



ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ

Том I



АРТ-РОДНИК

От издательства

Основой для альбома «Орнамент всех времен и стилей», подготовленного издательством в двух томах, послужило издание «L'ORNEMENT POLYCHROME», выпущенное в Париже в 1888 году под редакцией Огюста Расинэ, который провел огромную работу, исследуя различные первоисточники, группируя многочисленные сюжеты разных стран, эпох и стилей в гармоничные и хорошо продуманные орнаментальные таблицы, отличающиеся строгой систематизацией.

Орнамент (ornamentum) в переводе с латинского значит – украшение и является узором, построенным на ритмичном чередовании и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов. Орнамент повсюду окружает нас в повседневной жизни. Он служит украшением зданий, сооружений, мебели, оружия, тканей и других предметов, относящихся к сфере декоративно-прикладного искусства, широко применяется в прикладной и книжной графике и плакате. Являясь связующим звеном между искусством и производством, он представляет собой одну из самых привычных, практичных и разнообразных форм художественного творчества.

Общие стилистические признаки орнаментального искусства определяются особенностями и традициями изобразительной культуры каждого народа, обладают определенной устойчивостью на протяжении нескольких исторических периодов и имеют ярко выраженный национальный характер. В основе многочисленных видов орнаментов чаще всего лежит изобразительное начало: даже многие геометрические мотивы являются по своему происхождению плоскостными стилизованными изображениями реальных предметов. Существуют три широко распространенные разновидности орнамента: орнаментальные ленты, розетки и сетчатые орнаменты, заполняющие поверхность предмета сплошным узором. Орнамент бывает растительным, геометрическим, тартологическим, включающим изображения сказочных зверей и животных, и эпиграфическим, состоящим из надписей. Свойства орнамента зависят от назначения, формы, структуры и материала той вещи, на которую он нанесен.

Надеемся, что наше издание не только доставит вам эстетическое удовольствие, но и принесет практическую пользу, так как области применения орнамента весьма разнообразны.

ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ

В ДВУХ ТОМАХ

Том I

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО, ИСКУССТВО АЗИИ,
СРЕДНИЕ ВЕКА



Москва
АРТ-РОДНИК
2004

Подготовлено по изданию
«L'ORNEMENT POLYCHROME» (Paris, 1888)
под редакцией Огюста Расина
с пояснительными примечаниями и общим введением.
Томы I и II включают 220 цветных орнаментальных таблиц,
с применением золота и серебра, содержащих
около 4000 сюжетов всех стилей.

Б.Б. Павлов
перевод с французского

Т.И. Хасбинова
главный редактор

В.Ф. Ивазидий
редактор

А.А. Кузнецов
дизайн

Н.Г. Дренчева
художественно-технический
редактор

Ю.П. Бакилова
Л.Н. Гордеева
корректоры

© Издательство «АРТ-РО/ДИНК», 2004
© Кузнецов А.А., дизайн, 2004

ISBN 5-8896-122-1

Отпечатано в Словакии

Содержание

СПИСОК ТАБЛИЦ	8
ОБЩЕЕ ВВЕДЕНИЕ	11
Примитивный стиль	13
Античное искусство	15
Искусство Азии	27
Византийское искусство	38
Западное искусство	41
Средние века	41
Эпоха Возрождения	48
XVII – XVIII века	54
ТАБЛИЦЫ с пояснительным текстом	71

Список таблиц

- 1 Примитивное искусство. Ткань, деревянная резьба, росписи
- 2 Египетское искусство. Горельефы и барельефы, медная пластина
- 3 Египетское искусство. Скульптурный декор
- 4 Египетское искусство. Декоративные росписи
- 5 Египетское искусство. Настенные росписи. Повторяющиеся фоны и фризы. Декоративные завязки
- 6 Египетское искусство. Ювелирные украшения
- 7 Ассирийское искусство. Полхромные ориентальные мотивы
- 8 Древнегреческое искусство. Стилизованные растительные мотивы
- 9 Древнегреческое искусство. Стандартные полхромные и монохромные орнаменты лучших периодов
- 10 Античное искусство. Полхромные ориентальные мотивы
- 11 Этруское искусство. Ювелирные украшения
- 12 Античное искусство. Настенные росписи. Раскрашенные барельефы и их имитации. Элементы архитектурного декора. Помпейская палитра
- 13 Античное искусство. Архитектурный декор. Помпейский стиль
- 14 Античное искусство. Мозаики, расписные барельефы, фрески
- 15 Китайское искусство. Орнаменты: меандры и лабиринты
- 16 Китайское искусство. Вышивки и имитации вышивки
- 17 Китайское искусство. Животные и позолоченные ориентальные мотивы на лакированном дереве
- 18 Китайское искусство. Свободные или симметричные узоры
- 19 Китайское искусство. Вышивки и декоративные росписи
- 20 Китайское искусство. Росписи. Вышивки. Набойки
- 21 Китайское и японское искусство. Шелковые ткани с регулярным узором
- 22 Китайское и японское искусство. Изделия с перегородчатой эмалью
- 23 Китайское и японское искусство. Непрерывные орнаменты
- 24 Японское искусство. Художественный металл. Рукоятки, кошельки и гарды кинжалов и мечей
- 25 Японское искусство. Художественный металл. Оружие и утварь
- 26 Японское искусство. Перегородчатые эмали
- 27 Японское искусство. Древний декор тканей
- 28 Японское искусство. Декор тканей
- 29 Японское искусство. Обои. Производство Китая и Японии
- 30 Японское искусство. «Перламутровый» декор на плоских поверхностях
- 31 Японское искусство. Народный орнамент и его символика
- 32 Японское искусство. Каргуши
- 33 Индийское искусство. Чернь и гравировка
- 34 Индийское искусство. Эмалевый декор на медных изделиях. Перегородчатая эмаль. Чернь и чеканка на стали
- 35 Индийское искусство. Росписи, черновые узоры
- 36 Индийское искусство. Непрерывные растительные мотивы. Вышивки, книжный декор, чернь, перегородчатая эмаль
- 37 Индийское искусство. Современная орнаментика
- 38 Индо-персидское искусство. Аппликации. Растительные мотивы
- 39 Индо-персидское искусство. Декоративные узоры
- 40 Индо-персидское искусство. Декоративные узоры
- 41 Индо-персидское искусство. Полхромные росписи. Непрерывные бордюры
- 42 Индо-персидское искусство. Книжный декор. Двойная плетенка
- 43 Индо-персидское искусство. Книжный декор
- 44 Индо-персидское искусство. Книжный декор. Перегородчатые эмали
- 45 Индо-персидское искусство. Книжные миниатюры. Медь с черными украшениями
- 46 Персидское искусство. Навивные ткани. Растительные и зооморфные узоры
- 47 Персидское искусство. Черновые узоры
- 48 Персидское искусство. Латунные изделия с позолотой и драгоценными камнями. Медные изделия с позолотой, накладным серебром и чернью
- 49 Персидское искусство. Народная обиходная

- 50 Персидское искусство. Полная керамика. Синяя, зеленая и белая
- 51 Персидское искусство. Изразцовая облицовка стен. Внутренний и наружный декор зданий
- 52 Персидское искусство. Изразцовая облицовка
- 53 Персидское искусство. Керамика
- 54 Персидское искусство. Полная керамика
- 55 Персидское искусство. Книжный декор. Маргинальные украшения
- 56 Персидское искусство. Книжный декор
- 57 Персидское искусство. Ковроделение. Непрерывные орнаменты
- 58 Персидское искусство. Ковры
- 59 Арабское искусство. Насечка. Монохромный орнамент
- 60 Арабское искусство. Переплеты
- 61 Арабское искусство. Книжный декор. Орнамент розеток
- 62 Арабское искусство. Надписи в орнаментальном окружении. Книжный декор
- 63 Арабское искусство. Священные надписи. Книжный декор
- 64 Арабское искусство. Книжный декор. Украшенные надписи
- 65 Мавританское искусство. Керамические мозаики и поливные кирпичи
- 66 Мавританское искусство. Мозаики, поливные изразцы
- 67 Мавританское искусство. Архитектурный декор
- 68 Искусство Османской империи. Настенные изразцы. Расписная и поливная терракота.
Наборная работа
- 69 Византийское искусство. Фрески, мозаики, книжный декор
- 70 Средние века. Книжный декор. VIII век
- 71 Греко-византийское искусство. Фрески и мозаики, IX – XII века. Книжный декор
- 72 Византийское искусство. Греческий декор, IV – VI века. Окраска строительных материалов.
Монохромный декор
- 73 Кельтско-византийское искусство. Типы декоративных росписей, VI – IX века.
Ювелирные украшения с эмалью, X век. Цвет в романской архитектуре, XI век. Книжный декор
- 74 Средние века. Мозаики, инкрустация, чернь, фрески. Византийский стиль
- 75 Средние века. Византийская орнаментика. XI век
- 76 Византийское искусство. Мозаики, эмалевые растительные узоры в синагоге, вышивки
- 77 Средние века. Мозаики. XII век
- 78 Римско-византийское искусство. Настенные и напольные мозаики
- 79 Средние века. Наборная работа. XIV – XV века
- 80 Средневековое искусство. Книжный декор. Бордюры и флероны, VIII – XII века
- 81 Средние века. Кельтские орнаменты. VII – IX века
- 82 Кельтское искусство. Ленточное переплетение и называющиеся драконы.
Книжный декор, VII – IX века
- 83 Средневековое искусство. Кельтско-скандинавский орнамент, VII – IX века.
Украшенные буквы
- 84 Средневековое искусство. Книжный декор, VIII – X века. Галло-франкская и англосаксонская школы
- 85 Средние века. Кельтские орнаменты. VII – XI века
- 86 Средневековое искусство. Мозаики и росписи галло-римского и романского периодов
- 87 Средневековое искусство. Мозаики в галло-римском и романском стилях
- 88 Средневековое искусство. Барельефы. Художественный металл. Расписной декор.
Французские школы, XI – XIV века
- 89 Средневековое искусство. Расписной орнамент. Французские школы, XI – XIV века
- 90 Средние века. Книжный декор. Романский стиль, XI – XII века
- 91 Средневековое искусство. Мозаика: цветная паста, смальта. Мраморная мозаика,
IX – XIII века
- 92 Средневековое искусство. Книжный декор, VIII – XIII века. Растительные завитки, эмблемы
- 93 Средневековое искусство. Книжный декор, VIII – XII века. Растительные мотивы, вертикальные фоны, бордюры и др.
- 94 Средние века. Вышивки, фрески и эмаль
- 95 Средневековое искусство. Греко-сирийская орнаментика тканей
- 96 Средневековое искусство. Драгоценные европейские ткани в восточном вкусе
- 97 Средние века. Книжный декор. XIV век
- 98 Средние века. Витражи. XII – XIV века
- 99 Средневековое искусство. Витражи, XII – XIV века. Растительные мотивы готического окна
- 100 Средние века. Гримальные витражи. XIII – XIV века

ОБЩЕЕ ВВЕДЕНИЕ

Эта книга имеет в высшей степени практическое значение; это скорее альбом иллюстраций, чем трактат, она скорее дает примеры, чем наставления. С ее помощью мы хотели избежать подводных камней теорий, которые, какими бы правильными они ни казались, всегда остаются слишком расплывчатыми и общими, когда они представлены в абстрактной форме. Вид медитиров всегда говорит сам за себя, и наиболее верным способом извлечь из них урок является анализ, а не попытка заставить их служить в качестве иллюстраций к заранее сделанному обобщению, которое зачастую является слишком абсолютным, чтобы подчиняться допущенным исключениям или предусматривать все особые случаи. Этот последний метод кажется нам наиболее опасным при его использовании в тех отраслях искусства, которые, вероятно, менее всего поддаются твердым правилам и в которых самое большое место отводится инстинкту, воображению и даже капризу художника.

Мы не хотим сказать, что произведения этого вида искусства не должны подчиняться тем принципам и высшим правилам, которым должен отвечать любой художественный замысел.

Так орнаментальная композиция может быть воистину прекрасной лишь при условии, что она доставляет зрителю чувство покоя и удовлетворения, рождающееся при равновесии и гармонии всех элементов, из которых она состоит. Законы пропорции, законы равновесия и симметрии, подчиненность деталей ансамблю, разнообразие в единстве, — все эти правила, продиктованные инстинктом и провозглашенные наукой, занимают подобающее место как в искусстве мастера по орнаменту, так и во всех других видах искусства.

В то время когда живопись и скульптура более или менее объединены смыслом и логикой сюжета или точным подражанием и воспроизведением естественных предметов, когда архитектура должна считаться с большим количеством требований, касающихся прочности, назначения здания, соотношения внешнего вида с внутренним устройством, орнаментация, и в особенности интересующая нас орнаментация цветных поверхностей, переходит, по всей видимости, в более скромную сферу действий, где, однако, царит большая свобода.

Ей дано множество средств, множество путей открыто перед ней, чтобы достичь тех пропорций и гармонии, которые порождают чувство прекрасного.

Если она сможет познать у других искусств их различные приемы: у архитектуры — ее общие формы и интерес, пронизанный к повторам, у скульптуры — мощь ее эластичных рельефов, у живописи — привлекательность сюжетов и очарование природного колорита, — она сможет найти в них неисчерпаемые ресурсы, не покидая своей сферы.

От самых простых геометрических фигур, таких как квадрат, ромб, треугольник, повторения и встречного расположения которых часто бывает достаточно для того, чтобы сформировать интересный ансамбль, до самых изощренных и сложных плетеных узоров, до самых своеобразных арабесков, до тех химерических замыслов, в которых переплелись линии, цветы, животные, сам человеческий облик, — какое широкое поле деятельности простирается перед мастером орнаментов, хозяином этого фантастического и прекрасного мира, который считается не с природным порядком вещей, а лишь со своим воображением! Какая бы это была сознательная и даже обманчивая свобода, если бы эти сознательные капризы не управлялись вкусом и не приводили бы к результату, который независимо от использованных средств должен быть выражен как в гармонии формы, так и в гармонии цвета!

Следовательно, орнамент занимает важное, хотя и второстепенное, место в художественной шкале. Если он метит не так высоко, как другие формы искусства, если его цель не состоит в том, чтобы возвести наши души и заставить трепетать наши самые низменные чувства, то он отвечает самым бесосновательным потребностям нашей натуры, которые состоят в том, чтобы украсить окружающие нас предметы.

То соединяясь с творениями высшего искусства и доводя их, то будучи нанесенными на самые простые изделия и возвышая и облагораживая их, орнамент является связующим звеном

между промышленностью и искусством и представляет собой одну из его самых привычных, самых практических и самых разнообразных форм.

Таким образом, основными характеристическими чертами орнаментации являются множество вариантов ее применения, разнообразие и почти неограниченная свобода в выборе средств. Однако, как мы говорили в начале, именно по этой причине очень трудно установить ее правила иначе, чем опытным путем, и *априори* составить *Кодекс орнаментов*.

Однако наш замысел был иным, и в этом коротком предисловии мы, на основе историко-хронологического анализа различных стилей, используемых в сюжетах наших иллюстраций, сделаем попытку дать объяснение побудительных причин возникновения этих стилей, понять их приемы и таким образом предоставить тем, кому это потребуется, средства для просвещенного суждения и воспроизведения или же, что будет еще лучше, для плодотворного применения. Руководствуясь этими соображениями, мы приведем в начале данного исторического исследования лишь краткие предварительные рассуждения, которые способны осветить весь процесс и предоставить составные элементы для заключения, которое, в конечном итоге, сделает сам читатель.

Существуют три средства для создания орнаментов: *набросок*, или *рисунк*, *цвет* и *рельефность*.

При помощи этих средств, два первых из которых занимают нас более всего, художник может добиться самых разнообразных проявлений своего мастерства, которые, однако, полностью входят в три следующие категории:

1. *Придумывание* мотивов, которые по замыслу являются чистым воображением и не свойственны природным творениям;
2. *Условное изображение* реальных предметов, выражаемое только в основных характерных чертах и в обобщенной форме;
3. *Подражательное изображение* предметов, сделанное с видимостью реальности средствами рисунка и цвета.

Первый прием ничего не анимировал у подражательных видов искусства и в определенной степени присутствовал во всем стилям и всем эпохам. Линейные и геометрические комбинации (плетеные узоры, меандры, розетты), которые являются их примитивным выражением, отвечают способностям человеческого мозга к порядку и к чувству меры; являясь непосредственным продуктом чистого воображения, они создают то, чего не существовало. Этот жанр занимает большое место в искусстве не только отдельных народов, таких, например, как арабы или англичане, можно утверждать, что он не обошел никого. В открытой или завуалированной форме геометрический метод служит основанием для большинства орнаментальных композиций.

Второй прием — *условное изображение*, который является связующим звеном между двумя другими и который часто путают с первым приемом, приближается к нему в сфере творческого вымысла своей способностью к идеализации, то есть к абстрактному обобщению в форме общих прообразов, образов, заимствованных им у природы, чтобы присвоить их себе. Именно благодаря этому идеализированному воспроизведению художник, по счастливому выражению Шарля Бланка, «*вступает в величие всемирной жизни*», и именно от этого жанра следует ожидать появления орнаментов самого высокого стиля, поскольку, как прекрасно сказал автор *Гримальни искусства рисунка*, «*стиль является оплечением человеческой мысли в природе*».

Что касается чисто *подражательного изображения*, то именно приближается к современному периоду, мы чаще встречаемся с использованием этого живописного метода, который в большей степени применим для верности передачи изображаемого объекта с его индивидуальными особенностями, для его выражения со всеми случайными модификациями, выступами, оттенками, одним словом, со всеми его отличительными свойствами и в его полном выражении. Зародившись в результате усиления роли живописи в традиционных видах искусства и прогресса мастерства художников, этот метод, дающий менее строгие и более живые результаты, чем два других метода, прекратил отвечать утонченным и изысканным вкусам развитой цивилизации. Частое использование подражательной живописи вдохновило искусных мастеров на создание чудесных узоров, которые прославили современное искусство и, в частности, наше французское искусство, семнадцатого и восемнадцатого веков. Однако это не обошлось без некоторых злоупотреблений и некоторого ущерба для отдельных видов промышленного искусства (таких, как керамика, роспись на стекле, ковроткачество и т.д.), которые только бы выиграли, если бы вернулись к более простым и к более декоративным методам.

В заключение скажем, что использование цвета в орнаменте (основная цель этой книги) близко связано с применением одного и другого методов, которые мы только что изложили. Там, где

изображение предметов является идеальным или условным, цвет также является условным, а мастер орнамента остается хозяином своей палитры. В этом случае строгость рисунка компенсируется свободой цветовой гаммы, то есть преимуществом выбора и использования цвета по своему усмотрению, без заботы о сходстве и правдоподобии и следуя лишь законам гармонии соотношений. Такой путь всегда открыт для создания и самобытности, и люди с Востока никогда не спорачивали с него и добились на нем несравненного опыта.

Иначе говоря, через призму истории различных эпох в искусстве мы проследим за применением различных методов, суть которых мы попытались определить.

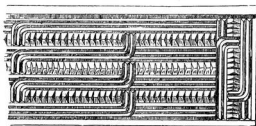
ПРИМИТИВНЫЙ СТИЛЬ

Табл. 1

Среди примеров, собранных на нашей таблице 1, название *примитивный стиль*, то есть стиль, который предшествовал любой концепции сложившегося искусства, в действительности относится только к тем примерам (№№ от 1 до 17), которые выражают в определенном смысле инстинктивные концепции народностей Океании или Центральной Африки и которые применяются к украшению повседневных предметов.

Кроме того, мы полагаем, что к общему обзору инстинктивных украшений мы должны приложить отдельные монохромные фрагменты, сделанные насечкой, или резаные, дополняющие их визуальный облик.

Фрагменты
резных работ
с насечкой
(Музей Лувр)



За исключением №№ 4, 8 и 12 на нашей таблице, где встречаются некоторые профили флоры, все эти инстинктивные рисунки являются чистым вымыслом. Крайняя строгость цветových средств, которыми так легко злоупотребить, выявлена в них не менее, чем композиция рисунка. Этот стиль, рассматриваемый в качестве примитивного, представляет тем не менее определенную ценность, поскольку без помощи коллектива и знания высших правил в нем с самого начала утверждается потребность в порядке, симметрии, гармонии и сочетании с композициями, надо сказать, менее обширными, но уже очень характерными, и с продуманной цветовой гаммой. Нигде мы не встретим следов более активного применения черного цвета, чем в примерах № 2 и 10 и особенно в № 4, где изолирующий принцип белого контура оказывает мощную поддержку ярко-красному фону, к которому так часто стремились утонченные азиатские мастера цвета.

Если в ряду этих изделий, которые демонстрируют все характерные черты примитивного стиля, мы сопоставили различные образцы, заимствованные у перуанской или мексиканской орнаментации, принадлежащие к более развитому стилю, то это, с одной стороны, потому, что размеры нашего альбома не позволяли выделить особое место этим малоизвестным искусствам. С другой стороны, это сделано потому, что нам для выявления различий стилей показалось интересным сравнить результаты индивидуальных усилий, сделанных, в частности, двумя народами, в тех проявлениях, в которых уже чувствуется влияние архитектуры, обеспечивающее единство характерных черт.

Несомненно, образцы мексиканской живописи, которые мы приводим под номерами с 22 по 47, имеют малопривлекательный колорит; однако, при всем примитивизме цветовой гаммы, замыслы этих изображений обладают определенной ценностью и исходят из возвышенных принципов, из которых возникают стили и которые могли породить лишь архитектуру. Прототипами

этих стилей являются не имеющие возраста памятники Юкатана и Мексики, напоминающие памятники Египта, Индии, Японии, но особенно памятники, сооруженные ассирийцами.

Между появлением примитивного стиля, возникшего в результате индивидуального повеса, и установлением архитектурных правил, прошел период его выразания, который мы никак образом не можем ни намереть, ни проследить.

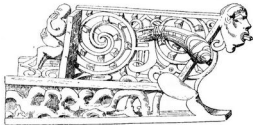
Украшение
пироты
(Музей Лувр)



Вышивка
по коже



Украшение
пироты
(Музей Лувр)



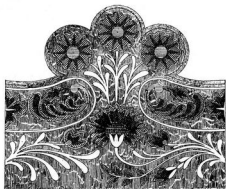
Древо духа



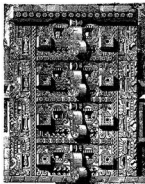
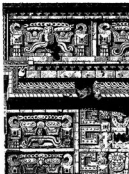
Кистей

Для нас достоверная история не начинается даже с самых древних памятников архитектуры; нам не известны те цивилизации, которые их воздвигли, а то, что могло остаться от предшествующих веков, еще не имеет практической пользы. «В том смешанном состоянии, в котором сегодня на поверхности земного шара встречаются крупные человеческие расы, — говорит Вилле-ле-

Бока, обшитая
сукном.
(Современный
мусульманский
декоу.
Музей Лувр).



Джок (Американские города и ландшафты), — трудно различить первичные склонности каждой из них». К сожалению, это очевидно; тем не менее с помощью Зиглера можно, не вдаваясь в изучение особых донисторических склонностей, рассматривать керамику в качестве того элемента, который вдохновляла на создание формы архитектурных чертежей. Аналогия принципов та же



самая, а человек научился обращаться с глиной для изготовления посуды прежде, чем с деревом или камнем для сооружения памятников. Следовательно, издотворные принципы идеализации или генерализации природных форм, от которых так много почерпнули архитектура и орнамент, прежде всего, относятся к керамике.

Детали памятников из Ассирии (Ниневия).
(Из книги Galabé, Древнее и современное искусство). — Париж, издательство Фарма (Дюло)

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

Соединя под этим названием *египетское, ассирийское, греческое, этрусское, римское и греко-римское искусство*, мы меньше всего стремимся определить приоритет одного из них (поскольку искусство Азии сосуществовало с этими искусствами, а некоторые из его форм могли бы претендовать на значительно больший возраст), а скорее всего, мы придираемся той принятой терминологии, которая предвзначает термин *античный* тем цивилизациям, чья история дошла до нас через посредство греческой и латинской литературы. Их влияние, вошедшее в моду в эпоху Ренессанса, является основой нашего классического образования.

Эта группа культур имеет вполне четкий облик, что способствует их отдельному изучению, а их традицию достаточно легко проследить сквозь призму тех различных исторических фаз, которые прошли эти народы.

ИСКУССТВО ЕГИПТА И АССИРИИ

Табл. 2 — 7

Искусство Египта. Историю искусства древних народов мы начинаем с Египта.

Рассматриваем ли мы искусство Древнего Египта, служившего точкой соприкосновения семитской, эфиопской и берберской рас, как искусство, обобщившее начинания предшествовавших цивилизаций и оставшееся для нас практически неизвестным, либо мы рассматриваем его как место происхождения греческого, этрусского и греко-римского искусства, то есть в качестве высочайшего источника великой классической традиции, в наших глазах оно достойно двойного уважения по причине своей древности и своих высочайших заслуг.

Искусство египтян носит в основном возвышенный, духовный и символический характер, и этот характер ярче всего выражен в орнаментных композициях.

Элементы реального мира, собранные в обобщенных формах, составляют фон их декора. Строгие очертания, которые образуют их оболочку, не имеют себе равных по размаху; их цель —

выразить род, а не отдельную личность, и они в идеальной форме воспроизводят немногочисленные типажы, которые очень разнообразны в своих конкретных изображениях.

Цветовая гамма состоит из плоских тонов, без теней, которые используются в условной манере, как и сами формы; в примечании к иллюстрации 4 вы найдете перечисление тонов египетской палитры.

Почти все изделия, которые служат предметом этой орнаментации, являются не чем иным, как символами.

Вот как М. Жакмар в своей книге *Чудеса керамики* объясняет большинство изображений, которые мы находим на двух наших иллюстрациях:

«Легко показать ту важную роль, которую играет растение, встречаемое нами во всех восточных теориях. Обожествленный Лотос — это дань уважения, отданная благодатному воздействию воды и солнца на уснувшую землю; это — символизация годичной эволюции времен года, которые заставляют сменяться поколения и приносят жизнь туда, где, казалось бы, царствует неподвижность смерти. Само солнце является объектом непосредственного поклонения, формы которого священнослужители с удовольствием разнообразили для того, чтобы лучше проникать в массы. Каждому известен этот крылатый диск, под которым изображены две змеи Уреуса, являющиеся царскими символами Верхнего и Нижнего Египта; это — солнце в своей материальной форме, такое, каким оно изображено на пороге храмов, на погребальных и культовых сооружениях, и даже на одежде священнослужителей и царей; это то солнце, к которому обращены плахи и поэтические молибы, как, например, следующая: «Хаала тебе, Ра, в твоём утреннем свете, Тьма, в твоём закате... ты светишь, ты сияешь, являясь властителем Богов». Однако существует иное изображение солнца, которое требует пояснения. В наших деревнях существует насекомое, на которое каждый смотрит с отвращением, это — жук-навозник... Итак, если египтяне в качестве предмета для обожествления избрали столь ничтожное и отвратительное существо, это означает то, что они открыли в его поведении замечательную черту. Действительно, когда вы наблюдаете за движениями этого насекомого на песчаном берегу, вы видите, как оно проникает в испражнения животных, выбирает среди них подходящую массу, из которой выдвигает шарик после того, как отложит в нее яйцо, а затем таскает его за собой в задних лапках до тех пор, пока его поверхность не затвердеет под воздействием тепла; тогда оно зарывает в землю этот шарик, внутри которого происходит зарождение и преобразование личинки, из которой позднее появится совершенное насекомое, чтобы в свою очередь выполнить различные акты по воспроизведению. Египтянам казалось, что жук-навозник немного повторяет творение Создителя; шарик из фекалий, содержащий яйцо, олицетворяет собой землю, оживляемую ростом жизни в претерпевающую естественную эволюцию под воздействием тепла. В этом чувствуется сравнение между Создателем и осуществленным творением, и этого сравнения было достаточно, чтобы возвести скромное насекомое в ранг самого великого из Богов».

В рисунке под номером 12 таблицы 4 изображен черный жук-скарабей, держащий в своих передних лапках солнечный диск, а в нижних лапках — шарик из фекалий. Это — полный символ.

К этим символическим изображениям египтяне часто прибавляли знаки своих иероглифов. Следовательно, письменность была для них средством орнаментации, приемом, которым греки,

похоже, пренебрегали, но из которого персы, арабы и мавры смогли взять самое лучшее.

Что касается применения орнамента у египтян, то следующее высказывание Шампольона-Физака даст вам представление о его повсеместности:

«Мебель из обычных или из редких и экзотических древесных пород, из металла с гравированием или позолотой; однотонные ткани или ткани с шитьем, с вышивкой, ткани окрашенные и расписные, изю льна, хлопка способствовали украшению египетских домов и удобству проживания в них... С одинаковой тщательностью изготавливались скамеечки под ноги, кровати для отдыха со спинкой и изголовьем, диваны, кресла, двустворчатые шкафы, буфеты, дощечки для письма, шкатулки и ларцы и все предметы подобного рода, необходимые для семьи. По обивке из ткани и по орнаменту табурет

Белье



диваны, кресла, двустворчатые шкафы, буфеты, дощечки для письма, шкатулки и ларцы и все предметы подобного рода, необходимые для семьи. По обивке из ткани и по орнаменту табурет

походил на кресло, дополнением которого он являлся. Ножки складных деревянных стульев имели форму шеи и головы лебедя. Другие кресла были из кедра и инкрустировались слоистой костью и бивновым деревом, а их сиденья были из прочно переплетенного тростника. Круглые столы на одной ножке, круглые столы, ломберные столы, коробочки всех размеров своим материалами и прекрасным исполнением отличались великодушеством мебели. Циновок и ковры разнообразных ярких цветов, иногда украшенные фигурами, покрывали пространство жилищ или самые обжитые зоны; там можно было увидеть налы из золота, из драгоценных материалов, из позолоченного металла, которые были украшены эмалями или драгоценными камнями и были настолько эстетичными и разнообразными по форме, что о них нам могут повестить лишь сохранявшие их облик изображения».



Египетское лотос

Никто не превосшел египтян по твердости, точности и размаху рисунка. Иногда, когда речь идет об изображенных животных, профили их неролифнов, покрывающие пиллусы и стелы и выполненные безмал потерю, превосходит даже то, чего греки достигли в этом жанре. Закладывая динамику их изображений в жесткие формы, которые могут показаться нам чрезмерными, эти искусные расовальщики демонстрируют проявление такой силы воли, которую впору приписать исключительно их религиозным канонам. Сдержанная ловкость своих пропорций и умелых рук, они следовали принципам искусства, плодотворность которых они доказали с тех пор стали достойны нашего полного внимания. Изучение египетских изделий раскрывает то, чем прежде всего они сами являются, и затем то, чем они не хотели быть. Их строгие очертания, являлись ли они простыми набросками или металлическими обложками, всегда остаются образцами, которыми должны вдохновляться мастера орнамента, стремящиеся оставаться в рамках идеального и соблюдать условия величия стилей.

Таб. 7

Искусство Ассирии. Ассирийская орнаментация, фрагменты которой мы приводим на таблице 7, принадлежит, по меньшей мере, к второстепенному периоду и, как мы отмечаем в нашем критическом предисловии, могла получить название скифо-ассирийской орнаментации; она возникла после завоевания первоначального Вавилона, искусство которого должно было произойти из индо-бактрийского источника и которое представлено в Иране в виде мамитников, детали которых нам не известны.

Влияние Египта со всей очевидностью проявляется в отдельных частях сооружений Персеполиса: крылатый шар, головной убор египетского божества Сохарица, Уреусы и балланы, над которыми позынается шар, свидетельствуют о том, что эти сооружения, обогащенные эвмистованными элементами, появились после завоевания Египта Камбизом. Похоже, что никакие правила, никакие предписания школ не мешают разнообразию форм, в которых проявилось больше причуд, чем пропорций. Чувствуется, что египетские мастера, призванные преемниками Камбиза, теряли свое мастерство по мере удаления от тех мест, где они получили свое образование, которое само уже подверглось относительному упадку, и что они лишь отчасти являлись аксоператорами этого мастерства. Используемый при орнаментации дворцов, а не храмов, египетский символизм не имел того же священного значения на новых землях; и перед лицом чужеземной цивилизации от него сохранились лишь остатки. В рисунке под № 1 на нашей таблице дан нарисованный барельеф, изображающий священное дерево, которое было одной из наиболее часто повторяющихся фигур ассирийского символизма. Крылатые фигуры, окружающие солнце (рисунок № 7), являются символом души и т.д.

Ассирийская орнаментация, включая барельефы, была полностью расписана или покрыта золотом и серебром. «Я убедился, — сказал Тонсье, говоря о Персеполе, — что нет ни одного уголка во дворце, где нельзя обнаружить самую изысканную и самую законченную роспись; такая же картина в Хорсабаде, в Немруде, а также в Эббатане, столице Мидии, где, по словам Полибия, который дал описание дворца царей Персии, портники, перистили, лепные украшения были покрыты серебряными и золотыми пластинами, которые были разграблены солдатами Александра».

По технике своего изготовления покрытые глазурью выступающие кирпичи с правильным рисунком, прекрасные образцы которых мы приводим здесь, были, вероятно, вывезены из Китая

(Ш.Таксы. *Описание Малой Азии*); во всяком случае, они являются непосредственными предками общепонятных картичек, для которых современные персы нашли столь широкое и искусное применение.

ГРЕЧЕСКОЕ, ЭТРУССКОЕ И ГРЕКО-РИМСКОЕ ИСКУССТВО

Табл.
8 — 14

Греческое искусство. Считается, что по своему формированию греческое искусство перенимало традиции египетского искусства, которое неоднократно благодаря влиянию искусства Ассирии и Финикии. Мы знаем, какой эффект в Элладе произвели эти различные традиции, появившиеся в руках разнородной нации, наделенной самыми высокими художественными способностями, которые когда-либо встречались у человечества. После более или менее продолжительного инкубационного периода там родился новый стиль, имевший лишь далекое отношение к стилю предшествовавших цивилизаций, и был создан идеал, нашедший свое высшее выражение в искусстве высокой скульптуры.

Под воздействием этого искусства орнамент, находившийся на более низкой ступени, также претерпел замечательную эволюцию.

Будучи не столь священным, как египетский орнамент, менее замкнутым в узком значении символа, менее спиритуалистическим и более живым, греческий орнамент обладал большей свободой, гибкостью и грацией, но не злоупотреблял ими и сохранял чувство меры, от которого тонкий вкус греков никогда не отклонялся.

Оставаясь всегда чистым, благородным и возвышенным, изобретательным и разнообразным, но никогда не становясь цветистым или чрезмерным, греческий гений должен был отметить орнамент печатно вышших достоинств, которые отделили ему столь большое место в архитектуре, скульптуре и в других изобразительных искусствах, но в то же время вследствие развития других форм искусства ему было уготовано более второстепенное место, почти всегда подчинявшееся интересам изображения фигур людей и животных, которые наносились на вазы, носились метопы или располагались на фризах.

Если, согласно точке зрения, которую мы высказали в начале этого исследования, мы будем теперь искать основную характерную черту греческого орнамента, то мы найдем, что она носит четко условный характер (в том случае, когда она не является чисто идеальной) и подчиняется общим формам, найденным в природе, освобождаясь от слепого детального подражания им.

Быстрое перечисление его наиболее любимых сюжетов поможет нам найти эту доминирующую черту.

Так, эта грациозная пальметта, из которой образуются антефиксы и которая предстает во столбчатых видах на фризах храмов, на бровище и горловине ваз, замаскирована у стручков перчаточника, различным образом объединенных и обрамленных в форме ваз, чаши, султана и т.д.; однако отход от природных форм столь велик, что полученные результаты можно рассмотреть в качестве реального творчества, равного тому, которое создавало меандры, витые узоры и т.д. Некоторые другие пальметты, взятые у различных растений: алоэ, пальма, изображения поднимистых листьев пальца, лаврового дерева или виноградного куста, — дополняют обычную флору греческого орнамента. Самым значительным типом является *акантовый лист*, который украшает капиталь коринфского ордера и о котором Вазари рассказывал нам прекрасную притчу. «Этот стебелек аканта, о Каллиях Торентийский! Этот стебелек аканта, — восклицает Зиглер, — который ты встретишь густо растущим в месте погребения и которым ты украсишь капиталь, восславившую имя *коринфский*, эта многолетняя аканта прошла через двадцать два века, не потеряв ни одного своего листика, и украсила своими ветвями мир памятников».

Симметрия и соразмерность являются главными правилами греческого декора; они смогли все подчинить себе: «Все, включая морские волны, — сказал М.Жакмар, говоря о *Завитках*, — волнующие гребни которых так часто пересекаются ветрами и кажутся, по сути дела, перемещающимися и капризными, все подчиняется диктату орнаментальной соразмерности; художники смогли сделать их изысканным пунктом, который они по здравомыслию всегда помещают в основание чаш, в то время как мы, не зная их значения, помещаем их туда, где она является бессмысленной». (Примеры этому можно увидеть на таблице 8 — рисунки №№ 11, 12, 13 и 14, и на таблице 10 — рисунок № 19).

Другими основными элементами греческого орнамента, часть из которых особенно присуща архитектуре, являются:

Мейандры, или орнамент в виде змеевидной линии, перекрещивание непрерывной кривой или ломаной под прямым углом линии, многочисленные примеры которых можно видеть на наших иллюстрациях 8 и 10 и которые так часто использовались в эллиническом искусстве, что их часто называют распространенным именем греческие мейандры.



Фрагмент стены из Малой Азии, украшенной пальметтой и акантовыми листьями. (Из материала Клео Марини, происходящая из Морео. — 3 тома в 10-й части. Париж, издательство Фирмен-Дидо).

Витые узоры, сочетание изогнутых линий, регулярно находящихся одна на другую (таблица 10 — рисунки №№ 16, 25, 26, 27, 29). Они бывают то простыми, то двойными (№№ 16 и 25).

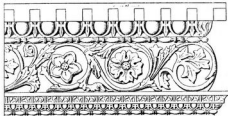
Листенные узоры, или косы, имитация косы волос.

Жемчужные бусы, или пирруны, или астрагалы, состоящие из серии круглых и овальных тел, которые как будто нанизаны друг на друга и, вероятно, походят на бусы, которые носят женщины.

Орнамент в виде фестонов сердцевидной формы, чередующихся с копьями, который состоит из розеток и волнистых листьев (см. таблицу 8, №№ 13, 14, 15 и таблицу 10, рисунок в ней № 3).

