



ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ

Том II



АРТ – РОДНИК

ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН
И СТИЛЕЙ

Том II

ОРНАМЕНТ

ВСЕХ ВРЕМЕН И СТИЛЕЙ

В ДВУХ ТОМАХ

Том II

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО, РЕНЕССАНС,
XVII – XIX ВЕКА



Москва
АРТ-РОДНИК
2004

scan: The Stainless Steel Cat

Подготовлено по изданию
«L'ORNEMENT POLYCHROME» (Paris, 1888)
под редакцией Отюста 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. Хлебцова
главный редактор

В.Ф. Иванцкой
редактор

А.А. Кузнецов
дизайн

И.Г. Дремичева
художественно-технический
редактор

Ю.П. Баранова
Л.И. Гордеева
корректоры

© Издательство «АРТ-РОДНИК», 2004
© Кузнецов А.А., дизайн, 2004

ISBN 5-88896-124-8

Отпечатано в Стокгольме

Список таблиц

- 101 Средние века. Поздние иранцы. XIII – XIV века
- 102 Средние века. Книжный декор
- 103 Средневековое искусство. Непрерывные монохромные орнаменты или их имитации, XII – XV века
- 104 Средневековое искусство. Эмалевые узоры по мотивам итальянского книжного декора
- 105 Средние века. Вышивка, аппликация. Мотивы фрески, XV век
- 106 Средние века. Стилизованные растительные мотивы и флероны, XV век
- 107 Средние века. Книжный декор. Цветочный орнамент и драгоценные камни, XV век
- 108 Средние века. Книжный декор, XV век
- 109 Средневековое искусство. Расписное золоченое дерево, XV век.
Готические окна-«розы» и панели
- 110 Средневековое искусство. Расписное золоченое дерево, XV век. Фрагменты мебели.
Вазы и стулья, арки, панели, «бюлестрады»
- 111 Средневековое искусство. Деревянная резьба и роспись и позолота, XV век.
Декор мебели, декоративные панели
- 112 Средневековое искусство. Декор архитектурного характера.
Резьба и роспись, XV – XVI века.
Фигуры человека в негратическом декоре
- 113 Ренессанс. Панели, фриз, бордюры
- 114 Древнерусское искусство. Златошпатель, ювелирная работа. Медь, серебро, эмаль и драгоценные камни, XVI век
- 115 Древнерусское искусство. Книжный декор, XVI век. Цветочная вазетта
- 116 Древнерусское искусство. Книжный декор, XIV век. Монохромные росписи
- 117 Древнерусское искусство. Декоративные мотивы, XII – XV века. Литургические книги, чешанка по металлу. Панель с монохромным декором
- 118 Древнерусское искусство. Гравированные и чеканенные росписи и бордюры безэмалей
- 119 Древнерусское искусство. Чеканка, книжный декор. Панели, бордюры, сетки, декоративные углы, флаконы
- 120 Древнерусское искусство. Чеканка. Углы, углы, бордюры, фоновые мотивы
- 121 Древнерусское искусство. Чеканка, бордюрные углы
- 122 Армянское искусство. Книжный декор
- 123 Средневековое искусство. Маргинальный книжный декор в стиле эмалевых драгоценных украшений, XV век
- 124 Ренессанс. Книжный декор
- 125 Ренессанс. Драгоценные изделия с эмалью, XV – XVI века
- 126 Ренессанс. Ювелирные украшения с эмалью, XV – XVI века
- 127 Ренессанс. Книжный декор, XV век. Флорентийская школа
- 128 Ренессанс. Книжный декор, XV век. Флорентийская школа
- 129 Ренессанс. Расписной декор в Италии начала XVI века. Флорентийская школа
- 130 Ренессанс. Маргинальный декор рукописей XV – XVI веков. Изолированные цветочные формы, символические мотивы
- 131 Ренессанс. Декор gobelens восточного типа, Италия, XV век
- 132 Ренессанс. Архитектонические образцы. Драгоценные украшения с эмалью.
Книжный декор, XV – XVI века
- 133 Ренессанс. Фрески и арабески Рафаэля. Залы Ватикана, XVI век
- 134 XVI век. Гротески. Декоративные росписи в Ватикане
- 135 Ренессанс. Гравированные изделия из слоновой кости
- 136 Ренессанс. Архитектура как орнамент. Человеческая фигура и традиционный образцы.
Росписи и миниатюры, XV – XVI века
- 137 Ренессанс. Книжная миниатюра, XV век
- 138 Ренессанс. Книжная миниатюра, восточная живопись
- 139 Ренессанс. Книжный декор, XVI – XVII века
- 140 Ренессанс. Книжный декор, XV – XVI века. Мотивы ювелирных украшений
- 141 Ренессанс. Книжный декор, XV – XVI века
- 142 Ренессанс. Витражи с архитектурным декором
- 143 Ренессанс. Скульптурный декор, витражи

- 144 Ренессанс. Французские школы скульптуры, гобеленов и витражей
- 145 Ренессанс. Майолика, живопись на стекле. Италия, XV – XVI века, Франция, XVI век
- 146 XVI век. Настенные и настенные поливные изразцы
- 147 XVI век. Книжный декор
- 148 XVI век. Каргузи
- 149 Ренессанс. Декоративные росписи в галереях Франциска I, Дворец Фонтенбло
- 150 Ренессанс. Резные, живописные и тканые картузи XVI – XVII веков
- 151 XVII век. Декоративные росписи, Дворец Фонтенбло
- 152 Ренессанс. Лиможские эмалы, Грэйзаль
- 153 Ренессанс. Грэйзаль живописных эмалей. Живописные эмалы. Вышивка и роспись
- 154 Ренессанс. Лиможские эмалы и итальянская майолика
- 155 Ренессанс. Поливные изразцы
- 156 Ренессанс. Книжный декор
- 157 XVI век. Декор оружия. Сталь с эмалью, чернь с эмалью, чеканка
- 158 XVI – XVII века. Золотые и серебряные изделия с эмалью, ювелирные украшения
- 159 XVI век. Декоративные растительные мотивы фламандских гобеленов
- 160 XVI – XVII века. Итальянский книжный декор
- 161 XVI – XVII века. Итальянский книжный декор
- 162 Ренессанс. Книжный декор. Деревянные картузи
- 163 Ренессанс. Книжный декор
- 164 Ренессанс. Резной золоченый клифон
- 165 Ренессанс. Декоративная живопись и декоративная резьба. Франция, XVI век
- 166 Ренессанс. Керамика с разноцветной глазурью
- 167 Ренессанс. Венецианские переплеты и маркиры
- 168 XVI – XVII века. Мощные мотивы на книжных переплетах
- 169 XVI век. Книжный декор, тиснение
- 170 XVI век. Декор как конструкция. Оформление, картузи, флероны
- 171 XVI век. Гипсовая отделка. Декор шпательной и одержки
- 172 XVI – XVII века. Ювелирные украшения
- 173 XVI век. Фриз с картузи, непрерывные фриз
- 174 XVI – XVII века. Баргузи
- 175 XVI – XVII века. Декоративные портьеры с аппликациями
- 176 XVII век. Живопись, алмазная работа, чеканка
- 177 XVII век. Цветная кожаная панель с бордюром. Стиль Людовика XIII
- 178 XVII век. Фрески, миниатюры, эмалы и чернь
- 179 XVII век. Крупноформатный декор. Декоративные шпалеры
- 180 XVII век. Баргузи
- 181 XVII век. Драндроны, вышивка, тиснение
- 182 XVII век. Декоративные панели. Бордюры шпалер
- 183 XVI – XVII века. Крупноформатный декор. Углы и бордюры шпалер
- 184 XVII век. Главная орнаментальная композиция. Резной и расписной декор пяти стов
- 185 XVII век. Крупноформатный декор. Ковры и шпалеры
- 186 XVII век. Мозаика и живопись
- 187 XVII век. Металлическая инкрустация. Дворцовая мебель
- 188 XVII век. Мебель с чеканными бронзовыми накладками и металлической инкрустацией.
Дворцовая мебель
- 189 XVII век. Наборные орнаменты. Гравированные и чеканные мотивы
- 190 XVII – XVIII века. Инкрустация «буль»
- 191 XVII век. Декоративные фрески. Главная и боковая панели из Галереи Аполлона в Лувре
- 192 XVII век. Живописный клифон
- 193 XVII век. Декоративные росписи, книжные миниатюры
- 194 XVII век. Гобелены с бордюрами
- 195 XVII век. Шелковые ткани, переплеты
- 196 XVII – XVIII века. Керамика: французские фабрики
- 197 XVII – XVIII века. Кожаные изделия, тиснение золотом
- 198 XVII – XVIII века. Бордюры гобеленов
- 199 XVIII век. Декоративные росписи
- 200 XVII – XVIII века. Гобелены и книжный декор
- 201 XVIII век. Ковры в стиле Людовика XIV
- 202 XVIII век. Гобелены
- 203 XVII – XVIII века. Гобелены
- 204 XVIII век. Декоративные росписи
- 205 XVIII век. Гобелены, переплеты, панельная обивка
- 206 XVIII век. Декоративное шпало. Гобелены: бордюры и угловые секторы
- 207 XVIII век. Гобелены и угловые орнаменты бордюров

- 208 XVIII век. Декоративные панели, позолоченная деревянная резьба, профилированный декор, «трофеи»
- 209 XVIII век. Картуши
- 210 XVII – XVIII века. Ювелирные украшения
- 211 XVIII век. Панели, обивка мебели, драпировки, одежда. Вытканы по оригиналам
- 212 XVIII век. Декоративные гобелены, рельефное ткачество, орнамент мозаика
- 213 XVIII век. Чеканка, эмаль, лаковые
- 214 XVIII век. Гобелены
- 215 XVIII век. Роспись на фарфоре
- 216 XVIII век. Декоративные мотивы: «трофеи» и букеты
- 217 XVIII век. Живопись под стеклом. Эпоха Людовика XVI
- 218 XVIII век. Декоративные росписи
- 219 XIX век. Непрерывные растительные узоры, обои и ткани
- 220 XIX век. Ориентация ковбинных тканей. Интегральное поле с цветочными мотивами

Издательство «Арт-Росинфо»
125319 Москва, ул. Красноармейская, 25
Т./факс: (005) 151-4521, 151-2956
125319 Москва, а/я 42
info@artrosnik.ru



ISBN 5-88896-124-8



9 785888 961247

Поливные паразцы, XIII–XIV века

Вплоть до XII века настиг вилон и облицовка стен роскошных дворцов осуществлялась посредством мозаики или квадратов цветного камня – янтра, порфира, мрамора и пр., или каменных блоков, покрытых гладурью и украшенных росписью. Лишь в XIII веке повсеместно распространились полюбившиеся поливные паразцы.

XII век.

1, 16, 17, 21, 25
Лангский собор;

2, 3, 7, 9, 10, 12–15, 24, 31–33
Руанский музей;

4
Аббатство Сен-Лу;

5, 23, 27
Собор в Сент-Омере;

8, 19, 29
Фонтене (десп. Кот-д'Ор);

11
Музей Клош, Париж;

18
Ратуша в Реймсе;

13	34	15	35	14
16	17	36	18	37
33	21			7
		28	41	6
22			30	23
		39		42
2	24		29	3
25	1	40	43	8
				4
10	27		5	9
		12		
32				31
		11	28	

20, 26
Труа;

23
Лувр, Париж;

28
Труа (Архив десп. Об);

30
Руанский Дворец правосудия.

XIII–XIV вв.

34–43
Рукописные книги
(Нац. библиотека, Париж).

Комбинация паразцов могут показаться крайне интересными художнику-орнаменталисту. Представлены наиболее распространенные образцы паразцового декора:

1–8
Отдельные паразцы с законченными сюжетами;

9–12
Бордюрные паразцы;

13–29
Паразцы, уложенные квадратами по четыре для создания законченного узора;

30
Шестиугольные паразцы, уложенные вокруг центрального квадрата по четыре для создания нового узора;

31
Три паразца, уложенные по девять для создания круглого законченного узора;

32
Четыре паразца, уложенные по двенадцать для создания круглого узора;

33–43
Типы регулярных узоров на отдельных паразцах.



Книжный декор

Большая часть мотивов, заимствованных из итальянской рукописной книги XIV века с миниатюрами Симона Мезина, продолжает тему таба, 97, демонстрируя ту же свободную манеру, однако стилизованные растительные формы становятся многообразнее, и изображения людей, птиц и животных

включаются чаще. Остальные мотивы, также итальянского происхождения, представляют стандартные для XV века маргинальные украшения и инициалы из книги «Жизнь 12 цезарей» Сестония и «История императора Юстиниана».



Непрерывные монохромные орнаменты или их имитации, XII–XV века

4

Подобный тип орнамента украшает множество предметов периода Людовика IX. Имитация рельефного декора на полах алтарных дверей собора Нотр-Дам в Париже просто поразительна. В то время парижская школа черпала вдохновение на Востоке. Крестовицы, украшенные розовой растительной орнаментацией, культивировавшейся акантайцами по греческим образцам, сделали ее вскоре очень популярной во Франции. Такие мастера, как Бюваринетт, автор декора на дверях Нотр-Дам, работали в этом жанре узко и уверенно;

1, 2

Поля Библии XIV века во латинском языке, украшенные традиционным растительным орнаментом. Замысловатое клетение и фантастические зооморфные фигуры сияют серебряной и красной красками;

6, 7

Образец одного из видов рукописного орнамента, распространенного во Франции во второй половине XII века, т. е. в конце периода французского романского стиля;

13

Регулярный узор растительных мотивов, выполненный в Италии (возможно, во Флоренции) ок. 1400 г.;

11

Обычный тип маргинального декора рукописей XIV и XV веков. Рукопись под названием *Maniérois degen* («Булет цветов»), из которой почерпнут представленный мотив, была иллюминирована во Франции ок. 1420 г.;

3, 5, 12, 14

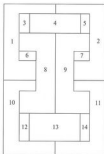
Растительные мотивы расписных фресок и лезиние в бывшем аббатстве и церкви Сент-Антуан-де-Венуа (Нар), XV век;

10

Мотив из рукописи XV века исключает безлистные растительные формы, образы поистине гармоничный тип орнамента;

8, 9

Возросшие мотивы листьев с использованием традиционной флоры характеризуют систему книжного декора, распространенную в Италии к концу XV века.





Эмалевые узоры

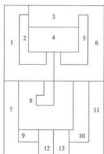
по мотивам итальянского книжного декора

Благодаря эмалевым росписям X века мы получили возможность ознакомиться с разнообразными техническими процессами эмальерной техники, несмотря на то, что подлинные изделия, относящиеся к Средним векам, встречаются очень редко. К X веку золотых и серебряных дел мастера умели сочетать в одном изделии прозрачную или непрозрачную эмаль фона (выполненную по принципу выжиганой или перегородчатой эмали) с диофантовой эмалью, поверх которой наносили слой просвечивающей бесцветной эмали.

Мы хотим продемонстрировать здесь еще один способ производства эмали, предназначенный для украшения стекла, — и более того, эта техника традиционно применялась более раннему периоду.

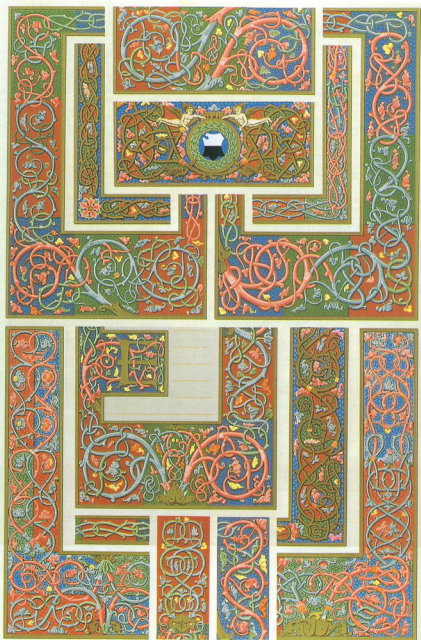
Процесс заключался в том, чтобы нанести на лист бесцветного хрусталя гравировку типа *образов*, чтобы дно каждого желоба было шире входного отверстия. Затем в шпатель вкладывали листок сусального золота и слегка отбивали наружу, образуя что-то вроде шпательки, куда помещали стесанную массу. После обжига при температуре более высокой, чем точка плавления хрусталя, предмет шлифовали до гладкости и прилепляли к его обратной стороне кусочки перламутра, лазурной или синей фаянса.

Фаянса давала цвет прозрачному стеклу, и то время как прозрачные эмалевые узоры отчетливо выступали на золотой матовой подложке.



1, 3, 5–9, 11–13
Материальный декор рукописного экземпляра «Малого Бесородичного служебника» (из монастыря Св. Марии Магдалины в Сиене).
Рукопись датируется XV веком;

2, 4, 10
Мотивы заимствованы из «Книги бретвев Св. Екатерины» (Свенская библиотека).
Медальон (4) включает герб Сены.



Вышивка, аппликации
Мотивы фресок, XV век

Двадцать два ориентальных мотива украсили ткани и драпировки. Их каскадная простота прорезается из параллельно эффектного сочетания золота с одним, двумя или тремя локальными цветами: либо золотой узор сверкает на цветном фоне, либо цветной узор выразительно смотрится на золотом. Большая часть орнаментов заимствована из рукописей, находящихся в Национальной парижской библиотеке.

