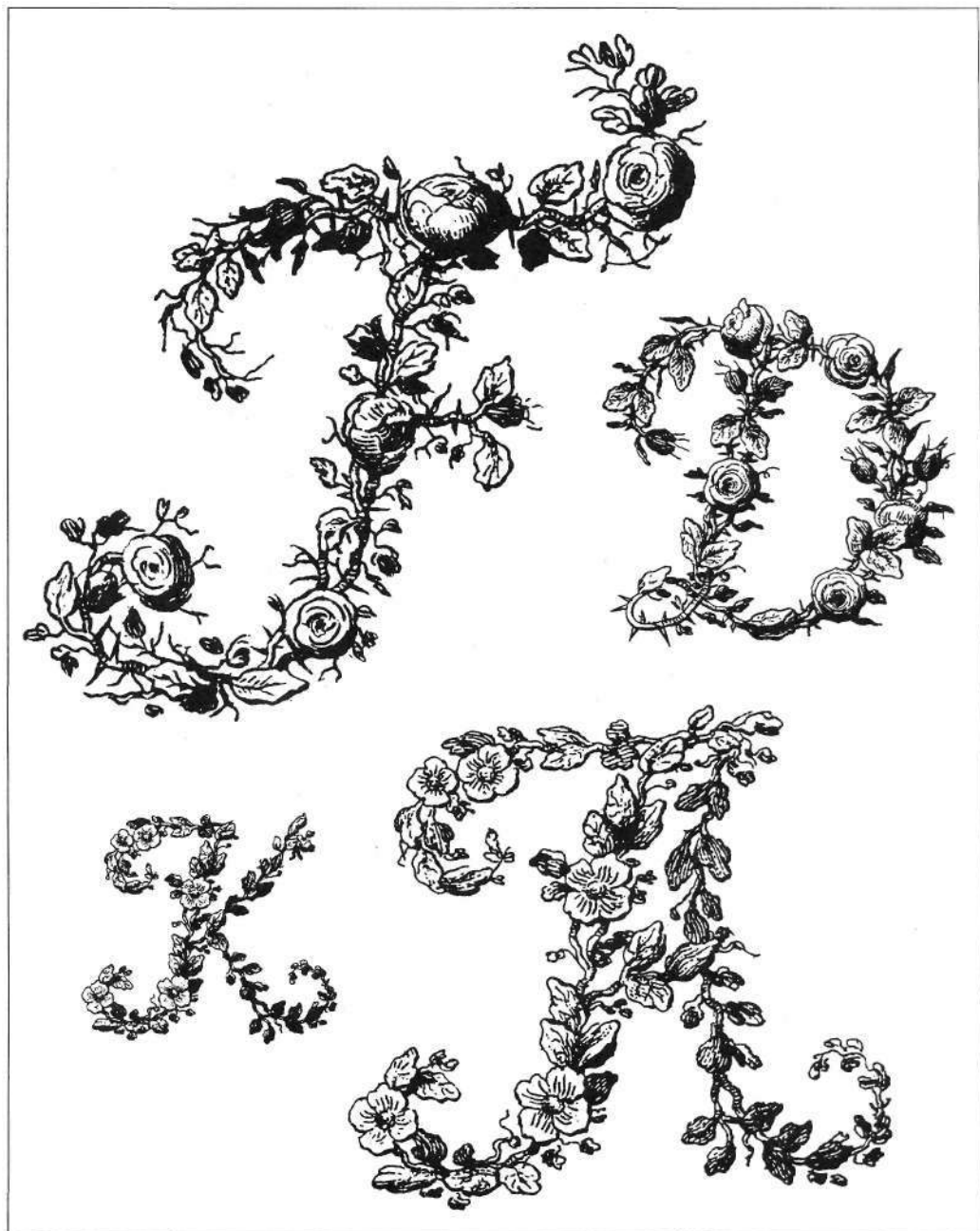


Рис. 132. *Pouget*. Алфавит любви. 1666 г.

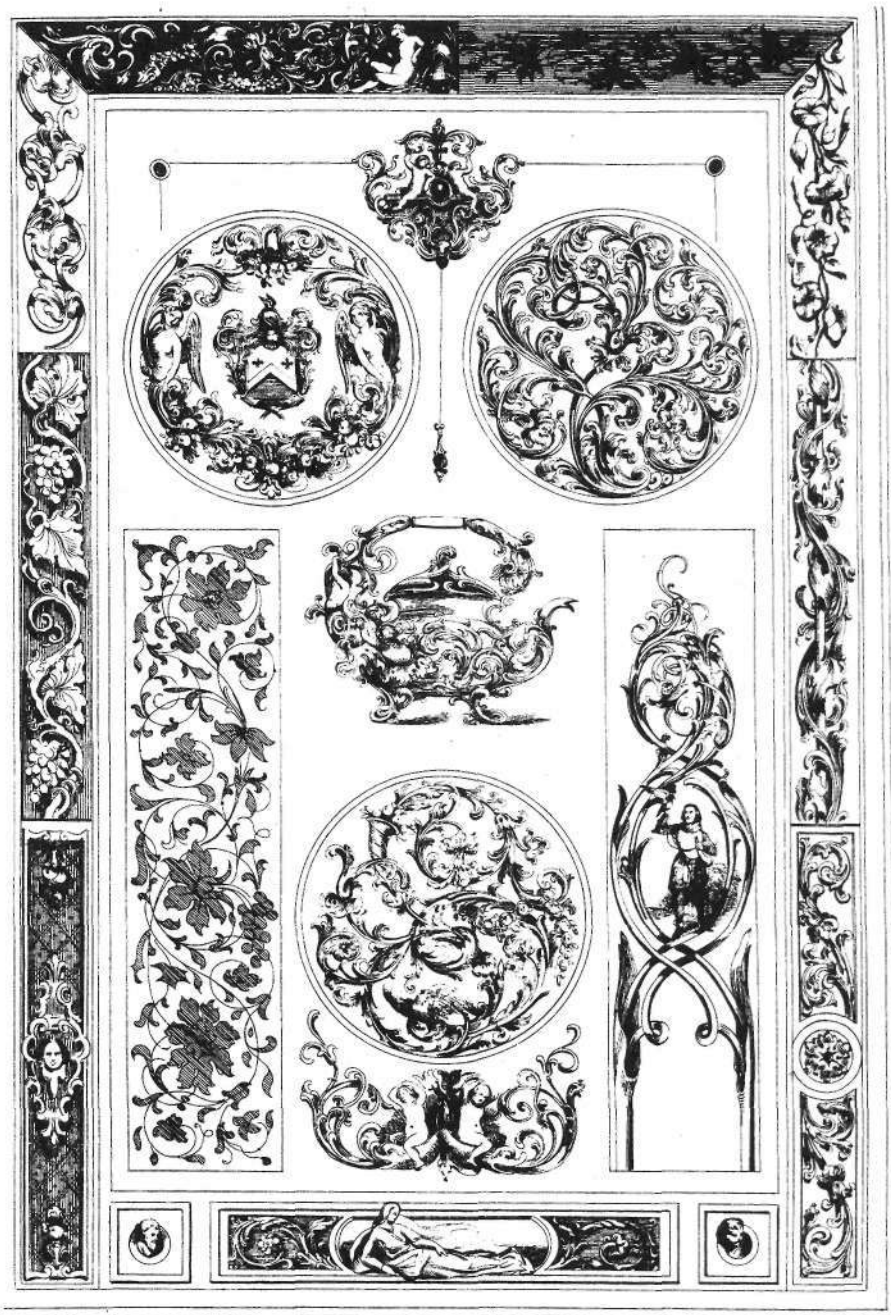


Рис. 133. Лист из альбома-коллекции орнаментов XIX в.

XIX век был безусловно триумфальным для растительного декора, особенно это относится ко второй половине столетия. Мелкие дискретные мотивы из веточек и полевых цветов заполнили европейские печатные издания, фарфоровые сервизы, интерьерные изделия и обои (цв. ил. 12, 13). Морем цветов можно назвать орнаменты дешевых фабричных ситцев 60-90-х годов XIX в. Однако не один исторический период не сравнится по обилию растительных орнаментов с искусством модерна (рис. 134-136, цв. ил. 14-17).

Двойственность, неустойчивость, неудовлетворенность настоящим, с одной стороны, и страстная жажда нового, лучшего — с другой, создавали ту неразрывную диалектическую борьбу двух противоположных начал, которая пронизывала уровни всех проявлений модерна — противоречивого стиля переходной эпохи, закрывающей старое искусство и открывающей новое.

В орнаментике эти представления, чувства, осознанные и неосознанные устремления выплеснулись в виде фантастических сплетений растительных форм «неземных» очертаний. Изысканно красивые, но странно изломанные, они притягивали своей болезненной красотой, совмещающей черты угасания и пробуждения одновременно.

Принцип движения, обновления, видоизменения, заложенный в любом растении, был предельно развит художниками повторением вы-

тянутых, змеевидных форм вычурных изгибов. В основу этих изгибов легла линия, названная бельгийским архитектором В. Орта «удар бича». Посредством этой формирующей стиль линии из растительного мира вычленили несколько групп растений с вытянутыми стеблями и узкими листьями. Теодор Вундерлих, известный на рубеже XIX—XX вв. как теоретик и методист рисунка, не без основания утверждал, что «современная орнаментика сделала своим символом длинный, узкий лист, который повторяется в причудливых изгибах...»¹ Этот лист может настолько изменяться в рисунках, что временами напоминает скорее пиявку, бациллу или ленточного червя.

Следствием такой направленности в орнаменте модерна было широкое распространение растений родной флоры, которые до того времени оставались незамеченными из-за неприглядности их форм с точки зрения эстетики прошлых периодов. Болотные и сорные травы стали полноценными объектами для изображения. Длинные нитевидные стебли водяных растений в орнаментах вытягиваются над листьями в смелых изгибах и заканчиваются тяжелыми цветами, размеры которых можно понять, только вспо-

¹ Вундерлих Т. Рисование живых моделей в различных учебных заведениях. Рисование растений для художественной промышленности // Известия общества преподавателей графических искусств, 1913, № 2, с. 48.



Рис. 134. Декоративная ткань. Прохоровская трехгорная мануфактура. Москва.
Начало XX в.

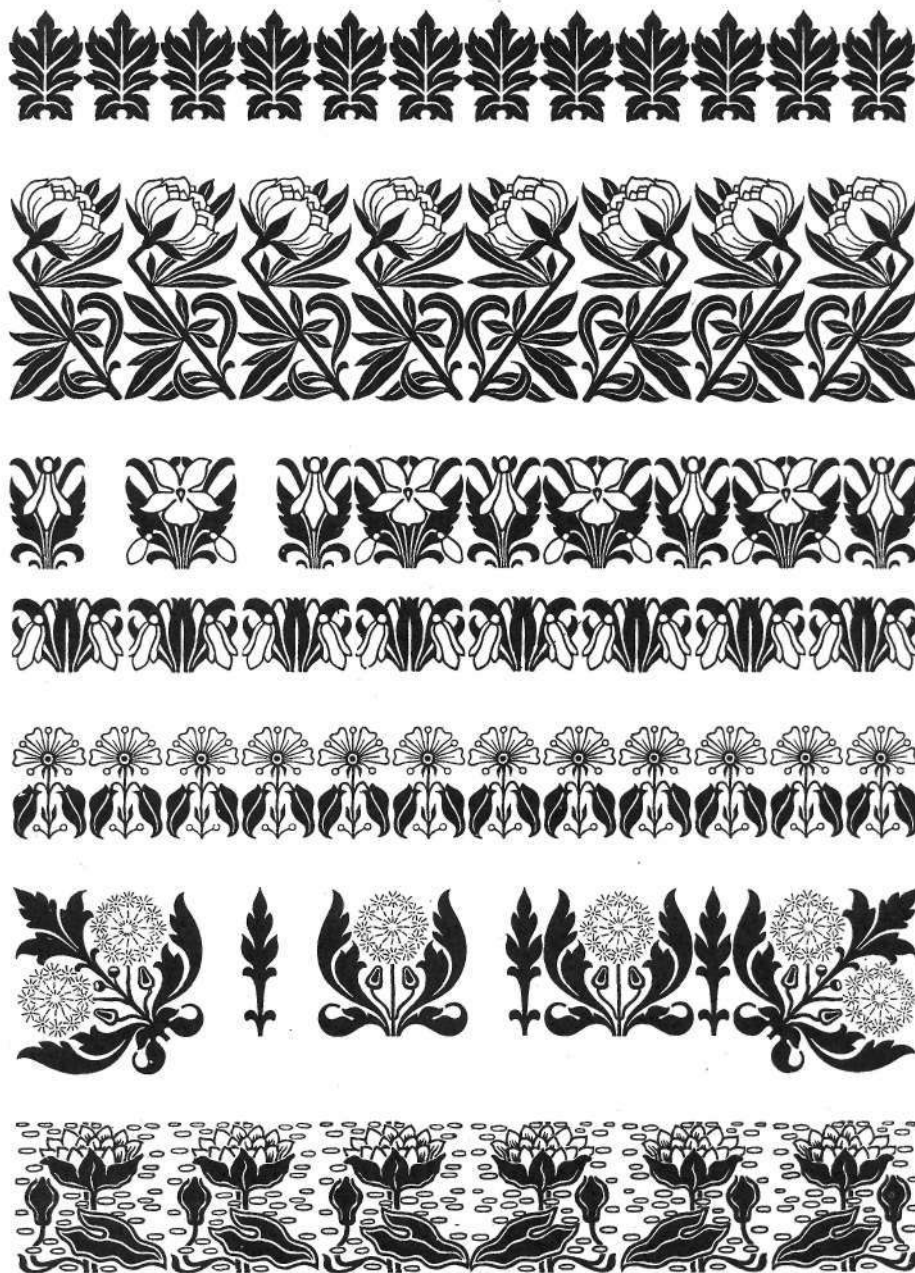


Рис. 135. Бордюры из растительных мотивов для использования в полиграфии.
Амстердам. Начало XX в.

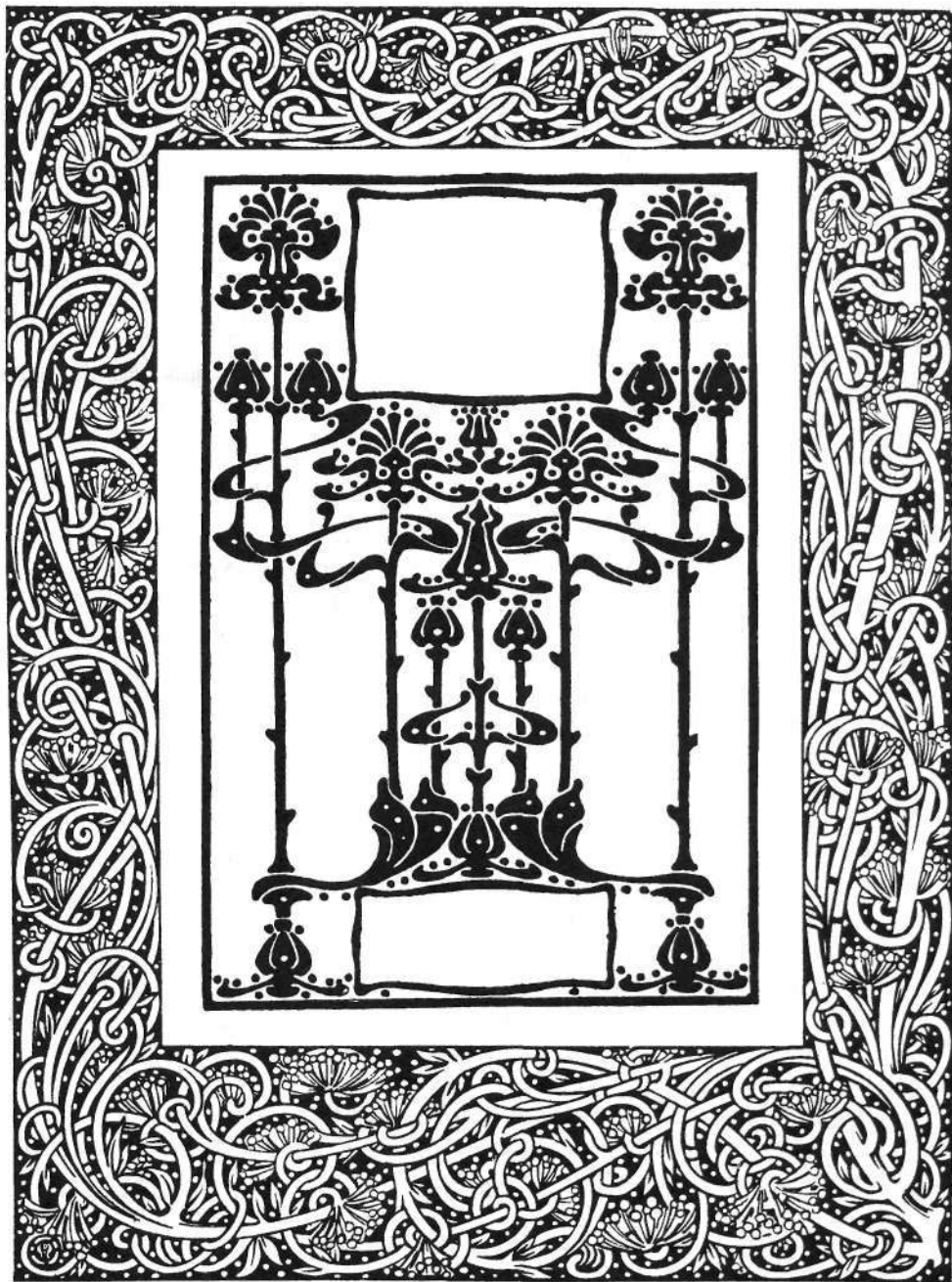


Рис. 136. Рамка в стиле модерн. Около 1900 г.

нив, что они плавают на поверхности воды. Из водных растений наибольшую популярность приобрели кувшинки, тростник и лилии.

К. Бальмонт в характерном для модерна плане образно отразил свое восприятие растений:

На дне морском подводные
растенья
Распространяют белые листы
И тянутся, растут,
как приведенья,
В безмолвии урюмой темноты.

Эти строки — точное описание цветовых сочетаний раннего модерна, включавшего перламутровые, бело-голубые, зеленовато-серые, сиреневато-розовые оттенки. Все они сохранялись на тканях вплоть до начала нашего века, подчеркивая локальную цветовую мощь орнаментов, появившихся позднее. Из сорных, несадовых трав орнамент модерна включает васильки, ромашки, одуванчики, лопухи, купавки и целый ряд других использовавшихся ранее мотивов растений, но трактовал их по-своему. Эти мотивы были довольно просты по рисунку и сохраняли в себе отголоски начальной фазы английского модерна, когда текстильный орнамент опирался на точные изображения местной флоры. В крупных орнаментальных мотивах с ясной цветовой организацией и упругой пластикой они выглядели не менее эффектно, чем водяные цветы.

Прекрасная мечта, стремление к поискам новых, более гармоничных отношений человека с окружаю-

щим его миром приводили художников не только в поля и леса родного края, но и заставляли искать созвучия своим чувствам в сказочных садах природы далеких чужеземных стран. Египет, острова Полинезии и особенно страны Востока притягивали художников иными, чем в Европе, представлениями о прекрасном в природе и человеческих отношениях. Уехал на Таити французский живописец П. Гоген. Отправлялись в путешествия или мечтали о них многие художники, поэты, писатели. Интерес художников к Востоку резко возрос после всемирных выставок 60-х годов XIX в. и достиг кульминации к концу XX в. Наиболее притягательным оказалось искусство Японии с ее обожествлением природы и культом любования красотой каждой травинки. Работы японских мастеров тщательно изучались, копировались, чтобы понять принципы иного восприятия природных форм, секреты внешне простой техники, утонченность художественных приемов.

С увлечением искусства Востока связывают появление в период зрелого модерна таких традиционных для японского и китайского декоративно-прикладного искусства цветов, как хризантемы, орхидеи, астры, ирисы, гиацинты, акация. Внешняя достоверность органических форм японского искусства, скрывающая в себе высокий полет абстрактного мышления, была необычайно привлекательна

на всех этапах развития модерна. Цветочные мотивы японского искусства и даже целые композиции встраивались в орнамент без особых изменений. Более того, расписанные изображения цветов ширмы дальневосточных мастеров довольно органично существовали в европейских интерьерах, вызывая такое же неподдельное восхищение, как и в Японии. Подобное чувство можно выразить словами, сказанными поэтом Цураюки при виде ширмы с цветочным рисунком:

Не блекнут краски...
С тех пор
Как зацвели цветы,
На свете этом —
Всегда весна.

Ошеломляющим открытием модерна была *орнаментальность микроформ внутреннего строения растений* и использование их в декоративно-прикладном искусстве. Причудливая оболочка растительных клеток, калейдоскопическое разнообразие составляющих клетку элементов позволили выйти на принципиально новые, никогда ранее не применявшиеся в тканях орнаментальные мотивы. Это было как бы последним (после введения в орнамент лишайников, грибов и водорослей) эталоном поисков необычного. Образная структура таких композиций базировалась на элементарных эстетических переживаниях и мало использовала обычный человеческий опыт натурных ощущений. Опыта работы с микроформами у художников еще

не было, и невиданная пластика мотивов была стилизована «под модерн». Прорыв в микромир оказался слишком глубоким, чтобы быть полноценно освоенным эстетикой того времени, но он вскрыл целое направление в орнаментальном искусстве XX в. (рис. 137).

Модерн начинается с жилого дома — особняка, с его планировки, мебели, обоев, поэтому ярче всего *орнамент модерна выявляется в декоративных тканях*. Именно в них художественные средства, строящие рисунок, работают наиболее широко и раскованно. Крупные растительные мотивы с цветами, занимающие иногда всю ширину ткани, четкими силуэтами читаются на плоскости полотна. Силуэты, как правило, прорабатываются линией, условность и универсальность которой позволяет гибко переходить в изображениях от плоскостности к объему, и наоборот. Отсюда ее сила в плоских орнаментах и ясность в выражении объемно-пространственных форм.

Линия выявляет не только границы форм, но и выражает чувства, переживания художника. Она может быть легкой, волшебной, прихотливой, стремительной, теплой или жесткой, в зависимости от творческого замысла художника. Именно на рубеже XIX-XX вв. произошло само осознание и теоретическое обоснование культуры линии в изображении. Линия, работающая отдельно или очерчивающая силуэты форм, может быть

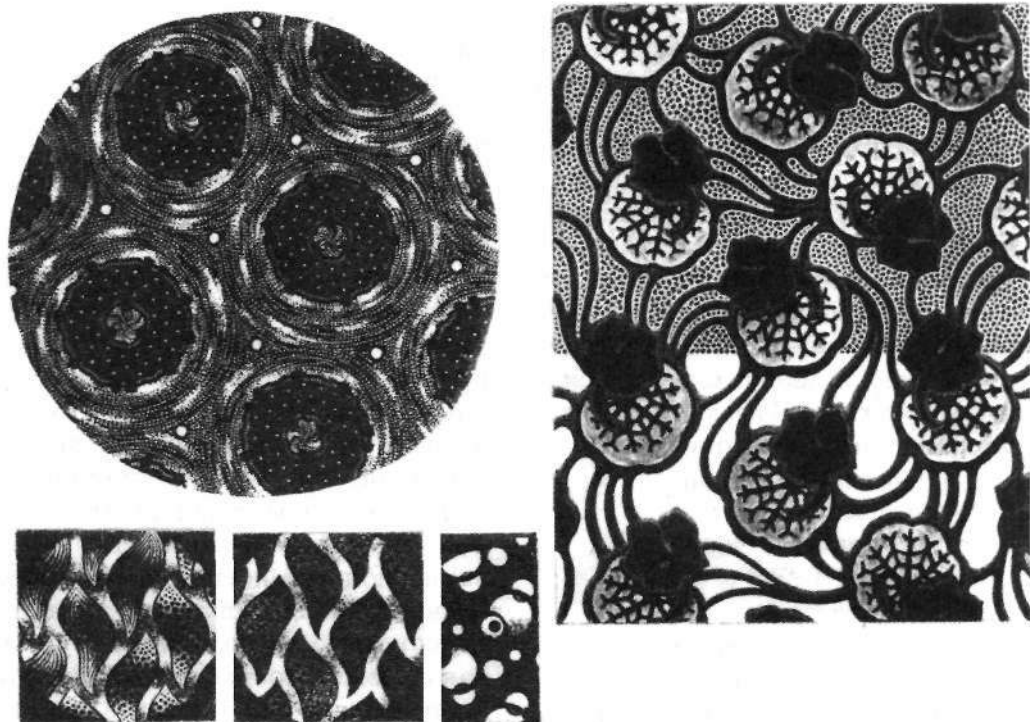


Рис. 137. Орнаменты, построенные из мотивов микромира. Модерн. Россия.
Прохоровская трехгорная мануфактура

дополнена точечной фактурой и иногда штрихом. Все это исполняется методически ясно и лаконично. Изображение, пусть даже самое фантастичное, легко читается.

Каждый элемент изображения, каждый прием в тканях модерна обладает своей эстетической выразительностью, что дает в конечном итоге безупречную композицию. Только при таком использовании средств выражения, близком к совершенству, изображения, стилизованные до отчуждения от своей природной формы, не теряют при-

влекательности и не вызывают реакции отторжения. Сплетение листьев, стеблей, корней, бесконечное перерастание одной формы в другую, дающее иллюзию вечного движения, не смотрится хаосом. Подчеркнутая динамичность форм, пугавшая теоретиков исторического орнамента второй половины XIX в. своей незаконченностью, не нарушала законов построения орнамента. Замена статики и переход от жесткой симметрии к динамическому равновесию давали импульс к новым поискам не только внутри

классических раппортных схем, но и изменяли сами схемы. *Раппорты в тканях модерна были увеличенными и вытянутыми по вертикали.*

Движение изогнутых линий и силуэтных пятен орнаментов тканей и стенописей модерна сознательно поддерживается оставленными большими пустыми плоскостями фона. Ровное изобразительное поле не только поддерживает имеющееся в композиции движение, но и увеличивает потенциал возможностей к движению как мотива в целом, так и отдельных его элементов. Это позволяет зрителю мысленно продолжить движение изображенных форм, развить идею художника.

Наличие в произведениях искусства модерна мощной потенции к развитию созданного образа часто связывают с освоением принципа недосказанности, культивируемого японским искусством.

В орнаментальных композициях проблема взаимоотношений изображаемой фигуры и фона — одна из центральных. В геометрических орнаментах трудно определить, что считать фигурой, а что фоном; все элементы орнамента несут одинаковую образно-эмоциональную нагрузку. В орнаментах из биоформ деление композиций на мотив и фон увеличивается в зависимости от близости изображения к природному оригиналу. Но в любых орнаментах, где существует деление на мотив и фон, выверенность частей фона, заключенных между формами, должна быть высокой. В растительных

орнаментах модерна количество фона, его цвет, фактура выверяется настолько, насколько это нужно, чтобы изображение оставалось в орнаментальном поле изделия и было одновременно активным элементом образного строя пространственной среды — интерьера.

«Найти фон» — непростая задача, особенно когда, например, в орнаментах декоративных тканей с крупным цветочным мотивом раппорт почти не просматривается. Такая игра с узором возможна только при общем высоком уровне орнаментальной культуры модерна и, в частности, в поисках живописных и графических решений. Орнаментальность работ крупных художников, среди которых можно назвать Г. Климта, М. Врубеля, П. Гогена, Ф. Ходлера, А. Бенуа, их находки в решении проблемы «фигура-фон» способствовали развитию и орнаментального творчества. Работы Г. Климта, П. Гогена и сегодня пристально изучаются специалистами декоративно-прикладного искусства.

Декоративизация модерна, устранявшая деление искусств на высшие и низшие, позволяла живописи уподобляться орнаменту, а орнаменту становиться автономной художественной формой. Живопись и орнамент приобретали одинаковую ценность для художников. Для этого достаточно вспомнить живопись и прикладные работы М. Врубеля или декоративизм произведений универсального худож-

ника Англии — родины модерна — У. Морриса (художника, архитектора), много сделавшего в области растительного текстильного узора. Проектирование архитекторами орнаментальных панно, витражей, обоев и тканей было тогда обычным явлением.

В 20-30-е годы XX в. — годы зарождения и развития дизайна промышленных изделий в Европе роль растительных орнаментов, как и

всего орнамента в целом была снижена. Растительный орнамент наиболее полноценно в эти годы развивался только в художественном текстиле, но приобрел «рубленный» геометризм.

Во второй половине XX века роль растительных узоров в искусстве постепенно увеличивалась, и они стали находить свое место в дизайне. Но этот процесс шел очень медленно и неуверенно.

2. Изображение растительных мотивов в европейском художественно-промышленном образовании в XIX-начале XX века

В XIX веке рисование растительных орнаментов сосредотачивается в многочисленных рисовальных школах или школах технического рисования. Именно в этих школах создается то, что мы называем сегодня методиками построения растительных орнаментов.

Все поиски в этой области были направлены на изучение возможностей изображения растительных мотивов, так как считалось, что мотив — ключевое звено образности не только орнамента, но и всего орнаментированного изделия.

Наиболее сложной теоретической основой и универсальной структурой обладал метод «совершенных форм» (рис. 138). Этот метод относится к классическим и существовал в творческой практике первой половины XIX в. в нескольких разновидностях. Основной его смысл —

это применение в качестве орнаментального мотива идеализированной (совершенной) формы растения или его части, не встречающейся в природе, а полученной в результате творческого обобщения естественных форм. Растительные формы, наблюдаемые в жизни с массой индивидуальных отклонений, передавались художником в соответствии с творческими представлениями о данном растении через систему аналитических зарисовок натуры со студийной переработкой. Такая методика в основном основывалась на сравнительном анализе натуры с учетом орнаментов предшествующих исторических периодов и определенных законов построения художественного изображения растительных мотивов.

Данный метод быстро проник в общеобразовательные учебные

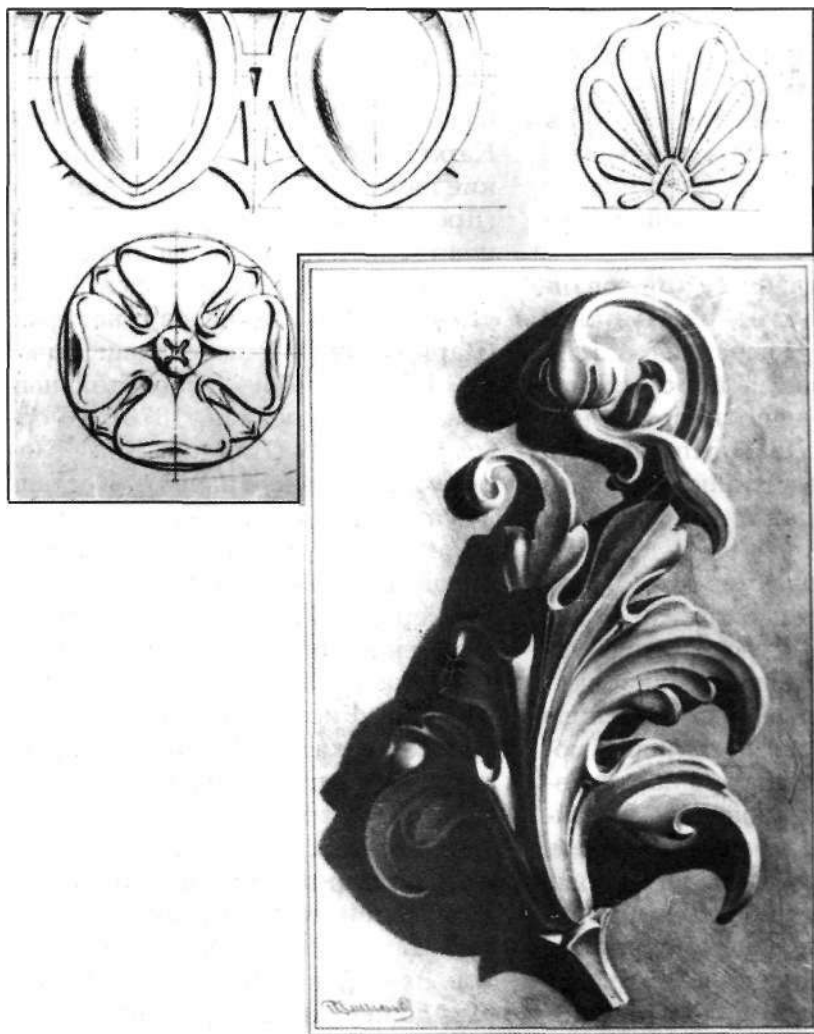


Рис. 138. Рисунки из курса рисования орнаментов, составленного и отрисованного Н. Емельяновым. 1854 г.

заведения и в упрощенном виде распространился на низших ступенях художественного образования. Творческое обобщение в этом случае доходит до простой схематизации или близко к ней. Приемы

элементарной стилизации — схематизации используют схожесть общего очертания (абриса) отдельных цветов, плодов, листьев или их групп с различными геометрическими фигурами. Так, в основании

листьев клевера, земляники, туи, стрелолиста лежит треугольник. По количеству и направленности жилок в листьях приближаются к пятиугольнику листья винограда, плюща, платана и др. Масса плодов вписывается по своей основной форме в круг.

Во время обучения стилизованными формами заполнялись квадратные или круглые поверхности. При использовании простых мотивов главное — познавательная сторона работы. Часть упражнений исполняли по памяти, повторялись предыдущие задания, сделанные с натуры.

Ко второй половине XIX в. художественный текстиль, как и всё прикладное искусство, был перенасыщен орнаментами, стилизованными под прошлые века. Надежды на обновление орнаментальных мотивов стали связывать с нараставшим движением «возврата к природе», и в начале последней трети XIX в. произошел буквально взрыв интереса к возможностям применения растительных форм в художественной промышленности. Многие преподаватели художественно-промышленных школ стали внедрять в учебный процесс натурное рисование форм отечественной флоры, искали наиболее эффективные способы графической фиксации растений и построения растительных орнаментальных композиций.

Период с конца 40-х годов XIX в. и начало 20-х годов XX в. ознаменовался появлением десятков та-

лантливых педагогов, посвятивших себя рисованию растений для художественной промышленности. Наиболее крупной фигурой из них был Карл Крумбольтц, издавший такие книги, как «Цветы и орнамент» (Дрезден, 1849), «Рисование в художественной промышленности» — о рисунках растений (Дрезден, 1849), «Композиции из цветов с натуры» (Париж, 1849), «Разнообразные цветы» (Париж, 1858), «Растительный орнамент» (Дрезден, 1878), «Формы растений» (Плацен, 1897). Наряду с ним можно назвать Иоганна Эдуарда Якобсталя — автора книги «Стенные картины — грамматика орнамента» (Берлин, 1880), Иосифа Риттер фон Штока — автора книги «Растение в искусстве» (Вена, 1896), Иоганна Штауффагера — автора пособия «Рисование растений стилизованных и натуральных» (Бреслау, 1897), Антона Содера, Мозера и многих других.

О методах обучения изображению растений для промышленных целей теоретик искусства и педагог рубежа XIX-XX вв. Теодор Вундерлих писал: «Рисование в художественно-промышленных целях принимает различные формы. Один способ такого рисования заключается в простой передаче живописно-декоративных форм растений. Этот способ имеет важное значение для общего художественного развития, которое необходимо каждому занимающемуся художественными ремеслами. Зарисовки по такому способу изображаются



Рис. 139. Изображения растения по



«природного естества». XIX в.

как можно ближе к "природному естеству" и включают не какой-то отдельный цветок, а все растение или их группу (рис. 139). Объемные характеристики выражаются слабо, но зато широко применяется цвет. Зарисовок два вида. *Первый вид* (выделено — Н.Б.) охватывает зарисовки групп растений с сохранением всех их случайных ракурсов, пропорций, а главное, окраски. *Второй вид* отличается от первого тем, что ракурсы для изображения выбираются с учетом большего выявления особенностей единичного растения, и работа идет с большим

анализом конструкции и прорисовкой объемов»¹.

Особенно удачно натурные формы выглядят в орнаментальных композициях замкнутого характера, которые являются скорее декоративно организованными сложными многоэлементными растительными мотивами, чем орнаментом в его привычном понятии. В бесконечных орнаментах, где чаще используются

¹ Вундерлих Т. Рисование живых моделей в различных учебных заведениях. Рисование растений для художественной промышленности // Известия общества преподавателей графических искусств, 1913. № 2.

зарисовки второго вида, стилевые формы работают активнее.

За счет чего же достигается орнаментальность в композициях, если зарисовки ее почти не имеют? Орнаментальность достигается таким проверенным тысячелетиями приемом, как сознательное уплощение натурного изображения за счет введения контура одной толщины, ровной заливки цвета двух-четырех основных светлот без передачи светотеневых характеристик. В ритмической организации таких орнаментов цвет играет решающую роль и порой имеет большее значение, чем форма.

Способ натуральных форм с плоскостной трактовкой орнаментальных изображений нагляден в своих приемах и высоко ценится у обучающихся прикладному искусству. Возможная наивность трактовки плоских изображений растений позволяет использовать этот способ на ранних стадиях учебного процесса. Высшие же его проявления, конечно, требуют крепких навыков в рисунке и живописи.

Все другие способы рисования растений для художественной промышленности находятся в исключительной зависимости от определенной техники производства. Таково применение форм растений после более или менее основательной их переработки, сообразно назначению, материалу и технике. Здесь опять видно два различных направления: одно — *строго консервативное*, благоговейно соби-

рающее все, что нам дали прежние стили, и применяющие их без изменения или только слегка модернизируя; другое — *радикальное*, абсолютно не признающее ничего старого, ориентирующееся на новое творчество.

Простая передача живописно-декоративных форм видна у художников Возрождения, консервативное направление, выраженное в компиляторстве и стилизаторстве, имеет еще более древние корни.

Новое творчество в области растительных форм сложилось под влиянием японского искусства и стремлением к выходу на образно-эмоциональное восприятие природы. Большую роль в этом движении сыграли журналы «The Studio», «The Artist» и «Германское искусство и орнаментация». Растения, изображавшиеся во всех стилях, были забыты, и внимание было сосредоточено на болотных сорных травах, не применявшихся в узорах по причине их «неприглядности» и вычурности форм.

В новом орнаменте было обращено на общность впечатления, а научные поиски совершенной формы растения были забыты. Во имя впечатления форма могла видоизменяться в угоду идее художника, а не по законам естественного развития растения (рис. 140). Стебелек листа мог извиваться наподобие кнутовища, а корни сплетаться в клубок немыслимых завитков. Формы растения использовались чисто внешне и декоративно организовывались



Рис. 140. Книжное оформление. Модерн. 1900 г.

цветом. Символизм изображения сменялся чисто декоративными задачами.

Совместить в едином методе многие достижения в работе над растением, накопленные XIX в., попытался М. Меурер. Занимаясь педагогической деятельностью в школах и художественно-промышленных училищах Германии и Италии и руководя в Риме Школой рисования растительных орнаментов (основана в 1889 г.), он разработал оригинальную систему изображения растений и применения их в орнаментальных композициях¹. Придя к убеждению, что нельзя понять растительные орнаменты прошлого, не изучив растение сообразно с законами их органического строения, он вывел метод одновременного сравнительного изучения натуральных растительных форм и их отображения в истории искусства. Такое «сопоставление и одновременное изучение естественных и художественных форм дает возможность вывести законы их образования и наглядно показывает аналогию обоих родов и форм и пригодность естественных форм для применения в искусстве; с другой стороны, оно помогает установить те технические требования,

которым подлежит видоизменение естественных форм в художественные», — считал Меурер¹. Изучение шло через теоретическое познание основ ботаники и практическое рисование натуральных форм в природе, гербариев и исторических орнаментов с таблиц и оригиналов. Строение растений изучалось и при помощи специальных увеличенных моделей растений, их частей из гипса или металла.

Только успешное освоение курса сравнительного обучения (он длился не менее года), позволяло перейти к видоизменению естественных форм в художественные на основе собственной фантазии, не связанной со стилями прошлого или понятиями об идеальной форме. Границей трансформации природных мотивов, по Меуреру, было соответствие мотива назначению и специальному характеру художественного произведения. Художник мог выбирать отдельные части растения, видоизменять или расчленять их, создавать новые формы, наиболее пригодные для целей художника. Характер графического решения требовал учитывать и расстояние, с которого орнаментированный предмет должен рассматриваться. От этого зависела детализация элементов композиции.

Рисование растений с натуры Меурер всегда выделял в качестве основного метода. Заботясь о правильности понимания этой части

¹ См.: Меурер М. Формы растений. Образцы и применение растений в орнаменте. Рекомендовано для художественно-промышленных и архитектурных училищ, высших технических школ и высших учебных заведений, а также для архитекторов и ремесленников художественных изделий. Дрезден. 1896.

¹ Вундерлих Т. Указ. изд., с. 50.

обучения, он выпускает две объемные серии таблиц под названием «Образы растений». Этюды с натуры в применении к орнаменту. Для архитекторов, ремесленников художественных изделий, рисовальщиков узоров» (Дрезден, 1897 — I серия; 1901 — II серия) и коллекцию из 38 моделей растений в рельефной и полурельефной форме. Для удобства пользования коллекцией предлагался особый каталог пластических форм растений. Многие специалисты по текстильному орнаменту с успехом пользовались трудами Меурера. Его книги были в художественных мастерских крупных русских текстильных производств, в библиотеках Строгановского училища и училища Штиглица. Работы Меурера в сравнении с другими сочинениями в области прикладного искусства наиболее близки к процессу современного обучения. Несмотря на некоторую приверженность автора к теории «слепков с искусств прошлого», его таблицы «Образы растений...» могут быть использованы и в наше время. В конце XIX в. появились и первые фотографии растений, сделанные для использования в прикладном искусстве.

Среди фотографов, работающих для мастеров орнамента, безусловным авторитетом в конце XIX — начале XX вв. пользовался К. Блоссфельд. В начале он работал ассистентом Меурера, а затем уже самостоятельно преподавал в университете Берлина около 30 лет.

Он фотографировал растения тысячами (цветы, почки, стебли, грозди и семенные коробочки), располагая их на белом или сером фоне при использовании рассеянного света из окна. Блоссфельду удалось в фотографиях использовать большое «пустое» поле фона для усиления идеи роста. Проектировавшийся в духе стиля модерн орнамент проявлялся в сознании художника так же, как развивается растение: пробиваются сквозь толщу земли стебли, уплотняются и разветвляются побеги, формулируется крона. Не случайно мотив распускающихся листьев папоротника — один из любимых мотивов фотохудожника.

В процессе преподавания методов проектирования орнаментов студентам творческих специальностей Блоссфельд широко использовал проецирование высококонтрастных позитивных изображений на экран как для иллюстрирования текста своих лекций, так для рисования копий.

В обучении художников декоративно-прикладного искусства растительному орнаменту в России вплоть до середины XX в. широко пользовались специальными переработками методик прошлого века. Образцы работы над изображением растения по методам конца XIX — начала XX в. и с использованием фотографии даны на рисунках 141, 142.

К 1920 г. на арену выходят иные представления о взаимоотношениях формы и орнамента, зарождается современный дизайн.

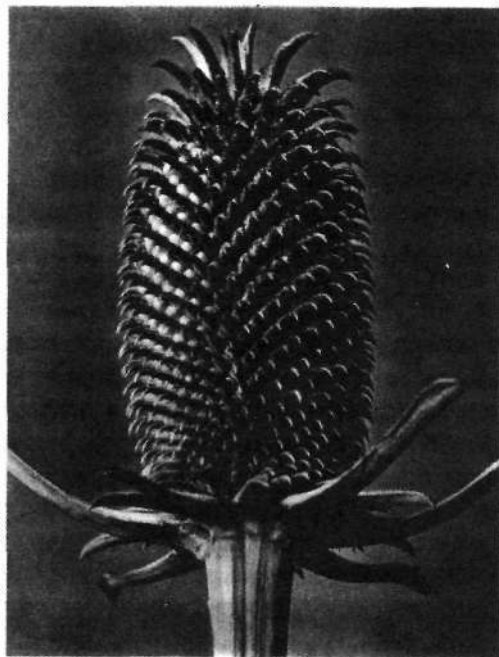


Рис. 141. К. Блоссфельд. Шишка купальницы

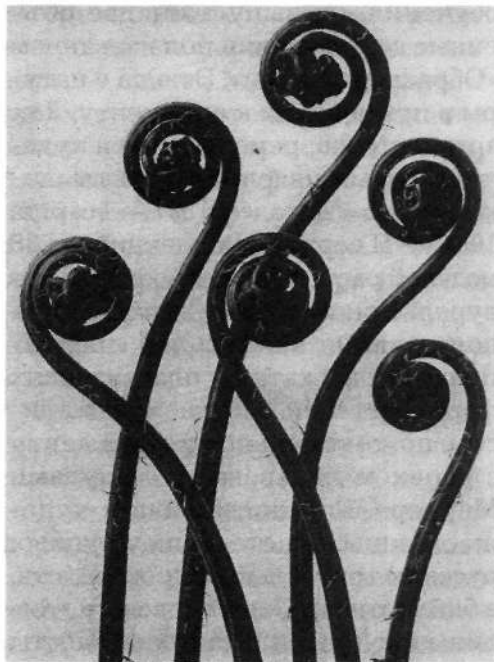


Рис. 142. К. Блоссфельд. Ворсинки мужского папоротника

Примерные практические задания

1. Выполнить несколько орнаментальных композиций на основе формы одной части растения (лист, цветок и т.д.).

2. Выполнить несколько орнаментальных композиций на основе двух связанных между собой частей растения.

3. Создать несколько растительных орнаментов в стиле модерн.

4. Сфотографировать 8–10 растительных мотивов с целью их дальнейшего использования при проектировании рапортных орнаментальных композиций.

Глава 3

ЗООМОРФНЫЙ ОРНАМЕНТ

1. Скифо-сибирский звериный стиль

Изображение животных — один из наиболее распространенных сюжетов в прикладном искусстве. Фактура меха и кожи зверя, оперения птицы, чешуек рыбы, открывают массу возможностей для создания множества вариантов орнаментальных мотивов.

Анималистические рисунки — древний вид изобразительной деятельности человека, уходящий своими корнями в эпоху верхнего палеолита (не менее 20 тыс. лет до н. э.). Образ зверя был настолько популярен в творчестве древних художников, что его изображения встречаются чаще других сюжетов в палеолите, мезолите, неолите и энеолите. Звери изображаются в искусстве шумеров, древних египтян. Многие древние композиции можно считать шедеврами мирового искусства. Именно тогда были намечены основные стили в изображении животных, определены основные приемы орнаментации (рис. 143).

Образы зверей, запечатленные рукою доисторического человека, исполнены по памяти и представлению, по обобщенности и прочувствованное™ форм, поэтому часто не имеют себе равных.

Изображение зверей в орнаментах связано с традициями, идущими от охотничьих ритуалов. Как один из наиболее ярких вариантов данный орнамент проявился в виде «звериного стиля» в скифо-сарматском искусстве середины I тыс. до н.э. «Звериный стиль» встречается у скифов и сарматов в ювелирном искусстве, украшении оружия и конской упряжи. Золотые, бронзовые, деревянные, войлочные и кожаные изделия украшались фигурами оленей, горных козлов, тигров, барсов, орлов, гусей, лебедей и других животных, сцепившихся в яростной схватке. В каждой вещи степных кочевников таилось животное начало, как бы спрятанное внутри предмета (рис. 144).