Бороздки, короткие каннелюры, дно которых заовалено острыми листьями (см. таблицу 10, № 17).

Листенные узоры

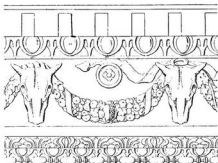


Греческий фриз. (Акантовый лист, осы и жемчужные бусы). (Из книги III. Томасе Оливиере Малой Азии. Париж, издательство Фирмен-Дидо).

Нюшты, осы, орнаменты, вырезанные в форме яйца, которые часто принимали форму некоторых закрытых плодов, таких как каштан, скорлупа которого была открыта.

Скульптурное украшение в виде бычьей головы, орнамент с использованием бычьих черепов. Почти всегда он сопровождается полосками, или ремнями из кожи, или рогами, украшенными цветами, или розетками, или же гирляндами цветов. Будучи прикрепленными к рогам жертвы, эти пути и эти украшения оставались у быка на *лбу*, а после жертвоприношения оставались висеть вместе с его головой на стенах храмов, захоронений, алтарей. Искусственное повторение этих приношений становится сутью прекрасных украшений фриза храмов, и как все, к чему прикасались греки, было равносильно великолепному творению и т.д.

Скульптурное украшение в виде бычьей головы, рогами и астральным.
(Сюжеты, взятые из книги *Орнамент Малой Азии III. Тасман*).



Современное искусство ничего не потеряло из этих очаровательных и плодотворных изобретений, один из которых были присущи греческому и другим искусствам (как, например, *леониды*, которые встречаются у всех народов и в искусстве к которым присущ человек от рождения), а другие, особые — азиатскому стилю. Не говоря об архитектуре, декоративно-прикладное искусство и сегодня черпает в них самые полезные уроки.

Цвет и греческом орнаменте, так же как и его форма, всегда является *условным*. Он очень часто используется в орнаменте, поскольку этот народ широко применял полихромно.

Первой можно упомянуть *архитектуру*. Сегодня не вызывает ни малейшего сомнения тот факт, что она чаще всего была многоцветной. Умелые реставрационные работы, осуществленные благодаря таланту наших архитекторов и, в частности, наших римских стипендиатов, во многом способствовали выявлению этой истины, которая каждый день получает красноречивые подтверждения благодаря раскопкам и новым открытиям эрудитов и художников. На нашей иллюстрации 10 предлагаются интересные примеры архитектурной полихромии.

Мозаика, изготовление которой основывается на использовании разноцветных материалов, по сути дела, также многоцветна.

Основной эффект от *инкрустации* металлов происходит от противопоставления и сближения оттенков, и этот вид орнамента очень ценился греками.

И, наконец, главным украшением *керамики* служит цвет, значение которого, по нашему мнению, заслуживает того, чтобы отнести ему полностью одну из двух иллюстраций, которые мы смогли посвятить основным типам чисто греческого орнамента.

Похоже, что это производство распространялось из Коринфа в другие районы Греции и далее в Италию; большая часть ваз, обнаруженных в Апулии и Этрурии, в действительности были греческого производства.

Эти вазы существовали уже во времена Гомера. Самые древние из известных ваз, которые по стилю приближаются к египетскому искусству, относятся к десятому или двенадцатому веку до нашей эры; как правило, они украшены рисунками черного цвета на светлом фоне, и образцы их деталей, возможно, нанесены вышивками, манеру которых они напоминают. Номера 1, 7, 8, 9, 10 и 26 на нашей таблице 8 относятся к этому типу и к этой эпохе. Черный фон стал применяться позднее; он стал использоваться в тот момент, когда греческое искусство достигло своего нап-

большого ритмичности. К этой же манере относится №№ 17, 18, 19 и 20 на той же иллюстрации, они были найдены в Апулии, и по своему разнообразию и свободе своего декорирования они демонстрируют все возможности этого жанра.

Табл. 11

Этрусское искусство. Прежде чем провести исследование того, чем стало греческое искусство на итальянской земле, мы должны поговорить о другом искусстве, которое было современным искусству греков и, в некотором роде, слилось с ним, чтобы дать рождение греко-римскому искусству.

Мы хотим поговорить об этрусках, которые населяли центр Италии и владели искусством, которое восходило к глубокой древности. Считают, что они происходят от смешения местного населения, виллосов и финикийцев, и от этого смешения, как признает Винкельман, в древности возник сильный этнос, от которого произошло население Тосканы. Жители Тосканы служили мастерами у римлян, для которых они возводили древние сооружения.

Независимо от своей керамики, которая всегда была знаменитой, но которую сегодня, как правило, относят к египетскому или греческому стилю, воспроизведенному или привнесшему, этруски далеко вперед продвинули искусство золотых и серебряных изделий, и нашу таблицу 11 мы посвящаем этой стороне их национального производства.

В древности мастерство этрусских золотых и серебряных дел мастеров было знаменитым. Их штампованные и чеканные украшения из золота ценились и пользовались спросом даже в Афинах. Они постигли и применили на практике все возможности того искусства, которое они довели до совершенства; в их умелых руках все вошло в дело: цветы, фрукты, реальные и фантастические животные, героические или обиходные человеческие фигуры, чередующиеся с пазами различных форм, жемчужинами, дисками, рогами изобилия, перемешивались с розетками, полумесяцами, плоскими или чечевицеобразными медальонами, почками разной работы и разной величины. К ним приписывались изумруды, которым приписывали лечебные свойства, в их особый зеленый цвет так удачно сочетался с желтым цветом золота, с изянными жемчужинами, со стеклянкой массой, с эмалью, камнями, инталиями. В столь разнообразных творениях соединение выполнялось с таким точным вкусом, что многие из этих украшений остались образцами этого вида искусства.

В них входят диадемы и короны, заколки для волос, серьги, ожерелья, амулеты, браслеты, кольца, культовые предметы и погребальные украшения больших размеров.

В ожерельях, браслетах и кольцах часто использовались скрабены; как правило, они объединяли инталии и камни. На их плоской внутренней стороне, вырезанной в форме углубления, изображались либо иероглифы, либо различные фигуры; напротив, всегда выпуклая верхняя сторона вырезалась рельефом и представляла собой более или менее полное изображение скрабена египтян, применение которого не только на украшениях, но и на одежде, ожерельях, предметах домашней утвари, яфесах шло непосредственно связано, вероятно, с культом, подобным культу египтян, но крайней мере, с некоторыми суверенами.

Инталия, или резные камни с углубленными изображениями, к которым греки в эпоху расцвета своего искусства были лишь расположены и которыми много пользовались этруски, были, как правило, прозрачными и одноцветными. Среди непосредственно драгоценных камней чаще всего выбирались аметист и гиацит, а иногда непрозрачный изумруд; среди остальных камней предпочтение отдавалось сердолику и халцедону, реже янью и лагуниту.

Этрусские погребальные украшения (по книге Дюбуа-Рей и Лоренца М. Николас до Верже ⁽¹⁾).



⁽¹⁾ Те из наших читателей, кто хотел бы более глубоко ознакомиться с этрусским стилем, могут с большой пользой обратиться к этому столь интересному изданию.

В эпоху римского господства и все большего нашествия греческого искусства стирается особый характер этрусского производства, а местные изделия полностью примкнули к новому веянию. Итак, мы естественным образом переходим к развитию греко-римского искусства, которое завершает цикл античного искусства, так, как мы его определяли.

Табл. 8

Греко-римское искусство. У самих древних римлян не было искусства как такового. Вслед за тем первым периодом, который последовал за периодом этрусских строений, периодом, который характеризуется в основном в архитектуре применением свода и аркад и теми изменениями, которые он повлек в применении орнамента, мы только что отметили тот факт, что рабочие Этрурии, теряя свою первобытную оригинальность при контакте с греческими поселениями, постепенно переняли все их традиции. В Италии больше не существовало иного искусства, кроме греческого, после того, как генерал Клавдий Марцелл перулся из Саракуса, консул Мумий — из Коринфа, а вслед за ними все римские генералы. Благодаря своему искусству завоеванная Греция стала победительницей. Те шедевры, которые сделали из Рима необычный музей, определили в нем направление развития искусства.

Акантиевый лист
(в римском
старейшем
орнаменте).



По мнению наших самых эрудированных археологов и художников, живопись Помпеи и Геркуланума была выполнена в том же стиле, что и картины, которые украшали жилища в Афинах. (См.: Хетторф (Hittorf). *Многоцветная архитектура у Греков (Architecture polychrome chez les Grecs*, т. IX. *Письма антиквара художнику (Lettres d'un antiquaire à un artiste par Letronne)* *).

«Что касается декоративной живописи для жилых сооружений, то ученый-археолог утверждает, что римляне все переняли у эллинов: вкус и средства для его удовлетворения; что греческие художники занимались в Риме и во всей Италии тем, чем они занимались на своей родине; что, наконец, римляне приняли их наследие; что, следовательно, отделка древних римских жилищ, домов в Помпее и Геркулануме, росписи которых по сюжетам и исполнению были исключительно греческими, должны были дать точное представление об аналогичной отделке, украшавшей дома в Греции не только в современную эпоху, но и в предшествовавшие времена».

Не все эти росписи имеют одинаковую ценность. Похоже, что некоторые из них были выполнены второстепенными художниками; однако красота многих из них заставляет предположить, что они являются лишь повторами и копиями греческих произведений, имевших большую славу.

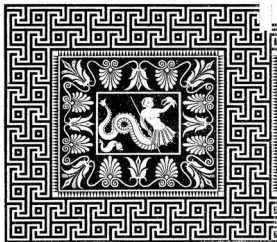
Наряду с декоративной росписью мы обнаруживаем в Помпее другое применение полихромной орнаментации в виде *мозаик*, выполненной на определенном уровне совершенства.

Однако эта последняя ветвь декоративно-прикладного искусства в руках римлян претерпела в эпоху империи ряд изменений, изложенных со всей правдивостью в одном из отрывков книги М. Жапрона под названием «*Происхождение и прогресс искусства*». Несмотря на его большой размер, мы считаем своей обязанностью воспроизвести этот отрывок, поскольку в отношении этого особого искусства он позволяет нам проследить за историей упадка греческого искусства во время последнего периода римской цивилизации:

«Римляне, — говорит знаменитый критик, — владевшие искусством мозаики в зачаточном состоянии, получили его, как и все иные приемы, из рук греков в развитом состоянии. Вскоре их страсть к роскоши, их презрение к затратам придало этому искусству большой размах и они добились в нем реальных достижений, как об этом свидетельствуют обнаруженные источники... Вскоре римляне извратили то, что передали им греки. Тонкий вкус греков, их точное понимание

композиции и орнамента, их развитая наука подражания должны были дать им возможность создавать величественные мозаики.

Конечно, здравый ум греков не должен был призывать мозаику для борьбы с живописью и ее исключительных правах. Надо полагать, что греки постепенно стали изображать на отдельных участках своих мозаичных орнаменты: ватные орнаменты, спиральные орнаменты, фестоны, эле-



Понтийская мозаика. (Черно-белый вариант). (Из книги Казо Варгаса *Искусство в Метро*).

ментные узоры; и, перейдя от этих причудливых форм, унаследованных от арабесок, к более значительным символам и атрибутам, они смогли изображать грифонов, химер, трагические или комические маски, шапки зодиака, виноградную лозу, птиц, клюющих фрукты, и все другие сюжеты, известные по их орнаментации. Можно даже предположить, что им могла прийти в голову мысль неоднократно встроить в центре отдельных отсеков какой-нибудь богатой мозаичной сцены, подобную тем, которые они исполняли с таким изяществом и простотой: сияющих нимф или нимф, которые поили какого-нибудь фантастического животного, танцующих, астеров, флейтистов или исполнителей на кастаньетах. Такими представляются нам прекрасные античные мозаики: та мозаика, которую в прошлом веке обнаружили в Отриколи и которая является самым красивым орнаментом в круглом зале музея Пию-Клементино, мозаика на Италике и знаменитая Пренестина, которая во времена Суллы служила настолью в роскошном храме Фортуны в Пренесте.

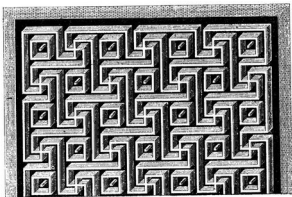
Однако когда римляне любили что-нибудь, они, как известно, далеко заходили в своем пристрастии. Уже за Цезарем в глубь Галлии следовали мраморники; и во время его походов в его палатке насчет сооружались отсеки с *opus tessellatum* и с *sectile* (разновидность мозаики). А разве позднее император Элагабал не мостил драгоценными камнями свой двор, в котором он предполагал однажды разбить свою голову, когда он надвигает Риму или его преторианцам?

Однако задолго до Элагабала римляне, которые любили мозаику и хотели, чтобы она была поновою, больше не довольствовались тем, что украшали ею пространство перед своими домами и свои нижние комнаты; они украшали ею панели стен, своды и потолки. По свидетельству Плиния, похоже, что этот последний вариант применения мозаики преобладал над другими, а мозаики считались слишком красивыми, чтобы их и дальше бросать под ноги, их хотели использовать в виде картин».

Здесь Жанрон показывает, что поскольку галька, камни, натуральный или окрашенный мрамор, шпаты и терракота, фрагменты глиняных изделий, расклучки не могли дольше бороться с живописными красками, особенно в то время, когда художники, привлеченные безумной страстью к блеску и богатству, требовали от суринка, пурпуровой, кобальтовой, золотой и серебряной красок их коварного очарования и кричащего контраста, мозаика требовала новых ресурсов от различных драгоценных камней, от агатов, жемчуга, сердолика, сардоникса, изумрудов, бирюзы,

лазурита и, наконец, от всего богатства палитры эмалей, для того чтобы воспроизвести все приемы, к которым со всем одушевлением обращается живопись со своими семью или восемью основными цветами.

Мозаика
(Из книги
Ру и Барро
Геркулесом
и Помпеем. —
Париж,
издательство
Фармон, Даво).



«Это мнение ошибочно, — продолжает М. Жанрон, — даже когда у мозаики было больше оттенков, а у художника меньшее количество цветов, картина все еще была неравной. Однако века упадка, когда завершившись наибольшие достижения мозаики, прекрасно объясняют ее притягательность и ее триумф. На последних этапах империи требования к роскоши каждый день сужали сферу искусства, а продолжение ложного блеска вызывало лихорадку у художников. Живопись



Греко-римский
фриз.

оставалась всего лишь амбициозным собранием образов, и в ней самые резкие тона сочетались с самыми бедными формами. Более дорогостоящая, более приятная глазу, более нежная на ощупь мозаика должна была неизбежно сменить свою соперницу; итак, никакая более возвышенная мысль не побуждала к этой грустной революции. Вскоре мозаика, сохранившая по природе своего изготовления, подвергшаяся самой неблагоприятной переделке, вынужденная не приступить непосредственно к своему замыслу и томиться в ожидании медленного изготовления казек и постановочных проблем с вырезанием, забыла все, чему ее могла научить живопись, и стала чистым ремеслом. Действительно, вскоре рабочие-мозаичисты перестали сами рисовать сюжеты, которые они хотели выложить в эмаль; они передавали друг другу в качестве производственного фонда эскизы и шаблоны, в которых они нуждались. Итак, когда подумавши, что, несмотря на плачевное вырождение поистине художественных сторон мозаики, она тем не менее лишила живопись ее самых прекрасных и основных начинаний, то хорошо себе представляешь, насколько упадок всех видов искусства рисунка был сирым».

И, наконец, в эпоху правления сирийских принцев и нашествия восточных религий, когда поток магии и чувственности потопил все вокруг, наука и исследования исчезли, отодвинутые увлечением сверхъестественным и безудержной роскошью. Камен превратились в изюм, медаль — в талисманы, и в этих условиях находившиеся на чужой земле и прошедшие идеями дру-

гой народности столь чистое и размеренное искусство греков должно было полностью исчезнуть. Последнее отдаленное выражение этого искусства можно встретить лишь в росписи римских катакомб, символическая ориентация которых представляет собой иероглифическое письмо, служащее новым целям.

ПРИЛОЖЕНИЕ О ЦВЕТОВОЙ ГАММЕ

Мы не будем обсуждать вопросы цвета путем их шифрования, как это вынуждены были делать многие изобретательные исследователи, которые не могли иметь дело непосредственно с цветом. У нас, к счастью, есть возможность привести многочисленные цветные примеры, которые, несмотря на зачастую неблагоприятное совпадение, расскажут о себе глазам исследователей нагляднее и, мы полагаем, с большей пользой, чем любые физиологические комментарии.

Однако наших росписей, найденных в Помпее, мы встретились с системой такого значения, как по простоте примененных средств, так и по результату полученного эффекта, что мы могли бы позавидовать теоретические выкладки, для того чтобы показать, насколько люди в древности обладали совершенными знаниями об источниках цвета и об их взаимоотношениях. Прежде всего мы отметим, что на расписанной стене *Casa delle stanzette* (табл. 13) некий эффект состоит в придании рельефности сооружению, которое было специально расположено во впадине, которая была сделана воздушной, а этот двойной эффект был получен при помощи тонов, нанесенных в полную силу, без теней, благодаря лишь качеству цветов. Как мы увидим, ничто не может лучше передать точность и глубину техники греков в декоративной области. Голубой, небесный фон имеет повсюду одинаковую насыщенность; эффект ослабления фона, то есть большая насыщенность в верхней части и переход к более светлому тону в нижней части, что создает эффект воздушности, является результатом продуманного опыта, находящегося в совершенном согласии с выводами современной физиологии относительно выступающих и притухающих цветов.

Мы позаимствуем из замечательной книги д-ра Эрнеста Брикке ⁽¹⁾ фрагмент из главы, посвященной этой теории выступающих и притухающих цветов, которая будет нам полезна на протяжении всего нашего труда.

Глаз функционирует по принципу фотографической камеры. Любой луч света, испускаемый четким видимым предметом, который проникает в этот орган, вновь сходится в одной точке на сетчатке.

А В, предмет; С С, прозрачная роговица; D D, радужка и зрачок; E E, хрусталик; O, оптический центр хрусталика; С А С и С В Е, расходящиеся лучи света, испускаемые предметом А и В, входящие в глаз; С В С и С А Е, лучи света, которые расходятся благодаря постепенному преломлению в водянистой влаге, в хрусталике и стекловидном теле; об, перевернутое изображение предмета.

Мы видим, что в зависимости от того, находится ли сетчатка в точках F, H или G, полученное изображение может быть четким или размытым. Так образуется перевернутое изображение предмета.

Так же как следует менять расположение фотографической камеры в зависимости от удаленности предметов, если мы хотим сохранить четкость изображения, так же глаз требует специальной адаптации для каждого расстояния. Мы вывели это действие путем сжатия мышц, которая вызывает некоторые изменения во внутреннем расположении глаза. Здесь мы не можем вдаваться в детали по этому вопросу. Читатель найдет их в любом трактате по физиологии. По данному способу адаптации мы обладаем лишь неосознанными знаниями, если можно так выразиться.

Когда истощаются все средства, которые обычно служат нам для определения расстояния до предмета, когда мы ничего не знаем о его действительной величине, когда на окружающие предметы, ни воздушная перспектива не дают нам точки опоры, мы испытываем в глубине себя смутное чувство, которое предупреждает нас о том, что предмет находится далеко или близко.

Это чувство связано с природой выступающих и притухающих цветов следующим образом: лучи с коротким периодом колебания (скоро они будут представлены) больше отклоняются от своего пути, чем лучи с продолжительным периодом колебания, когда они проходят по наклонной от одной сферы к другой. Эти лучи быстрее сходятся в одной точке в нашем глазу, чем лучи с продолжительным периодом колебания, идущие от одной и той же световой точки.



Глаз в проекции входящих лучей.

⁽¹⁾ *Детали с физиологической, физиологической, анатомической и промышленной точки зрения.* Д-р Эрнест Брикке, профессор физиологии Вюртембергского университета, перевод Н. Шумилявереса; Париж, издательство Ж.-Б. Байер, 1866.

Из этого следует, что две *соседние точки*, находящиеся на разном расстоянии от глаза, одна из которых — красная, а другая — синяя, могут испускать лучи, которые сходятся на одном расстоянии от хрусталика, при этом предполагается, что красная точка будет самой удаленной.

Здесь R — красная точка, а B — синяя точка, менее удаленная; обе они дают свое изображение на равном расстоянии от хрусталика, и, если это расстояние совпадает с расстоянием до сетчатки, то мы увидим обе цветные точки с одинаковой четкостью за одну аккомодацию глаза. Особое со-

Две соседние точки, неравно удаленные от глаза, сходятся на одном расстоянии от хрусталика.



стояние глаза не способно информировать нас, что обе точки, R и B, находятся на разном расстоянии. Теперь рассмотрим точку D и предположим, что она синего цвета. Для того чтобы получать на сетчатке четкое изображение этой точки, правый глаз должен подвергнуться небольшому изменению и приспособиться к большему расстоянию. Если нам кажется, что синяя точка B равно удалена с красной точкой R, то ясно, что синяя точка D является более удаленной.

«Расматривая с некоторого расстояния многоцветные витражи, образованные из красных и синих квадратиков, вставленных в черную сетку, кажется, что красные квадратики расположены ближе, чем синие, и что они выступают; черное пространство, образованное сеткой, создает эффект кривой плоскости на заднем плане синего стекла. Обратный результат никогда не наблюдается.

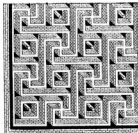
К выступающим цветам относятся: красный, оранжевый и желтый; причужденные цвета принадлежат к различным категориям синего цвета; синий и фиолетовый цвета находится между двух этих категорий; зеленый цвет выступает по отношению к синему цвету и, в частности, к ультрамарановому цвету; а по отношению к красному, оранжевому и желтому цветам, зеленый цвет является причужденным.

...Если на рельеф вы нанесете выступающий цвет, а на фон протянувшийся цвет, то вы усилите эффект иллюзии; и в противном случае этот эффект уменьшится...

Некоторые рисунки-чертежи могут вызвать у нас впечатление рельефности, несомненно и как бы видимые во сне; именно в этом впечатлении состоит то очарование, которое на нас производит эти рисунки. Легко заметить, что протянувшиеся и выступающие свойства цвета должны оказывать заметное влияние на возникновение подобных иллюзий, и что точное знание этих свойств предназначено для того, чтобы на этом пути оказывать важную помощь составлению цветов».

Мы не будем настаивать, но по нашей картине легко проследить применение этой теории в полном объеме: синий красный цвет, оранжевый, желтый цвета нанесены там, где протянувшийся синий цвет должен отодвинуться дальше, а зеленый — перейти на второй план; наоборот, для того чтобы в верхней части приблизить синий фон, в ней отсутствуют оранжевый и красный цвета, переходящие в розовый и терпящие свою выступающую насыщенность. И дополняет ценность этой стеновой живописи тот факт, что теория, помимо всего прочего, демонстрирует нам, что при искусственном освещении, воспомог или масляном, искусный эффект должен быть еще более сильным, а не ослабевать. Действительно, дополнением к вышеизложенной теории является то, что, добавляясь к насыщенности красных, оранжевых и желтых тонов, желтый цвет света становится более ярким, и поскольку желтый цвет не принимается синим цветом, который отталкивает его, то синий цвет становится более темным.

Мозаика.



ИСКУССТВО АЗИИ

Под этим именем мы объединяем любые виды декоративно-прикладного искусства Востока и Дальнего Востока, которое является вторым из двух плодотворных источников, из которых наше современное искусство берет свои образцы. Эта совокупность включает в себя промыслы различных эпох, самые ранние из которых могли бы преважить своей древностью изделия самих египтян, а самые поздние являются почти нашими современниками. Однако этот обширный материал, рассматриваемый в самых общих чертах, является менее сложным, чем можно было бы полагать в первом приближении.

Традиционный восток, где многочисленные поколения точно передавали друг другу процессы изготовления и опыт в области искусства, что часто затрудняло датировку того или иного изделия, во многих случаях вызывает довольно слабый интерес к исследованию в области искусства, разве только с точки зрения любознательности и реальной ценности этих изделий, или, по крайней мере, с точки зрения общих свойств орнаментации, которую современные подражатели заимствуют у древних образцов с большей или меньшей степенью достоверности.

Наше короткое исследование, оспობодившись, таким образом, от длинного скрупулезного хронологического изучения, может придерживаться обширных разделов, соответствующих принципам и оригинальным жанрам, которые господствуют над подразделами и индивидуальными модификациями.

Не вдаваясь в изучение весьма интересных вопросов этнографии, которые выходят за пределы нашей компетенции и за рамки нашего исследования, мы, согласно нашему особому мнению, выделяем три большие группы, или семьи: *китайская семья*, *японская семья* и *арабская семья*. (См.: Аветис-Доннерон и Шамхольев-Физик. *История Персии*).

Первая группа, включающая Китай и Японию, вначале будет обсуждаться отдельно, как того требуют сам ее гений и ее история.

Затем, возвращаясь собственно к Востоку, мы рассмотрим по отдельности две великие культуры, индийскую и арабскую, путем описания их отличительных черт, а также их точек сопереживания, главная из которых, зародившись в Индии, находится в искусстве Персии. Однако ее вид был полностью изменен магометанским стилем, начиная с эпохи исламизма и арабского завоевания.

КИТАЙСКОЕ И ЯПОНСКОЕ ИСКУССТВО

Табл.
15 - 32

Китайское искусство. Говоря о китайцах, мы лицом к лицу сталкиваемся с нацией, история которой происходит к глубокой древности. За время своего долгого существования этот народ, этот мир, похоже, ничего не дал и ничего не получал из того, что могло бы цениться с незапамятных времен; он всегда был самодостаточным, и в условиях застоя и изоляции, которые составляли его самобытность, он выработал свою собственную манеру, не связанную с продукцией других цивилизаций, если исключить некоторые геометрические комбинации, инстинкт к которым был присущ всем известным народам.

Исключительная фантазия их орнаментальных композиций, отсутствие в них, как правило, порядка и плана вполне объяснимы, если принять во внимание, что у китайцев не существовало искусства архитектуры в нашем понимании и в соответствии с нашим определением — архетип согласованной идеализации, который порождает стилистические орнаментации, благодаря которым самые незначительные сюжеты наполняются величием, как это видно, например, в египетском орнаменте. «Это отсутствие архитектуры, — сказал Шаван де ля Жиродьер, — объясняется самым духом китайской нации. Похоже, что этот народ обречен заниматься исключительно частностями, и это относится ко всему. Замысел памятника выше его умственных способностей».

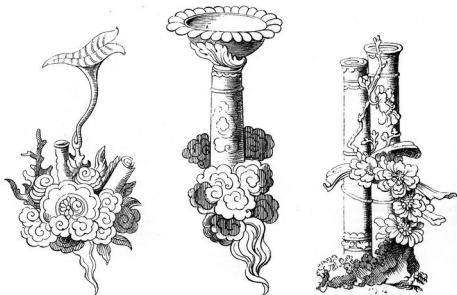
Доходим это наблюдение, отметив, что все легкое и стройное жилища китайцев навеяны палиткой, мобильность и пропорция которой исключают любые значительные черты архитектуры ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ «Палатки и преуформальные арки, исключительно распространены в Китае, являются единственным исключением из этого правила. Палатки, хотя и не построенные по одному образцу, отличаются между собой лишь по высоте, богатству орнамента и красоте материалов. Только они имеют действительно монументальный характер» (Бюварий. Шаван де ля Жиродьер). Несмотря на размеры и богатство некоторых китайских дворцов, у них отсутствуют какие-либо характерные черты.

Разумеется, это обстоятельство способствовало тому, что искусство рисунка у китайцев осталось в примитивном и рудиментарном состоянии, оно объясняет, почему в их концепциях масштаба и простоты столь редко встречаются стилистические орнаментации.

С другой стороны, для китайцев разнообразие является первым признаком красоты. Листья, изображенные на их дорожках ширмах, чередуются, но не повторяются; рядом с участком, на котором изображен пейзаж, находится другой участок яркого цвета, покрытый металлическими арабесками. Они стремятся избежать прямой линии и прямого угла или искажают их, если пользуются ими; они ломают себе голову или, скорее всего, следуют своему неумеренному воображению, когда речь идет об их мебели причудливых форм и когда они стремятся анимализировать ее истинное назначение при помощи совершенно отличного внешнего вида иного назначения.

К этим принципам, так мало похожим на наши представления, к этому рисунку, настолько лишнему признаков подлинного величия, что любое изменение пропорции для него является роковым: что после ширины или завышен интерес к нему уменьшится и исчезнет, следует добавить, что китайцы не придерживаются законов перспективы и что они не знакомы с игрой теней и со светотенью.



Но все же, несмотря на такое количество признаков фундаментальной неполноценности, их орнаменты были выполнены с таким воображением, с таким цветовым богатством и нашли столь широкое, разнообразное и очаровательное применение, что в отдельных случаях, как, например, в керамике, лаковой и в тканях, они остались образцами гармонии в исполнении, превосходя по многим пунктам изделия других наций.

Их недостатки являются источником качества, которые им присущи, и благодаря своей причудливой подвижности они содержат в себе множество ресурсов, которые делают орнамент из всего: из облака и волны, из ракушки и скалы, из животного реального мира и из мира фантазий, из флоры во всех ее проявлениях и из деревянных предметов, из горящего болота и сверкающего насекомого, из ваз любой формы и из разных предметов, кристаллов, свитков, надписей и т.д.

К этой столь богатой и разнообразной мебели прибавляется некоторое количество ошнценных фигур, имеющих, как правило, символическое значение. К ним относятся эти драконы, представляющие собой чудовищ, вооруженных мощными когтями, с укасающей головой и большим количеством зубов, которые широко представлены в китайских композициях: драконы с панцирем, крыльями, с рогами и без рогов, свернувшиеся перед тем, как взлететь в вышние сферы. К ним также относится собака Фю, когти, острые зубы, худая грива которой делат из нее

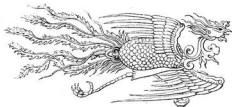


льва, преображенного фантазией; священная лошадь; редкая птица Фюн Хоан с головой, украшенной сосочками, с шелковистой шеей, с хвостом аргуса и павлина, присутствие которой служит счастливым предзнаменованием; затем белый олень и второй шейный позвонок; журавль, утка-мандаринка и все фигуры, которые имеют особое значение в китайском орнаменте.

Странно, что это искусство, которое по своим замыслам кажется нам столь причудливым и химерическим, с извондательской точки зрения, характеризуется незначительностью процессов и такой точностью передачи в изображении вещей, что зачастую требуется несколько сотен лет, чтобы можно было заметить сколько-нибудь важные изменения.

Названные особенности — это, вероятно, лишь проявление основного подражательного и традиционного инстинкта данной, отделившейся китой цивилизации, которая в определенных направлениях далеко продвинулась вперед, а в других — сохранила варварство, но всегда оставалась сама собой. Возможно также, что эта точность в наблюдениях за одними и теми же процессами, связанными с применением форм и цвета, связана с таинственными правилами, со своего рода ритуалами, которые сохранялись на протяжении веков.

Птица Фен-Хуан



Дракон



Это последнее объяснение может найти свое подтверждение в некотором символе фундаментальных форм и цвета, анализ которого мы позаимствовали из аутентичного труда Жакамара Чудеса керамики:

Собака Фу



Самцовый
лошадь



«В записках об обычаях, относящихся к 2205 году до нашей эры, отмечается наличие пяти установленных цветов. Мы встречаем их в Чэу-ли (обычай с двенадцатого по восьмой век до нашей эры).

Работа квинтэссенции цветными нитями состоит в комбинировании пяти цветов.

Восточная сторона — синего цвета. Южная сторона — красного цвета. Западная сторона — белого цвета. Северная сторона — черного цвета. Небо — сине-черного цвета. Земля — желтого цвета. Синий цвет комбинируется с белым цветом. Красный цвет комбинируется с черным цветом. Сине-черный цвет комбинируется с желтым цветом.

Земля изображается желтым цветом; ее специальная форма — квадрат. Небо изменяется в зависимости от времени года.

Огонь изображается в форме круга. Вода изображается в форме фигуры дракона.

Горы изображаются в форме фигуры льва.

Птицы, четвероногие, рептилии изображаются в натуральном виде».

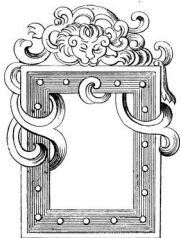
Императорская книга меняется в зависимости от династии: она была белого и зеленого цвета; она имеет желтый цвет при династии Тай Цин, которая еще правит в Китае.

Если теперь мы рассмотрим китайское искусство с точки зрения основных категорий, положенных во главу данного обзора, то мы увидим в нем смесь идеального элемента и элемента *подражательного*, последний из которых используется в деловой манере.

Цвет в нем также имеет условное значение, которое ни в коей мере не подчиняется стремлению подражать натуральному цвету, и с этой точки зрения цветовая гамма (которая, возможно, подчиняется правилам иного порядка) обладает полной свободой.

Орнамент в китайском искусстве применяется в самых различных вариантах.

Все легкие предметы мебели, занавеси, ширмы, шкатулки, веера прекрасно подходят к манере китайского орнамента.



Китайские
картунки.

Изготовление тканей находит в нем также множество великолепных сюжетов.

Линейный элемент *леандров* с заметным превосходством используется в инкрустированных бронзовых изделиях и в изделиях из перегородчатой эмали, которых было бы достаточно для восведения китайского искусства в самый высокий ранг, если бы его *керамические изделия* находились в первых рядах этого вида продукции.

Китайский гений достиг своего подъема в украшении глиняных изделий из каолина. Китайцы в совершенстве научились набрасывать на них запасные картунки переплывов и разных размеров, различной формы — круглой, овальной, многоугольной или имеющей форму силуэта какого-либо фрукта или листа, зачастую веера, — и, как бы случайно, помещают их на основание геометрической конструкции. Они населяют эти заповедники пейзажами с фабриками, горами, скалами, группами цветов или фантастических и реальных животных. Считается, что это искусство достигло своего апогея в период между 1465 и 1487 годами, в ту эпоху, когда оно давало самые лучшие, богатые изображения.

В наши дни Китай катится во наклонной плоскости к упадку, причины которого являются комплексными, однако основная причина состоит в чрезмерном разделении труда, как это практикуется в Китае.

Профессор д'Антресоль сообщает нам, что на фабрике «одни озабочены лишь тем, как сделать первый цветной круг, который мы видим около краев фарфоровых изделий; другой делает контуры цветов, которые расширяет третий; этот занимается рисованием воды и гор; тот рисует птиц, другие животных и так далее».

При подобных методах исчезает всякая индивидуальность. Что касается изделий из бронзы, эмали и фарфора, то сами китайцы больше ценят старинные, чем новые изделия, которые являются всего лишь подделками.

Японское искусство берет свое начало из китайского искусства, но отличается от него большей индивидуальностью и смогло избежать того разделения труда художников, которое практикуется в современном Китае. Японцы развили изучение природы, особенно изучение птиц, с большей прамотой и настоящим духом исследователей, чем их предки и современники, поэтому их *подражательный* стиль является менее условным. Однако следует сказать, что если их продукция, выполненная столь изящно, добавила новое очарование старой китайской керамике, то японцы часто ослабляли ее характерные мужские начала, присущие древним эпохам. Украшение требует иногда проявления намеренной резкости и сдержанности в средствах, превосходства которых они не всегда чувствовали. К китайской палитре японцы добавили свою палитру, и она служит главным образом для того, чтобы различить изделия двух стран. В настоящее время японское искусство находится на пути нового развития; более отлаженная японская орнаментация совершенствуется в руках умелых рисовальщиков, изучающих природу, ищущих формы и знающих перспективу. Одна из основных причин общего прогресса происходит от невероятного размаха, с которым всевозможные модели, созданные настоящими мастерами, распространяются среди публики.

С определенной точки зрения здесь присутствуют элементы прогресса, однако они наносят некоторый ущерб самобытности китайского и японского производства.

ПРИЛОЖЕНИЕ О ЦВЕТОВОЙ ГАММЕ

Мы процитировали фрагмент из *Записок о китайских обычаях*, который мог бы стать лишь археологической достопримечательностью, если бы, как мы отметили, под этой символической не скрывались истинные правила самой разумной цветовой гаммы.

Символика цветов, предписанная китайскими обычаями, является ничем иным, как констатацией единственных основных цветов, призванных художниками, которые Зиглер (в своей *Истории керамики*) преимущественно выделил из спектральных составов, оставив в стороне их смешение как ошибочное явление.

Этими основными цветами являются: 1 — желтый цвет, 2 — красный цвет, 3 — синий цвет, которые не разделяются на части; 4 — черный цвет, который, будучи абсолютно негативным, то есть получаемым при отсутствии света, признан в качестве максимальной насыщенности каждого основного цвета (поскольку существуют разные оттенки черного цвета) и который по этой причине становится самым мощным генератором; 5 — белый цвет, световая единица, свободная от цвета, к которой приходят все цвета за счет максимальной яркости.

Именно в изучении этого образования цветов, которые отличаются друг от друга в зависимости от предвешанной среды, как это понимает мастер гармонии, мы можем многому научиться у них. Это изучение должно сопровождаться наблюдением за методами, используемыми как для отделения цветов, так и для их соединения, за методами, применяемыми то в обязательном порядке, то в зависимости от потребности и природы цветовой гаммы с использованием всех ресурсов разделения или соединения, которые одновременно применяются в одном ансамбле.

В изделиях из перегородчатой эмали (таблицы 22 и 26) золотой контур является средством отделения, но особенно средством соединения.



На таблице 21 и в нижней части таблицы 28 белый контур служит изолирующим (самым сильным) и абсолютно необходимым элементом; и только насыщенный синий цвет одной иллюстрации и темно-зеленый цвет другой иллюстрации могут обойтись без него.

В верхней части таблицы 28 имеются ослабленные или отсутствующие контуры краснокоричневого и черного цветов; они имеются лишь в строго необходимом количестве для того, чтобы добиться легкости фона при умеренной насыщенности, не нанося вреда эластичности созданных изделий. Мы видим, что это приспособление контуров заслуживает особого исследования, поскольку мы предполагаем, что при их искажении или упущении эти

представленные сюжеты были бы полностью повреждены, а смешение применяемых цветов было бы совершенно невозможным.

ИСКУССТВО ИНДИИ. АРАБСКОЕ И МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО. ИСКУССТВО ПЕРСИИ

Табл.
33 — 68

Искусство Индии. Находясь в меньшей изоляции, чем китайская культура, и имея больше контактов с остальным миром, индийская культура, несмотря на свою древность, не подвергалась тем изменениям, которые оставили свой след в истории столетних наций.