1-6

Рукописные книги
(Нап. библиотека, Париж);

7

Сен-Шанель в Бурбон-Ларшамбо
(округ Музен);

8, 9

Церковные витражи (Музен);

10

Рукописная книга
(Нап. библиотека, Париж);

11, 12

«Хроника Монстреля» *
(Нап. библиотека, Париж);

13

«Часовая Анна Бретонской»
(Луар, Париж);

14-17

Рукописные книги
(Нап. библиотека, Париж);

18-19

«Золотая легенда»
(Нап. библиотека, Париж);

20, 21

Рукописная книга
(Нап. библиотека, Париж);

22

Штиборнхеймской часовни.

*
Монстрель
(Monstrelet) —
прено (суази)
Кюбре, автор
«Хроника» (1400—
1439).



Стилизированные растительные мотивы и флероны
XV век

Образы растительных мотивов, слишком многочисленные, чтобы перечислить их источники, происходят из рукописных книг XV века.

Орнаментика, как правило, инспирировалась местной флорой, иногда заимствована ее формами, иногда произвольными сочетаниями стилизованных растений либо комбинациями растений с животными и даже с человеческими фигурами, как бы вырастающими из их листьев.

Художники-ориенталисты Средневековья преуспели в создании подобных фантастических комбинаций, когда изображение бесогнечно варирировало элементы композиции с той свободой изобретательности, которая характеризует этот жанр. Впрочем, из них можно выделить отдельные повторяющиеся формы, например разнообразные варианты листа падубы — мотива, широко распространенный в книжном декоре и в художественном литье.



Книжный декор

Цветочный орнамент и драгоценные камни, XV век

Двадцать пять мотивов также повторены
из декора рукописных книг.

1, 2
Часослов
(Нац. библиотека, Париж).
Латинский текст датирован
1398 г.; миниатюры более позд-
него происхождения приписы-
ваются Наррахо фон Менену(?)

3, 4
«Золотая легенда»
(Нац. библиотека, Париж).
Миниатюры Жана Фуке;

5, 6
Рукописные книги
(Библиотека Арсенала, Париж);

7
Швайборнский часослов;

8–25
Мотивы ювелирных украшений
происходит от декора на полях
элемента труда Сенки
(Нац. библиотека, Париж).

Хотя один или два ювелирных мотива выпол-
нены в причудливой, прихотливой манере, столь
малой ерсу средневекового ювелира, орна-
ментика выделена в отдельном списке, орна-
ментика поддается имитации и современном прои-
водстве. С этой точки зрения, следует особо отме-
тить практическую ценность мотивов ювелирных
украшений (8–25).



Книжный декор, XV век

Представленные мотивы следует рассматривать как совершенно оригинальные создания французского и фламандского искусства, возникшие до восприятия итальянского влияния, характеризующего собственно французскую Ренессанс. Набор растительных элементов — стебель, листья и цветы — исполнены, с декоративной точки зрения, изящно, умно и элегантно.

1—10

Часовая маркиза де Польши
(Библиотека Арсенала, Париж);

11, 12

Рукописные книги;

13, 14

Часовая с миниатюрами
Иерола фон Мексена
(Нан. библиотека, Париж);

15—18

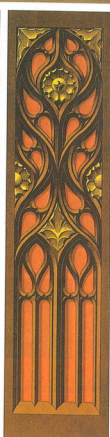
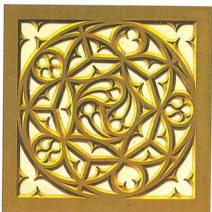
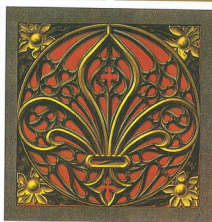
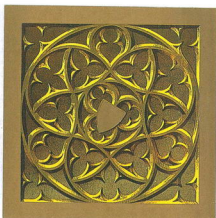
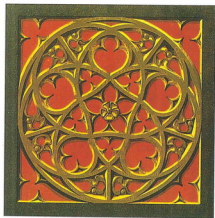
Рукописные книги
(Библиотека Арсенала, Париж).



Расписное золоченое дерево, XV век
Готические окна-«розы» и панели

Украшения на мебели принадлежат позднегоготическому стилю, известному как «алеманская готика» благодаря включению в декор завитков в виде пламени. Выразительные перекиды этого периода были обычно призматической формы, с тонким выпуклым краем. Иногда за этот край выбиваются цветочные элементы, которые словно отпадают от основного стебля; иногда они заходят проволочку ажурной решетки. Часто в пространствах в углах и между арками щедро украшены натуралистически трактованными растительными формами. Этот стиль также называется «шестуцие». Законы, руководившие орнаменталистами того времени при изготовлении крупных конструкций, унаследовали и той техникой, которая применялась для резьбы по дереву.

Обычным типом декора в период заключительной фазы готического стиля были глухая арка, представленная на таблице в двух вертикальных панелях. Их красочная гамма содержит довольно подлинной ажурной работы. Готические окно-«роза» также часто имитировались в архитектуре. «Розы XV века невозможно систематизировать из-за несмысленного многообразия сочетаний трилистников, четырехлистных, прямых и пунтарных линий и других декоративных элементов, составляющих сложные композиции.



Расписное золоченое дерево, XV век
Фрагменты мебели
Висячие глухие арки, панели, «балюстрады»

1
Панель, расклененная пилотом в виде современных окон. В центре — щит с геральдическими лилиями;

2
Двойная аркатура с подвесками. Имитация глухих арок была обычным типом декора на массивных поверхностях; в большинстве случаев глухие арки были сквозными;

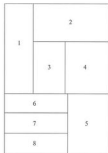
3
Панель, имитирующая окно, с большой декоративной аркой, разделенной на две части; в каждой — пара стрельчатых арок. Верхняя декоративная арка увенчана расширяющимся кверху шпилем, по обе стороны которого расположены фантастические животные с туловищем дракона и лошадиными головами и шеями;

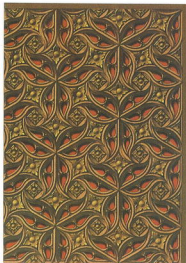
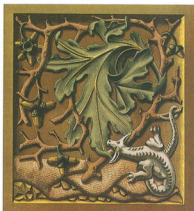
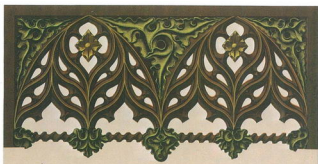
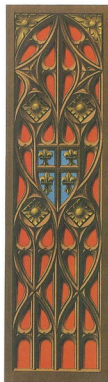
4
Массивная панель, украшенная дубовой ветвью с желудию. Превелично крупный щит дает пример художественной манеры, в которой работы резьбы по дереву того периода, преобразив реальные предметы своей фантазией. Мотив должен изображением миниатюрного дракончика;

6–8
Бордюры того типа, который архитекторы называют «балюстрадами».

Мотивы 6 и 8 украшены прорезной работой и увенчаны гребнем. Лишь в заключительной фазе готического стиля возник в обычай украшать церковные подстоичные желоба подобию «балюстрадин». Представленные «балюстрады», датируемые XV веком, украшены обильным кружевным декором с использованием ассиметричных линейных сочетаний. Мотив 7 — деревянная резьба с подвеской для удержания вложки ажурной работы;

5
Непрерывный узор, выполненный по тому же принципу.





Деревянная резьба с росчерью и позолотой, XV век
 Декор мебели, декоративные панели

Большая часть представленных мотивов схожа с орнаментной росчерью и балюстрада на табл. 109 и 110. При всем многообразии композиций художественный принцип остается прежним, достигая наибольшего эффекта в прорезной работе наивысшей мебели (нишу, в центре таблицы). К концу XV века наивысшие уже лишались зубчатых фризов (напоминавших бойницы средневековых крепостей), которые составляли характерный декор мебели XIII–XIV веков. Вместо арки возникают ажурными вставками украшениями, хотя этот тип декора неизменно имитирует каменную резьбу. Мебельщики словно не понимают, что в их руках другой материал и перед ними другая цель. По сути, они все еще создают каменную резьбу на соборах.

Единственным и очень приятным исключением является пример в центре таблицы, сверху. Независимый ум и безусловный вкус резчика по дереву, сковавшие буквально в каждом элементе мотива, заслуживают самого пристального внимания. Изящная глухая полукруглая арка союзна самым характерным чертам позднеготического декора, и перед нами, казалось бы, подернутого архитектурической формой. Однако нельзя не отметить, что мастеру удалось высвободиться из тисков этой навязанной логики. В своем деле, что общего у художественной резьбы с диагональ, диктующими творчеством индивидуальности? Безмятежный резчик нашел великолепное декоративное решение этого вопроса.



Декор архитектурного характера
 Резьба и роспись, XV–XVI века
 Фигура человека в иератическом декоре

На таблице представлены три четких ориентальных мотива:

2, 8–11 – фрагменты позолоченной резьбы деревянной мебели. Это дополнительные образцы типа декора, воспроизведенного на табл. 109–111.

На всех четырех таблицах представлены рисунки, в строго геометрическом стиле сконструированные с фотографий.

1, 4, 6, 7 – рельефы, восходящие к книжным миниатюрам.

3, 5 – композиции на религиозную тему, где центральное место занимает человеческая фигура; они подлинны традиционной схеме, инспирированной архитектурой того периода, и в частности – изображениями XIII–XV веков, композиции которых были

так тесно связаны со всеми тремя фазами готического стиля, что редкое исследование обходится без специальной главы, посвященной своим искусством ориенталистам Средневековья. Росписи на религиозные сюжеты фламандских художников или мастеров италийской школы, выполненные масляными красками, глицерной темперой, медом или гуммиарабиком на деревянных панелях или стенах триптихов, еще долго следовали декоративной схеме итранистского; карты для итранистской служили образцами иератических ико.

1	3	6	9
			10
	4		7
2	5	8	11



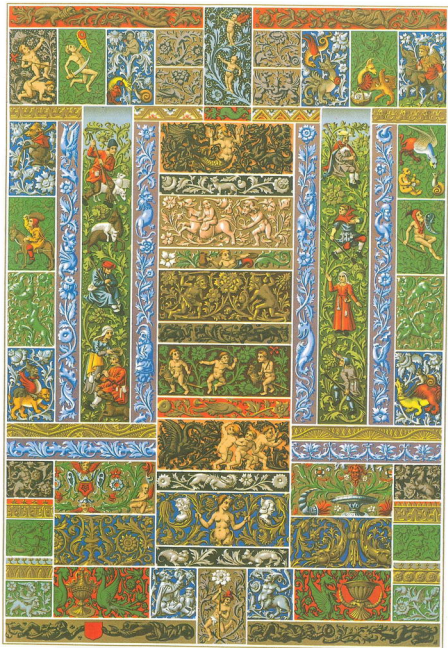
Панели, фризы, бордюры

Представленные мотивы украшают знаменитый Руанский часослов, отмеченный для Симона Воэтра, книгопродавца, жителя города Париза; первое издание датируется 1508 годом.

Эти первые памятники французского Ренессанса, как правило, имеют двойное происхождение. С одной стороны, они составляют неотъемлемую часть северного искусства, господствовавшего во Франции в период Средневековья; с другой стороны, они уже находятся под воздействием итальянской манеры, которая вскоре стала преобладающей на художественной арене. Однако в орнаментике Руанского часослова доминирует французский стиль,

и признаки итальянизации заметны лишь в некоторых мотивах, помещенных в нижней части таблицы.

Мы смогли воспроизвести этот типографский эскиз в цвете благодаря одному обстоятельству, которое частично возникает в связи с воспроизводимым изданием. Для таких издателей и книгопродавцев, как Симон Воэтр, Верар и другие, книги печатали на тонком пергаменте и затем раскрашивали от руки, чтобы создать иллюзию подлинности и удивить покупателя, воображающего, что он приобретает подлинник.



Златоделние, ювелирная работа
Медь, серебро, эмали и драгоценные камни
XVI век

На таблице представлены четыре типа ювелирных украшений:

1.
2, 5, 7, 8, 14, 16, 21, 45 — *шапки* *панягий* в форме диадемы (*панягин* — небольшие круглые монеты с образом Богоматери, позолотые священниками на груди как знак архиерейского достоинства). Две диадемы подвешивались к *панягин* на *колецках* (8). Выступая на лицевой стороне диадемы образует *ноб* вокруг головы Младенца Иисуса, призывающего к Богоматери.

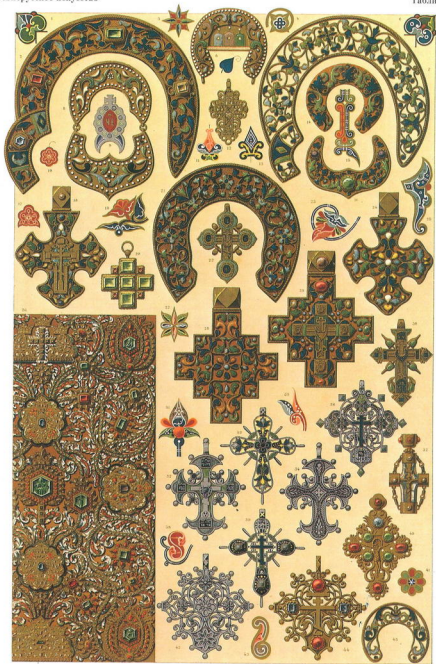
2.
Наперсные кресты:
12, 18, 24 (*лицевая* и *оборотная* стороны),
29, 22, 28, 29 (*лицевая* и *оборотная* стороны),
39, 32, 34 (*лицевая* и *оборотная* стороны),
33, 39 (*лицевая* и *оборотная* стороны),
36, 37, 40, 42, 44 (*лицевая* и *оборотная* стороны).
Две первые группы, занимающие большую часть таблицы, воспроизведены с оригиналов и две трети натуральной величины.

3.

Элементы *камонского* декора, восходящего к древнерусским рукописям XVI века, но есть принадлежавшего к тому же периоду, что и ювелирные изделия, цветочные мотивы которых близки декору камонских эмалей (1, 3, 4, 6, 9–11, 13, 15, 17, 19, 23, 25, 27, 31, 35, 38, 41 и 43).

4.

Наконец, 26 — драгоценный перстень рукописи конца XVII века, находящейся в Московской Оружейной палате. Это Евангелие царя Натала, второй жены царя Алексея Михайловича и матери Петра Великого.



Книжный декор, XVI век
Цветочная плетенка

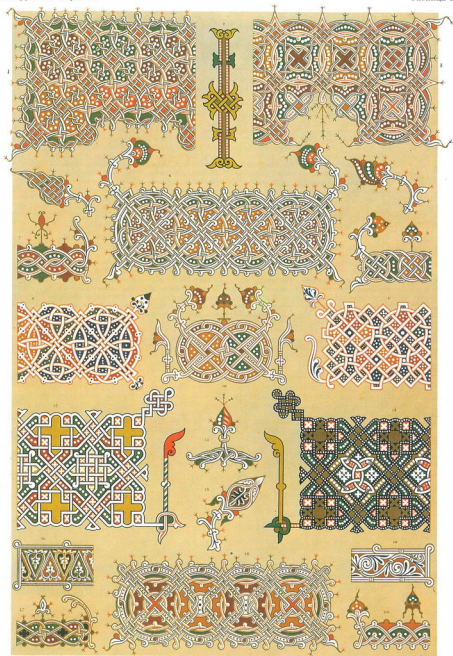
На табл. 114 мы уже познакомились с образцами древнерусских ювелирных украшений XVI века, с их характерными цветочными мотивами, словно выхваченными из живой природы, с их разноцветными эмалью, гармонизирующими с темным сиянием золота и серебра и вызывающими в памяти цветущую степь. Многочисленные примеры цветочной плетенки обнаруживают во всей полноте то, что может выдаться гипотетически в декоративной схеме ювелирных украшений. Орнаментика этой плетенки, сама природа цветочных мотивов, манера колорита дают возможность определить основной тип декора. Это новое поле для наблюдений поначалу дает несубъективные результаты, однако мы совершенно определенно видим, как этот основной тип развивается в одно из самых удачных декоративных решений и впечатлительное впечатление создается самыми простыми средствами. Замечательные из трех рукописей мотивы предлагают примеры заключительной метаморфозы кольцевой цветочной плетенки, которую славно сразу лишили ее зооформных элементов.

Мотивы 9 и 11 демонстрируют все еще применительно сочетания плоских лент или волосок, но мотив 9 благодаря закругленным, симметрично расположенным декоративным узелкам представляет цветочную плетенку растительного характера, кото-

рый подтверждает схематические цветочные мотивы, прорастающие из узлов. В мотиве 11 цветочные перекрестки лишены растительных узелков, тем не менее в верхнем углу повседне схематической цветочной, а в нижнем — богатая растительность.

2, 12 и 14 — мотивы из второй рукописи. Кольцевая цветочная плетенка пока еще является главным элементом декора, однако ее геометрической принцип указывает на арабское или персидское влияние. Впрочем, древнерусский мастер вносит свою лепту с помощью натуралистически выполненного стебля, прорастающего из нижнего угла двух последних мотивов.

Остальные мотивы повернуты на третьей рукописи: она демонстрирует свежую художественную манеру, достигавшую исключительной выразительности в мотиве 6.