Рис. 143. Змеиный узор на керамике энеолита (по Б.А. Рыбакову)

На происхождение «звериного стиля» у скифов-сарматов повлияло искусство древних племен из Передней Азии и Центральной Азии (рис. 145, 146). Наиболее документированным является влияние древнеиранских племен Западного Ирана (доахаменидский период). Примерно с IV в. до н.э. в скифо-

сарматском искусстве можно проследить и влияние греческого искусства. Однако, несмотря на спорность различных аспектов происхождения «звериного стиля», внешние влияния и заимствования в период его развития, данный стиль — достаточно цельное явление, в котором соединились художественные,



Рис. 144. Конские нащечники из скифских и фракийских памятников. IV-V вв. до н.э.

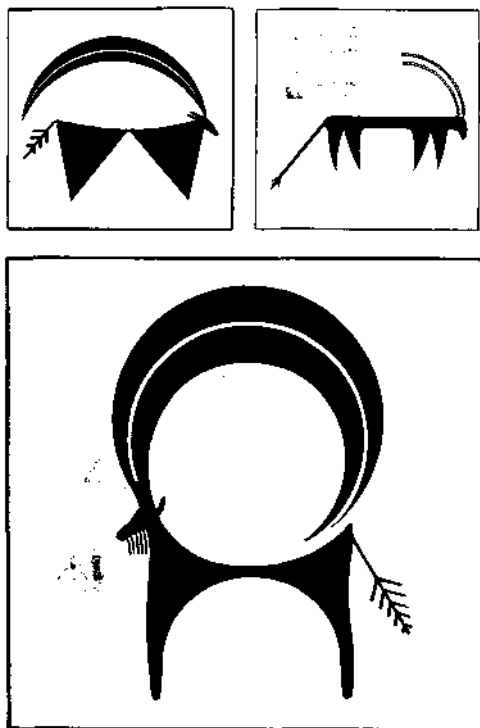


Рис. 145. Древнеиранские зооморфные мотивы. Шуша

социальные и религиозные представления народа. По внешним своим проявлениям этот стиль можно бесспорно назвать орнаментальным, так как даже в раннем — «натуралистическом» периоде формы животных достаточно стилизованы.

В середине I тысячелетия до н.э. стиль становится декоративным и фигуры животных приобретают выраженную в геометризированных формах орнаментальность. Звериные тела организуются в сложные завитки и даже переходят в слитный ковровый орнамент. Возможно, что декоративизация и схематиза-

ция звериных тел была связана с непоколебимой верой в охранительные силы зооморфных образов, и для их воздействия на судьбу конкретного человека было достаточно схематизированного «звериного» знака.

Скифо-сарматское искусство ярко показывает нам, что орнамент не только может развиваться от условной геометризированной схемы к натуралистическому изображению, как об этом было сказано в первых двух главах раздела II пособия при анализе геометрических и растительных орнаментов. В то же время

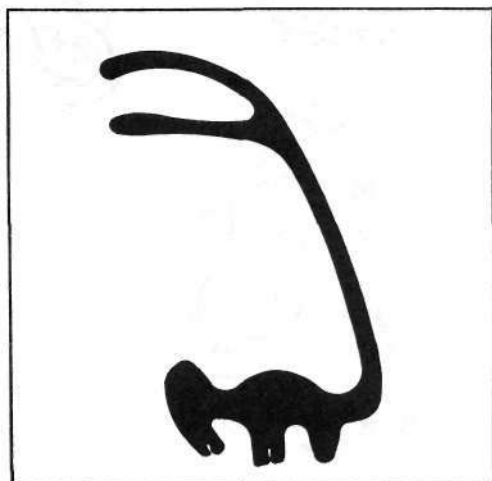
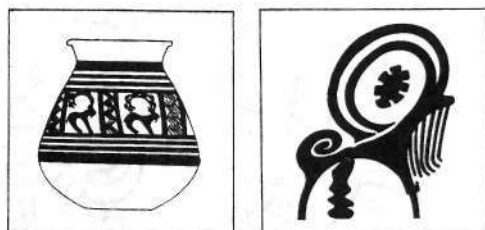


Рис. 146. Древнеиранские зооморфные мотивы

орнамент может быть спроектирован и наоборот — от реальных форм к схематизированным. Конечно, в отдаленных друг от друга регионах в разные исторические периоды это происходило со своей спецификой, но то, что эти трансформации происходили — непреложный факт. Не подлежит сомнению и то, что образы «звериного стиля» связаны с божествами скифского пантеона и представлялись проявлениями божественных космических сил. Так, например, известно божество «хварн» (фарн), нисходящее на царей, жрецов и героев, символизирующее могущество и способное принимать облик животных.

Понятие о хварне — «небесной благодати» — имеет общеиранское происхождение. «Поэтому едва ли будет слишком смелым предположение, что у скифов животные (притом различные), образы которых представлены в зверином стиле, могли находиться в связи с представлениями о божественной благодати. Не исключено, что сравнительно широкое распространение образа барана в архаическом зверином стиле, несколько выпадающее из тенденции отбора животных, также следует объяснить наличием в Скифии представлений о фарне»¹, — пишут исследователи скифской культуры А.М. Хазанов

и А.И. Шкурко. Они же отмечают, что «с одной стороны, одно и то же божество воплощается в различных животных, а с другой — животные одного и того же вида могут служить для воплощения различных божеств. Например, Вертрагна — божество победы, перевоплощается в белого коня, кабана, хищную птицу и т.д. В то же время белый конь, наряду с прекрасным пятнадцатилетним юношей и златорогим быком, является одним из перевоплощений сверкающей звезды Тиштрия»¹. Однако необходимо отметить, что животные выступали не только как ипостаси различных божеств, но и как самостоятельные персонажи. Это определяло многозначность искусства данного народа.

Для раннего периода скифской истории характерна выраженная замкнутость пластики форм одного или нескольких животных. Характерный орнаментальный мотив того времени — животное свернувшееся в кольцо. Множество круглых блях с такими изображениями имеются в ряде музеев России и Украины. Контур почти каждого изображения можно мысленно вписать в круг или овал. Это достигается за счет преобладания плавно изгибающихся линий над прямыми, уравниванием деталей и т.д.

В IV—III вв. до н.э. кроме усиления орнаментации и схематизации традиционных образов наблюда-

¹ Хазанов А.М., Шкурко А.И. Социальные и религиозные основы скифского искусства. Скифско-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Сб. статей. — М., 1976, с. 46.

¹ Хазанов А.М., Шкурко А.И. Указ. изд., с. 46.

ется развитие натуралистического направления, связанное во многом с влиянием классического греческого искусства. Растет популярность антропоморфных образов, распространяются жанровые сцены, связанные с героическим эпосом. Хотя схематизация и стремление к натуральности — два противоположных направления, поиск красоты как к самоцели является объединяющим их фактором. Рассматривая орнаментальные мотивы и композиции, можно увидеть эволюцию скифо-сарматских орнаментальных форм во времени, понять особенности эталонного использования такого композиционного принципа как пластика.

Эталонность проявляется и в наглядности перетекания творческих находок из мелкой скульптурной пластики в аппликацию из кожи и текстильные орнаменты. Нашитые на одежду и конскую упряжь литые золотые или бронзовые бляшки в соединении с плоским орнаментом ткани позволяют увидеть взаимодействие всех видов пластики в трех измерениях. Эта пластика — наглядное воплощение в орнаменте символизма и многозначности искусства.

Поскольку у всех идоиранцев, в том числе и скифов было распространено представление о том, что часть может выражать целое, в скифском искусстве появились изображения лишь части животных. Птица, например, могла быть передана в виде изображения головы,

клюва или когтя, но, конечно, каждый этот элемент должен быть тщательно отобран и художественно обработан. Соединение таких частей от различных животных позволяло создавать сказочные существа, обладающие чертами нескольких существ. Так в скифском искусстве появились барано-грифоны, сочетающие элементы хищной птицы, барана и коня. Все три образа — воплощения сразу двух божеств: Фарна и Вертрагны. Создавая таких не встречающихся в брэнном мире животных, древний мастер проявлял недюжий талант, соединяя пластику форм очень разных существ, среди которых образ барано-птицы самый фантастический. В ряде изображений барано-птицы в приоткрытом клюве показан длинный язык, что роднит их с ассииро-вавилонским, урартским и греко-ионийским искусством.

Ряд исследователей считают, что «образ грифона в скифском искусстве появился под влиянием древневосточного искусства и искусства Малой Азии. На скифской почве он претерпел некоторые формальные изменения, так как вместо ушей появились рога, и рогатый грифон стал типичным образцом скифского искусства»¹ (рис. 147).

Однако выводить все искусство «звериного стиля» из влияния ис-

¹ Терехов Б.В. О некоторых предметах скифского звериного стиля из памятников южного склона главного Кавказского хребта. Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Сб. статей. — М., 1976, с. 161.



Рис. 147. Скифское украшение в виде барана-грифона (козла-грифона) на нижнем конце серебряного ритона из Семибратнего кургана (Кубань)

куства Древнего Востока на скифов и сарматов неправомерно, так как композиции их изображений зверей в изобилии встречаются в это время в Западной Европе и в Западной Си-

бири. Открытие Пазырыкских курганов дало возможность представить миру искусство народов Алтая V в. до н.э. во всем своем многообразии. Извлечение из курганов множества орнаментированных изделий показало своеобразие развития сибирского искусства (рис. 148).

В эпоху великого переселения народов скифо-сарматское искусство распространилось по Европе, где были обнаружены схожие украшения. Однако в этих композициях часто довольно трудно выявить отдельные мотивы, так как все сплетено в тугую напряженный клубок. Дохристианское искусство германцев, скандинавов наполнено зверо-плетенками. Позже этот стиль перешел и в христианскую культуру.

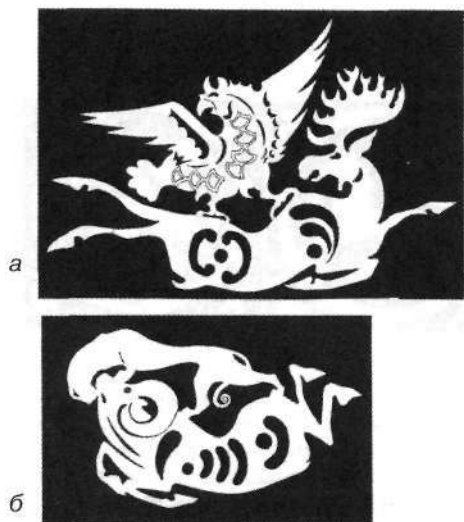


Рис. 148. Вырезанные из кожи конские украшения сибирских скифов (IV в. до н.э.): а — лось в когтях грифа; б — нападение тигра на барана; в — нападение тигра на лося

2. Изображение зверей в европейском искусстве орнамента

В европейском искусстве II тыс. н. э. зооморфные мотивы занимают существенное место. С одной стороны, это было влиянием византийского, раннехристианского и коптского искусства, с другой — имело и местные корни.

В романской Европе широко практиковалась резьба по камню с изображениями грифонов, кентавров, сирен, орлов и львов. Эти же животные появлялись на керамической плитке для пола, в мозаике и декоративном текстиле. Данная традиция была продолжена в эпоху готики. На рисунке 149 показаны ряд барельефов и плиточных покрытий пола с зооморфными мотивами. Множество изображений животных можно увидеть в искусстве миниатюры — одном из крупнейших достижений готического творчества.

Наибольшее применение в европейском орнаменте почти во всех видах декоративного искусства нашли изображения птиц. Они изображались сидящими на древе жизни в разных балюстрадах, порталах и капителях, клюющими ягоды и разгуливающими среди цветущих деревьев в текстильных орнаментах и росписях по дереву (цв. ил. 18). Павлин, часто изображавшийся в византийском и раннехристианском искусстве, встречается уже реже, уступив первенство хищным птицам и зверям.

Кроме мотивов с изображениями животных целиком используются и мотивы с частями их тела. Бычьи

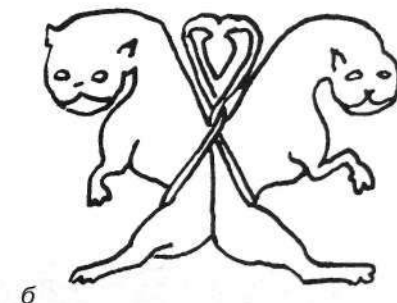
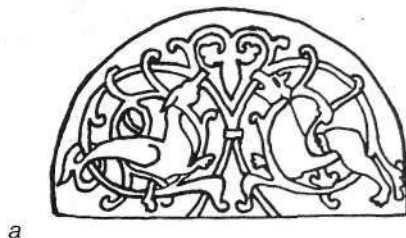


Рис. 149. Изображения зверей в европейском искусстве: а — чудовища и растительная плетенка в декоре тимпана. Великобритания. XII в.; б — парные львы, барельеф из Шовиньи. Франция; в — плитки для пола аббатства Кейсхем. Англия. XIII в.

головы, орлиные клювы, львиные лапы можно увидеть на различных ритуальных предметах и бытовых изделиях. Формы этих животных можно встретить в произведениях готического искусства.

В эпоху Возрождения, в которой культ человека с изображением его тела становится преобладающим, и многочисленные путти — обнаженные пухлые младенцы и медальоны с профилями заполняют декор, животные мотивы уходят на второй план, но не исчезают из поля зрения художников. Беря за основу элементы античного римского декора, художники Возрождения в Италии и Франции активно используют такие мотивы, как львиные головы и дельфины. Античные мотивы в декоративных росписях исполняются даже в личных апартаментах папы в Ватикане. Много звериных мотивов в искусстве текстиля и книги Возрождения (рис. 150).

Говоря о зооморфных мотивах в орнаментальном творчестве нельзя обойти керамические изделия Бернара Палисси. Керамика мастера буквально наводнена изображениями мелких животных крайне натуралистического плана. Блюда Палисси, покрытые сочной эмалью, имели исключительно декоративное предназначение и пользовались невероятной популярностью. Пройдя период «натуральных» изображений, он всецело посвящает себя мифологическим сюжетам, но даже и в них находит возможность изобразить резвящихся рыб и пролета-

ющих птиц. В тканях Возрождения, находящихся под сильным восточным влиянием, много мотивов птиц (рис. 151).

На фаянсе и фарфоре эпохи барокко, птицы порхают и в росписях, но, в основном, на изделиях, подражающих китайскому и японскому фарфору. Увлечение искусством стран Дальнего Востока продолжается и во времена рококо, что способствует развитию жанра «цветы и птицы» в Европе. Узор из цветов и птиц соседствует с колчаном и рогом изобилия в орнаментации мебели и тканей.

В классицизме формируется тенденция «возврата к античности» с зооморфными мотивами. В стиле Людовика XVI, а потом и Директории и Первой империи мотивы античности проникают в большинство видов декоративного искусства, постепенно упрощаясь и приобретая монументальность и помпезность. Необычайную популярность приобретают фигуры лебедей, изображавшихся как в деталях мебели, так и в росписях стен и тканых рисунках. Огромное количество декоративных тканей с изображениями лебедей, фазанов и других птиц было выткано по рисункам Филиппа де Лассалья. «Лебеди, голубки, куропатки, павлины, фазаны, необыкновенно ловко и просто нарисованные, фигурируют в его композициях. Из них наиболее известна ткань "с куропатками", шириною 0,78 м, которой при Екатерине II были обиты некоторые апар-

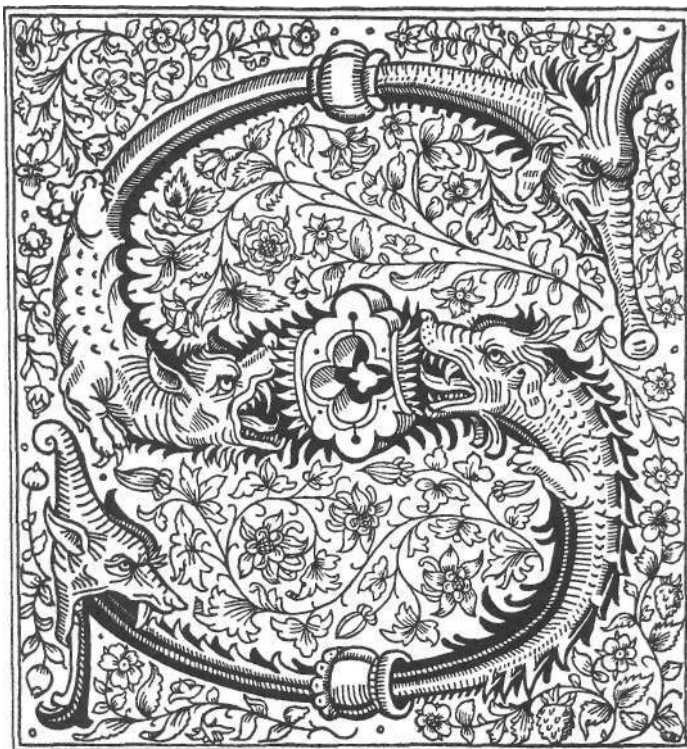


Рис. 150. Заглавная буква. Западная Европа. Начало XVI в.

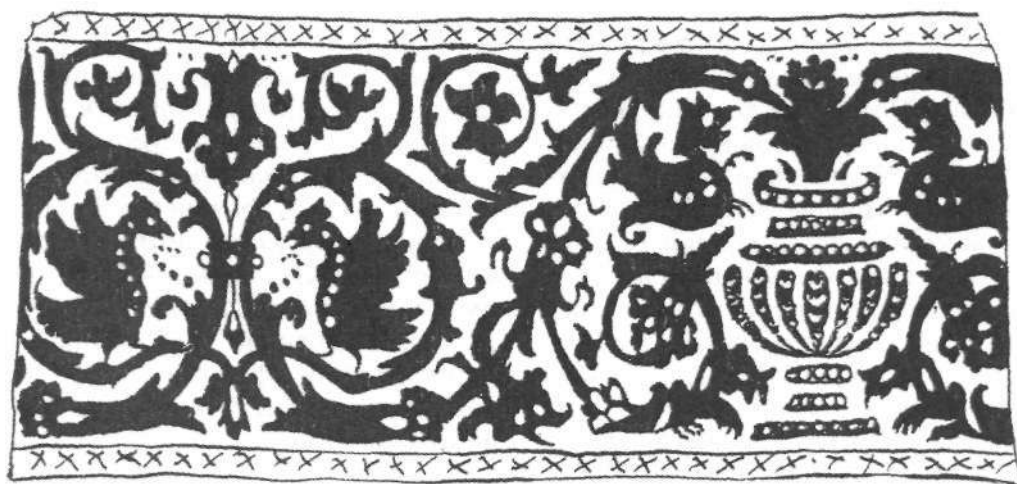


Рис. 151. Фрагмент шелковой ткани с птицами. Италия. XVI в.

таменты Царскосельского дворца. Большой кусок этой сильно обветшавшей голубой ткани имеется в коллекциях факультета художественного оформления тканей Московского текстильного института. В Государственном историческом музее хранятся фрагменты тканей Лассаля "с павлинами". Особенным богатством композиции отличается ткань "с фазанами" (0,79 м шириной). На ней на первом плане изображен плывущий лебедь, сзади которого на фоне цветов выступает королевский фазан»¹, — пишет

о тканях Лассаля историк текстильного искусства Н.Н. Соболев. Много животных мотивов было исполнено в набивных тканях XVIII — первой половины XIX в. в виде стилизованных и реальных изображений в растительном обрамлении (цв. ил. 19). Из насекомых наиболее популярны были бабочки и пчелы.

В период эклектики зооморфные мотивы используются в орнаментах наравне с другими мотивами, позволяя создавать произведения «в духе» того или иного времени (рис. 152, 153).



Рис. 152. Орнаментальная виньетка. Вторая половина XIX в.

¹ Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. — М.; Л., 1934, с. 310-311.



Рис. 153. Бордюры в стиле ренессанс. XIX в.

Стиль модерн, обратившись к формам подводного мира, воскрешает интерес к изображению рыб, змей, водоплавающих птиц. В сплетении листьев, стеблей, корней, переходящих из одной формы в другую, можно увидеть множество змей, улиток, головоастиков, лягушек и пиявок, которые так же стали героями орнамента модерна (рис. 154, 155). В орнаментах, изображающих райские сады, художники модерна нарисовали множество «райских» птиц, лебедей, бабочек, стрекоз (рис. 156-158). Обзор искусства модерна позволяет выявить



Рис. 154. Европейская орнаментальная композиция в китайском стиле. XIX в.

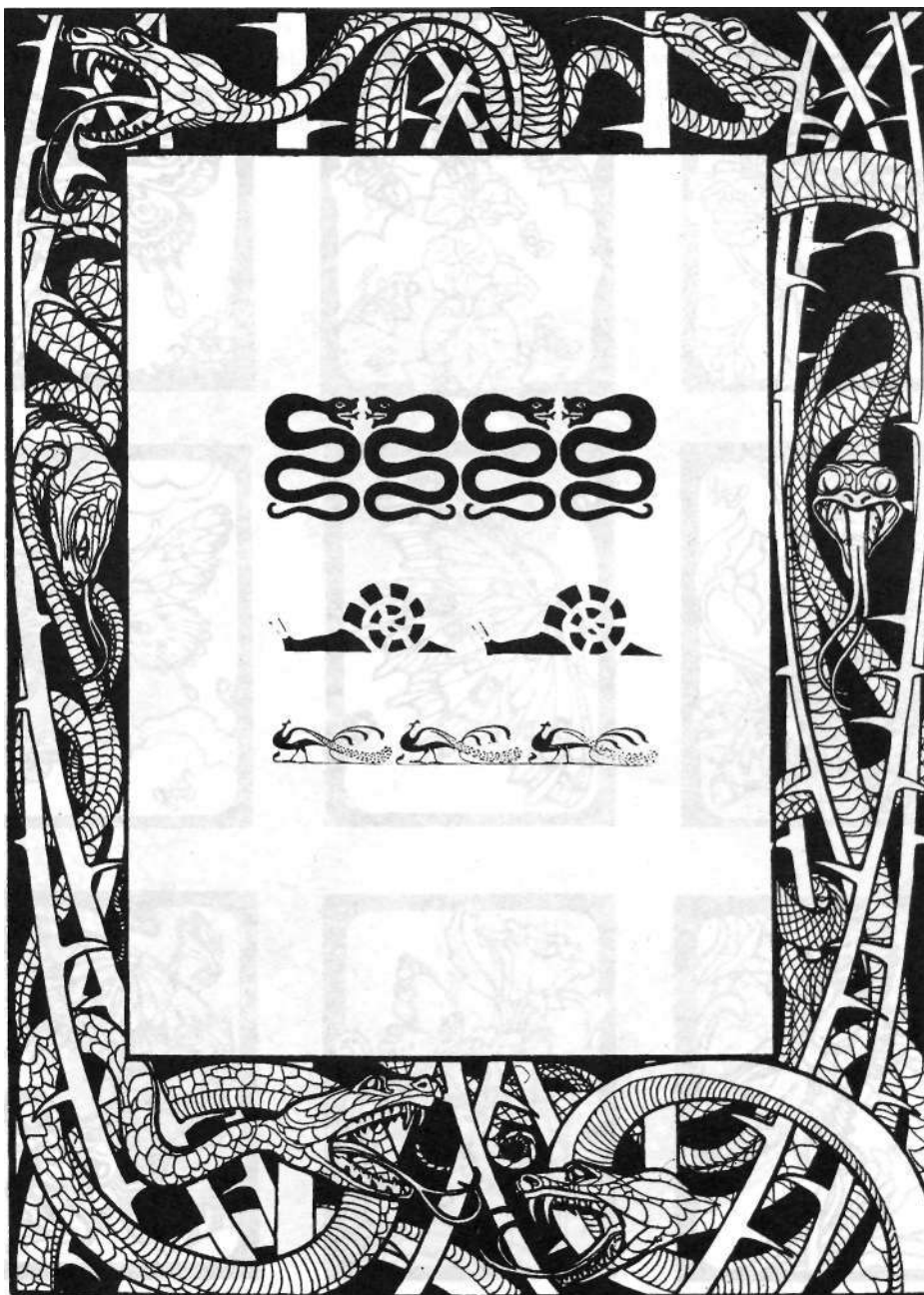


Рис. 155. Рамка и бордюры в стиле модерн. Около 1900 г.



Рис. 156. Анималистические виньетки. 1900 г.

разнообразные летающие существа в резном, расписном, вышитом и тканом декоре интерьерных изделий, ювелирном искусстве.

Много изображений животных в орнаменте можно встретить в искусстве вплоть до конца XX в. (рис. 159, 160).

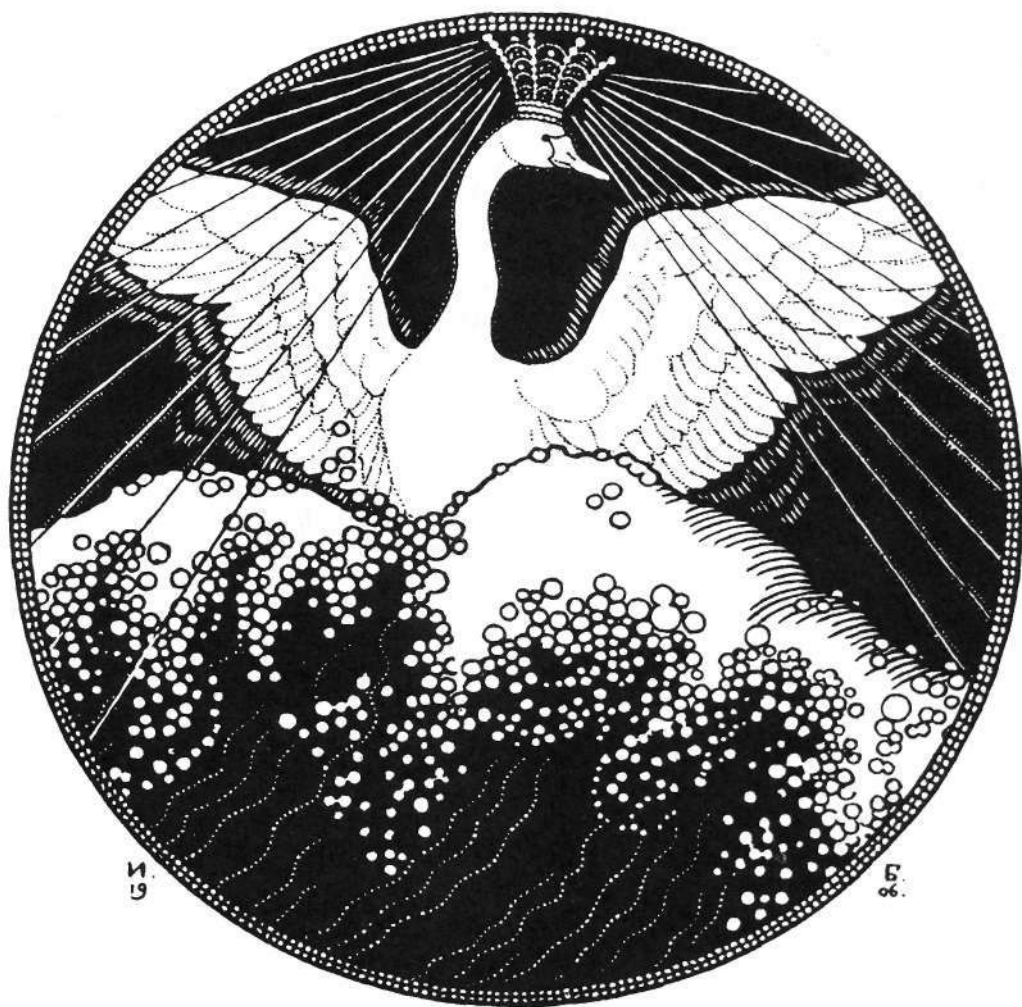


Рис. 157. И.Я. Билибин. Царевна Лебедь. 1906 г.



Рис. 158. Виньетка. 1893-1894 гг.



Рис. 160. И.П. Смирнов. Эскиз набивной ткани «Олени». Россия. 1960-е гг.

Примерные практические задания

1. Выполнить несколько «звериных» орнаментов с использованием древнеиранских мотивов.

2. Выполнить несколько орнаментов с изображениями зверей в готическом стиле.

3. Создать орнаментальные композиции с изображениями хищных зверей в стиле эпохи Возрождения.

4. Создать орнаментальные композиции с изображениями птиц в стиле Классицизма.

5. Создать орнаментальные композиции с животными «подводного мира» в стиле Модерн.

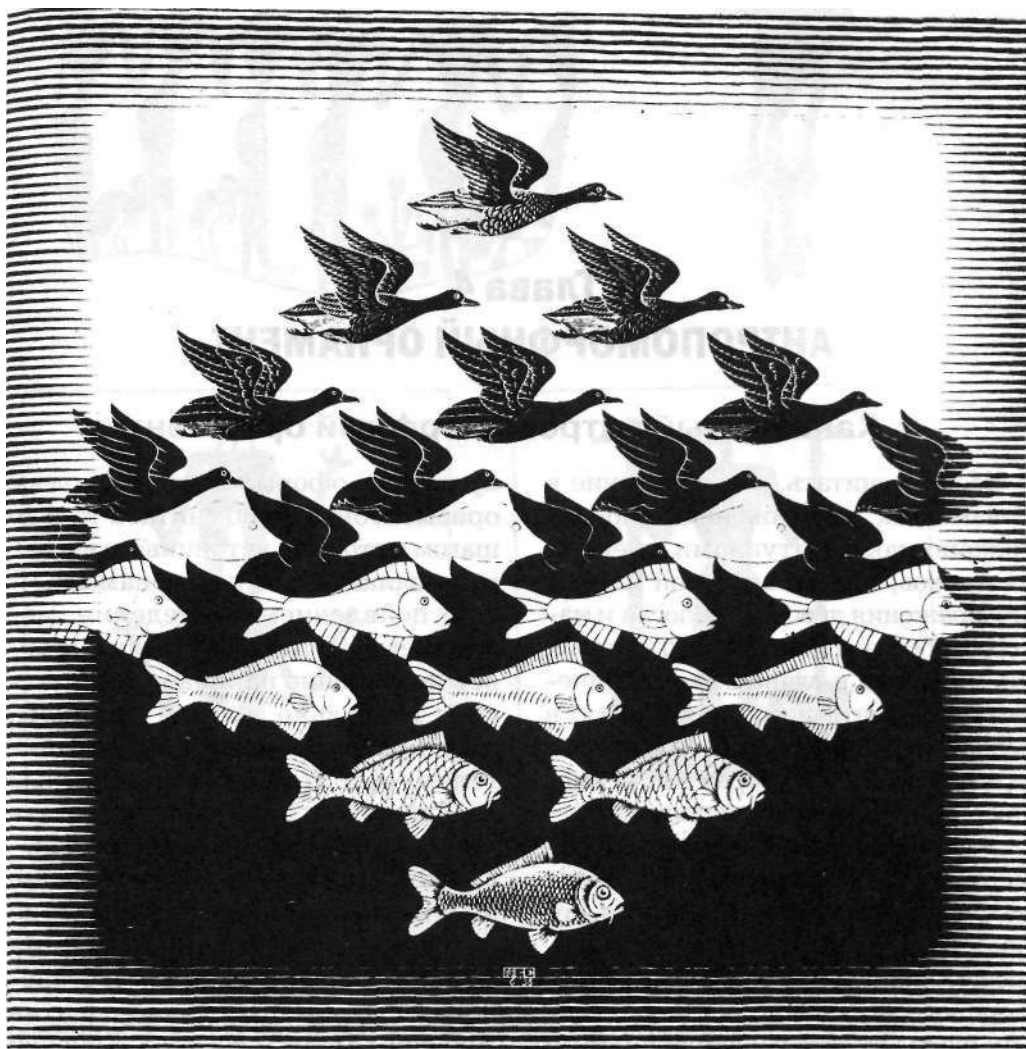


Рис. 159. Эшер. Гравюра

Глава 4

АНТРОПОМОРФНЫЙ ОРНАМЕНТ

1. Каноничный антропоморфный орнамент

Можно считать, что появление в орнаментах изображений человека связано как с ритуалами древних охотников, так и с аграрной магией. Изображения девочки-колоска и матери — богини плодородия, о которых упоминалось в главе о геометрическом орнаменте, несомненно лежат в основе женских образов в текстильных орнаментах и узорах на предметах быта европейских народов.

Антропоморфные мотивы в орнаментах отражают осознание места человека в системе мироздания, его роли в истории бытия. В древнейшей стенописи и керамике антропоморфные мотивы появились в сценах охоты вместе с изображениями зверей. Изображения людей встречались гораздо меньше, чем изображения зверей, и это отражало реальное «соотношение сил» в природе. При этом человек ощущал себя далеко не царем вселенной, и его агрессивное окружение было для него, безусловно, важнее чем он сам. Статуэтки женщин неолитической

культуры, оформленные ковровым орнаментом, можно считать только шагом в сторону устойчивого введения облика человека в орнамент.

С появлением земледелия, меняющего ландшафт земли, человек постепенно начинает ощущать себя не только частью природы, а ее крайне важным представителем, при этом антропоморфные изображения начинают занимать устойчивое место в искусстве. Изображения человека в орнаментальных композициях встречаются на керамике древних цивилизаций Передней Азии, керамике и стенописи различных периодов развития Древнего Египта, сосудах Древней Греции, изделиях древнейшего периода Европы.

Первоначально можно говорить только о силуэтных изображениях, которые встраивались в ту или иную орнаментальную систему, в которой облик человека был скорее символом (рис. 161). Но по мере развития религиозного сознания

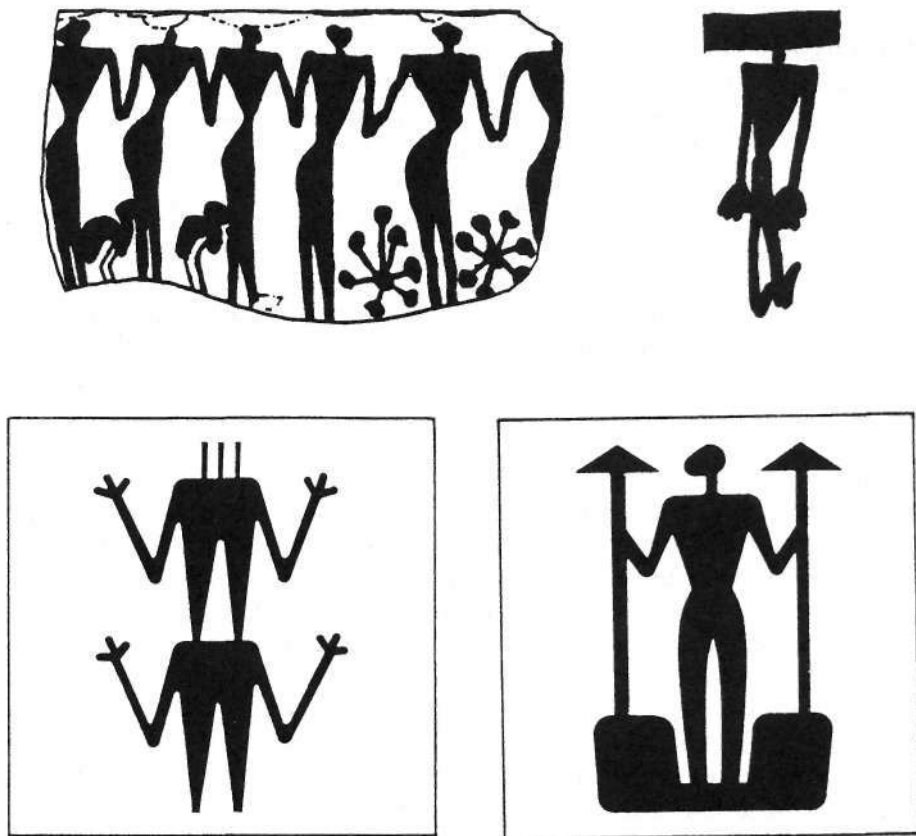


Рис. 161. Антропоморфные мотивы в искусстве Древнего Ирана

и прогресса социального развития общества антропоморфные мотивы постепенно занимают видное место. Вершиной в изображении человека в развитых орнаментальных композициях, созданных до нашей эры, следует считать керамику и стенопись Древнего Египта, искусство росписи керамических сосудов Древней Греции. Развиваясь по пути силуэтных мотивов, антропоморфные изображения наполнялись точной проработкой форм тела.

Обилие расписной посуды в Древней Греции объясняется повсеместным распространением керамических изделий, которые пишет Анри де Моран: «... служили для обиходных надобностей: домашняя посуда, тара для перевозки и хранения жидкостей, чаши для питья, бутылки для масла, флаконы для благовоний и мазей. Керамика использовалась и в торговле: кувшины и амфоры служили для хранения оливкового масла, вина и других

продуктов; применялась она и для культурных нужд: вазы для жертвенных возлияний, сосуды для церемоний бракосочетания, погребальные урны, амфоры для масла, служившие наградой победителям Панафинейских игр».¹

Существовали два основных вида техники вазописи: вначале появился чернофигурный стиль, где роспись производилась черным цветом по красному фону глины, потом его сменил краснофигурный стиль, в котором фон окрашивается черным, а незакрашенная глина образует фигуры. «В вазописи нашли отражение все стороны жизни греков, среди мотивов преобладали изображения людей. На керамических изделиях мы встречаем жилые комнаты, мебель, известную нам только по этим изображениям, хозяйственную утварь, труд мужчин, их отдых и игры, работу женщин, картинки воспитания детей, сражения, фигуры воинов, погребальные обряды. Наряду со сценами повседневной жизни мы находим сюжеты из эпической поэзии (Илиады и Одиссеи), лирики (Сафо и Акреон), комедий; изображение зданий, статуй фресок, сценки игры на музыкальных инструментах, танцы; мифологические и ритуальные сцены. Перед нами проходит вся жизнь, представленная иной раз с предельной откровенностью, так, что на вазах можно встретить картинку попойки

и другие сюжеты из жизни»¹, — так характеризует Анри де Моран тематику вазописи.

На ранней керамике геометрического стиля фигуры людей смотрятся почти как узоры, а не изображения живых существ. Поддерживая ритмически геометрический орнамент на теле сосудов, они являются его логичным продолжением абстрактной системы орнаментации. Фигуры людей образуют такой же ленточный орнамент, как и геометрические пояса разной конфигурации. Расцвет аттических стилей, приходящийся на VI в. до н.э., дал миру уже сложные чернофигурные и краснофигурные композиции, выполненные с большим реалистическим мастерством. Фигуры людей, объединенные в композиции, обрамлены геометрическим или растительным орнаментом. Этот орнамент обрамления очень часто «переходит» в орнамент на одежду людей из центральных композиций, художественно объединяя орнамент рамками с плоскостным решением человеческих тел. Чрезвычайно важным является тот факт, что фигуративные композиции на древнегреческих сосудах являются закономерным апофеозом развития искусства керамики и не были принесены в нее извне. Поэтому связь обрамления и сюжетных композиций очень естественна и технически оправдана.

¹ Де Моран А. История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982, с. 209.

¹ Де Моран А. Указ. изд., — М., 1982, с. 211.

Правильно найденные пропорциональные отношения между изобразительным полем и орнаментальным заполнением, четко определенная форма изобразительного поля и продуманная рамка — орнамент вокруг жанровой сценки позволяют создать цельную единую композицию на теле сосуда. Результатом усилий мастеров являются торжественные и жизнеутверждающие произведения, поражающие нас своей красотой и образностью. Их энергетическая заряженность настолько сильна, что невольно проникаешься ароматом того героического времени. Для иллюстрации этого приведем на рисунке 162-164 несколько антропоморфных композиций сосудов Древней Греции. Анализируя, например, компози-



Рис. 162. Расписная керамика с изображением корабля, мужчины, танцовщиц и антилоп. Додинастический период. Древний Египет



Рис. 163. Бегуны. Древнегреческая вазопись



Рис. 164. Изготовление сундука. Деталь краснофигурной гидрии. Древняя Греция

цию «Изготовление сундука», (рис. 164), с краснофигурной гидрии видно, как изображение легко «ложится» на поверхность изделия. Складки одежды, положение и проработка тел людей, поверхностей сундука организуются в выверенную композицию с ясно читаемым центром около правой руки столяра. С не

меньшим мастерством исполнены и другие орнаментальные композиции, которые служат образцами для подражания в римском искусстве, искусстве Возрождения и классицизме. Керамика Древней Греции продолжает привлекать художников и исследователей искусства и в наше время.

2. Графика головы и фигуры человека в книжном декоре

С появлением письменности орнаменты с изображением человека стали неотъемлемой частью книжного декора. Наибольший объем книжной орнаментации с изображениями головы и фигуры человека был исполнен в XIX — начале XX в., когда книжная продукция стала массовой. Анализ сделанного показывает, что изображения человека встречаются почти во всех элементах составляющих книжный декор. К ним относятся композиции с заглавными буквами, титульный лист, фронтиспис, заставки и концовки.

Заглавным буквам придавалось большое значение уже при зарождении искусства книги. Их очертания часто связывались с обликом человека. Некоторые теоретики построения шрифта пропорции букв соотносили с пропорциями головы и фигуры человека. Оплечные, погрудные, поясные и ростовые изображения святых и королевских особ уже в изобилии присутствуют внутри заглавных букв в рукописных средневековых книгах Европы. Эти своеобразные инициалы-миниатюры часто являются единственными украшениями книжных страниц в XV-XVII вв. (рис. 165). Иногда они поддерживаются орнаментом, начинающимся от букв, и оплетающим основной текст страницы. С того времени изображение человека в книге то «уходило» от инициала, то возвращалось в его начер-

тание, пока не утвердилось в виде множества специальных книжных украшений в XIX — начале XX в. В альбомах типографских готовых «образцов» можно встретить разнообразнейшие декоративные композиции, в которых инициал соединен с изображениями головок кудрявых и благонравных детей, фигур красавиц в венках из цветов, добронравных матрон в накрахмаленных головных уборах. Среди них есть как образцы высокого профессионализма, так и изделия довольно среднего качества. История искусства книги оставила нам и довольно редкие образцы инициалов, соединенных с графикой человека.

Изображения человеческих фигур, голов и тел достаточно часто вплетаются в орнамент титульных листов с XVI в. Титульный лист подчеркивает и оформляет начало книги. «Он приобретает характер торжественного входа в нее, подобен portalу. Поэтому композиция титула получает в архитектурной системе книги особую роль, не связанную прямо с его деловым, информационным назначением. Она служит своего рода художественным камертоном для всего тома, задавая ему и воплощая в себе пропорциональный строй, пластическую и цветовую нагрузку, пространственную структуру книжной полосы, общий стилистический строй всей "типографики"



Рис. 165. Лукас Киллиан. Буквица. 1627 г.

издания. Роль титульного листа в его сложившейся форме подобна в этом отношении той, которую играет ордерная композиция портика в классической архитектуре. И как античный ордер, вернувшийся в ренессансную архитектуру, сохраняет свое организующее значение и для ряда последующих стилей, так созданная в XVI в. стройная титульная композиция воплощает в себе классическую архитектуру европейской книги Нового времени, дожившую до XIX в. Отчасти же, с известными ограничениями и изменениями, она продолжает жить в книге новейшей вплоть до наших дней¹, — так пишет известный историк искусств Ю.Я. Герчук. Внесение на титульную страницу иллюстрации или портрета автора, так же как укрупнение строчек текста усиливает воздействие титула. Наиболее известные в России были титулы собраний сочинений А.С. Пушкина с профилем поэта.

С XV века широко известна форма титула, строящаяся с использованием рамы. Известны очень сложные гравированные декоративные рамочные композиции в виде триумфальной арки с изображением фигур и голов человека. По мере проникновения в книгу барочных тенденций титульные рамки превращаются в сложнейшие фантастические сооружения с массой эмблем и аллегорических фигур.

¹ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. — М., 2000, с. 166-167.

С течением времени графические композиции с титула начинают перемещаться на обложку. Обложка как бы повторяет титул, закрепляя название книги в сознании читателя.

Изображения человека встречаются и на фронтисписах¹ книг. В XVII-XVIII вв. эти мотивы были настолько виртуозно отгравированы, что сохраняли даже качества воспроизведенных в книге живописных оригиналов (рис. 166). В более позднее время фигуративный фронтиспис исполнялся в едином графическом ключе с иллюстрациями и являлся как бы их представительской частью. Фронтиспис можно считать и как главную заставку книги, заявляющую тему для всех остальных заставок печатного издания². Заставки, располагающиеся в начале глав, решаются более скромно, чем фронтиспис, но это ничуть не умаляет их значения в графической конструкции книги. Минимальные включения орнаментальных мотивов в заставках с графикой головы и фигуры человека в ряде случаев не упрощает, а усложняет творческую задачу (рис. 167).

Еще более скромны по решению книжные фигуративные концовки³. Они, как правило, не занимают всю ширину книжной полосы, а являют-

¹ *Фронтиспис* — рисунок перед первой страницей книги или сверху страницы перед началом текста.

² *Заставка* — рисунок в ширину страницы в начале книги, главы.

³ *Концовка* — графическое украшение в конце книги, главы.



Рис. 166. Фронтиспис «Амуры» (фрагмент). XVIII в.

ся «точечным» мотивом, завершающим текст. Но и среди них имеются подлинные книжные бриллианты (рис. 168).



Рис. 167. Книжные заставки с женской фигурой. Вторая половина XIX в.

Одной из краеугольных проблем книжного декора с изображениями человека является осуществление гармоничной взаимосвязи орнамента и изображения, так как орнамент с момента зарождения книжного декора был его основой. Графика головы и фигуры человека несомненно придавала декору конкретную содержательность, но не была структурообразующей составляющей книги.

Столетия развития книжного декора выработали два пути «внедрения» изобразительных элементов в орнамент: обособление изображения рамкой и использование его как специфического орнаментального мотива или различные формы декоративизации изображения. И тот и другой путь привел к рождению множества эффектных книжных композиций, принципы и приемы получения которых активно используются и сегодня. Имеются и многочисленные примеры соединения двух данных путей (рис. 169, 170). Простейшим примером такого соединения можно считать силуэтные изображения в орнаментальном рамочном окружении. Ведь силуэтизация — зрительное уничтожение объема, считается сегодня одним из приемов декоративизации, а орнаментальная рамка — устоявшаяся форма превращения фигуративного изображения в орнаментальный мотив. Усложнение рамки, ее «разрастание» по книжной странице дает множество различных вариантов книжного декора (рис. 171).



Рис. 168. Книжные и журнальные концовки. Европа. Вторая половина XIX — начало XX в.



Рис. 169. О. Бердслей. Павлинья юбка. Иллюстрация к пьесе
О. Уайльда «Соломея». 1894 г.



Рис. 170. Вильям Браун Мак Дугалл. Иллюстрация. 1898 г.



Рис. 171. Л. Ф. Муклей. Иллюстрация. 1895 г.