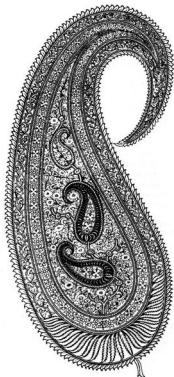
Социальная и религиозная организация, священнослужители, храмы, касты, священные книги, поэзия, нравы, учения, предрассудки — все это еще существует у индийского народа, у которого даже завоевания не смогли отнять его собственного лица и его внутренних институтов.

Искусство должно было составлять значительную часть этого характерного даяния, и, несмотря на некоторые незначительные изменения, которые мы могли бы лучше осветить, взглянув на арабское и персидское искусство, суть индийского орнамента сегодня можно определить по некоторым заметным чертам, которые не претерпели фундаментальных изменений.

Самой поразительной из этих черт является, вероятно, *преобладающая и полнота декорирования*, которая чаще всего заполняет всю украшаемую поверхность обилием схожих или одноплановых сюжетов, достигаемым простым повторением одного элемента и сжатым общим фоном, тон которого, изредка светлый, а чаще темный, но всегда теплый и гармоничный, является основным фактором общего эффекта. Эта манера расположения, примененная с восхитительным чувством цвета, придает индийскому орнаменту богатство и спокойствие, которые вызывают у зрителя ощущение необъяснимого покоя, и если бы эта могучая целостность могла уступить желанию и потребности в большем разнообразии, то можно было бы заметить, что она грешит лишь некоторой монотонностью.

Что касается самих сюжетов, то они, почти без исключения, заимствованы у флоры, трактуемой в условной манере. И хотя обобщенный тип стремится доминировать над разнообразием видов, подражание флоре, однако, более приближено к природе, чем в большинстве жанров, которыми мы занимались до настоящего времени. Даже без рабского подражания модель, как правило, узнается достаточно легко, и если иногда флора предстает в облагороженной и ланцадарной манере египетского стиля, то чаще всего она трактуется в мягкой манере исполнения и с живописным раскрепощением, которое ее немного приближает к современной манере⁽¹⁾.

Однако такое исполнение никогда не доходит до рельефного изображения, которое, как правило, чуждо процессу украшения поверхностей у жителей Востока; оно ограничивается силуэтными рисунками, контуры которых обычно скрыты под более темными тонами, чем остальной сюжет, наносимый на светлый фон, и под более светлыми тонами на более темном фоне.



Индийский
пазыловый лист.

⁽¹⁾ Индийский пазыловый лист в большой степени, чем другие элементы флоры, используемые индийцами, соответствует условному жанру, как в этом можно убедиться, посмотрев на привнесенный рисунок. Часто встречается в современном декоре, дабы в виде орнамента, симметрично повторяющегося в обрамлении, дабы в виде рамки, помещенной в центре цветочного ансамбля, он, похоже, принадлежит к афро-арабскому стилю.

Не думаем, что мы ошибемся, указав, что эти черты являются типичными для первичной и самобытной формы индийского орнамента, которая все еще доминирует, несмотря на все более частое вторжение конструктивного элемента, заимствованного у арабов и подонимевенного персами, манера которого, как мы это будем вынуждены констатировать вскоре, может рассматриваться как пункт встречи и слияния двух великих направлений — арабского и индийского.

Резюмируя пункты, которые связывают эти три вида искусства, мы будем вынуждены добавить несколько слов о цвете индийского орнамента.

Индийская
сиддханта.

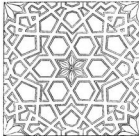


Арабское искусство. В сопоставлении с индийским гением мы рассматриваем арабский гений, расцвет которого наступил, вероятно, позднее вследствие того естественного правила, которое ведет человеческий ум от простого к сложному.

Одаренные превосходным гением, но вынужденные отдалиться от непосредственного контакта с природой из-за следующего предписания Корана: «*Не сотвори образа*», — арабы заменили почти исключительно цветочный орнамент, применяемый в индийской орнаментации, конструктивными. Его канвас представлял собой игру для геометрических узоров, а основным фоном являлась *Звезда Соломона*, изображение которой они смогли так хорошо разнообразить и обогатить второстепенными сюжетами.

Здесь у арабов, так же как и у индийцев, мы видим преемственность орнамента, заполняющего все пространство, и в обоих стилях ничего нельзя извлечь, не образовав неуместные пустоты; однако используемые средства являются различными, и если индийская орнаментация часто

Орнаменты
арабского
построения.
В центре —
Звезда Соломона.
(Из книги П. Ко-
ста *Арабское
орнаментальное
искусство*.
Париж,
издательство
Фарнел (Deno).



довольствуется повторением близких сюжетов, то арабский орнамент построен и связан во всех своих частях; все в нем связано друг с другом, и если речь идет, например, о розетке, то все занятки от окружности до центра имеют общие корни.

Часто эта вымышленная конструкция бывает двойной, то есть образованной из двух законченных систем, которые следуют друг за другом до конца, не смешиваясь, но встреча и вторжение на чужую территорию образуют случайные фигуры, промежуточные или чередующиеся сюжеты, отделенные от фона при помощи цвета и находящиеся под точками пересечения ветвящегося орнамента.

Несмотря на эту ученую запутанность, арабский орнамент остается ясным и почитным благодаря чистоте и тонкости линий, благодаря общему правилу, исключаящему любые излишества, благодаря тому принципу, наблюдаемому в конструкции розеток, который состоит в том, чтобы

предоставлять для краев периметра широкие разветвления и оставлять для расходящихся лучами центров, откуда исходит эти разветвления, ту извращенную работу, которая выделяет и финиширует для гала центр круга в качестве связующего звена всей композиции.

Добавим, что арабы были, вероятно, изобретателями этого остроумного рисунка с двойным эффектом, силуэт которого имеет два края, рисующих при помощи одной линии две противоположные фигуры, как это можно увидеть на рисунке № 14 таблицы 33, выполненном индусами, но в арабском или персидском стиле, и на рисунках № 7 и 11 таблицы 47 (персидской работы) и в мотивах маркетри, табл. 68.

Чем в данной концепции, самой точной из всех, становится флора, этот столь ценный декоративный элемент?

В примитивном арабском стиле, который еще не слесал с персидским стилем, встречается изображение не самого цветка, а приближающихся к нему форм, которые, вероятно, непосредственно навеяны природой. Подобные сюжеты, являющиеся промежуточными мотивами между намеренными сюжетами и флорой, рождаются не только из ветвистого орнамента, который они завершают. Они являются его неотъемлемой частью, как справедливо заметил Оузи Джави в своей *Грамматике орнамента*. Они не разрывают линейную сеть, а продолжают ее, мимовещно расширяясь.

Задуманные и используемые подобным образом формы арабских орнаментов, являясь в своем начальном состоянии и без примеси персидского стиля еще более условными, чем греческие орнаменты, по своему замыслу носят чисто декоративный характер, находясь вне рамок природы и как бы над ней.

Для того чтобы довести этот краткий набросок арабского орнамента, добавим, что в нем полностью отсутствует символика, которую запрещает религиозный канон. Таким образом, арабы заменили символическую манеру письма реальной письменностью, которую они широко применяли. Чаще всего использовались надписи, сделанные буквами куфического письма или курским. Они самым удачным образом сочетались с орнаментом и были иногда столь обильно разбросаны по нему, что существует такой памятник, отделанный покрытыми глазурью брусками, на котором в ветвистом орнаменте был записан весь Коран.

Таковы основные черты этого строгого и очаровательного искусства, столь сильно отмеченного печатью арабского гения, что название *арабеска* было присвоено целому жанру орнамента, который был унесен другими нациями, не знающими его происхождения.

Когда мы перейдем к описанию персидского и византийского искусства, у нас появится возможность сказать несколько слов о контактах арабского искусства, либо с искусством Азии, либо с греческим и греко-римским искусством. Малая Азия довольно часто пересекалась завоевателями Персии и Индии, Египта и Сирии и передавала им многочисленные образцы, которые могли вдохновлять их. Однако каким бы ни был эффект от этих контактов и не зная того, что арабы получали от этого и что отдали, мы полагаем, что в их системе орнаментов следует видеть оригинальное творение, которое полностью принадлежит им и которое создало исходные типы до слияния и встречи с другими искусствами, изменявшими его или вызвавшими подъем промежуточных жанров.

Мавританское искусство. Прежде чем проститься с арабским искусством, мы должны поговорить о том, чем стала Испания в руках мавров. Это является продолжением нашего сюжета, поскольку мавританский стиль, обладающий некоторыми отличающимися его особенностями, относится к арабскому семейству. Способы строительства, формы орнамента (в частности, златоцветное *арабское перо*), частое использова-

Арабское
рокетти.



Арабское перо.



ние надписей являются точками соприкосновения мавританского жанра и чистого арабского стиля, который с блеском проявился в наметинках Каира.

В качестве характерной черты мавританского орнамента можно указать более частое создание третьего плана, наложенного на два других, который служит в некотором роде рамкой и сплывающим элементом. Сетка выступающая, он является реальным элементом конструкции и безо всяких изменений достаточен для ажурных элементов, которыми часто пользуются маавры.

С точки зрения подбора, мавританский орнамент, как правило, отличается последовательной системой, основанной на использовании трех неразложимых основных цветов: синего, красного и желтого, представленного золотым цветом. В отделке зданий и мостовых, которые послужили им для удачного развития изобретений в области геометрии, маавры расширили свою палитру, в которой зеленый цвет — цвет пророка — часто играл очень важную роль.

С нашей точки зрения, в ограниченных рамках данного исследования было бы излишним уделять большее место мавританскому искусству, замечательные наметинки которого, являясь постоянными объектами исследования как для архитектора, так и для декоратора, довольно часто были описаны и проанализированы.

Персидское искусство. Современные работы по филологии позволяют сделать предположение, что в далекой древности весь Иран можно было отнести к индийским корням (название Персия было названием одной из провинций Ирана, а временное господство персов дало это имя всей стране), а происхождение иранской культуры можно узнать лишь через посредство индийской культуры и династий ее завоевателей. (См.: Шампольон-Фикак. *История Персии*). «Персия», — говорил еще Баттисе, — почти всегда была провинцией обширных империй, основанных различными завоевателями Азии. Следовательно, ее история перемещалась с историей других народов».

То, что с точки зрения истории правдиво для арабских, сельджукских, османских и монгольских завоевателей Персии, должно относиться и к более ранним завоевателям. Однако за пределами исторической обстановки, о которой мы не будем говорить, даже сам вид продукции обеих цивилизаций является для нас самым верным помощником для того, чтобы уловить персидскую ориентацию с ее индийскими корнями, которая со временем стала настоящей национальной культурой и впоследствии слалась с арабским искусством.

Со времен, предшествовавших завоеваниям, которые, после длительного соседства, определили весь этот последний период, персы были известны своей любовью к роскоши и совершенству своего декоративно-прикладного искусства. Когда после поражения последнего правителя из династии Хазров победоносные арабы захватили Мидию, бывший столицей Персии, эти жители палаточных городов были поражены великолепными сооружениями, роскошью жилищ, разнообразными орнаментами, которые попали им в руки⁽¹⁾.

Следовательно, в седьмом веке нашей эры персы жили в блеске и роскоши, которые можно сравнить с самыми чудесными описаниями Древней Индии в «Рамаяне» (византийский век до нашей эры), с рассказами, которые, с другой стороны, были подтверждены Страбоном, Ариеном и Мегастеном.

В том состоянии, в котором нам лучше знакомо персидское искусство, состоянии, которое относится к эпохе его наибольшего величия, его композиции, как правило, заимствовали свои основные линии у концепции арабской архитектуры, видоизмененной индийской культурой и особым гением ее народов в направлении менее жесткой и строгой ширмы, более свободного князства, и черпали разнообразные элементы в смешении двух этих источников.

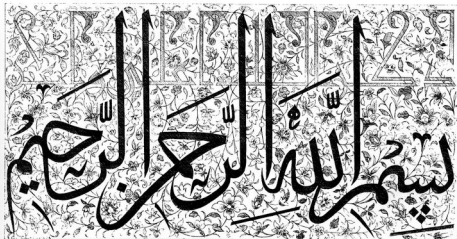
Флора, в частности, используется в них в двух видах: то с видимой свободой ее распыляют внутри декора, то встраивают в сеть линий и, как правило, размещают в точках их пересечения, однако и в последнем варианте она оказывается посередине между высшей арабской условностью и индийским квазинатурализмом.

Добавим также, что, в отличие от арабов, приверженцев Омара, персидские раскольники, сторонники вина и приверженцы Али, которые были склонны присваивать символический язык

⁽¹⁾ В книге Несте (Арабские архитекторы) мы читаем: «После поражения Удана (15 год эхидры, 625 год нашей эры) арабы направились в сторону Мидии, золотые короны, браслеты, ожерелья... попали в руки генерал-анатофа, который все разделил между своим солдатами, согласно волеизъявлению Нарана. Среди этих предметов находилось великолепно вышитый ковер длиной в 60 локтей, на котором был изображен сад, цветы которого были вышиты из драгоценных камней, вшитых в золотую ткань. Сидевшая в центре сада, генерал-анатофа послал его Омару, высказав пожелание, чтобы изделие было продано тому, кто больше заплатит, а вырученные за него деньги будут разделены по закону. Омар не последовал за этим и желал разрешить ковер на равные куски. Дала, доставшаяся Али, была им продана за 20 тысяч драхм».

цетам, собранным в букеты под названием *Саллы* ⁽¹⁾ не обходился без их изображения в орнаментах, на которых изображались реальные или фантастические животные, а иногда, по горюдо реже, человеческие фигуры.

Если благодаря этим особенностям, как правило, удается различить изделия арабского искусства (однако не без труда, и мы могли бы привести наши таблицы 61, 62, 63 и 64, взятые из Корана, в качестве примера значительного смещения арабского и персидского искусства), то в не-



Надпись
на каллиграфической
форме.

которых случаях значительно труднее определять индийские или персидские корни некоторых тканей и рукописей. Многие миниатюры, в частности, пришли из Индии, где они были написаны древними персами, которые, являясь сторонниками Зороастра (Заратустры), переселились под напором сурового исламизма, и жили в стране под именем персидов или парсов.

В качестве примера изделий — персидских по манере изготовления, но индийских по стилю — мы можем назвать растительную ткань, изображенную на нашей таблице 46, на которой мы видим почти полный комплект индо-персидской флоры в полусовременном положении. На ней изображены крупные распускающиеся цветы с лучами соцветий, стоящие на свернутых стеблях; ананасы, гусонидки, лесные орехи, гранаты, жимолость, манки, ромашки, разные цветочки. Целый мир растений населяет эту композицию, которую, к тому же, оживляют еще птицы разной величины и четвероногие животные, бегущие по ветвицистому орнаменту. По мнению Жакмара, изображенные павлины и молодых листьев паворотника идентифицируют исключительно индийское происхождение, что не опровергается носом с горбинкой, разрезом глаза, дуговидными бровями у летающих духов, отмеченных печатью индийской расы.

К ресурсам, полученным в результате подобного смещения, персы добавили свое рукодельное мастерство и свои замечательные и плодотворные ресурсы. Специалисты по насечке золотых и серебряных узоров на стальных изделиях, переплетчики, мастера по изготовлению фальшивой посуды, вышивальщики, миниатюристы соперничали во вкусе и ловкости.

Персидские ковры остались самыми красивыми в мире; блюда, вазы и глазурированные кирпичики из этой страны все еще являются подлинными образцами, к которым стремится наш европейский вкус и с которыми пытаются сравниться наши производители, подражая им. Персидские насечки золотых и серебряных узоров на стальных изделиях определяют тип орнамента подобного рода на протяжении шестнадцатого и семнадцатого веков нашей эры, то есть эпохи правления шаха Аб-

⁽¹⁾ Персы настолько любили цветы, что время цветения тюльпанов, образ которых они так часто изображали на своих изделиях из фарфора и на глазурированных кирпичиках, являлось у них временем всеобщей радости.

биси (нынешнего Аббаса Великого), которая завершилась в 1628 году и явилась апогеем персидского искусства.

Различные жанры искусства, индийского, арабского и персидского, которые мы только что рассмотрели и у которых так много общего в отношении композиции и форм, особенно сблизились на почве проявления волюнтаризма.

Таким образом, то замечание, которое мы уже сделали по поводу индийских изделий, где полностью отсутствует всякое стремление к рельефному изображению, можно применить и ко всем восточным изделиям.

Правилком является рисунок, на котором в виде силуэта изображены геометрические профили, оттененные условным цветом на доминирующем и исходном фоне. Это — правило блока и отдыха, когда рисунок хорошо скомбинирован, а цвета удачно сближены. Разнообразные цветовые гаммы рождаются из черного, бело-дымчатого, синего, красного, желтого, телесного фона с включением раздвигających или сближающих элементов, которые разнятся в зависимости от природы произведения, однако это разнообразие всегда осуществляется при помощи однородных тонов и в форме выступающих контуров, переходящих от черного к белому через любое промежуточное положение в зависимости от потребности.

Персы являются искусными мастерами обращения с разнообразными орнаментальными ресурсами, и именно с их стороны следует ожидать лучших уроков декоративной цветовой гаммы

(см. два ковра — таблицы 57 и 58 — и фарисовые изделия — таблицы 49, 50, 51, 52, 53, 54, в которых господствует зеленый цвет, любимый цвет Магомета).

Использование золота является главным в орнаментах с мавританскими барельефами, близкими цветами которых являются три основных цвета, к ним добавляется скромная игра света на слабых бликах (см. таблицу 67).

Интересным является использование золота на иллюстрациях манускриптов с такими прекрасными страницами. Оно совершенно очаровательно в виде *распыленных звездочек* в современных изделиях индийских мастеров (см. табл. 37). На фоне, состоящем из двух равных частей разной окраски, переходящей от черного к белому, от красного к зеленому, характерной для индийского вкуса и изменяющейся при резком изменении рисунка, который в своих деталях претерпевает аналогичное изменение цвета, индийцам удается нейтрализовать абсолютную насыщенность в

рамках общей гармонии. Благодаря золоту, нанесенному на резкие тона, которое их связывает, соединит вместе, как это могла бы сделать завеса из прозрачной оболочки, вытканная золотом, и возникает эта гармония.

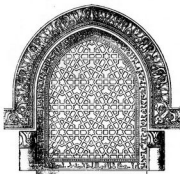
ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

Табл.
69 — 77

Здесь мы отдельно поговорим об этом важном стиле, который не входит ни в один из трех крупных разделов (ни в античное искусство, ни в искусство Азии и ни в западное искусство), но в некотором роде может служить связующим и переходным звеном между двумя первыми разделами, от слияния которых он берет свое начало, и последним разделом, предшественником которого он долгое время являлся.

Действительно, византийское искусство можно рассматривать в качестве продукта вырождающегося искусства греков в сочетании с искусством народов Азии. Отправной точкой этого слияния должно служить завоевание части Азии римлянами, которые, проявляя все большее любопытство к величью искусства орнамента, встретили на Востоке новые элементы, отвечающие их вкусу к роскоши. Каковы на самом деле были природа этих элементов, их свойства, их значение? Этот момент остался невыясненным.

В доисламский период, в течение которого одновременно произошло развитие гения и могущества арабов, они уже обладали самобытным искусством; однако от него остался след лишь в нескольких легендах, в которых говорится о крупных величественных памятниках, восходящих к античности. В результате катастрофы (наводнения) арабы вышли из Африки в Азию и основа-



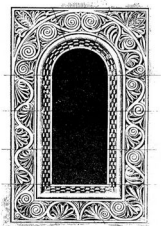
ли в Сирии множество халифатов, среди которых находился Хиреский халифат, роскошь архитектуры и богатство которого послужили темой для волшебных рассказов в этих легендах: (См.: Коста. *Арабская архитектура*). Мы знаем, что кочевые и оседлые племена называли друг друга *войлочный народ* и *глиняный народ*, что указывало на наличие у последнего из них керамических изделий, орнамент которых не известен, а также на наличие отделки их оружия, тканей и их постоянных жилищ. На основании этих традиций можно сделать вывод, что арабское искусство африканского происхождения было перенесено в Ливию в ходе миграции, произошедшей в неустановленное время; что это искусство при контакте как с греками, так и с индийцами в персидском, претерпело ряд изменений, значение которых нам не известно, и его большая часть пошла в компромиссный вариант под названием *византийское искусство*.

Позднее, когда в эпоху, следующую за эпохой византийского величия, под влиянием исламизма арабское искусство приняло ту форму, которой мы сегодня восхищаемся, в некоторых провинциях и на некоторых территориях могло произойти определенное воздействие византийского искусства на методы арабского искусства; однако было бы преувеличением относить к византизму, как это делалось ранее, сам факт происхождения и формирования арабского стиля, у которого имеется слишком много своих черт и целостности для того, чтобы в общих чертах не иметь своей оригинальной концепции.

По нашему мнению, правдой является то, что влияние могло быть взаимным, как это неизбежно происходит при контактах подобного рода. Однако если арабы получили что-либо взамен, то можно сказать, что они частично использовали ту сторону искусства, которая многое заимствовала от восточных корней, либо при своем первичном образовании, либо даже в эпоху его наибольшего развития ⁽¹⁾.

Как бы там ни было, важное место в истории орнамента принадлежит византийскому искусству, которое, объединив два великих течения — греко-латинское и азиатское — распространилось, с одной стороны, на северо-восток, где оно определило вплоть до нашей эпохи стиль русского орнамента, а с другой стороны, на запад, где в соединении с особыми склонностями кельтских, латинских и ломбардских народов

Деталь переноса
в Марруше
(византийский
стиль).



ностей, оно должно было принести основные элементы *римского* стиля, и, наконец, при новой встрече с восточным искусством в эпоху Крестовых походов внести свою лепту в формирование *латинского* стиля.

Построение орнамента у византийцев было более простым, чем у арабов. Логика его построения та же самая, однако она сведена к минимальным последствиям: переносы происходят гораздо реже, они приближены к принципу греческих орнаментов и довольствуются, как правило, одним планом.

Появляющиеся на стеблях ланцетовидные (звучащие) цветы, родоначальница форма которых происходит непосредственно от греческих, и, в своих проецициях очень похожи на арабские аналоги; но их зубчатый рисунок лишен размаха, приобретенного арабскими цветами, и у них меньше возможных ресурсов. Однако если прорисовка деталей не столь красива, то исполнение орнамента очень хорошо продумано, и на них выгодно различим след греческого стиля. Многоцветный

Византийские
орнаменты.
(Перенос
Тесное в Кон-
стантинополе).
(Из собрания
Галереи).

⁽¹⁾ С момента основания Византии Константин пригласил туда азиатских мастеров, которые позднее работали там в большом количестве (в период правления Юстиниана) под руководством греческих архитекторов Апполина из Тралл и Исихора из Милета на строительстве храма Святой Софии и других памятников юстиниановской эпохи, на которых видны следы их влияния.

византийский орнамент с простыми сюжетами и разумным построением, в котором пространство исходного фона значительно свободнее, чем у античных мастеров, всегда дает отдых глазам, которые останавливаются на нем. Вязь орнамента улучшена, а растительные темы соответствуют законам природы. Крупные, утолщенные представители флоры играют в них иногда главную роль. См. таблицу 69, рисунки на ней под №№ 31, 32; таблицу 74, №№ 9, 14, 18, 19, 23, 24 и таблицу 86, № 4.

Впрочем, в этом жанре существует множество вариантов орнаментов, а в результате слияния двух самостоятельных искусств в них чувствуется наличие индивидуальных ресурсов и знание всех стилей. То нам встречаются фоновые орнаменты, бордюры, составленные в индийской манере, в которых присутствуют лишь цветочные орнаменты, используемые индийскими мастерами; это



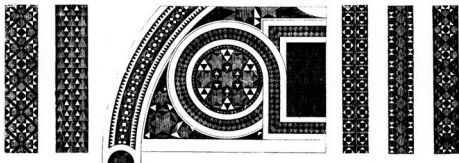
Бордюр из Евангелия
посвященного
Воскресению
из некрополя
Средневекового
И. Лавра. —
Париж,
подательство
Фармон (Джон).

является повторением той единственной манеры исполнения, которая при непосредственном наложении умеет воспроизводить самые богатые очертания природы (см. таблицу 75, №№ 1, 3, 4, 6, 7, 8). То, наряду с регулярностью повторов, являющейся правилом, византийцы применяют симметрию так, как ее понимали греки, то есть выполненную в форме равновесия сил, а не в форме полного повтора, в наложенном или перевернутом виде (см. таблицу 69, №№ 30, 32; таблицу 76, № 6).

Геометрические компоновки византийцев относятся к ряду наиболее искусных и особенно выделяются в мозаиках, в которых они сумели победить монотонность путем создания точно задуманных перепадов. Они, как правило, основываются на сочетании прямой линии и зигзага. Эти конструкции можно увидеть на таблице 74, №№ 1, 5, 6; таблице 77, №№ 13, 14, 15, 16 и т.д. и на таблице 79, №№ 7 и 23.

Византийские мозаики геометрического стиля отличаются от латинских мозаик именно этой конструкцией, являющейся неотъемлемой частью их деталей. У латинян конструкция носит, как правило, внешний характер, то есть она выстроена с помощью архитектурных линий, внесенных

Мозаика
византийского
стиля
в церкви
Сен-Лоран
в городских стенах.
(По Гайбо).



в мозаику, которая выполняет функцию каменного переплета готического окна, созданного при помощи простого квадрата или треугольника, вставленного из элементарного матрикса. Мы приведем несколько примеров, которые помогут понять эти различия. Эти фрагменты получены из церкви Сен-Лоран, расположенной вне городских стен в Риме; мы позаимствовали их из книги Гайбо *Древние и современные памятники*. Вот что говорит о них А. Ленуар: «Эти прекрасные мозаики, которые можно встретить лишь в Италии, очень трудны в исполнении, потому что они с трудом инкрустированы в мрамор и потому что геометрические рисунки, содержащиеся в них, и их небольшие размеры требуют большой точности во всех смежных деталях. Мозаики этого вида пользовались большим успехом на протяжении двенадцатого, тринадцатого и четырнадцатого

веков, особенно во всех римских провинциях; а в некоторых церквях, например в церкви Орнесто, они изображены на части их фасадов; большие внутренние монастырские галереи церквей Св. Павла вне городских стен и Св. Иоанна Латранского в Риме покрыты самыми богатыми рисунками, выполненными в этом стиле... В том же стиле оформлены восточные мостовые, которые античные авторы называли, в частности, *opus alexandrinum*, этот же стиль применялся в церквях Востока и Запада, начиная с первых веков христианской эпохи вплоть до середины Средних веков».

Византийский рисунок и, как следствие, его цветовая гамма носит абсолютно *уловный* характер. Очень слабое рельефное изображение проявляется в росписях так называемых греческих рукописей и сицилийских мозаик, которые являются прямым подражанием византийскому рисунку. С другой стороны, ему повсюду присуща насыщенность тонов, которые попросту противостоят друг другу на первоначальном фоне, как везде на Востоке.

У самого византийского орнамента отсутствует символический характер, за исключением креста, который повторяется в виде множества различных изображений, более или менее удаленных от исторического типа. Однако к нему часто применяются апокалиптические животные, человеческие или небесные фигуры, имеющие религиозное значение.



ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО

Здесь мы должны следовать не этнографическому, а хронологическому порядку, выделяя три основные великие эпохи: 1 — Средние века; 2 — Возрождение (Ренессанс); 3 — семнадцатый и восемнадцатый века и, в частности, французское искусство в этот последний период.

СРЕДНИЕ ВЕКА

КЕЛЬТСКОЕ ИСКУССТВО. РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО. ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Кельтское искусство. Ранее мы говорили, что, распространяясь на Запад, византизм у народов кельтской расы должен был столкнуться с местным искусством, родившимся в результате особых обычаев этих народностей.

Нам действительно трудно не признать этой особенности у так называемой *кельтской* орнаментации, которой мы посвятили две наши таблицы, 81 и 82 (см. примечания к этим таблицам). Самые знаменитые памятники этой орнаментации были приведены в интересной работе Вестеудта (*Англосаксонские и ирландские миниатюры и орнаменты рукописей*). Этот автор отказывается от двойного предположения, с одной стороны, об их римском происхождении, опровергнутом благодаря отлично постоянно сменяющимся плетеным узорам латинских мозаик от узлов кельтских спиральных орнаментов, и, с другой стороны, об их византийском происхождении, которое опровергнуто благодаря отсутствию аналогий между этим кельтским рисунком первой формации и орнаментацией собора Святой Софии, опубликованной Зальценбергом. Из этого он сделал заключение о стихийном характере национального искусства, оставив, впрочем, в стороне очень темный вопрос о том, была ли Скандинавия его колыбелью, или, напротив, зародившись в Ирландии, оно впоследствии распространилось в Англии, и скандинавских странах и на севере Франции.

Если бы нам позволили высказать предположение по поводу этого щекотливого вопроса, мы были бы склонны поддаться обоим этим мнениям, обратиться к более раннему периоду и приписать этому искусству азиатское происхождение, как и происхождение самой кельтской расы,

относящейся к скифам арийского происхождения, которые постепенно проникали на континенты и острова Севера, самое чистое выражение которых этнографическая наука видит в арцахдах.



Кельтский
кельтский узор.
(По книге
Guthrie, Древние
и современные
материалы).

Таким образом, через общность азиатских корней и соседство в первобытном состоянии можно было бы объяснить некоторое родство кельтской культуры с арабской культурой с точки зрения изобретений в области геометрии и несмотря на различие в их применении, которое мы покажем.



Кельтско-арабский
мотив.

Не вставая больше на этом предположении, которое, придерживаясь независимости местного кельтского искусства от византийского и галло-римского искусства, могло бы объяснить самобытные черты у различных северных народов и одновременное существование у них общего корня, мы при помощи короткого описания дополним общий анализ этого стиля, сделанный нами в примечании к таблице 81.

Плетеный узор является почти универсальным элементом кельтского орнамента в первую эпоху, и одного этого было бы достаточно для установления

его древности, поскольку плетение является самым примитивным приемом из всех остальных. Его отличительной особенностью зачастую является удачное размещение элементов орнамента, которое всегда можно было выполнить, и всегда логичное развитие его сюжета. Нет ни малейшего сомнения в том, что на шаблоны этих орнаментов вначале наслаивались настоящие переплетенные шнуры, прежде чем принималось решение о квантигеометрической композиции. Гибкость используемого элемента обеспечивала запас ресурсов для образования спиралей и изогнутых под прямым углом линий, что являлось

характерным отличием от геометрического арабского рисунка. Мы поражаемся разнообразию изделий, родившихся из таких незначительных элементов; действительно, приятно проследить за тем, как они усложняются и достигают глубины, свидетельствуя своим мудрым расположением, прозрачностью силей и изобретательностью изгибов и узлов о удивительной согласованности орнаментальной конструкции.

Тем не менее в этом жанре, ресурсы которого находились под угрозой истощения даже при использовании всевозможных сочетаний, предоставляемых природой вещей, не хватало эле-



Начало
(Средний
кельтский
орнамент).



Кельтско-арабский
мотив.

мента жизни, и он действительно познаемствует его у византийской культуры, с которой впоследствии будет в тесном контакте.

Смешанная эпоха. Романский стиль. Начиная с этого преобразования, или, лучше ска-

Берсер, палатый
из Бабелю стана-
то Мартин из
Литовия.
(Древний век).
(Этот берсер,
как и все другие,
капты на капи
П. Лавру
Средневековом
искусстве).



Берсер, капи
из капи прече-
ника собора
из города Мед.
(Древний век).

Берсер
из Евангелия
однаждытого
веса.
(Многостенная
библиотека).



Восприимчивость византийского орнамента, создатели кельтского орнамента, в свою очередь, двинулись вперед. Они сохранили часть своих первоначальных шнуров; другой частью стал стебель, из которого выходили соцветия, заканчивавшиеся цветками. Достигнув таким образом подлинного богатства орнаментов, кельтский стиль поднялся до ранга искусства. В то же самое время все более стало проявляться упоминавшееся нами отличие от чисто геометрической концепции, присущей арабскому орнаменту, которое выразилось во все более частом изображении голов четвероногих животных или птиц, служивших завершением нескольких линий. Их соединение в данном случае использовалось для изображения по периметру вытянутых тел вопреки всякой пропорции и всякому сходству, из которых вырастали ноги и лапы, уподобленные с головой. В подобном состоянии эти фантастические и гротескные образы составляют особое самобытное искусство, то, чего не смогли сделать одни восточные узоры (см. таблицу 85, №№ 13, 15, 16). Похожие на них фигуры встречаются на резных камнях в Великобритании и Скандинавии, что делает старые монастырские уставы и древние молитвенники, откуда взяты наши примеры многозначности, интересными с точки зрения бесстороннего представления самобытного и полного стиля.

Сложнее, относящиеся к которому плодотворному кельтскому стилю, мы поместили на таблице 85. Декоративные лесные украшения и розетки (№№ 18, 22) скомбинированы в них с большой выразительностью. Инициалы на свободном пространстве (№№ 19, 20, 21) сравниваются с композициями лучших художественных изделий из железа. Инициалы на цветном фоне (№№ 34, 35, 36, 37) со своей богатой и хорошо организованной насыщенностью, в которой удачно уравниваются два стиля, кельтский и византийский, являются наиболее полным выражением этой орнаментации десятого века. В этих композициях следует отметить энергию рисунка, мастерство компоновки, постоянную логику, отделивание и расчленение, соответствующие общим законам, а также ясность, полученную благодаря нежной цветовой гамме, которая украшает их.

Как на всем Востоке, так и в Византии рисунок и цвет полностью условны; здесь можно увидеть лишь слабые рельефные изображения, цель которых — обозначить округлость стеблей или

или чашечек цветов, откуда выступают либо головы, либо новые витиеватые орнаменты (№№ 19, 20, 21). Похоже, что в кельтских орнаментах не заложено никакой символики, за исключе-



нием, может быть, сюжетов без начала и конца, которые так часто в них встречаются, и которые, возможно, являются символом вечности (см. таблицу 81, №№ 8, 18, 23, 24, 31).

Это слияние кельтского и византийского стилей не уступило полностью своего места готическому стилю, с которым оно сосуществовало на протяжении длительного времени.

Именно оно определило типы самой прекрасной орнаментации витражей и рукописей, последние в эту эпоху на протяжении одиннадцатого, двенадцатого, тринадцатого и четырнадцатого веков, то есть самого блестящего периода Средневековья, были лишь витражами в уменьшенном виде. Даже в витражах веке в Италии все еще встречаются непосредственные следы кельтского стиля в модных в ту пору виньетках на полях (см. таблицу 102, №№ 17, 18, 19, 20), которые конкурировали с полями, выполненными в латинском стиле Возрождения.

В большом количестве наших иллюстраций, относящихся к Средним векам, можно проследить за комбинационным или отдельным использованием двух элементов этого смешанного стиля.

Так, в № 1 на таблице 90 использованы оба стиля: два угла на пурпурном фоне относятся к кельтскому стилю, так же как и части инициалов на пурпурном фоне (№№ 13, 14, 15, 16); остальное относится к византийскому стилю.

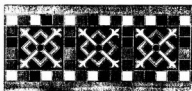
Скандинавские росчерки, содержащиеся на нашей таблице 94, а также эмалы и ткани являются византийским стилем.

На витражах, помещенных на таблицах 98 и 100, еще легко распознать смешанное или разделенное использование обоих стилей; №№ 1, 19, 28 на первой из этих таблиц, и №№ 28, 29 и 30 — на второй из них демонстрируют смешение стилей, которое легко уловить.

Что касается таблиц 97 и 102, взятых из рукописей, найденных в Италии, где византийский стиль сохранился дольше, чем на севере Европы, то если первая из них относится непосредственно к византийскому стилю, вторая содержит примеры слияния, произошедшего в этом стиле буквально накануне великой эпохи Возрождения.



Кельтский
одиннадцатого
века



Эмалы с лавровой
сторона в Кембурге,
в Голландии.
(Двенадцатый
век).
(По книге
Габриэля Дюранжа
и современников
людовиков).



Стрелчатый стиль. Стрелчатым сегодня, как правило, называют стиль, который долгое время назывался готическим, поскольку именно применение стрелки (снода) в архитектуре определило его основные черты даже в таком направлении, как орнамент.

«Стрелкой называют свод, образованный двумя круговыми дугами равного радиуса, которые встречаются в своей верхней части и образуют кривой угол». (Баттисе. *История монументального искусства*).

Лишь для памяти мы упомянем о тех требованиях, которые возникли после изобретения стрелки. Примеры тому мы находим, среди прочего, в крестовых сводах в Микенах и в неаполитанских захоронениях, в некоторых римских памятниках, в Тускулумском акведуке; более широкое применение стрелка нашла в Каире, в мечети Ибн-Тулуна, построенной в девятый век под влиянием персидской и византийской культур; на протяжении десятого века она встречается в творениях арабов в Сицилии, откуда она попала в Нейстрию в результате норманнских завоеваний.

Внедрившись на севере Европы со второй половины двенадцатого века, стрельчатые конструкции господствовали там лишь на протяжении тринадцатого века.

В течение первого периода применение нового стиля ограничивалось только сферой архитектуры. В ней стрелка существовала наряду с полным романским сводом, так же как мы видим ее существование у арабов в одних и тех же памятниках наряду с дугой в форме лошадиной подковы.

Она не применялась в исключительном порядке, и на протяжении романской эпохи к ней добавлялись лишь орнаменты, позаимствованные у предшествующих стилей.

Однако вскоре из этого единого стержня возник новый мир орнаментальных типов, и к числу наших северных мастеров следует отнести то, что они сумели развить эту случайную форму и превратить ее в новое творение. Именно они определили ее рисунок и ее детали и превратили ее в тот известный стиль, который почти исключительно применялся около трех столетий и усеял наш западный мир своими чудесными творениями.



Стрелка порталов хора в Соборе Нантской Базилы.

Деталь Базильского собора.



Деталь стрелки.



Изучение наших таблиц 90 и 98 поможет понять эпоху перехода от первой стрельчатой фазы ко второй. Первая из двух этих таблиц по стилю своих орнаментов все еще принадлежит к чисто романскому стилю. На второй, более поздней, уже предугадываются те коренные различия, которые произойдут в орнаментации. (Здесь мы приводим полную нумерацию таблицы 90 для того, чтобы облегчить изучение этого перехода).