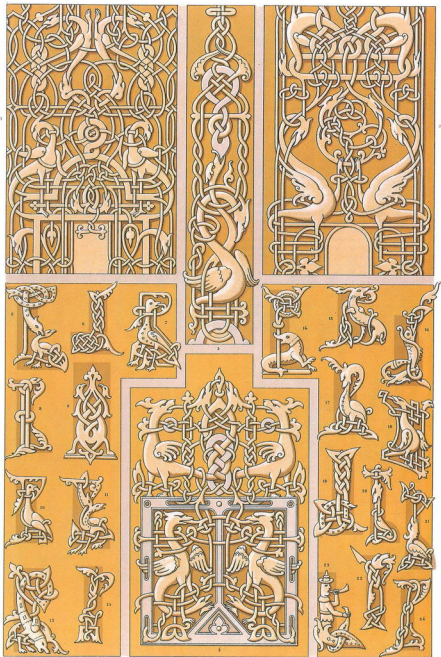
Книжный декор, XIV век
Монохромные росписи

Уже в XII–XIII веках в Древней Руси работали мастера, совершенно независимые от иностранных алтарей, то есть от греческого канона, с одной стороны, и от влияния итальянских канонионов, вывезенных князем Андреем Боголюбским для строительства Успенского собора во Владимире (1158–1161), – с другой. Отношения Древней Руси с греческим миром были прерваны зонгольским нашествием, поэтому своей самобытностью древнерусская орнаментика обязана этой искусственной изоляции: индивидуальность ее не имеет ничего общего ни с византийским стилем, ни с производным от него романском.

В представленных на таблице мотивах кельтско-славянское воздействие настолько очевидно, что мы не стали задерживаться на нем. Однако следует отметить определенный способ организации и распределения растительных элементов и зооморф-

ных элементов, насаждающий особый, подлинно национальный отпечаток на хорошо продуманные орнаменты, представляющие нечто более сложное, чем простые кельтские. И в самом деле, орнаментальные мотивы тесно связаны с логической декоративной структурой (которую можно применить при работе с юнскими изделиями). Это заметно и в виде старославянских надписей: их роль в древнерусском декоре схожа с ролью кельтского искусства в декоре Перши и арабского мира.

Древнерусские рисунки создавались с XI по XVIII век, однако самобытный характер книжного декора наблюдается лишь в XII–XVI веках. С начала XVI века Россия находилась под воздействием андийской стилистики, однако безызыскно наблюдать, как трансформировались национальные черты, проходя через горнило чужеземных влияний, и как самонабатывается национальный гений.



Декоративные мотивы, XII – XV века
Литургические книги, чеканка по металлу
Панель с монохромным декором

В течение нескольких столетий развитие древнерусского декоративного искусства отчасти сдерживалось подражанием западному.

Собственно древнерусское искусство, будучи продолжением прошедшего таланта народа, вновь обретает место на чеканных блюдах с пыльным узором, на кружках, а также в монетах, увенчанных зооморфным декором, и на матовом серебре клейм с надписями старославянской вязью. Ценность национального декоративного стиля теперь общепризнана. Несмотря на свой архаистический характер, он полностью удовлетворяет работе с драгоценными металлами.

Возможности этого жанра демонстрирует декор чернильных дисков: перед ними розетты (4, 7) и бордюры (8, 9); их параллельные поверхности, покрытые ленточным узором дзиготой (11, 12), угловые мотивы (1, 10), флероны (2, 13, 17, 18, 20, 21); инициалы (15, 16) и орнаментальные детали (3, 5, 6, 14, 19, 22). Большинство мотивов датируется XIII–XIV веками. Некоторые из них (7, 10, 13, 17, 19, 20, 22) восходят к восточному декору и относятся к XV веку.



Гравированные и чеканные розетки и бордюры дисковых

Характер подобного декора различных исторических периодов, демонстрирующий разную стилистическую трактовку (порой очень близкую так называемому национальному стилю), чрезвычайно интересен тем, что под всем вышесказанным иноземных влияний он оставался средством выражения самобытного древнерусского уклада. Каждый симметричный мотив — элемент хорошо организованной декоративной конструкции; даже самый причудливо извивающийся узор следует твердой композиционной логике и легко узнаваем. Узор остается ритмичным как при модификации декоративной схемы, так и при изменении степени вышности.

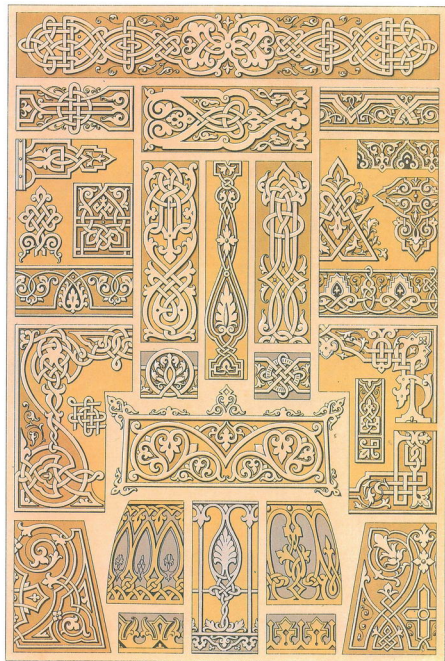
Исходя из этого можно предположить, что древнерусские мастера легко поддавались чужеземным влияниям как люди с хорошим вкусом, которые не могли устоять против обаяния новых художественных решений, которые, как в нашем случае, принимались и старым. К сожалению, мастера подражали изнеженности национального стиля исключительно восточной или западной ориентации в полном убеждении, что совершенствуют его; тем не менее они подменяли чужие мотивы своєю национальной манерой. Различные декоративные формулы трансформации, обычно можно без труда узнать древнерусскую работу.



Чеканка, книжный декор
Панели, бордюры, петли,
декоративные узлы, флероны

Уже менее тесно связанные с так называемым национальным стилем, эти декоративные мотивы все еще представляют большой интерес. Как правило, они хорошо задуманы и прекрасно выполнены; порой в них обнаруживается то, что можно охарактеризовать как последний вздох выжившей древней ильезской плетени, то обогащенной византийскими стилистическими выхлостованиями, то оживленной остротой восточных арабесок. Большая часть этих мотивов напоминает первоклассные южные изделия; иначе говоря, в них обнаруживается обдуманное стремление к максимальной зрелости композиции и разнообразию декоративной схемы.

Компоненты такого декора, по природе своей даже примитивные, в различных сочетаниях проводят впечатление поразительной вышности. Композиция, рожденная воображением, не оставляет места имитации природных форм. Следовательно, нет речи ни о разнородности, ни, тем более, об убогом искусстве. Мотивы находят обиходные в сказках себе благодаря игре воображения мастера-орнаменталиста, наделившего их определенным единством: в основе его всегда лежит природная ситуация народа, стремящегося к самостоятельности, квесту и ритму, к воспроизведению самого простого и самого сложного декора.



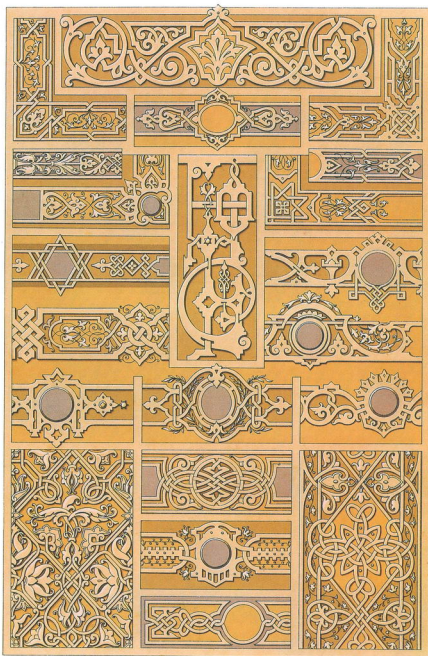
Чеканка

Узлы, углы, бордюры, фоновые мотивы

Это седьмая таблица в серии, посвященной древнерусскому декоративному искусству. Несмотря на типовые различия, всем представленным образцам свойственно определенное единство. Фоновые орнаментальные переплетения имеют вид логичных формообразующих соединений, необходимых для создания подлинной композиционной цельности, — например деревянной постройки с ажурной резьбой, одного из излюбленных видов декора резчика во дереву. От самого строителя-орнаменталиста зависело, как достичь стилистического единства с помощью стилистических изменений; это тем более заманчиво, поскольку, в силу своего географического положения, древнерусским мастерам приходилось выбирать между двумя основными течениями культурного влияния, которые если и не были полностью неизвестны, то во многих отношениях были различны. Каково бы ни было влияние за-

падной ориентации, декор древнерусских золотых и серебряных изделий всецело не напоминает ни декор персидской керамики, ни традиционные индийские изолированные мотивы; древнерусскому декору не свойственны ни асимметричные растительные завитки персидских мозаик китайских и японских мастеров, ни тем более их разбросанные цветочные мотивы на фарфоре и лакированных изделиях.

Перенятая орнаментальная схема (подобные воспроизведенным на таблице), компоненты которых дают клязьминского резного дерева, привычного и любящего декора XVI—XVII веков, древнерусские мастера действовали сообразно национальной ситуации, несмотря на то, что в результате их символический стиль в продолжение трех столетий претерпел присущие метаморфозы.

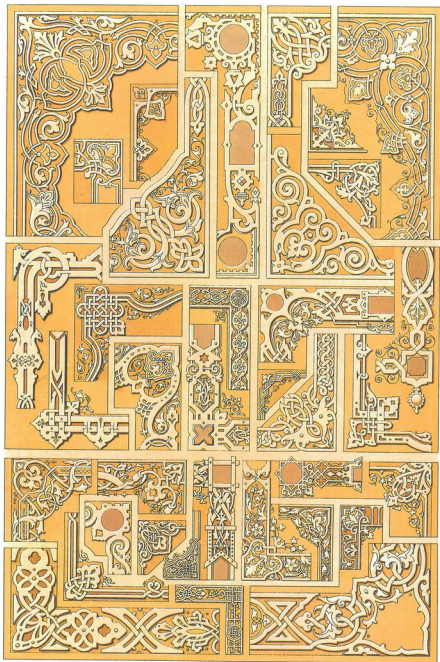


Чеканка, бордюрные углы

Таблица завершает серию (см. табл. 117–121) древнерусских изделий из металла на основе рисунков из труда, посвященного истории русского орнамента, опубликованного Московским Строгановским художественно-промышленным училищем в XIX веке. Таблица дает практические сведения, полезные для тех, кто работает в этой области. Разнообразие форм и размеров удовлетворяет буквально всем требованиям. Изымаясь, наконец, от следов дохристианских традиций, одни мотивы демонстрируют элементы восточного декора, другие напоминают европейскую работу конца XVI – начала XVII века. Порой в них видна подлинно русская тектоническая ясность формы и орнаментика, подчеркивающая строение предмета. Уже говорилось, что все композиции выделены устойчивой национальной стилистикой и выхожены художественными

достоинствами, которые, акцентируя намерения оригинального стиля, снова и снова подтверждают его присутствие, чувствующееся в характерной логике декоративной растительной «решетки». Эта доминантная черта типична и для схематических растительных мотивов, инспирированных европейскими образцами XV века, которые золотых дел мастера Древней Руси включили в свою декоративную схему.

В руках искусного золотушника чеканка порой превращалась в скульптуру. Отдельные декоративные детали, представленные на таблице, показывают, что даже строго симметричный древнерусский декор иногда не бывает монотоном: симметрия спокойна душе всякого орнаменталиста, но это симметрия живая, темпераментная!

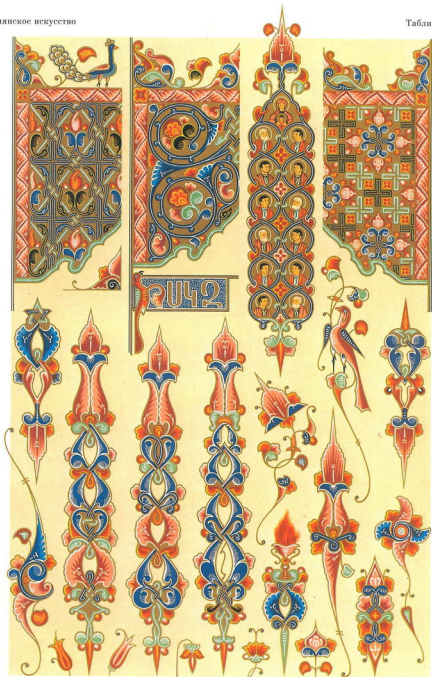


Книжный декор

Представленные мотивы почерпнуты из Евангелия XVI века, однако совершенно очевидно, что этот декоративный стиль возник значительно раньше. Стоит сравнить орнаменты на таблице с тремя мотивами из декора греческой рукописи, являющейся в Малой Азии около 800 года (см. табл. 71: 2-4 — образцы греческого книжного декора, модифицированного малоазиатским влиянием), чтобы убедиться в истинной древности отдельных орнаментальных элементов. В особенности хорошо заметно, как малоазиатское влияние всё больше и больше скалывается на армянской орнаментике. Замечательно, что, несмотря на несомненное индо-персидское влияние, армянским мастерам удалось выработать собственный стиль. Вероятно, в конечный результат внесли свой вклад и другие со-

еди Армении. В декоративных схемах армянских мастеров мы находим некую логику, подтверждающую сложившиеся растительные переплетения, близкие древнерусскому декоративному стилю; кроме того, очень важное значение имеет то обстоятельство, что мастер-идеологизатор, собравший воедино все эти сложные элементы, сохранивший целостность и изящество и изысканной манерой, больше не был «бухгалтером» — он был первоклассным художником, чьи выписки могут стать великолепными моделями для тех, кто занимается обработкой металла и ювелирным делом.

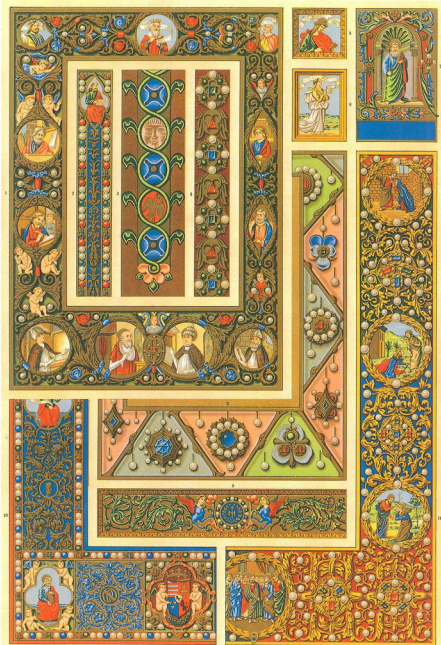
Определенная близость декоративных схем армянских и древнерусских мастеров (см. табл. 115) подтверждается использованием сходного волюта.



Маргинальный книжный декор
в стиле эмалевых драгоценных украшений
XV век

Представленные мотивы, столь очевидно восходящие к декору итальянских драгоценных украшений XV века, вместе с несколькими образцами фламандского ювелирного искусства создают строгую подлинных ювелирных изделий или рисованных ювелирных украшений, включенных в книжный декор. Таким образом, перед вами — исторический дарчик для драгоценностей, датируемый X—XIII веками. Здесь прослеживается эволюция чисто европейского использования рельефа для выделения декора. Виден осязательный контраст с традиционным принципом персидских и индийских орнаменталистов, отдававших предпочтение цвету: многочисленные овалы применялись для того, чтобы придать самым простым формам и несмысловатым узорам

однородную сияющую поверхность. Выделение рельефа поначалу было медленным, однако после того как стали оправлять драгоценные камни, применять технику различной рельефности, превращая порой золото и серебро в круглую пластину, и, наконец, ввести фаянсы, которые стали очень популярной, — ювелирные изделия того периода потеряли всякое сходство с древнеэллинистскими и античными украшениями. Воспринятые мотивы говорят сами за себя: декор, выделенный в ювелирном искусстве, порываемый образом отделяется от золотой ажурной листы, превращенной в круглую пластину и эффектно выделяющейся на фоне черного бархата.



Книжный декор

Представленные мотивы украшают Сборник пети-
фонов Сиенского собора и принадлежат руке Джиро-
ламо да Кремона, плодовитого орнаменталиста
конца XV века. Итальянский биограф Джорджио
Вазари упоминает о нем в конце рассказа о жизни
художника Бонначини: «Жил тогда в Милане мини-
атюрист по имени Джироламо. Его работы можно
было видеть и в Милане, и во всей Ломбардии».
Джироламо считался одним из самых тонких масте-
ров-миниатюристов. Орнаменталика его свободна,

выразительна, и это стоит ее заметить у нас работ
современников. Может показаться, что художник
намеренно делает шаг назад – к классическому сти-
лю, но это такой шаг, которому нет равного по ори-
гинальности. И орнаментальный мотив бузурнии,
и одноволовая заплата с двумя гулавицами обраба-
тывают нас назад, к древнегреческой античности.
Во всяком случае, архитектор Паскар использовал
подобные мотивы при реставрации Парфенона.



Драгоценные изделия с эмалью, XV–XVI века

Эта и следующие таблицы представляют серию эссе живописного декора Италии и Фландрии. Маргинальный декор рукописей конца XV и начала XVI века создавался иллюминаторами, проходившими обучение в Италии у ведущих дел мастеров. Характерные черты этого декора отличают его от других, что как раз соответствует принципам иконографического искусства. Он демонстрирует замечательную точность художественной выразительности, при которой декоративная схема, отнесенная к определенному логическому элементу (медальон или заставка), включенные в общую композицию, единично существующие или связаны с другими орнаментальными мотивами, часто наглядно демонстрируют свой оригинальный характер. Знакомство со знаменитыми рукописями Саванского собора, и в особенности со страницами, иллюминированными Либераке де Вероней, прибывшим в Сиену в 1466 году, говорит о том, что художник избрал совершенно особый тип маргинального декора для рукописей большого формата. Он включает в орнаментику вычурные украшения, расположенные каждое отдельно — как если бы они находились в центре ювелирной доски. Изобразительные Либераке ювелирные изделия еще полны классических реминисценций (напоминающих рисунки), де-

монстрируя весь набор технических средств того времени: цветные прозрачные эмали по рельефу, живописные эмали на эмальном фоне, включение жемчуга (который бесконечно применяли последователи де Вероны, иногда сочетая его с драгоценными камнями) и так далее.