В книжном оформлении встречаются интересные для темы нашего пособия композиции, когда фронтиспис, заставки и концовка не имеют орнаментального наполнения, а являются сугубо фигуративными. В этих случаях они берут на себя существенную иллюстративную роль. Проблема связи изображения и книжной страницы решается в таких изданиях путем зрительного графического уплощения изображений.

В истории русской книжной графики есть много мастеров книжного декора, которые виртуозно использовали в оформлении книги изображения человека. Но даже среди них можно выделить таких мастеров, как Д.И. Митрохин, М.В. Добужинский, Г.И. Нарбут, которые в равной степени чувствовали и орнамент, и изобразительный мотив и умели сделать изображение орнаментальным.

Вся первая половина жизни Д.И. Митрохина, тесно связана с искусством книги, он посвящает ей свои лучшие творения. Митрохин делал все, что связано с графикой книги, но особенно удачным можно считать «вторичные элементы» книги, т.е. то, что обычно называют ее украшениями. Обложки, переплеты для журналов и книг, фронтисписы, заглавные буквы и форзацы, заставки и концовки составляют огромную массу так и не изученных до конца искусствоведами творческих работ художника. Украшения и иллюстрации некоторых книг издательства И. Кнебель целиком созданы Митрохиным, и трудно сказать, что из графики этих изданий в большей степени влияет на цельность и выдержанность книжного стиля.

Работая только в черном и белом цветах или, иногда, добавляя к ним 2-3 хроматических цвета, Митрохин добивался поразительных по силе воздействия результатов. Его характерный волнистый штрих, соединяясь то с пятном, то с точечной фактурой создавал особую «митрохинскую» графическую игру. Хорошо чувствуя орнамент, Митрохин никогда не пользовался напрямую перенесением в свои книги мотивов, наработанных до него. Как истинный художник-орнаменталист он внимательно изучал объекты в природе и создавал орнаменты или орнаментированные мотивы на основе своих наблюдений. Этими объектами могли быть растения, животные,

люди, и каждое изображение он мог превратить в узор без потери узнаваемости первичных форм. Декоративность — главная особенность работ мастера, и ее он добивается по своей годами отработанной методике. Именно наличие этой методики позволяло Митрохину успешно работать с любым мотивом.

Митрохин — умелый рисовальщик, много работавший с натуры. Его рисунки очень просты и обобщены, но предельно точны. Именно из них он черпает материал для своих заставок, обложек и виньеток. Особенно это относится к изображениям такой сложной модели, как человек, изображения которого обильно встречаются у Митрохина. Присутствие человека придает его декору особую выразительность и неповторимость. Оплечные изображения человека мы видим в обложках к таким произведениям, как «Кубок» В.А. Жуковского, «Маленький Мук» В. Гауф, «В овраге. Бабы» А.П. Чехова. Поколенные композиции фигурируют в обложках к рассказам О. Генри «Сердце запада», к произведению Бен-Джонсона «Эписин».

В этих обложках графика головы человека еще находится под сильным воздействием культуры начала XX в., но они очень узнаваемы. В обложке к «Эписину» Бен-Джонсона художник уже настолько свободен в своих решениях, что эту графику можно считать одним из книжных шедевров (рис. 172).

В 1922 г. из печати выходит поэма-сказка М. Цветаевой «Царь-



Рис. 172. Д.И. Митрохин. Обложка к произведению Бен-Джонса «Эписин». Россия. 1920 г.

девица» с оригинальными заставками и концовками Митрохина, в которых в качестве основных мотивов фигурируют черно-белые портреты главных героев (рис. 173). Время и характер поэмы-сказки наложили свой отпечаток на графику. Она почти не имеет волнистого штриха и построена на рубленной структуре предметных форм. Исчезла и прежняя линейно-пятноватая орнаментальная вязь, но появилась неровность «рваного» черного пятна. Ритмы черного и белого свободно создают ощущение общей плоскостной основы как для фигуративных

изображений, так и для декоративного предметного окружения эмблематического характера.

Г.И. Нарбут в своей портретной графике в книжном оформлении в полную силу использовал свой талант мастера силуэта. Являясь младшим представителем художников «Мира искусства», и воспитанный на публикациях в одноименном журнале, он страстно любил книгу. Его книжные силуэты точны и органичны. В пособии в качестве примера приводится титульный лист к книге И.А. Крылова «Басни», увидевшей свет в 1912 г. Книга, посвященная В.П. Киряковой — невесте Нарбута, оформлена с особой лиричностью. «Ода ей — титульный лист — едва ли не луч-



Рис. 173. Д.И. Митрохин. Заставка к поэме-сказке М. Цветаевой «Царь-девица». 1922 г.



Рис. 174. Г.И. Нарбут. Графика титульного листа к книге И.А. Крылова «Басни». 1912 г.

шая страница книжки. Лиандровые линейки, строгий шрифт обрамляют изысканнейший по пятнам рисунок: старинный парк, лебедь на пруду, декоративная ваза на колонне, а в центре — поросшая травой обломанная колонна с овальным щитом, в котором на сером фоне белеет профильный портрет Веры Павловны. Она в шляпке, перевитой лентами, украшенной цветами и колосками, возле нее мотыльки — один порхает, другой отдыхает у нее на груди, — с нежностью и словно бы с застенчивой улыбкой рисованный портрет, воспевающий юность, грацию, женственность»¹, — так с восторгом пишет исследователь творчества мастера И.А. Белецкий. Силуэты ветвей и листьев деревьев

удачно пластически связаны с лентами и цветами на шляпке женщины, что образует цельную и красивую композицию (рис. 174).

Очень оригинален фронтиспис. Он не орнаментальный, а портретно-сюжетный, изображающий великого русского баснописца, гуляющего в осеннем саду. Грузная фигура И. Крылова хорошо просматривается на безлюдной аллее парка. Торжественность момента подчеркивают лишь белый воротничок одежды у шеи поэта и стройный обелиск вдаль. Фронтиспис в сочетании с титульным листом создают ощущение какого-то застывшего очарования. Аромат эпохи ампира как нельзя лучше помогает художнику выразить свои чувства. Силуэты, широко распространенные в то героическое время, получают у Нарбута новую жизнь.

¹ Белецкий П.А. Георгий Иванович Нарбут. — М., 1985, с. 71.

3. Графика головы и фигуры человека в орнаменте текстильных изделий

Изображения человека в текстильном орнаменте, созданном в период после рождения Христова, в наиболее развитой форме встречаются в средневековых тканых и вышитых изделиях, предназначенных для религиозных церемоний. Наибольшей славой среди готических вышивок, пользовались английские изделия, которые экспортировались по всей Европе. В музеях Европы имеются несколько хорошо сохранившихся мантий английской работы со сценами из жизни Христа и Богородицы, изображениями святых и пап. Известна серия шпалер «Апокалипсис», созданная по заказу Людовика I, герцога Анжуйского, из которой до нас дошло 69 шпалер. Шпалеры второй половины XV в. уже отличаются более разнообразной тематикой и широко изображают сцены из жизни современников. Знаменитые шпалеры «Дровосеки», «Беседа влюбленных», «Праздник дикарей» подробно рассказывают нам о жизни Франции того времени.

Редко, но встречаются средневековые набойки с развитой структурой сюжетных композиций с изображениями людей. Анри де Моран выделяет из них «льняной холст с набивным рисунком в две краски — черной и красной, — исполненным с помощью семнадцати разных гравированных досок; среди изображенных сюжетов мы видим менестреля

и танцующие под его музыку пары, состязание всадников, эпизод из истории Эдипа. Эта ткань — древнейший образец средневековой набойки; изображенные на ней фигуры выделяются белым неокрашенным пятном на черном фоне и отличаются высокими декоративными достоинствами»¹.

В XVI и XVII вв. шпалерные и ковровые производства крупных европейских государств выпускают множество композиций с сюжетной тематикой, которая проникает и в орнамент декоративных тканей. Вершиной развития декоративных тканей с изображением множества фигур людей следует считать изделия мануфактуры Ш. Оберкампа, основанной в 1760 г. в местечке Жук под Версалем. Рисунки были исполнены в красных и синих тонах на «сюжеты помпейских фресок» и «живых сцен». Много было исполнено сюжетов из наполеоновских войн, проиллюстрированы эпизоды из революции 1789 г. и других памятных событий. Масса антропоморфных рисунков на ткани выпускалась небольшими мастерскими в Германии и России (рис. 175, цв. ил. 20). Рисунки полукустарных производств стилистически часто были связаны с лубочными картинками.

В искусстве текстиля графика человека в наиболее развитых

¹ Де Моран А. Указ. изд., с. 315.



Рис. 175. Набойка по льняной ткани. Саксония. XVIII в. Государственный эрмитаж

формах встречается в композициях платочных изделий. Особенно это относится к хлопчатобумажным юбилейным платкам, выпускавшимся крупными европейскими мануфактурами XVIII-XIX вв. Масса набивных платков с портретными медальонами в цветах, лавровыми венками и бордюрами, дубовыми ветками и доспехами была выпущена в России с композициями по различным эпизодам «суворовских» войн и войны 1812 года. Платки «эпохи Наполеона и победы над ним» с портретами прославленных генералов составляют музейные коллекции. Стиль французской им-

перии свободно переходит к русской империи, и свет Победы пронизывает своими лучами все русское общество первой половины XIX в. Портреты военных, располагающиеся на геометрических формах в виде кругов, овалов, квадратов, ромбов, придают композициям ясную читаемость и прямоту. Дискретность орнаментов и замкнутость бордюрных мотивов позволяют выражать силу и величественность.

Русские «юбилейные» платки с портретными композициями в определенной мере перекликаются с шальями, выполненными печатным рисунком на сюжеты помпейских

фресок и наполеоновских войн, выпускавшимися на известной мануфактуре Ш. Оберкампа. Основной сюжет, располагающийся в центральной части платка, как правило, исполнялся профессиональным гравером-художником на основе известной живописной композиции, а угловые орнаментальные части делались мастерами текстильного рисунка.

Портреты исторических лиц на платках, в основном, представляют собой погрудные изображения парадного типа, но есть и композиции с изображениями в полный рост и даже на коне. Так, полководец А.В. Суворов на одном из платков изображен на коне на фоне солдат атакующих неприятеля. Много изображений полководцев исполнено на платках, посвященных балканской войне. Участие русских войск в балканской компании зафиксировано даже по отдельным эпизодам сражений.

Недорогие платки из хлопковой пряжи в огромной и неграмотной в своей массе крестьянской России заменяли лубочные картинки и газеты. Напечатанные устойчивыми к стирке красителями, платки в сложенном виде доставлялись в различные климатические зоны страны и служили достаточно долго. Известны случаи, когда такие платки находили в советское время в чумах кочевых народов русского Севера. В определенной степени они выполняли роль французских хлопчатобумажных шейных платков пер-

вой половины XIX в., которые просто заменяли газеты и печатались «на злобу дня». Русская продукция была «юбилейной», и размеры ее были большими. Размеры платков позволяли напечатать гравированное изображение во всех деталях.

Кроме платочной продукции в XIX в. и начале XX в. производилось много декоративных и платьевых тканей с изображениями женских и детских голов и фигур, клоунов, военных и пожарных (рис. 176).

Большое количество текстильной продукции с портретами и изображениями человека в орнаментальных композициях было произве-



Рис. 176. Фрагмент декоративной ткани. Начало XX в. Россия

дено на фабриках советской России в 20-е — начале 30-х годов XX в. (рис. 177). Агитационная направленность нового текстильного орнамента, связанная с советской эмблематикой и сюжетами из «идеалов новой жизни» достаточно органично соединилась с изображениями вождей социального движения в Европе и руководителей революционной России. Значительная часть творческой молодежи — членов Объединения молодежи Ассоциации художников революционной России, искренне считала, что только сюжетная тематика в рисунках на ткани с фигурами рабочих, крестьян и спортсменов или портретами передовиков труда есть правильный ответ на запросы времени и активно претворяла эти идеи в жизнь (цв. ил. 21).

Поскольку проблема отражения сходства с моделью — одна из основных проблем портретного искусства и портреты вождей должны быть узнаваемы, то теоретики агиттекстиля провозгласили концепцию прямой связи прикладного и станкового искусства. Они писали «мы не боимся рабской зависимости от станкового искусства. Текстильный рисунок исторически проявился значительно раньше станкового искусства и всегда был орудием классовой агитации и классового господства. Текстильный рисунок по форме и содержанию во все исторические периоды был самым тесным образом связан с изобразительным искусством, является неразрывным целым в общем комплексе стиля.



Рис. 177. Текстильные орнаменты.
Россия. 20-30-е годы XX в.

Мы не противопоставляем текстильный рисунок станковому искусству; все творческие достижения пролетарского изобразительного искусства должны быть использованы в тек-

стильном рисунке»¹. Такая концептуальная направленность давала, часто, причудливые результаты, но любые сочетания реалистических портретных изображений с орнаментом оправдывались классовой необходимостью. Политическая поддержка «портретного» текстиля привела к созданию огромного количества вариантов платочных композиций с портретами В.И. Ленина.

Особенно разнообразной была «портретная продукция» ивановских мануфактур, на которых «насыщение текстильного рисунка пролетарской идеологией, создание классово-действенного текстильного рисунка-агитатора за генеральную линию партию, борьба с мещанской идеологией в текстильном рисунке, борьба со всеми попытками снизить идеологическое значение текстильного рисунка»² шло во многом пря-

молиейно. На платочной продукции 20-х-30-х годов была отработана каноничная графика «ликов» коммунистических вождей, которая в дальнейшем перешла на знамена и просуществовала весь советский период развития России.

Если на платочных изделиях XIX в. в портретных композициях можно найти большинство типов портретных изображений, то в советское время наиболее распространенными стали два: профильное изображение головы и оплечный тип с трехчетвертным поворотом головы.

В орнаментах на тканях массового назначения узнаваемые портреты почти не исполнялись. Как мотив в раппортных композициях использовались обобщенные образы красноармейцев, рабочих, спортсменов, пожарных, пионеров.

Примерные практические задания

1. Выполнить несколько орнаментальных композиций с изображениями людей в стиле росписей древнегреческой керамики.

2. Выполнить несколько книжных инициалов соединенных с графикой головы или фигуры человека.

3. Создать 3-4 орнаментальные композиции с использованием стилистики русского агитационного текстиля.

4. Исполнить эскизы головного и шейного платков с изображениями литературных героев или известных киноактеров.

¹ Полуэктова Н.В. За правильные позиции в текстильном рисунке // За про-

летарское искусство. — 1932, № 7^8, с. 24-25.

² Полуэктова Н.В. Указ. изд., с. 25.

Глава 5

ВЕЩНЫЙ ОРНАМЕНТ

1. Зарождение и развитие вещного орнамента. Вещный европейский орнамент XIX века

Реальные или даже натуралистические изображения предметов со временем заменили символические начертания в древних орнаментальных структурах. Как в растительном орнаменте на символических бороздах-схемах стал изображаться реальный росток — цветущее растение, так и на тех же орнаментальных схемах появились изображения лопат, серпов, плугов и других предметов крестьянского труда. Со временем к ним прибавились и различные изображения предметов быта, графически отрабатанные в каноничных композициях, иллюстрирующих систему мироздания.

Орнаментальные композиции с предметами быта стали появляться со времени Возрождения, когда радость жизни активно отражалась и через предметы, сопутствующие этой жизни.

Вазы, кубки, тарелки и подносы, рыцарские доспехи, оружие изобра-

жавшиеся в живописи, входили как мотивы в орнаментальное творчество в виде композиций для книжных заставок и концовок, резного мебельного декора и других изделий ремесленных сфер художественного труда. Гравюры художников-орнаменталистов XVII-XVIII вв., исполнявших графические композиции с мотивами для художников прикладного искусства, активно включают в себя множество вещных мотивов. Однако подлинный культ любования отдельной вещью в искусстве возник только в XIX в. вместе со стилем бидермейер, который внес в жилище культ скромной и уютной жизни с налетом сентиментальности. Чувственное восприятие в этом культе каждой мелкой вещицы было правилом, и среда обитания человека наполнилась массой всевозможных вещей, создававших уют. «Никогда еще в жилых помещениях не хранилось столько сентиментальных, наивных сувениров

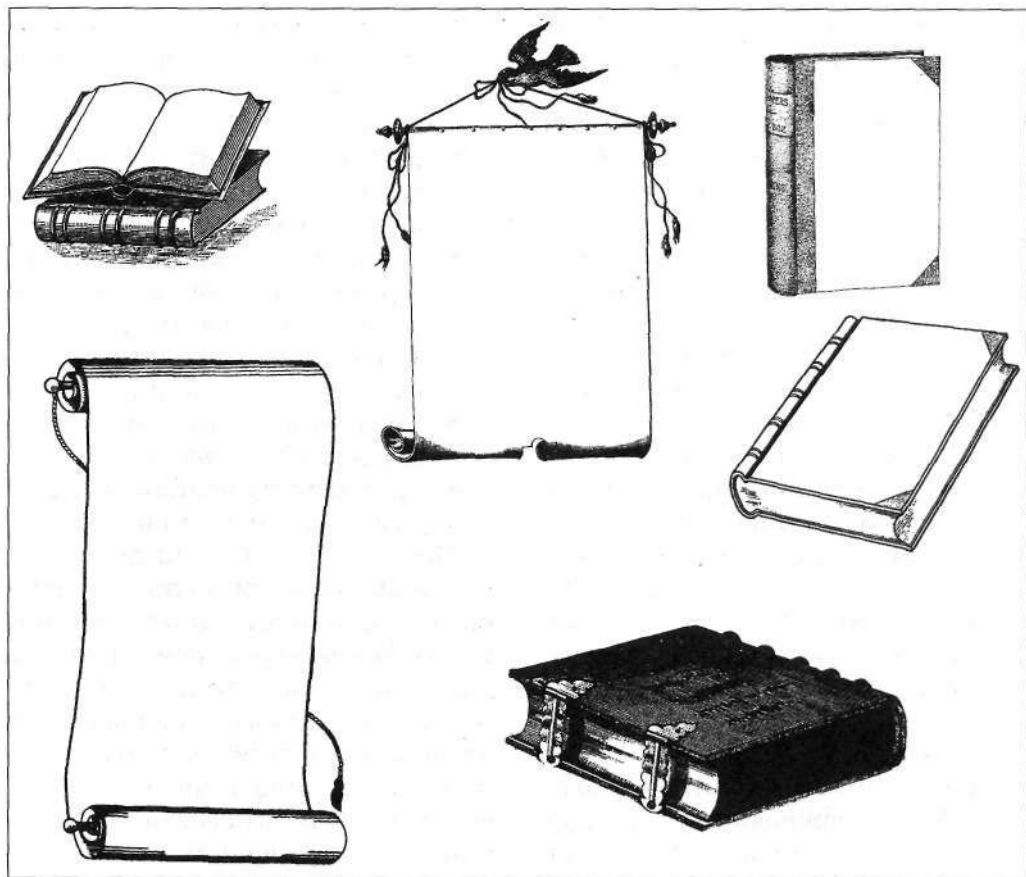


Рис. 178. Книжное оформление. XIX в.

и украшений, музыкальных часов и вышивок, как в этих дышащих романтикой комнатах, в которых под аккомпанемент спинетов распевали трогательные песни Шуберта»¹, — писал Д. Кес.

Слово «бидермейер» — «бравый господин Мейер» стало впоследствии синонимом мещанства,

но влияние стиля бидермейер на орнамент было без преувеличения огромным. Любовь к конкретной вещи быстро проявилась в мотивах орнаментов из этих вещей. Общеввропейская любовь к изображению предметов в искусстве приобрела особую лиричность в альбомной графике, в книжных и текстильных орнаментах (рис. 178).

Массовому проникновению изображений вещей в искусство спо-

¹ Кес Д. Стили мебели. — Будапешт, 1981, с. 180.

собствовало и то, что натюрмортные постановки из бытовых предметов стали активно использоваться в обучении рисунку в системах общего и художественно-ремесленного образования для юношей и девушек.

Каждый образованный человек того времени знал и любил натюрмортный жанр. Лучшим проявлением любительской графики XIX в. может служить искусство Ф.П. Толстого, который работал над своими рисунками в свободное от серьезных занятий время, но создал произведения, причисленные к вершинам достижений русского искусства. Хотя работы Толстого близки к любимому тогда в Европе «ботаническому рисунку», они, в своем большинстве хорошо организованные натюрморты. Достоинство естествоиспытателя не заслоняла в нем художника.

Изучая орнаменты второй половины XIX в. можно понять, что дух бидермейера был жив вплоть до конца XIX в. и вещи, сопутствующие времяпровождению добропорядочных буржуа и соответствующие их понятиям о комфортной жизни, массово изображались в орнаментах (рис. 179). Такими вещами были:

- вещи для прогулок (шляпки, сумочки, ленты, зонты, трости);
- комнатные безделушки и предметы женского рукоделия (шкатулки, брошки, заколки, иголки, пальцы для вышивки, ножницы, вазочки, фарфоровые статуэтки);

- предметы для занятий спортом (конская упряжь, хлысты, ракетки, мячики и клюшки для игр);
- детские игрушки (куклы, деревянные лошадки, погремушки, соски, вертушки);
- столовые принадлежности (графины, ложки, чашки, блюда и подносы);
- транспортные средства (коляски, самокаты, сани);
- предметы для курения (трубки, сигары, кальяны);
- предметы для охоты (охотничьи ружья, ножи и сумки) и т.п.

Поскольку эти вещи достаточно трудно сплести в единый «ковровый» орнамент, то этот период можно назвать временем торжества дискретного орнамента, т.е. орнамента, где мотивы расположены на плоскости в относительном отдалении друг от друга. Бурное развитие вешного орнамента совпало по времени со становлением и совершенствованием теории орнаментальных построений, что позволило довести дискретный орнамент до своей завершенности. Среди десятков тысяч образцов встречаются подлинные шедевры, где достигнута гармоничная связь «мотива-вещи» и фона. Замкнутый небольшой «жесткий» мотив, многократно повторенный в раппорте, даже в самом статичном варианте создает свой неповторимый образ мерцающего поля. Некоторое представление о таких орнаментах можно получить при изучении изображений на рисунке 180.



Рис. 179. Силуэты вещей, использованные в полиграфических орнаментах.
Конец XIX — начало XX в.

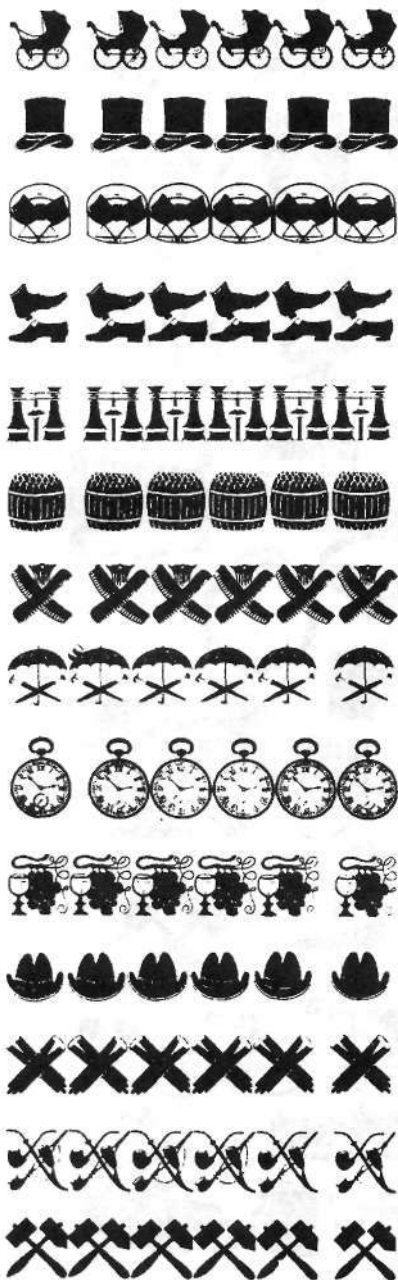


Рис. 180. Типографский орнамент.
Начало XX в.

Один и тот же орнаментальный мотив мог служить книжной или журнальной заставкой (рис. 181).

В простейших случаях в раппорте размещается только одно изображение-вещь и мотивы располагаются по пересечениям прямых линий под углом 90° по всей плоскости ткани или бумаги. Это называется раппортным построением на одну



Рис. 181. Книжные заставки.
Начало XX в.

форму. Но применялись и рапортные построения на две, три, четыре и пять разных форм (рис. 182). Много вещных композиций было исполнено в линейном (мотивы рисунка повторяются только в одном направлении) и комбинированном рапорте (совмещение сетчатого и линейного рапортов). Эффектно

выглядят орнаменты, в которых используется один и тот же мотив, но в разных поворотах.

Принципы работы с орнаментом, отработанные во второй половине XIX в., позволяли комбинировать в имеющихся известных рапортных схемах тщательно продуманные и отрисованные мотивы любой фор-

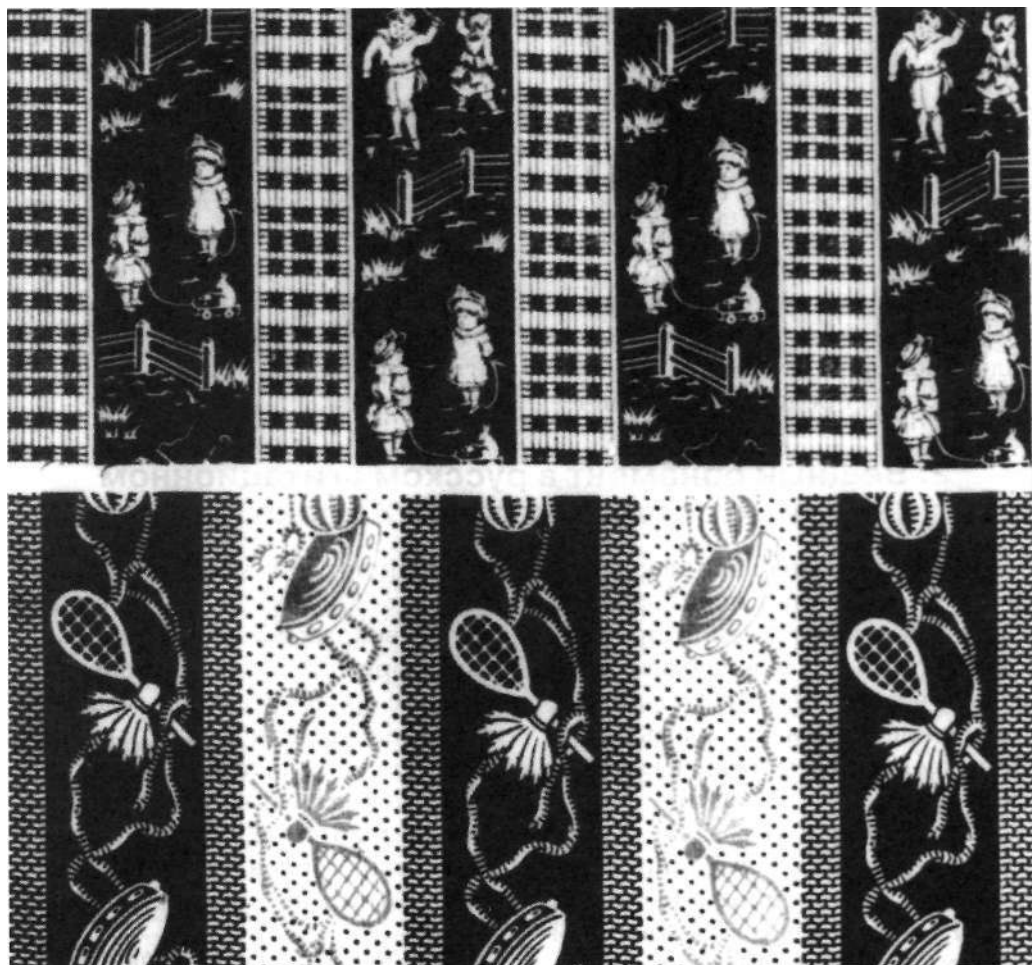


Рис. 182. Сюжетные композиции с изображением вещей. Последняя треть XIX в. Россия

мы и содержания, и открывали для художника неограниченные возможности, которые были полностью реализованы.

Деятельность рисовальщиков-орнаменталистов на текстильных фабриках в виде варьирования отрисованных художником мотивов на основе базовых раппортных схем была доведена в XIX в. до совершенства. За счет уменьшения размеров и изменения поворота мотива, смены цвета в мотиве и фона создавались огромные серии рисунков. Сложность исполнения мотива не имела решающего значения для качества дискретных узоров, хотя в сериях рисунков с одним мотивом узор выбирался попроще.

Общая установка на неприменение в орнаменте предметов «в том виде, в котором они встречаются в жизни», дала предельную графиче-

скую выверенность даже весьма натуралистичным изображениям, поразительную лаконичность выразительных средств. Эта выверенность, наиболее заметная только при восприятии всего орнаментированного полотна, перевешивает некоторую сухость исполнения мотива, неизбежно возникающую при многократной переработке изображения несколькими рисовальщиками.

Графическая выверенность мотивов массовых вещных дискретных орнаментов включает и цветовую выразительность. Анализ продукции крупнейших московских фабрик показал приверженность художников и рисовальщиков к основным положениям о цвете, изложенным в «Правилах расположения форм и красок как в архитектуре, так и в декоративных искусствах»¹.

2. Вещный орнамент в русском агитационном искусстве 20-х годов XX века

Русское агитационное искусство 20-х годов активно использовало узнаваемые изображения предметов «нового быта» с целью агитации идеалов нового времени. В орнаменте это прежде всего выразилось в текстильном рисунке и росписи изделий из фарфора.

Агитационная тематика в ткани, поддержанная Ассоциацией художников революционной России (АХРР) приобрела общественный размах. Агиттекстиль делали десятки художников и производили

на предприятиях многих текстильных областей России. В коллекциях отечественных музеев и текстильных фабрик имеются сотни образцов тканей с орнаментами из лампочек, шестеренок, челноков, тракторов, молотков, серпов, глобусов, аэропланов, самолетов, вагонеток, танков, паровозов, мастерков, тачек, барабанов, пионерских горнов и тому подобных изделий (рис. 183-185, цв. ил. 22, 23).

¹ См.: Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. — М., 1899.

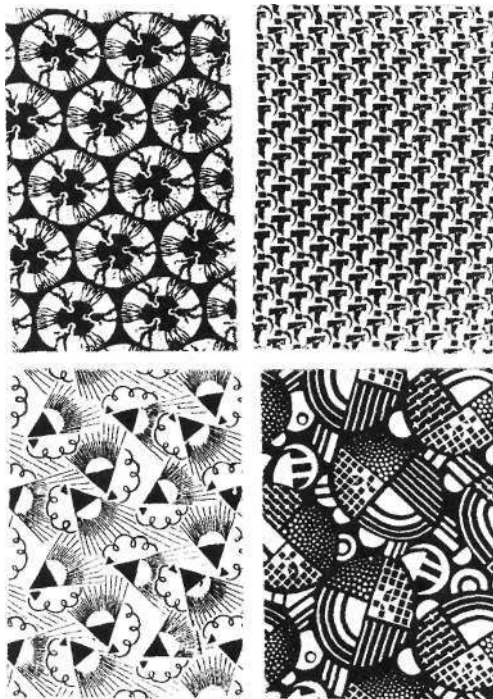


Рис. 183. Агиттекстиль. Россия.
20-30-е годы XX в.

По отношению к вешному орнаменту XIX в. агитационный рисунок 20-х годов масштабно не соотносился с предметами одежды крестьянской России и вызывал раздражение у старых художников-текстильщиков. В деревнях, где трудилось большинство жителей России и где были крепки традиции каноничного узора, ситцы и сатины с угловатыми изображениями самолетов, лампочек и подъемных кранов смотрелись действительно странно. «Новая тематика» ни как не входила, да и не могла войти в древний строй крестьянского костюма.

Однако такие изображения не вызвали отрицательной реакции у сотни тысяч рабочих и «полукрестьян» — новых горожан России, пришедших в города из деревень. Агиттекстиль активно раскупался в городах и из-за того, что в разоренной гражданской войной России каждый кусок хорошей материи был благом. Документы и воспоминания современников говорят о том, что политическая ситуация в стране позволяла коммунистически настроенной творческой молодежи, стремящейся к быстрейшему переустройству жизни на основе новых идеалов, не учитывать в своей деятельности мнения старых фабричных рисовальщиков.

М.С. Незаревская, Л.Я. Райцер, Н.В. Полуэктова, М.В. Хвостенко и ряд других художников-текстильщиков, заявивших о себе еще в период обучения в первом советском художественно-техническом вузе ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИНе), искренне считали, что главным на этапе «"коммунистического строительства"» должен быть фактор активного эмоционального и идеологического воздействия в том направлении, которое требуется, „ в основании работы художника-текстищика должна быть положена новая тематика, порожденная современностью, острая и актуальная»¹.

Активисты агиттекстиля рассматривали текстильный орнамент как

¹ *Рогинская Ф.С.* Советский текстиль. — М., 1930, с. 75-76.

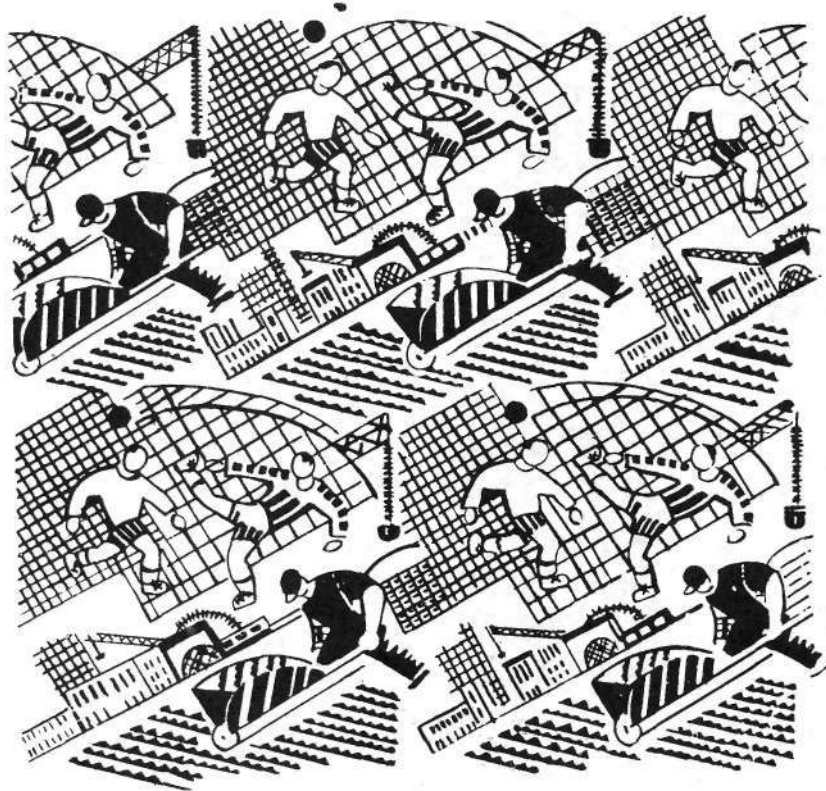


Рис. 184. К.О. Мосякова. Ударники физкультурника. Студенческая работа. Московский текстильный институт. 1931 г.

самоценную композицию, берущую основное внимание зрителя, а костюм считали лишь поверхностью для нанесения орнаментов-плакатов. Говоря современным языком, текстильный рисунок понимался исключительно как автономная цветодекоративно-графическая художественная система, работающая на остром конфликте между ней самой и объемной формой одежды. И чем заметнее этот конфликт, тем мощнее эффект от восприятия агитационно-

го сюжета. Фельетон Г.Е. Рыклина, опубликованный в газете «Правда» в 1933 г. под названием «Спереди трактор, сзади комбайн», высмеивал неудачные формы применения индустриально-тематического рисунка в текстиле, и тем точно зафиксировал формальную суть явления.

Вещные мотивы исполненные «рубленными» приемами работы, найденными художниками русского авангарда в конце 10-х и первой половине 20-х годов, массово появились

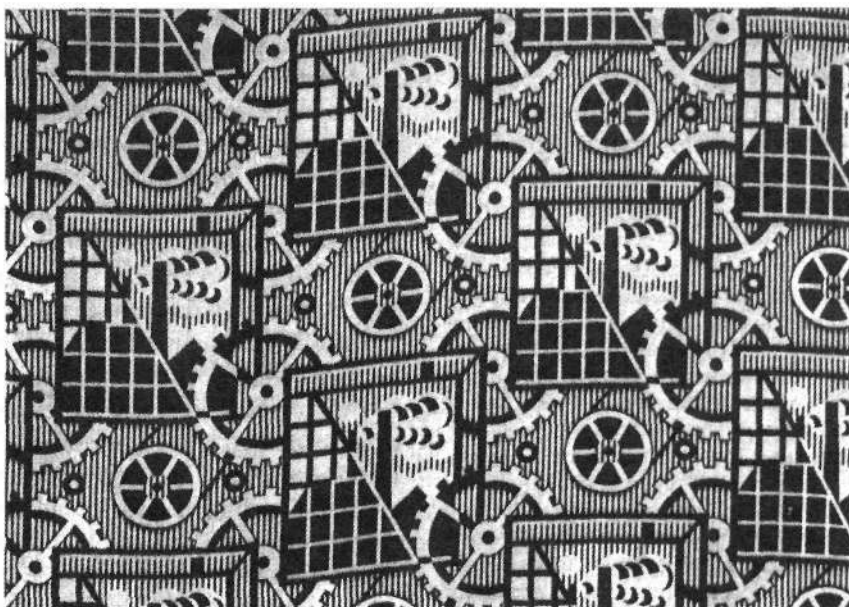
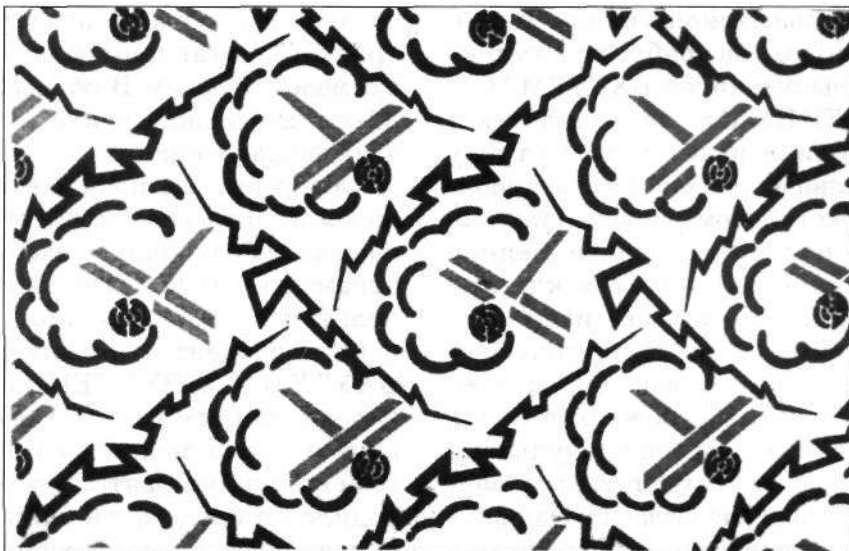


Рис. 185. Вещные текстильные орнаменты 20-х годов XX в.: а — ситец «Аэрофлот» Россия; б — Б.С. Бурылин. Ситец «Фабрика», Большая Иваново-Вознесенская мануфактура. 1927 г.

в текстильных композициях только с приходом на фабрики студентов и выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Эта запоздалость и определила известную пестроту формальных решений в агитационном текстильном рисунке, так как новые политизированные веяния времени наслонились на рожденные ранее фундаментальные идеи.

Такой «сгусток» идей, наполнявший головы революционно настроенных молодых художников ткани, давал в ряде случаев причудливые практические результаты, постоянно порождая разногласия. Одни художники пытались разрабатывать опыт кубизма¹, футуризма² и супрематизма³, другие яростно доказывали, что даже рисунки с советской символикой (серп и молот, красное знамя и др.) являются недостаточно активной формой агитации. Необходимо было показать предметы новой жизни в действии, т.е. лампоч-

ка должна изображаться горящей, трактордвигающимся по пашне, а самолет летящим. В тканях 20-х — 30-х годов можно увидеть поиски этих направлений.

Обзор прессы показывает, что полемика о действенности агитационных изображений в текстильном орнаменте в 1933 г. вышла на грань политической безвкусицы, однако работы студентов и выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа редко переходили эту грань. «Советский кич» в текстильном орнаменте со всей его махровой атрибутикой зародился в среде провинциальных рисовальщиков, не имевших художественного образования. В то же время неумело нарисованных красных знамен в лучах восходящего солнца изображалось на тканях немного. Анализ практического наследия художников агитационного орнамента показывает высокий и даже очень высокий уровень профессионального мастерства.

В мелкоузорных орнаментах дискретного плана с раппортом около 10 см мастерство исполнения вообще неоспоримо. Отработанный с учетом опыта получения вещного орнамента второй половины XIX в., небольшой по размеру мотив с изделем «нового быта» достаточно легко «держался на плоскости» в любой части костюма для городского населения. Сложная организация мотивов в раппортной сетке мелкоузорных орнаментов, включающая несколько поворотов мотива в раппорте, при наличии опыта

¹ *Кубизм* (фр. cubisme, от cube — куб) — направление во французском искусстве 1900-1910 гг. Название было дано по внешней особенности картин этого направления — преобладанию в них прямых линий, граней и кубоподобных форм.

² *Футуризм* (от лат. futurum — будущее) — литературно-художественное направление начала XX в. в Италии и России. Для живописи футуризма характерны композиции с раздробленными на фрагменты фигурами и пересекающимися их острыми углами, зигзагами и спиралями.

³ *Супрематизм* (от лат. supremus — наивысший) — направление в авангардном искусстве России, основанное в 1913 г. К.С. Малевичем, разновидность геометрической абстракции.

работы позволяла орнаментально организовывать любое, даже самое «колючее» изображение. Трудности построения орнамента и его пластической и ритмической увязки с фигурой человека возникали, как правило, в орнаментах со средним и крупным раппортом.

Кроме изображений предметов «нового быта» и сознательного игнорирования проблем взаимосвязи текстильного орнамента и предметов костюма раздражение или даже неприязнь у старых фабричных рисовальщиков вызывало нарочитое использование открытого движения простых «рубленных форм». «Рубленность» мотивов вступала в противоречие с тягучей пластикой рисунков модерна и огромной массой печатного цветочного орнамента, исполнявшегося на тканях для сельских жителей.

Выявляя движение или, как тогда говорили «динамику новой жизни» молодые художники страны Советов получали орнамент, который полностью расходился с принципом равновесия и покоя, культивировавшимся в текстильном орнаменте второй половины XIX в. и массовым дешевом текстиле начала XX в.

Движение в композициях при традиционных схемах рисунков достигалось:

- четкой направленностью основного ритмического движения в схеме раппорта и расположением мотивов под углом в 45°;
- небольшим количеством крупных динамических форм, вво-

димых в раппортную клетку, их ясной читаемостью;

- наличием в мотивах большого количества круглых форм как символов движения с попытками выражения эффектов кручения;
- активным введением в композицию движущихся объектов (машин, самолетов, велосипедов, самокатов и т.п. изделий);
- разрушением строгой зрительной подчиненности мелких форм крупным элементам и использованием большого количества одномасштабных ритмических отношений (как в рисунке, так и в цвете).

Различные виды динамики в орнаментах 20-х годов видны на рисунке 186. Рисунок показывает, что динамичные вещные формы в орнаменте получены на основе принципов и приемов, отработанных во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе на дисциплинах «Пространство» и «Объем» при исполнении упражнений «на динамику» с абстрактными формами.

Изображение предметов «нового быта» в изделиях из фарфора и фаянса имеет ту же идеологическую основу, что и агитационный орнамент. Стремление донести революционные идеи до каждого человека посредством нанесения специальных рисунков на массовое промышленное изделие породило то, что сегодня называется агитационным фарфором.

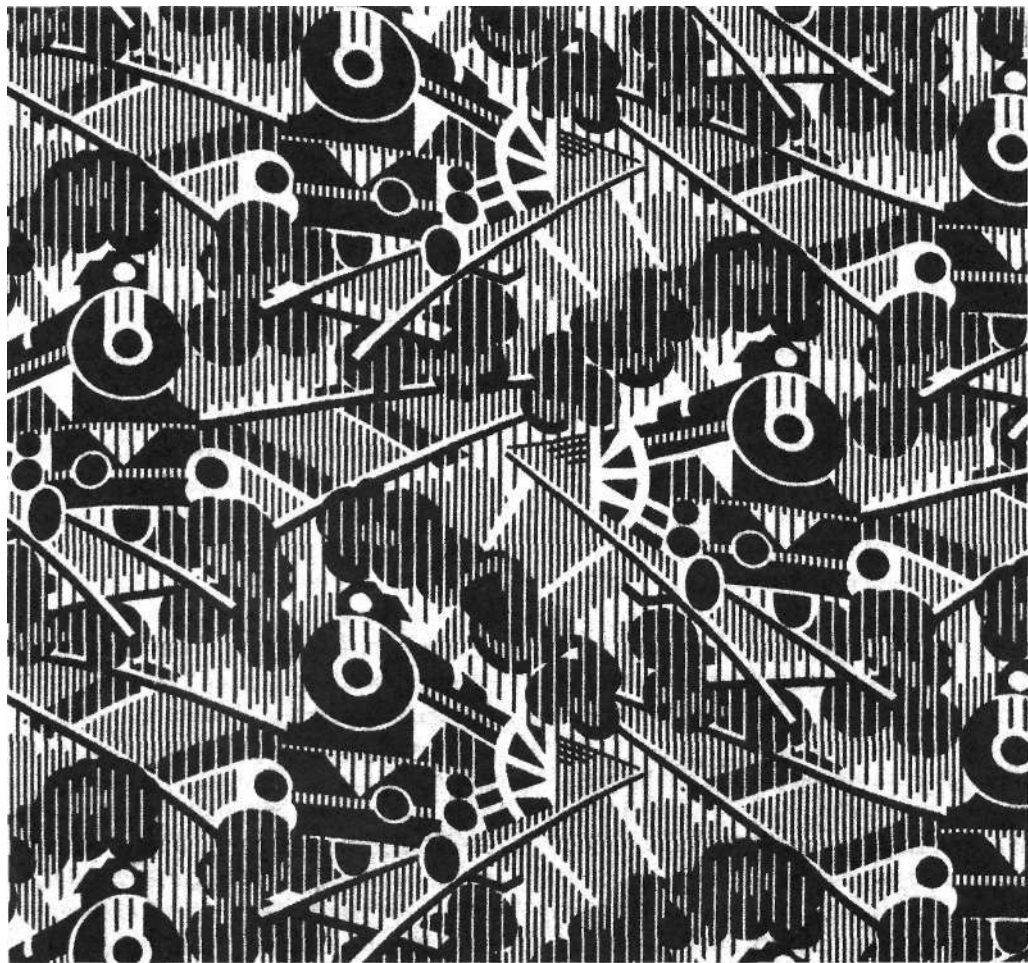


Рис. 186. Д. Преображенская. Ситец «Паровоз». Большая Иваново-Вознесенская мануфактура. 1927 г.