		1		
2	47	48	49	50
8	9	10	11	12
17		19		18
20	59	51	60	27
21		63	34	62
22	35			29
23				36
24	25			31
26	39	37	38	40
		4		5
52		54	55	53
43	13	56	14	44
45	41	57		42
	15	58	16	46

Схема таблицы 90.

Ценная рукопись из Люксембурга (департамент Верхняя Сона), которая содержала почти все элементы этих отличий, относится к двенадцатому веку и предоставляет характерную таблицу деталей романского орнамента. Формы, относящиеся к кельтскому стилю, разложены в ней рядом с элементами латинского стиля, так же как в архитектуре уже находились рядом полный свод и стрелка.

Таким образом, №№ 26, 33, 54, 55, 56, 57, 58 относятся к кельтскому стилю.

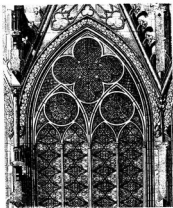
Новизна проявляется в отделке колонн, их ствол по всей высоте украшался ветвистыми и спиральными орнаментами, орнаментом в виде листьев (№№ 15, 16, 37, 38), а капители также (№№ 47, 48, 49, 50) были украшены орнаментом в виде листьев, которые то сворачивали свои завитки в верхней части колокола капителя, то склонились вниз, то находились рядом с фигурой человека. Впрочем, этот орнамент (№ 51) нашел свое оригинальное применение в качестве опоры самой колонны.

С другой стороны, во фризях и бордюрах можно встретить греческий орнамент в виде ломаной линии (№№ 17 и 18), зигзаги и контрзигзаги (№ 41), полые четырехгранные пирамиды (№ 42), пилообразные орнаменты, обогащенные за счет чередования с растительными орнаментами (№№ 30, 31). Во всех других номерах можно встретить воспоминания, более или менее приближенные к античности: орнамент в виде фестонов средневишней формы, чередующийся с конями, воднистые листья, тучные растения, которые полностью закрывают фон.

Следовательно, здесь на этой таблице наряду с узлами 45 и 46 и номерами с 1 по 16, византийского или кельтско-византийского стиля, происходящие из современной им рукописи, в последний момент были кратко показаны воображаемые или экзотические типы условной античной флоры, которые новый гений готического периода не преминул заменить на местную растительность.

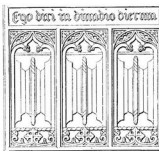
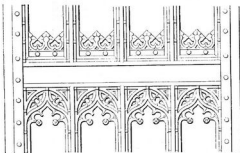
Несмотря на силуэтные изображения, которые все еще носят характер византийского стиля, на витражах, изображенных на таблице 98, в деталях орнамента открыто проявляется отход от античных принципов. То, что изолированный кельтский стиль, столь скованный в логике своего

Деталь
Большого
собора.
(По книге
Gailbo. Древнее
и современное
искусство).



Решетчатая
архиволта
в Сент-Этьенне.
(По книге
Gailbo).

развития, обещал в десятом веке, он, наконец, достиг в этот период своего полного расцвета. На более свободном пространстве разрабатываются типы известной условной флоры, а ее листочки, изящно разделенные и широко распутившиеся, грациозно сочетаются со строительной вязью,



которая часто используется для ограничения чередующихся фонов. То этот строительный элемент является просто византийским кельтским орнаментом (№№ 16, 38); то эта изящность становится двойной, и обе вилы перекрещиваются (№№ 6, 14, 36); существуют конструкции,

переплетающиеся (№ 35) в шахматном порядке (№№ 4, 8, 9, 10), комбинации, в которых действенна лишь растительный элемент (№№ 11, 24, 26), бордюры в виде жемчужин и покрытых бороздами (№№ 22, 35), которые иногда заворачиваются на себя по типу медвежьих ухватов. Элементы конструкции применяются к флоре, которая зачастую выходит из них (№№ 1, 15, 22, 35), и делает ее или управляют всем ее цветением.

Строгий порядок, ясность и богатство сюжетов, мудрость и разнообразие композиции, сила логичности, энергия рисунка — все это указывает на то, что эти изделия являются продуктом сильного народа, который решил вопрос о превосходстве западного искусства.

Начиная с конца тринадцатого века, античный стиль, еще оставивший некоторые следы в деталях орнаментов, полностью исчез из архитектуры, в которой безраздельно стал властвовать стрельчатый стиль с присущими ему острыми модификациями, которые мы не имеем возможности описать. Следовательно, мы не станем перечислять аркатуры *острые, со стрельчатыми арками, с высокими сводами, удлиненные, трехлестничные*, аркатуры с *обратным сводом, с выступом, в форме желобчатого бруска, в форме ручки от корзинки*, которые были так точно проанализированы в *Инструкциях*, опубликованных Комитетом по истории искусства и памятников в 1846 году, с тех пор фигурирующих во всех трактатах по архитектуре. Мы напоминаем о них и отсылаем к ним, поскольку их очертания являются подлинным генератором для орнаментов, которые связаны с ними. Этот факт широко демонстрируется исследованиями витражей на нашей таблице 100. Криволинейные формы, построенные с помощью несгибаемого элера, являются основой этих рисунков четырнадцатого века (№№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15). В этих сюжетах четырехлистник, трилистник и розы рождаются из этих очертаний, построенных как сама архитектура; второй план, образующий фон позноты, на который эти конструкции наносят отпечаток своего силуэта, заимствован у геометрических построений, у плетневых неакских узоров, у местной еще робкой флоры, за исключением любого упоминания об античности.

Этот стиль в орнаментации является совершенно самобытным не только по своим формам, но и по своим принципам. Нигде еще детали орнаментов не вытекали непосредственно из архитектурных линий. В руках западных мастеров построение орнамента не является больше простым мыслем, как это было, например, у арабских мастеров; оно подразумевает реальную конструкцию и намечает все его очертания; все детали проистекают в нем непосредственно из принципов построения основных линий таким образом, что трехлестничный орнамент простой балюстрады, любого панно может рассказать о возрасте и типе всего сооружения.

Детали орнамента, которые варьируют от самых примитивных стилей до самых роскошных прехотей стали *пластической готики*, занимают свое место в этой конструкции, не искажая ее, и следуют архитектурному направлению.

Одновременно с этим орнаментальным искусством, которое было строгим в своей логике и привередливым в мельчайших деталях, а относящиеся к нему росчерки на витражах, облицовка внешних поверхностей, эмали и плиточные работы, рельефная резьба по камню, по дереву или железу на протяжении Средних веков были основными и почти единственными формами его проявления, в многочисленных рукописях, которые для современной любознательности столь ценны и роль которых в истории национальных искусств так важна, расцветал очаровательный жанр, почерпнутый из наблюдения и ощущения реальности и из инстинктивного подражания природе.

Италия, Нидерланды, Франция предоставляют самые любопытные образцы этого нового искусства, которое, открывая для живописи более широкое и более разнообразное поле деятельности в области орнамента, являлось предпосылкой великих расцветов в шестнадцатом веке.



Бордюр из античного Евангелия тринадцатого века. (Из книги *Средневековое искусство*).

После того как рукописные миниатюры побывали витражами на пергаменте, или, по выражению Дидрона, «картонками с витражами», они написали новую поему наряду с мозаикой в камне, созданной соборами. Независимость и наивность придают очарование началу живописной орнаментации. В пятнадцатом веке основные элементы орнамента идут от флоры, в которой ее местные разновидности занимают большее место, чем им отводилось до того времени.



Поли рукописей (см. таблицы 106, 107 и 108) были покрыты плющом, диким виноградом, кудрявившимся виноградом, запятой волзучей, водяными лилиями, лютиками, дубами, кустами земляники, тростником, кудрявой мальвой, капустой, чертополохом, остролистом, цикорием, ромашками, розами, гвоздиками, анютиными глазками.

«Наряду с пальчатыми, запятыми или тройными листьями, рассеченные, допастные, клиновидные, заостренные формы» (см. Инструкцию Комитета по делам искусств и памятников) сворачиваются и перемешиваются с простыми ветвями или фруктами, которые то легко узнаются, то трудно определяются. Иногда этот мир цветов своим переливающим отблеском украшает крылышко бабочки или насекомого, а остроумные сочетания лежат (память о кельтском стиле) разворачивают свои широкие складки, на которых сделаны надписи.

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ (РЕНЕССАНС)

Табл. 113,
124 – 175

Даже на протяжении Средних веков Италия никогда полностью не теряла следов античной культуры, к которой ее приближали само ее происхождение и ее гений, хотя в течение многих веков она могла видеть античность лишь сквозь призму византийской культуры. В Италии было достаточно лишь произвести раскопки руин, чтобы на свет появились шедевры предков. Таким образом, когда литературный порыв привлек все умы к изучению античности, Италия стала очагом и активным центром того великого художественного движения, которое было названо Возрождением и которое должно было изменить лицо искусства, расширить его влияние на другие народы.

Мы не будем предпринимать попыток дать описание этого движения, которое было столь сложным и плодотворным: оно принадлежит всемирной истории искусств и было многократно описано. Соединительно, мы ограничимся тем, что в рамках нашего исследования проследим за его влиянием на рассматриваемый нами вопрос. В том, что относится к орнаменту, наряду с некоторыми изобретениями нового типа мы обнаружим печать высшего гения в области применения и координации жанров искусства, взаимодействующих у античности, у искусства Востока, у национальных жанров искусства Западной Европы.

Определяя окончательное направление нашего западного вкуса в сторону обновленного идеала, который был разнообразнее и живее античного идеала, из которого он вышел, бессмертная фаланга великих итальянских мастеров шестнадцатого века привнесла декоративно-прикладное искусство к его аналогу, привнесла в него ту широту идей и тот размах всесторонних знаний, которыми эти великие мастера, в свою очередь, были обязаны своему художественному образованию. Каждый из них был одновременно художником, архитектором, скульптором, зачетую инженером, механиком, гравером или музыкантом, но всегда образованным человеком, и находил внутри себя все источники и все средства для своей работы.

В таких руках орнамент должен был приобрести новые черты и расширить область своего применения. Он должен был все больше стремиться отойти от более или менее однообразных типов и формул, навязанных практически полным господством архитектуры или достигших в наследствие от традиционных методов ремесел, и повести декоративно-прикладное искусство по пути относительной свободы, уже подготовленной той фантазией, которая была характерна для конца эпохи готики, в особенности в том, что касалось орнаментации рукописей.

В то же самое время искусство рисунка, усовершенствованное от соприкосновения с самыми прекрасными образцами и освобожденное от наивности и неопытности Средневековья, поощряло более широкое внедрение в композицию того времени человеческого образа, который своим присутствием определял в рисунке относительные пропорции своего окружения.

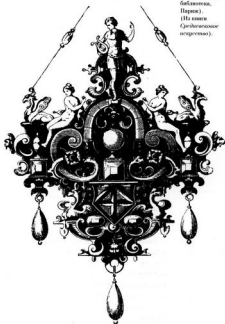
С тех пор орнамент все чаще был связан и в то же время, подчинен творческим изобразительного искусства, доведенным до вершин своего совершенства и переданным орнаменту некоторые из своих достижений.

Таким образом, за время своего *золотого века* итальянцы превратили искусство декоратора в высокое энциклопедическое искусство.

Наступлению полного расцвета и окончательного развития стиля Возрождения предшествовали композиции целого ряда итальянских мастеров орнамента, которые можно рассматривать в качестве перехода от средневековой манеры к характерному стилю шестнадцатого века.

В этом стиле выполнена таблица 124, анимированная у мастера Джироламо из Кремонны. Его четко продуманный орнамент был, очевидно, навеян пышными формами римской скульптуры. Его отличительной чертой были владорядная фактура, цветовая гамма и рисунок, отмеченный некоторой дикостью. Сюжеты его орнаментов выходят за пределы обычной сферы украшения рукописей пятнадцатого века. По правде говоря, книги, из которых они были взяты, по своему формату приближались к орнаменту фресок. Книжки антифонов и сборники обеденных песнопений, в которых одни содержали антифоны, а другие — мессы с песнопениями, являются цер-

Подпись
работы
Бенедикто
Челлини
(Кабинет
античного
искусства,
Национальная
библиотека,
Париж).
(Из книги
Средневековое
искусство).



Ветхозаветный
орнамент
пятнадцатого
века.



ковными книгами, и их можно встретить в соборах Сиены и Флоренции, в Павийской обители, и их размер в высоту достигает не менее 1,25 метра.

Основные элементы таблиц 127 и 128 (№№ с 1 по 11) были также взяты из рукописей, сделанных знаменитыми флорентийцами Герардо и Аттванте. Их стиль менее строгий, чем стиль росписей на таблице 124. Орнаментация повсюду умеренно богатая и изысканная; она состоит из ветвистого орнамента, который изгиб тонок и вычурен, но исполнен со вкусом. Он, как правило, занимает формы аканта и чаще всего завершается в виде распутившейся розетки, приближенной к привычной для нас ботанической форме. Фигуры детей, жемчужины или камни часто украшают эти орнаменты, сюжеты которых (№№ 3, 4, 5 на таблице 137), приписываемые Джуслио Кловио, напоминают этот стиль.

Самое высокое выражение орнаментаций эпохи Возрождения нам даст Рафаэль. Ему предшествовало множество других мастеров, однако, по выражению Дюменли (*Итальянское искусство*), «он выстраивает, делает гармоничным, преобразяет все то, что было известно до него».

С помощью Полидора де Караваджо, искусного мастера орнамента, выполнявшего великолепные гризайи, и Жана Удина, который прекрасно развил фрукты, цветы и животных, Рафаэль покрыл стены Ватикана орнаментами. Их сюжеты (наши таблицы 133 и 134 и №№ 12 и 13 на таблице 138) были взяты и переработаны, так же как сюжеты резных работ по слоновой кости (№№ 1, 2, 3, 4, 5 на таблице 135), с тех же рисунков. Эта орнаментация была подражанием орнаментации античности, образцы которой были только что получены благодаря находке терм императора Тита, что позднее должно было найти подтверждение при раскопках в Помпеи и Геркулануме и что предвещивало в определенной степени гений Рафаэля. Рука мастера в значительной степени заметна в павии «Времена года» и «Три Парки»; повсюду чувствуется строгий и верный вкус *божественного молодого человека*.

Подобное оформление дает превосходное представление о сфере орнамента и заставляет понять, какими обширными знаниями должен обладать тот человек, который стремился достичь в ней столь возвышенного идеала.

Наряду с таким прекрасным возрождением античного стиля, которым занимался Рафаэль и его школа, произошло отчетливое и судящее успех событие, которое следует отметить. Возродив античный орнамент, мастера шестнадцатого века ощутили потребность привести в его детали

Ветвистый орнамент с золотами.
(Школа Франческо I).



невозможные ресурсы и снабдить его новыми элементами, обладавшими большими декоративными эффектами. Подлинным венцом итальянского Возрождения, вероятно, является изобретение этого богатого дополнения. *Ветвистый орнамент с золотами*, пришедший на смену

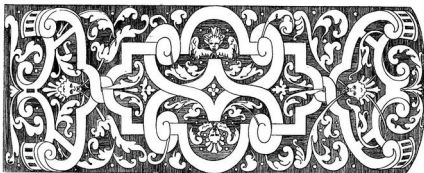
Ветвистый орнамент с золотами.
(Школа Георгия II).



ветвистому орнаменту с листьями или скомбинированному с ним, стал нововведением той эпохи; картуши, с помощью которых стали достигать более значительного эффекта централизации, чем было до того времени, быстро вобрали в себя пересечение *двойного густо написанного завитка*. И этот жанр, обогатившийся очаровательным элементом, получил совершенно самостоятельное развитие, которое было настолько логичным, что, будучи воспринятым самыми великими

мастерами архитектуры и пережив с тех пор любые изменения во вкусе, он не переставал играть свою роль в большинстве оформления современных ансамблей, одновременно мода на него распространялась на украшение даже самых незначительных деталей.

Историю *картуса* предстоит написать. Поместив на специальные иллюстрации те картины, которые мы смогли собрать, и сгруппировав их по эпохам и по тем последовательным изменениям, которые с ними произошли, не считая значительного количества дополнительных образцов,



находящихся внутри сюжетов ансамблей, мы хотели оказать услугу и подготовить почву для проведения исследования, необходимого для всех мастеров орнамента. Наше оглавление указывает на специальные таблицы, посвященные изучению этого декоративного элемента, имеющего множество вариантов.

Первые картины шестнадцатого века принадлежат к так называемому деревянному стилю; действительно, они имеют вид обструганного дерева; они, вероятно, произошли от естественных завитков тонких стружек, сделанных рубанком.

Вторым типом картушей конца века являются самые обширные комбинации, состоящие из одинаковых элементов: их основной формой были завиток и переплетение двух наложенных планов, которые последовательно выступали наружу.

Что касается ветвистого орнамента с волотами, то он служил элементом орнаментального построения, аналогичным тем элементам, в которых арабы чувствовали потребность. В них, как и в стеблях растений, с которыми они комбинировались, присутствовала кривая линия и граница классического ветвистого орнамента.

В этом стиле общность контура конструкционного ветвистого орнамента правит сочтается с лубчатой растительностью ветвистого орнамента из семейства асантовых, которая

Ветвистый орнамент с волотами, с примерами густо нарисованных завитков. (Эпоха Карла IX).



Ветвистый орнамент с волотами. (Эпоха Георга III).



явно вошла в моду в эпоху Возрождения. В этом смещении широта орнамента осуществляется легкостью профилей листьев, а также ажурностью элементов, которые облегчают их нахождение. Применение бордюров в этих ветвистых орнаментах с волотами, впрочем, обладавшими из-

меняющейся дивной своего периметра, деслет более пригоднодобным валичие в них всевозможных фигур, которые либо отдыхают, либо двигаются и пересекают их. Их суровость смягчается за счет маскарон, лент, цвстов или фруктов, которые создают зоны отдыха в общей композиции. Один или в сочетании с другими элементами, эти элементы орнаментальной конструкции, которые по своим многочисленным чертам отвечают древним традициям западного мышления, отмеченного нами, были, вероятно, основными факторами самых достойных проявлений современного европейского искусства.

При них прекращается безраздельное господство нечовой и широкой медвежий лапы (анакта) ремлем или орнаментной вазы, из которой выходят или поднимаются двойные завитки фрезия и панно. Целый мир подлинных или имитированных картушей служит основой для нового разви-

Ветвица
орнаменты
с волнами.
Орна
Горка II).



тия, а использование резьбы, выполненной самими достойными мастерами, сошло с новизной этого жанра и быстро заставило оценить ее возможности и распространить ее образцы таким образом, что повсюду, от Нидерландов до Германии, от Франции до Италии, от Англии до Испании,

стали возникать аналогичные концепции, местная самобытность которых с каждым днем увеличивала ее сферу.

Чем дальше мы углубляемся в шестнадцатый век, тем в большей степени античное начало, на возрождение которого были направлены первоначальные усилия мастеров Возрождения, но которое ослабло в результате роспуска Римской школы после смерти Рафаэля, стало перемешиваться с другими началами, почерпнутыми из различных источников и скомбинированными современным гением в соответствии со своими собственными представлениями. Название *аравески*, данное декоративному обрамлению Лоджии Ватикана, уже свидетельствовало об определенном интересе к восточным стилям, с которыми была получена возможность познакомиться и применить их благодаря торговой активности итальянских республик. Арабские профили, безусловно, оказали влияние на рисунок новых величественных орнаментов, а та безупречность, с которой на протяжении шестнадцатого века венецианцы пользовались персидским стилем (см. таблицу 167), не оставляет никаких сомнений в их прекрасном знании восточного стиля и в том применении, которое они ему смогли найти.

Раньше мы уже говорили, что художественное движение Возрождения не замыкалось в границах той страны, где оно зародилось. Из Италии оно быстро распространилось среди других наций, и все искусства коренного происхождения, по своей природе местные и самобытные, должны были в определенной степени подражать перед лицом нашествия итальянского искусства, последствия которого были продолжительными и стойкими.

После смерти Альбрехта Дюрера тот стиль, самым выдающимся представителем которого он был, на севере не распространился за пределы круга его учеников, и Нидерланды, которые в пятнадцатом веке были художественным очагом, соревнующимся с таким же очагом в Италии, в шестнадцатом веке потеряли часть своей мощной самобытности, им свойственной.



Карташ с гуд
платини
запиской, 1556.
(Знак
печатника).
(Из книги
П.Дюрера
Средневековое
искусство).

Во Франции влияние итальянского искусства было столь же масштабным, и наши французские мастера были влечены в этот непреодолимый поток, как и все другие мастера.

Результаты этой революции, которая, несомненно, подняла уровень искусства, оценивались по-разному. С одной стороны, наша нация в сфере декоративных концепций уже обладала на-



Сюжет, который
из Пандейской
обители,
из Гайбо
(Итальянское
Возрождение).

Декоративный
сюжет, приписываемый Жану
Кузсу
(Французское
Возрождение).
Передан
А. Ф. Дюло.

Сюжет, который
из Пандейской
обители,
из Гайбо
(Итальянское
Возрождение).

Декоративный
сюжет Жану
Кузсу, платный
из его книги
персидского.
(Французское
Возрождение).



вным и самобытным искусством, которое стремилось к самостоятельному развитию, а с другой стороны, в ту эпоху, когда избыточное количество итальянских мастеров хлынуло в Европу и, в особенности, во Францию, куда их приглашали зачарованные короли, они принесли с собой простоту вкуса и традиции, которые уже отдавались от прекрасной эпохи рафаэлевского Возрождения и, несмотря на свои личные заслуги, представляли собой лишь разнородность утаца. Можно понять, что современная критика, более справедливая, чем ее предшественники, по отношению к эпохам, предшествовавшим веку Льва X, который сегодня лучше изучен и понят, выражала определенное сожаление по поводу некоторого умеления национального гения, задержанного и

Ветвиной
орнамент
с волнами.
(Школа
Генриха III).



своим развитием. Было ли это неизбежным? Могло ли искусство наших предков существовать без изменений перед лицом такого соседства и не попытаться воспользоваться достижениями рисунка и понека высшего идеала? Не потеряли ли своего очарования та наивность и та естественность, которые придавали ему особую притягательность отчасти благодаря реальному отсутствию опыта, и не стали ли они более осознанными и более свободными? В искусстве существует мало даже самого реального прогресса, который не был бы достигнут за счет потери своей самобытности и проясненной силы, и на это ослабление нельзя смотреть без сожаления. Однако ум человека не может вернуться назад, но идет путем преобразований, которые имеют определенное право на свое существование в тот момент, когда они происходят.

Среди многочисленных сюжетов, имеющих французские корни, которые мы воспроизвели в этой части нашего сборника, один относится к эпохе наибольшего расцвета итальянского Возрождения или предшествует ей, другие — к более поздней эпохе. Все они носят более выраженные следы итальянского стиля в тог применении, которое им нашли наши французские мастера. И в главе их — Жан Гужон, Жан Кузен и дю Серо.

XVII — XVIII ВЕКА

Табл.
176 — 220

Наибольшего величия эти два века достигли в результате влияния французского духа. В них можно последовательно отметить четыре четко выраженных фазы.

Первая, характеризующаяся слиянием фламандских и итальянских форм, охватывает правление Генриха IV и Людовика XIII; вторая завершает семнадцатый век посреди всего величия правления Людовика XIV; третья включает в себя конец последнего правления и эпоху правления Людовика XV, в течение которого благодаря поискам орнаментация приходит к изысканному маньеризму вплоть до пробуждения вкуса к античности, произошедшего в результате открытий изделий из бронзы и декоративных росписей Помпеи и Геркуланума, который был основной причиной формирования стиля Людовика XVI, образующего последний период.

Если французские школы более всего бивали на протяжении этих двух веков, после того как воспользовались открытиями итальянского Возрождения, то влияние наших мастеров относится к более раннему периоду и отражено в ряде долговечных памятников, единодушно признанных современной критикой.

Действительно, начиная со Средних веков Франция благодаря своему географическому положению, которое объясняет пересечение потоков идей, идущих с севера и юга, и благодаря способности к ассимиляции, характерной для ее умеренного и наблюдательного гения, стала центром производства, обусловленного основными чертами французского искусства — строгостью, чувством меры, правдивостью рисунка, ясностью концепций.

Поэтому позволяйте нам сделать быстрый ретроспективный обзор первых шагов нашего национального искусства, который мы были вынуждены значительно сократить из-за необходимости не прерывать описание истории итальянского движения и его влияния.

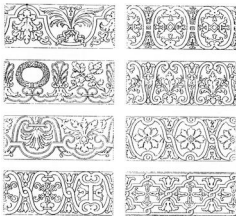
На протяжении периода готики, приоритет которого принадлежит Франции, обладающей самыми древними и многочисленными памятниками этого стиля, наша страна, начиная с тринад-

цатого века, была широко известна своими статуями и витражами; перемещаясь по Европе, ее мастера принесли свой стиль в Германию и Англию, где он больше всего пришелся по вкусу ⁽¹⁾.

Дав миру представление об архитектуре, которая, по словам Эмерика Давида, архитектора, с которым никто не мог сравниться с самых прекрасных времен Греции, была «великой, смелой и глубоко обдуманной», тринадцатый, четырнадцатый и пятнадцатый века породили большое количество художников, скульпторов, позолотчиков и стекольщиков, имевших свои школы в каждом провинциальном городке и занимавшихся искусством по всей Франции с учетом местных особенностей. Это было чудесной подготовкой к возобновлению античных традиций, которые стали преподавать итальянцы.

Сегодня является признанным тот факт, что во всех этих активных кружках, известных под именами парижской, ливардской, доттаринской, турской, нормандской, бретонской, бургундской, гасконской и южной школ, в которых работали крепкие мастера, итальянское искусство было быстро понято, применено и преобразовано французским духом с тем успехом, с которым не могли сравниться школы из Брюгге и Кёльна, часто бывшие удачными соперниками наших школ на протяжении готического периода.

В то время как в Италии великодушный расцвет первого периода шестнадцатого века уже ослабел за счет излишней простоты еще до окончания века, Франция, приобщенная к новой утонченности, полностью овладевшая ею, используя свои врожденные качества, вновь отождала то место, которое ее испытанный гений завоевал для нее раньше. Жан Гужон своими *ограничениями*



Детали
из парижской
Школы
Сент-Этьенна-де-Мон
(в Париже).
(XVII век).
(Из книги
Гайебо
Валлоника
Френке и
соавторства).

фигурами нимф подовел к гречам ближе, чем любой из его современников, а Жан Кузен, искусный во всех жанрах искусства, украшал своими многочисленными композициями стекло и холст, велел рукописей и типографские страницы, изделия из золота и фанеры с тем знанием и верностью вкуса, которые заставили смотреть на него как на подлинного руководителя французской школы.

Старые северные трансформированные школы (под которыми мы подразумеваем школы Фландрии, Рейнских провинций и Франции, находившихся во главе северных школ выше Италии) хранили традиции, которое им принесли Фра Джиоконо, Леонардо да Винчи, Россо, Приматиччо, Андреа дель Сарто, Бенvenuto Челлини, Серлио, Паоло Понсе Требати.

Эти школы, которые были богаты такими архитекторами, как Жан Бушлан, Филибер Делорм, Пьер-Леско, а позднее до Серео, и которые своими точно продуманными орнаментами полностью относятся к нашему повествованию, отметили своим гением разные шедевры тех, кого мы называем *малыми мастерами*, — Этьенна Делона, Теодора де Бри, Варгилуса Солнса, Аль-

⁽¹⁾ Валлония свой скандальный отчетчик за изделия готического искусства, Германия в меньшей степени отдавалась от французского стиля, чем это сделал Англия. После долгого присутствия французских и даже немецких архитекторов на особый образ выдвинула южной средиземный вид стиля Теодора. Обладая богатством настоящего немецкого декора, этот стиль не имел себе равных. На нем лежит отчетчик национального характера, который по приему готический выдвинул.

дотравера, Вейрио и т.д., преемниками которых в семнадцатом веке были Жак Мостр, Этиен де ла Бель, Мишель Блондос, П. Жансен и другие.

Подвеска
Жюль Тюрпе,
(XVIII век).

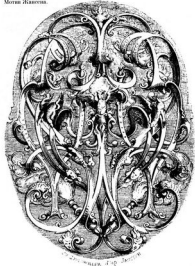


которого спустя столетие вызвали по Франции появление так называемого стиля Людовика XV.

Тем не менее славные воспоминания о золотом веке орнаментации придавали ей большой престиж и то преподнесло, которое подтверждалось лишь прошлым.

Это стало хорошо заметно, когда позднее, во времена правления Людовика XIV, Бернини, который пользовался в то время европейской известностью, прибыл во Францию, куда его пригласил король для завершения строительства Лувра. Прибывшего с большой помпой мастера не замедлили отправить обратно, залив его подражаниями и почестями; в нем

Мотив Жакотта.



Являясь резными изделиями, их творения выходят за рамки нашего сюжета; однако эти ловеласные украшения, которые в основном не смогли избежать разрушения, являются знаками слишком способного гения, чтобы не упомянуть о них. С точки зрения истории, изделия этих мастеров-граверов, этих золотых дел мастеров, а также изделия мастеров керамики, металлических изделий, плотников (одни в расцвете шестнадцатого века, другие — к его концу и к началу семнадцатого века) свидетельствуют о том, что уровень орнаментации на севере поддерживался на той высоте, которой больше не существовало в Италии, предавшейся с тех пор маньеризму, популярности которому придали слабейшие подражатели высокого, но несокопленного стиля Микеланджело, стиля, который означал, как говорят, конец этого великого человека. Подобная орнаментация предвещала вычурное оформление, удобные и небрежные принципы

Круглая
пластина из золота
с резной.
(Французская
работа семнадцатого века).
(По книге
Средневековые
искусство).



разочаровались, наблюдая за его работой и его конфликтом с помещиком, но солидным гением наших французских мастеров.

К концу шестнадцатого и в начале семнадцатого века та независимость в использовании принципов, вошедших в моду благодаря Возрождению, которую смогли сохранить мастера, полные жизненной силы и самобытности, стала ослабевать, чтобы уступить место близкому, но более робкому подражанию принятым образцам античности, которых становилось все больше и которые вызвали всеобщее восхищение.

Вслед за бедями того времени последовали относительная бесплодность, поскольку, по выражению одного современного критика (Гиймар. *История орнаментации*), «античность в эту эпоху была плохо изучена; скорее всего, имелось больше желания, чем возможности подражать ей, но люди были далеки от того, чтобы понять ее действительное могущество и великодушную чистоту».

Добавим, что после тех отклонений, которые были сделаны итальянскими мастерами в эпоху правления последних представителей династии Валуа, удачным откликом на эти провалы в некоторой степени было стремление возвратиться к общим истокам. В этих попытках, которые вначале были столь чопорно элеган-

ны, но лишены изыщества, чувствуется искренняя любовь к античности и современный характер столь возвышенного французского гения Никола Пуссена. Номера 2, 3, 4, 5, 6, 7 на таблице

176, потолков Лувра и фрагмент панно в Фонтенбло (таблица 178) являются продуктом возвращения к принципам римской античности, поскольку в то время речь шла только о ней.

Напротив, в оформлении арабесками комнаты Марии Медичи в Люксембургском дворце (таблица 178) чувствуется свобода стиля эпохи Возрождения; это последний отблеск влияния итальянской школы, фаворита Кончини.

Одновременно с этим достаточно открытым возвращением к античному стилю в деталях декоративно-прикладного искусства произошел сдвиг, которому вначале способствовали победы и правление Генриха IV и которому отводилось значительное место в формировании стиля, господствовавшего на протяжении правления Людовика XIII и в начале правления Людовика XIV. Возникла мода на фламандские изделия. За теми именами, которые провозгласили с нами, можно с успехом проследить по сборникам резных орнаментов, вышедших с 1607 по 1625 год, а их особый характер можно разглядеть в серии наших иллюстраций.

Сохраняя отблеск итальянского Возрождения, новая волна рукописных и эмалевых орнаментов (см. таблицу 178), картины, простенки и гербы (таблица 180) доминируют, вместе с таблицей 177, этот довольно разнообразный образец нового стиля, который не замедлил власть в излишнюю тяжеловесность.

Этот стиль первой половины семнадцатого века находит свое наиболее полное и удачное выражение в компромиссном варианте №№ 1 и 4 на таблице 180. Мы не будем задерживать наше внимание на странности форм картшей, которые дополняют эту последнюю таблицу.

Китайские изделия, в основном имевшиеся в эту эпоху в Голландии, оказали значительное влияние на возникновение или, по крайней мере, на поддержание вкуса к изображению такого рода, основным достоинством которых была их эластичность, поскольку они приспосабливались ко всем вкусам и всем комбинациям. Итальянцы, которые занимались выпуском этих изделий, не решились идти дальше.

Успеху в этих изобретениях мы главным образом обязаны столбам, которые, как, например, фламандцы Вриса и Кристоф Феллин или Фридрих Унгелен из Франкфурта, изготовили и украсили резьбой большое количество тяжеловесной и пышной мебели, продолжают ее конструировать и в наши дни.

По нашему мнению, столбное мастерство, столь разное в изготовлении тех великолепных кишинетов или шкафов, которые были в моде на протяжении эпохи Возрождения и образцы которого, дошедшие до наших дней, демонстрируют нам, что немцы, французы и итальянцы



Деталь фрески
Антибле
Барокко
и классицизм
Фарнессе.

были в нем одинаково искусны и изобретательны, было основной территорией для преобразования и слияния жанров, только что нами обозначенных.

Действительно, ни ювелирное искусство, ни живопись не нуждались в таких иногда преувеличенных размерах, в которых прибегали мастера *по дереву*, бывшие в то время высокообразованными людьми.

Когда после обращения Ринселье и «разочарования в малометном и единственном Господи-не Пруссии, горюности Французки за его профессию и Рафаэле нашего века», — по словам одного из современников (см.: Н. Детьер. *Заметки о некоторых французских мастерах*), — Жан Левотр был признан в определенной степени руководить искусом своей эпохи, и его выход из

Фраг-
мент
Левотра.



столярной мастерской, в которой он с ранних лет был учеником, не остался незамеченным. В действительности это была мастерская самого Адама Филлиппона, называвшего себя *столаром* и *просином инженером Короля* (речь идет о Людовике XIII и о конце его правления). Он был

Советы
картуну
по жювона
Левотра.



послан в Италию на поиски «самых знаменитых людей в области искусства живописи, скульптуры и других профессий, которые требовались для украшения королевских дворцов, и, таким образом, перевез по Франции множество рабочих и большое количество античных барельефов и фигур». Теперь можно объяснить значение роля подобных «столяров» и масштаба знаний, скрывающихся за столь скромным титулом.

Именно из этой поездки в Италию, куда Филиппов должен был отвезти своего ученика, Лепотр возвратился готовым к созданию таких многочисленных и богатых композиций со столь роскошными деталями, которые представляют самую величайшую эпоху стиля Людовика XIV.

Уроки, вынесенные им из поездки за горы, не походили на уроки ясней и изысканней школы Рафаэля. Прошло много времени с тех пор, когда Джулио Романо в Мантуе, а другие ученики Рафаэля — на остальной части Италии, в определенной степени истомили жанр арабесков, который был вскоре ухищрен все более выраженными тенденциями к красочности.

Когда Лепотр был в Италии, оттуда было вывезено множество рабочих; в Риме царствовал Бернини; еще лучше было то, что это был канун великого подъема, который школа Карраччи,

Фриз
по мотивам
Лепотра.



основанная в Болонье в конце шестнадцатого века, вернула итальянскому искусству. В то время, когда все другие школы находились в стадии упадка, эта болонская школа вернулась к лучшим традициям декоративного искусства, и именно в ней любящий пышность плодотворный Лепотр должен был почерпнуть свое вдохновение.

Действительно, ничто так не соответствовало его натуре, как грандиозный и полный блеска стиль итальянских декораторов этой школы, который иногда был занятный напыщенностью и наивностями.

Природа декоративных орнаментов школы Лепотра не позволила нам включить их в те цветные сюжеты, о которых мы говорили. Задуманные для широкого обзора, обладающие чернотой передачи изображения и создающие иллюзию реальности, эти орнаменты слишком удалены от того, что может подойти для нашей современной индустрии, чтобы сделать их применение повседневым за пределами архитектуры, для которой она предназначена.

Несмотря на страстное восхищение античностью в то время, к ней нельзя было приклониться без того, чтобы не изменить ее к худшему и не отяготить ее, поскольку она считалась слишком величественной и строгой. Хотели, чтобы она была более вышней, и, чтобы усовершенствовать ее, меняли все пропорции вещей между собой с таким преувеличением, с такой простотой, о которых могут дать представление вышерасположенные фризы.

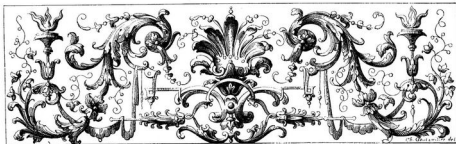
Спешение творить великое было каменем преткновения в эту эпоху. Ее лучшим результатом стало достижение того могущественного единства, которому она была обязана великим организаторам-распорядителям: архитектору Мансару, художнику Лебрену, действительно обладавшему необходимыми званиями, чтобы управлять декоративно-прикладным искусством во всех его проявлениях. Художник, работавший в коллективе наподобие великих итальянцев, но абсолютный деспот, он председательствовал во всех сферах: «скульптуры, внутренние орнаменты жилых помещений, гобелены, ювелирные изделия и изделия из металла, произведения мозаики, столы, вазы, люстры, канделябры — все прошло через его руки, и при дворе не пошлолось ничего, что не было бы изобретено им и не было бы выполнено под его руководством». (Луи и Рене Менар. *Историческая картина изобразительных искусств*).

Стиль Людовика XIV. Невероятное количество общественных и частных построек, возведенных до некоторой степени спонтанно, придало Франции времен Людовика XIV общий облик, коренным образом отличавшийся от ее облика предшествующих времен. С севера на юг, с востока на запад, повсюду встречается этот столь известный тип архитектуры, не лишенный величия, который, жертвуя всем во имя внешнего великолепия, часто находился в дисгармонии с предлага-

емым объектом. Необходимость немедленного и одновременного украшения большого количества сооружений, возводившихся повсюду, которая заставляла весь индустриальный мир прилагать массу усилий и приводила к появлению огромного количества рабочих рук, должна была неизбежно привести к большому ослаблению стараний при выборе и исполнении всевозможных деталей.

Особая самобытность каждой провинциальной школы исчезла в этом общем потоке, в котором личная инициатива могла проявиться лишь в типах, утвержденных центральными акаде-

Обычная
орнаментация.
(Семидесятый
век).