1–3, 10–12, 16, 18, 19, 21

Первоначальные книги из Саванского собора.

Сборник первоначальных гимнов и псалмов (*Graalhof*) и «Антифона»;

7, 22

Рукопись из Флорентийского собора;

5, 6

Римский молитвенник, XV век;

4, 14, 17, 20

Молитвенник, конец XV в.;

8, 9, 13, 15

Брешианский кардинал Гримани

(декор с включением ювелирных изделий фламандского происхождения).



Ювелирные украшения с эмалью, XV–XVI века

Мотивы фламандского происхождения, представленные на таблице (4, 8, 13, 14, 25, 29, 30, 32, 34, 39, 40, 42, 52, 67), восходят к знаменитому Бриарно кардинала Гримальди из библиотеки собора Св. Марии в Венеции. Они фигурируют на страницах, иллюстрированных Гансом Мемлингом, возманившим ювелирные украшения на полях не только как компоненты рожденной воображением декоративной композиции, но и просто ради собственного удовольствия, из-за их красоты. Мемлинг родился в 1433/35 году в Геринге, гражданин Брюгге с 1465 года; был содвором Буржуазной гильдии, связанной с при Морате, Грандсево и Нанси. Известно, что он иллюстрировал молитвенник герцога Бурбундского, Филиппа Доброго, и вполне вероятно, что изображенные им ювелирные изделия в действительности представляют часть сокровищ богатства императора Карла Смелого, наследника Филиппа Доброго.

Среди воспроизведенных предметов итальянского происхождения легко выделить прикладные ювелирные украшения:

2 – выгладит как короткое украшение (прозрачная эмаль по рельефу);

21 – подвеска к поясу, замкнутая четка.

Рядом с брошью всех видов и размеров, серьгами, булавками для причёски и простыми пуговицами можно увидеть несколько предметов култового назначения, которые когда-то прикреплялись к четкам.

7 – массивная култовая планшета с орденом *Agnus Dei*, исполненная в технике лимонских эмалей.

Наконец, центральное место занимает готический инициал *M*, принадлежавший руке Либераде да Вероны (27), с тремя структурными элементами. Средний из них был надослон, чтобы поместить Деву Марию и Елизавету в сцене «Встреча Марии и Елизаветы», расположенной в пределах конструкции инициала.



Книжный декор, XV век Флорентийская школа

Пять вертикальных бордюров на рукописи Марчано Капеллы («Брай Меркурия и Физикомия» и «Семь свободных искусств»), как и весь декор этой рукописи, выносятся знаменитым флорентийским миниатюристом Аттванте. В XV веке итальянские миниатюристы сильно отличались от византийцев; если даже порой они превосходили их совершенством работы, специализация миниатюристов была очень узкой. На их фоне особенно выделялся Аттванте, который своими рисунками превращал второстепенное декоративное искусство в великое (графика, малоформатное). В Италии XV века, где бесконечно переплывались сужения античных авторов, появилась потребность в миниатюристах, которые отходили бы от избирательного ряда средневекового иллюминатора — натуралистическая выполненная растительных мотивов и растительной «решетка» поднеготического периода, — чтобы создать подлинно гармоничное обрамление для классических или адаптированных классической литературы текстов с помощью изящных арабесок, цветота,

ясность и уравновешенность которых стали сутью нового стиля. Флорентийские миниатюристы верными отдали дань классическому эллинизму, включая в бордюры такие декоративные элементы, как драгоценности, монеты, шталаи, камни и обычные мифологические фигуры.

В рукописях, подобных труду Марчано Капеллы, где Олимпия изображена во флорентийском платье, анахронизм одежды стал еще одним важным источником ориентального величия. Особенно это заметно в витом вертикальном бордюре, где красивые растительные воланы в технике гризайли на золотом фоне оканчиваются полукруглыми фигурами в медальонах. Черная диагональ в медальонах античной скульптуры, которую он мог изучать в собрании Медичи, Аттванте борется скорее за чистоту линий, нежели за зрительный эффект. Его сушебо антическое намерение и пал выказывают большее тяготение к древнереческому искусству, нежели к древнереческому.



Книжный декор, XV век Флорентийская школа

На таблице, продолженной предыдущую, мы видим новые мотивы декора, которым Аттаванте разнообразил страницы знаменитой рукописи. При всем мастерстве плодотворного художника, его стиль нельзя назвать оригинальным. Современник предшественников и основателей итальянского Ренессанса, по сути, он воспринял древние декоративные формулы, отточил их очарование четкими каноничными рисунками, не выказывая, однако, собственной инициативы (за исключением орнаментальных деталей). Главное его достоинство как организатора лежит в выработанной растительной «решетке». В композицию включаются фигуры путти, выполненные в слегка модифицированных телесных тонах, благодаря которым мифологические персонажи,

заменившие задранированные фигуры средневекового периода, с легкой ясностью выделяются на насыщенном красном фоне. Легкий воздушный фон портретных медальонов и в пространстве между инициалами вместе с самыми поздними портретами резко контрастирует с темными фонами и мозаичной листвой, инкрустирующей барельеф. Если добавить к этому эмалевые гербы, цветные драгоценные камни, спрятанные в листве, единую нежную жемчужину и, наконец, бордюры со скромным узором, мы получим полный набор средств, которыми Аттаванте добивался благородной выразительности своего орнаментального мастерства.



Расписной декор в Италии начала XVI века Флорентийская школа

Хотелось бы дополнить эту таблицу рядом ориентальных деталей, взятых из разных источников, чтобы представить во всей полноте очень существенные мотивы.

Эти мотивы (1, 14, 15 – инициалы; 4, 7, 10 – фрагменты «сломанного» инициала) принадлежат к самым прекрасным в своем роде. Они созданы знаменитым мастером флорентийской школы Монте ди Джованни (или Монте дель Форе), работавшим между 1500 и 1528 годами. Это еще один профессионал-миниатюрист, прошедший обучение у акватинта дел мастера; он также был выдающимся мозаичистом. Именно этим объясняется параллельный размах работы Монте.

Располагая крайне ограниченными изобразительными средствами, мозаичист знает, что разнообразие палехромного декора достигается не столько цветовой гаммой, сколько выбором доминантной ноты, и сделать это нужно так, чтобы добиться настоящего разнообразия. Кстати, следует обратить внимание

на то, что в инициале *M* (14) автор сохранил среднюю структурную составляющую, чтобы не войти в противоречие с композицией сценики на заднем плане. Эта и другие композиции Монте ди Джованни взяты из рукописей Флорентийского собора.

2, 6, 8, 9 – мотивы из Сиенского сборника первоначальных гимнов и псалмов, относящиеся ко времени работы Либерале ди Верона.

13, 16 – более современные по стилю мотивы, взятые со страниц «Антифона» Флорентийского собора, иллюстрированных Антонио ди Джироламо.

Красный мотив в центре сверху (3), а также 11, 12 и 17 восходят к рукописи из каррешанского монастыря в Павии.

5 – ориентальный мотив из эвклидеевской книги Клементия XII.



Маргинальный декор рукописей XV–XVI веков
Изолированные цветочные формы,
символические мотивы

Идея украсить архитектурные постройки натуралистическим растительным мотивом возникла в период «пламенеющей готики». Иллюминаторы рукописей прибегали к тем же изобразительным средствам, черпая вдохновение в тех же источниках. Во второй половине XV и начале XVI века им удалось, сочетая природные формы с отдельными художественными вымыслами, придать этому типу декора вполне определенный характер и обаяние. Принимая обычно форму изолированного цветка или плода, мотивы были свободно разбросаны по

маргинальным фонам, обрамляя миниатюры, а чаще — переплетенный аншлаком текст.

Все растения здесь легко узнаваемы, и мы с восторженным удовольствием сохраним курчавые завитки напухших листьев, изящной черешковой, розу, лавной и маки наших садов, душистый горошек наших полей, огуречник аптечный, аптечные гладиолусы, незабудки, фиалки, полевые маргаритки и многое другое. Все нам знакомо, даже несхожие, даже чуждые!



Декор гобеленов восточного типа Италия, XV век

Перед нами два самых интересных образца гобеленов, изображенных на полотнах мастеров Возрождения, хранящихся в Феррарской Академии изящных искусств и Флорентийской Академии. Шильера с черным фоном фигурирует в картине Гарлаццайо, бархатная сизагерь — на холсте Карначчо. Оба узора выложены согласно традиционной восточной декоративной схеме.

Шильера с пыльным орнаментом несколько напоминает маршети: ступенчатый узор, рокоштный непрерывный геометрически-эллиптический, изогнутый пыльным; эти скромные мотивы, пышные и многообразные, лежат на черном фоне благодаря игре белых акварелей, доминирующего декора. Совершенно иной вид имеет бархатная сизагерь с вышивкой, выделанной узор арабески. Бордер составлен из серой идентичных мотивов и их зер-

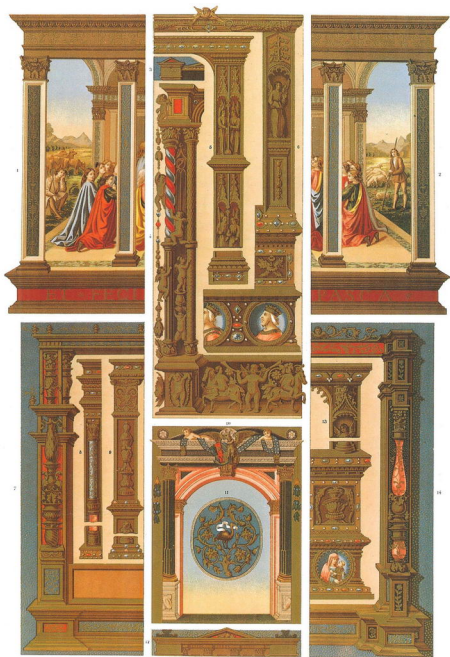
кальных отражений. Орнаментика выводится под сильным воздействием персидской — в руках персидских орнаменталистов арабеска легко преобразуется в растительную форму. То же относится и к центральному медальону, хотя окружающие его мотивы испытывают некоторое византийское влияние. Великолепная сизагерь с бахромою — истинный шедевр своего рода. Прекрасный искусно чувствуется в розовой вышивке бордюра со стройными, четкими стеблями, скользящими сверху цветочные и трилистниковые узлы. Цветовой гаммой арабески придает им декоративную выразительность, которая становится еще очевидней благодаря тому, что мастеру пришла в голову счастливая мысль применить (исключая центральный медальон) только золотые нити, и насыщенней бархатный фон остался нетронутым в его величественном единстве.



Архитектонические обрамления Драгоценные украшения с эмалью Книжный декор, XV–XVI века

Пристрастие итальянских живописцев XV века к классическим архитектурным конструкциям в результате возрастающего интереса к античной культуре неизбежно распространилось и на мастеров ювелирного дела. Все чаще и чаще в растительные композиции вдоль и поперек включались архитектурные мотивы. С конца XV века их роль все возрастала, и в XVI веке они начали пользоваться широкой популярностью и во Франции. Однако ювелирный декор, и в особенности бордюры архитектурного плана, выполненные на тонком перламутре, прежде всего заимствовали характерные черты в ювелирном искусстве того периода. Ювелирное дело второй половины XV века коренным образом отличалось от эллинизма и византизма работ XIII–XIV веков, и не только формой, но и применением использования множественной эмаль-

чатой или опаловой эмали по рельефу или рельефу. В представленных образцах крупных ювелирных изделий декор выполнен в технике ювелирных эмалей, процветавшей в Лиможе в XVI веке. Мы видим также прозрачные и опаловые эмали, стекло с фольгой подложкой, глянцевые кабошоны полудрагоценные камни и рельефно обработанные жемчужины. Серебрение сочеталось с позолотой, металлы чеканились всеми известными способами – от выемочного рельефа до барельефа; особой любовью пользовались чернь и инкрустация. Наконец, изделие богато отделялось цветными полудрагоценными камнями – сердоликом, порфиром, лазуритом, сурепитом, нефритом и т. д., из которых складывались детали этой миниатюрной архитектурно-ювелирной композиции.

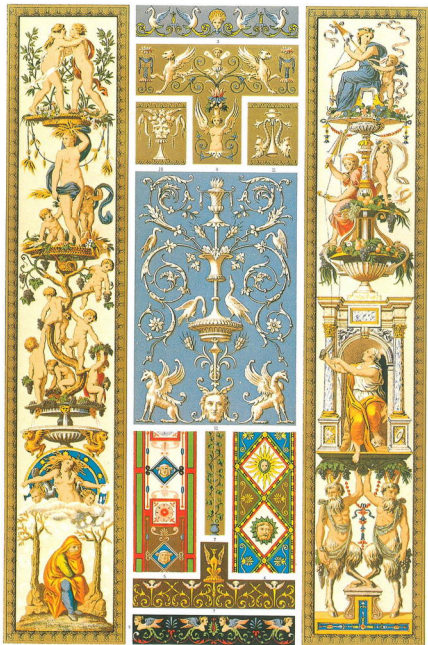


Фрески и арабески Рафаэля
Залы Ватикана, XVI век

Что можно сказать об этих чудесах декоративного искусства, представляющих в то же время чудеса идеального искусства? Давая место в нашей книге несколько прекрасным фрескам, написанным лучшим учениками Рафаэля под руководством самого мастера, мы вовсе не отдаляемся от темы: мы лишь расширяем ее границы, включая в нее самое возвышенное выражение ориентального творчества. Эти гигантские композиции — нечто большее, чем орнамент, но тем не менее — орнамент. Сказанные ли единством темы, отдельные ли, как здесь, на ми-

лость воспитательного воображения, в любом случае они руководствуются всеохватным видением и отвечают всем требованиям декоративного эрфеста.

Боковые вертикальные части таблицы заняты главными сюжетами: слева — «Времена года» с их атрибутами, выразительными и возвышенными; справа — «Три Паран», держание в руках нить человеческой жизни. В средней части таблицы помещены разнообразные ориентальные мотивы из того же источника.



Гротески Декоративные росписи в Ватикане

Название «гротеский орнамент» происходит, по всей видимости, от античных фресок с фантастическими созданиями — полуптицами-полузверищами и цветочным орнаментом, — обнаруженных при раскопках (около 1500) римских сооружений, которые получили имя «groto» (грот, пещера, пещерное в горе). Манера исполнения основана на пристрастии к чудесному, на крайней необходимости человеческой природы покинуть сферу своей жизни и перенестись в волшебный мир воображения. Эта универсальная потребность, родившаяся в человеке так же естественно, как мысль и вокалы,

развивается более интенсивно у народов, чья цивилизация создана гетерогенными элементами различного происхождения.

Все орнаментальные мотивы присутствуют и риффредских фресках, за исключением «рофеев» (в центре таблицы), взятых из рукописной книги с миниатюрами Джулио Клодио (Библиотека Арсенала, Париж), и дух гравюры с посылкой на синих фонах справа и слева от фигуративной композиции на черном фоне (в самом нижнем ряду таблицы), найденных при раскопках Баса Таверна (Милан).



Гравированные изделия из слоновой кости

Представленные мотивы соответствуют нашей теме благодаря поперечной ориентации с использованием черного и белого цветов. Иногда черный тон становится фоном для узора, обведенного контуром из пластинок слоновой кости; иногда он высветляет и детализирует этот рисунок. В других случаях черным становятся линии, оттенка узор на белом фоне слоновой кости.

1-4

Фрагменты декора мебели черного дерева. Мотивы шпалей и вертикальных фризов этого величественного образца происходят от фресок Рафаэля в Ватикане;

5

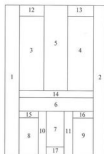
Декор стула с контурно гравированными мотивами из того же источника;

6

Мотивы по эскизам Агостино Венециано;

7-11

Оригинальные мотивы;

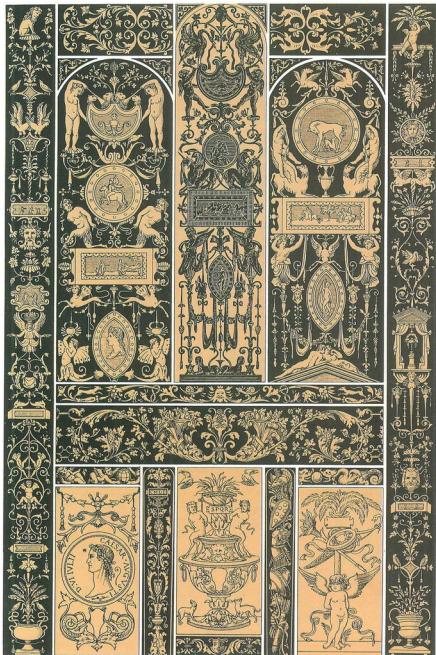


12, 13

Декор ларца;

14-17

Непрерывные ориентальные мотивы.