Первые образцы советского агитационного фарфора были созданы в течение 1918-1923 гг. на государственном фарфоровом заводе (бывшем Императорском). В их создании участвовала большая группа художников под руководством блестящего графика С.В. Чехонина. Ри-

сунки с предметами «новой жизни» нанесли на старое дореволюционное «белье» (нерасписанный фарфор, оставшийся в кладовых императорского завода). На обороте изделий художники зачеркивали старую марку с царским вензелем и заменяли ее на первые эмблемы

советской жизни: серп, молот, шестеренку.

Первоначально агитационный фарфор не предназначался для прямого использования в быту и тарелки с агитационной тематикой показывались на специальных ярмарках. Этот фарфор имел неплохой успех на международных ярмарках. Но постепенно агитационные мотивы проникли и в массовое производство. В 30—31 годы молодые

художники, работавшие на Дулевском фарфоровом заводе — крупнейшем предприятии по производству массовой посуды, применили орнаменты из индустриальных мотивов и предметов труда на изделиях с большими тиражами. Соединив получение декора трафаретом с нанесением рисунка аэрографом художники создали «рубленные» предметные формы и на фарфоре (рис. 187).

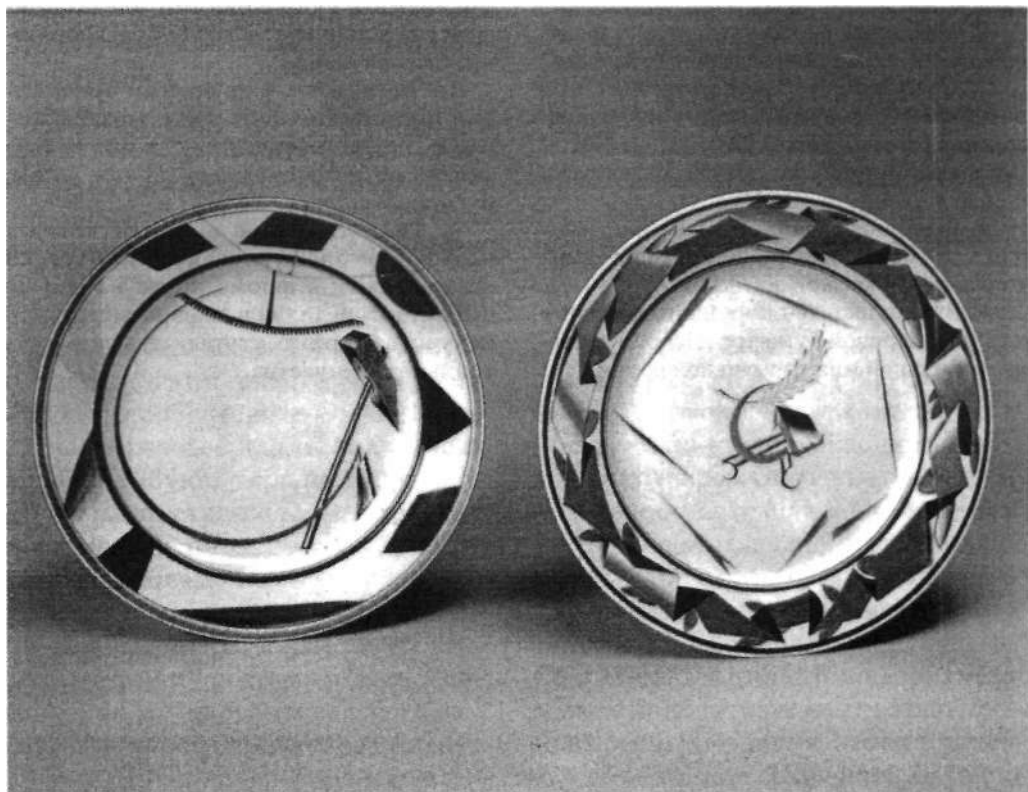


Рис. 187. С.В. Чехонин. Тарелки «Кубистическая с молотом» и «Красная лента». Государственный фарфоровый завод. 1919 г.

Сравнивая предметные композиции в агитационном орнаменте на ткани и на фарфоре можно увидеть много общих приемов в обработке формы-мотива и массу схожих изображений предметных форм. Борьба за новый быт и общественное переустройство захватила основ-

ные сферы художественного производства того времени. Создалась довольно парадоксальная ситуация, когда через вещи советские идеологи боролись со «старым бытом» с культом вещей посредством вещного орнамента.

Примерные практические задания

1. Выполнить бордюрный полиграфический орнамент с предметами домашнего быта или спортивным инвентарем.

2. Выполнить раппортный текстильный орнамент с предметами женского рукоделия.

3. Создать серию раппортных орнаментов со стилистикой и мотивами советского искусства 20-х годов XX в. (молотки, серпы, барабаны, самолеты, флаги и т.п.)

4. Выполнить раппортный текстильный орнамент с изображениями предметов женской косметики.

5. Выполнить раппортный орнамент для упаковочной бумаги с изображениями модельной или спортивной обуви.

6. Спроектировать серию раппортных орнаментов для упаковочной бумаги или упаковочного нетканного полотна с мотивами-изображениями электрических светильников (люстры, бра, настольные лампы и др.).

7. Выполнить раппортный орнамент для упаковочной бумаги с мотивами-изображениями электрическими, строительными инструментами (дрели, пилы, рубанки и т.п.).

8. Создать серию орнаментальных мотивов эмблематического характера на плоскости в форме круга на основе предметов-символов изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театрального искусства.

Глава 6

ШРИФТОВЫЕ ОРНАМЕНТЫ

1. Место и роль шрифтовых сообщений в орнаменте

Среди многих жанров орнаментальных графических композиций в отдельную группу все чаще выделяются изображения текстового характера. К ним относятся орнаменты с применением текстовых и знаковых алфавитов (символов, пиктограмм, индексов, цветовых алфавитов).

Шрифт и орнамент соединялись в орнаментальные композиции уже при зарождении письменности (рис. 188). История оставила нам великолепные образцы орнаментированных заглавных букв, украшающие иногда все поле страницы европейских рукописей и первопечатных книг. Кладезем орнаментальности служат арабские письмена, превращенные в затейливые узоры в книгах, на стенах мечетей и предметах быта. Ритмическая и пластическая согласованность иероглифического письма в Китае, Японии и на Корейском полуострове неизменно поражает воображение художников (рис. 189).

Однако полноценным шрифтовым орнаментом считается полное повторение в раппорте организованного в виде орнаментального мотива текстового сообщения или буквы орнамента. Такие орнаменты стали достаточно широко входить в искусство только с XVIII в. С развитием графического дизайна промышленных изделий количество текстовых сообщений в виде орнаментов постоянно растет, и текст все чаще занимает в графических композициях места, традиционно отводимые для древних узоров. Особенно это заметно в графическом дизайне изделий текстильной и легкой промышленности, что заставляет художников изучать возможности и особенности текстового сообщения в орнаменте. Современный шрифтовой орнамент может наноситься и на готовые промышленные изделия, это методически объединяет такие изображения с цветографическими текстами дизайна приборов и машин.



Рис. 188. Древняя пиктограмма и идеограмма-символы

Чем же отличаются традиционные орнаменты со шрифтом от современных шрифтовых сообщений в дизайне? В первую очередь, необязательностью быстрого прочтения текста в традиционных рисунках. В них буквы часто рассматривались

в первую очередь как орнаментальные мотивы (см. рис. 190, 191). Традиционные текстильные рисунки со шрифтом имели общую для старых орнаментов особенность — они не проектировались для конкретного промышленного изделия или для



Рис. 189. Каллиграфия иероглифа «И» в виде танцовщицы, сидящего человека и эстампаж иероглифа «хун»-журавль



Рис. 190. Заглавные буквы. XII в.

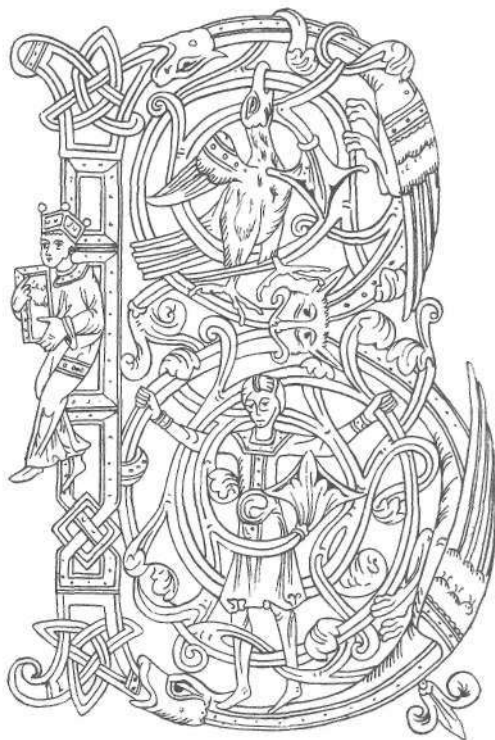


Рис. 191. Заглавная буква. XII в.

конкретного интерьера. При создании набивных платков и шалей с включением текста не учитывалось соединение их с костюмом в единый цветографический комплекс. Они были в основном сувенирами.

Можно отметить, что рисунки набивных орнаментов с затейливыми начертаниями букв, которые найдены в «молитвенных старопечатных книгах и рукописях, целиком взяты или составлены из заголовков и заставок древних книг Синодальной библиотеки» учениками Строга-

новского училища в XIX в. Существовала и методика, по которой буква — мотив орнамента изымался из старопечатной книги, «изменялся в масштабе и с помощью линейки и циркуля переносился на листы альбомов...»¹. В дальнейшем мотив мог быть использован в любом орнаментальном построении с учетом

¹ Супрун Л.Я. Художественно-промышленные школы Москвы и Петербурга и народное искусство второй половины XX века // Сб. трудов НИИХП. 1972, № 6, с. 111.

ритмико-пластической организации его формы и цвета. Сегодня используют шрифты с высоким уровнем орнаментальной организации букв. Начертание каждой подобной буквы обладает яркой индивидуальностью и эмоциональной выразительностью

(рис. 192-193). Буквы присутствуют в орнаментах, благодаря своим декоративным качествам, придавая эмоциональный строй всей композиции. Так исполняются сувенирные ткани, платки и другие изделия с заглавными буквами со «звериной»

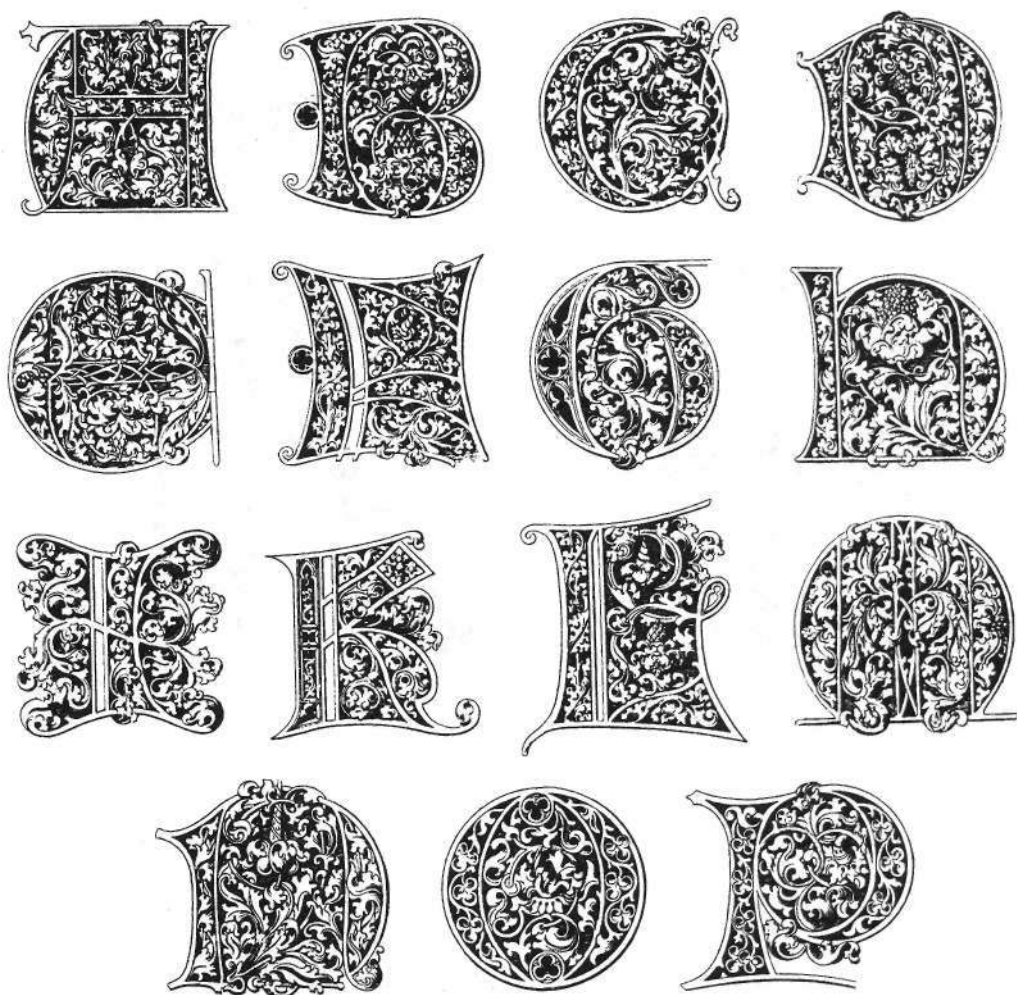


Рис. 192. Готический орнамент. Шрифт. XIV в.



Рис. 193. С.В. Чехонин. Буквицы. 1919 г.

тематикой или сложной «плетенкой», с буквами — сюжетными композициями и т.п. Буквицы трактуются здесь как самобытные элементы определенной культуры и несут информацию наравне с изображениями различных памятников искусства или их деталей (цв. ил. 24, 25).

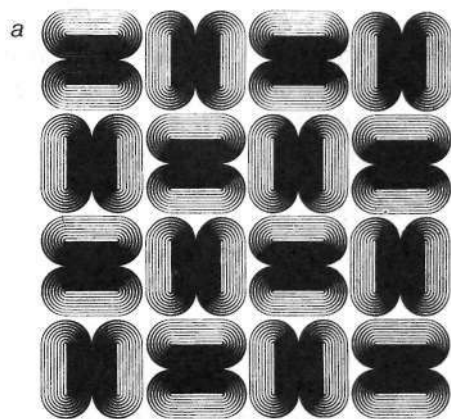
В основе изображений таких букв в орнаменте лежит принцип украшения книг, в котором подача заглавной буквы может в значительной степени раскрывать содержание произведения. Отсюда и появление буквы-миниатюры, буквы в виде человеческого лица или

фигуры. Буква-текст выступает здесь как часть орнамента, и изображенное воздействует на зрителя по законам восприятия орнамента. Использование шрифта или цифр в качестве орнаментальных мотивов возможно не только в историческом контексте, но и в современном шрифтовом, достаточно простом по написанию. Характерным примером может служить рисунок для ткани итальянского дизайнера Франко Гриньяни (рис. 194, а). В качестве мотива Гриньяни применил начертание цифры «О».

Орнаментальная основа есть и в использовании ритмического взаимодействия разных по характеру или интенсивности начертания букв одного многократно повторяющегося слова. Само слово может почти не читаться, но буквы во взаимодействии друг с другом создают особую орнаментальную структуру (рис. 194, б).

Одним из условий применения текста в графическом дизайне промышленных изделий является его хорошая читаемость. Сообщение в графическом дизайне должно ясно и однозначно восприниматься зрителем. Выразительность букв в слове и слов в строке, их рисунок и способ компоновки должны только повышать эмоциональный заряд надписи. Такую же роль должен играть цвет шрифта, так как один и тот же текст, написанный разными цветами, воспринимается по-разному.

Информационные тексты на промышленных изделиях могут быть



б

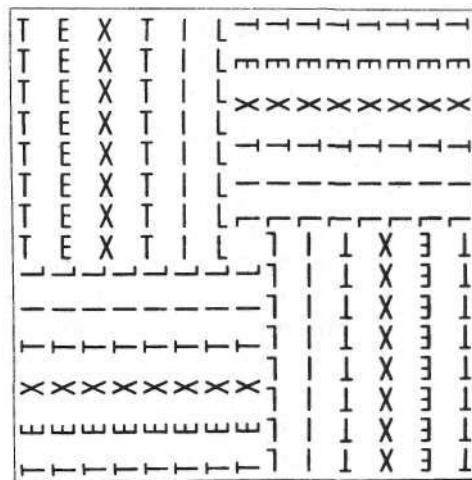


Рис. 194. Использование цифр или типографического шрифта в орнаментальных композициях:
а — Ф. Гриньяни. Рисунок для ткани. Италия. 1971 г.; б — Э. Рудер. Типографика

самые разные, но чаще всего это информация об изготовителе, назначении изделия и сообщения рекламного и агитационного харак-

тера. Специалисты графического дизайна промышленных изделий делят *цветографические сообщения на четыре группы*:

- общая характеристика изделия;
- способ обращения;
- специальные сообщения для изделий с информационным назначением;
- сообщения, не относящиеся к объекту-носителю.

В зависимости от объекта-носителя наиболее заметно и выразительно решается сообщение из какой-то одной группы, а остальные выполняются более мелким шрифтом, проще или совсем опускаются.

При нанесении печатного рисунка на готовое изделие цветографические тексты чаще всего не составляют единого блока, а располагаются на разных местах изделия, что позволяет расширить объем информации. Например, на форме бойцов студенческих строительных отрядов наряду со шрифтовым сообщением, имеющим определенное содержание и местоположение, печатаются дополнительные тексты и знаки на любом участке и бывают крайне разнообразны и избыточно информативны. Так, вместе с аббревиатурой ВССО¹ мы видим названия и индивидуальную символику отрядов, девизы, лозунги и т.п. Это характерно для всей международной молодежной одежды, так как самоутверждение

молодых людей в жизни часто проявляется в графических сообщениях о себе, своих делах, увлечениях, симпатиях (рис. 195). Информационные сообщения-мотивы-знаки могут печататься на ткани или пришиваться к изделию. Этим широко пользуются все наиболее крупные промышленные и торговые компании, различные общества и организации, силовые структуры. Такие знаки являются самостоятельными произведениями графического дизайна с выверенной, уравновешенной, центричной композицией, позволяющей им достаточно свободно существовать на предметах разных форм и размеров.

Между традиционным применением шрифта только в виде орнаментальных мотивов раппортных и безраппортных композиций, равномерно заполняющих поверхность ткани, и избирательным нанесением печатным способом информации на готовую одежду находятся рисунки, имеющие достаточно хорошо читаемое сообщение, встроенное в раппортную сетку. Информация дается в виде текстового блока, повторяемого в раппорте. Для удобства прочтения текста ткань имеет верх и низ, и изделие из такой ткани шьется в соответствии с расположением сообщения. Все мы помним ткани с надписями «Спорт», «Олимпиада», «Мир» на разных языках. Шрифтовой алфавит применялся и применяется как орнаментальный мотив вместе со знаковым в эмблематике Олимпийских игр.

¹ ВССО — Всероссийский студенческий строительный отряд.

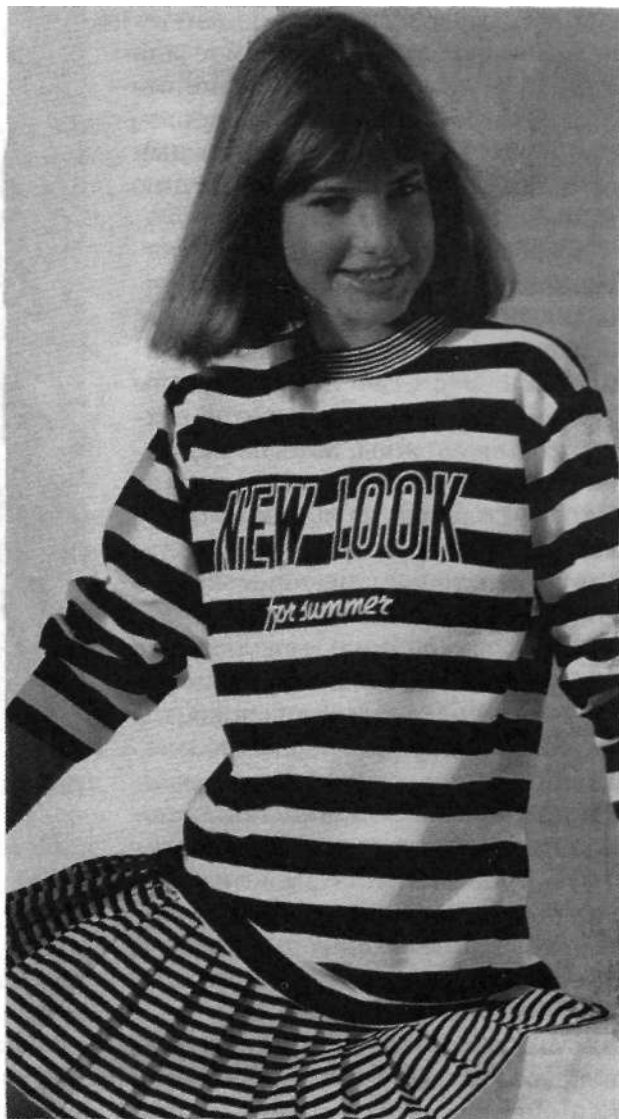
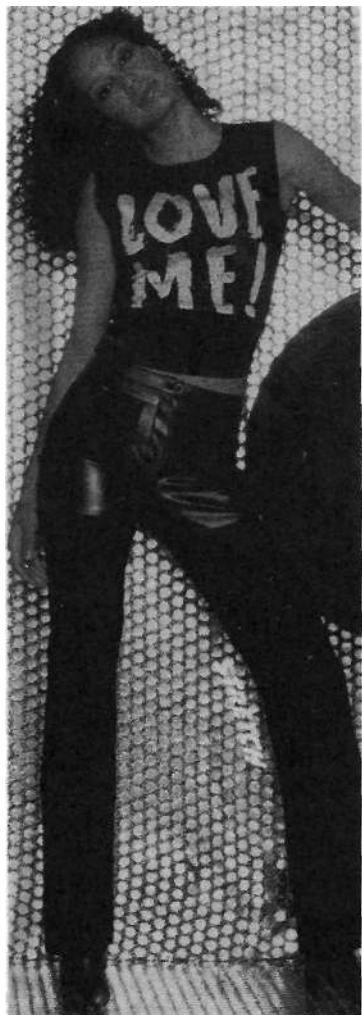


Рис. 195. Графические сообщения на одежде для молодежи. Конец XX — начало XXI в.

Большой раппорт, цветовая растяжка, различная шрифтовая гарнитура позволяют создавать композиции с необходимым для по-

следующего применения ткани уровнем читаемости. Повторение в раппорте одного и того же слова или цифры в одной-двух гарниту-

рах уже дает ритмическое заполнение плоскости, приемлемое для печатного рисунка. Применение нескольких гарнитур с варьированием расстояний между буквами позволяет придавать сообщению множество оттенков.

Особенностью сообщений в текстильных изделиях является личностный характер информации и, в частности, рекламной и агитационной. Это относится к тканям для интерьера и особенно к текстилю для одежды. Многие надписи делаются от первого лица: «Я за мир», «Голосую за демократию», «Мы против войны» и т.п. Не случайно международные фестивали, спортивные состязания, выставки, съезды, где собираются люди из стран разных социальных и политических систем, сопровождаются массовым выпуском различных изделий с рисунками информационного, рекламного или агитационно-политического характера. Это могут быть рубашка, платье или майка, рассчитанные только на сезон, когда происходит то или иное общественно-политическое или спортивное мероприятие. Мы знаем много знаков-сообщений, выполненных для подобных мероприятий как специальные универсальные знаки. Они могут быть в рекламном проспекте, на книжной странице, майке, куртке, кепке, шляпе и других предметах, как в единичном виде, так и в виде многократно повторенного мотива. Могут быть и знаки-плакаты (рис. 196).

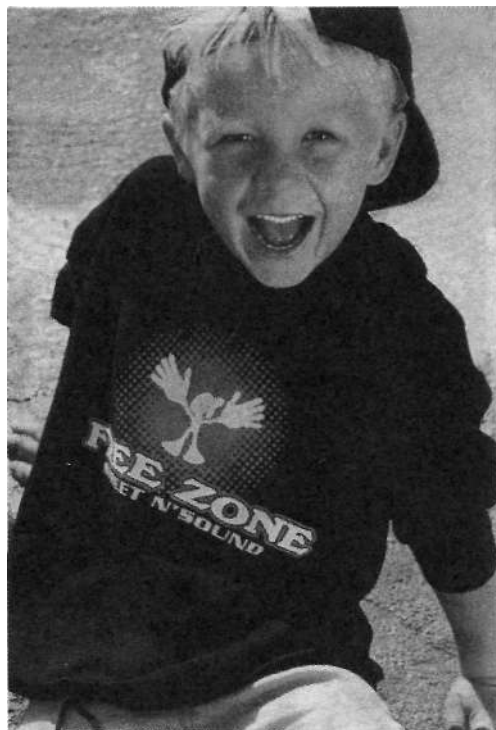


Рис. 196. Знак-плакат на детской одежде. 2000 г.

Конечно, существует значительный ряд сообщений камерного характера, говорящих о тех или иных сугубо личных склонностях. В идеальном случае в продаже должны быть изделия с таким количеством текстов, чтобы они в полной мере удовлетворяли основную массу потребителей.

Уже отмечалось, что сообщения на промышленных изделиях строятся на основе шрифтовых и знаковых алфавитов. Остановимся подробнее на работе с алфавитами.

2. Шрифтовые и знаковые алфавиты

Наиболее общеизвестны *шрифтовые (буквенно-цифровые) алфавиты*. С ними мы встречаемся ежедневно при чтении газет, книг, журналов. В повседневной жизни перед нашими глазами проходит немало различных буквенно-цифровых гарнитур. Существуют сводные описания шрифтовых алфавитов в виде объемных каталогов различных фирм, выпущены популярные и специальные книги о шрифтах. Наиболее солидным изданием по теории и практике шрифта на русском языке является книга «Книжный шрифт», написанная М.В. Большаковым, Г.В. Гречиго и А.Г. Шицгалом. В ней есть и краткая библиография литературы о шрифтах.

Художники в своей работе обычно пользуются готовыми образцами алфавитов, внося в них некоторые изменения. При выборе шрифта необходимо учитывать соответствие образа шрифта образу изделия. Богатейшие выразительные возможности шрифта помогают прочтению текста. Создание собственных алфавитов - дело чрезвычайно трудоемкое и требует специальной квалификации. В ситуациях, когда необходима только оригинальная надпись, к работе следует привлечь профессионального графика-шрифтовика.

Знаковые алфавиты — это несколько иная форма сообщения. Если буквы представляют собой отдельные звуки (фонемы), кото-

рые выражают человеческую речь, то знаки означают отдельные слова (идеографическое письмо) или даже целые сообщения (пиктографическое письмо). Пиктографическое письмо — самый ранний тип письма. От пиктограмм к идеограммам-символам и иероглифическому и буквенному письму — таков был путь развития письменности. Идеографическое письмо получило распространение в Китае, Японии, и их иероглифы имеют сложную изобразительную графическую структуру-

Возвращение на новой графической и методической основе к пиктограммам и идеограммам в современном проектировании вызвано стремлением сделать их понятными людям разной национальности. В настоящее время существует много знаковых систем, зафиксированных международными конвенциями и международными (ИСО, МЭК) стандартами. «При этом в основном нормируется лишь содержание изображения, рисунка, но не его графическое исполнение, т.е. семантика, но не синтаксис. Однако в последнее время ИСО предпринимает шаги для упорядочения и этой стороны дела. Так, вышел международный стандарт на конфигуратор — сетку, определяющую способ построения любого знака»¹.

¹ Методика художественного конструирования. — М., 1978, с. 263.

Процесс международной стандартизации знаков будет активизироваться, все шире захватывая и текстиль (рис. 197). Пока же на промышленных изделиях в большей

степени используются индивидуализированные знаки типа знаков принадлежности (стране, фирме, учреждению) или товарных знаков. Знаки принадлежности и товарные

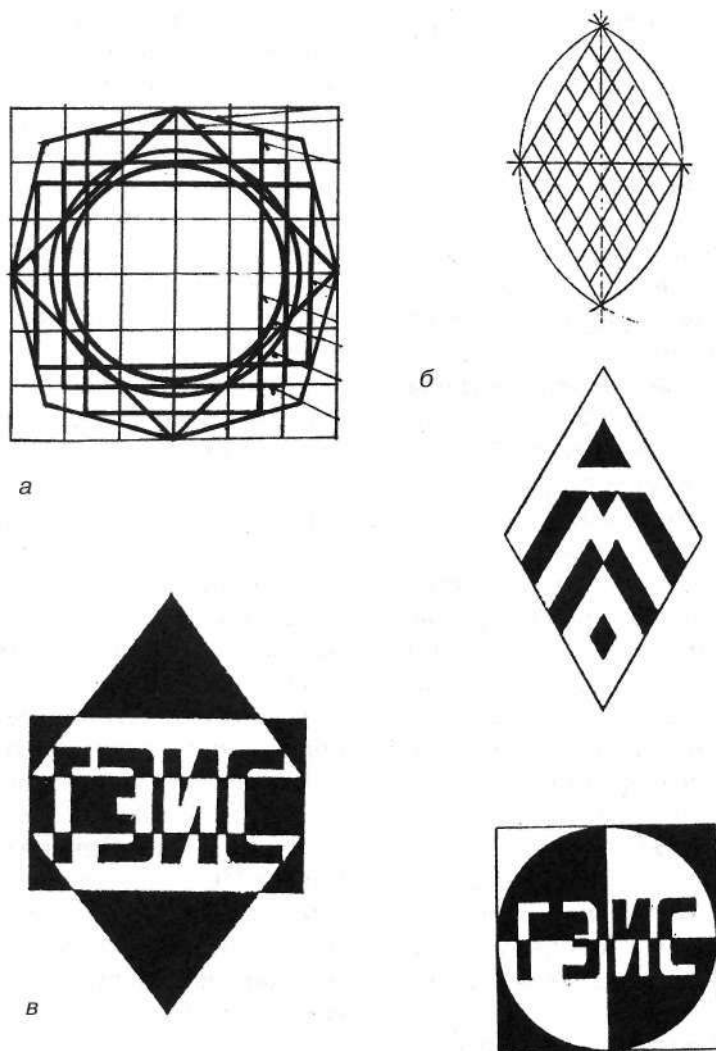


Рис. 197. Стандартизация знаков: а — конфигуратор построения знаков по стандарту ИСО; б — сетка и логотип эмблемы завода АМО (автор А. Дамский); в — проект фирменного знака издательства ГЭИС (автор А. Родченко)

знаки исполняются специалистами-графиками в самых различных видах и не скованы стандартами. Однако после разработки и утверждения их внешний вид не должен меняться при переносе с одного изделия на другое. Примером может служить великолепный товарный знак Ив Сен Лорана и знаки других известных фирм-производителей одежды и обуви (рис. 198, 199).



Рис. 198. Товарные знаки крупнейших фирм-производителей одежды и обуви

Как наиболее специфическую разновидность знакового алфавита теоретики графического дизайна выделяют алфавит изображений. Здесь в качестве знаков выступают подробные и изощренные графические изображения. В настоящее время в графическом дизайне одежды и изделий для интерьера такие изображения распространены довольно широко и служат не только рекламным целям. Они могут просто рассказывать об интересах или увлечениях человека.

Язык алфавита изображений может быть натуралистичным и более понятным, чем символические эмблематические изображения. Однако здесь язык алфавита изображений вступает в противоречивые пространственные отношения с объектом-носителем, что особенно заметно, когда натуралистические изображения живых существ печатают на одежде человека. В наиболее крайних вариантах — это иллюзорные воспроизведения на майках, рубашках, кружках, сумках и даже постельном белье крупных фотоизображений любимых певцов, артистов, спортсменов.

Формализация графического языка алфавита изображений доводит его до бессистемных пиктограмм или орнаментальных графических композиций. Такие орнаментальные изображения чаще всего встречаются на изделиях для детей. Одежда, посуда, мебель и другие детские товары сегодня заполнены всевозможными алфавитными орнаментами.

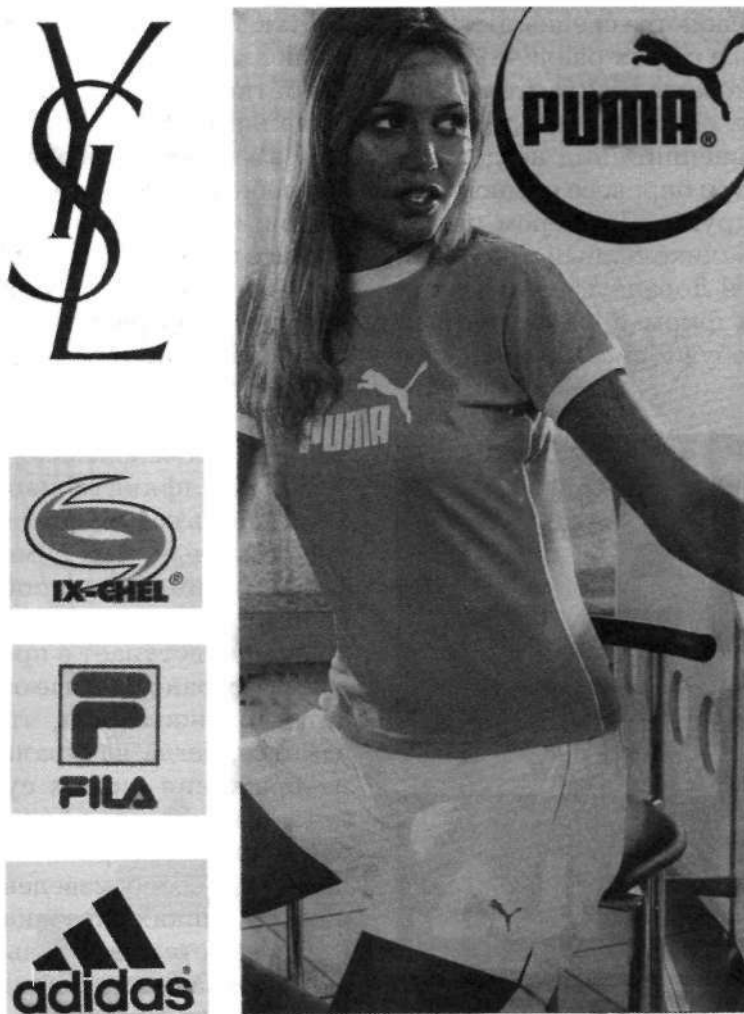


Рис. 199. Товарные знаки крупнейших фирм-производителей одежды

Примерные практические задания

1. Выполнить орнаментальную композицию на основе букв русского алфавита.
2. Выполнить серию раппортных орнаментов с использованием мотивов-букв.
3. Создать орнаментальные композиции с использованием мотива — шрифтового сообщения.
4. Создать орнаментальные шрифтовые сообщения для использования на молодежной одежде.
5. Создать орнаментальную цифровую композицию для спортивной одежды.
6. Отметить на эскизе майки места расположения товарного знака.

Глава 7

ПЕЙЗАЖНЫЙ ОРНАМЕНТ

1. Изображения пейзажа в истории декоративно-прикладного искусства

Самых ранних каноничных форм пейзажных композиций в искусстве орнамента не много, так как человек в период становления истории не изображал природу пространственно. Только с переходом к пашенному земледелию на рубеже бронзового и железного веков и графическим закреплением структуры мироздания (верхним небом, небом и землей) появляется возможность символического изображения земной тверди с ростками, небом и дождем. Одно из таких изображений на трипольском сосуде приводится на рисунке 200, который считается его протопейзажем в орнаменте. С определенной натяжкой орнаментальным протопейзажем можно считать и многочисленные «древа жизни», растущие из плоскости земли в орнаментах разных народов.

Однако то, что можно мысленно считать пейзажным орнаментом появилось в европейском искусстве

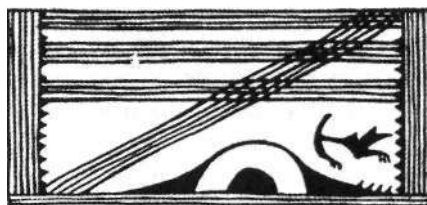


Рис. 200. Изображение поля, дождя и растущих семян на трипольском сосуде

только с эпохи Возрождения и постепенно развивалось в декоративных тканях. В XVIII в. лебеди, нимфы, амуры и сатиры в бесконечных вариантах резвятся в пейзажных композициях стенных орнаментальных росписей и декоративных тканей, в наборном орнаменте столешниц мебели из дорогого дерева.

Пейзажные композиции наиболее ярко проявились в декоративных тканях, созданных под влиянием увлечения экзотикой — тропическими странами и Китаем. Богатства колоний и «чудеса пу-

тешествии» настолько поразили французское дворянство, что они с увлечением украшали свои дворцы тканными пейзажами дальних стран. «С этой китайщиной встречаемся мы и в тканях, сделанных по рисункам Ватто и Буше, и в ряде других изделий, на которых изображены в различных позах китайцы с зонтиками, элементы раковины и целые сцены с пагодами, украшенными фонариками, джонками, несущимися по волнам, мостиками и пр., на фоне псевдокитайского пейзажа. Ткани с китайскими сюжетами и вообще сюжетами, подсказанными колониальной политикой, существовали довольно долго. На них можно встретить пастушка, играющего на свирели возле мирно пасущегося верблюда, экзотические корабли, груженные вином, с группами плодов вместо парусов и т.п.»¹. Мотив с плывущим по морю кораблем вообще очень популярен на французской парче XVIII в. будь то корабль с колониальными товарами или символический «корабль любви» с цветами и амурами.

Много пейзажных орнаментальных композиций выполнено по рисункам уже упоминавшегося в главе о зоомарных орнаментах Филиппа де Лассалья. Получивший образование как исторический живописец и бравший уроки у знаменитого Ф. Буше Лассаль умел уверенно и смело рисовать. Моделируя форму при помощи све-

тотени, он воссоздавал на тканях сложнейшие эпизоды из мировой истории. Так, по особому заказу русского двора он выполнил ткань по случаю окончания победоносной войны с Турцией. Ткань была предназначена для обивки помещений Чесменского дворца. Многочисленные пейзажные орнаменты для ткани выполнены Ж.Б. Гюэ для мастерских Оберкампа в Жуй. Среди шедевров работы Гюэ следует выделить большой рисунок для мебельной ткани «Работы мануфактуры», в котором художник изобразил пейзаж со зданиями мастерских и процессы текстильного производства.

Успех ткани «Работы мануфактуры» способствовал становлению целого «юбилейного» направления в рисунке для текстиля с изображениями фабричных корпусов воздушных шаров, паровозов в окружении деревьев и вензелей. Особенно это относится к набивной платочной продукции, коллекции которой имеются в большинстве крупных музеев мира (цв. ил. 26). В России такие коллекции хранятся в Государственном Историческом музее, Музее художественных тканей Московского государственного текстильного университета, музеях города Иваново. Юбилеи всех более или менее заметных русских набивных производств отмечались выпуском платков с изображением фабричных территорий с птичьего полета и мест, где их продукция находила постоянный спрос.

¹ *Соболев Н.Н.* Указ. изд., с. 304.

Схожи с юбилейными пейзажными платочными композициями были пейзажные композиции на юбилейном фарфоре, мебели и шкатулках XIX — начала XX в. Много лирических пейзажных орнаментальных мотивов было создано художниками для украшения чайных и столовых сервизов. Бытовой фарфор и фаянс с пейзажным орнаментом хорошо реализовывался как в Европе, так и в Азии и Америке. В России прекрасные чайные фарфоровые сервизы с пейзажными композициями стиля ампир были изготовлены на заводах Гарднера и Панова. Среди Гжельских изделий заслуживают внимания тарелки со сценами Крымской войны, изготовленные на фабриках Жадиных, Гулина, братьев Кузнецовых. Рисунок для них был взят с лубочных картинок, но грамотно приспособлен к исполнению на фаянсе. Сложные многоцветные романтические пейзажи исполняли на чайных сервизах, изготовленных на заводе Барминых. Пейзаж на изделиях завода как правило ограничивался золотым бордюром в виде мощных растительных завитков.

С XIX века на пейзажные изображения в изделиях прикладного искусства решающее влияние стали оказывать книжные и орнаментальные композиции в виде многочисленных виньеток, заставок, букв и иллюстраций (рис. 201-204). Эти композиции образовали огромный слой орнаментальной пейзажной графики, который питает искусство и в настоящее время.



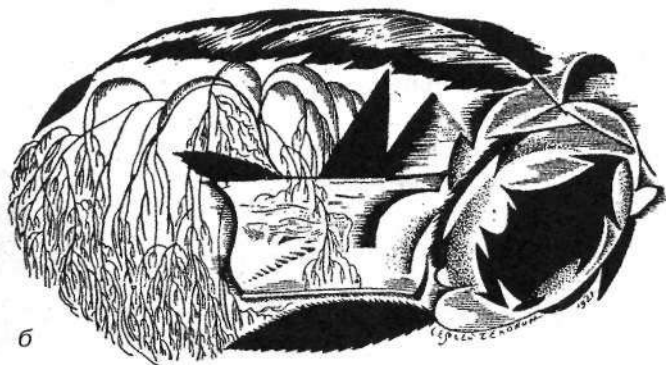
Рис. 201. Книжные виньетки-«силуэты». Конец XIX в.

Неожиданным продолжением работы в пейзажном орнаменте XIX в. можно считать повествовательное направление в русском агитационном текстильном рисунке и фарфоре 20-30-х годов XX в. Индустриализация страны и кол-

лективизация сельского хозяйства, ликвидация безграмотности были отражены не только в орнаментах эмблематического типа, но и в пейзажных композициях под названиями «Тракторная колонна», «Сельское потребительское общество», «Дере-



а



б

Рис. 202. Книжные заставки русских художников: а — М.А. Врубель. Заставка для журнала «Мир искусства». 1899 г.; б — С.В. Чехонин. Заставка. 1921 г.

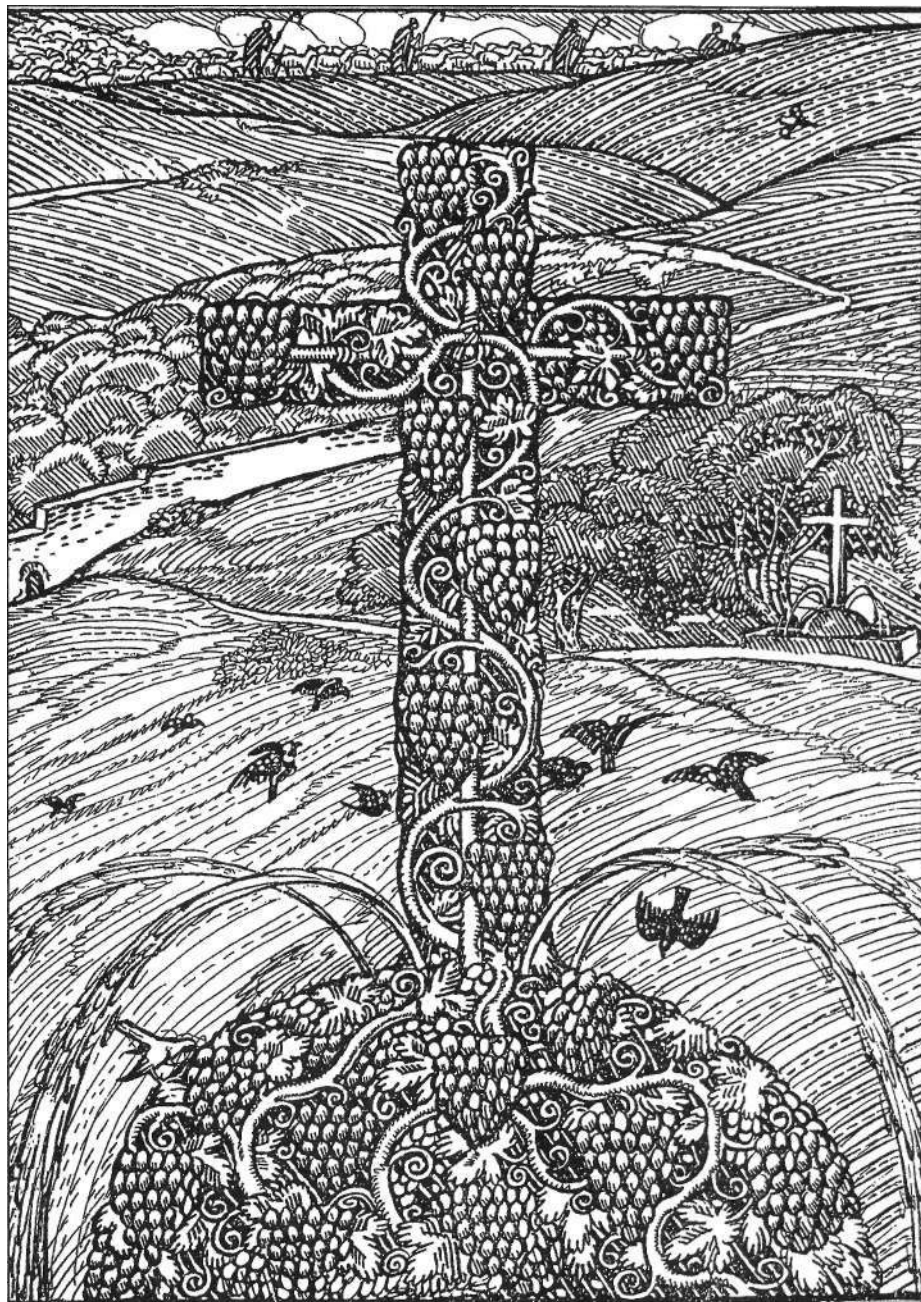


Рис. 203. О. Хортсберг. Книжная иллюстрация. Швеция. 1912 г.

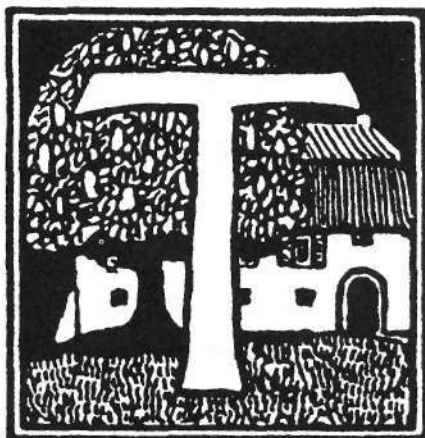
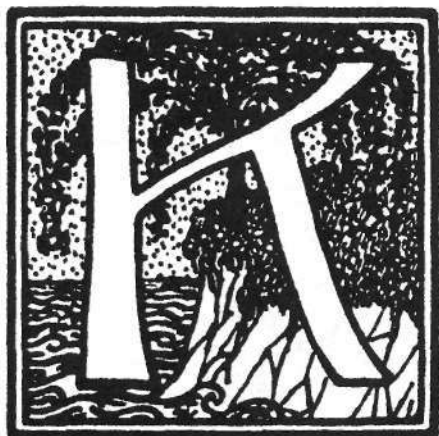


Рис. 204. Г. Фогелер. Орнаментальные пейзажные» буквицы. Германия. XX в.