мии. К сожалению, используемые формы, слишком простые, иногда слишком странные, вычурные, тяжелые, зачастую портят вид этой орнаментации, слишком многочисленные детали которой утомляют взор, но она держится за счет беспримерного блеска.

В ту эпоху, когда итальянцы творили свои худшие произведения, а вся остальная Европа следовала за ними, Франция отличалась в применении этих чрезмерных форм, державшемся на старых природных привычках к правильности и чувству меры, которые были характерны для нации. Уровень образования в стране поддерживался крупными учебными заведениями, инициа-

втором создании которых был Ринелле, им содействовали также Мазарини и Кольбер. Руководство мастерами Лувра, которые во всех ремеслах производили высококачественные изделия, высокий уровень обучения каждым мастеру своему мастерству — все это способствовало приданию всему ансамблю особого значения, несмотря на некоторые изъяны его принципов.

Тот недостаток, на который мы указали в отношении архитектуры, встречался повсюду: как правило, недоставало чувства, которое должно было вдохновлять на приспособление декоративного искусства к особому предназначению каждого объекта. Для всех возводимых построек существовал один-единственный характерный признак, и не уделялось достаточного внимания тому особому признаку, которого требовали возводимые сооружения различного назначения.

Однако следует признать, что полученные знания были велики, и, несмотря на то, что люди иногда их искажали, они умели ими воспользоваться. Среди прочих методов на рассматриваемую нами орнаментацию оказали воздействие также восточные приемы. Ими разумно пользовались под видом модных форм; именно к внешнему виду восточных изделий из фаянса следует отнести условный геометрический рисунок свободной цветовой гаммы лабиринтов, с легким ветвистым орнаментом или с ровной поверхностью, которые украшали стенки фаянсовых изделий, упомянутых на таблице 196. Гобелены, указанные на таблице 194, создавались по тем же принципам. А по поводу этих гобеленов, в которые яркие цвета в сочетании с сомнительным вкусом вносят такое смятение, мы должны заметить, что в отношении рисунка (см. №№ 1 и 2) они являются удивительно поучительными. Они представляют собой почти полный набор элементов, сочетания которых можно варьировать до бесконечности, не изменяя их природы. Густые пересечения розеток, балдахина, картуши, вазы и буллеты, конструктивные завитки, из которых появляется акант, закрывающий их или отрывающийся от них, лесные украшения, сидящие переходом на соседнем ветвистом орнаменте, и, наконец, четкие кривые линии ветвистого орнамента, на одном конце которых возникает случайная фигура, — все они представлены в этом декоре, имеющем характерную компоновку.

Насладки в стиле Буды (таблица 190) также выполнены согласно здоровым свойствам рисунка на поверхности восточных изделий. Что касается сюжетов, изображенных на таблице 195, то они повсюду видны на них. К этой серии принадлежат ветвистые орнаменты с тонкими волнами (№ 4 на таблице 186) и изделия из кожи на таблице 197. Если прибавить к греческим оригиналам разделенные и обычно украшенные пальметты, которые неоднократно встречаются на последней таблице, то их одним было бы достаточно для того, чтобы дать точное представление о технике украшения, применявшейся в то время. Эти пальметты, соединенные с теми элементами, которые были перечислены выше, составляют целую программу обычного орнамента в стиле Людовика XIV для общего использования.

Нижние части
орнамента
в форме чаши.
(Стиль Берен).



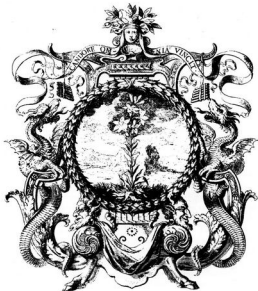
Самыми блестящими или, по крайней мере, самыми известными представителями этого периода французского искусства являются Жан Берен и Даниэль Маро.

Первый из них был в большой моде, и если сделать справедливую оговорку относительно того искусства, который он внес в свои композиции, с изобилием в них гротеска, то они свидетельствуют о его большом воображении. Что касается отделки салона Алоизия (таблица 191), на создание которой его вдохновляли пирамидальные композиции Рафаэля и вся его эрудиция, то нельзя не

признать, что в них не видно всей гибкости подлинного таланта и что они не являются произведениями большого достоинства.

Даниэль Маро, который впервые был признан трудиться на своей родине благодаря более изысканному рисунку и не менее богатому воображению, не был, как Берен, обычным рисовальщиком французского короля. Вынужденный эмигрировать вследствие отмены Нантского эдикта, этот мастер-протестант отправился в Голландию, а затем в Англию, где, следуя за принцем Оранским, он стал архитектором Вильгельма III, короля Великобритании. Сборник, состоящий из

Избыточествующий
картун.
(Семнадцатый
век).



двухсот шестидесяти таблиц, который он опубликовал в 1712 году, служит свидетельством его поистине замечательного таланта и изобилию. Его всемогущество распространялось на все: кровати, стулья, кресла, столы, зеркала, торшеры, большие настенные часы, рисунки для гобеленов и покровы для лошадей, выкройки для тканей и, наконец, на «тысячи повседневных вещей, — как сказал Детайер, — от княжеской до стрелки часов», — не говоря уже о том, что он был распорядителем праздников и организатором крупных похорон, которые он сам и записывал.

Ниделли Робера де Котта, Жюльо и других представляют последние формы стиля Людовика XIV. На гобеленах, изображенных на таблицах 201 и 202, чувствуется приближение новой изысканности. Расположенные по краям таблицы 203 образцы под номерами 1, 2 и 3 выполнены в более изысканной манере. Более выделенные детали орнаментов, более строгое использование основных элементов отмечают рафинированную манеру, образ которой немного портит причудливые картуши с фигурами варваров, служащими точками союзов.

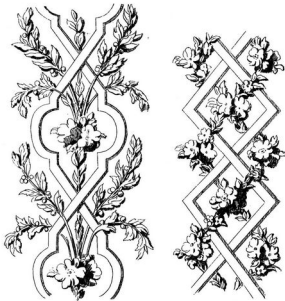
В виде таких же переходных форм этот стиль еще встречается в богатом декоре с золотым фоном на таблице 204, а также в изящных росчерках ноталка в стиле полутриваль, так хорошо расположенных на таблице 199.

По мере продвижения можно отметить все более выраженные тенденции, направленные на отделимость цветовой гаммы фона декоров, которая скоро станет обыденным явлением.

Стиль Людовика XV. Основными инициаторами нового этапа эволюции, который к концу двадцатых годов восемнадцатого века претерпел орнамент и в ходе которого было создано то, что принято называть *стилем Людовика XV*, были архитекторы Жюль-Мари Ошневор и Жюст-Орель Мейссонне, и этот фавст нашел свое полное отражение в произведениях Бабеля и Базену.

Это преобразование происходит, с одной стороны, за счет чрезмерного количества украшений, которыми увлекались еще во времена Людовика XIV, а с другой стороны — за счет успешных концепций Франческо Борромини. Архитектор и скульптор Борромини работал в соборе Святого Павла под руководством Бернини и умер в 1687 году, вызвав живое восхищение своими ломаными линиями, выполненными с большой изобретательностью и замечательной легкостью.

Несмотря на блеск подобного прецедента и известность на значительной части Италии, именно Франция выпала честь дать этому новому стилю имя одного из своих королей, которое было



Типичные декоративные элементы.
(Восьмнадцатый век).

принято повсюду (даже в Италии); это означало, что, усвоив методы, стремившиеся к извращению всех принятых до сих пор принципов ордера, французская школа смогла наложить на свободу форм, которыми она увлеклась, печать легкости, изящества и своего духа. Итальянским же и немецким наделам той эпохи этого почуде не доставало.

Не без трудностей новые принципы, или, скорее, извращение всех принятых до тех пор принципов, смогли утвердить себя. Горячность борьбы, которую вызвало вторжение во Францию новых форм, заставило тех, кто придерживался этих принципов, успешно бороться за них. Никогда еще на службу столь спорным учениям не было приложено столько искусства, изобретательности и подлинных знаний.

«Отбросив все старые формы, к которым — как с провидной говорил Кошен — мы испытывали суеверное доверие», нашим проводником остался лишь личный вкус, и каждый должен был его «доказать». И если, несмотря на опасность такой свободы, слава века осталась за новаторами того времени, то это произошло потому, что художники, протестовавшие во имя более разумных принципов, не имели тех достоинств, которыми обладали мастера, несящие вычурного стиля, не замедлившего встать вверх.

Отклонения, произошедшие во время этих приключений, когда за дело вступили менее умелые руки, вскоре стали такими чрезмерными и быстро привели к такому упадку, что наступило самое время для того, чтобы греческая античность вновь появлялась со своей бессмертной молодостью, сбросив покров лавы, который сохранил ее.

Какой бы опасной с точки зрения общих принципов ни была независимая и такая смелая деятельность блистательной школы, откуда вышел самый цвет убранства восемнадцатого века, невозможно не признать, что она дала Франции очаровательное искусство и что под кажущейся

фривольностью этого искусства и сквозь призму тысячи его причуд мы открываем великолепное понимание требований домашнего убранства, которое играет такую большую роль в современных нравах и пример которого не потерял для декоративно-прикладного искусства наших дней.

С другой стороны, не следует забывать, что это искусство пришло на смену искусству первых дней восемнадцатого века, в ту эпоху, когда Жилло, а за ним и его ученики (в частности, Ватто) применяли легкие отделки к конструкционным деталям причудливого несправодливого, кото-

Лепной
орнамент.
(Восемнадцатый
век).



рые в ту эпоху делали без особого труда. С этой точки зрения, преимуществом образов новой школы, какими бы вычурными они ни были, был, по меньшей мере, их вид — более рациональный, более соответствующий привычкам традиционной национальной логики.

Следовательно, мы понимаем, что, несмотря на свои недостатки, новая манера, обладающая подобными качествами, одержала победу над многочисленными критическими выступлениями, пламенным выражением которых в журнале *Меркур де Франс* был резчик Кошан, во которые сегодня кажутся преувеличенными.

Действительно, время, воздавая должное некоторым заблуждениям, не подтвердило публично все пристрастные высказывания, содержащиеся в критических выступлениях того времени, предубеждения всех тех, кто хотел, например, чтобы *подсвечники всегда стояли прямо и перпендикулярно, чтобы давать свет, а не быть таким искривленным, как если бы его кто-нибудь принуждал быть таким*. Имелся столь искусных мастеров в тот прекрасный период восемнадцатого века, заслуженные знатоки давно уже ответили на вопрос, что было лишним в предписаниях этого жанра.

Подводя итог, можно сказать, что эта эпоха со своей смелостью и умением является одной из самых любопытных фаз в истории орнамента. С другой стороны, у нее была совсем иная судьба.

Высокие виды искусства, опустившись до уровня простого украшения, принесли ему активную помощь. Вслед за фресками Ватто, так тонко прорисованными и так тепло написанными, пришли эмпиры серо-землянистого цвета и булочки с голубоватыми пейзажами эротического Буше. Это были объекты исключительной важности для орнамента, предназначенного для оперы троюмо.

Итак, мы видим, как мастера орнаментов, чье искусство в некотором роде становится преобладающим, дают наставления с той авторитетностью, в которой им, бывшим на вторых ролях, было отказано.

Вслед за Оппенором, изучившим архитектуру и поработавшим в Сен-Сольвесе, на новый путь с некоторой сдержанностью вступил Мейссонье, называвший себя *живописцем, скульптором, архитектором, колпачником и кабинетным рисовальщиком короля*, создавший сборник орнаментов своего изобретения под названием *Всемирная архитектура*, целью которого было ускорить порыв, данный декоративно-прикладному искусству Ленотром и Маро. Это было то, что несправедливый насмешник Кошан именовал «неслой архитектурой, которая была независима от всех правил того, что раньше называли хорошим вкусом». (По этому вопросу см. заметки о некоторых (французских) мастерах, которые содержатся в очень интересных документах, опубликованных Детайером).

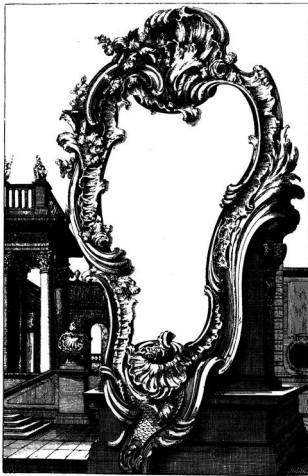
П.-Э.Бабель, рисовальщик орнаментов и парижский ювелир, который лучше других понимал жанр рокайль, ставил себе в заслугу то, что предоставлял образцы для архитектуры.

Можно было бы удивляться подобному присвоению чужих прав, если не вспомнить, что всестороннее образование этих выдающихся мастеров орнамента объясняло некоторые их притязания, но не оправдывало их. Знаменитый ювелир Тома Жермен одновременно составлял чертежи зданий и делал серебряные изделия; именно он создал все рисунки для новой церкви Святого

Людовика в Лувре, восстановленной в 1738 году на месте старинной коллегияльной церкви Святого Фомы.

Анализ изделий этой эпохи, когда каждый парисовал своим остроумным карандашом особую личность, которую современные публикации стараются опознать, не должен, по нашему мнению, входить в рамки нашего повествования. Все орнаменты этой эпохи, будь то орнаменты Мейссонье, Бабеля или Бальшу, Жана-Дантхли де Преслера или де Жу, Исайи Нильсона или Кювильи, Жана-Андре Тело или Жереми Вахсмута, Франсуа-Ксавье Абермана, Жана-Леонара Вуста или Жана-Леонара Эйслера, Жана Оуэра или Шарля Ротье, или А. Массона, сделаны с верностью живописного образа, сила которого очень часто была в диссонансе с естественными требованиями, предъявляемыми к украшению поверхностей.

Таким образом, главным результатом доминирующей роли живописи было ее стремление все шире заменить *реальное* изображение тем *подражательным* изображением, которое мы отметили в начале данного исследования в качестве, по сути дела, современного метода.



Картина
по мотивам
Бабеля.

Отмечается, что, с точки зрения формы, общей характерной чертой этого стиля является почти полное исключение прямых линий в угоду наибольшему использованию всех возможностей контуров в форме буквы S и пренебрежение всеми квадратными, круглыми или овальными формами, причем все это делалось в величественной манере, самая удачным представителем которой был Мейссонье.



По мотивам
Кинале.

Стиль рокайль, который должен был завладеть всеми направлениями декоративно-прикладного искусства, вероятно, возник из мастерства создания искусственных садов, модных уже в шестнадцатом веке; однако их создатель неизвестен, и мы не знаем в точности, к какому источнику его следует отнести. Китайцы очень часто используют рокайль и в своих садах, и в своем оформлении, и, вероятно, от этих краев симметрии по-



семинадцатый век воспринял этот декоративный элемент, который особо отметил весь классицизм изданий в стиле Людовика XV.

Как бы там ни было, французские мастера были основными авторами образцов этого стиля, которые входили в состав огромных коллекций Эртели и Ангелсбрехта и вызвали восторг у всей Европы.

Картина в стиле
рокайль.



На нашей таблице 209 в двойственном характере представленных картушей соединены как последние орнаменты в стиле Людовика XIV, выполненные авторами, которые упорствовали в своих прежних заблуждениях, так и крайняя фантазия авторов модной в то время школы. Работы под номерами 2, 3, 12, 13 принадлежат Бернару Пикару, который еще с 1720 по 1730 год работал в Антверпене. Работа под номером 1 была написана в Париже в 1740 году. На работах под номерами 4 и 5, выполненных в стиле симметрии, но без прямых линий, видны композиции и ветвистые орнаменты переходного периода. Что касается работы под номером 9, выполненной Исаией Нильсоном (1752), и работ под номерами 10 и 11, выполненных де Жу, то они относятся к расцвету эпохи в стиле рокайля. В этих последних изображениях, так же как и в изображении под номером 8 на той же таблице, а также в оправе зеркала, изображенного на таблице 213, мы встречаем ракушки и цинкорий, которые вошли в моду, заменив почти исчезнувший акант.

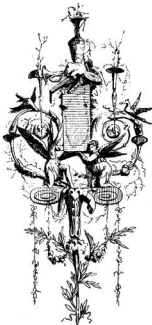
Опасность вычурных концепций, поддерживаемых в течение некоторого времени исключительно умелыми исполнителями, с беспримерным искусством придававшими гибкость всем материалам, не преминула проявиться, когда эти концепции попали в руки менее умелых мастеров. Создав целый волшебный мир таких иллюстраторов, как Юбер Гравесо, Эйзен, Лоран Карс, Ж.-Ф. Леба, К. Дюфало, Шофар и Огюст де Сент-Обен, стиль Людовика XV должен был исчезнуть перед лицом пробуждения исследований античности, после того, как его представители просуществовали вплоть до 1789 года, и после того, как он прошел через все извращения дурного вкуса, о котором может дать представление вышеуказанный сюжет.

Стиль Людовика XVI. Даже до начала правления Людовика XVI существовало множество сторонников возврата к более простому стилю. Открытие Герикулаума, совершенное в 1706 году, занимало умы еще до того, как работы⁽¹⁾ применяли достаточно обширные результаты, имеющие реальную пользу, которые были получены лишь к 1750 году. Реакция, которая последовала в архитектуре благодаря Сервандони и его ученика Вайи, не замедлила сказаться на других формах декоративно-прикладного искусства, но этот отклик смог достичь своего окончательного выражения лишь во время правления Людовика XVI.

Работы Рейснера, Гутьера, Демонтея; книги: *Лепные украшения жилищ, как живописные, так и скульптурные*, автор Нефорж; *Скульптуры, столбные и ювелирные изделия, изделия из чугуна*, автор Лафос; *Живописные украшения в виде цветов и орнаментов*, автор Рансон; *Ювелирные изделия*, автор Пуаж-сын; *Подсвечники и люстры*, автор Форти, а также композиции де Лонда и прекрасные ветвистые орнаменты утонченного Саламбье являлись различными формами выражения стиля Людовика XVI, интересные примеры которого можно найти на таблицах 213 — 218 (см. примечания к этим таблицам) и который в наши дни вошел в моду у любителей.

Если, как это сделано в самом альбоме, мы установим этот короткий рассказ на пороге революции 1789 года, то это произойдет не потому, что мы недооцениваем значения тех усилий, свидетелем которых стало наше время и плодотворность которых, засвидетельствованная в основном благодаря результатам, достигнутым в различных областях декоративно-прикладного искусства в последние годы, будет, как мы надеемся, все боль-

По мотивам
Саламбье.



⁽¹⁾ Работы — в Герикулауме (примеч. ред.).

ше утвердиться. Однако еще не наступил момент ни для того, чтобы непредвзято судить о творчестве девятнадцатого века, ни для того особенно, чтобы признать его окончательный характер через призму последовательных пристрастий, которые сначала господствовали над ним, и широкой элекстиски, которая пришла ему на смену в наши дни.

Для Франции начало этого стиля было особенно трудным и полным претрад. Наши политические волнения, наши длительные войны рассказали одновременно и аристократию просвещенных

По мотивам
Саламбы.



любителей и, что еще хуже, наших практиков, воспитанных в духе старых и сильных традиций французских промыслов, которых энтузиазм и безработица выбросили на поля сражений 1792 года, откуда немногие вернулись.

Следовательно, перед веком стояла двоякая задача: реформировать вкус публики и воссоздать учебные центры, что не могло быть сделано за один день.

Поэтому стоит ли удивляться, что стиль долго искал свой путь, обратился, сначала в эпоху империи, к античности, затем, вместе с эпохой Реставрации и литературным движением 1830-х годов, к готическому искусству, а позднее почти полностью вернулся к декоративному стилю семнадцатого и восемнадцатого веков, и, наконец, еще позднее — к плодотворному изучению изделий восточного искусства.

Из этих различных попыток, из оживленных споров, которые они вызвали, к нашему времени родилась более просвещенная, более свободная и более разумная оценка прошедших веков.

Многочисленные публикации переписали для нашего поколения историю искусства, а обширные познания в археологии позволили нам связать воедино разорванную цепь традиций.

Освободившись, таким образом, от всякой исключительности и всяких предрассудков, современная практика может со знанием дела вопрошать прошлое и делать разумный выбор среди богатств, накопленных нашими предшественниками.

Не пренебрегая ресурсами и разнообразием современного искусства, какими нам их завещали шестнадцатый, семнадцатый и восемнадцатый века, оставившими столько великолепных образцов декора ансамблей, великолепно адаптированных к нашим правам, современная практика сможет найти, и уже нашла, сильные и оригинальные элементы, изучая простые и открытые приемы, высокую орнаментальную условность, которые придают столько характерных черт искусством античности, изделиям Востока и Азии, витражам тринадцатого и четырнадцатого веков, лиможеским эмалем, фаянсу и майолике Возрождения.

Она найдет в них ту мощь эффектов, рождающуюся из цвета, и всегда открытое поле для создания или для идеализации, которая возвышает творчество декоратора и позволила одному из мастеров современного искусства дать ему это правильное определение:

«Орнамент, — сказал М. Гийом, директор Школы изобразительных искусств (*Главная мысль начального образования*), — не должен деформировать те поверхности, которые он украшает; он располагается на этих поверхностях, он составляет с ними единое целое или накладывается на них; он не должен проявляться, либо проваливаясь в них, либо легко отделяясь от них.... Это — *очень идеальная форма искусства*. Еще в большей степени, чем художник или резчик фигур, мастер по орнаментам представляет себе, что искусство рисунка должно служить изображению не реальных существ, а некоего организма, который одновременно является и возвышенным, и заниженным».

Воспитанные на таких принципах, мы можем быть уверенными, что наша современная школа сделает новые шаги по тому пути, на который нам указали наши недавние выставки, находя в изучении стилей лучших эпох не легкий путь рабского подражания или простого промышленного копирования, а вдохновение на производство самобытных изделий, которые, в свою очередь, послужат образцами и помогут однажды написать историю декоративно-прикладного искусства девятнадцатого века.





ISBN 5-88896-122-1



9 785888 961223

Ткани, деревянная резьба, росписи

Несмотря на то что представленные образцы мотивов почерпнуты из разных источников, их цивилизации имеют определенное сходство.

- 1
Ткань (Океания);
- 2
Ткань (Центральная Африка);
- 3
Плетеная рогожка из окрашенных растительных волокон (Центральная Африка);
- 4
Ткань, отделанная плетеной тесьмой (Океания);
- 5
Ткань, отделанная плетеной тесьмой (Центральная Африка);
- 6–11
Расписная углубленная резьба на деревянной утвари (Центральная Африка);
- 12
Круглый веер из окрашенных перьев (Центральная Африка);
- 13
Край деревянного расписного сосуда (Центральная Африка);



14–17
Расписной орнамент на канве и утвари (Океания);

18–21
Расписной орнамент на керамической утвари;

22–47
Живописные миниатюры мексиканских рукописей.



Горельефы и барельефы Мелкая пластика

На таблице представлены самые несоизмеримые по величине предметы — от монументальных статуй до миниатюрных флякончиков (18) или горшочка с притираниями для глаз (13), а также образцы настенных росписей и барельефов. Это сделано для того, чтобы подчеркнуть их индивидуальные черты и привлечь внимание к обилию изобразительных средств, бывших в ходу у древнеегипетских мастеров, при всем стиллистическом единстве их орнаментики. Из-за недостатка места мы вынуждены лишь обозначить отдельные группы орнаментов и отдельные наметки на религиозную символику, а также обобщенно сформулировать нормы пластического языка того времени.

В нижней части таблицы — фронтальное и боковое изображения горельефной фигуры карнатиды (14, 15), украшающей одну из колонн бога Солнца Ра в Насамбуле (арабы называли его Абу-Симбел — «Отец колоссов»);

профильное изображение богини (21) из храма Исида на острове Фике (II век до н. э.);

так называемый «итандарт» из гробницы Рамсеса Сесостриса (20).

В темн вазониса снова включаются человеческие фигуры экзотического характера (4, 12). Ваза (4) с характерной пробой предназначалась для хранения благовония: благовония доставлялись в Египет как дань, наложенная фараонами династии Рамсесидов на побежденную Саргю.

Животный мир — сосуд в форме ежа для глазных капель, дополненный лопаточкой или зонтичкой (13), и величественное профильное изображение аниморфка (10) — представляет насеноночных, антинных помощников человека, за что были особенно почитаемы египтянами.

Священный жул-скарабей (8) — часть барельефного изображения портала гробницы Рамсеса V в Фивах. По свидетельству древних авторов, лишь немногие разновидности этого жесткокрылого насекомого представляют «священных скарабеев», бывших предметом культа древних египтян.

Широко распространенным декоративным элементом был цветок лотоса (1, 3, 9, 16, 19, 22) — символ возрождения, — лепной или живописный, в форме бутона или в виде раскрытого цветка, одиночный или входящий в пышный букет.

Увеличенный солнечным диском, цветок лотоса на стебле (3) украшал нос корабля;

тот же мотив, выполненный более схематично, превратился в ручку обыкновенного металлического зеркала (11).

Подливая керамическая ваза (17) эффектно расписана конвенционными листьями, подчеркивающими ее форму.

Ожерелье (23) составлено из бусин ливис-лагури и золотых подвесок.



Скульптурный декор

1, 2

Колонны двора Тутмоса III в Карнаке (XVIII династия). Декор составляют стебли лотоса и шапурсы с распускающимися цветами (слева) и стилизованные безлистные растения (справа). Барельеф;

3

Колонка павильона. Ее тип восходит к IV династии, к тому периоду, когда здания строились из дерева. Колонка представляет собой стебель, увенчанный бутонем; молодые побеги у основания цветочной чашечки пять раз обвиты витуром, обозначая зарождение принципа бутона. Очень низкий цоколь;

4, 5

Макушки таких же колонн, выточенные из дерева с полихромной расцветкой;

6

Колонка павильона, увенчанная полувзвернутым цветком. Большое внимание уделено орнаментике, пышность которой подчеркивается пышностью бутона, составленного из молодых побегов с более распустившимися бутончиками;

7, 8

Колонны каменных зданий (XVIII династия). Реальная капитель имеет форму закрытого бутона; вверх

она сделана плоской, чтобы ее диаметр совпадал с шириной квадратного цоколя. Это самый ранний и самый распространенный тип капители египетской каменной архитектуры. Слева — колонна, типичная для зданий храмовых ансамблей Аменофиса III в Фивах и Тутмоса III в Карнаке. Справа — колонна из двора Кура, известного как Менептум, по имени Менептума I, царствовавшего после Аменофиса III (греки называли его Мемфис);

9

Капитель колонны из мала с колоннами Рамсесума (храма Рамсеса II) в Фивах (XIX династия). Египетская «растительная» капитель достигает здесь совершенства — величественное сочетание пышности и силы. Форма распускающегося цветка напоминает перевёрнутый колокол. Декоративные элементы располагаются кругообразно, в форме стеблей стилизованного цветочного бутона;

10

Капитель с резным «пальцеобразным» декором из Большого храма на острове Филе. Заостренные листья капители, также имеющие форму перевёрнутого колокола, образуют узор растительной плетени. В орнаментике фигурируют гроздья фиников и даже чешуйки древесной коры. По мере изменения флоры изменяется и растительный декор.



Декоративные росписи

Значение основных элементов, составляющих египетскую орнаментку, как правило, связано с иероглифической системой письма. Так, розовая сфера с астрельными крыльями (6) символизирует восходящее солнце. Высокие водные цветы, чередующиеся со стеблями камыша (4, 5), вырастают из речных вод. Жук-скарабей, черный цвет туловища которого высветляет фон (12), — символ бессмертия. Египетскую ваизтуру составляют красный, синий и желтый цвета, а также белый и черный (для обводки); зеленый обычно предназначается для растительных форм и часто заменяется синим.

1-3

Стилизованные растительные мотивы;

4, 5

Фоны, фризы и стилобаты фиванских колонн;

6

Расписная каменная резьба из Мемнонума (лазубочного храма Аменхотеп II) в Фивах;

7

Непрерывный фриз;

8, 9

Расписная деревянная резьба колонн;

10, 11

Непрерывные фризы;

12

Расписные своды.



Настенные росписи Повторяющиеся фоны и фризы Декоративные занавесы

За исключением фризов (4, 5), фрагменты представляют потолочные росписи фиванского некрополя и надгробий различных периодов. Композиции созданы исключительно изображениями мастеров.

Мы еще различаем цветок лотоса, но стебель (если он есть) утрачивает растительный характер, превращаясь в орнаментальную петлю (6); стебли, по сути, нет, цветок изображен в свободной манере.

Художника занимает лишь игра линий, образуемых его контурами, чтобы создать многократно повторяющиеся узоры на горизонтальных фризах (4, 5) или, с помощью перевернутых поочередно элементов, заполнить горизонтальные полосы фона (1, 3).

Рисунок оттенится цветовыми сочетаниями, и представленные примеры нагляднее слов иллюстрируют мастерство, достигнутое в этой области древнеегипетскими мастерами.

Следует иметь в виду, что орнаментация росписей носит очень специфический характер: по сути, это типичный декор тканых занавесов, популярных в восточной античности.

Занавесы прекрасно дополнили египетскую архитектуру: ими зашивали стены, натягивали между колоннами, чтобы отделить главный зал от прилегающих помещений; ими устилали полы, закрывали дверные проемы и, как в большей части наших примеров, затягивали потолки комнат.





Ювелирные украшения

Образцы египетских ювелирных изделий, найденных в гробницах, представляют огромный интерес для художника-орнаменталиста. Жесткий характер египетского декора, свойственный работе по металлу, оказывается прекрасным средством выражения в руках камнереза.

1
Нагрудное украшение в технике перегородчатой эмали с именем Рамсеса II в картуше (XIX династия, Среднее царство);

2
Золотое украшение с перегородчатой эмалью. Из мемфисского храма, посвященного богу Амону;

3
Жук-скарабей с туловищем из лопте-лазури и крыльями, составленным из рядов разноцветных бусинок. Египтяне считали скарабей символом бессмертия;

4
Ожерелье с подвеской в виде головы Анхеса;

5–7
Браслеты перегородчатой эмали (фрагменты);

8, 9
Кольца;

10–26
Серьги, ожерелье и амулеты;

27
Сфинкс – лев с человеческой головой (фрагмент декора стены). В Греции сфинкс олицетворял физическую и умственную силу;

28–33
Ювелирные украшения, спонсированные с фиванских настенных росписей.



Полихромные орнаментальные мотивы

Искусство Ассирии распадается на два отчетливых периода. К первому относится основание Вавилона потопившими племенами хаватеев (или хавуфеев) в болотистой долине Халдейского царства. Ввиду отсутствия камня, для строительства использовались тростник, дерево и кирпич-сырец, что неизбежно ограничивало возможности вавилонской архитектуры. Второй период знаменуется основанием Ниневии, столицы Ассирии, скифскими завоевателями Вавилонии, где обилие камня и базальта дало толчок возникновению монументальной архитектуры неведомого авангардизма. Большая часть архитектурных наметников Ассирии в музеях Парижа и Лондона, подобно представленным на таблице мотивам, относится к ниневийскому или скифо-вавилонскому периоду.



*Дворец царя Нимруда
в Хорсабаде, Ниневия.*

1—4

Расширенная каменная резьба;

5

Кирпич с углубленным цветным узором;

6—10

Полные образцы;

11—18

Стилизованные орнаментальные мотивы;

19, 20

Настенные росписи;

21—23

Реставрированные декоры.

24—33

Реставрированные декоры.



Стилизованные растительные мотивы

Стилизованная флора греческой орнаментации далека от точного воспроизведения конкретных видов растений. Основанные на свободных линиях структуры растений, типы орнаментов довольно разнообразны, и греческая вазоника повторяет декор архитектурных элементов. Отдельные растительные формы, однако, трактованы натуралистически, и, как правило, можно легко распознать лавр, плющ, виноградную лозу и алоэ.

На таблице — растительные элементы, украшающие греческую архитектуру, и та же флора, с куда большей вынужденностью записанная на вазонических пазах.

1
Росистой антефис: из храма
Зевса Эллиниоса.

Эгина:

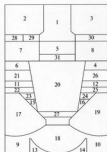
2–4
Терракотовые изделия из Афин;

5, 6
Вазоникс;

7
Вазоникс. Кампания;

8–12
Вазоникс;

13–16
Ряды он в сочетании с волнистым
мешдровым фризом;



17–20
Вазоникс. Апулия;

21–30
Орнамент мешдра. У греческого
орнамента символизировал отде-
ление воды от суши.



Стандартные полихромные и монохромные орнаменты лучших периодов

Мотивы 2 и 12–14 – канители конических колонн (12, 13 – фронтальный и боковой виды канители с лепными восточками). Оба мотива восходят к декору храма Ники Аптерос в Эрехтейоне в афинском Акрополе. При подобном типе архитектурного декора окрашивались либо плоская поверхность между очерченными выпуклого рисунка, либо сам плоскорельефный узор в египетском стиле.

Фрагменты расписной керамики (1, 3–8, 10, 11) иллюстрируют два различных принципа орнаментики. Представлены монохромные вазы с желтыми фигурами на черном фоне или с черными фигурами на желтом, а также мелкие сосуды с полихромной расцветкой в желтом, красном, синем и зеленом тонах на белом фоне.

Мотив 11 украшает амфору (найдена на острове Хиос в 1851 г.), выполненную в этрусском стиле.

Мотив 3 демонстрирует декоративный фриз вазы; обитатели подводного царства, включая и осьминога, плавают в своей стихии, но что указывают волнистые полосы менивры вверх и вниз.

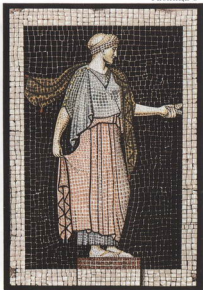
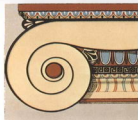
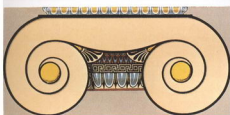
Мотив 4 – изображение Ганимеда Зевсом, принявшим вид орла, – отражает сочетание воздушной и земной стихий; гора Ида обозначена стеблями павотника.

Мотив 10 изображает фрагмент вакхической сцены.

Мотивы 1, 3, 4 и 10 украшают апулийские вазы. Греки основали множество колоний в Южной Италии, и декор большинства апулийских ваз связан с культом Диониса (римского Вакха), который греки привнесли с собой из Эфиурии.

Мотив 9 – декоративная планетка мозаичного барельефа с персонафикацией Надежды (греки называли ее *Elpis*, римляне – *Spes*), особо почитавшейся теми и другими.

1	9	
2		
3	10	
5	6	11
4		
7	8	
12 13		14



Полихромные орнаментальные мотивы

Многоцветные декоративные мотивы характерны для различных периодов древнегреческого искусства.

1-3

Орнаменты фризов и восточного желоба после реставрации Парфенона. Афины;

4

Орнамент фриза и храма богини Ники Апитерос. Афины;

5

Античный архитектурный фрагмент (карниз);

6

Аттефине из храма Ники Аптерос. Афины;

7-9

Фрагменты античных пилеастиков. Афины;

10

Надписное ленточное украшение в храме Афины Полнос. Афины;

11

Орнамент фриза из храма Пестума;

12, 13

Орнаменты фризов из храма Зевса Эллиниоса.

Эгина:

14

Звезда Пропилея. Афины;

15

Верхняя часть карниза, образующего восточный желоб. Найден в Метапонтос;

16

Линейная сторона и нижняя поверхность терракотового орнамента из Метапонтос (использовался для обшивки балок);

17

Расшировой профилированный декор;

18, 19

Орнамент: волноты;

20, 21

Орнамент: меандр;

22

Фрагмент сиренофага с расширенным шестым декором из Агродженто (Италия);

23

Венчающая часть параллельной плиты из храма Немезиды. Рамнус;

24

Фрагмент мозаики. Сицилия;

25-27, 29

Орнамент: клетчатка (греко-римский стиль);

28

Меандр (греко-римский стиль);

30-33

Декор терракотовых изделий, найденных в Палатинском дворе;

34

Орнаменты;

35

Орнамент: пальметты.



Ювелирные украшения

Самые старые украшения, представленные на таблице, относятся к позднему периоду Римской республики. Выбор мотивов отчетливо демонстрирует влияние греческого и египетского декоративного искусства; о воздействии последнего говорит популярность жуков-скарабеев.

Вероятно, греческого происхождения фибула в форме руки с браслетом и кольцом на пальце, представляющей в змее (вверху, в центре). Кольцо-печатка с драгоценным камнем (2), вероятно, также греческого происхождения. Серьги-подвески считаются шедевром этрусского ювелирного искусства. Справа, в верхней части таблицы — серьги с миниатюрной детской фигуркой, поддерживающей рот изюбины.

Ожерелье (1) воспроизводится в вольную натуральной величины.

Кольца (2, 3) и серьги (6, 7) — в уменьшенном виде.

Затейливые булавки для причесок (4, 5); головка булавки в виде руки богини Венеры, держащей яблоко (справа), скорее всего, греческого происхождения.

Назначение остальных украшений не столь ясно; некоторые выказывают признаки позднеримского и даже готического влияния, вызывающие сомнения в их этрусском происхождении.



Настенные росписи
Раскрашенные барельефы и их имитации
Элементы архитектурного декора
Помпейская палитра

Мотивы 1, 2

восходит к декору храма (возможно, храма Весты) близ помпейского форума. Этот храм, некий гибрид архитектурных стилей, был построен в строгом дорическом стиле и в дальнейшем декорирован архитектурными элементами коринфского ордера. С помощью цвета подчеркивались разделительные линии и широкая обводка, а также выделялись мотивы лесных барельефов.

3

Пример расписного архитектурного декора, имитирующего рельеф. Он украшал помпейский храм, посвященный Юпитеру.

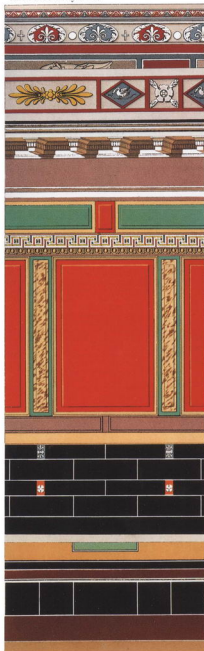
4

Цоколь, выполненный красками на рваной стене, имитирует кладку из черного и коричневого строительного камня. Простого изменения цвета достаточно, чтобы создать впечатление различных планов и леснины. Эта имитация находилась на стенах «коминия» (места на форуме, где происходили народные собрания), составлявшего часть портика форума.

Второй образец подобного «архитектурного» декора (5) находится в так называемом пантеоне, предназначенном для торжественных церемоний, – например, для религиозных жертвоприношений, похорон общественного деятеля или важных политических мероприятий.