Архитектура как орнамент

Человеческая фигура в традиционном обрамлении

Росписи и миниатюры, XV–XVI века

1
Часть декора рукописного экземпляра «Божественной комедии» Данте. Роскошные орнаментальные мотивы покрывают фронтисписные части «Рай»; прочный вход уводит в перестенку, вместо которой в оригинале помещен миниатюр:

2
Часть странничного декоративного обрамления из рукописи XV века. Мотив основан на вертикальном ряде пил, в каждой из которых находится изображение ангела, играющего на музыкальном инструменте той эпохи;

3
Архитектурный фон играет важную роль для изображения св. Елены, обнаружившей, по легенде, Животворящий крест. Адаптированная перестенка предназначена для увеличения высоты панели;

4
Часть обрамления миниатюры из рукописи XVI века. Фантастическая архитектура несет отпечаток итальянской стилистики и демонстрирует двойные колонны по обеим сторонам миниатюры, кратно соединенные сверху аркой, увеличенной уским карнизом; внизу — узкая ступень, на которую опираются шестидесяти колонны;

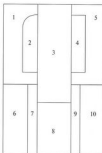
5
Декоративное обрамление страницы и миниатюры связано эффектной перестенкой. Мотив из того же источника, что и 4;

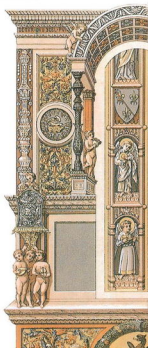
6
Вертикальная панель кисти Пархали фон Мезенхен. Композиция свидетельствует о живом уме автора: глубина перестенки гораздо больше глубины пил, однако умелым объединением соединенных арок в верхней части панели художнику удалось добиться визуального сжатия классической пилы;

7, 9
Детали обрамления миниатюр из манускрипта XVI века;

8
Вертикальная панель с изображением глянкой фигуры, выделяющейся на фоне ямы архитектурно-классического типа, которая скрывает сиктузу на первом плане с очаровательными пейзажем — на втором;

10
Роспись на вертикальной панели, иллюстрирующей створку триптеха. Использована та же декоративная система, что и в 8, но в упрощенном варианте; каменная стена, возмущается до середины груди фигуры, связанной с пейзажем, перестенка которого имеет исходной точкой уровень стены.





Книжная миниатюра, XV век

1. 2

Фронтиспис рукописной книги «Римская история по извлечению из книги историка Павла Орестия» [*Historia Romana excerpta ex libris historicis Pauli Orestii*].

Замечательные миниатюры принадлежат Джусупо Кланно, ученику Рафаэля, который, по словам

Вазари, пользовался в Италии огромным успехом. Отчетливые черты итальянского стиля также присутствуют в остальных трех орнаментах (3–5), украшающих рукописную книгу с трудами Иосифа Флавия (Библиотека Милани).



Книжная миниатюра, настенная живопись

Произведения, представленные на этой таблице, относятся к самому замечательному периоду итальянской ренессансной миниатюры. Джорджио Вазари в своих повторенных выражениях упоминается о трех флорентийских мастерах этого вида живописи: Стефано, Жерардо и Аггванте (или Ванте) – авторе, что особенно выделяется среди других.

1
Молитвенник (для музыкальной службы), принадлежавший папе Павлу II. 1450;

2
Манускрипт из библиотеки Маттео Корнари с миниатюрами Аггванте или Жерардо. 1492;

3–7
Книга антифонов (исключок, отрывков из Священного Писания или Библии, исполняемых во время церковной службы) из Флоренции. Миниатюры Аггванте. 1526 – 1530;

8, 9
Служебник (для каждого церковного дня) с миниатюрами, подписанными Аггванте ди Габриеллас;

10, 11
Манускрипт с миниатюрами Аггванте из библиотеки князя Борберини. Рим;

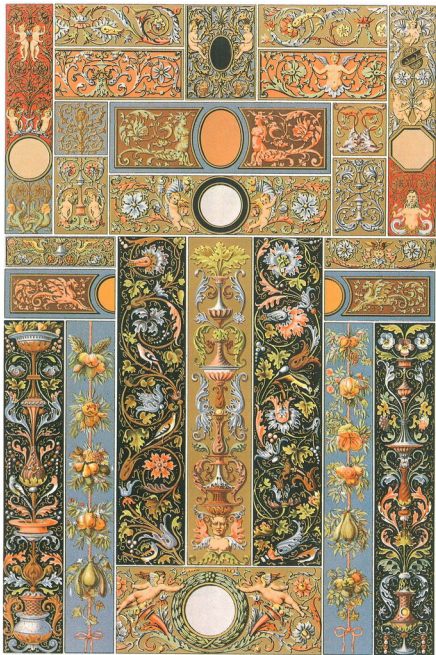
12, 13
Детали декоративных фресок Рафаэля в Ватикане. Возможно, они выполнены его учеником Дикоманни ди Удино;

14, 15
Миниатюры из молитвенника, принадлежавшего кардиналу Корнари. Приписываются Рафаэлю;

16–19
Жизнеописание герцога Урбинь. Ватиканская библиотека. Рим;

20–24
Из Часовни с календарем, датированного 1554 г. Монастырь Теринент.

	16	2	17	
	6		7	
8	18	14		19 9
	10	3		11
	4			5
	15			15
		21	20	23
22	12			13
		1		24



Книжный декор, XVI–XVII века

Большая часть представленных мотивов (1, 3–5, 7, 9, 10, 12, 13, 17, 19) украшает две страницы молитвенника, принадлежавшего кардиналу Помпео Бонини, архиепископу Монреале и вице-королю Неаполя, где он спонсировал в 1532 году. Они демонстрируют мастерство, с которым ориентировал тот эпохи свободно обращался к классическим источникам, создавая декор строго христианской риторикой. Несмотря на идею личных убеждений заказчика, он разгоречивал перед ним целый мир изображений, особенно любимых образованному итальянцу эпохи Возрождения, влюбленному в античное искусство – архитектурные наметки, монеты, инталия, камни и, разумеется, мифологию. Миниатюры кардинальского молитвенника традиционно приписываются Рафаэлю, хотя это кажется маловероятным, за исключением того, что выбор мотивов и композиция порой напоминает роспись в Спина дельи Сильвестро и Ватикане.

Миниатюрный мотив в центре сверху (2), декоративная вертикальная полоска, разделяющая две ко-

лонны текста, и инициалы (14, 15) восходит к молитвеннику папы Пия II, иллюминированному около 1450 года. Маргинальные миниатюры иллюстрируют сцены из Священного Писания, Нового Завета и Деяний Апостолов.

6, 8, 16 – два бордюра и инициал из рукописного экземпляра трудов Плиния Старшего (XVI век).

11 и 18 – фрагменты маргинального декора в молитвеннике, принадлежавшем кардиналу Корнаро.

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



Книжный декор, XV–XVI века Мотивы ювелирных украшений

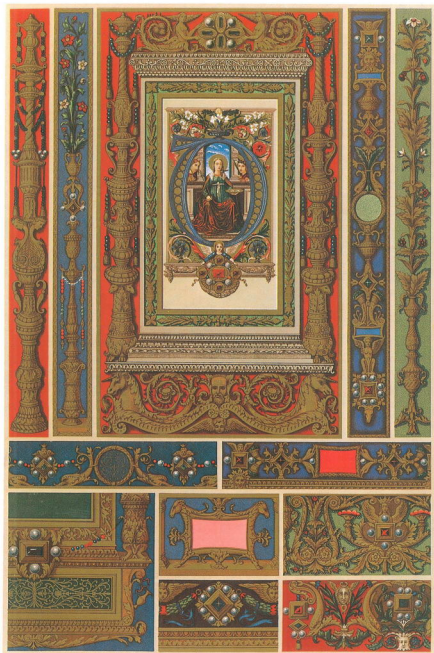
За исключением инициала, занимающего центральное место на странице, представлены мотивы, взятые из одного источника — итальянской рукописи, известной под названием «Арагонский часослов». Ее декор иллюстрирует работу ювелира, украшающего жемчугом и драгоценными камнями. В XV–XVI веках профессия ювелира считалась необходимой для знатной скульптуры, и будущим скульпторам предлагалось проходить курс обучения у золотых дел мастеров. Великие скульпторы Брунеллески, Габриэли, Донателло, Пизанно и Лука делла Роббиа были высококвалифицированными ювелирами.

По всей видимости, иконологическое образование получил и иллиминатор «Арагонского часослова», поскольку выбор и исполнение мотивов, известных римской античностью и золотым веком Возрождения, выказывают руку подлинного мастера.

Образы представляют настоящий дарник с великолепными драгоценностями того времени, и осо-

бенности иллименного происхождения, так как Милан был вторым по богатству городом-государством после Венеции и родной герцогини Сфорца, чья страсть к роскоши не знала границ. При дворе Альфонсо, принца Арагонского, чей герб украшает рукопись, постигали трудиться восемь писцов, два миниатюриста и два переписчика. Последние также включали мотивы драгоценных изделий в декор переклеста.

Инициал *D*, выполненный Монте ди Дивонанте (1448–1529), происходит из первых книг Флорентийского собора, над которыми художник работал много лет. Монте был выдающимся миниатюристом и первоклассным миниатюристом. Инициал увенчан вазой с натуралистически изображенными лилиями и схематически лицевыми мотивами; внизу алтарь держит в руках великолепное украшение, усыпанное жемчугом, аметистами и рубинами.



Книжный декор, XV–XVI века

Бордюрные мотивы (1, 3–8), как и многие мотивы предыдущей таблицы, восходят к аналогичному «Арагонскому часослову», иллюминированному в XVI веке.

1
Авантовые листья с натуралистически раскрашенными цветками; с ветвей, подобно плодам, свешиваются жемчужины и драгоценные камни;

3
Центральная сцена изображает композицию «Поругание Христа», потому маргинальный декор основан на мотиве терновых ветвей;

4
Полы рукояней заволнены переплетением гибких стеблей камыля, иллюминированную желтую ленточную вставку, однако таким образом, что узор остается непрерывным. Ювелирные украшения в этой композиции почти незаметны;

5
Узор — маня с зелеными и бронзовыми листьями изобилует и с почти натурально раскрашенными цветами — не содержит ювелирных украшений;

6
Единственный образец драгоценностей — в центре вверху; бордюр заволнен мотивами листьев, стручков гороха и красных цветов лавочки;

7, 8

Части бордюров той же рукояней.

7 — основание золотого ювелирного украшения с зеленым декором, о чем говорит полукруглая расцветка. Великолепный образец ювелирных работы привлекает внимание на центральной части таблицы.

8 — верхняя часть другого листа рукояней с декором на серебряном поле: он составлен из дубовых ветвей с желудями, а также из клубники и красных цветов лавочки.

Упрощенные инициалы.

9

Инициал *E* из *missale* отбитом (старинного молитвенника), иллюминированного во Франции ок. 1400;

10

Инициал *E* из «Антофонио» парижанского монастыря в Павии;

11

Инициал *P* из того же источника;

12

Инициал *E* в сочетании с изображением Иоанна Крестителя.

Розетки и орнаментальные диски.

13–20

Детали часто готического стиля анимированы из Сиенского сборника церковных гимнов в псалмах, иллюминированного Джованни ди Павло.

Наконец, 2 — с перекрывающимися буквами алых и бело-синих цветов — иллюстрирует систему маргинального декора, очень распространенного в XV веке.





Витражи с архитектурным декором

В XVI веке витражи были чрезвычайно популярны. И стандартной, и миморой исполнения они отличались от стеклянных цветных окон XIII–XV веков. Первые витражисты составляли большинство композиций из кусков цветного стекла, прибегая к раскраске прозрачного стекла лишь в случае обремененных частей тела, белых драпировок и отдельных участков фона. К началу XVI века витражи исполнялись только в прозрачном стекле. Еще в XV веке распространилось применение амальгамных росписей, и усовершенствование этого процесса позволило постепенно перейти к мысли добиться тех же живописных эффектов в витражных росписях. Отсюда – осветление тонов, жесткая моделировка, наделение перспектив, то есть полный отказ от плоскостного декора средневековых витражистов. Однако, несмотря на то что витражи XVI века утратили свой традиционный вид, делались их занятиями от архитектуры, никогда краски не были более чистыми, более сверляющими, чем в этих светлых, сияющих композициях, ибо подумав средневековых соборов был некогда только, да и просто предним для гражданских зданий. По контрасту с витражами, составленным из кусков цветного стекла, где деталь приносилась в жертву общему эффекту, витражисты, исходя из принципов итальянского Ренессанса, наделяли витражи иным характером благодаря совершенным графическим и колористическим достоинствам.

6

Бордюр, включающий королевские лилии Людовика XII и гербовый Аны Бретонской; окно-роза (не сохранилось) в церкви Жюизора, 1500–1515;

5, 7, 8

Мотивы из церкви Гранд-Анжель, 1520;

5 – архитектурный мотив, простейший след нормандского Ренессанса. Южные боковые часовни.

7 – мотив большого окна-розы в южном трансепте, с применением тех же декоративных элементов, что и несохранившееся окно-роза в южной церкви. Он состоит из двух мотивов, расположенных один над другим и многократно повторяющихся, образуя сложился в центре дуги; (второй мотив, также на зеленом фоне, воспроизведен на табл. 143, мотив B.)

8 – мотив из часовни Сен-Кристоф;

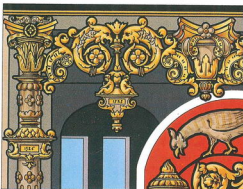
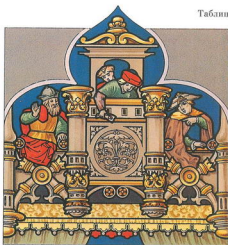
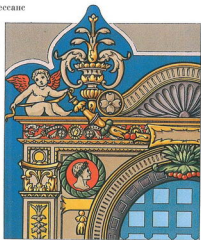
1, 3, 4, 9

Мотивы из церкви Сен-Венсан в Руане;

4 – датирован датировка: 1525 и 1526;

2

Мотив происходит из церкви в Монморанси, 1535.



Скульптурный декор, витражи

Таблица продолжает предыдущую.

Богатство мотивов делает возможным провести параллель с маргинальным декором рукописей того же периода. Характер этого декора гораздо сильнее выливается в витражах с их более простыми художественными решениями и крупными размерами, а то время как работа иллюминатора неминуемо осложняется перерулонной желатиной деталью. В XVI веке рисовальщики паркетов для огромных витражей часто рисовали сами стеклянные поверхности и были подлинными художниками-декораторами того периода. В первой половине XVI века художественные школы всё ещё имели большое значение, и французские витражисты того времени образовали повсеместно блестящую группу мастеров.

7, 9, 11, 14

Витражи в церкви Гранд-Анжеля, 1515–1520.

7 – часть бордюра в приделе Сен-Кристоф.

6 – мотив окна-розета в южном трансепте (парный мотив 7 на табл. 142).

14 – мотив над небольшой дверью южного фасада;

8

Декоративное навершие на церкви Сен-Патрис в Руане, 1520;

2

Навесь на южной часовни близ алтаря в Руанском соборе, 1521 (датована). Типичное выражение нормандского Ренессанса;

13

Ориентальное навершие витража «Иоанн Креститель» в церкви Сен-Венсан в Руане, 1525–1526;

12

Фриз в Музее древностей в Руане; возможно, происходит из бывшей церкви Сен-Эдуа, 1530;

10

Мотив животного камина на несохранившемся витраже. Фрагмент включен в витраж церкви Сен-Крепен в Жижоре, 1530;

1, 3

Мотивы балдахина из церкви в Монморанси, 1535–1540.

1 – часть непрерывного узора, заключающего первую часть витража, обращенного к правому приделу. Это мотив туренской школы, около 1540 (когда правления Франциска I).

3 – датирован 1535;

4

Этот архитектурный фрагмент включен в витраж церкви Сен-Жерве в Париже, 1535;

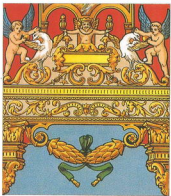
6

Картина с золотистой решеткой на осевании церкви Сен-Этьен-дю-Мон в Париже, 1535. Мотив – последнее и редкое воспоминание о французском Ренессансе, тип античной, свободной модели, которую испробовали художники периода Людовика XIII. Прототип восходит к школе Фонтенбля;

5

Часть витража в нефе церкви Сен-Патрис в Руане, 1550.





Французские школы скульптуры, гобеленов и витражей

Таблица завершает серию, связанную с витражами XVI века. Четыре исключения, относящиеся к тому же веку, принадлежат другим жанрам, где технология рисована также играет заметную роль: она довольно сдержанна в каменной резьбе с ее все еще богатым рельефом и более активна — в гобеленах, где дает эффектные результаты. Мы не станем углубляться в различные типы расцветки, используемой для каменной резьбы, гобеленов или витражей, тем не менее наши примеры как-то проясняют способ обработки исходных материалов резчиками, которые так часто провалили себя настоящими мастерами в великолепный век Возрождения. Сначала поговорим об исключениях:

1 — зона в верхней части гробницы кардиналов Амбваских в Руанском соборе, ансамбле ренессансного Ренессанса (1520–1540).

5–7 — угловой картуш и картуш, исключенный в непрерывный узор бордюра шпалеры, центральная сцена которой носит название «Триумф». Миниатюра Марии Медичи в картуше (7) указывает дату изготовления шпалеры, но не дату создания картона, зато угловой картуш с сидящей фигурой стилистически всё еще принадлежит школе Фонтенбло. Гобелен с бордюром (5) входит в цикл шпалер «История Артезианов», картоны для которого исполнялись несколько раз. Между 1570 и 1660 гг. королевские ткацкие мастерские в Париже повторили этот цикл десять раз.

19 — узор для спинки стула.

Нормандская школа.