венский комсомол» и др. «В этом отношении характерным примером является декоративный ситец ивановского рисовальщика В. Маслова «Индустриализация села». На ткани представлена развернутая сюжетно-повествовательная ком-

позиция, воспроизводящая сцены труда и быта новой, кооперативной деревни. Рисунок выполнен с вниманием к деталям, достоверно переданы объемность и перспектива. Художник использовал сюжетно-изобразительные приемы, харак-



Рис. 205. Б.С. Бурылин. Ситец «Трактор». Большая Иваново-Вознесенская мануфактура. 1930 г.

терные для станковых произведений, но мало соответствующие орнаментальной природе текстильного рисунка. Тем не менее ситец В. Маслова по-своему декоративен, подкупает эмоциональностью решения темы, композиционной изобретательностью, проявленными художником при соединении различных сюжетных сцен, высоким мастерством граверных работ¹. Очень близок по духу работе Маслова ситец В.С. Бурылина «Трактор», в композиции которого пахота идет на фоне сельских домов, (рис. 205). Весьма неожиданно смотрится геометрия строительных лесов,

нефтяных вышек и линий электропередач на платках 30-х годов, посвященных юбилею революционных событий 1917 г.

К пейзажным орнаментам относится ситец Л.Н. Преображенской «8 Марта» с силуэтом завода и колонной женщин, идущих с флагом. Геометризированным городским пейзажем считал Ф.В. Антонов свой рисунок для ситца «Строительство» и рисунки для фланели с заводскими корпусами. Конечно, геометризированность городских пейзажных орнаментов в текстиле 20-30-х годов не позволяет уточнить адреса изображенных мотивов, но молодые художники, прошедшие школу Основного отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа с такой дисциплиной, как «Пространство» воспринимали

¹ Холмогорова О.В., Бубчикова М.А., Фомичева Т.В. Искусство, рожденное Октябрем. — М., 1985, с. 10.

город только как композицию из геометрических форм. Они видели в этом красоту и достаточно глубокое содержание. Программы по композиции В.А. Фаводского и по общей композиции А.В. Куприна, написанные специально для текстильщиков показывали, как трехмерные композиционные построения можно «переводить» в плоскостные решения (рис. 206, цв. ил. 27).

Геометрия заводских корпусов, наносившаяся на текстиль, не менее успешно была внедрена и в со-

ветский фарфор. Началом изображения советского индустриального пейзажа на фарфоре можно считать композицию Н. Альтмана на тарелке, изготовленной на Государственном фарфоровом заводе в 1919 г. под названием «Земля трудящимся».

Урбанизированный пейзаж с особой запоминающейся ритмичной формой промышленных сооружений, отраженный в орнаментах, позволил художникам увидеть пути к новым рубежам в орнаментальном искусстве XX в.



Рис. 206. Л. Сосновская. Летняя ткань «Чио-Чио-Сан». Россия. 1960 г.

2. Изображение гор в китайском искусстве

Уникальным можно считать горный пейзаж в китайском декоративном искусстве. Придавая пейзажу большое значение, китайцы с древних времен особенно выделяли изображение гор. Один из самых ранних трактатов об искусстве, созданный где-то во второй половине IV в. Гу Кай-Чжи, называется «Записки об изображении горы Юньтай». Гу Кай-Чжи писал о том, что необходимо выявлять различие между далекими и близкими горами, ввел понятие *юанъцзинь* — перспектива; в первой же фразе своего трактата Гу Кай-Чжи говорит о передаче лицевой и задней стороны горы, об изображении тени — *ин*; он дал образное определение структурной сущности горы — *ши* — «извилистый подобно дракону», — отмечает известный исследователь китайского искусства Е.В. Завадская¹. В дальнейшем изображение гор соединяется в китайской эстетике пейзажа с потоками воды вплоть до образования особого понятия «горы-воды», означающего пейзаж.

В трактате по теории искусства «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (1679-1818) написанном несколькими авторами, изложено много приемов изображения гор у разных мастеров искусства, даны способы изображения пиков и склонов гор. «Среди вершин —

одни пусть вздымаются, другие будут пониже. У высокого пика прожилки расположены внизу, с боков он расширен, основание сильное, крепкое, его охватывают несколько пиков с округлыми вершинами. Облик высокого пика пусть будет таким, иначе он будет одиноким и покинутым. Прожилки на низких горах располагаются высоко, вершины этих гор ровные, без резких переходов. У основания они широкие, нагромождены, прочно уходят в землю, так что их невозможно измерить. Таков облик низких гор. Они должны быть такими, иначе они будут тонкими и слабыми», — так описываются в трактате приемы передачи соотношения гор¹. Много места в трактате отведено способам изображения склонов, характеру штрихов. В частности, говорится, что «существуют склоны каменные, земляные, смешанные. Их четкие формы зависят от того, где они помещены в картине. Они могут быть плоскими — вблизи вершины горы и широкими — у основания, по форме подобные перевернутому блюду. Верхняя часть может быть широкой. Тогда она соединена сильной линией с крупными склонами и похожа на гриб. Другие вершины теряются в облаках, по форме они похожи на хобот слона. Штрих, рисующий склоны, должен быть сильным и устойчивым, должен пере-

¹ Завадская Е.В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. — М., 2001, с. 391.

¹ Завадская Е.В. Указ. изд., с. 114.

давать твердость камня или земли, долгие годы выстаивающих против ветра и снега, а также передавать естественным путем возникшие на них узоры»¹. В китайском искусстве свыше сорока видов штрихов, применяемых в рисунке камней. Каждый крупный мастер создавал свой, неповторимый штрих, закрепившийся в истории искусства вместе с его именем. Так, штрихи-размывы художника Ми-Фея (1051-1107) получили название «кляксы Ми».

Китайский пейзаж не всегда «горы—воды». Очень часто это «горы-леса». И тогда единые принципы передачи объемности вещей соединяются с приемами передачи деревьев и гор. Естественное размещение ветвей деревьев в пространстве сочетается с восприятием и отражением в искусстве воздушных масс среди горных вершин. Создание впечатления живого общения предметов между собой — одна из основных задач композиции китайского пейзажа. Это общее по принципам соотношение большого и малого, низкого и высокого. Самая высокая гора — «хозяин пик», которой подчиняются все другие формы. Два эталонных изображения графики гор приводится на рис. 207, 208, взятых из трактата «Слово о живописи из сада с горчичное зерно».

Данные рисунки — типичные примеры. В трактате, опубликованном с комментариями на русском языке в 2001 г., их приведено гораздо больше.

Китайский пейзаж, в отличие от европейского, предельно философичен и значительно опосредован от конкретной натуры. Цзюй-Жань, Цзин-Хао, Гуань Тун, Ли Чен, Ван Вэй, Го Си, Ми Фэй и другие китайские художники, изображавшие горы, понимали и отражали философско-эстетические начала пейзажных композиций. Причудливое сочетание конфуцианства и даосизма лежит в основе каждого пейзажного изображения в традиционной китайской живописи. Рецептность трактатов о живописи не мешает видеть в изображении гор непреходящую красоту и основу жизненного бытия. Китайское «искусство гор» оказало сильное влияние и на искусство Японии.

Китайские горные пейзажи необычайно декоративны и могут успешно существовать и на бумаге, и на шелке, они служат украшением ширм и вееров многочисленных конструкций. Изучение их художественных особенностей позволит студентам вузов изобразительного и прикладного искусства понять орнаментальную основу графики гор.

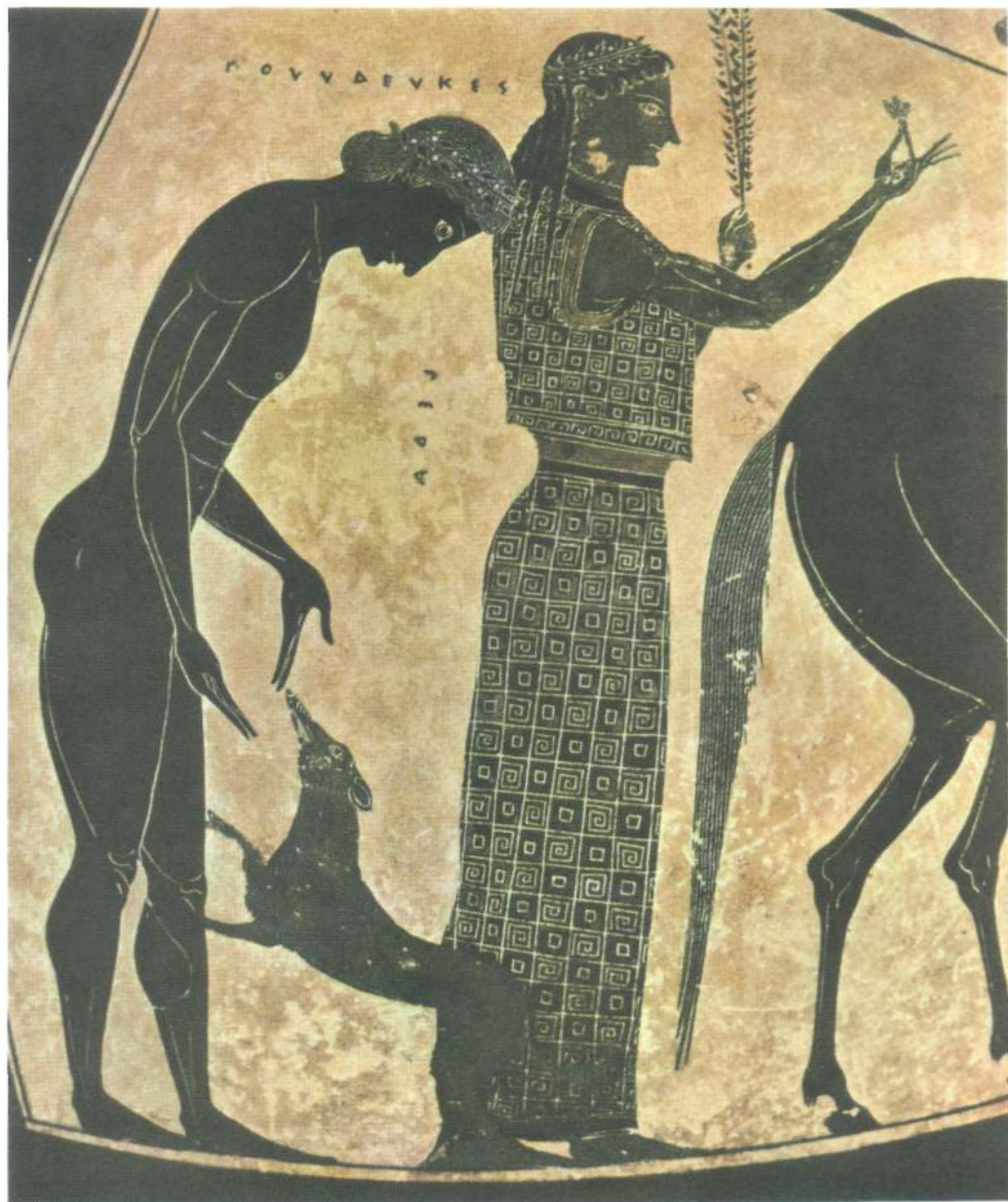
¹ Завадская Е.В. Указ. изд., с. 114.



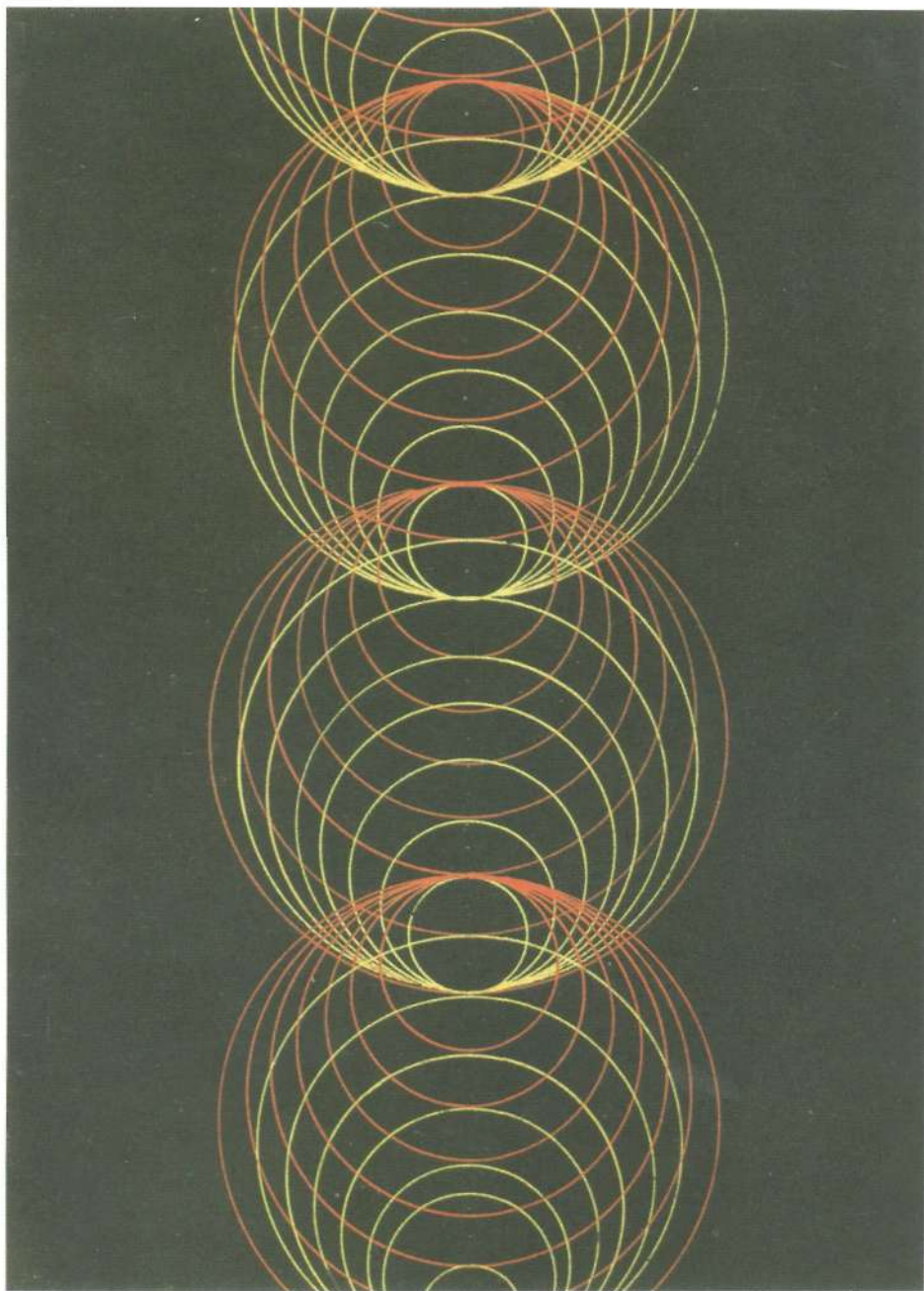
1. Геометрический канонический орнамент. Льняное полотно. Россия. XVII в.



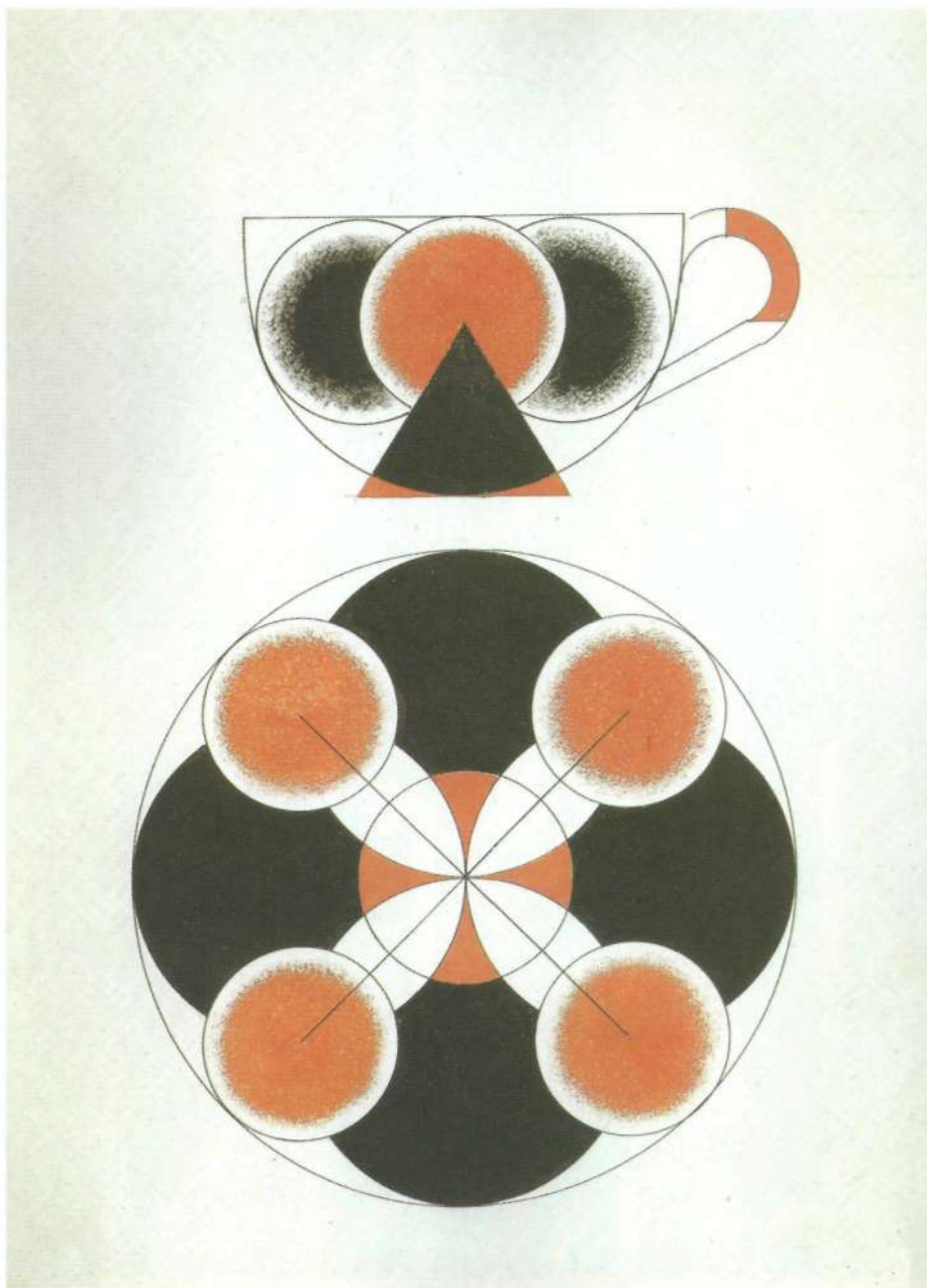
2. Ручная набойка с каноническим узором. Льняное полотно. XVII в.



3. Эксекий. Полевик и Леда. Деталь росписи амфоры «Ахилл и Аякс за игрой в шашки»: Древняя Греция



4. А.М. Родченко. Эскиз орнамента. 1924 г.



5. А.М. Родченко. Проекты орнаментов для фарфоровых изделий. Бумага. Гуашь. 1923 г.



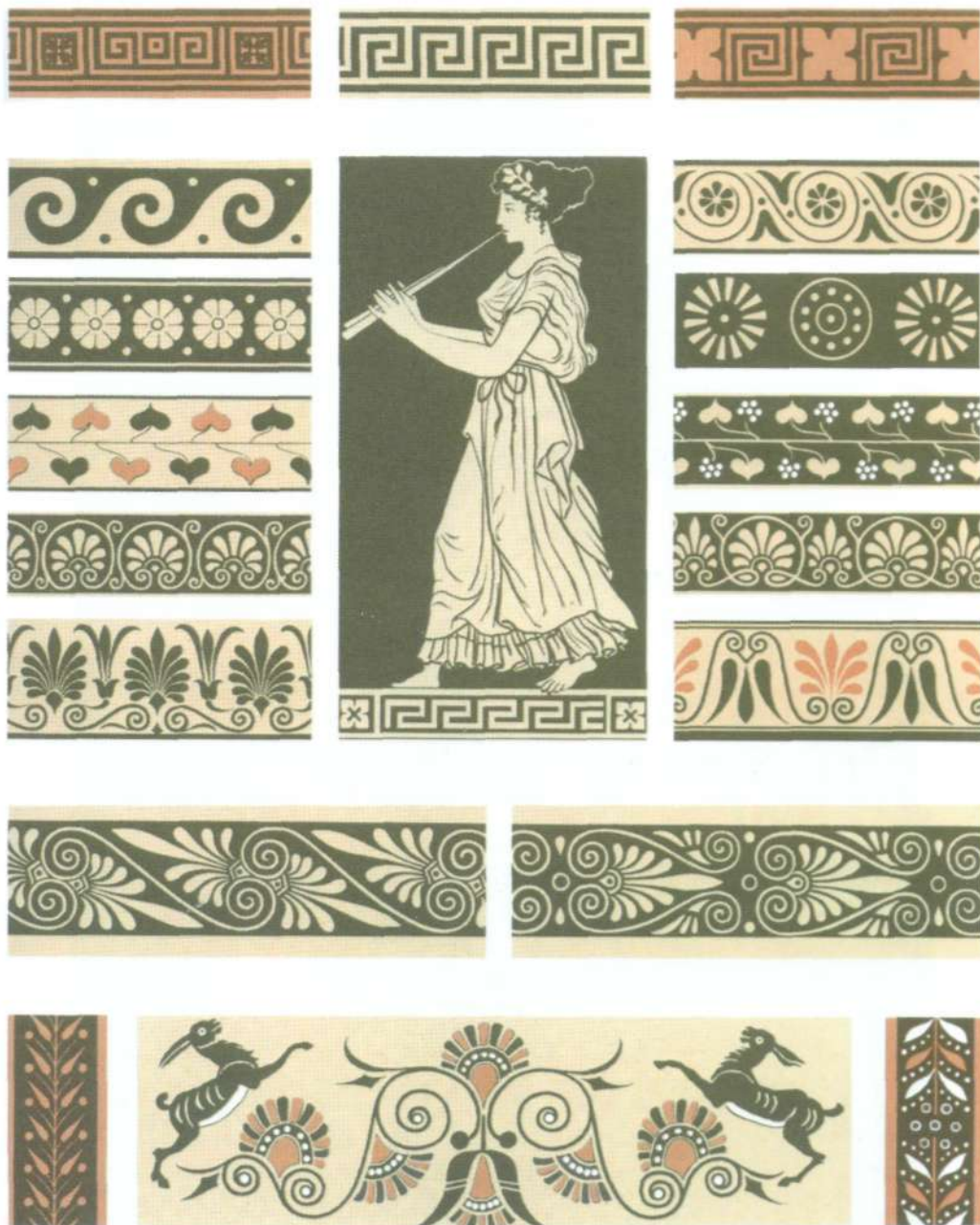
6. В.Ф. Степанова. Эскиз печатного рисунка. Бумага. Гуашь. 1924 г.



7. Л.С. Попова. Эскиз ткани. Бумага. Гуашь. 1923-1924 гг.



8. Древний мотив ростка в русской набойке. Льняное полотно. XVIII в.



9. Растительные мотивы на изделиях Древней Греции



10. Орнаментальные мотивы. XVII и XVIII вв. Литография начала XX в.



11. Орнаментальные мотивы начала XIX в. Литография начала XX в.



12. Рамка-виньетка для журнала. Литография. Конец XIX в.



13. Мотивы цветочных орнаментов. Литография. Конец XIX в.



14. Обои. Начало XX в. Бумага



15. Обои. Начало XX в. Бумага



16. Обойные бордюры. Начало XX в. Бумага



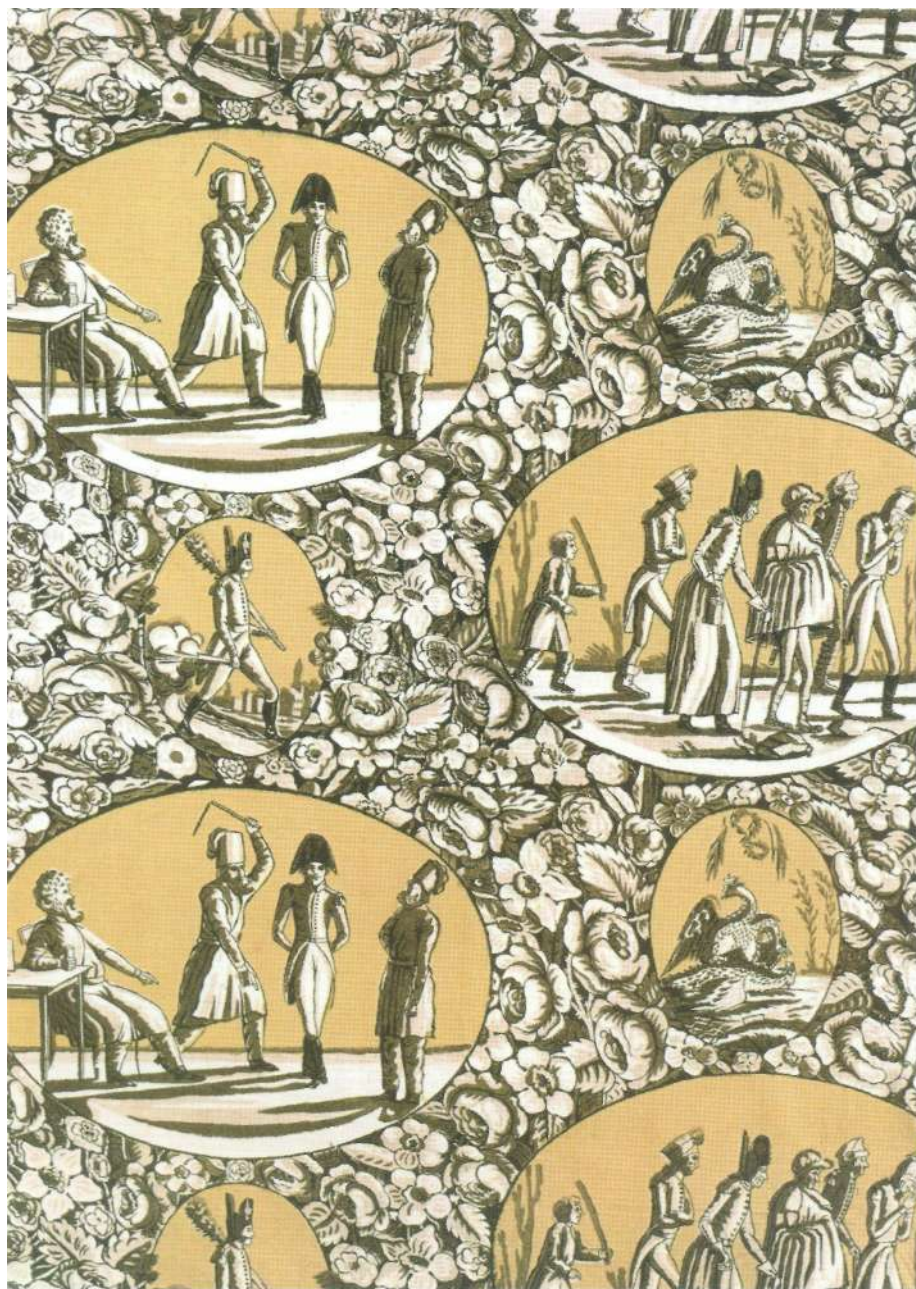
17. Обои. Начало XX в. Бумага



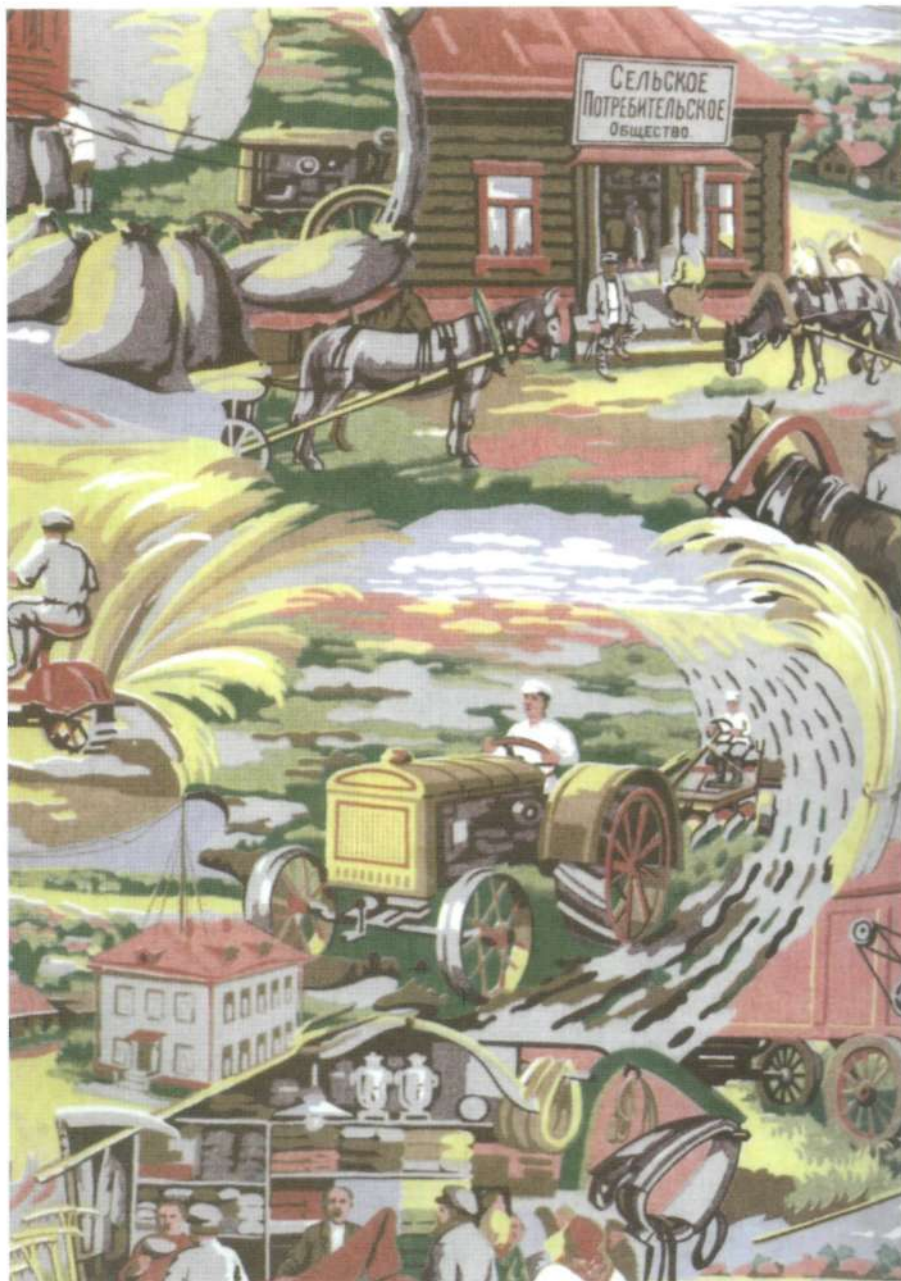
18. Набивная льняная ткань. XIX в.



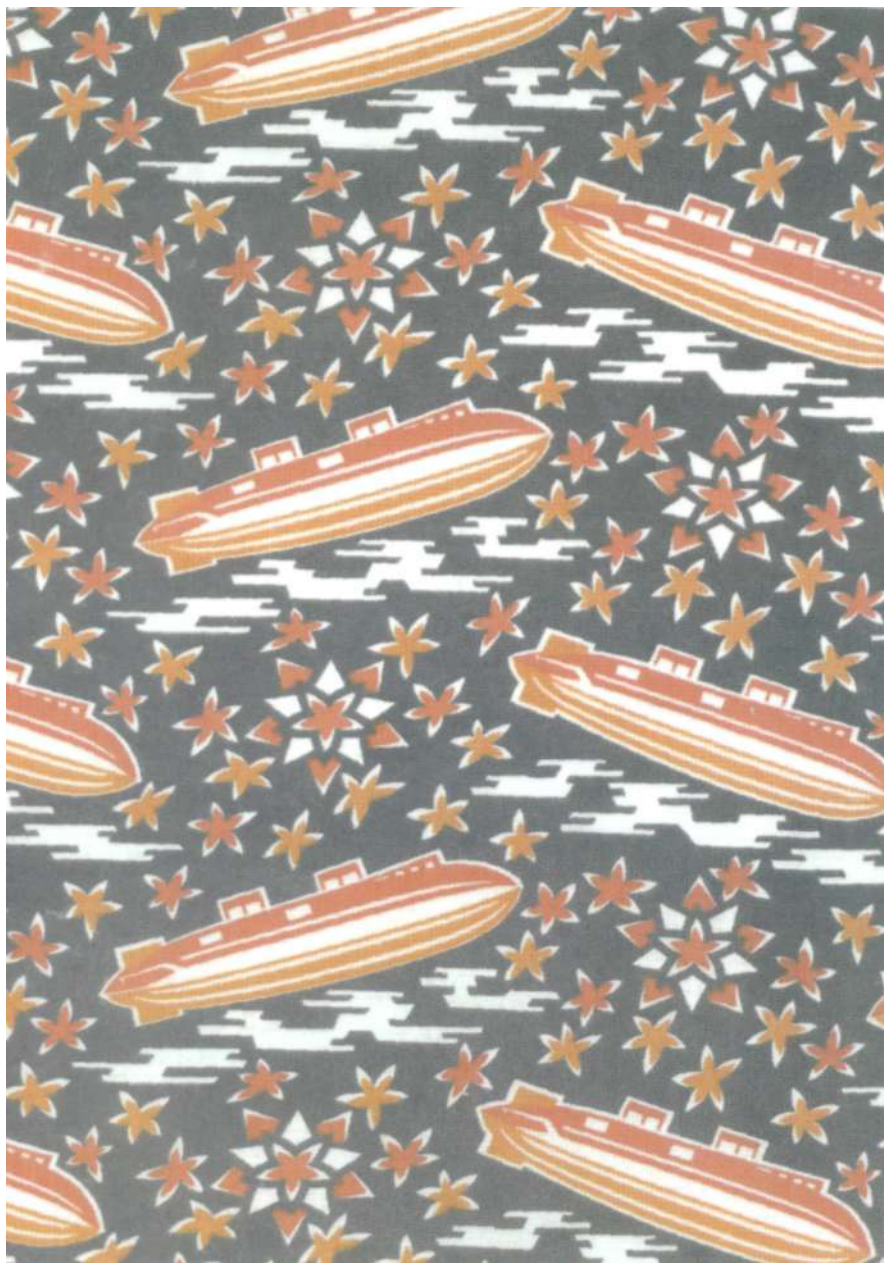
19. Русское повторение мебельной ткани Филиппа деЛассалья. 1765 г.



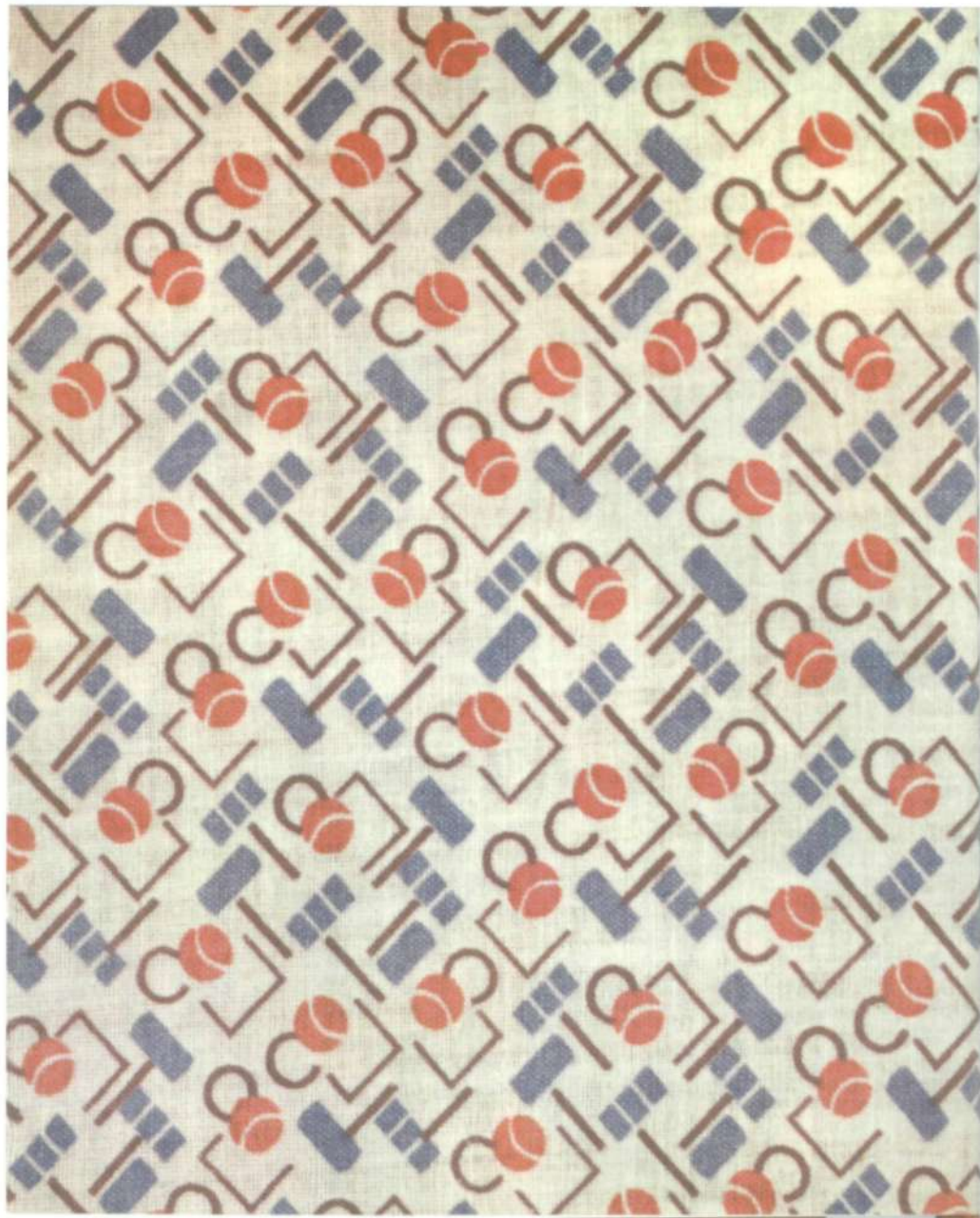
20. Ситец. Ручная набойка. Сцены Отечественной войны 1812 года. Россия. Середина XIX в.



21. В. Маслов. Ситец декоративный «Сельское потребительское общество»
Конец 20-х годов XX в.



22. Ситец «Полет аэростатов». Конец 20-х годов XX в.



23. Ситец «Крокет». 1920-1930 гг.



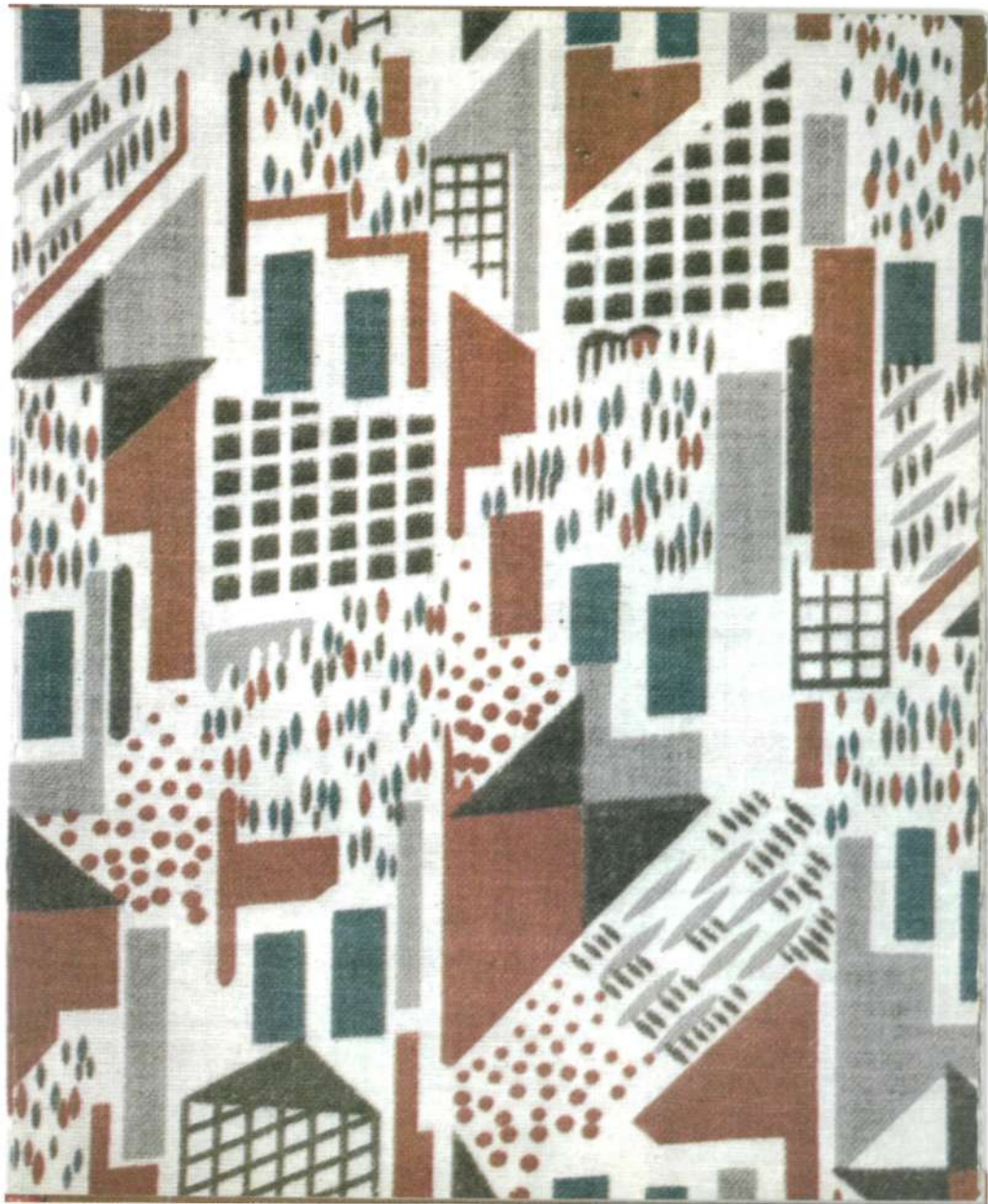
24. Платок хлопчатобумажный «Боже, царя храни». 1984 г.



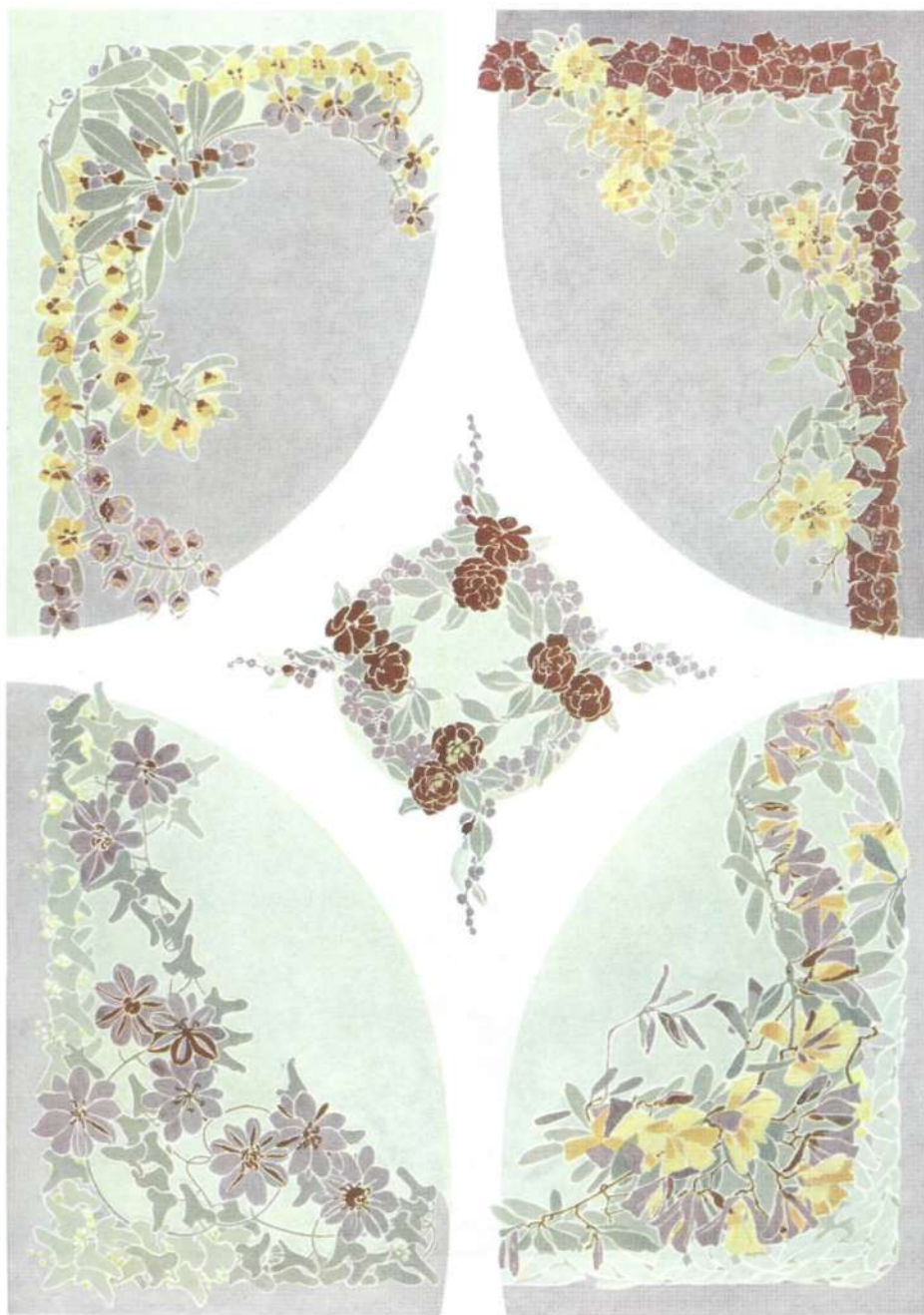
25. С.В. Чехонин. Тарелка «Царству рабочих не будет конца». 1920 г. — а; История революции 1917 г. — б; Тарелка с монограммой РСФСР — в



26. Платок хлопчатобумажный «Петербург». Россия. 1820-1830 гг.