Последний фрагмент (6) так назван по рисунку, что мог бы с успехом быть перенесен на художественное стекло. Подосм подобного расписного орнамента часто охватывают помпейский декор сверху и снизу.

1	
2	
3	5
4	6



Архитектурный декор *Помпейский стиль*

Эти условные, чисто декоративные архитектурные композиции, ведущие происхождение от фрески Геркуланума и Помпеи, принадлежат скорее царству воображения, нежели реальности. По традиции, автором этих наивно-неправдоподобных композиций, часто изображенных на фоне морских видов или пейзажей, иногда с человеческими фигурами, был Луций, живописец эпохи Августа. Выпуклые греческими или этрусскими мастерами, работавшими под греческим влиянием, подобные композиции восприняли датинцы, воспринявшие в них не столько знакомые формы местной архитектуры

с характерным использованием стоев и ариад, сколько изящество и поэзию греческого искусства, которому они поклонялись. Обе фигуры не относятся к оригинальному декору. Центральную — скульптуру танцовщицы — обнаружили при раскопках Торре-Аннуциата. Это лучшая из двенадцати фигур, найденных там же, принадлежащая к тому типу, которому Плиний дал название «либидины». Фигура крылатого гения с вазхитическими атрибутами (в версии медальона) найдена при раскопках Чиньята Кастеллана.



Мозаики, расписные барельефы, фрески

Декоративные мозаики были широко распространены еще в глубокой древности. Трудно определить точно, когда греки, а за ними и римляне сделали шаг от декоративного мозаичного пола к фигуративным мозаикам. С уверенностью можно утверждать только, что расписные напольные мозаики появились в греческий обиход под воздействием азиатского влияния в эпоху Александра Великого. По словам Плиния, мозаики, выполненные из кубиков естественных цветных камней или из химически окрашенных стеклянных масс, имитирующие фрески, появились в Риме лишь при императоре Веспасиане (69 – 79 гг. н. э.). Многоцветные геометрические узоры, часто с фигурными вставками, сочетающие элементы античного и восточного орнамента, покрывали все поверхности римских домов, вилл, храмов.



1–7

Мозаики из Геркуланума и Помпеи (подразделения мраморных рельефов греческих мастеров эпохи классицизма и эллинизма);

6

из «Дома Фанна»;

7

из «Дома Полибия». Помпеи;

8, 9

Рельефные мозаики оттуда же;

10–20

Орнаментика панелей, бордюров, фризов и фресок.



Орнаменты: меандр и ламбрекены

Представленные мотивы украшают бронзовые китайские вазы, инкрустированные медью, серебром или золотом, древние и современные. Многие из этих ваз можно видеть в 42-томном гравированном каталоге полного собрания китайских ваз из Пекинского императорского музея (Нан, библиотека, Париж). К сожалению, большая часть их утрачена во время ваяния Летнего дворца.

В этом каталоге орнаменталист найдет массу материала для изучения, кроме демонстрируемых на

таблице меандров, живость которых так же положена на линейную жесткость их греческих собратьев.

Симметричные, однако разнообразные декоративные композиции дают прекрасное представление об орнаментике Древнего Китая и могут найти широкое применение в области современного производства.



Вышивка и имитация вышивки

Два представленных мотива украшали официальную китайскую одежду. Вверху — широкое украшение китайского мандарина, внизу — кайма подола парадного платья.

В Китае существовали 18 разрядов гражданских и военных мандаринов (высших чиновников) с различными нагрудными знаками, то есть квадратами таши, пришитыми или приколотыми к одежде, с вышитым или нарисованным изображением реальной или сказочной птицы (для гражданских чиновников) или четвероногих животных (для военных). Наш образец, с изображением птицы Феникс, принадлежал гражданскому мандарину первого разряда. Денор полунатуралистического-полусимволического характера, заполняющий небольшой квадрат, представляет космогоническую панораму мира, которой присутствие сказочной птицы придает реальный смысл — это волшебное пробуждение природы под животельными лучами Солнца.

От «Солнца» мы переходим к «Потоку». Часть каймы на подоле праздничного платья представляет сегмент круга: одежда скроена соответственно форме земного шара (древние китайцы видели четкое представление о вращательности Земли и даже разрабатывали планы раскладывания ее полюсов). Мотив непрерывного потока на кайме одеяния высшего государственного чиновника, начиная с императора, был непосредственным проявлением символики — ответственность за утешивление и поддержание порядка, и stability общества, несущие на груди эмблему предписанной упорядоченности, таким образом возмывались над первичным хаосом.

Денор обоих мотивов традиционен. «Поток» выполнен в технике вышивки шелковыми нитями; нагрудное украшение имитирует вышивку.



Живописные и позолоченные орнаментальные мотивы на лакированном дереве

В принципе характер этого декора напоминает барельефы на стенах египетских зданий. Гравированная обводка отделяет мотив, лежащий в плоскости поверхности. Другие гравированные линии подчеркивают детали; иногда их оставляют в качестве перемычек, соединяющих углубления. Китайцы вкладывали этой техникой так мастера, что предметы казались рельефными. Надпись углублялась добавлением искусственных потертостей на позолоченных участках декора — такие потертости появляются на выпуклых частях старой деревянной резьбы.

Подобная орнаментика жизнью и динамичностью в корне отличается от неподвижного, застывшего древнеегипетского декора.

Китайские мастера выражали жизнь и движение с непрекращающейся силой и размахом, в этом у них не было соперников. Обе цивилизации обращались к декору как к художественному языку, но по-разному: умение и наблюдательность китайцев оказались и живнее, и проще замысловатой символики египтян.

Глядя на многообразие орнаментальных мотивов, вычерпнутых из растительного и животного мира, замечаешь, что некоторые из них говорят о непосредственном контакте с существами, находящимися в своей природной стихии; мы улавливаем, быть может, первую попытку сформулировать язык ведения — язык, не имеющий ничего общего с иероглифами и не требующий Шампольона для его расшифровки.

Представленные мотивы были распространены в том же порядке на деревянном обрамлении огромной великозшей пирамиды XVI века.

Свободные или симметричные узоры

Верхняя часть таблицы занята декором в китайском стиле, отступающем строго соотношения элементов. Сопопаставления и противопоставления тонов чрезвычайно изысканны. Красновато-красные световые эффекты и случайные включения черного цвета пресекают любые намеки на безжизненность композиции, придавая желтому фону воздушную легкость и безмятежность. В ориентальном моти-

ве, расположенном на мутновато-желтом фоне (это фрагмент вышитой ткани), цветные градиенты утрачиваются откровеннее, и основные линии выгибаются более плавно. В этом великолепном образце эффективное применение белого цвета словно отделяет рисунок от плотного фона, делая его тиснее и ярче.



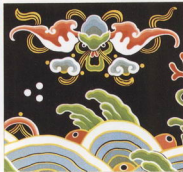
Вышивка и декоративные росписи

В зависимости от украшаемого предмета китайские мастера применяли два типа декора. Большая часть вышивок выполнялась в традиционной манере в сочетании с традиционным козритом, который мог быть ярким, сверкающим или приглушенным. Используя широкие синтетические формы, китайцы достигли такого богатства и выразительности декора, в которых им не было равных.

Вышивка на черном фоне (часть одежды) подтверждает их мастерство. Линия и колорит традиционны. Но если взглянуть на странное божноподобное существо, летящее прямо вам в лицо, поневоле кажется, что на вас летит настоящее насекомое. Большое оно или маленькое, острое или беспрядное? Нет времени ответить: на вас нападает чудовище!

Второй прием — натуралистическая живопись жан-

ре «цветы — птицы» — характеризуется классической живописью в сочетании с изоморфностью. Вертикальные живописные панно, представленные на таблице (выс. 50 см), обнаруживают ограниченный набор компонентов: это ветка дерева, птицы, цветы и листья. Легкие, они словно парят в разреженном пространстве. Можно бесконечно наслаждаться разнообразными хроматическими сочетаниями этих залитых светом композиций. Вертикальные панно — самый обычный тип китайской живописи — имитируют узкий оконный проем, через который можно высматривать в окружающий мир. Такие небольшие композиции, написанные водяными красками, предназначались для интерьеров домов — их размещали по стенам обычно по две, четыре, шесть или двенадцать.



Роспись. Вышивка. Набойка

И эти, и следующие таблицы демонстрируют различные виды китайского декоративного стекла, которому в той или иной мере следовали почти все японские мастера, — будь то роспись водяными красками на шелку или бумаге, вышивка или набойка.

К трем узким вертикальным панно в верхнем ряду таблицы (их натуралистические сюжеты удивительно хороши) мы добавили горизонтальную композицию с изображением птицы, сидящей на ветке цветущего дерева. Это типичный пример веселой, воздушной и поэтической манеры, присущей китайским и японским художникам.

Совершенно иной тип натуралистического декора представляют две вертикальные полоски на черном фоне. Многоцветная палитра выделяющихся на черных фонах растений, птиц, цветов, насекомых и даже рыб на воде отличается яркостью и даже резкостью, а блеск шелка сообщает ей дополнительное сверкание. Каждый из законченных мотивов напоминает роскошный букет цветов, дополненный птицами и насекомыми; вышивка выполнена с реализмом, не уступающим натуралистическим сюжетам живописных панно.

Горизонтальная полоса с малиново-коричневым фоном демонстрирует декор классом выше. Простодетство набивных тканей в тот период было весьма несложным: примитивный рисунок, как бы разделенный сеткой на отдельные части (наподобие перегородчатых эмалей), печатается вместе с фоном, а исключение мягких цветовых тонов придает узору разнообразие и динамичность. В таком типе орнамента особая гармония рисунка подчиняется доминирующему фону, соответственно закону оптического смешения цветов. Китайские мастера довели этот тип декора до совершенства, и представленный образец демонстрирует опыт мастеров, создавших самые изысканные в мире эмали. Изображенная птица — китайский Феникс, обязательный компонент классического китайского декора.



Шелковые ткани с регулярным узором

Узоры шелковой ткани, составляющие основной мотива таблицы (этой тканью обтянут переплет китайской рукописной книги), принадлежат к лучшему образцам декора на ткани.

Желтый цвет фона обозначает цвета царевичей Тайцзинь династии Юань (китайских правителей того времени); драконы с лапами о четырех когтях говорят о титуле владельца.

Следует принять во внимание, что ткань выглядит так эффектно благодаря не столько тонким цветовым традициям, сколько ярким хроматическим

контрастам. Белый контур, отделяющий от фона цветные элементы декора, уверенно ведет за собой глаз зрителя. Этот контур достаточно узок, чтобы не мешать соседним тонам, за исключением белой обводки фигур драконов – более вишневой, более яркой, напоминающей синие и создающей свето-воздушную среду. Постепенно изменяя цвет фона от темного к светлому, мы пытались воспроизвести игру света на воднистом шелке. Крупный мотив на черном фоне (в центре, внизу) – китайского происхождения; остальные мотивы – японского.



Изделия с перегородчатой эмалью

Есть все основания поместить перегородчатые изделия Китая и Японии под общий заголовок. Их орнаментальные мотивы выдержаны в едином стиле, ибо японская орнаментика развивалась под влиянием китайской, а высокое мастерство о той и другой оправдано их мастерством и безупречным вкусом.

Китай: 1–7, 22, 23;

Япония: 18–21.



Непрерывные орнаменты

Трудно представить, как можно добиться такого эффекта столь лаконичными средствами: орнаменталист не ищет ни сил, ни времени на изучение сложных колористических контрастов.

1-7

мотивы китайского происхождения,
остальные — японского.





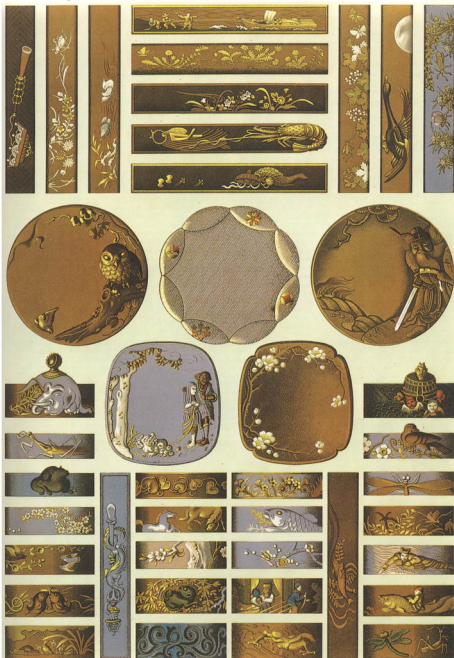
Художественный металл

Рукоятки, кольца и гарды кинжалов и мечей

Японские мастера отделывали небольшие поверхности рукояток, пластинок гард и других частей холодного оружия золотом, серебром, сталью, медью и бронзой, а также сплавом металлов, известным под названием «металл Сана», двух типов — «субуйчи» и «накудо». Металлические поверхности покрывались насечкой. Декор завершали гравировка и чеканка.

Представленные мотивы говорят сами за себя. В самом деле, некоторые образцы — чудеса мастерства и безупречного вкуса. Японцы славились во всем мире как непревзойденные мастера, превращающие все (а то и ничего!) в нечто необыкновенное.

Мифология «Империя восходящего солнца» занимает на таблице лишь малую часть. В основном декор представлял фигуры и предметы, равно близкие и японцам, и европейцам. И в европейском декоре встречаются цветущие ибисы, морские водоросли, виноградные лозы, дерущиеся птички, плавающие утки, летящие птицы в сочетании с изображениями коней, рыб, бабочек, насекомых и пр.



Художественный металл Оружие и утварь

Продолжение таблицы 24.

Воспроизводятся декорированные головки сабельных эфесов и некоторые другие предметы. Японцы, не воспринимавшие ювелирных украшений как таковых, предпочитали декорировать золотом и другими благородными металлами предметы повседневной жизни, исключая мебель. Античные ящики, серебряные чайники, южне, коробочки для сладостей, маленькие шкафчики и трубчатые мундштуки покрывались орнаментом с применением золота, серебра и меди всех оттенков, в бесчисленных сочетаниях, модифицированных до бесконечности. Для достижения максимального разнообразия декоративного эффекта иногда намеренно оставляли в

медном изделии окислы сульфура, мышьяка, железа или свинца или добавляли их с другими окислами. Соответствующие добавки свинца, например, сообщают меди курчавый, черный или зеленый цвет (эти сплавы известны как «чидо», «удо» и «сейдо»); прочие добавки — «сентокудо», «шакудо» и «сифуйчи» (последняя содержит 40% серебра). Полученный цвет отчетливо выделяется на фоне других. С помощью реза мастера обрабатывали поверхность металла, добиваясь его шероховатости или гладкости и придавая ему мягкость и бархатистость тшовой материи, или пушистость меха, или зернистость нагретой кожи, или подрезанность камня. Применение кислот способствовало получению подобных результатов.



Перегородчатые эмали

Все представленные мотивы составляют декор медной тарелки, украшенной с обеих сторон перегородчатой эмалью.

Вверху — часть целого, внизу структурированы отдельные мотивы декора.

Мастерски используя сочетания геометрических линий, японское декоративное искусство не сводилось только к этому. Мы видим и птиц, и цветы, исполненные с необыкновенной чистотой, и просто уди-

вительно, насколько техника перегородчатой эмали способствует живости композиции. Цветовая гамма орнаментов на тарелке соответствует оригинальной в том, что касается относительных значений, однако дана в чуть более светлых тонах. Нам кажется, что небольшое усиление свежести и яркости сделает оригинальный декор более выразительным и уж, во всяком случае, превратит его в полезный образец для современного производства.



Древний декор тканей

Представленные мотивы происходят из тех же источников, что и на следующей таблице (особенно широки «со ста образцами тканей»).

Приглушенные тона создают мягкую цветовую гамму, свидетельствующую о безупречном вкусе.

В отдельных элементах используется примитивный декор тканей, вызывающий в памяти наборную

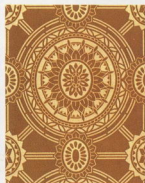
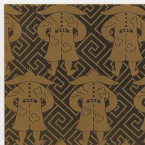
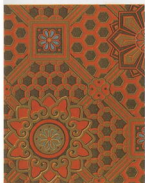
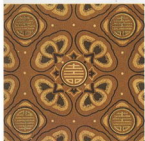
работу в изделиях Окидани, сплетенных из растительных волокон (цикован, весло для каное или домашняя утварь). Образцы тканей, затканых золотой нитью, составляют коллекции огромной ценности, возбуждающие живой интерес, поскольку они были произведены на японских фабриках в XVII – XVIII веках.



Декор тканей

Для украшения ширм японцы покрывали их створки кусочками самых разных парчовых и тканых материалов, создавая таким образом неординарные коллекции тканей. Кусочки материи раскладываются хаотично, симметрично, каждый отдельный мотив содержит часть непрерывного декора, который от повторения становится еще более выразительным.

Представленные мотивы восходят к декору ширмы «с двумястами образами тканей». Трудно найти лучший источник информации о японской текстильной промышленности: эти образцы были произведены в XVII – XVIII веках.



Обои Производство Китая и Японии

Печатные обои были очень популярны в Китае и в Японии задолго до того, как эта мода охватила Европу. Японские обои отличались от европейских не только типом декора, но и методом производства. Вместо того чтобы сватывать их в бесконечные рулоны и резать на куски при продаже, как это происходило в Европе, их печатали с малоформатных клише и на бумаге ручного производства (даже самые дешевые!). В результате узор становится малоформатным, а ограниченный размер куска обоев делает невозможным создание выходящего за пределы узора, предпочитаемого в Европе. Японские обои демонстрируют сдержанность композиции, часто сочетающуюся с восхитительными пролиниями фантазии. Японские дома, как правило, освещались естественным светом. Поэтому обои должны были быть светлыми. За исключением обоев с си-

ними птицами, в образах нижней части таблицы используются только два цвета; матовые фоны и металлические тона наносятся кистью. Узор печатается с одного клише и может быть матовым, цветным или с металлическим блеском. Каждый лист окружен перфорацией, чтобы его было легче приладить; до приклеивания его нужно аккуратно обработать. Кроме дешевых обоев, были и очень дорогие — того типа, что помещен сверху таблицы. Бумага в нем превосходного качества; грунтовка, иногда многослойная, наносится кистью. Этот кусок обоев имеет размер 62 x 50 см. На таблице воспроизводится лишь один фрагмент из трех кусков, составляющих законченный узор. Китайцы и японцы предпочитали, как правило, непрерывные узоры и иногда печатали сразу по два или три куска, объединяя их в клише (см. три образца в средней части таблицы).



«Переливающийся» декор на плоских поверхностях

Японцы мастерски использовали простейшие средства для создания разнообразных эффектов на плоских поверхностях — таких как ткани или обои. На таблице представлены образцы с так называемым «переливающимся», или «пульсирующим», узором. Восхищаясь движением жизни, стремясь воплотить его в своей работе, японские художники тщательно изучали феномены природы: об этом свидетельствуют оптические эффекты, дающие иллюзию движения (например, мигающие звезды или вспышка фейерверка).

Этот континуум движения, воплощающий собой жизнь как таковую, находит отражение в отдельных мотивах, в особенности в мотивах 1 — 3.

Черный декор (2), помещенный на более светлом фоне, образован волнистыми линиями, делящими поверхность на отдельные участки.

Мотив 3 — волнообразный, наложенный на нейтральный цветовой фон.

4 — изображение птиц с белой обводкой на синем фоне, который просвечивает сквозь них, словно они бестелесны. Тоже отмеченное наблюдение: когда

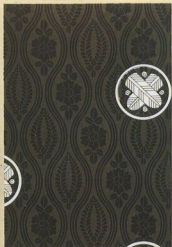
солнце в зените, ослепленным глазам полет птиц над головой часто кажется не более чем текучим движением самого воздуха.

В мотиве 6 используется эффект мерцания: этот феномен связан со звездами, когда атмосфера словно заставляет их вибрировать.

мотив 7 напоминает солнце, вращающееся вокруг своей оси и разбрызгивающее огонь во все стороны.

Все эти орнаменты восходят к декору тканей для одежды и обоев, которыми оклеивали перегородки в домах.





Народный орнамент и его символика

Большинство из представленных мотивов рождено простой выдумкой: это меандры, плетения, девяти-видные фигуры и т.д. — и неизвестно, заключена ли в них какая-то символика.

Тем не менее на основе традиционной японской символики можно утверждать, что красный мотив с изображением хрушчат *бабочек* на фоне геометрического орнамента (19), скорее всего, украшал свадебные платья невесты.

Изображение журавля (2, 7) — один из символов японской орнаментики, имеющий множество значений. На свадебных церемониях среди изображений богов и покровителей обеих семейств всегда обнаруживаются фигуры «первой четы» в окружении древних атрибутов — журавля и черепахи, символизирующих глубину познания и высоту человеческого духа. Мы видим журавля, вписанного в круг, на «воримоне» (носкиных юбке) и дух журавлей, натуралистически изображенных на стенах брачного покоев.

Мотив с журавлями (7) демонстрирует узор, очень подходящий для мозаики: три птицы, заключенные в шестиугольник.

Печатными в Японии были только обои, остальные декоры вышивались или рисовались от руки. По печатным обоям можно судить о народном искусстве Японии, и дух, воспевающий древние художественные формы, носит глубокого национальный характер.

1	2		3	
4			5	
6		7	8	
9	10	11	12	13
14	15		16	17
19			19	



Картуши

Картуши нашли широкое применение в декоративном искусстве в Японии, и Китая, произвольно располагаясь среди орнаментальных мотивов, которые они тут же отнесли на задний план. Разнообразие форм и расцветок картушей создавало монотонность фоновой узора. Однако японцы, подобно европейским картографам, пользовались ими и для украшения географических карт.

Как видно на примерах, представленных в таблице, японские картуши имели гладкую поверхность и очерчивались одной линией. Зато формы были самого фантастического свойства. В самом деле, не странно ли, что, в противовес догме незатейливого свитка (символ примитивная форма картуша), мастер придает им форму бабочки с расправленными крыльями и даже с усами или сидит на ветке птицы? Более скромные картуши представляют растительные формы, лист кушницы или гарду меча. Наиболее часто встречается картуш в форме сложенного или раскрытого веера. Также популярны простые геометрические формы.

Как правило, декор картуша — обычно это пейзаж — совершенно не связан с его формой. Если изображается человеческое лицо, кажется, оно выдвигается на задний план сновидения. Лица, мужские и женские, обычно карикатурны.

Короче, определяющей характеристикой этого асимметричного жанра в руках японских умельцев является целостность декора. Симметричные или произвольной формы картуши производят впечатление чего-то легкого, подвешенного — вроде драгоценной стружки. Это их огромное достоинство; кроме того, многообразие очертаний становится необходимо, если иметь в виду применение картушей: часто их помещают на лакированной деревянной поверхности украшаемого предмета, чтобы нарушить цветовой однообразие фона.



Чернь и гравировка

Многие представленные мотивы трудно подпадают подворонку, подобно тем людям цивилизации, в которых непримиримая религиозно-политическая система отразилась, применительно к искусству, в некоем астенном совершенстве: оно не разнается больше, но и не приходит в упадок. Следует добавить, что перед нами пример характерного восточного дара точной имитации, позволяющего современному зрителю мыслить старинными (хотя коллекционеры, разумеется, предпочитают старинные). Однако нельзя не восхищаться тем впечатлением, которое производит изящный декор на металле.

Ориентальные мотивы,
украшающие повседневные
предметы:

1–6

Два паргала (курильские
трубки);

7–9

Кухня, ложка для умывания
и кожаная крышка;

10

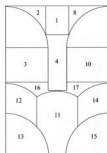
Кухня для умывания;

11

Тарелка;

12–15

Туловище женщины и тарелка.





Эмалевый декор на медных изделиях Перегородчатая эмаль Чернь и чеканка на стали

Фрагменты принадлежат блодам, чанам и вазам, сделанным в Северной Индии, главным образом – в Кашмире, Тибете и Туркестане, за исключением золотой подвески с эмалью (3), происходящей из Раджапутны, родины самых замечательных индийских эмалей.

Характер декора на медных изделиях зависит от того, наносится ли он на тулову сосуда или на верхнюю поверхность блюд и чаш. Как правило, сферические поверхности имеют радиальное деление; если тулово сосуда вытянуто в высоту, декор располагается вертикальными полосами.

В двух типах орнаментальных сочетаний (2, 4, 8, 10, 13, 14) наблюдается многократно повторяющийся мотив. Эффект сферичности достигается повторением основного мотива. Понятно замечательна бесхитрость орнаментации прочих фрагментов этой серии (за исключением мотива 2), украшенных черным декором. Эмалевая техника в Индии, как и в Древнем Египте, принадлежит к самым древним: на металлической поверхности с помощью реза делаются углубления вокруг узора, которые заполняются стеклянной массой; после обжига поверхность шлифуется и предстает единой, как и перегородчатой эмалью.

Богатство декора и искусно продуманные сочетания (8, 10, 13) иллюстрируют орнаментальные достоинства этой техники.

14 – медь с накладным серебром;

7, 9 – декор оружия: сталь с золотой насечкой и чеканкой, позолоте;

7 – позолоченный орнамент, обведенный гранированной, заполненной черной лаковой, что придает ему выразительность;

3 – фрагмент золотого ювелирного украшения с эмалью. Если не забывать, что каждый предмет воспроизведен на таблице в натуральную величину, нельзя не оценить несмысленного извращения перегородчатых эмалей.





Росписи, черневые узоры

Большинство мотивов свойственно росписи и гармония в восточном стиле. Представлен декор оружия:

1–4 Лук;

5, 6
Ножны кинжала;

7, 8
Ножны меча;

9
Орнаментация оружия;

10–12
Орнаментальные мотивы
на горле бутылки;

13
Орнаментация оружия;

14
Край кушана для воды.



Непрерывные растительные мотивы

Вышивка, книжный декор, чернь, перегородчатая эмаль



1

Вышитая тиана;

2–23

Ориентальные бордюры
и фоны рукописных книг;

24, 25

Перегородчатые эмали;

26, 27

Узоры вышивки;

28–31

Черные узоры.



Современная орнаментика

Не вдаваясь в подробности общих стилистических особенностей, перечислим источники представленных на таблице мотивов:

- 1
Расписная деревянная подставка;
- 2
Обуви с вышивкой и блестками по бархату;
- 3
Обуви, шитая золотом и перламутровыми планками по бархату;
- 4, 5
Декор книжка. Перетерочная эмаль, золото, ониксовый фон;
- 6, 7
Чаша на подставке;

- 8, 9
Орнаментальные бордюры рукописных книг;

- 10, 11
Пальметты: декор тканей, занесенный из книжной орнаментики;

- 12
Поднос;

- 13–15
Чаша;

- 16–19
Декор изделий из шаше-мане.



Аппликации. Растительные мотивы

Крупный фрагмент — кусок индийского сукна с суканными же аппликациями, обшитыми белым шнуром. В этой особой разнонаправленности «роскошной работы» белый контур обрисовывает все ориентальные элементы — и крупные, и мелкие. Он подчеркивает внутреннее деление декоративной композиции, а то же время отвещающуюся от цветочных букетов стебли словно нитируют, в зависимости от цветовой интенсивности поля. Этот антур, образующий в бордюрах непрерывно выходящий цветочный узор, выполняет ту же разделительную функцию, что и металлические перетеродки в технике перетеродчатой эмали. Он связывает воедино все цвета,

объединяя их одной хроматической нотой. Безупречно симметричный рисунок подтверждает пристрастие индийцев к сплошному декору. Деление на главные цветовые поля делает узор живым, подвижным, однако техника аппликации не дает никакой рельефности, и матовая фактура ткани лишена присущего шелку блеска.

Четыре мотива на бордюрах стилистически относятся к эпохе Великих Моголов, так же как и мотив на ткани для шатра (внизу таблицы). Все эти пять видов декора происходят к миниатюрам рукописных книг XVI века.



Декоративные узоры

Все представленные фрагменты, снятые из серии страничных книжных иллюстраций с историческими или романтическими сценами, составляют цикл, в котором, увы, у нас нет ключа. Предполагается, что они были созданы в XVI веке. Воспроизводимые

мотивы встречаются главным образом в интерьерах домов, которые часто фигурируют на этих листах. Твердость и отчетливость композиций превращают декор в явное повествование выдающегося художественного значения.



Декоративные узоры

Представленные мотивы, почерпнутые из могольской миниатюрной живописи в рукописных книгах XVI века, демонстрируют декор, четкость и насыщенность которого невероятно интересны. Цветовая интенсивность и мягкость фонов оттеняют самые несложные мотивы, простое повторение которых создает декоры поразительной бесконечности.

Для средней розетты, разделенной на пять сегментов, характерны все черты примитивного тростникового плетения, то есть *наборная работа* с приложением квадратиков одинакового размера. Это тип декора, интерес к которому постоянно растет, поскольку он датируется XVI веком.



Полихромные росписи. Непрерывные бордюры

Представленные мотивы взяты из того же источника, что и на табл. 39 и 40. Их серию завершает настоящая таблица, воспроизводящая бордюры. Бордюры были одним из основных элементов персидского декоративного искусства, — как правило, они украшали фриз и перемычки окон и дверей, и редко тканые занавеси делились без орнаментального края.

⁴Чтобы завершить изучение этого типа орнаментации, очень популярного в персидской керамике с ее четкими формами и вышней композицией, который занимал должное место в многообразном полихромном декоре рукописных книг (табл. 42, 43, 45), мы хотим воспользоваться этим ценным источником — миниатюрами XVI века, фрагменты которых очень подробно воспроизведены на таблице.

Мы видим не только многообразие цветовой палитры — сами росписи выполнены смело и ясно. Фоны некоторых бордюров расписаны темно-синим цветом (индиго): в Индии, где свет очень интенсивный, индиго обычно соединяется с черным цветом и часто заменяет его. Это способствует единству декора, которое было основополагающим принципом декоративной системы Индии периода Великих Моголов. Бордюрные мотивы так умело скомпонованы, что заполняют все пространство непрерывными узорами — перекликающимися цветочными ветвями или клубящимися струйками дыма на фоне растительного орнамента (см. табл. 42).



Книжный декор. Двойная плетенка

Страницы из Корана XV – XVI веков, свершающая всем величием восточного декора, требует более пристального внимания к орнаментальному методу, вносящему в нее жизнь и движение. Это выразительный, детализированный пример системы двойной плетенки, не так часто встречающийся в декоре.

Система этого декора заключается в том, чтобы нанести на поле пазы регулярные растительные переплетения, типичные для искусства Персии и Индии этого периода, затем наложить поверх совершенно иное плетение полос меньшей ширины с концами в форме языков, образующих волнотные узлы (одноточные или пучками). Такой орнамент

называется «клубившийся дым»: орнаментальные полосы плетутся через всю композицию струйками дыма, становящимися в произвольные спирали и растворяющимся в пространстве (особенно благодаря сходным на лет языкам). Возможно, орнаменталисту хотелось передать ощущение человека, следящего за неподвижным узором сквозь клубы дыма из своей трубы. На борзоре струйки соединяются, становясь симметричными, но остаются легкими и непринужденными. В углу срединка они бледно-голубые и плетутся прихотливо; на остальных участках декора они бронзово-коричневого цвета. Мотив «клубящегося дыма» типичен для орнаментальной системы эпохи Великих Моголов.



Книжный декор

Декор страницы Корана XV–XVI веков отличается подлинно «азиатской роскошью». Если вообразить, что такой орнамент мог стать частью декора великодушного ковра, мы, возможно, станем считать такой книжный декор не просто дистанцией, а прямым свидетельством реального предмета.

Принцип этого декора по сути совпадает с декоративной системой архитектурных наметок: здесь и уточненный характер, присущий восточной керамике, и оригинальный прием, любимый и персами, и индийцами, — переплетение двух орнаментальных фигур, создающее двойной цветочный узор. Взаимонепроизношение черного и золотого фонов всякий

раз образует законченное изображение с белой обводкой, резко отделяющей его от фона.

Сравнивая эту таблицу с предыдущей, можно сделать вывод о различных источниках декора. Двойная клетка на табл. 42 (фон с растительными узорами; верхняя сетка с мотивом «клубящийся дым» напоминает движение паукообразных насекомых по гладкой поверхности струи) кажется скомпонованной довольно бессистемно. На широком бордюре этой таблицы нет перекликающихся струек дыма, рисунок твердый и ясный. В то же время нельзя не заметить цветовые различия: оба узора розовыми, выполнены одной рукой, однако не идентичны.



Книжный декор. Перегородчатые эмали

Четыре орнаментальных мотива подчеркнуты из декора богато вклюднированного Корана; его вклюднировал Мир-Имад, первый каллиграф шаха Аббаса I, автор прелестных арабесок на полях рукописи (см. табл. 55). Прекрасный персидский книжкал (на таблице воспроизводится головка эфеса, рукоятка, веревка часть украшенного насечкой лезвия и ножны) принадлежит к видам оружия, представляющим подлинное произведение искусства. Создала юсть инкрустирована металлическими проно-

лочками, образующими растительные завитки; часть декора выполнена в старинной технике перегородчатой эмали. Длина книжкала в ножнах 29 см. Второй книжкал с украшениями в технике перегородчатой эмали сделан в Индии. Он происходит из Раджпутаны, где делались лучшие индийские эмали — может быть, лучшие в мире. Великолепное оружие с удивительно гармоничным декором и насыщенной цветовой гаммой как нельзя лучше подтверждает это. Длина книжкала 44 см.



Книжные миниатюры.

Медь с черневыми украшениями

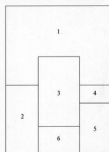
(1–5) Фрагменты книжных миниатюр.

Мотив 1 – сложнейшая работа, представляющая декоративный наличник окна; шелковая занавеска в проеме приподнята, давая возможность увидеть (в оригинале) полный портрет индийского князя эпохи Великих Моголов. Часть астрономической композиции (за исключением шелкового занавеса) повторяется в нижней части таблицы, завершая оформление окна. Таков стандартный тип окаймления портрета-миниатюры. Декор следует архитектурно-техническому принципу внешнего украшения окон, соответствующему основному закону каменных и деревянных конструкций, который диктовал деление рамы на четыре ориентальных панеля.

Мотивы 2–5 почерпнуты из рукописных книг; каждый мотив ограничен бордюром. Бордюры кажутся плетеными, а широкие линии декора выгля-

дят аппликациями, наложенными на вышитый фон и обшитыми белым шнуром. Не менее эффективно они выглядят и в более крупном масштабе и как нельзя лучше подходят к орнаментике узорных тканей.

Наконец, мотив 6 представляет непрерывный орнамент фриз, гравированный на медной поверхности и украшенный черневым узором.





Набивные ткани

Растительные и зооморфные узоры

Так называемые «персидские» ткани, издавна любимые на Западе, до сих пор играют важную роль в сфере производства предметов быта. Когда в XVIII веке в Европе начали производить подобные ткани, они вызвали сенсационный спрос. На протяжении долгого времени и на Востоке, и в Европе было принято постоянное повторение старых образов восточных узорных тканей. В этом не было намерения обмануть покупателя: новые подражания заменяли старые, уже недоступные подлинники, тем самым предопределяя упадок этого жанра.

На таблице собраны фрагменты восточных тканей, в декоре которых подлинный персидский стиль кое-где смыкается с искусством индийского субконтинента. Эти ткани демонстрируют цветочный орнамент, исключая изображения животных, птиц и даже человеческую фигуру, исполненную в манере, представляющей нечто среднее между натурализмом и декоративной условностью. Иногда мотивы развложены свободно, как бы случайно, а иногда образуют симметричный узор (внизу слева).



Черневые узоры

Черный фон орнаментом достигается субстанцией из металлических слитков, нанесенной на шпательную насечку (1). На подлинных предметах узор выглядит богаче и гармоничней, чем при воспроизведении.

1, 2

Орнаментированные фоны чаш;

3, 4

Орнаментированные фоны на лотках для умывания;

5, 6

Фон с регулярным узором;

7-12

Кайма чаш;

13

Бордюр табакерки;

14

Кайма чаш;

15

Картуш в дежоре чаш.





Латунные изделия с позолотой и драгоценными камнями
Медные изделия с позолотой, накладным серебром и чернью

Фрагмент, заполняющий левый угол таблицы (14), представляет роскошное латунное блюдо с позолотой и драгоценными камнями. Использование латуны несомненно удивляет европейцев, не считающих ее «благородным» металлом.

Комментарии к табл. 59, касающиеся гравированных мотивов на меди в арабском искусстве, дают представление о том, какое большое значение придавали восточные мастера декору на металлических поверхностях: узоры, сделанные гравировальной иглой, и контуры рельефных мотивов записались чернью. Среди представленных на таблице мотивов гравировки на меди встречаются узоры, очень сходные с орнаментикой арабских мастеров (см. табл. 59). Иногда даже трудно определить, на чем базируются их различия. Это вопрос деликатный, и в некоторых случаях следует просто принять данную атрибуцию, сказанную, возможно, с формой изделий.

И в табл. 59, и здесь (1) мы находим изображение двух птиц, расположенных в медальоне в геральдической позе, традиционное для древнеперсидской и сирийской орнаментики. Этот мотив украшает латунную чашу с серебряной наставкой, где медальоны в форме четырехлистников вливаются в красный узор. Он разделен на зоны (13), оставшиеся на таблице пустыми, поскольку оригинальные гравированные сюжеты, при всем своем количестве, совершенно не связаны с орнаментальным окружением. В медальонах меди находятся самые разнообразные композиции, включающие, несмотря на запрет Корана, фигуры геральдических животных, упомянутых в табл. 59.



Изразцовая облицовка

Основным строительным материалом в Средней Азии был сырцовый кирпич. Архитекторы закрывали кирпичную поверхность зданий мрамором, стукко и, прежде всего, изразцовой облицовкой, состоявшей из прямоугольных поливных изразцов, плотно прилегающих друг к другу. Их разноцветный узор становится еще богаче и эффектней благодаря тому, что каждый изразец представляет стандартную единицу декора, который мог занимать огромное пространство, ограничиваемое лишь пределами здания. Характер декора диктуется Кораном, запрещающим воспроизведение антропоморфных и зооморфных мотивов. Традиционная ориенталистика, которую мы видим, относится к тому периоду, когда после многовекового арабского владычества Персия начала еще раз самостоятельное существование под эгидой династии Сефевидов (1037–1193).