14
Церковь Гранд-Анжеля, 1515;

6, 10, 11, 15, 17
Тот же источник, 1520;

16, 18
Церковь Сен-Венсан
в Руане, 1520–1525;

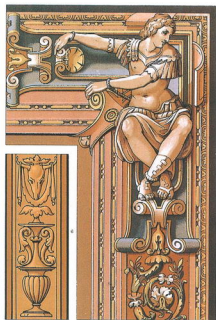
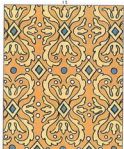
2, 3, 9, 13
Руанский Музей древностей,
1530;

8
Церковь Гранд-Анжеля,
1535–1540;

4
Тот же источник, 1560.

Парижская школа.

12
Церковь Сент-Этьен-дю-Мон.



Майолика, живопись на стекле
Италия, XV–XVI века
Франция, XVI век

1

Архитектонический орнамент на поливной терракоте (Луар, Париж). Такая рашпа керамика особого типа принадлежит Луке делла Роббиа (1400–1482), который в юности был подмастерьем азовых дел мастера, после чего стал одним из ведущих скульпторов Италии. Он изобрел способ обжигать глиняную модель в глазури из смеси свинца и олова, соединенных с поташом, чтобы предохранить ее от атмосферных влияний;

4–7

Два бордюра и два карниза, сделанных на фабрике Колладино, крупном центре производства тосканской керамики;

8

Фаянс с декором *arabesques*, то есть с узором белой глазури на слегка подкрасленном белом фоне. Бордюр с зеленым узором;

9

Декоративная листовая «решетка» на фарфоровой тарелке. Первая в Европе такого рода посуда производилась в экспериментальных мастерских, основанных Козимо Великим во дворце Сн. Марко во Флоренции. Это не был настоящий, чисто китайский фарфор, и француз Александр Бреннар, директор Саврской фарфоровой мануфактуры, назвал его «гибридом», или «смешанным фарфором». Опыты оказались неудачными; иногда после обжига тулово посуды приобретало зеленоватый или желтоватый оттенок, глазури не всегда была ровной. Мо-

нохронный декор, выполненный (как в данном случае) в четком обобщенном, редко бывавшем смешанного цвета или однородной фактуры;

10

Майолика – ред итальянского фаянса с металлизированной оловом. Считается, что «майолика» – искаженное название острова Мальорка. Полушайка относится к категории подпальной керамики; своей белизой она обязана ангобу. После росписи поверхность покрывается оптической глазурью, дающей перламутровый отлив;

2, 3

Мотивы эпохи нормандского Ренессанса: роспись на стекле в технике гризайля на желтом фоне, 1530. 2 – верхняя часть алтаря в церкви Гранд-Анжели. 3 – витраж «Сн. Кристин» в приходской церкви Жюэра.

2	1	3
4		5
6		7
8	9	10



Настенные и напольные поливные паразиты

Настенные паразиты, представленные в верхней части таблицы, происходят из Испании; они датируются временем правления Карла V (1500–1558); сделаны в Италии. Очень красивые барельефы этих паразитов с еле заметными выпуклостями и вогнутостями отлично выполнены и надписаны удивительно четкими композициями. Углубленные рубчики, подчеркивающие мотивы, отражают свет таким образом, что композиции обретают своеобразное ведающее свечение. Колорит – результат сложнейшего технологического процесса, в котором облик ирует, покалывает, главную роль. Работу отличают безупречный вкус и уверенность штриха, и характер декора не исключает возможность переутраты ее с маританской. Вверху таблицы – два образца четырех идентичных паразитов, составляющих крупный рисунок.

Мотив в центре – отдельный паразит, воспроизводимый в увеличении исключительно ради его красоты.

Нижняя часть таблицы занята частью напольного керамического покрытия перед окном. Полные паразиты сделаны в Италии. Неволезу паразиты двух форм (прямоугольные и квадрат), করেনিত добились прекрасной композиции, настолько впечатляющей оригинальные несенные светы великого итальянского архитектора Себастьяно Серлио, что позволили искуснику приписать их ему. О назначении паразитов подобного типа откровенно говорит рельефная поверхность; они могут служить лишь для облицовки стен. Паразиты с гладкой поверхностью также применялись для облицовки стен, но чаще – для пола.



Книжный декор

Два ориентальных мотива, расположенных один над другим в средней части таблицы, — итальянского происхождения и почерпнуты из знаменитого Савенского сборника церковных гимнов и псалмов (*Groedel*). Остальные мотивы исполнены в традициях французского Ренессанса (турецкая школа). Они представляют интерес и своими декоративными достоинствами, и тем, что их автором был Франсуа Колозоб.

Одним из самых плодотворных французских скульпторов XV — XVI веков был Мишель Колозоб, видный деятель Ренессанса во французской пластике. По своему стилю культура итальянского Возрождения, он вводил античные мотивы в декор своих памятников. Мишель Колозоб был автором

проекта величественного надгробия, воздвигнутого в Нантском соборе по заказу королевы Анны Бретонской в память ее родителей — Франциска II, последнего герцога Бретонского, и Маргариты де Фуа, — где были использованы элементы ренессансного декора (папастры, орнаменты). Из старинных архивов известно, что Колозоб работал с тремя своими племянниками, «исколотыми мастерами»: Гийом Ретью резал из камня лица и фигуры, Бастьен Франсуа был архитектором и замесителем, а Франсуа Колозоб — «проектировщиком». Известно, что Мишель Колозоб делал модели из терракоты, а Франсуа разрезывал лица и руки, и все, что требуется, красками разных цветов.



Картуши

Первоначально картуш был простым украшением, в основе его лежит средневековый щит с гербом, эмблемой и надписью. Многообразие его модификации очень интересны для ориенталиста. Картуши вырезались также из твердого дерева, полировались наковилем и вручную обрабатывались, пока не преобразились в S-образные ленточные завитки и росчерки — украшения XVIII века и не обрели, в конце концов, златых очертаний в стиле Людовика XVI. Итальянцы начали отдавать должное картушу как ориентальному мотиву лишь в XV веке. Плав архитектурного гения европейских мастеров, картуш не имеет ничего общего с искусством Азии или Востока. Он поднимает себе все виды дерева. Не считая многочисленных отдельных примеров, предлагаем серию картушей в хронологическом порядке. Это первый опыт такого рода.

XV век.

1
Мотив из картины
Часа дн Ковальско
(Лувр, Париж).

XVI век.

2-5
Эскиз Антонио Рацца
(Лувр, Париж);

6
Рукописная книга
(Библиотека Арсенала, Париж);

7-11
Поздние терракотовые рельефы, расписанные в итальянской манере (железный деюар так ива, «Мадридского замка» в Париже, настроенного при Франциско I);

12-15, 18-21
Росписи Примаиччо по дворце
Фонтенбло;

26-28

Декоративные обрамления портретов в подольской книге, переписанной для Франциска I около 1530 г.
(Нац. библиотека, Париж);

29

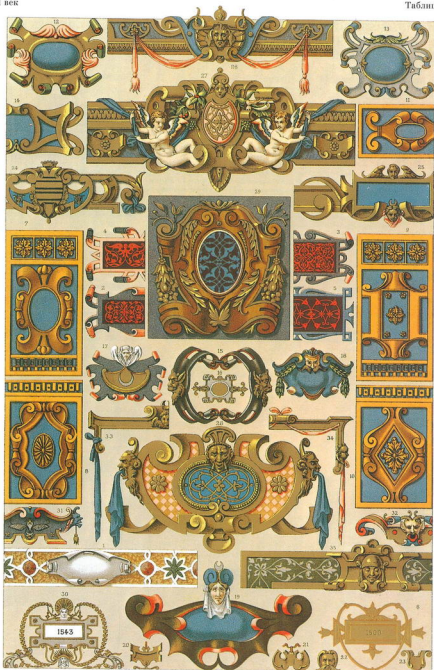
Витраж в склепе церкви Сент-Этьен-де-Мон.
Французский Ренессанс, 1535.
Этот картуш — одна из немногих реллиев французского Ренессанса того времени. Первоначально он обрамлял герб донаторов этих витражей (они были рабыни в период Реформации); мы заменили герб арабской того же стиля;

30

Витражное окно с гербом
руандской гильдии золотосуеицы
в дате 1543;

16, 17, 22-25, 31-35

Мотивы книжного деюара
по эскизам Жоффруа Торн,
Куэвн Старшего и других художников эпохи Генриха II.



Декоративные росписи в галерее Франциска I Дворец Фонтенбло

Декоративным центром этих величественных залов всегда является крупный архитектурный картуш, иногда дополняемый мильям, второстепенным. Поскольку выступающая панель требует плоской резьбы, картуш делается почти совершенно плоским, а обрамляющие его завитки растительного орнамента — очень тонкими, чтобы сохранить все преимущества выжского рельефа, которые допускает их хрупкая сущность. Медальон драгоценнее, с рельефным изображением сакраменты — геральдического символа Франциска I — выжжен, таким образом, имеет видорельефный бордюры, потому картушное изображение типа *cahier* с закручивающимися концами должно быть выжжено и даже устранено из композиции этих картушей, многие из которых жесткими линиями напоминают деревянные. Разнообразие и в отдельных случаях совершенное изощрение декоративных конструкций, где картуши эффективно сочетаются с растительными мотивами, образуют единый гармоничный элемент, делющий ансамбль одним из самых прекрасных в своем роде.

Мы видим, с каким вкусом и умением добивались итальянцы смягчения регулярного картуша, обогащая его линиями аванта и привлекая к его декор

реальный или мифологический мир античности. Знак, как использовать античные модели, эти мастера были далеки от рабского подражания. Профессионализм способствовал проявлению их природного таланта, и они совершенно независимо обрабатывали материалы, доставлявшие им от природы.

Античные художники не знали декоративного картуша, и разнообразные комбинации, которые они породил, для основы для композиций с изысканными растительными завитками, никогда не входили в репертуар античного декора. Эволюция Ренессанса была возрождением, но возрождением иного рода: в руках мастеров-резчиков, выжигавших эти панели, оно вышло из очарования восточного обихода. Талантливые ремесленники, прямые наследники классического прошлого, с отличными «характеристиками», выданными их школами, вели себя уверенные в том, что они сами выжили свою личность, принесли природный вкус почти в каждую вещь, которую мир знал с незапамятных времен. Так Возрождение XVI века развивало свой стиль, напоминая античность, не будучи при этом ни дремлетическим, ни дремлетическим.

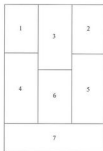


Резные, живописные и тканые картуши XVI–XVII веков

Декоративный картуш, как правило, ведет происхождение от первой гидрантильницы, которая с приходом эпохи барокко представляла драгоценное ювелирное изделие в виде солнца с лучами. Назначение картуша — подчеркивать заключенные в него надписи, символы, исторический или мифологический персонаж, обрамляя их декором — то простым, то замысловатым, и сопровождая растительными мотивами, фигурами, цветами, плодами, лентами и проч. Иногда главный картуш рождает меньшие, интересные картуши, образующие вместе с ним архитектурную композицию. Наконец, картуш может быть чисто архитектурным элементом, соответствующим главным линиям постройки; он может быть и независимой структурой на фоне, ограниченном краями панно; правительству еще более свободно и украшающей часть бесконечного поля, он обретает воздушную легкость.

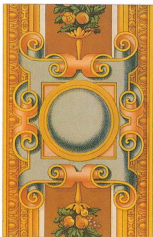
На таблице воспроизводятся:

1, 2 — картуши из Галереи Франциска I во дворце Фонтенблос; представлены копии архитектурного картуша типа *cartouche* — с плоской поверхностью, заворачивающейся на обоих концах в спиральные ленты;



6, 7 — мотивы шпалерных бордюров. Картуш в левом украшении носит архитектурный характер; использована цветовая гамма;

3–5 — позолоченные дверные панно (в технике *l'ab d'or*) из того же источника, что и в табл. 151.

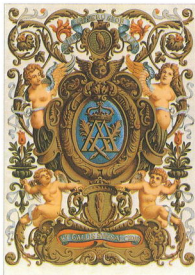


Декоративные росписи Дворец Фонтенбло

Представленный декор тесно связан с классическими искусствами эпохи Генриха IV и Людовика XIII. Характерные черты позволяют рассматривать его вместе с декоративными росписями первой половины XVII века. Однако следует предупредить читателя, что медальоны с орденами, украшающие первую приемную дворца Фонтенбло, были выполнены в 1834 году под руководством декоратора Шарля Мейна, которому Луи-Филипп поручил реставрировать помещение кортегардии (вестибюль).

Мы воспользовались доступным материалом, чтобы восстановить характер первоначального декора. Фактически все сохранилось: куски картона (паради, большая их часть пропиталась в клею), обнаруженные на потолке, после того как сняли закрывавший их холст, до сих пор носят следы орнаментальных мотивов и цветов, «трофеи» и оружия, нанесенных масляными красками на золотой фон. Этого было достаточно, чтобы без особых затруднений вернуть плафону и фризу внешний вид

эпохи Людовика XIII. Белый фон панелей украшен декором необыкновенной пышности, тонкой работы и великолепной отделки. Показана выходящая особым методом *à l'or*: патина чистым металлом, нанесенная на грунт пылящего бронзового цвета, дала эффектную систему моделировки. Пять двусторонних дверей (настоящих или ложных) кортегардии были различны композиционно и имели привилегий, чьи эмблемы связаны с расширением или украшением дворца Фонтенбло. Две большие панели представляют часть декора двери, посвященного Антуану Бурбону, герцогу Вандомскому и отцу Генриха IV: на одной створке — портрет героя битвы при Анжери, увенчанный гербом Вандомов, на другой — монограммой Жанны д'Альбре, матери Генриха IV, и герб Наварры. Две меньшие панели с монограммой Генриха IV и Марии Медичи демонстрируют различные ордена и девицы. Внизу в центре — монограмма Анны Австрийской.



Лиможские эмали
Гризайль

1, 12, 16, 17

Мотивы декора чаши с поддоном и крышкой.

1 – фактически два мотива: медальон с мальчином на фоне украшает чашу изнутри, откуда декор переходит на наружную поверхность крышки;

12 – бордюр, орнаментированный аттабиками ок;

16 – роспись на ножке чаши;

17 – бордюр на внутренней поверхности крышки;

2, 14 – детали росписи на круглом блюде, выполненной тем же эмалиером (2 – внутренняя часть блюда, 14 – наружная);

3

Наружная роспись чаши с поддоном;

4, 11, 13

Роспись внутренней поверхности чаши.

4 и 13 – два мажорана (см. также табл. 153, мотив 11);

9, 10

Роспись на круглом блюде с датой 1558 в картуше;

9 – бордюр на оборотной стороне блюда;

5

Часть росписи на ножке чаши;

6

Бордюр на маленькой эмалированной шпательке;

7, 8

Декор кувшина для воды.

7 – роспись внутренней поверхности горловины;

8 – оформление сосуда (ширину) и языка (языку).

Приблиительно в 1520 году лиможские мастера почти полностью оставили старые методы эмалевой росписи по эмалевому фону ради новой техники, известной как гризайль, хотя старый метод сохранялся время от времени для разнообразия декоративных эффектов.

В течение всего XVI века гризайль, то есть линия, получившая в результате хемического процесса того типа, что применяется в гравировании травлением, подчеркивает элементы изображения, придавая рисунку четкость и твердость, которые вместе со спектродегарировкой придают эмали особую впечатляющий характер.

Злауотребование фольгой и золотыми бляшками снижает художественную ценность лиможских эмалей, и к концу XVI века их коммерческая стоимость резко падает.



Гризайли лиможских эмалей
Живописные эмали
Вышивки и росписи

Эмали.

3
Оборотная сторона овального блюда (дл. 54 см). Этот образец живописной эмали подписан монограммой *J. C.*, принадлежавшей Жану Куртуа, или Куртейсу (1315–1586), лиможскому эмальеру, которому приписывается декор этого блюда. К сожалению, он не имел обыкновения датировать свои работы.

Техника живописной эмали, слой которой мог накладываться на оборотную часть металлического предмета (инкрустация), имела большое значение для предотвращения односторонней деформации предмета при обжиге. Лиможские эмальеры обратили эту необходимость в преимущество, используя ее при обработке тех предметов, где, в зависимости от формы, оборотная сторона оказывалась в поле зрения. Такой декор мог быть чрезвычайно разнообразным. Иногда обе стороны украшались одинаково — гризайлами с золотыми бликами на темно-красном фоне; иногда оборотная сторона имела контрастную расцветку;

4, 5

Бордюры блюдец с повторяющимися мотивами. Работа Леонара Лиможского, самого оригинального и широко известного лиможского эмальера. Его ранние работы исполнены в основном под влиянием немецких мастеров, и в 1532 году он декорировал несколько тарелок по рисункам Дюрера; в дальнейшем копировал композиции Рафаэля по гравюрам отпечатков. Начиная с 1552 года он работал под влиянием школы Флентинца, и в особенности — студии Николо дель Аббате, одного из мастеров этой школы;

6, 7, 14

Эмали Пьера Куртейса (или Куртуа). Этот эмальер, датированный своим эмалем, работал во второй половине XVI века;

6, 7 — декор чаши; роспись на ножке;

14 — мотив на верхней части сушкина для воды (его дублирует мотив 8 на таб. 152);

8

Маскарон на дне блюда;

11

Четвертый маскарон из серии, представленной на табл. 152 (4, 11, 15).

Вышивки и росписи.