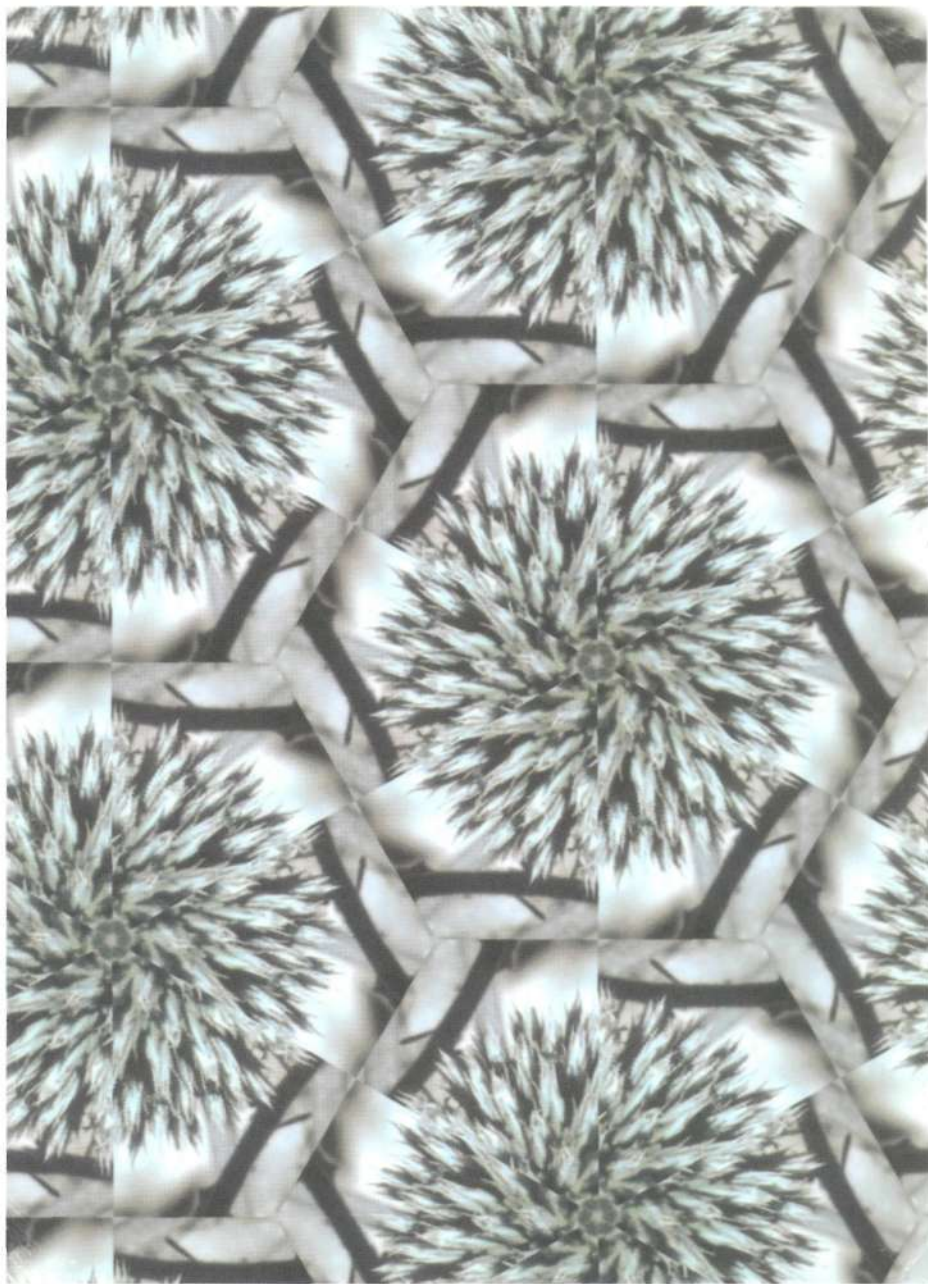
27. Ф.В. Антонов. Ситец «Строительство». 1920-1930 гг.



28. Декоративные мотивы. Германия. Литография. Начало XX в.



30. П.Н. Бесчастнов. Фотография растения с «колючими» формами, пригодная для построения фотоорнамента. 2002 г.



31. П.Н. Бесчастнов. Компьютерный фотоорнамент, построенный на основе «колючих» форм растения. 2002 г.



32. Летняя блуза с орнаментом, построенным на основе компьютерной обработки фотографии цветка. 2001 г.



Рис. 207. Образец рисунка гор. Китай (из книги Е.В. Завадской «Слово о живописи из сада с горчичное зерно». 1679-1818 гг.)



Рис. 208. Образец штриха в рисунке гор. Китай (из книги Е.В. Завадской «Слово о живописи из сада с горчиное зерно». 1679-1818 гг.)

Примерные практические задания

1. Выполнить раппортный орнамент с пейзажным мотивом.
2. Выполнить орнаментальную пейзажную композицию для декоративной ширмы с горным пейзажем.
3. Создать орнаментальную композицию для фарфоровой посуды с морским пейзажем.
4. Создать текстильный раппортный орнамент с индустриальным пейзажем.

ГЛАВА 8

КОМБИНИРОВАННЫЙ ОРНАМЕНТ. ХУДОЖНИКИ-ОРНАМЕНТАЛИСТЫ И РАЗВИТИЕ ОРДЕРНОГО ОРНАМЕНТА

1. Разновидности комбинированного орнамента

В предыдущих главах II раздела пособия были раскрыты семь основных типов орнаментов, в которых элементы-мотивы, составляющие композицию, имеют общую основу. Например, в растительном орнаменте используются различные части растения, в зоомарном — изображения животных. Но кроме подобных орнаментов в истории искусства можно найти множество композиций, в которых использованы два или несколько совершенно различных типов мотивов. Так, в древнейших орнаментах, фиксирующих начало земледелия, мы встречаем сочетание геометрического выражения земли-пахоты и реальные изображения мотива ростка или дерева. Мотив «древо жизни» часто изображается вместе со стоящими рядом оленями или львами и сидящими в его ветвях птицами и т.п.

Человеческая фантазия породила удивительные орнаменты, в которых в одном мотиве соединены два совершенно различных природных объекта. Мы уже говорили о бараноптицах и грифонах в изделиях скифского искусства. В данной главе необходимо упомянуть о существовании множества вариантов таких мотивов, как «кентавр», «русалка», «сирена» или «человек-растение». Фантастические сочетания различных животных форм в одном мотиве породило искусство Древнего Египта и Древней Индии. Эти существа повторяются в изобразительном искусстве уже не одно тысячелетие вплоть до сегодняшнего дня. В XX в. появился мотив «человека-машины», который быстро распространился в книжной и рекламной графике, текстильном орнаменте.

Орнаменты, составленные из различных мотивов, ведут свое на-

чало из канонического искусства и могут быть раппортными и безраппортными. Комбинированные орнаменты позволяют строить сложные сюжетные композиции, сравнимые с произведениями изобразительного искусства. Многие живописные композиции, переведенные на язык

прикладного искусства, можно считать комбинациями из различных орнаментальных мотивов. Чтобы понять это, достаточно посмотреть сюжетные композиции на прялках, керамической облицовке печей и посуде, на текстильных изделиях (рис. 209, 210).

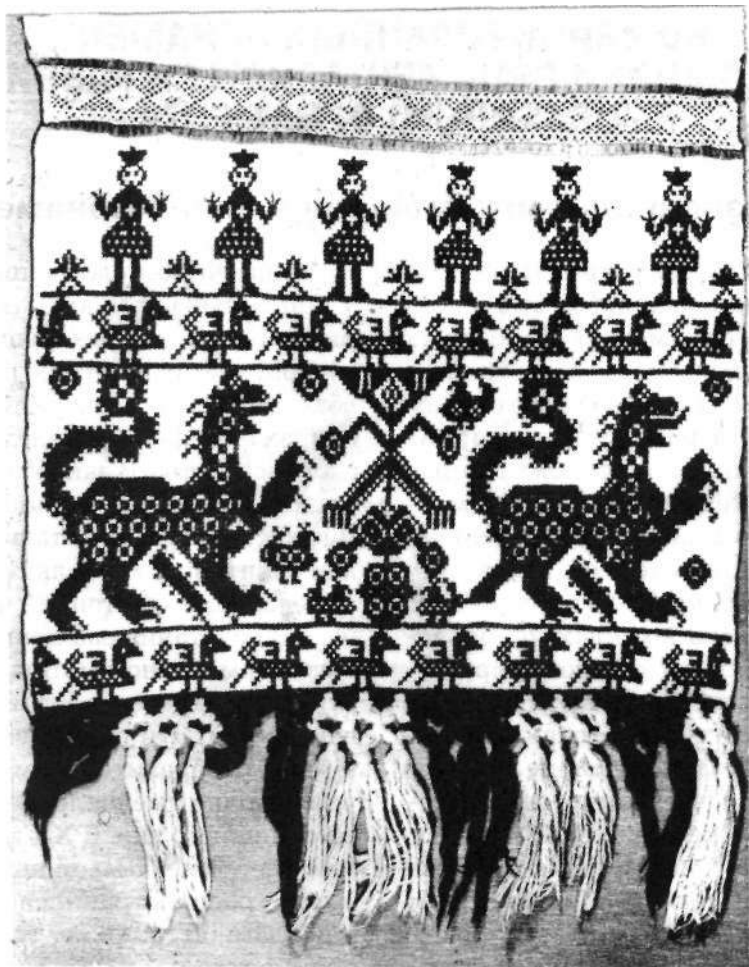


Рис. 209. Древний канонический комбинированный узор на русском вышитом полотенце

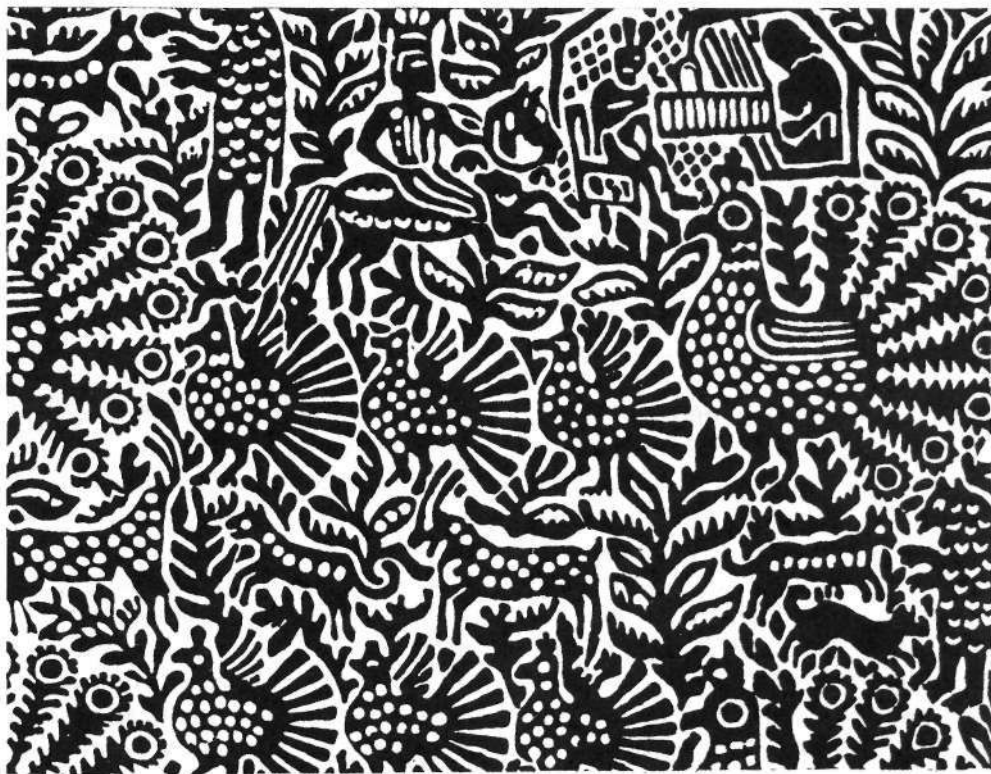


Рис. 210. Сюжетная композиция в крестьянской русской набойке

2. Художники-орнаменталисты и развитие ордерного орнамента

Принципиально важным этапом в развитии комбинированного орнамента можно считать достижения в области прикладного искусства художников эпохи Возрождения. Присущее ренессансному искусству усиление «личностного» начала с осознанием роли художника, как творца новых идей и форм, породило множество разнообразных композиционных решений. Сильное

влияние изобразительного искусства внесло в орнамент реалистические, виртуозно отрисованные и богатые по колориту мотивы античного декора: рог изобилия, львиные головы, крылатые сфинксы, вазы, дельфины, жемчужные нити. Они образуют сложнейшие орнаментальные комбинации, связующей основой которых являются растительные побеги.

В орнаментике ренессанса происходит рождение и совершенно новых решений. «В архитектуре появляется новый декоративный мотив, впоследствии очень популярный, — герб, в венке из цветов, поддерживаемый «путти» — обнаженными пухлыми младенцами. Часто используются и несколько тяжеловесные гирлянды цветов и плодов, а также растительный завиток, но все же элементы флоры и фауны занимают второстепенное место, на первом плане остаются изображения людей. Об этом свидетельствуют многочисленные путти, медальоны с профилями и погрудными изображениями в фас или повернутыми в три четверти», — пишет Анри де Моран в своей «Истории декоративно-прикладного искусства»¹.

С именем Рафаэля связывают рождение такого удивительного мотива как гротеск. Роспись стен лоджий в Ватиканском дворце, исполненная гротесками великим живописцем, стала началом почти трехсотлетней жизни мотива в европейском декоративном искусстве. Гротески — странное сочетание сплетающихся растительных побегов с человеческими фигурами и полуфигурами, масками и химерами использовались в гобеленах, майолике, изделиях из металла, книжной графике, и их варианты насчитываются многие сотни. Гротески чаще всего строились по принципу канделябрных композиций с сим-

метричным расположением фигур по сторонам сложной многоярусной оси. Торжество чувственного земного начала, изобилия присматривается в каждом изгибе сочно окрашенных форм.

Новых орнаментов, сочиненных художниками требовалось так много, что это породило целое направление в искусстве — орнаментальная гравюра. Альбомы гравюр с орнаментальными мотивами и композициями способствуют внедрению как греко-римских мотивов, так и мотивов, рожденных в гравюре. «Немалую роль сыграли такие сборники гравюр, как «Книга гротесков» декоратора Жака Андруэ Дюсера, появившаяся в 1566 г. Сам автор четко определяет ее цель: «Надеюсь что это скромное собрание гротесков послужит ювелирам, художникам, резчикам по камню и по дереву и иным мастерам и пробудит в них творческий дух»¹.

Такие декоративные мотивы как маскароны, кариатиды, фигуры гениев, переходящие в листву, овальные медальоны распространяются по всей Европе посредством их изображения в орнаментальной графике (рис. 211).

Среди графиков-орнаменталистов XVII в. можно отметить флорентийца Стефано делла Белла. За свою почти сорокалетнюю творческую жизнь он создал такие орнаментальные серии: «Фризы, лиственные мотивы и гротески» (1640),

¹ Де Моран А. Указ. изд., с. 317.

¹ Де Моран А. Указ. изд., с. 318.



Рис. 211. Немецкая орнаментальная гравюра. XVII в.

«Сборник различных каприччи и новые изображения картушей и орнаментов» (1646), «Сборник различных ваз» (1648), «Орнаменты или гротески» (1653). Являясь в отличие от многих создателей орнаментальной гравюры великолепным художником-жанристом, делла Белла вводит в орнаментальные листы композиционно замкнутые сюжетные сценки из «живой жизни». Пухленькие путти, зайцы, собаки, молодые пантеры на его гравюрах необычайно убедительны и жизненно правдивы. «В стремлении к жизнеподобию художник между тем вовсе не избегает изображения фантастических, «гибридных», полурастительных-полуживотных форм, традицией узаконенных в орнаментальном жанре. Но и в них делла Белла склонен находить реальные черты, и нужно сказать, что эти его полужвери, заканчивающиеся завитками аканта, превосходят живописью облика и повадок те образы животных, которые мастер во множестве награвировал в специальных анималистических сериях. В этом отношении Стефано выступает антогонистом по отношению к мастерам орнамента XVI в., которые, напротив, культивировали принципиальную вымышленность, неестественность своих изобретений, считая их особенно забавными, курьезными, а значит, и декоративными»¹, — пишет ис-

¹ Ракова А. Стефано делла Белла — орнаменталист // Западноевропейская графика XV-XX веков. — Л., 1985, с. 51.

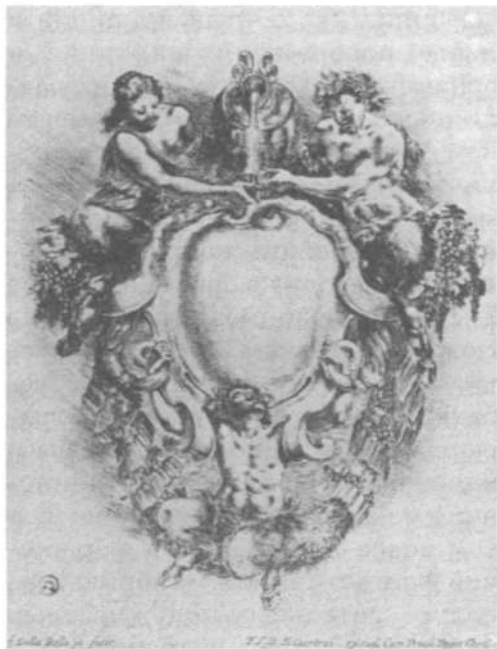


Рис. 212. Стефаноделла Белла. Картуш. Офорт. 1646 г.

следователь орнаментальной гравюры А. Ракова (рис. 212). К орнаментальной гравюре можно отнести архитектурные увражи¹ и книжное оформление (рис. 213, 214).

Несколько позднее делла Беллы в орнаментальной графике работали такие первоклассные создатели эскизов и образцов изделий прикладного искусства, как Ш. Лебрен, Ж. Лепотр, Д. Маро, Ж. Верен Старший. Их достижения стали определяющими во второй половине XVII в. не только во Франции, но и всей

¹ *Увраж*: (фр. *ouvrage* — работа, произведение) — большеформатное роскошное художественное издание (альбом), состоящее обычно из гравюр.

европейской культуре. Лепотр, являясь мастером классицизирующего барокко, создает множество героических сюжетов: триумфов и похищений. Барочная патетичность выражена у него в виде неистового движения и тональных контрастов. Лепотр КЭ.К бы соединяет наследие античности с фламандской сочностью и изобилием. Гирлянды цветов, созданные Лепотром, можно видеть на эскизах мебели и убранства интерьеров.

Жан Верен Старший, творчество которого хронологически следует за творчеством Лепотра, работает уже в иной манере. Изображая гротески, арабески, гирлянды и фантастические архитектурные сооружения, он объединяет их в воздушные композиции с большим количеством незаполненных фонов. Являясь рисовальщиком короля с 1674 г. до последних дней жизни (умер в 1711 г.), он организовывал маскарады, карусели, похоронные процессии, рисовал костюмы и убранство парков и дворцов, сочинял украшения для карет, портшезов, лодок. Работая над украшением Версаля, Ж. Верен сделал множество проектов украшения стен и потолков, рисунков мебели, часов, люстр, баллюстрад и балконов. В его декоративных панно, ставших образцами для повторений в ткачестве и вышивке, центральное место почти всегда занимало мифологическое божество, вокруг которого строилось сложнейшее орнаментальное окружение. «Окружение централь-

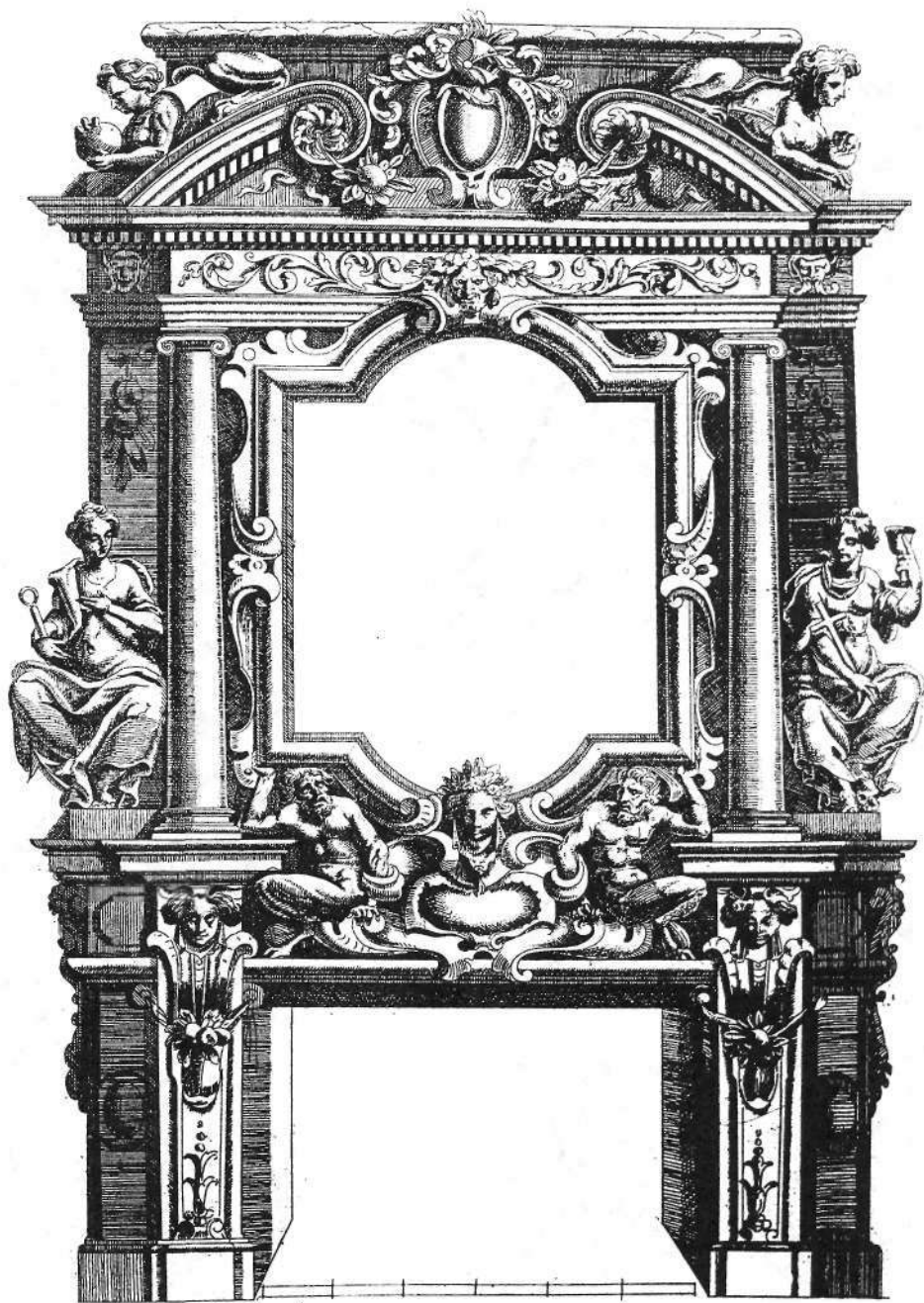


Рис. 213. П. Колло. Архитектурная композиция. XVII в.



Рис. 214. Заглавные буквы. XVI в.

ной фигуры бывает самым разнообразным. Дриады, крылатые гении, сфинксы устанавливаются на платформы, подставки, уступы и обрамляются феериями из водных струй и листвы. Порой постановка фигур, размещение их на своеобразной сцене-подставке наводит на мысль, что на орнаментальные композиции Ж. Берена повлияли в значительной степени его работы для Оперы. А иногда и сами божества воспринимаются как персонажи театральных представлений.

Значительную роль в произведениях Берена играл ленточный орнамент: лента-полоса простой или сложной конфигурации»¹.

Пожалуй никто до Ж. Берена не смог так удачно соединить гротеск с ленточным орнаментом. «Именно ленточный орнамент создает пространство, где существует гротеск. В гравюрах он служит разным целям: эти широкие полосы не только связывают одну группу элементов с другой, но, становясь своеобразным обрамлением центральной части, иногда дублирующими контуры балдахина, они позволяют сконцентрировать внимание на доминирующей фигуре. И в то же время они служат опорой для новых масс декора. Трактовка ленточного орнамента бывает различной, порой довольно сложной. В 1680-е гг. — это

широкие полосы, в гравюрах — выделенные штриховкой, чаще всего горизонтальной. По контуру они обрамлены более светлой полоской. Такая тонировка служит цели не только акцентировать орнамент, но и создать фон для размещения на нем более мелких деталей: цепочек кюло или розеток», — отмечает Т.Н. Косоурова¹.

Ж. Верен, конечно, активно использует орнаментику XVII в., но совершенно осознано подчиняет динамику барокко строгости классицизма. Его влияние на прикладное искусство было столь велико, что ощущалось вплоть до середины XVIII столетия.

Множество эскизов мебели, тканей, декора интерьеров оставил после себя Даниель Маро — сын придворного архитектора и гравера Жана Маро. Вначале он работал вместе с отцом во Франции, а потом переехал в Голландию. В 1703 г. публикуется сборник его главных орнаментальных композиций (рис. 215, 216).

Со второй четверти XVIII в. в европейском искусстве начинает развиваться новый комбинированный орнамент — *рокайль*, от которого произошло название стиля рококо. Во Франции он называется стилем Людовика XVI. В этот же период было очень модным украшать гроты морскими раковинами и растениями. В искусстве рококо эти раковины превратились в условный асимметричный орнамент, в котором

¹ Косоурова Т.Н. Орнаментальная графика Ж. Берена и ее влияние на французское искусство XVII — начала XVIII в. // Западноевропейская графика XV-XX веков. — Л., 1985, с. 60.

¹ Косоурова Т.Н. Указ. изд., с. 61.

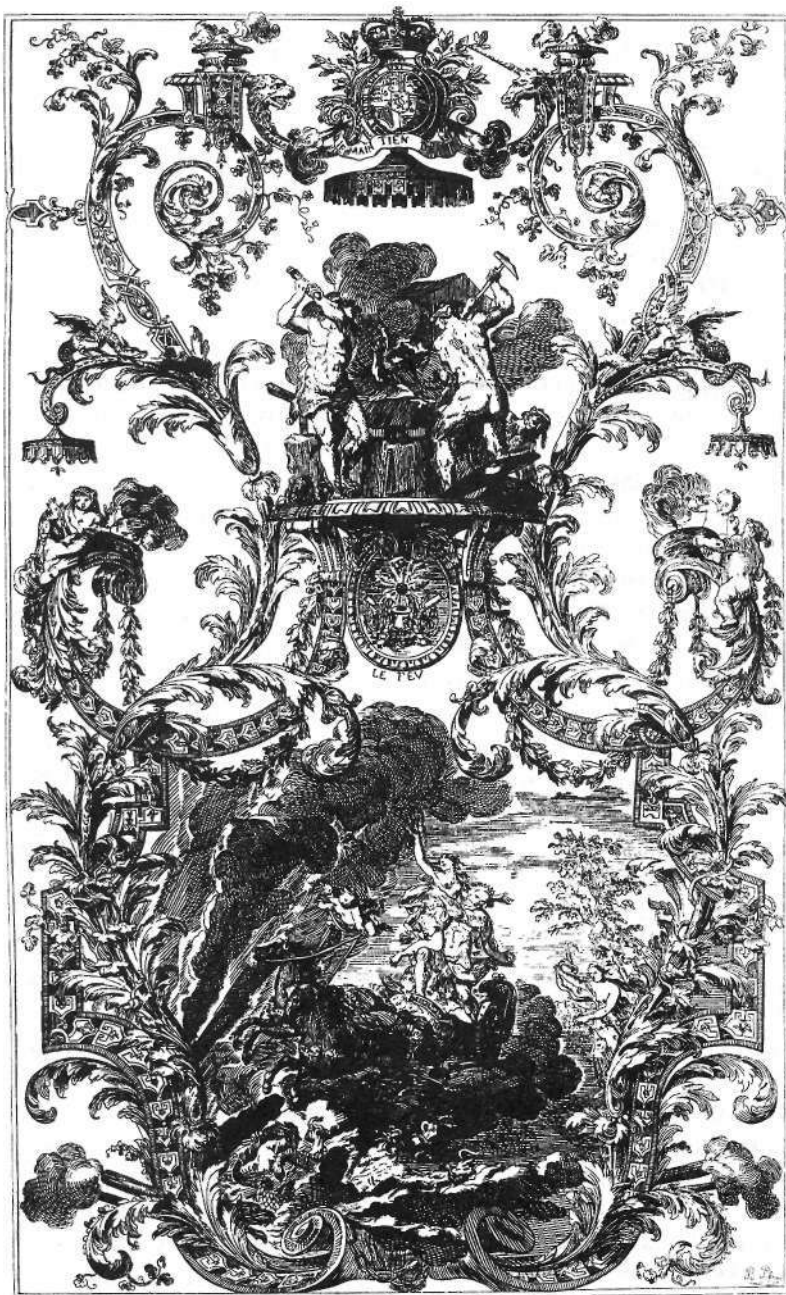


Рис. 215. Д. Маро. Панно «Feu». XVIII в.

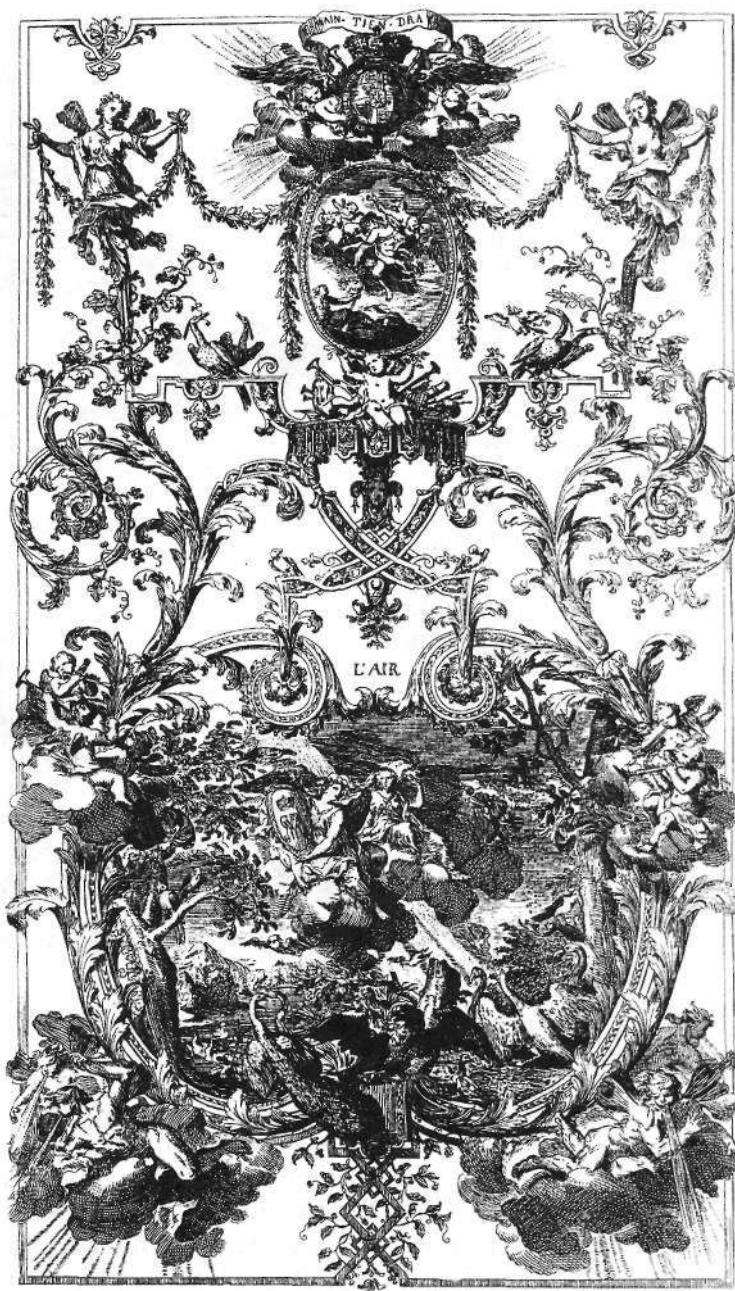


Рис. 216./?. Маро. Панно «Air». XVIII в.

криволинейные контуры явно доминируют над прямыми. В создании характера стиля активную роль сыграли такие художники-декораторы, как Пьер Лепотр, Жиль-Мари Оппенор, Никола Пино, Жюст-Орель Мейссонье, Антуан Ватто. «В 1736 году резчик и ювелир Жан Мондон-младший опубликовал "Первую книгу форм рокайль и картуш". В этом названии впервые появляется термин "рокайль"; слово "картель" означает картуш¹. Среди применявшихся мотивов отметим также драконов, фениксов и другие изображения, свидетельствующие о влиянии китайского искусства². В украшении тканей используются орнаменты из гирлянд, корзин цветов, атрибутов пастушеской жизни, кружевных лент (рис. 217).

Художники рококо оставили после себя не только сотни эскизов и рисунков, но и альбомы гравюр. Так Ж.-О. Мейссонье издал «Альбом орнаментов в 30 гравюрах» и «Альбом церковных ювелирных изделий в 6 гравюрах».

Подлинным триумфом комбинированного орнамента следует считать декоративное искусство классицизма и ампира. Античное искусство вновь стало источником Вдохновения после сенсационных раскопок Геркуланума и Помпеи.

¹ *Картуш* (фр. cartouche, от ит. cartoccio — свиток) — декоративно оформленное поле в виде не до конца развернутого свитка, щита, венка, на котором помещается вензель, герб, эмблема.

² *Де Моран А.* История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982, с. 365.

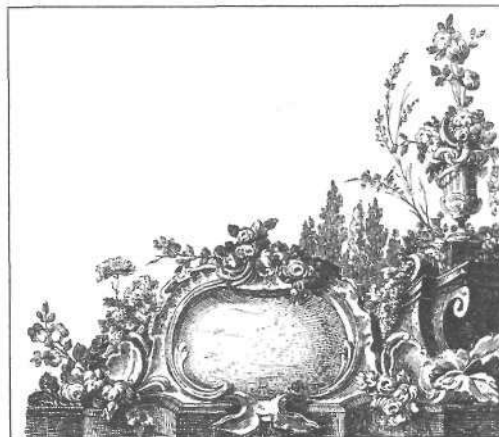
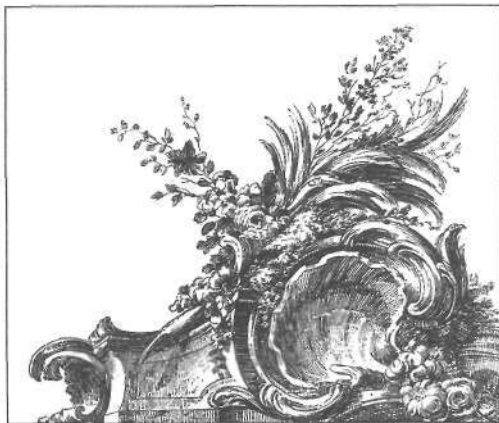


Рис. 217. Картуши. XVIII в.

Орнамент приобретает уравновешенность, четкость и статичность. Ясные членения композиций на квадраты, прямоугольники, круги и овалы избавляют орнамент от динамичной перегруженности форм. Медальоны, античные алтари, урны, факелы, корзины цветов, амуры, треножки, головы сатиров образуют стройные и изысканные композиции (рис. 218, 219).

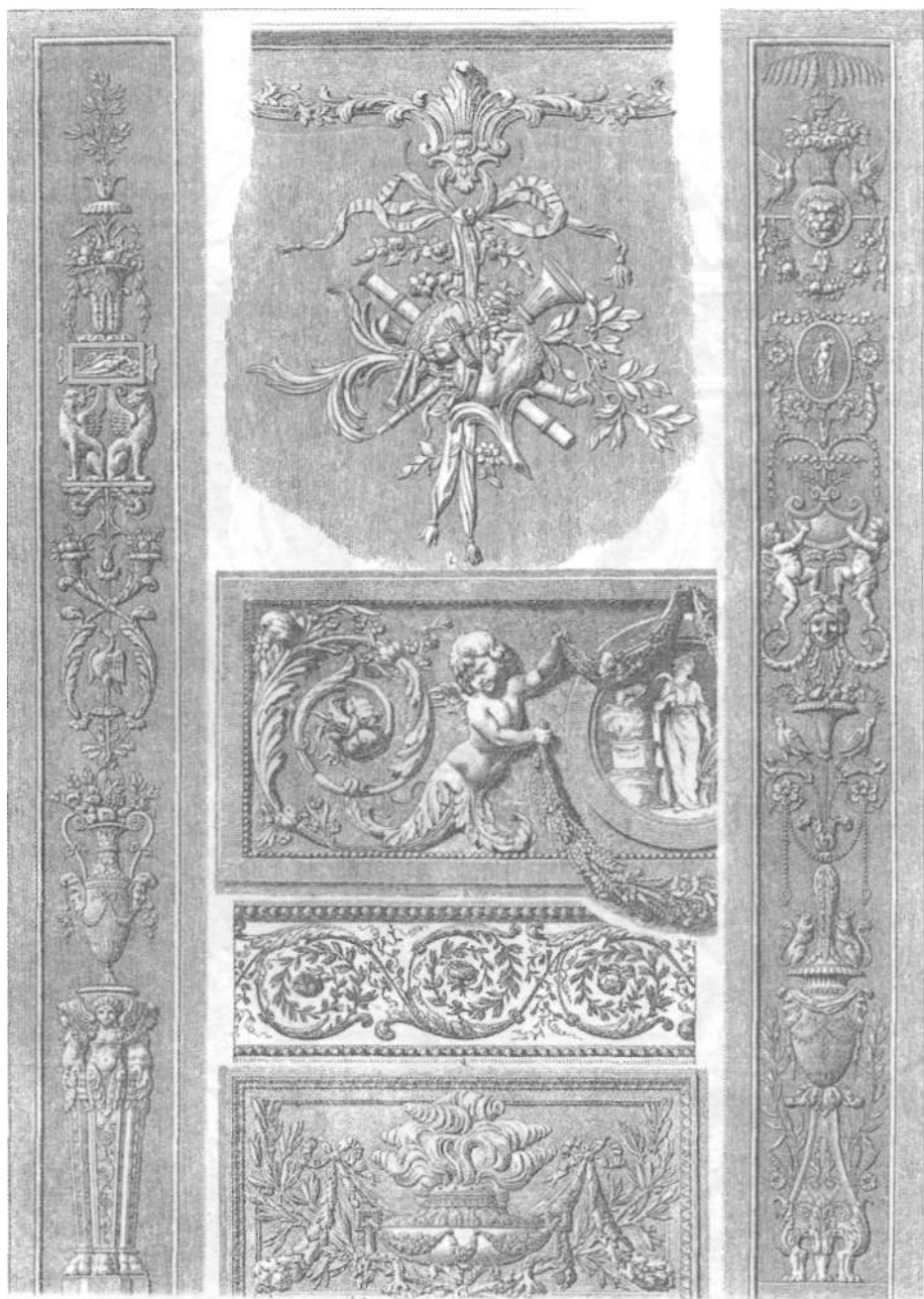


Рис. 218. Орнаментальные украшения стен. XVIII в.

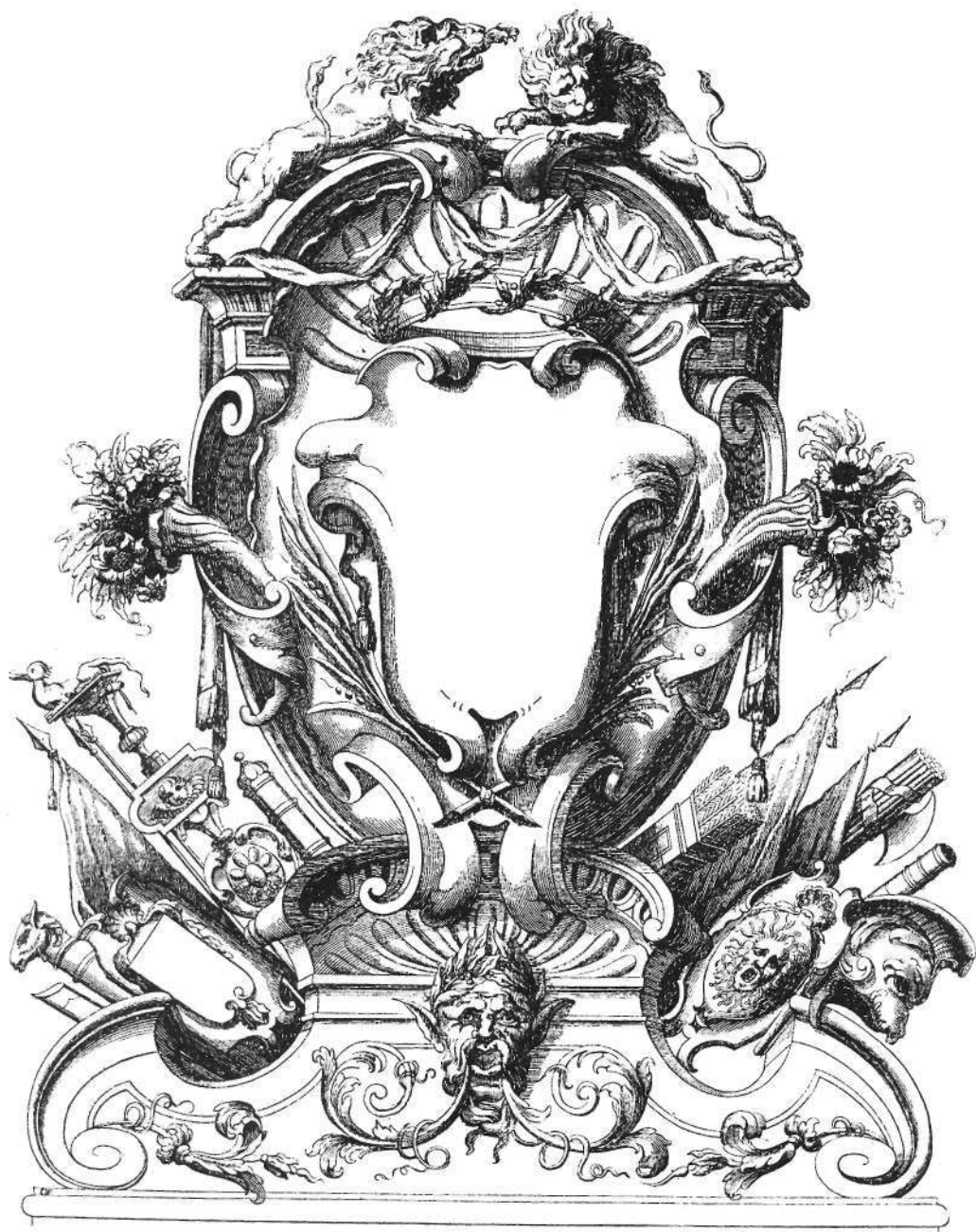


Рис. 219. Торо. Картуш. XVIII в.

В эпоху Наполеона художественную диктатуру осуществляли архитекторы Шарль Персье и Пьер-Франсуа-Леонар Фонтен. Вместе с Персье Фонтен издает ряд сборников гравюр: «Описание празднеств церемоний по случаю бракосочетания Наполеона и Марии Луизы» (1810), «Собрание рисунков интерьера и образцов мебели» (1812-1817) и др. В декоративной живописи значительный след оставили Ж.Б. Кове, П.-Ф. Шофар, П. Рансон, А. Саламбье. Многие из них опубликовали свои рисунки в виде гравюр.

Свой вклад в развитие комбинированного орнамента внесло ис-

кусство эклектики, в котором орнаменту отводилась роль «безусловной изящности». В соответствии с эстетикой эклектики орнамент-декор понимался исключительно как украшение, лежащее на поверхности предмета, но существующее изолированно от его конструкции. В качестве яркого примера обычно приводятся декоративные ткани для обивки мебели и стен, которые активно производились как в XIX столетии (рис. 220). Изолированность и самоценность орнамента имели программный характер. Орнамент-декор как бы наклеивался на поверхность любого пред-



Рис. 220. Декоративная ткань. Эклектика

мета и делал его украшенным. Этот принцип был всеобщим для «архитектуры и декоративных искусств». Обосновывая универсальность заявленного принципа, архитектор и профессор Императорской Королевской высшей технической школы в Праге Шуберт фон-Зольдерн писал: «под словом орнамент мы понимаем те части произведения архитектурного и промышленного искусства, цель которых есть украшать, но не составлять неизбежно необходимой части целого»¹.

Основой для построения орнамента эклектики был вывод ряда теоретиков декоративно-прикладного искусства о том, что самобытность может пониматься как оригинальная комбинация заимствованных элементов. Свободное сочинение форм разных стилей будет называться эклектизмом или многостильем. Этот вывод позволил использовать в орнаменте второй половины XIX в. все накопленные в мировой истории мотивы и послужил толчком к созданию огромного количества сводов мотивов «всех времен и народов». Мотивы «изымались» с предметов прикладного искусства и архитектуры и перерисовывались в альбомы.

Если в классицизме в орнаментальных композициях соблюдалось строгое подчинение всей композиции главной оси, и мотив всегда был четко ориентирован в пространстве, то художники-эклектики стали

применять равномерное заполнение плоскости мотивами, т.е. так называемую «ковровость». Строгая иерархия мотивов сменилась их равнозначностью. Чтобы хоть как-то регулировать работу со множеством мотивов были созданы и изданы «Правила расположения форм и красок как в архитектуре, так и в декоративных искусствах». В России они вышли в качестве приложения к «Кратким очеркам орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де Комону, Перро и Шинье и пр.» (1899). В «Правилах» постулировался тезис о том, что прекрасной может быть только та композиция, которая доставляет зрителю «чувство покоя и удовлетворения, которое происходит от равновесия и совершенной гармонии всех элементов»¹. Требования о построении любого орнамента на основе геометрии, применении «идеальных» пропорциональных членений и «разумных» сочетаний прямолинейных и криволинейных форм были зафиксированы в нескольких десятках законов. Для достижения совершенства предлагалось как эталоном руководствоваться структурой мавританских орнаментов дворца Альгамбры (Испания). Среди теоретиков орнамента эклектики следует отметить Иоганна Эдуарда Якобсталя, Иосифа Риттер фон Штока, Антона Содера.

¹ Шуберт фон-Зольдерн. Стилизация растений. — М., 1894, с. 78.

¹ Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де Комону, Перро и Шинье и пр. — М., 1899.

В искусстве модерна комбинации разнородных мотивов производились по большей части на основе связей изображений животных, людей и растений. Красивые девушки с распущенными волосами в лесной чаще или на лугу, русалки и рыбы

в туманной толще воды, змеи, совы, филины на болоте. Движение «ленточного червя», о котором мы говорили в главе о растительных мотивах, было структурообразующим и в композициях с элементами различных типов (рис. 221, 222).



Рис. 221. Виньетка. Австрия. 1898 г.



Рис. 222. Обложка. Модерн. 1900 г.

Огромное количество комбинированных орнаментов было создано мастерами православного искусства при украшении икон, молитвенников, церковной металлической пластины, в стенописи и росписях иконостасов, при украшении раз-

личной утвари церквей. Образы святых буквально утопают в геометрических и растительных мотивах, виртуозно выполненных как выдающимися деятелями искусств, так и тысячами неизвестных художников.



Рис. 223. Л. Бунин. Василий Великий. Лист из Синодика. 1700 г.