1
Великолепный фрагмент верхней части михроба в заброшенной домашней мечети. Высота 54 см;

2
Фрагмент изразцовой панели. Высота 24 см;

3
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального изразца 25 см. Соединительная линия проходит по центру каллметты;

4
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального изразца 14 см. Соединительная линия проходит через макушку цветка;

5
Изразец, образующий основание непрерывного узора. Высота 32 см. Находится в музее Севра (Франция);

6
Этот выразительный фрагмент состоит из внешнего и внутреннего бордюров и поля с цветочным узором, заключенного в рамку. В принципе, это непрерывный узор. Высота изразца внешнего бордюра 22 см (от одной соединительной линии до другой). Высота углового изразца внутреннего бордюра 25 см. Соединительная линия проходит через центр розетки. Размер квадратных изразцов с повторяющимся узором 25 кв. см.



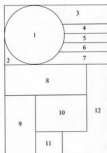
Поливная керамика Синяя, зеленая и белая

1
Тарелка с плоским дном и приподнятым краем. Диаметр 32 см. Стекловидная глазурь, не подвергалась обжигу, как обычные глазури, а наложена сверху, подобно лаку;

2
Угловой мотив, скорее всего непрерывный, хотя центральная соединительная линия имеет форму дуги;

3
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого образца 16 см;

4
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального образца 24 см. Соединительная линия проходит через центр каждой розетты;



5
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального образца 15 см. Найден в заброшенной мечети в Дамаске (мечеть была превращена в пороховой погреб);

6
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального образца 17 см;

7
Бордюр с непрерывным узором. Длина каждого горизонтального образца 24 см;

8
Бордюр с непрерывным узором. Длина фрагмента 16 см;

9
Вертикальная завеса. Высота образца 29 см. Соединительная линия проходит между острями картушей. Происхождение — см. 5;

10
Наружная облицовка, разделенная на панели. Высота представленного фрагмента с зелено-белым бордюром (не востр.) 32 см. Происхождение — см. 5;

11
Оризамент меандра. Высота 6 см;

12
Наружный бордюр с угловым орнаментом. Длина фрагмента 32 см.



Изразцовая облицовка стен Внутренний и наружный декор зданий

Мотивы 1, 13, 16, 17 представляют фрагменты декора султанского дворца в Конье (Иконум), столице Румского, или Сельджукинского, султаната. В отличие от османских турок, сельджуки не возражали против воспроизведения фигур людей и животных.

Бордюр в верхней части таблицы (1) заполнен почти натуралистически воспроизведенной флорой.

Мотивы 16, 17 — флероны, предназначенные для украшения внутренних сторон водоемов карниза из ступико. Все они различной формы; скорее всего — ручной работы.

Остальные мотивы восходят к декору тебризской мечети (Азербайджан). Несмотря на запрет Корана украшать золотом культовые постройки, и в тебризской мечети, и в мечети, выстроенной в Бурсе султаном Мурадом I, правителем Османской империи, стены и колонны были отделаны золочеными орнаментами. «Зеленая мечеть» (Ешил медресе), названная так благодаря цвету глазурованных керамических плиток на минаретах, была построена в Бурсе по распоряжению султана Мухаммеда I, внука Мурада I. Снаружи и внутри стены мечети облицованы персидскими изразцами с рельефным декором.





Иразцовая облицовка

По древней традиции, иранцы Арии облицовывали здания камнями и снаружи свисающими керамическими иразцами. Стены и крыши деревянных построек шире феонов (описанных в «Одиссее») были покрыты металлическими листами — так, как это делали мидие, а за ними и халдеи, и финикийцы, и ассирийцы. Другой традицией было строить здания из кирпича, облицовывая стены либо каменными плитами, обработанными и украшенными по-разному рельефным декором, либо крупными полированными иразцами.

14 — Квадратный иразец (40 см), стандартная единица декора. Поставлен над четырьмя рядами, составленными из 16 иразцов таким образом, что один квадрат мог образовывать узор длиной 160 см в обоих направлениях:

5 — Мотив той же системы со стандартной единицей декора: два поставленных прямо и два перпендикулярных квадрата составляют стандартную единицу декора, помещенную над квадратом.

Мотив 9 образован по тому же принципу.

Только в мотиве 6 обнаруживаются хроматические оттенки, несколько не нарушающие основной принцип чистых цветов, а лишь представляющие способ усиления цветовой палитры. Облицовочные иразцы делались всех размеров и использовались даже для украшения мебели.

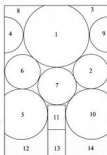
Конечно, характер декора разнообразен, он выполнен в легкой, свободной манере, однако монохромность делает его более сдержанным (2).

1		2	3		
4		6		8	
5		7		9	
10		14		11	
12	13			15	16



Керамика

Воспроизведенные мотивы дают полное представление о системе декора, распространенной в производстве персидских изделий. Как правило, она основана на арабесках, часто сочетающихся с растительными, более или менее натуралистическими мотивами. Среди последних легко узнаются розы, ноготки, тюльпаны, гиацинты и др. Иногда в центре такой декоративной композиции помещается некое фантастическое существо (например, птица в центре великолепной тарелки сверху).



1–10

Блюда и тарелки;

11–14

Полные изделия.



Поливная керамика

Принцип этой орнаментации — в четких линиях и выразительном колорите, без признаков рельефности или резьбы — предли нуждается в дальнейших рекомендациях. Некоторые народы Малой Азии, владевшие глубоким пониманием цвета, оставались верны этому древнему декоративному стилю, сохраняя в нем лишь частоту цвета. Персидские мастера с большим успехом варьировали ограниченное число стандартных единиц декора, в особенности арабески и стилизованные растительные формы.

Хотя невозможно охватить изложение и трепет оригинального декора в образцах, воспроизведен-

ных на таблице, репродукции все же помогают оценить смелые хроматические соотношения под прозрачным слоем глазури. Наконец, поскольку размер также играет большую роль в декоре этого типа, приводим диаметры девяти представленных тарелок (7 и 8 — настенные наразцы из мечети Омара в Куббет-э-Сахрах): 40 см (1), 38 см (2), 28 см (3), 27 см (4), 30 см (5), 37 см (6, 10), 40 см (9), 12 см (11).



Книжный декор Маргинальные украшения

Украшения на полях рукописи восходят к прекрасному рукописному экземпляру поэм Саади (каллиграф – Шамс, орнаменталист – Мир-Имад), выполненному в Ширазе в 1193 году (589 год хиджры), во время правления шаха Аббаса I. Саади, уроженец Шираза, доживший до 102 лет, был одним из величайших персидских поэтов. Это у него французский баснописец Лафонтен позаимствовал тему басни «Кузнечик и муравей», хотя у Саади был не кузнечик, а соловей.

Представленные орнаменты, а также и книжные, говорят о том, что их автором был не какой-нибудь ремесленник. Каждый мотив представляет логически законченную композицию, напоминающую драгоценное украшение с эмалевой отделкой. Крупные названные завитки узора умело распределены таким образом, чтобы уравновесить интенсивность цветового фона, находящегося в промежутках между ними. В то же время заполненные цветочным узором участки, обрамляемые пересекавшимися линиями, увеличивают богатство декора, не лишая его легкости.

В двух представленных мотивах растительные дендрары развернуты в одной плоскости. Два других примера представляют двойную ветвь того типа, что мы видели в табл. 42, то есть растительную ветвь, перекрытую сеткой клубящихся струек дыма. Она трактована в духе полихромной переторчатой эмали с преобладанием красного синего цвета – лалы и лазури, которую Персия поставляла во все страны мира.

Религиозный запрет на изображение людей, животных, насекомых и даже естественных природных форм не помешал, разумеется, на способность художника с талантом Мир-Имада вызывать у зрителя волнение и возвышенные чувства. Подлинное мастера всегда найдут способ заставить материал отражать их внутренний мир.



Книжный декор

Представленные орнаменты можно обнаружить на страницах двух разных рукописных экземпляров «Шахнаме», эпической поэмы о древних персидских царях, написанной поэтом Абулькасимом Фирдоуси (ок. 940–1020/30).

В поэме около шестидесяти тысяч двустиший. Поэт трудился над ней тридцать лет и посвятил ее султану Махмуду Газневи.



Ковроделение Непрерывные орнаменты

«Цветочный» ковер с широким бордюром относится к периоду расцвета персидского искусства (XVI в.). Натуралистически трактованные цветы, столь популярные в Персии, занимают здесь исключительное место: сцена отдана стилизованным мотивам, представляющим во всей полноте разнообразия восточной вальметты. Цветочная гамма удивительно красна и характерна для восточного ковроделия.

Десять регулярных мотивов, заимствованных из книжного декора (две рукописи «Шахнаме»; см. табл. 56), сфигурированы оригинальными геометрическими фигурами, хотя подобный тип персидской орнаментики никогда по-настоящему не мог преодолеть арабскую или магрибскую.



Ковер

На табличке — центральное поле и бордюр персидского молитвенного коврика, отличающиеся смелым изощрением линий и совершенной цветовой вылизанностью. Его суконная основа покрыта декоративной аппликацией из той же ткани, обшитой по краям

шелком. Ритмичное повторение цветочных узоров на бордюрах с черным и белым фонами и в угловых секторах с черным фоном центрального поля ясно утверждает взаимодействие индийской и персидской ориенталики в сфере ковроведения.



Насечка Монохромный орнамент

Восточный мастер по металлу после гравировки контуров узора с помощью реза делал невысокие бортики вдоль желобков, чтобы вложить в них золотую или серебряную полоску или проволочку, которая затем вставлялась в наемки. Отлакированная поверхность подвергалась чеканке. Более простой процесс гравировки заключался в том, чтобы програвировать контуры вокруг выпуклого узора; в этом случае углубления заполнялись чернью.

Насечка принадлежит к наиболее древним видам декоративной обработки металла. Однако, пытаясь определить дату создания самых старых ваз — медных, бронзовых или выполненных из других сплавов, украшенных насечкой и гравировкой, открытых орнаментами и заглазами, оловянных арабеском надписями в окружении арабесок и элементов, — вряд ли нам удастся заглянуть глубже XII века.

Существует множество металлических гравированных изделий, созданных для мусульманских князей и даже для французских баронов и латинских коро-

лей Сирии. В то время существовали две главные школы декора: одна — в городе Мосул (или Аль-Исра) на реке Тигр, другая — сирийская школа с большими ювелирными мастерскими в Дамаске и Каире. Первая школа зародилась в Месопотамии, в регионе, где мусульманский дух быстро утратил свой фанатизм, и наиболее поразительной ее чертой было постоянное воспроизведение фигур людей и животных; однако в Дамаске и Каире сирийские мастера оставались верны чистому орнаменту, в том числе и надписям. Лишь к середине XIII века обнаруживаются изделия сирийской школы с геральдическими животными и птицами. Некоторые вазы, сделанные в то время для европейского рынка, украшены не только антропоморфными мотивами, но и христианскими сюжетами и надписями.

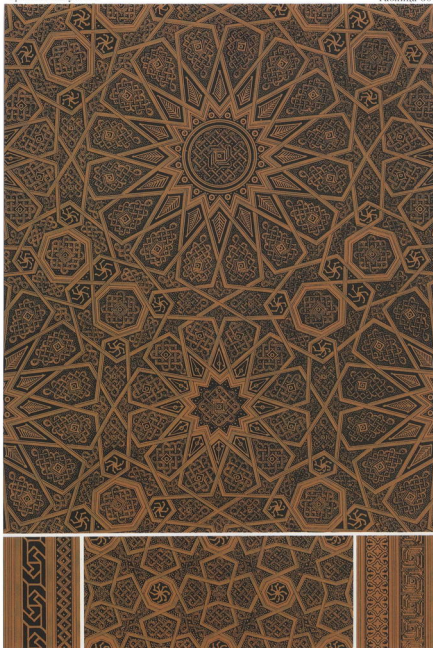
Такой тип декора характерен для множества изделий, включая огромные лохани, чаши, фляги, подсвечники, светильники, подносы, чернильницы и многое другое.



Переплеты

На таблице воспроизводится часть переплета Корана гигантских размеров (104 x 52 см). Поскольку книжный декор, представленный на следующих таблицах, указывает на некоторое смещение персидского и арабского стилей, здесь мы встретимся с часто арабским стилем, с его жесткой геометрической конструкцией. Главный мотив выражен комбинацией строгих геометризованных розеток, к которым арабские мастера питали большое приращение. Глаз невольно привлекает «слу-

чайная» геометрическая фигура, возникающая в месте пересечения двух разнонаправленных розеток и связывающая их. Здесь сама геометрическая конструкция предлагает различные сочетания двойных семиугольников, исключаяющую любую монотонность, свойственную, казалось бы, этому жанру. Мотив, расположенный внизу, в середине, заполняет угловой сектор бордюра того же переплета. Остальные орнаменты украшают его внутреннюю и внешнюю стороны.



Книжный декор Орнамент розеток

Ориентальные мотивы таблицы свидетельствуют о том, что для арабского искусства характерны не только полное отсутствие изображений живых существ, запрещенных религией, но и убедительность геометрических конструкций. Здесь можно найти типичные черты арабской орнаментики, например

возвратно называющиеся линии, отходящие радиусами из одного центра (розетта, составляющая центр таблицы). Сочетание стилизованного цветочного орнамента с линейным и превращение черного в интегральную часть которого — свидетельство персидского влияния.



Надписи в орнаментальном окружении Книжный декор

Валютый на того же Корана (см. табл. 60), орнамент цветных розеток продолжает утверждать доминирующий стиль книжного декора подобного типа.

Орнаментальные мотивы окружают надписи, исполненные куфическим письмом (ранняя форма арабского письма) и помещенные между каждой из 114 сур (или частей), на которые делится текст Корана. Образцы куфического письма показаны в двух фрагментах по обе стороны центральной розетки.

Природа подобных орнаментов делает их идеальными образцами для произведения вышитых украшений с эмалью.

Уже упоминалось о влиянии персидского декоративного стиля на арабскую орнаментку; здесь, шире, заметны не менее очевидные следы влияния византийского стиля (см. фрагмент в левом нижнем углу таблицы).



Священные надписи Книжный декор

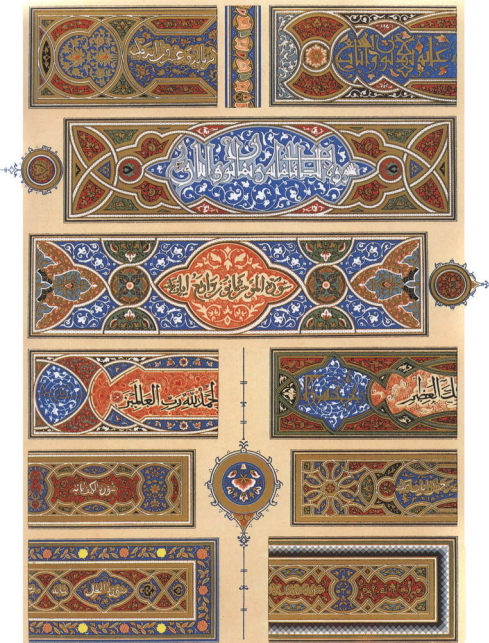
Каждый из этих законченных орнаментов происходит из великолепного рукописного Корана (пророк Магомет называл его «Книгой Славы») огромного размера — 100 x 50 см. В оригинале украшенные надписи были длиной не менее 30 см каждая.

По сути, рукопись, датируемая XV или даже XIV веком, может считаться плодом арабского искусства исключительно благодаря тексту на арабском языке; собственно декоративный стиль — персидский, и замечательный персидский!

Надписи того типа, что приводятся на таблице, стоят обычно перед каждой из 114 сур (или глав) Корана. Арабские надписи часто выполнялись кувфическими письменами; судя по всему, примитивный арабский алфавит был изобретен в древнехалдейском городе Аль-Куфа (Ирак). Легко распознается «прямоугольный кувф»: его изначальное уравновешенная смысловая линия в сочетании с твердостью и угловатостью выразительно контрастирует с грациозным растительным орнаментом, выходящим вокруг нее. Кувфические письмена часто становились самостоя-

тельным ориентальным мотивом. Надписи были настолько декоративны сами по себе, что египетские художники Средних веков и Возрождения часто использовали их в декоре христианских религиозных памятников, забывая о символическом значении слов, появляющихся в ореоле над головой Христа.

Маргинальные украшения на полях рукописи меляются в зависимости от содержания, и орнаментацию, включающую лишь одиночные розетки, можно признать «звездной». Мы воспроизводим одну из этих сверкающих звезд, посылающую вертикально отходящие лучи вверх и вниз, а также две аналогичные звезды, проецирующие горизонтальные лучи. На последней иллюстрации — часть священной тексты. Вовлеченное в движение Вселенной кодифицированное слово кажется сверкающим следом падающей звезды. Текст подтверждает, что самое удивительное в астральном мире можно предугадать. Симметрия декора олицетворяет порядок: Вселенной, могущее и бесконечное мироздание.



Книжный декор Украшенные надписи

Таблица продолжает предыдущую.

Особенный интерес вызывает крупноформатная орнаментика различных образцов кувфического письма, используемого в большинстве надписей: они или стоят в гордом одиночестве, или мягко контрастируют с растительными формами; все они очерчены двойной синей линией, которую мы видели раньше. Традиция «украшенных надписей» возникла в Персии еще в древние времена. В своем деле, эти миниатюрные декоративные композиции являются одним из выражений общего типа, являясь древней цепью, сложной системы, где декор претерпел определенные изменения — особенно в результате рели-

гиозного запрета на изображение людей и животных, словно подрезанного крылья художнику, и смог освободиться от опашенных презрением традиций лишь введением арабского письма вместо старохалдейского. Однако принцип декора остался тем же, а «арабская» рукопись, из которой мы заимствуем эти мотивы, прежде всего — произведение персидского искусства. Здесь важно не забывать о том, что сам термин «арабское искусство», то есть приписывание проблем всех архитектурно-декоративных достижений мусульманских стран, яростно оспаривался отдельными учеными, которые считали необходимым восстановить справедливость, признав родство византийского и персидского стилей.



Керамические мозаики и поливные кирпичи

Арабская архитектура Алжира, к которой восходит представленные мотивы, далека от старых традиций VIII–IX веков: об этом свидетельствует, с одной стороны, знаменитая мечеть в Кордобе, а с другой – мечеть Иби Тулуна в Каире. На различных стадиях, которые прошла арабская архитектура, ученые отмечают изменения, настолько характерные и важные, что их причину можно искать в политических событиях. Первые признаки этих изменений появились в XI–XII веках; при изучении орнаментов и мозаик XIV века обнаруживается архитектурный стиль, известный как «мавританский», или «африканский». Архитектурные памятники Алжира стилистически и хронологически подтверждают, что в Алжир, и Испанию наводились чужеземные мастера. Геометрические композиции, введенные в графика пером и линейкой, принадлежат к типу, называемому специалистами «сира-арабским». Представленные примеры говорят о том, что мавританская плитка, вытянутая и угловатая, конструируется на базе либо треугольника или шестиугольника, либо четырехугольника или восьмиугольника.

Мотив 6, где прямые линии уступают место дугам, представляет довольно прихотливый тип орнамента, который, по сути, также строго организован.

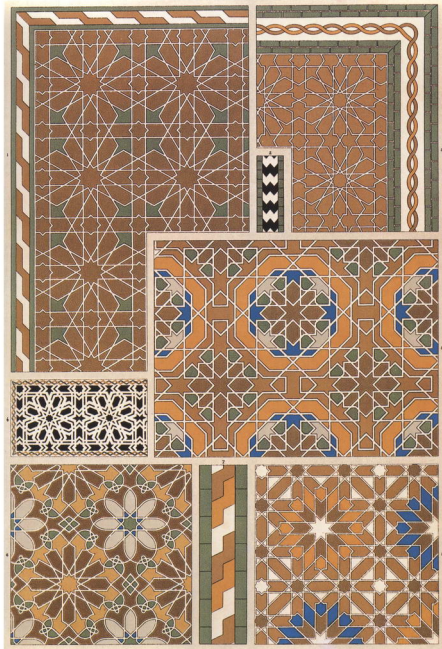
Мотив 5 демонстрирует еще более замысловатый тип декора, где искусное распределение цвета в пределах одноплановой плитки дает иллюзию двух наложенных друг на друга планов; крупные мотивы, расположенные в углах квадрата, кажутся прижатыми к фону белой сеткой (с пятизвездочным посредником).

1
Фрагмент очень эффективной керамической мозаики, покрывающей почти весь купол минарета мечети Сиди бу Медина, недалеко от Тлемсена (Алжир);

3, 4
Массивные ворота бывшего дворца М'дере Таффинья (Тлемсен, 1335–1340) также украшены замечательной керамической мозаикой и искусно наложенной изразцовой облицовкой;

5, 6, 8
Декор ворот дворца М'дере в Сиди бу Медина: исключительной красоты керамические плитки прекрасной сохранности;

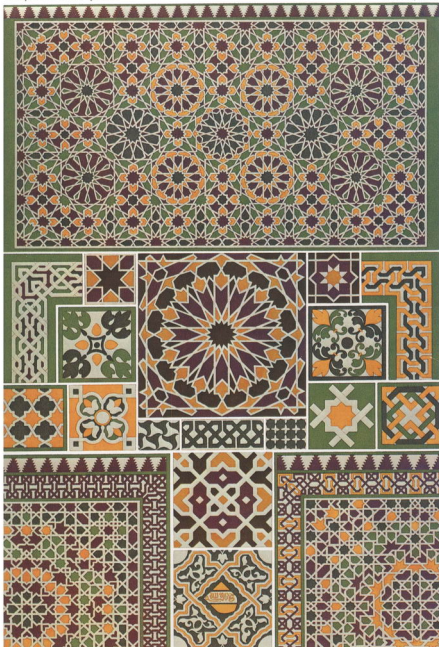
2, 7
Интересные образцы поливных кирпичей, обрабатывающих характерные композиции, и занесены от способа кладки. Оба мотива восходят к декору разрушенной мечети XIV века в Сиди бен Исхак.



Мозаики, поливные наразцы

Представленные мотивы происходят из декора замка Альгамбра в Гранаде и дворца Алькасар в Севилье (Испания). Своей геометрической чистотой они обильно приближены к арабскому декоративному стилю. Некоторые из них, с цветочным орнаментом, уже принад-

лежат испано-мавританской декоративной системе. Отдельные наразцы посредством простых комбинаций однотонного орнамента образуют богатый непрерывный узор, всегда представляющий безусловный интерес для художника-ориенталиста.



Архитектурный декор

Представленные мотивы ведут происхождение из Альгамбры, великолепного замка мавританских королей в Гранаде, где находит место законченное выражение стиль, который, заимствовав компоненты декора в Византии, развил их с необычайной яркостью и широтой. Поразительной чертой мавританской декоративной системы и огромным ее достоин-

ством (речь идет об архитектурном декоре) было то, что смелые линии орнаментов повиновались архитектоническим принципам и отдельные детали создают единое целое. Вот почему, несмотря на невысокий рельеф, эти орнаменты вносят свой вклад в прочность зданий, которые они украшают.



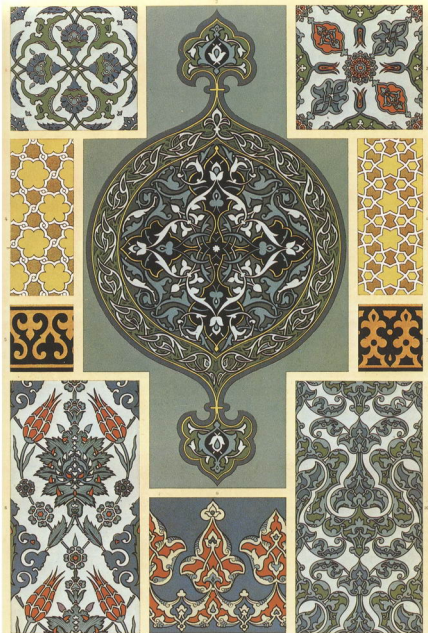
Настенные изразцы Расписная и поливная терракота Наборная работа

Основная роль в отделке архитектурных сооружений принадлежит керамике. Из обычной глины делались настенные изразцы, которые после тщательной обработки и обжига становились одинаковыми, красивыми, чистыми и прочными, но все еще пористыми; поверхность затем покрывалась слоем глазури. Иногда, прежде чем покрывать глазурью, их украшали рельефным или красным узором, запечатывая выемки разноцветными глазурями. Затем декор обводился контуром, содержащим двухнаправленную и образующим черной контур вокруг рисунка, не давая глазурью рассыпаться, смешиваться или вытекать (некоторое сходство с техникой персидской эмали). Или же каждый кирпич глазурировался отдельно, и потом из них выкладывался законченный мозаичный декор.

Воспроизводимый декор представляет не что иное, как образцы вышедшего из персидского искусства, — процесс все упрощался, но мере того как искусство Османской империи пошло под воздействие французских живописцев и скульпторов: их при-

ехали в Турцию султан Ахмед III, известный своей любовью к роскоши; они прибывали в сопровождении писарей-строителей, чтобы выносить для правителя специальные работы. В результате тесных контактов османские мастера, в известной степени, воспринимали от них европейский декор того времени: во Франции в это время был расцвет так называемого «стиля Людовика», Западная, изгибающаяся линия и рюкзак в сочетании со строгой традиционной плетевой придали декору вычурность и пышность, полностью соответствовавшие османскому вкусу.

Великолепный мотив вверху центральной части таблички составляет единственное украшение прямоугольной панели. Четыре мелких мотива справа и слева от него — детали каменной кладки, обнаруженной в различных архитектурных памятниках Каира. Два самых мелких мотива с перевернутыми фигурами, выделенных в светлых и темных тонах поочередно, принадлежат к особо изысканному типу декора.



Фрески, мозаики, книжный декор

Мотивы представлены
в хронологическом порядке:

1–5

Фрески в храме Св. Софии
в Константинополе (VI в.);
стандизина их средня греческой;

6

Мозаика в церкви Св. Георгия
(V–VI вв.). Салоники;

7–16

Фрески, найденные в Константинополе
(VII–VIII вв.);

17

Эмалевый бордюр;

18–28

Книжный декор (VII – VIII вв.),
показывающий некоторые отклонения
от античных образов;



29, 30

Декор рукописной книги, выполненной для императора Василия Македонского (ок. 860 г. н. э.);

31, 32

Книжный декор;

33, 34

Мозаичный декор из Палатинума и Монреаль (Сицилия. XII в.);

35–40

Фрагменты книжного декора.



Книжный декор VIII век

Тридцать восемь мотивов, представленных на таблице, относятся к чрезвычайно интересному переходному периоду от греко-римского (позднейшего) стиля (характерные черты которого видны в №№ 2, 3, 5, 7, 10, 11, 13, 18, 29, 30, 32) к собственно византийскому стилю. Все мотивы заимствованы из рукописных евангелий — главного произведения средневековых миниатюристов и орнаменталистов.

1–26

Евангелие Годескальк из церкви Сен-Серена (Тулуза). Список евангельских текстов на латинском языке, законченный в 783 г. вассалом Годескальком для императора Карла Великого (Париж, Нан. библиотека);

27–38

Кодекс из Сен-Медара, или Евангелие из монастыря Сен-Медар (Сувессон), на латинском языке (Нан. библиотека, Париж).



Фрески и мозаики, IX – XII века Книжный декор

2–4

Мотивы из греческой рукописи «Евangeliarium», Деяния св. Апостолов и Псалтирь», иллюминированной в Милане или в Пизе ок. 800 года. Нанесенный красками прямо на пергамент или на золотой фон, книжный декор имеет нечто общее с четкой древнегреческой орнаментальной системой, и рациональное развитие живящихся растительных элементов часто отличается от аналогичного декора древнегреческих ваз лишь видами цветов и листьев. Высшая в памяти индийский декор, повторение одного и того же мотива (иногда очень мелкого) на всей или части поверхности было очень распространенным художественным приемом того времени, и орнаменталисты проявляли исключительное умение избегать монотонной игры концентрических линий, что подтверждают мотивы 2, 3, а также круги и полукруги крупного мозаичного фрагмента (1). Более того, рассматривая малоформатный или крупноформатный декор, мы убеждаемся в том, что орнаментальные системы восточной и западной греческих школ во многом сходны, и можно с уверенностью сказать, что и мастер книжных заставок, и мозаичист руководствовались общепринятым принципом тактично организованной свободы рисунка и мягкого колорита. Мастера, предпочитавшие золотые фоны, не только варьировали монохромные эффекты: на золотых мозаичных фонах, изобретенных византийскими мастерами, цветовая гамма, предназначенная для декора, была строго ограничена и в количестве цветов, и в хроматическом разнообразии. Их опыт может привлечь внимание современных дизайнеров.

1

Отрывная мозаика на своде придела в базилике Св. Марка (Венеция), построенной в IX веке. В свете того, что говорилось об основных чертах декоративного стиля греческой школы, следует подчеркнуть важность этого образца, выполненного в византийском стиле, более строгом, чем стиль восточной школы. Своей сдержанностью эта мозаика превосходит даже античный декор.

5, 6

Бердвор в виде портуса, обрамляющий текст в рукописи из Гренобльской библиотеки, иллюминированной в X веке, возможно, в Ломбардии, под воздействием греческого стиля. Рукопись принадлежит греко-ломбардской школе (650–1100);

7, 8

Ленточные переплетения на полях, представляющие прямоугольные изгибы греческого меандра. Эти замысловатые варианты классического мотива встречаются в немецкой рукописи, датированной второй половиной XII века (так называемого «Евангелия Луи-Сезара де ла Бом де Блан, герцога де Лангальера»);

9

Мотив в стиле нормандской школы XII века.



Греческий декор, IV–VI века
Окраска строительных материалов
Монохромный декор

1
Фрагмент двери, сделанной из дерева сикамора из констской церкви в Старом Каире. Черном поставлена св. Елесе, матеря императора Константина;

2, 4, 6
Ажурные мраморные панели из церкви Сан-Витале (Равенна). Бело-мраморный узор изначо выделется на темном, почти черном фоне.

Мотивы 2, 6 – орнаментированные проемы в стене;

4 – декор каменного пола. Все три мотива основаны на принципе непрерывного узора, хотя их ограничивают бордюры, также заключенные орнаментами;

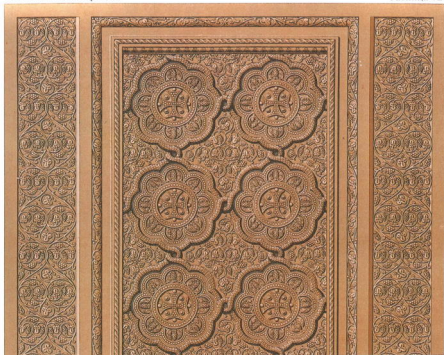
5, 7
Примоздательные окна с ажурным декором. Композиция отличается многообразными декоративными эффектами, предназначенными для того, чтобы закрыть полностью весь оконный проем;
5 – геометрически-примоздательный орнамент (мозаика);
7 – стилизованные растительные завитки в сочетании с зооморфными геральдическими формами;

3
Круглое слуховое окно на фасаде базилика Санта-Мария Помоза (Рим) принадлежит к типу окон, встречающихся на церковных фасадах. Круглые окна романских базилик были прототипом готического окна-«розы». Примоздательные материалы самых разных типов и расцветок. Самые ранние образцы обнаружены в Греции и арабских странах. Ранняя греческая архитектура демонстрирует применение камня и кирпича – то черного и белого, то белого и красного попеременно,



Собор Сан-Витале, построенный одновременно с собором Св. Софии в Константинополе, представляет наглядную тему для исследования. Твердо установлено, что Сан-Витале строился под руководством греческих мастеров, а собор Св. Софии возводился малоазиатскими зодчими – Азофием из Трапиза и Иезидором из Милета.

Плитовый узор и растительные мотивы того периода, как правило, не были рельефными. Тонкие, редко очерченные и изначо перенятые, они имели свой индивидуальный характер, который обнаруживается затем в большинстве европейских архитектурных памятников XII века.



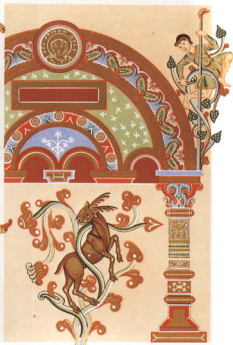
Типы декоративных росписей, VI–IX века
Ювелирные украшения с эмалью, X век
Цвет в романской архитектуре, XI век
Книжный декор

Растительные мотивы в роскошном византийском стиле, человеческая фигура в греческой манере и кельтские ленточные переплетения с исключительным зооморфным элементом или без них – три черты, характеризующие мотивы 1, 2, 4, подтверждают употребление термина «кельтско-византийский» в приложении к ним. Об этом говорят и происхождение украшенных ими рукописей: Швеция, Дания, Англия и Рейнская земля в Германии.

Тщательное изучение маргинального декора показывает, что он не просто имитация иллюминаторов, но труд мастеров, специализировавшихся в различных типах орнамента того времени, будь то росписи нецерковного характера в святилищах, фрески или мозаики в храмах, заключенная в раму надпись с надписью или золотые украшения с эмалью. Великолепный образец последних представляет мотив 1: созданный рукой, знакомой со всеми

тайнами ремесла, он находится на одной из страниц Псалтира как неопровержимый свидетель процветания ювелирного искусства того времени, – подобным образом не может похвалиться ни один из музеев Франции!

Византийская традиция возрождается к жизни не только благодаря влиянию кельтского («островного») декоративно-орнаментального стиля. Совершенно очевидно, например, что изображение человеческой фигуры восходит непосредственно к отмиранию традициям античности: не менее очевидно и то, что, по свидетельству археологов, такие мотивы, как 2–4, представляют прямую связь между выраженным материальной красотой (в понимании античных греков) и духовной (в понимании христианских мастеров, растаскивавших римские катакомбы, и их последователей – мозаичистов и живописцев начала Средневековья).



Мозаики, инкрустация, чернь, фрески
Византийский стиль

Источники представленных
орнаментальных мотивов:

1–4

Церкви Св. Георгия,
Св. Дмитрия и Св. Софии
в Салониках (Греция);

5, 6

Собор в Равенно;

7, 8

Собор в Монтреале (Сицилия);

9, 10

Капелла двора Ла Дина
в Палермо (Сицилия);

11

Капелла Палатина, Палермо;

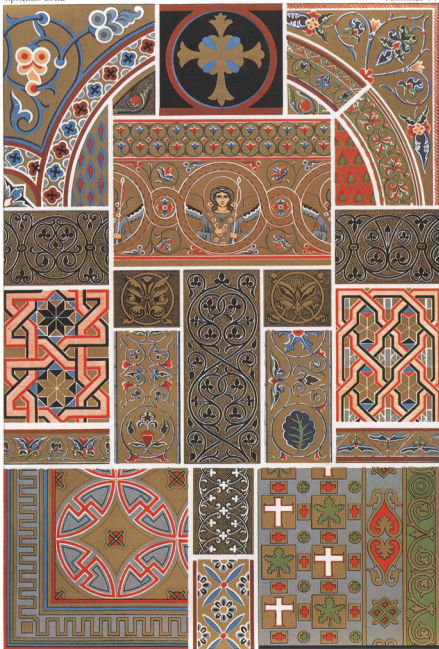


12–19

Греческие рукописные книги;

20–22

Орнаментальные мотивы
(XIX в.).



Византийская орнаментика XI век

Предлагаемые орнаменты представляют огромный интерес как с исторической, так и с художественной точки зрения. За одним лишь исключением, они происходят из самого замечательного списка евангельских текстов — «Сан-Северского Апокалипсиса» (Нац. библиотека, Париж). Исключение составляют флоремы (вверху, в центре), заимствованные из другого греческого манускрипта.

Очень существенно, что, происходя из малоизвестных источников, эти орнаменты дают ясное представление о византийском клинине из арабское ис-

кусство: не столь редкий феномен в то время, когда победившие цивилизации принимали и сохраняли искусство побежденных ими народов.

Листовой узор красного и желтого цвета на розовом фоне (1) и иные растительные мотивы (5–9, 13–17) — характерные примеры контурных изображений и обобщенных форм, свойственных арабским орнаменталистам, которые трактовали их с исключительной свободой и простотой, исключая все более сложные композиции.



Мозаика, эмалевые растительные узоры
в сканом обрамлении, вышивки

1–7

Мозаики
из кивелды Ля-Данка в Палермо
(Сицилия);

8–11

Перегородчатые эмали
в сканом обрамлении — оправа
драгоценных камней
(переклад Евангелия
из Лунго);

12–19

Мотивы фресок
из монастыря Феоклиевское
(нач. XVIII в.) близ Тренто (Турция).



На последних изображениях роскошные ткани, вышитые жемчугом и драгоценными камнями. Любовь византийцев к великолепным тканям простиралась до того, что они выжили из них не только одежду, но и обувь. Пристрастие того времени к вышивке, вышивной работе заставило Иоанна Златоуста сказать, что «златошвытки и ткани вышивные называют также роскошными».



Мозаики

XII век

Шестнадцать мотивов мозаичного декора происходят из следующих источников:

1–12

Капелла Палатина в Палермо. Завоевав Сицилию, норманны обнаружили прекрасно развитую архитектуру. Восхищаясь ею, король норманнов Рожер привлек к собственному строительству византийских архитекторов, к тому времени уже перенявших архитектурную систему арабов. И так, в эпоху норманнского господства в Сицилии возник особый архитектурный стиль, сочетавший восточную роскошь с элементами византийской культуры.

По распоряжению Рожера была построена одна из самых красивых сохранившихся базилик (1130–1143) — это Капелла Палатина в Палермо, с пышной пышностью украшенная мрамором и мозаиками, со стрельчатыми арками и мусульманскими скаланистыми сводами;

13–15

Дворец Ла Дина в Палермо (1154–1160);

16

Дворец в Салерно (Италия).



Настенные и напольные мозаики

10, 15, 16, 18, 20

Фрагменты мозаичного пола в базилике Свята-Мария ин Коамедии (Рим). Эта «украшенная» церковь (от греч. *cosmeto* — украшать) обязана своим названием тому великодействию, с которым ее декорировали в 728 году римские мастера по распоряжению папы Адриана I. Весь пол нефа выложен порфиром и драгоценной мраморной мозаикой;

9, 11–14, 17, 19, 21

Мозаичная кладка с использованием редких мраморов в сочетании с пиазой, порфиром и серпентином. Мозаики находятся в алтарной части монастырской церкви Сен-Флери (пале Сен-Бенуа-сюр-Луар), построенной в 1067 году, куда их доставили из Италии по распоряжению кардинала Антуана Дюпре. По его указанию в XVI веке в этой церкви были проведены значительные реставрационные работы;

1		2	
3		4	
5		6	
9	7		11
10			12
13	14	8	15 16
17	18	19	20 21

1–8

Мозаики с эмалевой инкрустацией, выдержанные в геометрическом стиле. Они аналогичны мозаикам Палатинской капеллы (Палермо), датируемым первой половиной XII века. Представленные мозаики украшали церковь Свята-Чезарея (Рим).