1, 2

Угловые мотивы книжного декора, выполненные Джироламо де Кременой;

9, 10

Угловые мотивы, выполненные Лабереде де Вероний;

12, 13

Поле и бордюр тшаного покрывала на кресле;

15

Поле шаллера с повторяющимся узором. Период Генриха II;

16

Кайма туники. Тот же период.



Лиможские эмали и итальянская майолика

Искусство расписной эмали, близкое формам станковой живописи, возникло в Лиможе около 1520 года и достигло расцвета приблизительно через двадцать лет. Россо и Пратоиччо, итальянские живописцы, работавшие во Франции, делали эскизы для лиможских эмалиеров, помогая им создавать новое искусство.

Королевская эмальерная фабрика в Лиможе была основана Франциском I. Придворный эмальер Леонар, чаще именоваемый Леонар Лиможский (китель Лиможа), стал ее директором. Наиболее известными мастерами были братья Пенно (представители старой школы), Пьер Ремоно, братья Куртейс (или Куртуа), Марсель Ремоно, Мерзе и Жан Кур (известный как Виказе). Большинство орнаментов для работ в технике расписной эмали было создано Дюгерсо, Кузювом Старшим и Пьером Верье, во главном образом Этьеном Дельвом («Стефанусом»).

Мотивы лиможских эмалей:

- 1–3
Изделия Мартина Лиможского;
- 4–6
Мастерская Леонара Лиможского;
- 7
Мастерская Пьера Ремоно;
- 8
Оборотная сторона тарелки с отверстием в центре.
Мастерская Пьера Ремоно;
- 9
Бортик блюда
из той же мастерской;
- 10–13
Бортик блюда, расписанного
Пьером Куртейсом;
- 14
Кайма и ободок, приписываемые
Жану Куртейсу;
- 15, 16
Круйи блюда, расписанные
Жаном Куром (Виказе).

Мотивы 17–40, украшающие итальянские майоликовые изделия, как правило, точно и узко скомпонованы, не скрывают при этом своего восточного или античного происхождения. Некоторые майоликовые блюда так хороши, что андальская королева Кристина, ценившая и собиравшая произведения декоративного искусства, предлагала обменять их на серебряные блюда того же размера.

17–23
Майоликовые тарелки
с орнаментальным бортиком;

24, 25
Гладурованные бортики;

26–29
Монохромные орнаменты;

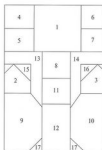
30–40
Гротескные орнаменты.
Урбино (Италия).





Поливные изделия

- 1
Патрубельные изделия;
- 2, 3
Патрубельные изделия
(с талиею по бордюрам, как в 1);
- 4–8
Квадратные изделия;
- 9–14
Мозаичный пол в лапке Поллеи
(дет. ОБ);
- 15–18
Отдельные изделия
с индивидуальными сюжетами
на лапке Поллеи.



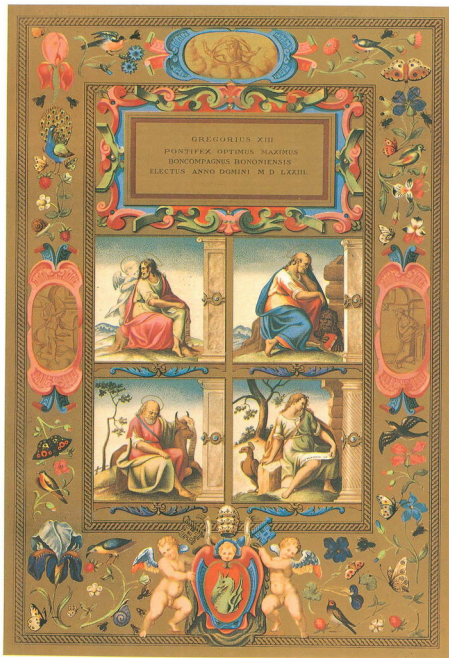


Книжный декор

Эта великолепная декоративная композиция (1573) исполнена масляными красками на листе тонкого пергамента. Считается, что автором был Джулио Кловико, написавший ее по случаю возведения Григория XIII (в миру — Уго Буонинсиза) на папский престол (1572). В большом картуше внизу помещен герб рода Буонинсиза.

Лягушка чем-то вроде компромисса между средневековой книжной миниатюрой (отсюда натуралистические изображения цветов и животных в бордюре)

в более современном картуше, декоративная композиция использует свои возможности с широтой и гармонией, присущими искусству Рафаэля, которой принадлежал художник. Рядом мастера написаны фигуры четырех Евангелистов в центральной поля, в особенности фигура св. Иоанна (внизу справа). Нельзя не восхищаться тем, даже рассматривая их вне композиции, в которую они органически вписываются.



Декор оружия

Сталь с эмалью, чернь с эмалью, чеканка

Рукоятки сабли и клинка, представленные на таблице, выкованы из стали и украшены перекрестчатой эмалью на золоте; тот же декор на ножках и металлических деталях пояса. Подобный декор оружия встречается редко: образцы относятся к периоду правления Генриха II (1547–1559).

Эмалевый декор включает также образцы, чтобы поверхность оставалась совершенно гладкой; рельефный узор приближается лишь на рукоятках правого и левого сечения.

Клинок сабли – испанского происхождения; эмалевый декор сабли и клинка – скорее французского. Техника выемчатой эмали редко применялась в Италии, а если все-таки применялась, то это были мелкие эмалевые узоры с чернью, где выгравированный мотив заключался в синю-черной эмали, выделяющейся на темном фоне.

21, 22, 24 – насечка с эмалью, имитирующая техникой чернь с эмалью, хотя образцы не итальянского происхождения.

22 – (возможно, это кольцо на окованном ножке) представляет оружие с копией восточной насечки, которое появилось в Северной Италии в 1600-х годах, исследуя главным образом Силвезия полуострова. Это пример художественных решений, полученных в 1554 году благодаря гравюрам Балтазара Сальмуса.

Наблюдение с замысловатыми растительными мотивами (21) является норвежским оружием Вирсхусом Саломом, так же как чеканка узор (25), расположенный между скрещенными гардами сабли и включающий монограмму мастера в медальоне.

Три кольца на окованном ножке (20, 23, 26) следуют отчасти и приреческим изделиям второй половины XVI века, а совершенство чеканки говорит об искусстве их мастеров. Немецкие оружейники работали и как элитные мастера, и их работа оказала большое влияние на декоративные решения того периода.



Золотые и серебряные изделия с эмалью,
ювелирные украшения

Искусство золотушника и эмальера в это самое время почти полностью забыто во Франции. Упадок его начался после 1668 года. Финансовый кризис, вызванный войнами в Европе, резко сократил использование драгоценных металлов после 1693 года: массивные серебряные серьезы, сделанные для Людовика XIV, были переплавлены на Монетном дворе и заменены импортируемыми восточными изделиями. Конец ремесла приблизило широкое распространение фарфора и хрусталя. В дальнейшем золотых и серебряных дел мастера создавали лишь разнообразные диковинки для королевских дворов, для чего в Лувро, согласно королевскому указу, еще в 1698 году существовали ювелирные мастерские четырех акадмических дел мастеров — Мелена, Ротье, Делона и Монсареза, а также эмальера Пьера Бана.

1, 2
Наконечники сабельных ножен;

3
Декор кольца из слоновой кости;

4
Часть декора агатовой чаши;

5—7, 9, 12
Декор золотой чаши;

8, 10, 14
Аграфы;

11
Кольцо с рельефной основой
в виде мужской головы;

13
Гарда эфеса сабли
из сокровищницы королевского
дома Австрия, заканчивающаяся
женской головой;

15—17
Рельефный декор дарника
черного дерева из бывшей
сокровищницы польских королей;

18
Треугольник пазл;

19—26
Фигурные ручки изл и чаш;

27, 28
Поддон чаш;

29—31
Фрагменты ювелирных изделий.



Декоративные растительные мотивы фламандских гобеленов

Фактически все лучшие гобелены европейского производства XVI века таятся во Фландрии; их декор представляет самое чистое, самое смелое выражение стиля итальянского Возрождения. На таблице — фрагменты гобеленов, авторы которых или не известны, или мы знаем имена великих живописцев, создателей картин, вошедших во Фландрию главным образом из Италии. Цикл гобеленов «Триумф богов» был выткан в Брюсселе по эскизам Андрея Мантенья; таким же городом исполнили рафаэлевские «Девяти Апостолов», Джулио Романо создал эскизы и десятичлвенному циклу гобеленов «Сципион Африканский» со сценами охоты, вытканными по композициям школы Дюрера. Лукасе ван Лейдене поставил модели для цикла «Двадцать месяцев». Такая работа стоила очень дорого, и рисунки для гобеленов заказывались самым талантливым художникам. Художественные достоинства должны были соответствовать роскоши тех времен. Жан де Бедде, один из генералов Франциска I,

свидетельствует, что видел «четыре огромных гобелена, «Победы Сципиона Африканского» (не серию Джулио Романо), вытканые исключительно золотыми нитями и цветом шелком».

1, 2, 4 — фрагменты бордюрного орнамента;

3, 6, 7, 9 — мотивы бордюров.

На некоторых лучших итальянских картинах (особенно школы Мантенья) подобные орнаментальные мотивы нередко украшали одежду, предметы и мебель, изображаемые в центральной сцене;

5, 8, 10, 11 — образцы такого декора.

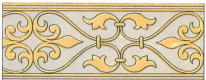
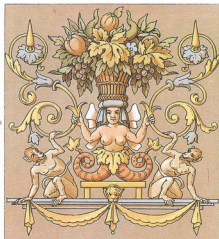
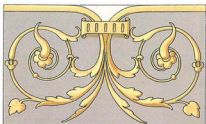
В оригиналах:

5 — верхняя часть туники,

8 — южные латы,

10 — юбки туники,

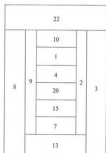
11 — часть декора цветочной юбки.



Итальянский книжный декор

Мотивы, представленные на таблицах 160, 161, карты из «Антифони», находившихся в кардинальском монастыре в Павии. Эти первые книги дают особенно интересный материал для исследователя, показывая зависимость орнаментации в течение длительного периода, который понадобился для их завершения. В двух из сорока четырех книг, откуда мы черпем иллюстративный материал, обнаруживаются 1562 (ил. 3) и 1578 годы (ил. 12). Совершенно очевидно, что работа началась несколько раньше 1562 года и все еще продолжалась после 1569-го. Подтверждением этого служат образцы декора, взятые из книг 13 и 14, датированных концом XVI — началом XVII века. Какими бы ни были точные даты начала работы иллюминаторов, ясно, что мастера, приступившие к труду первым, несомненно черпали вдохновение в величественном архитектурном декоре монастыря в Павии. Постройка его была начата в 1396 году Джангалезцо Висконти, продолжалась при герцогах Сфорца и закончилась около 1542 года. Декор на фасаде монастырского здания несколько напоминает декор бронзовых врат собора Св. Петра в Риме, дающий наиболее помпезный пример сочетания языческих и христианских орнаментальных элементов, характерного для раннего Возрождения. В книжном декоре подобное явление представляет результат воздействия языческих искусств на декоративно-прикладное.

Величественное оформление «Антифони» находится в совершеннейшей гармонии с той окружающей обстановкой, в которой почти полвека трудился талантливый миниатюрист, постепенно модифицируя тип декоративной схемы. Следуя вкусам своего времени, иллюстраторы создали историческую галерею книжного декора, в котором легко выделяются различные стадии трансформации.



- 1 Орнаментальный мотив на первой странице. Портрет Джангалезцо Висконти, основателя монастыря в Павии;
- 2—4 Борзюры.
- 3 — с датой 1562, заключенной в картуш.



Итальянский книжный декор

Иллюстрации 7–10, 13, 15, 20, 22 – в табл. №160

5, 6

Красно выписанные инициалы *N* и *D*, в особенности 5, где чувствуется охватывающая рука орнаменталиста и золотых дел мастера. Тенденция к условно-рисунку прежде всего обнаруживается в инициале *D*, также интересом по сравнению с другими и к тому же составленным зеркально;

7–10

Бордюры.

8 – чисто орнаментальный, без включения человеческих фигур;

9 – две фигуры барабашчинон и медальон с датой 1563;

10 – сцена в медальоне представляет Сивителю, охватывающего грехи человеческие. Манера исполнения этой миниатюрной композиции, дополненной бордюром, определенно напоминает декор лимонских эмблем;

11–14

Инициал *N* (11) демонстрирует совершенно иной тип декора, выполненного искусным мастером, которому удалось принести в него нечто новое;

12 – чисто декоративный мотив, дополненный человеческими фигурами во весь рост или погрудными изображениями (дети играют с птицами и цветочными гирляндами, из листьев вырастают два крылатых существа с заостренными ушами и грушевидными грудями – как бы фавны женского пола);

13 – датирован 1578 годом, и есть основания считать, что этот новый тип декора с его вычурной расцветкой выполнен известным художником или мастером, прошедшим обучение не в Милане, а, например, в Болонье, на что более или менее определенно указывает его стиль;

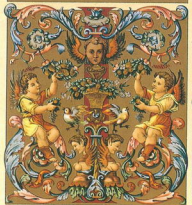
15–18

Мотивы 15, 16 предполагают поиски нового изящества и новой грани дисциплны, сочетающихся со строгой симметрией;

19–23

Мотив 22 воплощает идею новой пышности, о чем свидетельствует возрастание роль такого декоративного компонента, как картуш.

5	21	14	17
		18	
11	21	23	17
		19	
12	21	6	17
		16	



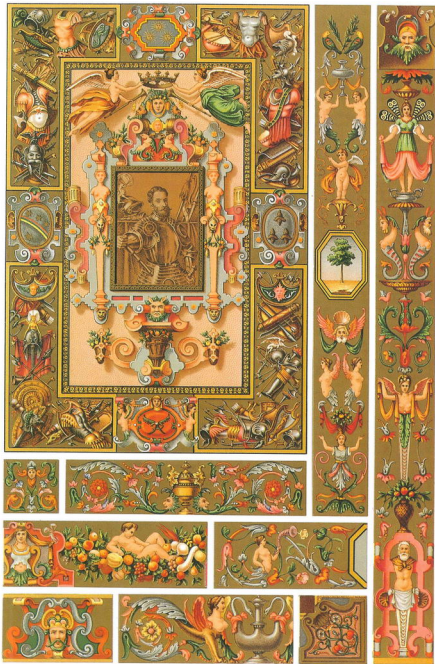
Книжный декор. Деревянные картуши

Воспроизведенные страница и часть орнаментального бордюра взяты из рукописи «Жизнеописание герцога Урбино». Роскошный декор сочетает два, по сути, несоставных элемента. С одной стороны, иллюминатор рукописи, создавая растительную «решетку» и располагая вертикально свои готические орнаменты, руководствовался искусством античного Рима, классик изучал его Рафаэль в термах императора Тита и барельефах Траянской колонны, и классицист его интерпретировал Джованни да Удино, украсив фресками виллу Фирезиани. С другой стороны, мы находим в этом декоре то, чего не дано было знать античному орнаменталисту. Конструкция, самостоятельные или в сочетании с другими, образуют особый композиционный элемент, который под названием «картуса» занимал такое значительное место в архитектуре и живописном декоре Высокого и Позднего Возрождения. Этот совершенно новый компонент, давший превосходный

база для растительной «решетки», наложил неподражаемый отпечаток на европейское орнаментальное искусство, и по характеру картушей очень просто датировать декор, начиная с XVII века.

Трудно определить происхождение реального деревянного картуша, представленного на таблице. Можно сказать одно: он создан не в Италии. Не исключено, что работа принадлежит немецким или фламандским резчикам по дереву, которые так эффективно обрабатывали его эскизами.

Начиная с XVI века в Италии постоянно работали иностранные мастера, и среди знаменитостей при дворе великого Федерико да Монтефельтро в Урбино (если взять только один пример) можно назвать Юстуса Генгесаго (Йоха ван Генга), «чей фламандский резчик оказался не меньше его колорита», и еще одного мастера (в том случае, если это разные мастера), известного под именем «Юстуса из Германии».



Книжный декор

Ориентальные мотивы, воспроизведенные на таблице, находятсЯ в двух рукописных документах на испанском языке – жакетных грамотах на получение дворянского титула (*Carta ejecutoria de hidalgía*), выданных Хуану Батано (1588) и Аугустину де Итурбе (1593). Декоративное оформление документов дает возможность судить о становлении

Ренессанса в Испании. Заметная роль отведена картинкам, которые, как правило, заключают шлокошские в гротескной манере человеческие фигуры. Особое внимание следует обратить на инициалу, непринужденную манеру исполнения инициалов, расположенных в нижнем ряду таблицы.

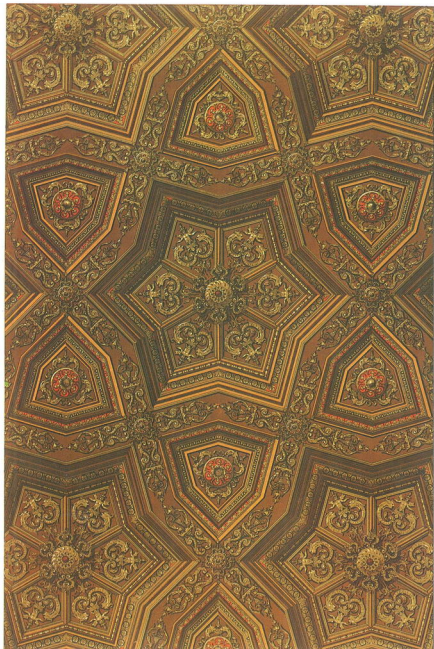


Резной золоченый плафон

Дубовый плафон с резным золоченым декором украшает старинный Большой зал норвежского парламента (ныне — Зал суда присяжных) в рунском Дворце правосудия.