Особо хочется отметить орнаментальность гравюр старорусских церковных книг XVI-XVII вв. Так как гравюры в тот период резали мастера прикладного искусства, то убор отдельных гравированных композиций да и всей книги походил на узорочье русского терема. Это узорочье перешло и в московскую школу гравюры на меди, родоначальником которой был царский иконописец XVII в. Симон Ушаков. В одно время с Ушаковым на меди

гравировали религиозные композиции Афанасий Трухменский и Леонид Бунин, виртуозность работ которых не подлежит сомнению. Стилистическая цельность, уверенность композиций как растительного декора, так и фигуративного сюжета в "Синодике" 1970 года, позволяет говорить о Леониде Бунине как о мастере-сочинителе, который сохранив декоративный ритм штриха наполнил композиции реальным содержанием (рис. 223).

Примерные практические задания

1. Выполнить раппортный орнамент на основе сочетания растительных и геометрических мотивов.

2. Выполнить орнаментальную композицию с изображением ваз и цветущих растений.

3. Исполнить серию орнаментов с использованием мотива «гротеск».

4. Исполнить орнаментальную композицию в стиле рококо с использованием мотивов раковин и растений и кружков с мелкой ячейкой.

5. Исполнить сюжетную орнаментальную композицию с изображениями людей и животных на фоне сельского пейзажа.

Раздел III

МЕТОДЫ, ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОРНАМЕНТА

Глава 1

МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОРНАМЕНТА

История становления и развития орнаментации позволяет нам выделить три основных метода проектирования графики орнаментальных композиций: канонический метод, художественное проектирование и компьютерный дизайн. На протяжении длительного времени была создана современная проектная ме-

тодика. Все многообразие графического дизайна второй половины XX — начале XXI в. является сочетанием наработанного ранее опыта.

Осознавая это, необходимо кратко раскрыть генезис проектных процессов в орнаменте и дать характеристику особенностей выделенных методов.

1. Канонический метод проектирования

Это самый древний путь создания художественного произведения. Проектом в данном методе являлся канон — канонизированный объект, который неизменно воспроизводится на протяжении тысячелетий. Канонизированным объектом могла быть сама вещь и ее орнаментация. В наиболее архаичных формах был канонизирован и весь процесс создания изделия, соединенный у древнего человека

с массой обрядовых действий. Таким образом, до нас дошла графика орнаментальных композиций, рожденная на заре цивилизации. В первой главе II раздела уже говорилось о том, что Б.А. Рыбаков, изучая орнаменты русских народных одежд, выделил изображения и очертил принципы организации рисунков, которым более 20 тыс. лет. Ромбы, ромбо-меандры, ромбы с крючками и точками, полосы

и другие мотивы древнейших орнаментов формируют и современный орнамент. Растительный орнамент, появившийся позднее ромбо-меандрового, в период перехода человечества к земледелию, был также канонизирован и дожил до сегодняшнего дня в виде множества вариантов «древ жизни». Ряд таких «ископаемых» орнаментов приведены ранее на рис. 124-126 и др.

Канонический метод проектирования орнамента был главенствующим в странах Европы вплоть до середины II тыс. н. э. и стал терять свое влияние только с наступлением эпохи Возрождения, которая положила начало проектным процессам в искусстве. В России канон задержался значительно дольше и начал медленно отступать только с вхождением в жизнь Руси реформ Петра I. Но вплоть до середины XX в. в русских деревнях можно было встретить людей, осознанно повторявших графику древних узоров и помнивших их смысл.

Точное повторение данного внешне изображения — главная отличительная особенность метода. По графическому воспроизведению повторенное изображение является копией, но это только внешняя сторона явления. Метод позволяет продолжить жизнь древним представлениям о миропонимании и мироздании, без которых современная действительность была бы художественно беднее. Связь времен, практически реализуемая в

каноническом методе, дает человеку достаточно прочные жизненные ориентиры.

Называя канонический метод «народным дизайном», так как проект все-таки когда-то был, но его автор неизвестен, мы признаем его и сегодня жизнеспособным при создании традиционных — «народных» изделий. Традиционный орнамент стал в современных условиях естественным камертоном в оценке бесконечных творческих поисков прошедшего столетия.

Конечно, художественные традиции опираются на повторяемость во времени определенных устойчивых элементов произведения, но это не означает, что древний метод не дает места творчеству. В рамках канона создано множество вариантов одного и того же мотива или сюжета, имеющих свои особенности начертания и колорита. Различная «жесткость» канона определяет творческую свободу творящего. Не случайно, что еще в «дотекстильное» время бытовало множество разновидностей ромбо-меандрового орнамента, а вариантов мотива «ромб с крючками» в русском крестьянском искусстве насчитывается многие десятки. То же самое можно сказать о сложных сюжетах с мотивами «матери-прародительницы», священных птиц и зверей. Традиционный красный цвет вышивки русских северных земель имеет великое множество оттенков и по-разному воспринимается на фоне домотканых полотен из нитей раз-

личного качества. Применяя каноничный метод, необходимо это знать и профессионально использовать.

Множество канонических орнаментов мы привели в предыдущих главах (см. рис. 5, 101, 124 и др.).

2. Художественное проектирование

В художественном проектировании образца для повторов уже не существует, и образ графической композиции рождается на основе собственных представлений художника-творца. Проект изделия формируется в процессе объемных творческих поисков художника с карандашом или кистью в руке.

Возникновение проектного творчества явилось переломным моментом в истории прикладного искусства, так как человек-ретранслятор превратился в художника-создателя. Процесс создания произведения сформировался в виде сложного творческого акта с постадийным развитием художественного замысла в проектной графике. Обычно методологи дизайна выделяют три связанные между собой *стадии проектной работы*:

- подготовительную;
- эскизную;
- завершающую.

Все стадии имеют свои цели и задачи, которые художник-проектировщик должен знать и профессионально соблюдать. На каждой стадии зарождения и развития проектной идеи требуется ее графическая фиксация в различных вариантах, что позволяет специалисту текстильного орнамента при необходимости иметь в конце работы

несколько равноценных решений. Такое деление творческого процесса на стадии пришло в проектирование орнамента из изобразительного искусства, что и определило метод работы.

Подготовительная стадия включает в себя изучение и сбор материала, требующегося для создания проекта. Изучение состоит из анализа проектного задания (эстетические, технические, экономические и т.п. требования) и освоения материалов, относящихся к теме задания (модные тенденции, прогноз потребительского спроса, условия функционирования проектируемого изделия и т.д.). Сбор графического материала ведется в виде зарисовок различных изобразительных и орнаментальных мотивов. В изобразительном искусстве такого рода зарисовки иногда называют «путевыми» зарисовками. При необходимости исполняются и проработанные рисунки. Как правило, такие зарисовки и рисунки — подготовительный материал, из которого выбираются наиболее удачные решения для дальнейшей графической отработки. Зарисовки носят целевой характер, хотя и могут быть очень разнообразными. Именно в зарисовках фиксируется масса неожиданных графических эффектов, пере-

ходящих впоследствии в украшение или даже основную формальную тему орнаментальной композиции.

О важности выбора мотивов для зарисовок и рисунков говорить нет необходимости, так как мотив зачастую определяет образ всего орнамента. Поэтому изображения исполняются так, чтобы как можно точнее и полнее отразить не только формальную красоту объекта, но и его содержание. Наибольшую ценность представляет натурное рисование. Работа с натуры позволяет художнику внимательно изучить объект изображения, выявить характерные детали и фактурные образования. Натурные изображения объектов бывают *аналитические, образно-эмоциональные и орнаментально-пластические*.

Основной целью аналитических изображений является изучение строения природного объекта и разбор его отдельных составляющих. Так, при изображении растения на одном листе бумаги создается общий вид, цветок, плод, лист и другие детали в зависимости от эстетических устремлений художника и особенностей растения. Если наибольший художественный интерес представляет лист, то главное внимание уделяется листу, если очень красив и сложен цветок, то — цветку и т.д. К аналитическим изображениям относится и пластический анализ форм. В этом случае берется весь объект для рисования и изображается в различных ракурсах на одном листе бумаги.

Таким образом ищется наиболее эффектный и выразительный силуэт — мотив для орнаментальной композиции.

Образно-эмоциональные изображения направлены на выявление образного содержания объекта. Их исполнение — глубоко творческий акт. В качестве объектов могут быть взяты растения, ландшафты, натюрморты, животные и т.д. Образно-эмоциональные изображения исполняются как с натуры, так и со сделанных ранее зарисовок, и делятся по времени заключительного этапа работы на два типа: кратковременные и длительные. Кратковременные изображения не требуют тщательной прорисовки, подробной детализации. Исполненные «на едином дыхании», «по чувству», они несут в себе непосредственность восприятия натуры. Красота «бегущего мазка» всегда ценилась в искусстве Китая, и именно этот тип работы получил наибольшее распространение и теоретическое обоснование. Знаменитый китайский деятель искусства и художник Су Ши (1136-1206) писал:

Когда моя кисть касается бумаги,
Она движется быстро, словно ветер.
Мой дух охватывает целое
До того, как кисть оставляет след.

Прежде чем художник сможет создать подобные изображения, он должен не только хорошо изучить строение объектов, но и длительное время наблюдать их в различных временных состояниях и погод-

ных условиях. Работу над образно-эмоциональными изображениями лучше начинать с силуэтных мотивов в два тона. Наиболее просты и понятны силуэты темнее тона поверхности листа бумаги. Они могут быть черными, серыми или цветными, выполненными плотной или полупрозрачной заливкой краски с включением в силуэт пятен фона и линейной прорисовкой. С приобретением опыта можно увеличивать количество цвета, применять активные цветные фоны, техники «по сырому» или «сухая кисть» и т.д. Наиболее подходящий инструмент — кисти для акварели, гуаши или туши. Могут быть применены и мягкие сорта карандашей.

Длительные образно-эмоциональные изображения трудно рассматривать как подсобный рабочий материал, так как по своей сути они приближаются к произведениям изобразительного искусства. Однако в ряде случаев их необходимо делать. Чаще всего у мастеров орнамента это бывают пейзажные композиции и рисунки растений.

В *орнаментально-пластических* изображениях особое внимание обращено на выявление орнаментальных качеств. Изображаемые объекты рисуются в таком ракурсе, как komponуются на бумаге, чтобы ритмические особенности форм выявились наиболее полно. Причудливые природные узоры окраски деталей растения или шкуры животного могут быть усилены и даже в ряде случаев являться наиболее активной ча-

стью зарисовки. Различная степень орнаментальной организации присуща любому природному объекту, и художник должен это увидеть.

Ритмика форм в растениях всегда выступает в сложных пластических взаимосвязях. Листья прикреплены к ветви, цветы к стеблю и различно ориентированы в пространстве. Сплетение ветвей, их изгибы играют в восприятии многих растений не меньшую роль, чем рисунок листьев. Кроме того, они имеют собственную фактурную поверхность. Художник сам выбирает, на что ему обратить внимание и что выявить с преобладающей убедительностью.

Для успешного воплощения идеи подбираются необходимые графические средства и технические приемы их применения. Перовая линия способна зафиксировать тончайшие изгибы ветвей и красоту орнаментальных образований коры. Сочный мазок кисти уверенно передает ритмику силуэтов крупных растений. Сочетая пятно и линию, можно добиться высоких ритмических и пластических характеристик. Включение цвета еще больше расширяет творческие возможности. Нельзя не вспомнить ветви, цветы и плоды в книжном оформлении и небольших рисунках и офортах Д.И. Митрохина. По виртуозному применению орнаментально-пластических качеств природного мотива он занимает одно из первых мест в отечественной иллюстративной графике.

Выдающейся школой орнаментально-пластических зарисовок является факультет прикладного искусства Московского государственного текстильного университета им. А.Н. Косыгина, который на протяжении 70 лет успешно выполняет роль базового учебного центра всей текстильной и легкой промышленности России. На факультете студенты исполняют орнаментально-

пластические зарисовки с натуры, по памяти и представлению. Собственно, вся работа над зарисовками орнаментального характера в учебном процессе факультета направлена на то, чтобы к концу обучения студент мог уметь рисовать натурные объекты в различных ракурсах и поворотах по памяти и трансформировать их в соответствии с задуманным композиционным решени-



Рис. 224. Натурная краткосрочная зарисовка линии. Студенческая работа, выполненная на летней учебной практике. МГТУ им. А.И. Косыгина



Рис. 225. А.В. Сидоренко. Натурный поиск орнаментального мотива

ем. Успешное исполнение орнамента целиком зависит от того, насколько свободно художник владеет изображением форм с участием памяти. Чтобы изменить реальные пропорциональные соотношения растения в композициях для тканей, нужно уметь держать образ в своем сознании во всей его полноте. Обобщение

натурной формы может быть почти незаметным, а может переходить границы узнаваемости реального объекта. Практика показывает, что орнаментально-пластические зарисовки должны оставаться в пропорциональных соотношениях, которые позволяют узнать изображаемый объект (рис. 224-227).

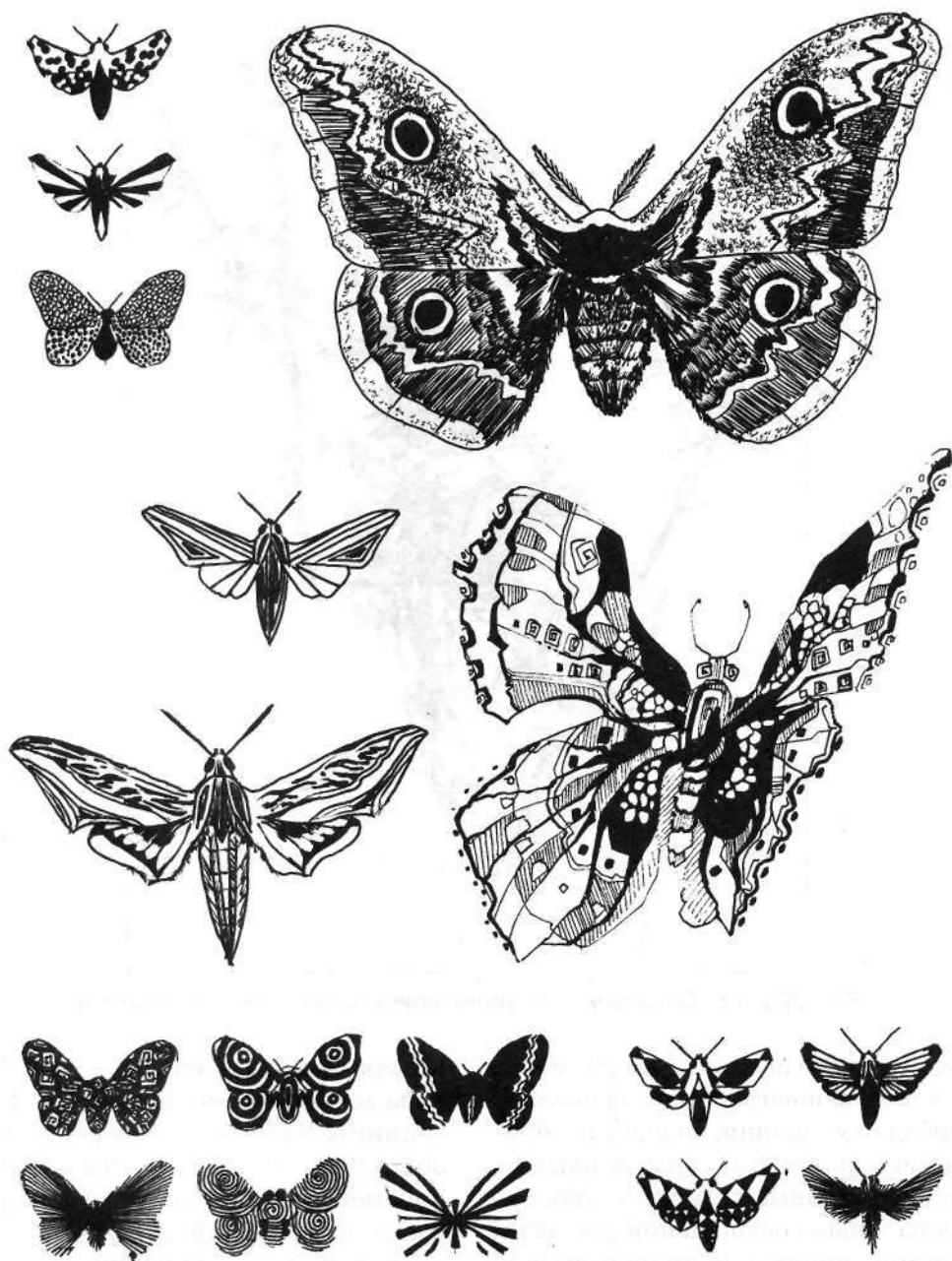


Рис. 226. Орнаментальные студенческие зарисовки бабочек. МГТУ. 1980-е годы
(руководитель Н.С. Черемушкина)

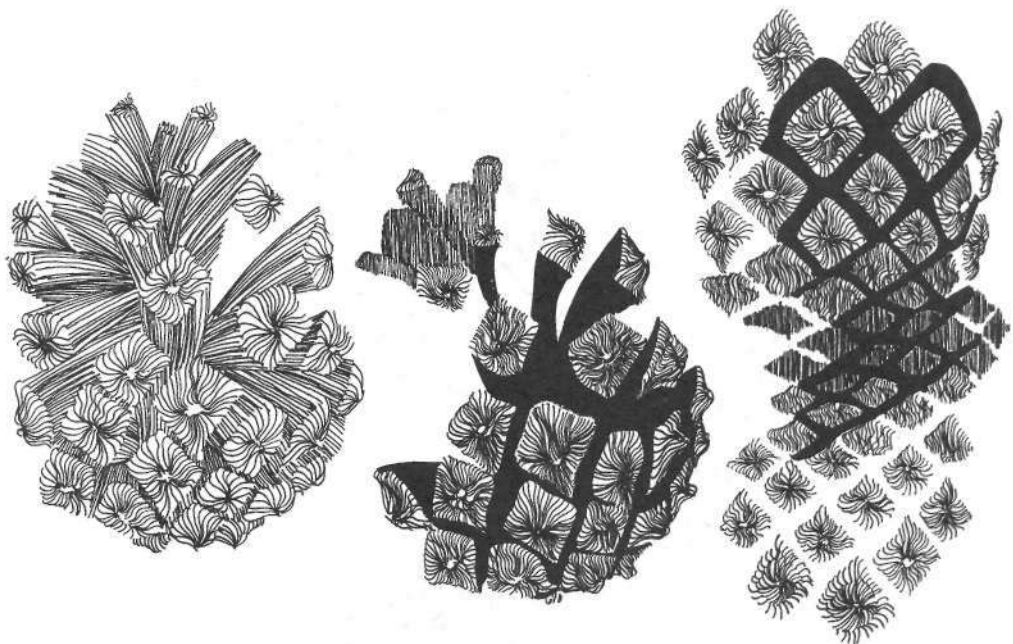


Рис. 227. Орнаментальная студенческая разработка мотивов природы. МГТУ. 1980-е годы (руководитель А.Г. Пушкарев)

Эскизная стадия работы выполняется на основе зарисовок и рисунков, сделанных в процессе сбора материала. Она проводится в рамках конкретных композиционных схем, принятых в орнаменте. Если рисунок должен иметь раппортную организацию, то намечается размер раппортной сетки и места раппортного повторения. При небольшом раппорте эскизирование проводится в реальном размере будущей завершенной работы. При превышении раппорта **40-50 см** эскизный поиск начинается с работы в уменьшенном масштабе (рис. 228, 229).

Считая эскизный поиск важнейшей частью всей творческой рабо-

ты, необходимо для создания четкой композиционной структуры орнаментальной графики применить все имеющиеся в творческом багаже знания принципов композиции (цельность, симметрия, асимметрия, ритм, пластика). Сюжетно-пластическая «завязка» должна ясно читаться в работе, помогая раскрытию основной идеи произведения. В эскизе окончательно определяется и система построения пространства, в котором строится изображение. Хотя орнаменты традиционно в основном имеют плоскостное решение, некоторые композиции сегодня могут содержать не только ряд объемных признаков, но и иллюзию пространства.

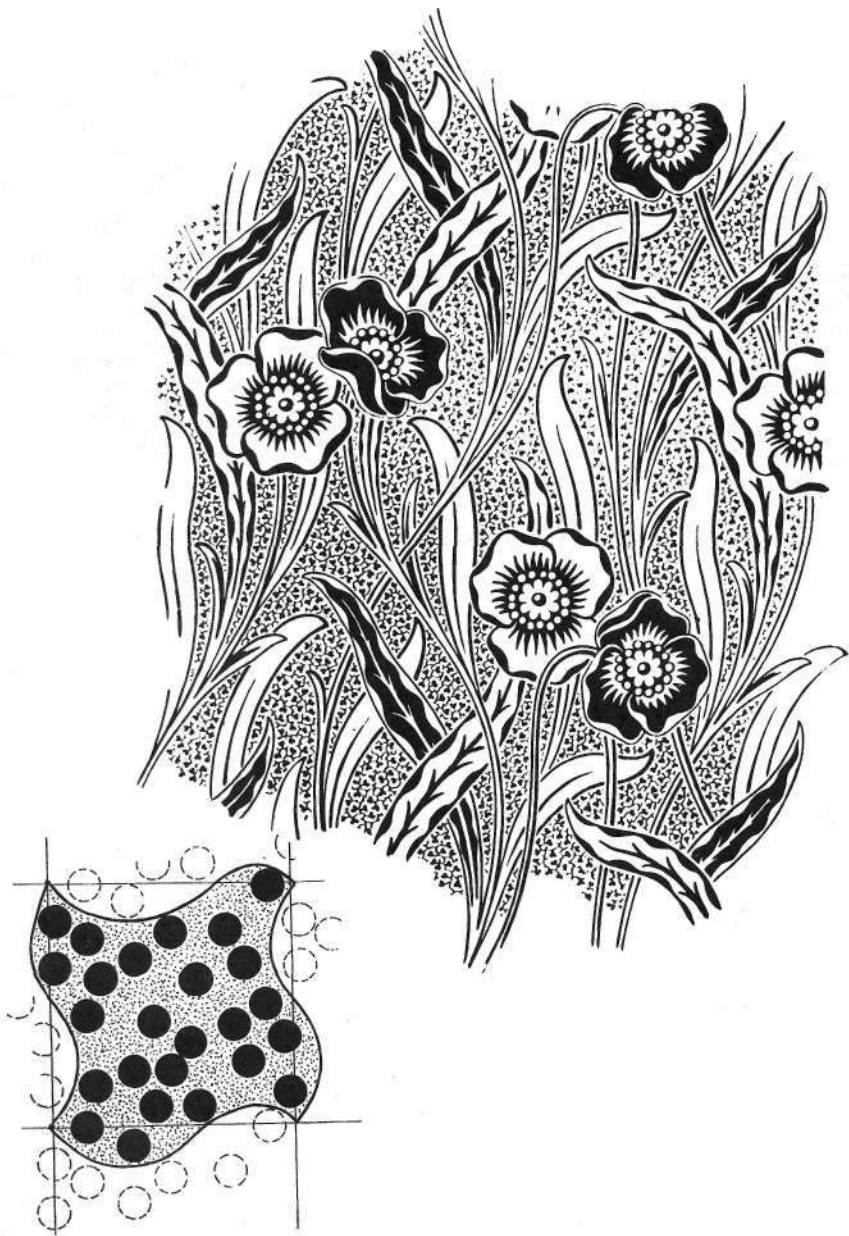


Рис. 228. Отрисованный кистью вручную эскиз текстильного орнамента начала XX в. и примерная схема раппортного построения растительного мотива (схема С.А. Малаховой)



Рис. 229. Отрисовка мотива ветки и плода каштана в текстильном печатном рисунке

При размещении мотива на композиционном поле необходимо определить соотношение размера элементов мотива с форматом раппорта или границами композиции. Мотив не должен «плавать» или «тесниться» на плоскости и адекватно выражать образ произведения. В работе над черно-белыми эскизами важно сразу же определить общее светлотное состояние. Такую графику,

в зависимости от соотношения количества черного и белого, делят на «темную» и «светлую».

В *темных орнаментальных построениях* исполняемых, как правило, пятном, черные заливки занимают большую часть композиции, оставляя белым просветам роль рисующих акцентов. *Светлая графика орнаментальных композиций* исполняется, как правило,

черной линией по белому полю бумаги. Штрих в таких работах воспринимается как серый цвет, вводя распределение работ на «темные» и «светлые» промежуточные «серые» композиции. Умелая работа штрихом светлотно и фактурно обогащает природную контрастность черно-белых отношений.

Имея в арсенале изобразительных средств только черное, белое и серое, важно проследить, как эти три основные графические темы развиваются в композиции, как взаимодействуют друг с другом. Необходимо определить нужное количество каждого ахроматического цвета для достижения композиционной гармонии.

В работе над цветными эскизами важно почувствовать общее цветовое состояние композиции. Для этого часто используют прием «заливки» всей поверхности эскиза одним преобладающим оттенком хроматического цвета. В живописи с такими же целями используется цветной «подмалевок». «Зелень» лугов, «розовый туман» цветущих яблонь, о которых упоминается в художественной литературе, часто служат образной основой общей цветовой гаммы текстильных рисунков. Художественный текстиль XIX в. известен своими красными ализариновыми¹ ситцами и синей набойкой. Гораздо сложнее в работе орнаменты, где количество используемых цветов примерно оди-

наково. В таких случаях большее значение, чем цвет, приобретает форма цветовых пятен и основное внимание обращается именно на это. Взаимодействие статичных и динамичных элементов позволяет создавать на орнаментальном поле разнообразные «композиции конфликта». Содержательность таких композиций можно усилить контрастным цветовым колоритом. Необходимое решение начинает просматриваться после «набрасывания» 20–30 эскизов. Работа над эскизом развивает «режиссерское мышление» — умение акцентировать главное, существенное в проекте, подчиняя возникшему образу второстепенное. По сути дела, эскиз — это план законченной работы.

Завершающая стадия художественного проектирования текстильного рисунка предусматривает окончательную — «чистую» доработку задуманного в эскизе. Орнаментальная композиция должна быть выполнена на листе бумаги без помарок и исправлений и отражать замысел автора во всей своей полноте и детальной разработке. Количество цветов и размер раппорта должны точно отвечать технологическим возможностям конкретного производства. В завершенном орнаменте фиксируется не менее 1,3–2 раппортных клеток по высоте и ширине раппорта и дается шкала цветов по количеству цветовых оттенков (проходов). Завершенные текстильные орнаменты и исходные орнаментальные мотивы показаны на рисунке 230.

¹ Ализариновые ситцы, рисунок создан путем применения группы ализариновых красителей, позволяющих получать насыщенные красно-желтые цвета.

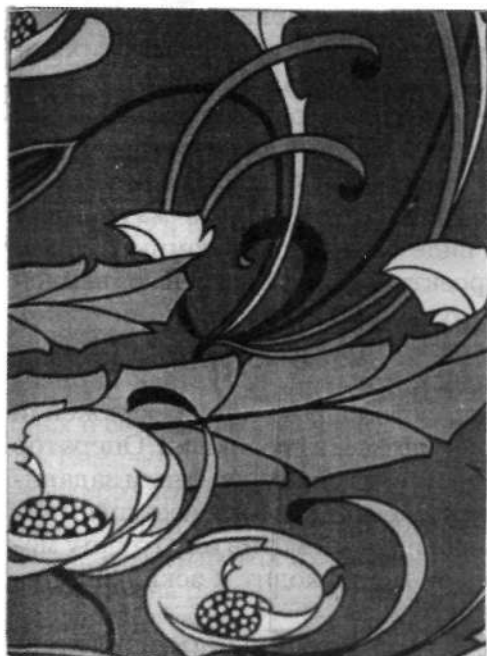
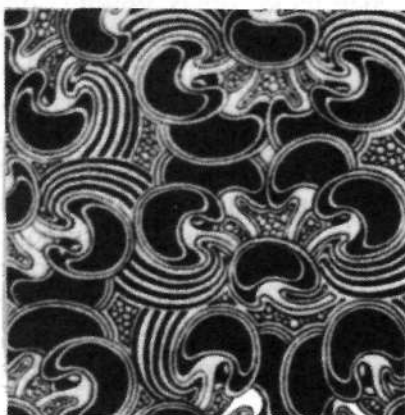
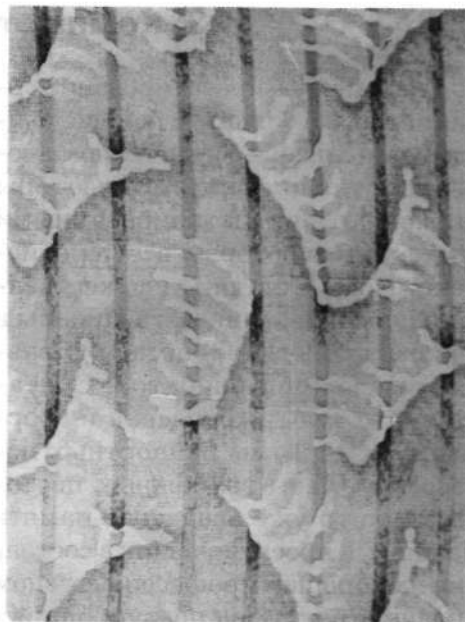


Рис. 230. Мотивы орнаментальных зарисовок растительных форм и ткани модерна с «болотным» орнаментом

3. Компьютерный дизайн

Современное проектирование орнаментов все больше и больше связывается с использованием компьютерных технологий. Компьютеры управляют автоматизированными системами, в которых все перечисленные ранее стадии художественного проектирования объединены в единый процесс. Процессом управляет художник-оператор. Считается, что вся графическая информация, алгоритмы раппортных построений, базы возможных цветовых палитр уже введены в память машины, и проектировщик в состоянии на хорошем профессиональном уровне ответить на поступивший к нему заказ на орнамент, не сходя с операторского кресла. Для этих целей произведено большое количество компьютерных программ, и они постоянно совершенствуются.

Подготовительная стадия со сбором графического материала в виде зарисовок в компьютерном проектировании заменена объемной структурированной библиотекой орнаментальных исторических стилизованных мотивов, натуральных зарисовок, фотографических изображений и шрифтовых сообщений. Оператор в соответствии с проектным заданием извлекает из памяти компьютера необходимый мотив или группу мотивов и переходит к эскизной стадии работы.

В *эскизной стадии* извлеченный из компьютерной памяти мотив требует доработки и обогащения по

целому ряду параметров. Доработка не является проблемой, так как в программах имеется достаточное количество разновидностей изобразительных средств графики (линий, штрихов, пятен и точек). Если, например, взять штрих, то программа GEM Paint, имеющая 21 образец штриховки на экране, позволяет внести еще 21 образец дополнительно. «Более того, любой вариант можно редактировать и получать бесконечное множество образцов. С помощью специальных сервисных средств выбранный для редактирования вариант выводится в увеличенном масштабе и редактируется пиксел за пикселем. Те новые образцы, которые пользователь посчитает удачными, могут быть записаны в библиотеку для последующего многократного использования»¹.

В программе Designer существует 40 вариантов штриховки, каждый из которых можно редактировать и добавлять к первоначальному списку. В программе Publisher's Paintbrush — 32 варианта штриховки для фигур и фона, которые можно заменить другим набором, имеющимся в дисковой памяти, а также редактировать. Сложную художественную штриховку, характерную для какого-либо крупного мастера графики, можно ввести в проект сканированием заштрихованной ча-

¹ Лени Г., Баррет Дж. Настольные издательские системы. — М., 1993, с. 188-189.

сти его графического произведения и компьютерно ее доработать до необходимого уровня. Не меньшие, а то и большие возможности имеются для компьютерной работы линиями, пятном и точкой.

В графических программах заложены операции по растягиванию или сжатию по высоте и ширине всего мотива или его частей, так что «доводка» мотива в конкретном раппорте идет довольно интенсивно и эффективно. Компьютер позволяет быстро опробовать («рассадить») отрисованный мотив во всех заложенных в память раппортных схемах построения и просмотреть полученное на экране дисплея. Это можно считать идеальным случаем при проектировании дискретных орнаментов, где поле и мотив хорошо читаются. Меняя высоту и ширину раппорта, не составит большого труда получение нескольких сотен построений с одним мотивом (рис. 231, 232). При работе «от руки» это, конечно, невозможно.

Компьютер становится незаменимым при использовании нескольких дискретных мотивов в одном раппорте. На «подгонку» таких композиций уходило в докомпьютерное время недели почти каторжного труда. Используя варианты равномерного размещения нескольких форм или мотивов в раппорте, наработанные в прошлом, можно быстро менять характер сложных многофактурных композиций. На рисунке 233 даны основные варианты размещения мотивов в раппорте,

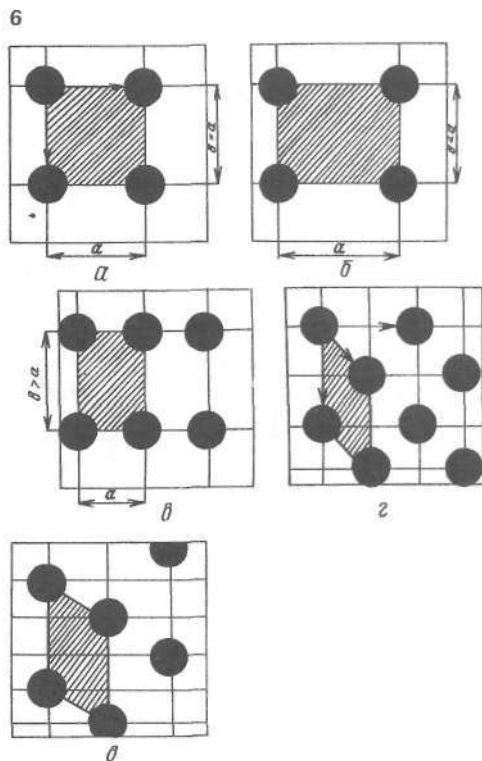


Рис. 231. Изменения сетчатых раппортных построений: а, б, в — по схеме прямого раппорта; г, д — по схеме со сдвигом в 1/2 и 1/3 высоты раппорта

разработанные в 70-е годы XX в. известным московским художником ткани С.А. Малаховой, но действенных и сегодня¹.

Компьютер сегодня — неисчерпаемый источник получения специфических фактур, обогащающих орнамент. Примеры отработки форм компьютером даны на рисунках 234, 235.

¹ См.: Малахова С.А. Специальная композиция печатного рисунка на текстильных материалах. — М., 1984.

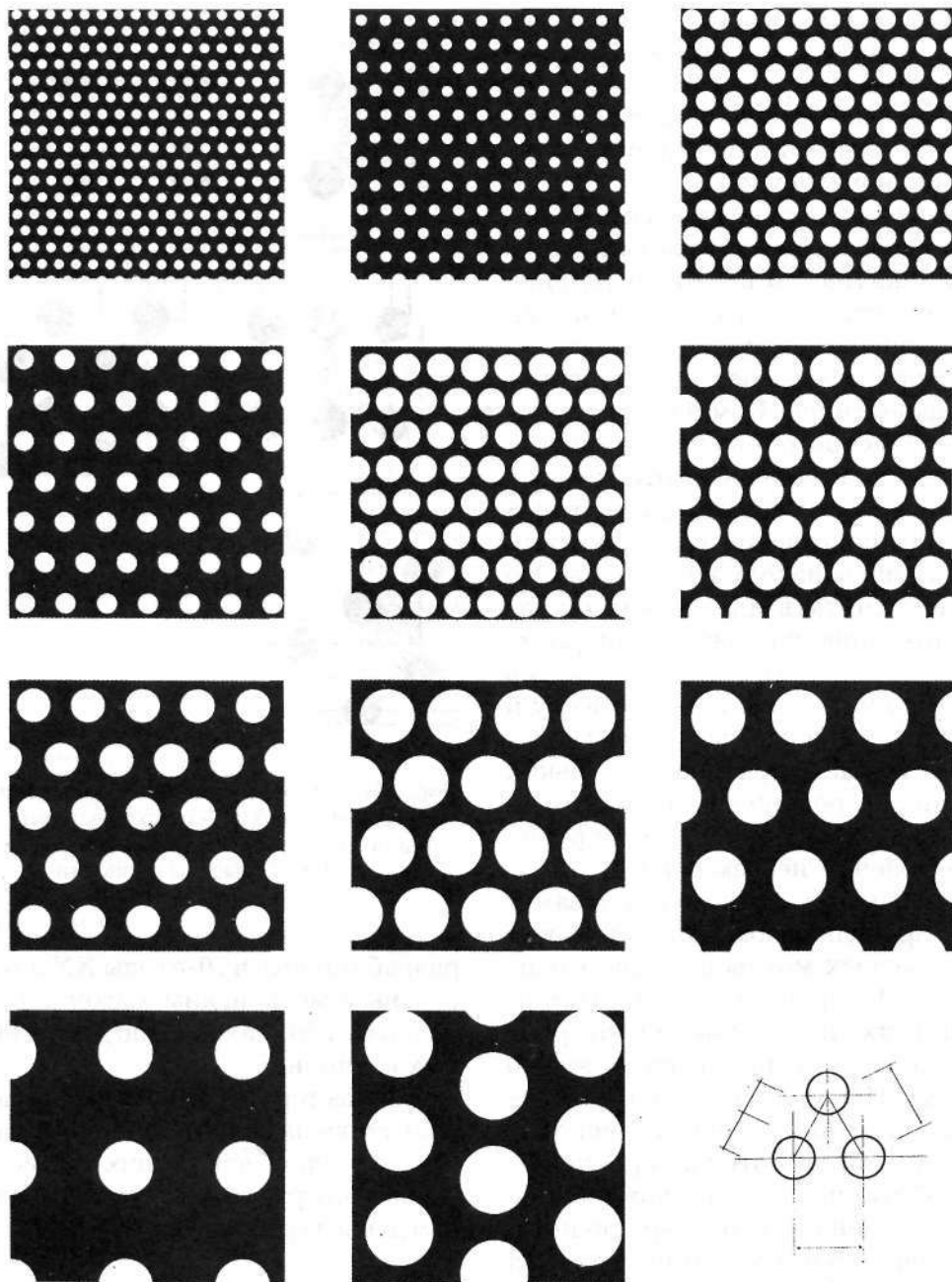


Рис. 232. Простейшая компьютерная «рассадка» орнамента «горох»

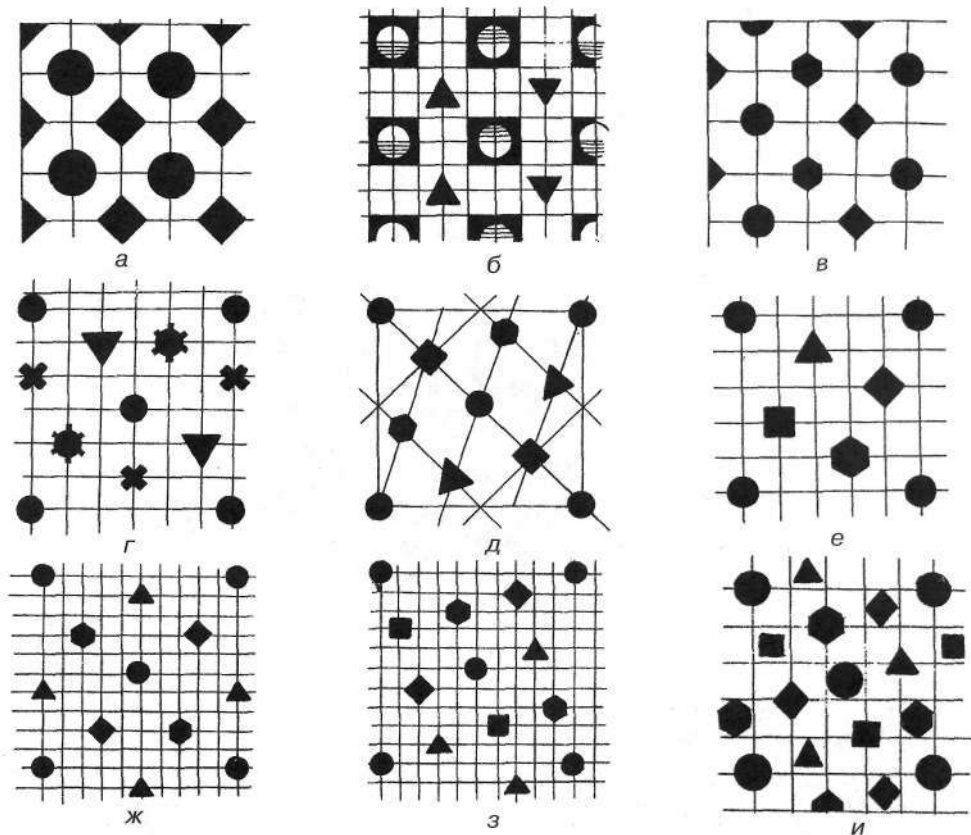


Рис. 233. Варианты равномерного размещения нескольких форм и мотивов в раппорте (по С.А. Малаховой): а — на две формы; б — на две формы с поворотом на 180° ; в — на три формы; г — на четыре формы и семи линиях; д — на четыре формы и на косых линиях; е — на пяти формах и на шести линиях; ж — на четырех формах и на одиннадцати линиях; з — на пяти формах и на одиннадцати линиях; и — на пяти формах и семи линиях

Наиболее эффектная часть компьютерного проектирования орнаментальных композиций — цветовой поиск и колорирование. Сотни тысяч оттенков цвета, получаемые машиной, в состоянии удовлетворить самого придирчивого пользователя. Компьютер позволяет раскрашивать детали композиций вир-

туальной кистью так же, как и при работе акварелью или гуашью. Все приемы цветового поиска, отработанные ранее, применимы и здесь. Однако наиболее успешной практикой использования компьютера считается применение гармонизированной цветовой базы, где цвета подобраны в те или иные колори-

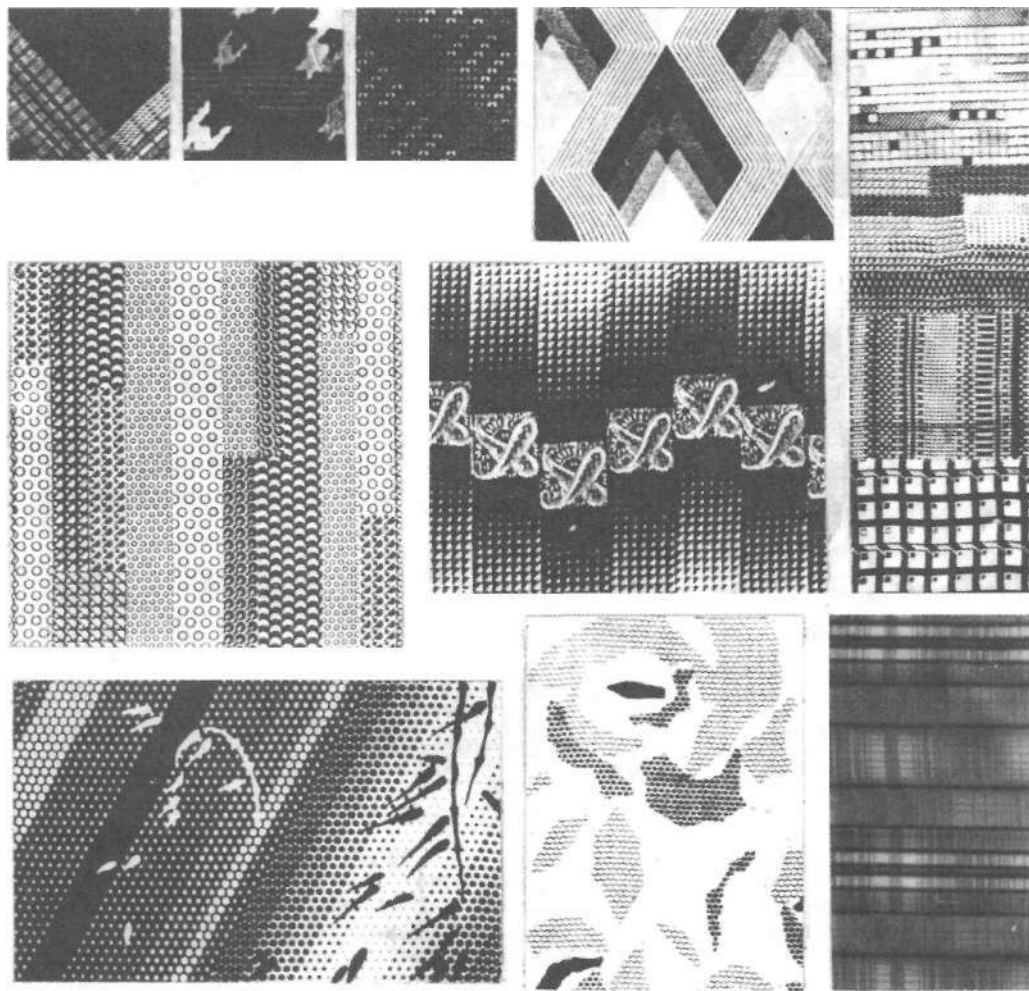


Рис. 234. Орнаментальные студенческие композиции. Россия. МГТУ им. А.Н. Косыгина. 1980-е годы (руководитель Т.Д. Журавлева)

стические системы. «Теплый вечер», «Северное сияние», «Африканская ночь» — в таких системах отражены в виде подобранных и заложенных в память машины «выкрасок» в примерном пропорциональном соотношении к изобразительной пло-

скости. Оператор извлекает ту или иную подобранную группу цветов и «накладывает» ее на контур спроектированной орнаментальной основы. Удачное «наложение», как правило, требует только небольшой корректировки светлотных отношений.

Гораздо сложнее работать с компьютером при проектировании, например, болынераппортных растительных орнаментов, где сложные мотивы сплетаются друг с другом, и композиция имеет ярко выраженный пластический характер. Именно этим объясняется резкое увеличение в современном проектировании текстильных рисунков дискретных композиций. «Подгонка» связей сплетенных между собой пластических мотивов идет почти так же, как при ручной работе. Наличие такого «узкого» места в компьютерном проектировании текстильных рисунков и желание иметь в своем ассортименте различные болынераппортные растительные узоры породили целый класс почти не распространенных ранее растительных орнаментов «ло-скутного» типа. В таких орнаментах нарисованное растение часто заменяется фотографией растительного мотива. Применение нескольких фотоизображений одного растения еще больше разнообразит композицию.

Расширенное применение фотографических изображений в проектировании способствовало расцвету фактурных орнаментов. Постоянно пополняющиеся библиотеки фактур в компьютерных банках и развивающееся сервисное обслуживание позволяют свободно трансформировать фотографическую фактуру в одну из разновидностей фотографии и трактовать ее как орнаментальный мотив (цв. ил. 30~32).

Преобразование фотографии в фотографику в эскизной работе на

компьютере производится специальными операциями, и из одного фотомотива можно получить множество эскизов орнаментов. Особенностью компьютерного эскизирования с фотомотивами является то, что операции перевода в фотографику может подвергаться не только отдельный мотив, но и весь эскиз. Такие приемы творческой работы в фотографии, как изогелия, контрастная печать, фотограмма, соляризация, рельеф, цветовое насыщение, мультипризмирование и комплексирование, заложены в современных компьютерных программах и выполняются в компьютерной обработке более чисто и убедительно, чем в аналоговой фотографии. В таких программах, как Illustrator, Painter, CorelDRAW, Photoshop, Quark XPress имеется целый ряд новых графических эффектов обработки фотоизображений, позволяющих вывести эскизную работу с фотографическими мотивами на новый художественный уровень.