Наборная работа XIV–XV века

Первые двадцать мотивов представляют мозаичные орнаменты, выбранные из пластинок основной кости и дерева и украшающие так называемый «Резиаль Пуассе» — настоящий шедевр в стиле XIV века. Доказательством этой великолепной алтарной перегородки были Норман Французский, герцог Беррийский и его супруга Жанна, графиня Овернская и Бургундская. Герцог Беррийский (1340–1416), брат Карла V и дядя Карла VI, был прославленным собирателем своего времени: в описи его имущества, составленной в 1416 г., значатся многочисленные предметы парадной утвари, драгоценные камни, натуралы и диаманты; в его библиотеку входили великолепные рукописные книги, в том числе известны три часослова, среди них «Роскошный часослов герцога Беррийского», иллюминированный для него прославленными братьями Лимбург.

1				3				2	
28						29			
21	25	22		23		26	24		
4	6		7				8	9	
5							27		
10				15	16	11			
12		14	18		17	13			
30				19		31			
				20					

21–27

Наборные орнаментальные мотивы из пластинок основной кости на ларинках (приблизительно одного периода):

28–31

Деревянный набор XV века — декор архиепископского трона из церкви Сент-Амброждо в Милане. Хотя хронологически отдельные мотивы близки Ренессансу, стилистически они всё ещё принадлежат Византии. Дело в том, что в самой природе неукротимой техники мозаики заложено нежелание отклоняться на изменение орнаментального стиля.



Книжный декор Бордюры и флероны, VIII–XII века

Угловые мотивы, представленные на таблице, принадлежат к так называемому «периоду расцвета», имевшему место в Англии и Нормандии между 800 и 1200 годами. Этот тип декора (при этом великодушного декора!) с большим успехом культивировался совершенно независимой англосаксонской художественной школой, заключенной в стенах двух уинчестерских аббатов — Св. Сантуна (Синтия) и Ньюинстерского. Предполагается, что уинчестерская школа была основана аббатом Дунстаном, который и сам был опытным иллюминатором и одним из самых почитаемых британских епископов X века. Работы этой школы были повсеместно известны как *Opus anglicanum*. Говоря шире, этот стиль можно определить как свободную имитацию декоративно-орнаментальной системы Восточной империи. Во второй половине X века ведущим писцом и миниатюристом был Годман (Godemanus), создатель «Девонширской книги благослове-

ний» (она находилась в библиотеке герцога Девонширских в Чатсуорте), известной также «Книгой благословений Св. Этельвальда» (она была выпущена в 963–984 годах для уинчестерского епископа Этельвальда).

Именно Годману или мастеру его школы историки приписывают две рукописные книги, из которых почерпнуты оба бордюрных украшения. Одно находится в «Книге благословений архиепископа Роберта» (выполненной для Этельгара, Ньюинстерского аббата, скончавшегося в сане архиепископа Кентерберийского в 989 г.); другое — в «Миссале Роберта Юмьезского» (называемой также «Миссалом Роберта Шаммара или Роберта Нормандского, архиепископа Кентерберийского»). Извлеченный из Англии, он захватил с собой обе рукописи в Юмьез — аббатство монахов-бенедиктинцев, которое он возглавлял прежде и где скончался между 1052 и 1056 гг.).



Кельтские орнаменты VII–IX века

«Кельтский» – определение, обычно прилагавшее современными историками искусства к стилю, называемому также англосаксонским. Существует мнение, что он возник в результате смешения скандинавских и византийских элементов. Считают также, что это мистический стиль, созданный единичным гением примитивных жителей Британских островов. Ранний период этого стиля характеризуется полным отсутствием растительных мотивов и концентрацией на простых геометрических формах – зигзагах, спиральных, растрехах и лентях, образующих сложные переплетения. Книжный декор не связан с текстом, который ирландская миниатюра не иллюстрирует, а украшает.

VII век.

1, 3, 5–7, 11–13, 25, 28–30
Евангелие из Дарроу: символы евангелистов и ориентированные страницы (Тринити-колледж, Дублин);

4, 33
Фронтисписы Евангелий от св. Марка и св. Луки;

26
Линдсфарское Евангелие: ориентированная страница (Британский музей, Лондон);

22, 31
Фронтиспис Евангелия от св. Луки.

VIII век.

18
Комментарии Кассиодора к Псалмам, «ныне Bedae»* «Давид и Голгафа» (Королевская библиотека, Дарем);

8, 24
«Царь Давид»;

2, 14
Евангелие от св. Матфея с символами евангелистов (Санкт-Галленская монастырская библиотека, Швейцария).

IX век.

6
Евангелие на латинском языке: ориентированная страница и «Похвала Христу» (Санкт-Галленская монастырская библиотека, Швейцария);

10
Рукописное Евангелие: «Распятие Христа» (Санкт-Галленская монастырская библиотека);

27
Псалтирь Иоанна Евангелиста (Кембридж, Англия): «Давид и Голгафа», «Давид убивает льва» и начала Псалмов I и 102.

Как и большинство указанных выше мотивов, многие орнаменты (15–17, 19–31, 32) также происходят из рукописных книг, находившихся в Бодлеянской библиотеке (Оксфорд, Англия), Санкт-Галленской библиотеке и библиотеке Тринити-колледжа (Дублин).

[Переводимые]
рукой Беда
(около 700 г.)



Ленточное переплетение и извивающиеся драконы Книжный декор, VII–IX века

Кельтские ленточные переплетения, в противоположность суровым геометрическим узорам ближневосточной орнаментики, образуют вирту линий, сплетающиеся проекции которых — то жесткие, то изогнутые — превращают их в вид увлекательного, логически продуманного кантриа. Созданная подлинным мастером организация свобода линий дает начало эффективным узорам, представляющим шаг от простого ленточного плетения к сложному геометрическому орнаменту в сочетании с растительными завитками и стилизованными извивающимися фигурами животных. С исторической точки зрения, это даже не шаг, потому что обе формы декора продолжали существовать и развиваться одновременно.

Эти предельно стилизованные мотивы «зверного стиля» — извивающиеся драконы (*dragons*), чьи сложные переплетения так выразительно выглядят на рукописных камнях, — еще шире распространены на металлических изделиях VII–IX веков на острове Готланд (Швеция). Мотивы, украшающие ирландские рукописные книги, того же происхождения. По предположению археологов, появление бронзы в Скандинавии около 1000 года до н. э. связано с прибытием некоего кельтского племени, которое привнесло с собой и металл, и описываемый тип декора. Во всяком случае, ленточный орнамент и вытканые туловища фантастических зверей впервые появились на оружии и ювелирных украшениях Скандинавии в самом начале железного века.



VII век:

мотивы 1, 4 почерпнуты из Евангелия от Матфея;

мотивы 3, 7, 9, 10, 12, 17, 19 — из Евангелия Ларроу (оба — в библиотеке Тринити-колледжа, Дублин);

мотив 6 — из рукописи, находящейся в Британском музее (Лондон).

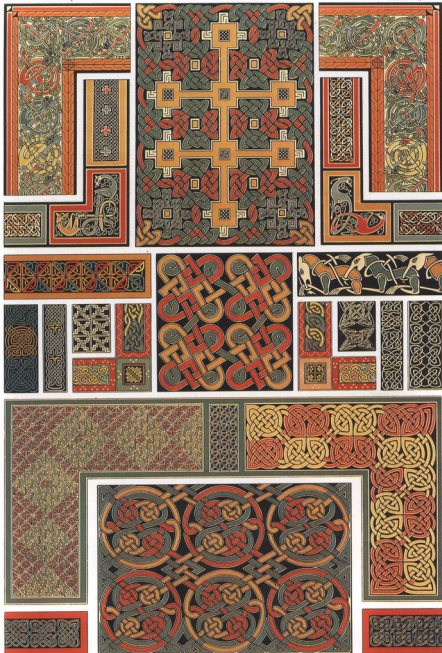
VIII век:

2, 5 — мотивы из другого Евангелия от Матфея;

8 — из Линдисфарфского Евангелия (нач. VIII века);

11, 13 — из Евангелия Максимиана в Ламбетском дворце;

15, 16, 18, 20 — из рукописей в библиотеке Санкт-Галленского монастыря (Швейцария).



Кельтско-скандинавский орнамент, VII–IX века Украшенные буквы

1

Часть первого листа Евангелия от Марка из «Золотого кодекса» (Стокгольмская библиотека, VII–VIII вв.). Текст написан унциальным шрифтом, как было принято в то время. Первая группа представляет монограмму имени Христа, состоящую из трех греческих букв. Орнаментальные детали, окружающие монументальную монограмму и выходящие в первую строку текста, производят впечатление роскоши и изящества, напоминая драгоценное украшение на золотой парче. Мастер пользовался всеми ресурсами скандинавской орнаментики, варьируя мотивы, чтобы избежать однообразия. Кельтская плетенка фигурирует во всех видах, дополненная изображением птиц и животных византийского типа, словно бы выходя из ее завитков. Порой простые растительные мотивы отличаются чисто византийской ясностью и ясностью. Часть пространства покрыта спиралью, символизирующей непрерывное движение морских волн или даже пикри и водовороты, которым кельты нашли такое убедительное выражение (как и другим природным явлениям);

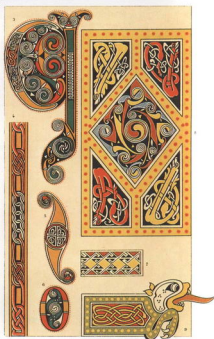
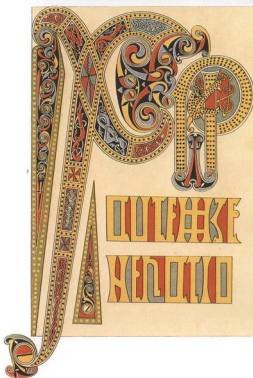
2

Еще одна монограмма имени Христа, на этот раз с удлинённой первой буквой, находится на первой странице Евангелия от Матфея (VIII–IX вв., библиотека Санкт-Галленского монастыря, Швейцария). Здесь мы видим зоморфную плетенку, так часто встречающуюся на рунических камнях, а также диагонально расположенные композиции геометрически-промышленного декора, напоминающего китайский. Еще одну черту этого стиля представляют ряды равномерно расположенных точек в разделительных полосах декора.

Из этой же рукописи вычеркнуты мотивы 7–9;

3–6

Латинский инициал Q, буква O, двойная спираль орнамента и бордюры с непрерывной плетеной из Евангелия Дарроу (VII век, Тринити-колледж, Дублин, Ирландия).



Книжный декор, VIII–X века

Галло-франкская и англосаксонская школы

Представленные образцы византийской растительной и геометрической пластики применялись и отдельно, и в сочетании друг с другом. Ограничимся лишь указанием источников. Все рукописи выполнены до 1000 года. Перечислим их в хронологическом порядке:

8 Начало Евангелия от Иоанна («В начале было слово...») в Четвероевангелии из зерни Сент-Пьер в Лиэже (VIII–IX вв.). Несмотря на графический характер исполнения, украшенные инициалы прекрасно иллюстрируют книжное искусство каролингского периода. Высота листа в оригинале 23 см;

3 Инициал типа «извивающихся драконов» (*drakelingers*), вырезавшихся на кельтско-скандинавских рукописных камнях. Он находится в Псалтири (Кембриджский университет, Англия), датированой IX веком;

7 Орнаментика листа из «Евангелия Хлотара I», хранящегося в Национальной библиотеке Парижа. Рукопись была переписана и иллюминирована в королевском аббатстве Сен-Мартен в Туре. Галло-франкская школа;

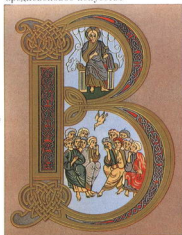
2 Верхняя часть бордюра с изображением Спасителя. Англосаксонская школа, X век. Следует обратить внимание на византийские орнаментальные элементы;

4 Бордюр с включением аналогичных декоративных элементов, однако в более деликатной манере. Из вазовый король Эдвард в Уинчестерский собор в 966 году («Дарственная хартия» короля Эдварда в Ньюминстерское аббатство);

5 Латинский инициал «I» (*et in principio*) — «В начале было слово...»), первая буква текста Евангелия от Иоанна. Инициал представляет «Слово, ставшее плотью» (Иоанн, 1:14). X век. Замечено взаимодействие кельтских и византийских элементов декора;

1 Латинский инициал «B» (*et Veritas*) — «Блажен муж...»), начало Псалма Давида. Англосаксонская школа, ок. 1000 г. Кельтская орнаментика сочетается с фигуративными изображениями в византийской манере;

6 Бордюр с непрерывным мотивом из того же источника.



Кельтские орнаменты VII–XI века

Таблица 81 и первые двенадцать мотивов настоящей таблицы характеризуют первый период развития кельтского стиля с преобладанием чисто линейных геометрических композиций. Однако в мотивах 13, 15, 16 (VIII–IX вв.) можно обнаружить головы фантастических животных, вплетенных в ажурный узор, и по мере продвижения в IX и X века мы видим, как линии постепенно лишаются предельной стилизованности и математической регулярности, формы становятся свободней, возникает нечто живое, давящееся из многообразия и непредсказуемости самой природы. В течение этого периода, называемого «периодом расхождения», возникли мотивы 18–33 (X–XI вв.). Наконец, четыре великолепных изоморфных инициала (34–37) демонстрируют неразделимое и безупречное сочетание фантазии и симметрии.

VII век.

1–6
Евангелие из Дарроу
(Тринити-колледж, Дублин);

7, 8
Евангелие из Келлса
(Тринити-колледж, Дублин);

9, 10
Королевские рукописи
(Британский музей, Лондон).

VII–VIII вв.

11
Кентерберийский Золотой кодекс
(codex Aureus) [Пурпурный
кодекс, написанный золотом]
(Королевская библиотека,
Стокгольм).

VIII век.

12
Евангелие аббата Фомы
(Библиотека кантула, Трив);

13
Комментарии Кассиодора
к Псалмам (Кафедральная
библиотека, Дарем).

VIII–IX вв.

14
Евангелие св. Чадза
(Линкольнский собор, Англия).

IX век.

15
Псалтирь Иоанна Евангелиста
(Кезбридж, Англия);

16, 17
Евангелие Мак-Дарнана
(Ламбетская библиотека,
Англия).

X век.

18
Евангелие на латинском языке
(Тринити-колледж, Кембридж);

19–21
Кодикс Востяна
(Бодлеянская библиотека,
Оксфорд);

22
Книга благословений епископа
Этельвольфа
(Британский музей, Лондон).

XI век.

23, 24
Большая Псалтирь
на латинском языке (Публичная
библиотека, Булонь);

25–33
Псалтирь Арунделя
(Британский музей, Лондон).

34–37
Украшенные инициалы
Псалтири из Сен-Жермен-де-Пре
(Нид. библиотека, Париж).

Мозаики и росписи галло-римского и романского периодов

9. 13

Мозаики галло-римского периода, найденные в Босде (Н. Парсен) в 1842 году; в настоящее время почти полностью разрушены. Эти величайшие мозаики выполнены мелкими (5–6 см) кубиками камня, мрамора и кирпича. Читателю следует помнить о том, что из-за малого масштаба репродукций невозможно воспроизвести сетку линий, разделяющих закрепленные на белой цементной основе кубики; на расстоянии они кажутся кудимо на нежном лице, тонируя его, ослабляя яркость красок и эффективно смешивая их. Например, черные и красные кубики, если рассматривать их вне композиции, обладают богатым, насыщенным тоном. Однако, соединяясь с другими, они получают примесь белого цвета, и это придает гармонию цветовым соотношениям декора, ни в малой степени не являясь ущербом стилистическим композициям. Если фон черный (2), линии становятся серыми, достаточно яркими, однако менее отчетливыми и менее насыщенными. Достигнутый эффект не противоречит технике живописи, но совершенно неприемлем для мозаики: глубокий черный цвет образует «дыры», искажая поверхность.

7. 11

Мозаики из Поведа близ Жероны (Н. Парсен). Терра, украшенные этими мотивами, представляют замечательный памятник галло-римского декоративного искусства.

3

Бордюр единственного сохранившегося фрагмента галло-римской мозаики (15 кв. см), обнаруженной на кладбище в Тароне (Н. Парсен) в 1890 году. Мозаика была закреплена на основе розового цвета. Бордюр являлся мастерски выполненным узором; не сохранился.

2. 5

Фрагмент и непрерывный мотив (XII век, романский стиль) декора сордской церкви (Ланды), от которой в настоящее время сохранились только апсида (конец XI века). Церковь строилась в византийском стиле, но мозаика считается относящейся к переходному романскому периоду.

1. 4, 6, 8, 10

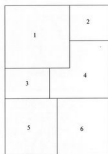
Бордюры и фриз из декора рукописной Библии Марциала Ламонского. Декор отражает французский романский стиль (950–1200).

12

Орнаментальный мотив из Псалтири Гренобльской Библии. XII век, романский стиль.



Мозаика в галло-римском и романском стилях

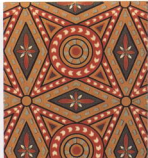


4, 5

Мозаики из Пондюази близ Жироны (Н. Паренен). Это интересные образцы декоративного искусства галло-римского периода, обнаруженные в руинах римских терм;

1–3, 6

Мозаика сардинской церкви (Ланды). Церковь в Сорде была построена в романском стиле (кон. XI в.); сохранились лишь апсиды. Мозаика отражает переходный романский стиль с преобладанием характерных черт византийского стиля. Вытиснутые фигуры животных (1) – в геральдической позе.



**Барельефы. Художественный металл. Расписной декор
Французские школы, XI–XIV века**

Провансальские школы.

1, 2
Барельефы из собора Вийе (Ардэн), эпоха Каролингов. Часовня на первом этаже с одним приделом увенчана куполом работы Салардо. Отдельные горизонтальные ряды каменной кладки украшены плоскими лепными фризами, растительными орнаментами и стилизованными зооморфными мотивами.

Школа Приму.

Принцип орнамента сводится к античной пальметте.

3, 4

Декор кованого железа на дверях церкви Гроба Господня в Нёме (Нидр). Центрическая в плане церковь была построена в XI веке и перестроена в XII веке;

5–7

Расписанная церковь бывшего монастыря Сен-Денре (Алье). Авоська датируется концом XI – началом XIII века, крыша (подземная часовня) – IX – X веками.

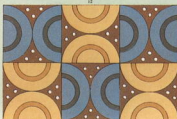
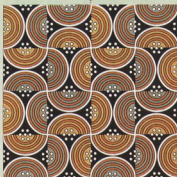
Бургундская школа.

8, 9

Резные бордюры на деревянных дверях церкви бывшего аббатства Шарле (Луара), XI–XII вв. От церкви сохранился лишь портал, один из величественнейших образцов романской архитектуры Бургундии, часть крытой аркады, перестроенной в XV веке, и одно-два здания, занятых некогда отцом-настоятелем.

Мотив 8 – меандр с жемчужником;

мотив 9 – двойная перевирающаяся лента.



Расписной орнамент Французские школы, XI–XIV века

Предложение предыдущей таблицы.

1–7

Расписные фриз из церкви бывшего аббатства Амби (Манш), основанного в 1145 году; сохранилась часть каменных стен вокруг аббатства. Судя по архитектурному стилю муратурия (мурга), церковь была построена в XIII веке. Стены муратурия, равно как и стены зала капитула и крытой аркады, покрыты росписями.

Мотив 3 заполняет горизонтальный фриз, остальные – сводовые фриз.

Школа Нан-де-Франс.

8, 9

Расписной декор церкви бывшего аббатства Сен-Жан-о-Буа (Уаза), датируемого первой половиной XIII века.

Мотив 8 находится на арке гробницы, мотив 9 – на торце сводовой балки;

10, 11

Расписной декор в часовне Сен-Шамель (Париж), построенной при Людовике Святом Пьером де Монтеро (или Монтрёвем), 1242–1247. Некоторые час-

ти здания подверглись изменениям в XV веке при Карле VII. Желтый цвет означает позолоту;

12

Расписной фриз в церкви Сен-Жан в Пуатье, часто называемой храмом по причине классического фронтона. Церковь, датируемая VI веком, изначально была городским баптистерием. Орнамент: мезандр в классическом стиле;

13

Расписной фриз в соборе Клер-мон-Феррана (Пюв-де-Дом, Овернь), XIV век;

14, 15

Расписной декор церкви Сен-Филибер (Турво), XIII–XIV вв. У нас нет достоверных сведений об этом архитектурном памятнике, однако представленные росписи (одна из них – с античным мотивом акантовых листьев), из которых можно судить о приближении эпохи Возрождения, говорят сами за себя. Вряд ли существует более впечатляющий образец подобного стиля, чем этот мезандр с его фантастическими и даже символическими изображениями животных и крестом в середине каждой виноградной грозди.

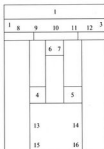


Книжный декор Романский стиль, XI–XII века

Ориентальные мотивы почерпнуты из двух рукописных книг. Одна из них – «Комментарии Беата к Апокалипсису», напечатанная в волюту листа, воспроизводит в увеличенном виде миниатюры из другой старинной рукописи (возможно, VIII века). Второй манускрипт – Евангелие того же формата, бесцветно иллюминированное, с широкой шкалой орнамента, характерной для архитектуры и живописи XI–XII веков. Евангелие было создано в скриптории аббатства Люксей (Вероника Сола), знаменитого монастыря, основанного св. Колумбачом.

Каждое из четырех Евангелий открывается страницей, окрашенной в пурпурный или синий цвета и расписанной, в стиле декора шелковых тканей того времени, фантастическими животными. Эти цветные страницы как бы предваряют появление ирландских в текст миниатюр. Тогда было принято отделять одно Евангелие от другого куском шелка или листом тонкого пергамента с миниатюрами, выполненными в стиле гобеленового декора.

Орнаментика принадлежит романскому стилю, то есть византийскому. Энергичные линии глубоко нарезанных листьев и сочетание натуралистических и фантастических форм представляют заключительную метаморфозу классической орнамента; она по-прежнему тяготеет к архитектуре, и в частности – к декору круглой арки. Однако лишь в XIII веке юнताция местной флоры, трилистников, четырехлопастных розеток и завитков епископских посохов решительно смешается готическими принципами декора.



Мотивы 1–16 находятся в «Комментариях Беата»; остальные – в Люксейском Евангелии.

Мозаика: цветная паста, смальта
Мраморная мозаика, IX–XIII века

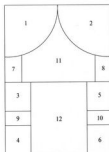
За исключением крупного шпигала (12), все представленные мотивы украшают собор Св. Марка в Венеции (976–1071); значительная часть декора добавлена позже. По архитектуре и декору собор Св. Марка принадлежит ко второму периоду византийского искусства (IX–XII вв.); считается, что третий период по времени совпадает с византийскими зановописаниями.

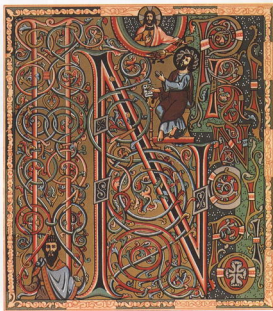
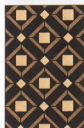
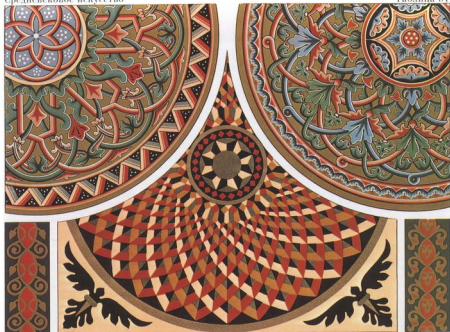
Две розетки (1, 2) относятся к наиболее замысловатым элементам декора. Цветные стеклянные пласти и смальта, вложенные на золотой фон, дают иллюзию рельефа. Эти прекрасные мозаики, датируемые, скорее всего, XII веком, украшают портал собора.

Вертикальные и фризные бордюры (7–10) выполнены из полукруглой стеклянной массы или смальты. Благодаря прозрачным фонам они отличаются удивительной динамичностью.

Мотивы мозаичного пола (3–6, 11) выполнены в мраморе. Их композиционное решение основано на принципе наберной работы — довольно консервативной техники, и этим, вероятно, объясняется, почему они больше других напоминают античные.

Мотив 12 почерпнут из декора рукописи XII или начала XIII века.





Книжный декор, VIII–XIII века Растительные завитки, эмблемы

3
Ленточное переплетение в золотом стиле из «Евангелия Карла I» — рукописи, выходящей в VIII веке в бывшем монастыре и королевском приюте Сен-Мартен-де-Шан в Париже. Галло-франкская школа, период расцвета — 700–950 гг.;

2
Латинский инициал «Е» из рукописи немецкого происхождения, датируемой второй половиной XI века. Это Евангелие на латинском языке было переписано для настоятеля аббатства Люксембурга во Франк-Конте;

1, 4
Фрагменты бордюров на страницах «карлманских» рукописей (собр. Харлей, Британский музей) — пещинкообразные образцы каллиграфии XII века. Орнамента близка декору изделий из нованого железа того периода, поэтому очень нейтральная расцветка ограничивается фоном;

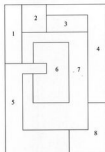
5, 7
Маргинальные бордюры еще одной «карлманской» рукописи — двухтомной Библии, датируемой концом XII или началом XIII века. Роскошь жестяных латинских орнаментов дополняется введенным эмблематическими элементами.

Мотив 7 оказывается первой страницей «Книги пророка Иереми», и в оригинале лента, которую держит в руках пророк, имеет надпись на латинском языке: *Verba Ieremie* («Слова Иереми»). В самом начале «Книги Иереми» Господь говорит пророку: «Я поставил тебя ныне укрепленным городом и железным столбом и медною стеною на всей этой земле...».

обещая, что тот останется твердым и непоколебимым перед лицом испытаний. Иллюстрация подтверждает: пророк знает, что Господь на его стороне («Я с тобой», — говорит Господь, — чтобы избавить тебя»). Дракона, которого Иеремия контролирует, миниатюрист превращает в величественный мотив декора — живой, говорящий, поскольку богатый ветвистый орнамент, выполняющий из пасти чудовища, — это язык аде;

6
Фрагмент бордюра, который легко восстановить и представить в законченном виде. Мотив черпнут из молтавешника XII века из бывшего аббатства Сен-Мор-де-Фоссе в диоцезе Парижа;

8
Часть бордюрного декора в молтавешнике из церкви аббатства Сен-Дени, датируемого XIII веком.





Книжный декор, VIII–XII века

Растительные мотивы, вертикальные фризы, бордюры и др.

Мотивы перечисляются в хронологическом порядке.

16

Из «Библии императора Хлотара I». Галло-франкская школа, 750–800 гг.;

15, 21, 30

Из рукописи на латинском языке, 900–950 гг.;

6, 7

Из рукописи на латинском языке, 980 г.;

1, 4

Из рукописи на латинском языке. Грено-ломбардская школа, 1100 г.;

8, 10

Из рукописи на латинском языке, 1100 г.;

9, 11, 17–29, 31–33

Из трехтомного атласа ил-фолто *Biblia Sacra* («Священная Библия»). Грено-английская школа, 1150 г. Работа Мавернуса из Кентерберии, писца и миниатюриста кентерберийской школы.

Мотивы 17 и 33 следует рассматривать вместе; мотив 17 – завершение орнамента. Рукопись считается редким и драгоценным образцом грено-саксонского стиля того периода. Орнаментика отчасти сходна с декором знаменитого «Манускрипта Этельгара» из Рунской публичной библиотеки.

Однако в работе Мавернуса обнаруживается множество непосредственных и зрелых художественных решений, которые можно определить как введение новых форм декора (см. 17 и 23, 22, 29). Можно назвать это англосаксонской миниатюрой, обогащенной французским клиншем, с добавлением византийских орнаментальных мотивов.

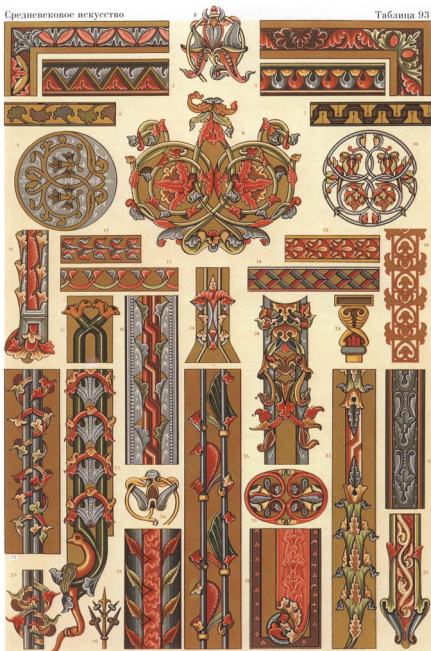
Мотив 25 также представляет новую форму – по сути византийскую, но открыто саксонизированную, превосходящую красивые бордюры с включением епископского посоха в выразках французских соборов. Изображение епископского посоха представлено и в мотиве 32;

2, 3, 5

Из рукописи на латинском языке, 1150 г.;

12–14

Из рукописи на французском языке, 1190 г.



Вышивка, фрески и эмали

1–4
Шелковые ткани, шитые золотом
(XII в.), из гробницы в аббатстве
Сен-Жермен-де-Пре (Франция);

5–8
Фрески (XIII в.) в часовне
Нотр-Дам-де-ла-Рош (деп. Сена-
и-Уаза) и любатском монастыре
в Ажене (деп. Лот и Гаронна);

9–15
Фрески в церквях Амеларде-
Рода и Эдсхуиз (Нидерланды);

16–27
Эмали из сокровищницы собора
в Ахене;

28, 29
Фрагменты книжного декора.

11	4	12
5		6
9	1	10
7	3	8
28		29
16	13	18
17	14	19
	15	
20	2	24
21		25
22		26
23		27



Греко-сирийская орнаментика тканей

С самого начала Средневековья восточные ткани пользовались огромной популярностью в западных странах: лучшие доставлялись из Константинополя, Неруддима и нескольких греческих городов. До конца XIII века западноевропейские ткани были не более чем подмастерьями у своих восточных коллег. Причастны все ткани, сходившие с их ткацких станков, были имитацией ближневосточных образцов. В то время никто не осмеливался отделиться от греческого и египетского стилей и попробовать внести в декор нечто новое. Если вспомнить о ткани под названием *симонек* (тяжелые атласы с вытканым узором, производившиеся в XIV веке), нельзя не подняться тому обстоятельству, что стилистически декор часто возвращается к орнаментике гораздо более раннего периода.

3
Фрагмент бордюра с непрерывным узором, состоящим из почти натуралистически выполненных растительных мотивов, пропущенных между которыми заполняют поочередно изображения орла и льва. Этот декор каймы на облачении духовного лица — скорее всего — византийского происхождения, однако трудно с точностью определить место производства;

1, 2

Декор каймы в шелк рыжи, сохранившейся в церкви Сен-Рамбер-сюр-Луар. Декор включает узоры по-дуромби в темно-красном и лиловом тонах, производящих эффект пурпурного; лиловый цвет подчеркивает линии складок. В этом прекрасном образце узорчатых тканых материй воплощается вся древняя византийская роскошь;

4

Ткань из сокровищницы Ахенского собора. Узор ясно говорит о том, что ткань была предназначена для облачения духовного лица, хотя орнаментика не выходит за рамки отдельных языческих типов декора. Многоцветные шелковые ткани, обогатившиеся золотой нитью и даже нитью жемчуга, в течение веков предназначались для одежд духовных лиц;

5

Образец узорного атласа (дисканта) для одежды дворянства: из него шили длинные туники, которые с конца XII века рыцари надевали поверх кольчуг.

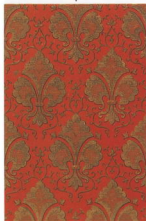


Драгоценные европейские ткани в восточном вкусе

Вверху — фрагмент шелковой парчи XV века, изображенной на картине Марчале Марио (Галерея Каптарина, Венеция). Тканый декор на белом атласном фоне напоминает ориентальную парчу периода Великих Монохов: выходящие растительные мотивы заставляют вспомнить искусные орнаментальные композиции на персидских коврах; однако флора — в большинстве случаев индийского происхождения. Эта ткань с приглушенно-синим узором, непрерывным без монотонности, со слепящим ослепительным цветом, принадлежит к возматериям образцам шелковой парчи, известной в Средние века как *zarcinet* или *zarcizinet* («зарцин»). Выполненные в Европе ткани существенно отличаются от тех, что были привезены с Востока непосредственно в средиземноморскую Венецию, поддерживавшую тесные связи с ближневосточными странами, ткани фабрики которых снабжали всю Европу.

Из трех фрагментов, расположенных в нижней части таблицы, средний заимствован из картины Джотто в галерее Уффици (Флоренция) и представляет часть одежды духовного лица. Декор византийского типа выткан золотыми и серебряными нитями на черном и красном бархате. Надпись вышита серебром. Мотив пальметты имеет символическое значение: пальмовым венком награждали того, кто сумел преодолеть все испытания и остаться верным Господу. В Средние века обличия духовных лиц часто украшались надписями на латинском языке; надписи на греческом встречались реже.

Фрагменты по обе стороны центрального мотива взяты из картин итальянских примитивистов первой половины XV века (Флорентийская Академия художеств). Красный бархат, вышитый золотыми нитями (слева), украшен стилизованным цветочным узором. Растительные и зооморфные элементы составляют непрерывную сложную композицию на зеленом бархате, также вышитом золотом (справа). Все еще ощущается восточный, византийский привкус, хотя статистически декор уже принадлежит переходному периоду. До самой середины XIV века все картины и фрески с изображением тканей демонстрируют византийский стиль, проявляющийся в симметричном расположении геометрических орнаментов, звезд, флажков и ромбов. В девяти случаях из десяти основными цветами, кроме золотого, были пурпурный, то есть пурпурный цвет античности, или насыщенный светло-зеленый (пероне). В динамичных позах петухов мы видим зарождение новой декоративной тенденции, возмещающей начало реалистической традиции изображения. Этот узор украшает одежду персонажа картины: в раннехристианской символике, свойственной росписям римских катакомб, два петуха в геральдической позе означали аллегорию битвы за веру и мученичество. Итальянские примитивисты еще принадлежали к тем живописцам, которые прибегали к декору как художественному языку.



Книжный декор XIV век

Орнаментальные мотивы почерпнуты из Евангелия св. Фомы Афинского (Нац. библиотека, Париж). Иллюстрация принадлежит итальянским миниатюристам XIV века. Сама орнаменты отличаются смелостью и точностью, тогда же выполняющим в па-

мяти гравировку на металле или иные украшения плоских поверхностей. С художественной точки зрения, очень важно, что они свидетельствуют о переходе от византийского стиля (модифицированного арабским влиянием) к Ренессансу.



Витражи, XII–XIV века



1–5
Шартрский собор;

6–12
Бурский собор;

13–15
Кельнский собор;

16
Церковь Св. Куинберги, Кельн

17, 18
Судеонский собор;

19–23
Собор в Ле-Мане;

24–26
Линский собор;

27–29
Амстерский собор;

30–33
Церковь Сент-Юрбена, Труа;

34, 35
Страсбургский собор;

36–38
Руанский собор;

39
Собор в Сансе.

Вне сомнения, все эти витражи были созданы в период пышного расцвета этого религиозного жанра декоративного искусства. Не имея возможности воспроизвести их сверхающую прозрачность, мы хотим предложить эти орнаменты, с их прекрасными историческими сочетаниями, как образцы для производства, крайне популярного в наше время.



Витражи, XII–XIV века

Растительные мотивы готического окна

1, 2

Бордюр. Собор в Анжере;

3, 9, 14–16, 24, 27, 28

Бордюр. Собор в Бурже;

23, 29

Витражный фон. Собор в Бурже;

5, 7, 18

Бордюр. Шартрский собор;

10, 11

Бордюр. Церковь Сен-Реми,
Реймс;

6

Витражное поле. Церковь Сен-
Реми, Реймс;

20, 22

Бордюр. Собор в Сансе;

12, 13, 17, 26

Витражный фон. Собор в Сансе;

1			2		
3	9	4	14	5	
6		12		17	
7	10		15	18	
8	11	13	16	19	
20		21	22		
23	24	26		29	
	25				

25

Бордюр. Собор в Суассоне;

4, 21

Страсбургский собор;

8

Реймский собор;

19

Витражный фон. Зал консулов
при соборе в Солсбери (Англия).

В XII–XIV веках витражи составляли неотъемлемую часть церковного декора, предназначенные для одной только цели — дополнить эффект работы мозаичного. Вплоть до XV века росписи на стекле не имели самостоятельного значения.

Что касается декора, витраж, как правило, состоял из двух зон с противоположными функциями. Бордюр, повторяющий линию арки, не должен был пропускать слишком много света. Именно здесь витражисту приходилось напрягать всю свою наблюдательность и умение, чтобы достичь желаемого результата. Предназначенные для фона куски цветного стекла (обычно синего и красного, иногда зеленого) были не только матовыми, чтобы ослабить яркость света, но и двойными — для увеличения цветовой интенсивности. Обычной практикой было покрытие бордюрного стекла слоем краски, чтобы сделать его непрозрачным. Декор центральной части зрелого дисковался основной функцией окна — пропустить в помещение как можно больше света. Если хотели добиться приглушенного света, то действовали по принципу декора узорных тканей, где цветные мотивы — вышивки или аппликации — располагались на фоне белого шелка, тисненого мелкими узорами в восточном вкусе (23).



Гризайльные витражи, XIII–XIV века

7	38	21	21	37	9
8	22	17	16	23	10
14	24	11	25	15	
	32		26		
13	33		36	12	
	28		29		
39	34		35	40	
	30	4	31		
41	5	27	8	42	

1–23

Кельнский собор;

24–27

Орнаментированные поля
на монографии о Бургском
соборе;

28–31

Страсбургский собор;

33–35

Шартрский собор;

36–39

Бургский собор;

32, 40–42

Собор в Турне.

Тринадцатый век был «золотым веком» витражей. Его простой и благородный орнаментальный стиль доминировал все следующее столетие, пока в XV веке не стал постепенно приходить в упадок под влиянием перегружен декора. Можно судить об этом по витражам собора в Турне, выполненным в 1475–1500 годах.