Изменение прозрачности фотомотивов в процессе эскизной работы позволяет проводить сложнейшие наложения изображений при создании иллюзий многослойных орнаментов. Эффекты подлинности фактуры, освещения, тональности, значительно усиленные компьютерными операциями и безупречно выполненные технически, придают орнаментам особую выразительность и завораживающую красоту.

Преимущества компьютерного эскизирования проявляются не

только в возможности быстрой и эффективной работы над серией орнаментов на основе одного мотива, но и в нескольких раппортных сетках, в способности получения «многослойных» композиций, скоростных качествах колорирования, точности исполнения заданных параметров по всей плоскости эскиза.

Завершающая стадия в компьютерном проектировании реализуется в виде окончательной доводки эскиза (или группы эскизов) до технологических возможностей производства. Вопрос о чистоте исполнения здесь не возникает, так как исправления при работе с компьютером исчезают без следа уже в процессе эскизирования. Завершенный эскиз показывается в нескольких колористических вариантах с

демонстрацией двух раппортных клеток по высоте и ширине раппорта. Количество цветов-проходов выносится рядом с каждым колористическим вариантом. Кроме завершенного эскиза при компьютерном проектировании демонстрируются изображения изделий, для которых проектируется орнамент. Эскизы применения необходимы, так как заверченный эскиз с колористиками записывается на электронный носитель, и реальные размеры произведения в пространстве можно понять только при сравнении его с изделием-носителем. Распечатки спроектированных орнаментов делаются, в основном, при создании рисунков с достаточно небольшим или средних размеров раппортом.

Глава 2

МАТЕРИАЛЫ, ИНСТРУМЕНТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ПРИЕМЫ ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИ СОЗДАНИИ ОРНАМЕНТОВ

Неотъемлемой частью профессионального мастерства художника декоративного искусства и дизайна является высокий уровень владения материалами и инструментами (техническими средствами), применяемыми в графике. Оперативность и рациональность их использования соединяются здесь с повышенным вниманием к красоте приема и виртуозности внесения цвета в создаваемую композицию. Знание материала — «чувство материала» — позволяет давать элементам графики необходимую эмоциональную

окраску. Чем больше у художника навыков в этой области, тем шире его возможности в использовании всей палитры средств художественной выразительности.

Хотя каждый, кто работает над созданием орнаментов, трудится на конкретном производстве с конкретными оборудованием и технологическим циклом, имеет свои творческие симпатии к тем или иным материалам и инструментам, общий обзор традиционных и новых материалов, инструментов и приемов их использования необходимым.

1. Графические материалы

К графическим материалам можно отнести почти все материалы, которые применяются для работы на бумаге, ткани, полимерной пленке, а также почти все виды бумаги, картона, ткани, полимерной пленки.

Красящие (рисующие) материалы и техника работы с ними. В работе над орнаментом применяются практически все существующие графические материалы, выбор которых зависит от проектного замысла, особенностей изображае-

мого объекта и индивидуальной манеры художника.

В качестве таких материалов могут быть использованы: *тушь, чернила, акварель, гуашь, темпера, масляная краска, различные синтетические краски и лаки, текстильные красители, уголь, соус, пастель, графит* и т.п.

Эскизы всех видов выполняются по-разному. Это может быть монохромная двух- или трехтоновая графика, многоцветная графика с использованием различных декоративно-живописных приемов решения. Ахроматическое и хроматическое решения эскизов выполняются с помощью линии, пятна или их сочетаний. Для ахроматических рисунков используются графит, уголь, соус, черные чернила и тушь.

Графит, уголь и соус применяются как в виде твердых палочек, так и в порошке, который наносится на поверхность бумаги тампонами или растушевками. Черными чернилами и тушью работают в технике штриховки, заливки, отмывки. Последняя позволяет получать в рисунках светотеневые эффекты.

Хроматическое, пятновое решение эскизов выполняется с помощью акварели, текстильных красителей, гуаши, темперы, пастели. Особенностью и достоинством акварели являются ее прозрачность, чистота и насыщенность цвета. Акварелью можно выполнять как простые зарисовки, так и сложные композиции. Ею можно работать как по

сухой, так и по сырой бумаге. Прием «по сырому» дает интересные и неожиданные фактурные эффекты. Близка к технике акварели работа текстильными красителями, которые имеют широкую насыщенную гамму цветов, легко разводятся водой и хорошо смешиваются друг с другом. Интересные эффекты дает работа текстильными красителями по кальке.

Когда в работе имеют значение плотность и материальность цвета, пользуются кроющими красками — гуашью или темперой. Часто работа гуашью и темперой является единственно рациональной техникой. При работе этими материалами необходимо помнить об их особенностях. Гуаши свойственно сильное высветление, создающее сложность в подборе цвета. Темпера интенсивнее гуаши, дает матовую бархатистую поверхность, после высыхания не растворяется водой, поэтому по темперному покрытию можно работать кистью, что в работе с гуашью исключено. Гуашью и темперой не рекомендуется многократное наложение одного слоя краски на другой, так как при высыхании краска растрескивается и осыпается. Если графическое решение все же требует цветовых накладок, то в наложении слоев краски необходимо соблюдать определенную последовательность: от более прозрачных к менее прозрачным, от более светлых к более темным.

Нередко в художественной практике объединяют технику работы

гуашью и акварелью. В этом случае общий тон, легкие и яркие цвета выполняются акварелью, после чего работу доводят до конца корпусными слоями туши.

Если художнику необходимо добиться звучности цвета, он прибегает к флуоресцентным «светящимся» краскам. От обычных красок (акварель, гуашь, темпера) их отличает более резкое, интенсивное звучание цвета (флуоресцентные краски по яркости практически не имеют аналогов среди красителей, применяемых при печатании текстильных материалов). Поэтому работа с красками требует определенной осторожности. Если необходимо повысить цветовое звучание, флуоресцентные краски примешивают к акварели или гуаши (того же или близкого цвета).

Особенности красящих материалов, их фактурные и оптические свойства диктуют художнику не только определенные способы и приемы работы с ними, но и служат источником графического видения пластики того или иного материала. Так, «акварельно» можно представлять тонкие, легкие ткани или витражное стекло и, напротив, в корпусных, кроющих материалах — ткани плотные и тяжелые отражать керамику и дерево.

Основы для нанесения красящих (рисующих) материалов. Бумага является наиболее распространенной основой для работы художника. В зависимости от характера поставленной задачи и применяемого

инструмента используются различные ее сорта, так как декоративные возможности бумаги чрезвычайно широки.

Для графики с тонкой прорисовкой деталей используют *гладкие сорта* бумаги. Бумага с *шероховатой поверхностью* предпочтительнее для пятнового графического решения с большими плоскостями. Фактурные качества бумаги обогащают рисунок, сохраняют глубину и бархатистость цветового тона. Глубину и мягкость тона дают и *малопроклеенные сорта* бумаги, впитывающие в себя краску. В этом случае можно применять *офортные* и *литографские сорта* бумаги.

Почти *непроклеенная бумага*, напоминающая промокательную, интенсивно впитывает краски. Это свойства бумаги великолепно использовали китайские и японские мастера кисти. Жидкая краска растекается по бумаге за границы мазка, изображение расплывается, становится мягким. Подобного эффекта можно добиться на проклеенных сортах бумаги, увлажняя их перед работой. На этом строится так называемая техника работы «по сырому». Своеобразный эффект дает работа *по кальке* прозрачными и кроющими красками, а также текстильными красителями.

В качестве основы для графической работы можно использовать разные по характеру и природе волокон *ткани, полимерные пленки*, благодаря особым, только им прису-

щим фактурным и цветовым качествам. Для этих материалов специально подбирают краски, способные держаться на их поверхности. В не-

которых случаях с целью имитации особых фактур в качестве основы можно использовать *тонкую металлическую фольгу*.

2. Традиционные инструменты (технические средства) и приемы работы с ними

Художник использует в своей практике различные инструменты, приспособления и технические средства: *карандаши, кисти, перо, авторучки, фломастеры, рупидографы, стеклянные и металлические трубочки (рейсфедеры), пульверизаторы, аэрографы, трафареты, шаблоны*, различные виды *тампонов, валиков* для нанесения краски. В некоторых случаях используются типографский *пресс* и офортный *станок*. Находят применение *фототехника* и *ЭВМ*.

Графитные карандаши используются практически на всех этапах работы. В зависимости от поставленной задачи применяются карандаши различной твердости. Для набросков используются карандаши с мягким графитом, дающим сочную линию, для выполнения тоновых рисунков — карандаши с более твердым графитом, позволяющие добиться тонкой светотеневой нюансировки. Кроме графитных применяются карандаши «Ретушь», напоминающие своими свойствами прессованный уголь, а также специальные карандаши «Живопись», предназначенные для работы по мокрой бумаге. Карандашом можно выполнить линейное решение

эскиза, а также технику штриховки и растушевки. Штриховка всегда выглядит свежо и прозрачно, растушевка непрозрачна и мягка. Довольно часто все техники работы карандашом используются в рисунке одновременно. Техника работы карандашом имеет большие возможности, так как при определенных навыках позволяет передавать цвет (вернее, условное его ощущение), свет и фактуру.

Основными рабочими инструментами художника по-прежнему являются *кисти*: от самых мягких до самых жестких. Ими работают с акварелью, тушью, жидким соусом, чернилами, гуашью, темперой, лаками, масляной краской, различными синтетическими красителями. Кисть — наиболее универсальный инструмент в графической работе, так как позволяет исполнять работы широкого диапазона: от тонкой линии до свободного закрытия краской больших плоскостей. Толщина штриха при работе кистью варьируется свободно. Линия, сделанная кистью, всегда более «живая», чем сделанная пером, так как кисть исключительно чутко реагирует на изменения положения руки и силу давления. Существует несколько

технических приемов работы кистью, среди которых наиболее распространены: лессировка, пастозное наложение цвета, «сухая кисть».

Лессировкой называется наложение очень тонкого слоя краски, через который просвечивает основа. Великолепные эффекты лессировка дает при применении акварели, туши, лаков, темперы высокого качества. Краска как бы светится изнутри.

Пастозное наложение цвета — прием, при котором слой краски уничтожает или почти уничтожает просвечивание основы.

Прием «*сухая кисть*» требует большого опыта и заключается в том, что кисть со слегка подсохшей на ней краской, проходя по шероховатой бумаге, не окрашивает всю плоскость, а закрывает мелкие точки выступающих зерен бумаги. Трудность работы этим приемом состоит в невозможности исправления, так как повторное касание кистью может загрязнить поверхность, сбить точечную фактуру. «Сухая кисть» дает выразительные сочетания с заливкой, цветной подложкой, позволяя добиваться интересных декоративных решений, создания точечных и штриховых изображений.

Не менее распространено среди специалистов декоративного искусства и дизайна использование перьев различного типа (стальных, гусиных, камышовых, деревянных и т.п.). Особенности перового штри-

ха являются ограниченная толщина штриховой линии, некоторая механичность переходов от тонкой к более широкой линии, жесткость краев самого штриха. Эти особенности делают перовое изображение более «сухим», «вырезанным» и более отвлеченным, чем выполненное кистью. Для работы пером используют тушь и чернила.

При рисовании *пером* подчеркнутая точность штриха требует большого напряжения и верности руки. Достоинства пера проявляются главным образом в рисунках небольшого размера. Рисунки, выполненные в перовой технике, хорошо воспроизводятся на тканях.

Перо обладает небольшим запасом краски, поэтому основной прием работы пером — короткая линия, штрих. Штриховые изображения всегда особенно изысканны (достаточно вспомнить в связи с этим западноевропейские набивные ткани XVIII в.).

Большим или почти неограниченным запасом краски обладают так называемые вечные перья, разного вида и типа стеклянные и металлические трубочки, фломастеры. Вечное перо не обладает упругостью и изяществом обычных перьев, но вполне применимо для получения линии одной толщины и неограниченной длины. Для этой же цели можно использовать шариковые ручки, фломастеры, трубочки, рапидографы.

Нужно особо подчеркнуть работу *стеклянными и металлическими трубочками*, применяемыми

обычно только в росписи тканей вручную. Возможности их очень велики и выходят далеко за рамки ручной росписи. Свободно текущая краска требует, правда, определенной сноровки в работе, зато усилия с лихвой окупаются красотой стремительно бегущей «живой» линии.

Для получения ровно окрашенных поверхностей применяются **пульверизаторы и аэрографы**, заправляющиеся жидкой краской. В этом плане у них на сегодняшний день конкурентов нет.

Аэрограф является усовершенствованным пульверизатором, распыляющим красящий материал под определенным давлением с помощью компрессорной установки, баллона со сжатым газом. Работа с аэрографом имеет множество приемов. Одни из них основаны на набрызгивании красителя путем манипулирования пистолетом-пульверизатором. В руках хорошего мастера этот прием предоставляет возможность получения полутонов и переходов краски, тончайшей моделировки формы. Распыление позволяет создавать рисунки с мягким, нечетким контуром и тем самым достигать особой пластичности изображения.

Другие приемы работы с аэрографом предусматривают использование трафаретов, покрывных шаблонов-масок. В качестве масок используют листы обычной бумаги, картона, живые или сухие растения с целью получения определенного рисунка.

В работе с трафаретами и шаблонами получают мягкие силуэтные изображения, КЭ.К бы тающие на поверхности бумаги.

Промышленностью выпускается сейчас огромное количество всевозможных красителей в аэрозольной упаковке, которые тоже можно использовать в работе.

Используя при выполнении эскиза те или иные материалы, необходимо учитывать возможность внести в эскиз какие-либо изменения в процессе работы.

Если графический поиск ведется на одном и том же листе бумаги, и при этом возникает необходимость удаления линий, то следует применять легко удаляемый с бумаги материал (карандаш). При необходимости можно удалить и акварельные краски. Однако существует ряд очень прочных материалов, которые убрать с бумаги невозможно. Это фломастеры, чернила, анилиновые красители, темпера. Если работа ведется в плане эскизных поисков и требует постоянной корректировки формы, применять данные материалы нецелесообразно.

Часто возникает необходимость исполнения композиций на **фактурной поверхности**. Художники пользуются различными, красиво выполненными фактурами, которые значительно обогащают работу. Иногда композиции строятся исключительно на применении каких-либо необычных фактур. Использование различных графических материалов, инструментов и техник

позволяет художнику справиться с этой задачей.

Для графической передачи своеобразных «рябых» фактур применяют способ *набрызга*, используя для этого элементарное приспособление — сетку со щеткой или пульверизатор. *Способ торцевания* осуществляют с помощью жесткой щетинной кисти с набранной на нее полужидкой гуашью или темперой или применяют различные тампоны и валики.

Фактуру молено получить путем нанесения *густотертых красок* (темпера, гуашь) на поверхность готовых материалов (рогожа, пористая резина, губка, мочалка и др.), а затем отпечатать на соответствующих участках эскиза на бумаге. Отпечатать фактуру некоторых материалов вручную трудно, это можно делать под прессом или на офортном станке. Выразительную фактуру можно получить при работе в технике, состоящей в одно- или многослойном покрытии поверхности бумаги поочередно слоями густой краски и воском с последующим процарапыванием скальпелем, иглой или другими инструментами в определенных местах.

Интересные фактурные эффекты дает применение *монотипии*, которая заключается в нанесении на стекло или очень гладкий лист металла кистью или тампоном слоя масляной краски с разбавителем и дальнейшим накладыванием на него листа бумаги и прорисовывании карандашом изображения. Разбавленную растворителем масляную краску используют для получе-

ния так называемых *мраморных узоров*. С этой целью жидкую масляную краску кистью наносят на поверхность воды, на которую накладывают лист бумаги, получая в результате отпечаток в виде сложных причудливых разводов.

Эффектна техника работы аэрографом по *мятой бумаге* или *кальке*, на поверхность которых наносится любая жидкая краска (тушь, чернила, анилиновые красители). Чтобы получить выразительную фактуру, краска на поверхность бумаги распыляется под определенным углом, а необходимая плотность и интенсивность цвета регулируется удалением или приближением аэрографа к окрашиваемой плоскости. Для графической передачи фактур используется *прорисовка изображения иглой* на бумаге с последующей заливкой акварелью определенных поверхностей, а также работа воском, восковыми мелками или восковой пастелью как рисующим материалом.

Текстильную композицию можно передать разнообразными графическими и живописными средствами, если четко представлять сложнейшую взаимосвязь их сочетаний, позволяющую наиболее разносторонне и полно раскрыть замысел. Но при всей оригинальности художественной идеи ясность и лаконичность графического языка, тщательная продуманность в отборе изобразительных средств всегда будет залогом успеха любого творческого решения.

3. Коллаж

Изображение на бумаге можно не только нарисовать с помощью различных инструментов (кисть, перо, палочка, аэрограф и т.п.), но и создать с помощью монтажа различных цветных и черно-белых материалов. Такая техника работы называется *коллажем*. В одном из элементарных вариантов коллаж напоминает мозаику или маркетри, где изображение составляется из подбираемых по цвету и тону кусочков смальты или дерева. Но если здесь придерживаются подгонки друг к другу граней, составляющих изображение смальты (дерева), то в коллаже из-за незначительности толщины материалов производится довольно свободное наклеивание их друг на друга. В графике коллаж обычно понимается как сочетание бумажных наклеек (аппликация).

В настоящее время в коллаже активно используются самоклеящийся пластик, фольга, ткани и т.п.

Основное свойство коллажа — получение в изображении фактур поверхности, цвета и качества, трудновыполнимых или почти невыполнимых обычными графическими материалами.

Искусство коллажа имеет древние традиции. Достаточно вспомнить широкое его применение в Китае и во многих других странах дальневосточного региона, где особенно славилось искусство создания композиций из цветных бумаг, засушенных цветов, листьев и других

материалов. Коллаж своими корнями уходит в народное искусство многих стран, в том числе крестьянское искусство России. Великолепные образцы этой своеобразной техники можно увидеть в собраниях Государственного Исторического музея и музея МГТУ им. А.Н. Косыгина. Они дают представление о высоком мастерстве их создателей, редком умении великолепно сочетать в гармонических композициях на одежде, головных уборах, обуви различные по своей природе материалы — вышивку, кружево, кожу, мех, ткани и т.д. Коллажем можно считать и широко применявшиеся в средневековой живописи Западной Европы и Руси вставки из тонкого золотого листа, эмали.

Определенный интерес к технике коллажа обнаружился в творческих исканиях советских художников в первые годы после революции. Для большей достоверности и убедительности, а чаще как чисто декоративный прием, художники вводили коллаж в живописные полотна в виде наклеек из бумаги, газетных листов, этикетки и пр. Развитие этого направления не остановилось и перешло впоследствии в объемные композиции (комбинации) В.Е. Татлина и других художников. Практика объемных композиций может применяться в работе над эскизами печатных тканей и моделей костюма, но уже в более ограниченных размерах.

В графической работе над текстильным орнаментом коллаж используется при выполнении предварительных эскизов тканей и чистовых эскизов. Накопленный к настоящему времени опыт работы в технике коллажа открывает перед художником неограниченные возможности в использовании различных материалов: бумаги всех сортов, цветов и фактур, искусственных и синтетических материалов, текстильных материалов разных структур, цветов и декора. Коллаж может применяться как в чистом виде, так и с введением в него рисованных изображений (смешанная техника). Как видно, техника коллажа представляет собой смесь довольно разнообразных, разнородных фактур, в связи с чем довольно сложна по графической организации. Исключение составляют аппликации — композиции из однородных материалов: бумаги (разной по цвету), одинаковых

по фактуре текстильных материалов и т.д.

Работая в технике коллажа, много материалов не применяют (обычно 1-3 вида), так как даже это часто является нелегкой задачей. Трудность заключается в создании ритмичного, цельного и богатого в пластическом отношении рисунка, в котором должны преобладать лаконизм и четкое пятно.

Коллаж и аппликация находят применение не только в текстильных композициях, но и при разработке эскизов для применения различных материалов в моделях одежды и в интерьере с целью достичь полной имитации материалов, из которых предполагается выполнить проект изделия. Безусловным преимуществом аппликации как графического приема является то, что он полностью исключает в работе технические недоработки: плохо и небрежно положенную краску, заплывы, потеки и т.п.

4. Орнаментальная фотография

Современные методы воспроизведения рисунков с использованием фототехники позволяют художнику работать нетрадиционными способами, применяя фотографирование мотивов, их монтаж, технику коллажа, аппликации и т.п.

Фототехника раскрывает перед художниками много новых возможностей для творчества и подводит художественное проектирование орнамента ко многим

художественно-техническим проблемам современного графического искусства. В области фотографии создано и создается много интересного, причем практически все находки могут применяться при создании орнамента. Фотоизображение используют как элемент раппортной композиции, иногда — как основной мотив монораппортной работы. Но в том и другом случае изображение всегда требует от художника кор-

ректировки и доработки графическими материалами, и чаще всего с помощью монтажа.

Фотомонтаж представляет собой совокупность нескольких фотоизображений (снимков), объединенных общей темой. Различают два способа монтажа: проекционный и механический. Проекционный монтаж осуществляется в процессе печатания изображения на фотобумаге. При механическом монтаже вырезают и склеивают отдельные части готовых фотоснимков.

Расцвет искусства фотомонтажа в нашей стране приходится на 20-е годы XX в. До сих пор оно поражает нас своими открытиями и находками.

Одним из лучших представителей этого направления можно считать А.М. Родченко, создавшего фотомонтажи огромной художественной силы. Его плакаты обладали крепкой композиционной организацией и обостренным чувством ритма. В практику работы художника-текстильщика в России фотомонтаж не вошел из-за недостаточной в то время технической базы, хотя были созданы многие принципы работы в этой области.

В Германии в этот же период орнаментальный фотомонтаж был успешен благодаря стараниям И. Иттена.

Монтаж может строиться на различных комбинациях фотоизображений, а также на их сочетаниях с изображениями, рисованными от руки. Например, фотографический снимок можно использовать в ка-

честве основного фона, в который вклеиваются или врисовываются другие изображения. Вклеиваемое в снимок изображение может быть выполнено фотоспособом, но уже в другом ракурсе, масштабе или с каким-либо специальным эффектом, дающим о нем более ясное представление, чем обычная фотография. Возможен и обратный подход, т.е. в рисованный от руки фон вклеивается фотоизображение.

В мировой практике художественного проектирования орнаментальных композиций используются следующие **виды работы с фотографией:**

- обычные фотоотпечатки, исполненные с применением всевозможных эффектов при фотосъемке или печати позитива;
- фотомонтаж только фотоизображений — «чистый» фотомонтаж (фотоотпечатки как обычные, так и специальные);
- фотоотпечатки (обычные или специальные) с художественной доработкой от руки;
- комбинации фотоизображений (обычных и специальных) с рисованными только от руки формами;
- комбинации фотоизображений (обычных и специальных) с коллажем из бумаги, фольги, полимерной пленки и т.п.;
- комбинации фотоизображений (обычных и специальных) с коллажем из бумаги, полимерной пленки, фольги и т.п. и исполненными различными красками от руки формами.

В станковом искусстве в настоящее время эффекты фотографии и различных графических техник (в основном печатных) совмещают в технике шелкографии (сериграфии).

Говоря о фотографии как об эффективном способе художественного проектирования орнаментов, нельзя не упомянуть о фотографии, которая все больше утверждает себя как вид искусства. Способом фотографии изображение доводится до иллюзии рисунка, выполненного в той или иной графической технике (гравюра, литография и т.п.). Лежащая в основе фотографии нивелировка полутонов позволяет отбрасывать в процессе работы все лишнее, оставляя место главному и существенному в оригинале, благодаря чему изображение приобретает особый лаконизм и выразительность.

Фототехника позволяет получить оригинальные плоскостные изображения без фотоаппарата¹. Материалом для работы служит обычная белая фотографическая бумага и проекционная аппаратура. Положенный на лист фотобумаги и освещенный объект (растение, геометрическая фигура и т.д.) воспроизводится после проявления и фиксации в виде силуэтного рисунка.

Оригинальным художественным средством может стать прямая и «вывороточная» печать (черное на белом или белое на черном). Одно-

временное использование этих приемов в рисунке может дать выразительный декоративный эффект¹. Своеобразный декор можно получить, используя всевозможные полиграфические растровые негативы в виде точек, тангирных сеток и пр.

Новый импульс в работе с фототехникой в орнаментальном творчестве придало изобретение цифровой фотографии. Появившись в начале 90-х годов XX в., она к началу XXI в. стала использоваться наравне с аналоговой (пленочной) фотосъемкой. Все крупнейшие компании, выпускающие фото- и видеосистемы, успешно осваивают «цифру». В 2003 г. в развитых странах мира количество цифровых камер на руках у потребителей сравнялось с количеством пленочных.

Внешний вид и возможности новых фотокамер постоянно меняются, так что можно говорить о буме в производстве и продаже цифровой фототехники. В мире дизайна цифровая фототехника резко ускорила и упростила целую «линию» творческо-технических операций. Снимок цифровой камеры не нужно проявлять или нести в фотолaborаторию. Одним движением руки он переносится из фотоаппарата в компьютер, сразу открывая простор для творчества за монитором. Бурный рост емкости *флеш-карт* памяти, на которых записывается изображение, и резкое снижение

¹ См.: Грюнталь В.Т. Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж. — М., 1966.

¹ См.: Быков В.В. Материалы и техника художественно-оформительских работ. — М., 1985.

их цены позволили продвинуть к широкому потребителю устройства, которые еще недавно были недоступными и считались сугубо профессиональными. Камеры получили такие профессиональные возможности, о которых еще недавно можно было только мечтать.

Для дизайнеров текстиля прямая связь фотографии и компьютера открывает пути к фантастическому миру компьютерной «доработки» фотографии, которую можно сильно изменить, увеличив контрастность снимка, насыщенность цветовых оттенков или перевести цветной снимок в черно-белый. Вполне доступно изменение пропорций объектов фотосъемки, искажение натуральных пространственных отношений, введение в композицию каких-либо форм из памяти компьютера. Волшебство возникновения фотоизображения из фотолаборатории как бы переносится в компьютер. Для дизайнеров текстильного рисунка, почти никогда не рассматривавших фотоизображение, снятое на пленке, как конечный продукт творчества и считавших ее подсобным материалом для работы, компьютерная обработка резко увеличивает творческие возможности. Наличие в цифровой камере своего «бортового» компьютера, позволяющего записывать информацию в форме, распознаваемой тем или иным персональным стационарным компьютером, встраивает цифровое изображение в конкретную технологическую проектную цепь.

Анализ основных компьютерных графических программ, имеющих в своем активе операции по работе с фотоизображениями, показывает, что компьютерные эффекты организованы не без влияния достижений «пленочной» фотографии и в значительной мере являются продолжением ее поисков. Самоучители по компьютерной графике имеют сегодня значительные разделы, посвященные работе с фотографией. «Показать фотографа́м те возможности, которые скрывают цифровые технологии» стремятся многие методисты-компьютерщики¹. В арсенале компьютерной обработки цифрового фотоснимка есть эффекты контрастной печати, постеризация, соляризация, барельеф, фактуризация, мягкий фокус или эффект «размытости» изображения или его части, коллаж и т.д.

Однако компьютерные технологии позволяют «переводить» фотоснимок в фотографику значительно быстрее, чем при работе с пленкой, и возможности компьютера в обработке фотографии, безусловно, шире. Все чаще и чаще можно читать в различных публикациях, что «компьютерные программы позволяют проделывать с фотографиями все, что угодно, вплоть до имитации живописи и графики»². Поэтому

¹ Яцюк О.Г., Романычева Э.Т. Компьютерные технологии в рекламе. Эффективная реклама. — СПб., 2002, с. 16.

² Полезные инструменты и программы-помощники: проверенные и одобренные// МАСир, 2002, № 12, с. 38.

компьютерную графику мы понимаем как развитие идей и принципов «пленочной» фотографии на новом витке исторического развития культуры. Это же понимание тенденции развития фотоискусства переносится и на орнамент, благодаря чему вводится такое понятие, как компьютерный фото-орнамент.

5. Компьютерная техника

Появление электронно-вычислительной техники дало в руки художника инструмент, который не имел аналогов в истории человечества. Она как бы завершила путь развития технологических приспособлений, используемых в творческом процессе художников станкового и декоративно-прикладного искусства. Уже в 80-е годы XX в. компьютер стал привычной для многих деятелей искусства машиной. Слово «машина» по отношению к компьютеру перешло в разряд творческого обихода¹.

Обобщающие выводы, к которым пришли художники и программисты, работающие в сфере искусства, позволили из отдельных формальных операций, производимых машиной наиболее совершенно, сделать специализированные графические

Из сказанного видно, что фототехника может стать надежным помощником в работе над текстильным рисунком. Однако при этом надо помнить, что фототехника — всего лишь вспомогательное средство и пользоваться им надо умело и творчески. В противном случае рисунок может легко утратить свои орнаментальные свойства, связь с тканью и ее назначением.

программы. Эти программы, направленные на работу с графическим изображением, являются сегодня мощным двигателем прогресса всего графического дизайна в целом и текстильного орнамента в частности. Возможности графических программ, которые становятся все более совершенными, определяют сегодня облик художественных тенденций.

Дизайнеры-графики пользуются целым набором графических программ, находя для себя оптимальные варианты. Из наиболее популярных в программном обеспечении можно выделить такие программы или группы программ, как Photoshop, Illustrator, CorelDRAW, CorelPHOTOPAINT, Macromedia Free Hand 10, Bryce. По работе в программах, ориентированных на компьютерную графику, издано огромное количество литературы¹.

¹ Александров В.В., Шнейдеров В.С. Рисунок, чертёж и картина на ЭВМ. — Л., 1987; Журавлева Т.А. Современные методы проектирования текстильного рисунка массового назначения в условиях научно-технической революции. — М., 1981.

¹ Мураховский В.И. Компьютерная графика. — М., 2002; Шнейдеров В.И. Фотография, реклама, дизайн на компьютере. — СПб., 2002; Коцюбинский А.О. Рисунки на компьютере. — М., 2000 и др.

Данные программы используются дизайнерами-практиками в компьютерах Macintosh и Windows PC. У каждой из систем имеются десятки различных вариантов в зависимости от потребностей пользователей. Кроме того, PC-компьютеры позволяют создать и узкоспециализированные конфигурации для выполнения отдельных видов дизайнерской работы. Если в США львиную долю компьютеров составляют машины фирмы Macintosh, то в России наиболее употребимы Windows PC. Macintosh используют в России только профессиональные графики в процессе «допечатной подготовки» бумажной продукции - книг, иллюстрированных журналов, газет и т.д. Такие программы, как Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe PageMaker изначально были предназначены для MacOS и лишь потом переведены под Windows. В профессиональной работе с орнаментом, относящейся к сфере графического дизайна, также чаще используют Macintosh.

Для обучения в дизайнерском вузе и создания основных орнаментальных структур и фактур подойдет персональная система с объемом оперативной памяти минимум 256 Мбайт, процессором Pentium 4, видеокартой последнего поколения и 19-дюймовым монитором. Для распечатки необходим цветной струйный принтер. При добавлении к пе-

речисленному сканеру мы получаем неплохую персональную рабочую станцию. Такая станция способна работать как с фотоматериалом, полученным цифровой фотокамерой, так и с изобразительным материалом, полученным «от руки».

При компьютерном проектировании текстильных орнаментов в условиях крупных производств используют более мощные компьютеры с памятью не менее 1 гигабайта и болынеформатные мониторы и сканеры. Принтеры часто изготавливаются на заказ, в соответствии с максимальным для воспроизведения размером орнаментов в натуральную величину (рис. 235). Но это уже штучные изделия, встроенные в производственные комплексы. Такие комплексы, имевшиеся в России в 80-90-е годы в единичных экземплярах, выпускаются сегодня большинством крупных мировых производителей текстильных машин в Японии, США, странах ЕС.

Опыт использования автоматизированных систем проектирования орнаментов с начала 80-х годов анализируется в России в специализированной лаборатории автоматизированного проектирования факультета прикладного искусства МГТУ им. А.Н. Косыгина. Изучение работы систем включает как все стадии проектирования, так и создание цветоделительных пленок для фотофильмпечати.

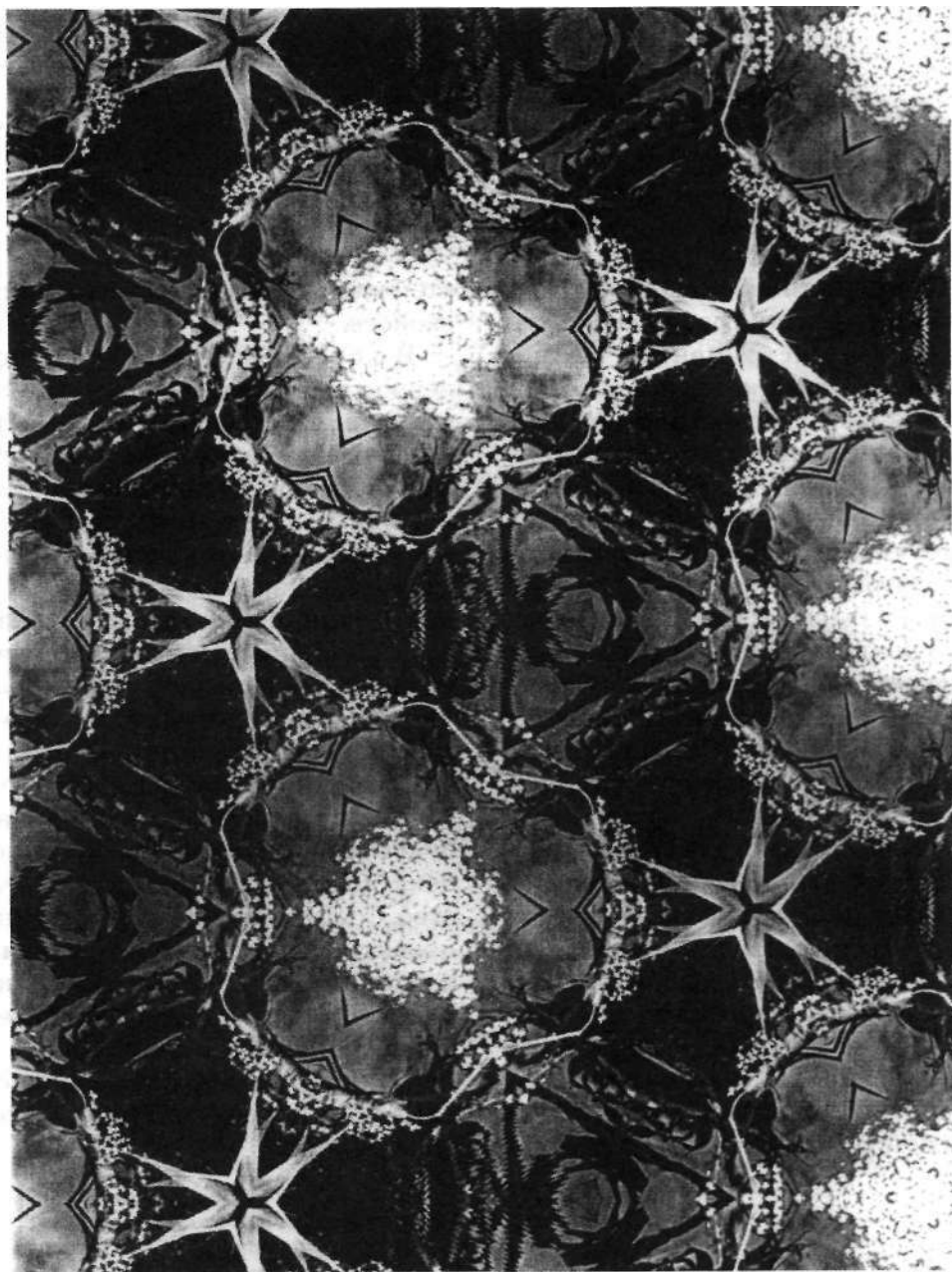


Рис. 235. Текстильный растительный орнамент — «калейдоскоп», полученный в результате компьютерной обработки трех разных фотомотивов

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приведенный обзор выразительных средств графических материалов, инструментов, технических средств, а также способов и приемов их использования не в состоянии исчерпать все творческие возможности создания орнамента, так как это особый процесс, требующий постоянного поиска и развития.

Было бы неверным сводить рассмотрение средств изображения орнамента к чуждым любому творчеству готовым рецептам. Поэтому в пособии приводятся лишь общие рекомендации в расчете на творческую инициативу художника. Знание всего арсенала средств изображения орнаментального мотива и умение им пользоваться позволит художнику в каждом конкретном случае правильно выбрать самое необходимое, определить целесообразность его применения с учетом технологических возможностей реализации творческой идеи на различных материалах, особенно-

стей их пластических и фактурных свойств.

В конечном счете художественно-графические средства — это всего лишь средства в руках мастера. Они не должны быть самоцелью его творчества. Выбор средств всегда должен быть подчинен главному — конкретной идейно-творческой задаче и направлен на как можно более выразительное ее воплощение. Это мы пытались показать на образцах восьми различных типов орнаментов, рожденных историей культуры. Мотивы орнаментов различны, но все они созданы рукой человека-творца и будут воспроизводиться до тех пор, пока будет существовать человечество. Современное художественное проектирование требует создания художником декоративного искусства или дизайнером орнаментов любого типа в зависимости от проектной задачи. Без свободного владения языком орнамента это невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

- Авринуна А.М., Зонова Е.А., Тюленев Н.В.* Технология отделки шелковых тканей. — М., 1972.
- Адлер Б.Ф.* От наготы до обильных одежд. — Берлин, 1923.
- Алпатова И.А.* Узорные ткани // Русское декоративное искусство. — М., 1965, т. 3.
- Арманд Н.В.* Орнаментация тканей. — М.; Л., 1931.
- Бартенев И.А., Батажкова В.Н.* Русский интерьер XIX века. — Л., 1984.
- Белинская Н.А.* Декоративное искусство горного Таджикистана (текстиль). — Душанбе, 1965.
- Бесчастнов Н.П.* Основы изображения растительных мотивов. Черно-белое решение. — М., 1989.
- Бирюкова Н.Ю.* Западноевропейские набивные ткани XVI-XVIII века. — М., 1973.
- Бубнова О.Н.* Декоративные ткани «Всекохудожника». — М., 1935.
- Вагнер Т.К.* От символа к реальности: Развитие пластического образа в русском искусстве XIV-XV вв. — М., 1980.
- Василенко В.М.* Русское прикладное искусство: История и становление I век до н.э. — XIII век / Под общ. ред. Г.К. Вагнера. — М., 1977.
- Воробьев М.В., Соколова Г.А.* Очерки по истории науки, техники и ремесла в Японии. — М., 1976.
- Ганкина Э.З.* Русские художники детской книги. — М., 1963.
- Герштейн Ю.М.* Новые виды гравюры. — М., 1959.
- Гурьева Т.С.* Опыты Л.В. Маяковской в оформлении тканей / Сб. трудов НИИХП. — М., 1972, вып. 6.
- Гусева Н.Р.* Художественные ремесла Индии. — М., 1982.
- Дмитриев Н.* Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века. — М., 1935.
- Добрых рук мастерство.* — Л., 1976.
- Емельянов П.И.* Курс рисования орнаментов. — СПб., 1854.
- Журов А.П., Третьякова Е.М.* Гравюра на дереве: Учеб. пособие для художественных вузов. — М., 1977.
- Захаржевская Р.В.* Декоративные ткани в квартире. — Л., 1960.
- Ивенский С.Г.* Книжный знак: История, теория, практика художественного развития. — М., 1980.
- Иранские ткани XVI-XVIII веков.* — Л., 1975.
- Кинкхл.* Художественное ремесло древнейшего Египта и сопредельных стран. — М., 1976.
- Клейн В.К.* Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVII века, и их терминология. — М., 1925.
- Кузнецова Э.В.* Искусство силуэта. — Л., 1970.
- Макаров К.А.* Советское декоративное искусство. — М., 1974.
- Макарова В.И.* Драгоценные ткани. — М., 1971.
- Мантель А.Ф.* Рисунки для тканей. — М., 1930.
- Мельников Б.Н.* Прогресс техники и технологии печатания тканей. — М., 1980.
- Мерцалова М.Н.* История костюма. — М., 1972.
- Морам де А.* История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982.

- Мурина Е.В. Проблемы синтеза пространственных искусств: Очерки теории. — М., 1982.
- Народное декоративное искусство РСФСР. — М., 1957.
- Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика / Под ред. Д.С. Лихачева. — М., 1983.
- Николаева Н.С. Декоративное искусство Японии. — М., 1972.
- Нельсон Д. Проблемы дизайна. — М., 1971.
- Орнамент украинской набойки. — Киев, 1950.
- Очерки по истории и технике гравюры. — М., 1941.
- Пармон Ф.М. Композиция костюма. — М., 1941.
- Пирвердян Н.А. Средневековые персидские художественные ткани Эрмитажа. — Л., 1971.
- Писарев С.И. Древнерусский орнамент с X по XVII век включительно на парчах, набойках и др. тканях. — СПб., 1903.
- Пономарев В.Д. Техника воспроизведения печатного рисунка. — М.; Л., 1939.
- Работнова И.П. Набойка по трафарету методом Е.П. Повстанного. — М., 1946.
- Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. — М., 1968.
- Раппопорт С.Х. От художника к зрителю: Как построено и функционирует произведение искусства. — М., 1978.
- Рогинская Ф.С. Мария Сергеевна Назаревская. — М., 1955.
- Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. — М., 1971.
- Рудин Н.Г. Художественное оформление тканей. — М., 1964.
- Рудин Н.Г. Павловские шали. — М., 1979.
- Русские художественные промыслы: Вторая половина XIX-XX вв. — М., 1965.
- Русское народное искусство. — Л., 1959.
- Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. — Л., 1971.
- Соболев Н.Н. Русский орнамент. — М., 1948.
- Соболев Н.Н. Старинная русская набойка. Альбом таблиц с аннотацией. — М., 1948.
- Соловоя Т.М. Орнамент — почерк эпохи. — Л., 1972.
- Соловьев В.Л., Болдырева М.Д. Ивановские ситцы. — М., 1987.
- Стасов В.В., Прохоров В.А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. — СПб., 1881-1889.
- Степанов П.К. История русской одежды. — СПб., 1915.
- Стриженова Т.К. Из истории советского костюма. — М., 1972.
- Стриженова Т.К., Аллатова И.А. Текстиль. — В кн.: Советское декоративное искусство 1917-1945. — М., 1984.
- Стриженова Т.К. Текстиль. — В кн.: Советское декоративное искусство 1945-1975. — М., 1989.
- Суворов П.И. Искусство литографии: Практическое руководство для художников. — М., 1964, 4-е изд.
- Сурганова Г.А. Русские платки и шали в городском женском костюме XIX века // Сб. трудов НИИХП. — М., 1972, вып. 6.
- Тараян З.Р. Набойка в Армении. — Ереван, 1978.
- Терентьев П.Н. Прохоровская Трехгорная мануфактура в Москве. — М., 1990.
- Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М., 1988.
- Филиппов А.В. Построение орнамента с большим числом вариантов. — М., 1937.
- Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. — М., 1969.
- Чекалов А.К. Искусство в быту. — М., 1961.
- Черников Я.Г. Орнамент. Композиционно-классические построения. — Л., 1930.
- Шабельская Н.Л. Собрание предметов русской старины Н.Л. Шабельской. — М., 1891.
- Шистко В.И. Техника цветного офорта: Учеб. пособие для художественных вузов. — Л., 1980.
- Якунина Л.И. Русские набивные ткани XVI-XVII веков. — М., 1954.
- Ясинская И.М. Советские ткани 1920-1930 годов. — Л., 1977.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
<i>Раздел I. Выразительные средства графики в создании художественного образа орнамента.....</i>	<i>11</i>
Глава 1. Выразительные средства графики.....	11
1. К постановке проблемы.....	11
2. Элементы графики.....	15
3. Принципы композиции.....	18
4. Свойства поверхности.....	40
5. Выразительные средства графики и образное восприятие изображения. Изделие и среда.....	42
Глава 2. Изображения, построенные на отдельных элементах графики.....	48
1. Линия и линейные (линейные) изображения.....	49
2. Пятно и пятновые изображения. Силуэты.....	65
3. Штрих и штриховые изображения.....	73
4. Точка и точечные изображения.....	81
Глава 3. Изображения, построенные на различных сочетаниях элементов графики.....	89
1. Композиции, построенные на сочетании двух элементов графики.....	90
2. Композиции, построенные на сочетании трех элементов .. графики.....	108
3. Композиции, построенные на сочетании всех элементов графики.....	112
Глава 4. Графические приемы и эффекты, распространенные в орнаментах.....	116
1. Приемы получения статичных и динамичных композиций.....	117

2. Построение плоскостных композиций и композиций с выявлением объема и пространства	127
3. Эффекты чередования фигуры и фона	135
Раздел II. Типы орнамента	141
Глава 1. Геометрический орнамент	141
1. Канонический геометрический орнамент. Становление и развитие	141
2. Арабский геометрический орнамент	152
3. Геометрический орнамент в искусстве XX века	160
Глава 2. Растительный орнамент	169
1. Растительный орнамент в истории искусства	169
2. Изображение растительных мотивов в европейском художественно-промышленном образовании в XIX — начале XX века	186
Глава 3. Зооморфный орнамент	195
1. Скифо-сибирский звериный стиль	195
2. Изображения зверей в европейском искусстве орнамента	202
Глава 4. Антропоморфный орнамент	212
1. Каноничный антропоморфный орнамент	212
2. Графика головы и фигуры человека в книжном декоре	217
3. Графика головы и фигуры человека в орнаменте текстильных изделий	229
Глава 5. Вещный орнамент	234
1. Зарождение и развитие вещного орнамента. Вещный европейский орнамент XIX века	234
2. Вещный орнамент в русском агитационном искусстве 20-х годов XX века	240
Глава 6. Шрифтовые орнаменты	249
1. Место и роль шрифтовых сообщений в орнаменте	249
2. Шрифтовые и знаковые алфавиты	259
Глава 7. Пейзажный орнамент	263
1. Изображения пейзажа в истории декоративно-прикладного искусства	263
2. Изображение гор в китайском искусстве	271

Глава 8. Комбинированный орнамент. Художники- орнамента листы и развитие ордерного орнамента	275
1. Разновидности комбинированного орнамента	275
2. Художники-орнаменталисты и развитие ордерного орнамента	277
 Раздел III. Методы, приемы и средства проектирования орнамента	295
Глава 1. Методы проектирования орнамента	295
1. Канонический метод проектирования	295
2. Художественное проектирование	297
3. Компьютерный дизайн	308
 Глава 2. Материалы, инструменты проектирования и приемы их использования при создании орнаментов	315
1. Графические материалы	315
2. Традиционные инструменты (технические средства) и приемы работы с ними	318
3. Коллаж	322
4. Орнаментальная фотография	323
5. Компьютерная техника	327
 Заключение	330
Литература	331