К сожалению, невозможно определить ни автора, ни даты создания этого исключительного плафона. Однако можно предположить, что зал создавался

одновременно со всем зданием. Строительство Дворца правосудия началось при Людовике XII и его министре, кардинале Амбуазском, около 1499 года и продолжалось до 1514 года. Тем более что, судя по стилю внутреннего убранства дворца, есть основания отнести декор потолка к началу XVI века, то есть к началу французского Ренессанса.



Декоративная живопись и деревянная резьба Франция, XVI век

Исключительно важное и интересное место в истории французского искусства принадлежит тому периоду, когда мастера, имея возможность ознакомиться с итальянским Ренессансом и античным искусством, с удивительным искусом и тактом осваивали художественные мотивы итальянского искусства. В настоящее время начинают отдавать должное французской национальной школе, высокая квалификация и яркая самобытность которой создали величайшую базу для осознанного восприятия античной культуры как драгоценного наследия, возрождаемого французами и дальнейшим с вдохновенным энтузиазмом.

Уже с 1460-х годов французские мастера могли похвастаться оригинальным стилем и пылким искусством, а также глубоким знанием античных образов. Их вдохновение и свобода интерпретации классических идеалов уготовили им почетное место в стилистическом художественном направлении, известном под названием Ренессанс.

Неузнаваемо более говорить о том, что итальянские мастера, работавшие при дворе Франциска I, обучили своему искусству невежественных и грубых французов. Быстрота, с которой французская национальная школа овладела итальянской манерой, как раз свидетельствует о ее силе и утонченности.

Источники воспроизведенных мотивов:

1-3

Каменная резьба.
Замок Буа, 1530;

4-7

Каменная резьба.
Замок Шатодез, 1530;

8-15

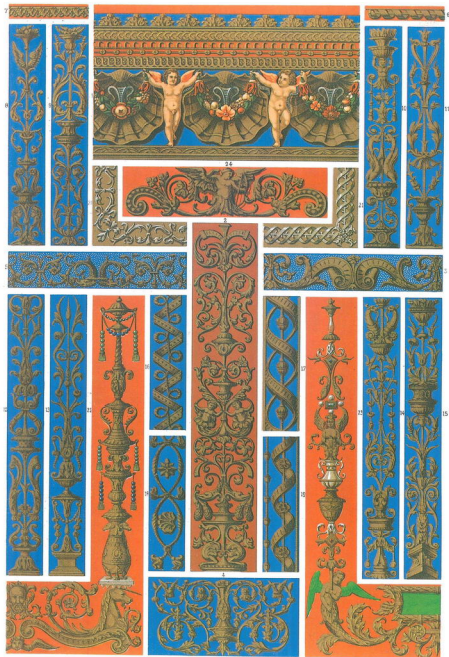
Павильон обитика.
Замок Буа, 1530;

16-19

Павильон обитика.
Мозаика Екатерины Медичи
в Буа, 1560;

20-24

Книжный декар Библии
(Библиотека Арсенала, Париж)
и Штемпельного чеканов.



Керамика с разноцветной глазурью

Блюда и ориентированные борты блюд, представленные на таблице, принадлежат французскому керамисту Бернару Паласси.

Известно, сколько труда пришлось приложить прославленному новатору, чтобы проникнуть в тайну производства восточной и итальянской керамики, с уровнем которой он хотел сравниться. Не будем говорить здесь о его «сезонных глинах», принесших ему широкую известность. Пластические украшения больших блюд в виде реалистических травоядных животных и растений, первоклассные сами по себе, не оказали, несмотря на успех, ни малейшего воздействия на художествен-

ные вкусы того периода. Нилые работы мастера, инспирированные Прибером, Паллоном и Гужоном, тесно связывают его стиль со стилем той современности, а именно эту сторону его дарования подчеркивают представленные модели.

Декоративное фарфоровое блюдо в оловянной оправе (вверху) вышло из ступи художественного литва того времени — по образцу большого оловянного блюда под названием «Температин» (1585—1590) оловянщика Франсуа Бриса. Паласси черпал вдохновение его формы для своих фарфоровых изделий, покрытых разноцветной глазурью.



Венецианские переплеты и маркетри

1
Переплет с изометричным фигуративным сюжетом в центральном медальоне (воспринимается как графический рисунок);

2
Переплет с ориентальным узором на внутренней стороне;

3
Три ориентальных мотива в технике маркетри (оффа XVI века).

Все мотивы переплетного происхождения провозглашают серию образов восточной ориентации. Относя их к периоду Ренессанса, мы хотим подчеркнуть, что благодаря связям Венеции с Левантом и Востоком приходит арабески из виноградных лоз, которые гармонично сочетаются с античной традицией значимая с XVI века.



Мозаичные мотивы на книжных переплетах

Образы ориентальных мотивов соответствуют нашей теме благодаря сочетанию полихромной цветовой гаммы с позолотой.

Источники:

1
Библия Робера Этьенна, ш-фольо.
Париж, 1540.
«Переплет выполнен по распоряжению президента де Ту, и, по всей видимости, Библия входила в его библиотеку»;

2
Библия, ш-фольо.
Флоренция, изд. Паоло Давидо, 1540.
Происходит из знаменитой библиотеки Гролье.
Штамп на латинском языке: *Geoffrey et amicorum*
[«Принадлежит Гролье и его друзьям»].



Книжный декор, тиснение

Мотивы 1–7 переписаны из рукописи, выполненной для Генриха II (5-е тысячелетие принадлежат нотариусов и секретарей Людовика XI-го), и представляет красивейшие образцы книжной иллюстрации того времени. Сходство этих декоративных композиций с миниатюрами Жана Коуэн Младшего дает возможность признать его авторство.

Мотивы 8 и 9, принадлежат Дюгерро, крайне близки старинным настенным росписям дворца Фонтенбло.

Мотивы 10–15 представляют орнаменты с золотым и серебряным тиснением, относящиеся к шедеврам люксовской типографии.



Декор как конструкция Обрамления, картуши, флероны

Подобный тип декора родился из тонко выполненной столбчатой работы. Он логически сконструирован, несмотря на то, что его доминируют растительные мотивы, воблещи гирлянды, цветочные букеты, плоды, ленты, трофеи и атрибуты, ренталии и моллюски, животные и даже человеческие фигуры, не говоря уже о разнообразных арабесках и драпировках. Словом, этот тип декора, где каждый элемент составляет самостоятельную единицу, имеет чисто европейский характер. Его популярность совпала с распространением итальянского Ренессанса во Франции, хотя характер наших хрупких структур не имеет ничего общего с личностью. В особенности же картуш представляет оригинальный ресурс, которого не знали древние.

В течение первой половины XVI века школа Фонтенбло стилизовала страну, и главным образом лемонских ювелиров, моделили картуши с концами,

закручивающимися в волоты. Однако под влиянием итальянской школы, которая получила импульс из Германии, этот жанр сделал большие успехи в Европе, всё больше и больше принимая характер столбчатой работы. В конце XVI и начале XVII века мастера Франции, Германии и Фландрии соприкасались в попытках видоизменить примитивные типы картушей таким образом, чтобы придать им другой внешний вид, новую пышность и новое изящество, не давая, разумеется, об основном декоративном принципе. Бесчисленное количество вариантов картушей дошло до нас главным образом в гравюрных листах. Живописцы, скульпторы (особенно резчики по дереву) и золотых дел мастера повсеместно принимали этот вид орнамента. Гравюры, обычно служившие образцами для всех мастеров, давали богатый материал для создания картушей; отсюда и потеряна большая часть наших мотивов.



Гиноровая отделка Декор занавесей и одежды

Гинор — тип вышивки, объединяющий аппликацию с концентричными кружевами. В XVI веке он был известен как подумент или гиду; если выложить его на ткань, он превращался в декоративную отделку (или басти); его четкость и рельефность проводила впечатляющий декоративный эффект. Гинор делился на картинный и кружевной гинор. Картинным называлась тонкая полоска пергамента, на которую наматывались шелковая, золотая или серебряная нити, придавая ей объемность. Собственно, гинор был шелковой нитью, обшитой вокруг толстой нити или шнура. Королева Шотландии Марин Стюарт вышивала его «пергаментным кружевом» — это определение подчеркивается мотивами 2, 3, 9, 12, 16, где узор заканчивается ровным рядом дубчиков. Термин «кружево» может применяться и к сетке, на которой закрепляется гинор, придавая ей вид шелкового кружева.

Рассматривая кружевные узоры, воспроизведенные на ткани, мы знаем, что они делались таким образом, чтобы было возможно скрыть швы. Чем более тонкой была отделка, тем больше требовалось швов, и любой мастер ощущал необходимость расколоть их симметрично, по сути, шлочка их в декор. Швы отчетливо видны в мотивах 1, 5, 6 и 13. Если говорить об ажурной вышивке, гинор оказывается самым богатым в смысле используемых материалов: золотой и серебряной нитями, разноцветных шелков, иногда перьях и драгоценных камнях. С начала XVI века печатаются специальные сборники образцов для вышивки, и все швейцарские мастера пытаются пережить один другого в изобретении узоров для бастиной отделки и других видов вышивки. Популярность гинора тесно связана с итальянским Ренессансом.



Ювелирные украшения

Ювелирные украшения, построенные на таблице, датируются в основном XVI веком; их дополняют образцы декора европейских ювелирных изделий XVII—XVIII веков, дающие некоторое представление о стилевой эволюции, следующей, или вправо, за развитием изобразительных искусств этого периода, вплоть до абсолютного триумфа бриллианта: благодаря обработке, выделенной его искрилизне и игре света, ему удалось занять главное место в персональных украшениях, а то время как золотая или серебряная оправы в результате постоянных изменений моды становится всё менее заметной, пока, наконец, не лишается самостоятельной художественной ценности. Большинство представленных образцов украшены эмалевой работой, черной или полудрагоценными камнями. Ювелиры того времени смотрели на декор драгоценной бижутерии иначе, чем в наше время. Каждый драгоценный камень приобретал в их руках совершенно особый вид, исключавший даже намек на массовую продукцию. Наши предки прежде всего ценили драгоценность, выделенную богатой игрой цвета и словно одушевленную собственной жизнью, придающей ей такой эффектный вид на фоне бархата, атласа, кружев или обтянутой руны. Драго-

ценный камень мог вполне быть радужным свечением нашего-набудь жестокорылого насекомого или источать свежесть нежного нежного цвета, недолговечного чуда, которому ювелир поздравил возможность стать вечным.

Впрочем овидианам, драгоценные предметы, прочные по самой своей природе и провайдывшиеся в нечеловеческих количествах, не дошли до нас по тысяче причин, которых мы не смеем касаться. Во всяком случае, ювелирное дело XVI века представляло всего приторней подлинных вещей, находящихся в музеях Франции и немногих частных собраниях.

Лучшие ювелирные украшения известны прежде всего по гравированым листам — негипернатому источнику знаний о предмете. Жаль только, что монокхронные гравюры не могут дать сведений о цветовой гамме, дополняющей великолепие старинных ювелирных изделий. На всех жанров декоративно-прикладного искусства ювелирное искусство, предвизиженное для украшения человека, по всей видности, требует высшей степени аналитических знаний. Как бы то ни было, в нем полностью воплощено умение лучших мастеров.

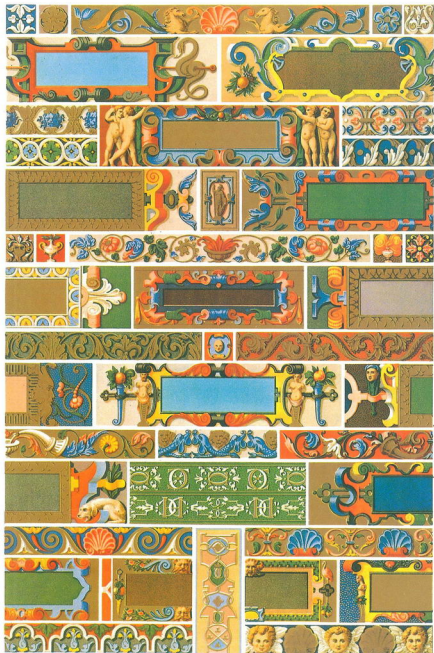


Фризы с картушами, непрерывные фризы

Воспроизведены 44 орнаментальных мотива. Мотив на зеленом фоне с монограммами Генриха II и Екатерины Медичи (в нижней части таблицы) восходит к росписям в мозаике Екатерины Медичи в замке Шенонсо. Под ним – подвеска на желтом фоне. В самом низу, в центре – фреска из мозаики в замке Шенонсо.

Остальные 42 сюжета взяты из исторической портретной галереи Андре Тезе «Подлинные портреты и живописанные великих людей – греков, латинян

и язычников, сделанные по их изображению, шпатам и медалям, древним и современным» (Париж, 1584). Обширная коллекция портретов по всему росту, гравированных на меди в конце XVI века, удивительно богата уникальной архитектурной орнаментикой, элементы которой выдвигаются от страницы к странице. Огромный труд Тезе в некотором роде исчерпывает возможности жанра. Иллюстрации раскрыты в то же время.



Картуши

Интересно проследить за эволюцией картуши на протяжении истории французского искусства. Представленные образцы относятся ко второй половине XVI и первой половине XVII века. Картуши 1–4, украшающие рукопись из библиотеки Арсенала в Париже, приписываются Жану Кузену.

Остальные (в основном фламандского происхождения) карты из разных источников. Обычно картуши украшали географические карты, но их применение не сводилось только к этому, тем более что в качестве декоративных элементов использовались дерево и кожа.



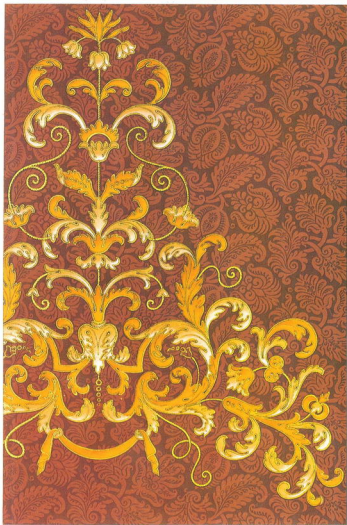
Декоративные портьеры с аппликациями

Представленные мотивы:

Вверху и справа — два фрагмента из Гезуи с аппликациями из шерстяной ткани на том же материале; края обшиты шелком.

Слева: фрагмент портьера из Милана. Фон — пурпурная шелковая парча (ливонский стиль), аппликации — желтый атлас.

Портисал своей четкостью и рельефностью, выходящими мыслью о декоративной деревянной резьбе, узоры эти достойны руки самого искусного мастера того времени.



Живопись, ажурная работа, чеканка

Представленные фрагменты принадлежат одной эпохе и представляют так называемый «стиль Людовика XIII», на что определенно указывает мотив 7.

1
Деревянная панель наборной работы из пластинок слоеной кости и перламутра (воспроизведена в натуральную величину). 1508. Пластины и сложная работа созданы, вероятно, для получения знания мастера в ремесленной гильдии.

2, 3
Ажурные гравированные серебряные рамки (воспроизведены в натуральную величину). XVII век.

4
Фриз в павильоне Королевы-матери в Фонтенбло. Эпоха Людовика XIII.

5
Монета Людовика XIII и Анны Австрийской (тот же источник).

6
Верхняя часть левой створки позолоченной деревянной двери во дворе Фонтенбло (до реставрации).

7
Ларчик в стиле рококо, принадлежавший Анне Австрийской. Украшен золотыми чеканными вставками по бархатному фону.



Цветная кожаная панель с бордюром
Стиль Людовика XIII

Таблица представляет великолепный образец кожаных изделий с тиснеными узорами, позолотой и серебром, выполненных в период расцвета этой отрасли производства во Франции — в XVI—XVII веках. Название «Cordovan» (кордовская цветная кожа), часто прилагательное к подобным изделиям, как будто предполагает испанское происхождение, но они не имеют с Испанией ничего общего. Роскошные кожаные панели ведут происхождение из Венеции, Англии, Голландии и Фландрии (с цент-

ром в Мехелене); в Льеже также существовали кожеобрабатывающие фабрики.

Подобные панели делались из телячьей, козляной или овечьей кожи, украшенной тиснеными узорами; сначала их серебрили, потом золотили; золочение выполнялось лаком, контрастирующим золотую краску. Мягкие, устойчивые к сырости и выцветанию вещества, кожаные изделия принадлежали к предметам роскоши и пользовались огромным спросом.



Фрески, миниатюры, эмали и черны

1
Настенное панно
в капелле Королевы-матери,
Фонтенбло;

2
Декор расписного плафона
в покоях Анны Австрийской
в Лувре;

3
Настенное панно
в Люксембургском дворце
(Париж);

4, 5
Растительные орнаменты
на рукописи, выполненной для
Анны Австрийской;



6–12
Фрески
в церкви Сен-Эсташ в Париже;

13, 14
Фрагменты золотых изделий,
украшенных эмалью и черной.



Крупноформатный декор Декоративные шпалеры

Эта настенная шпалера — одна из цикла, подаренного, по легенде, королем Франции Людовиком XIV Наполеону II, королем Англии. По всей вероятности, шпалеры были изготовлены в Мортлаке вскоре после Реставрации (1660), хотя вполне возможно, что работа над ними началась еще в то время, когда Карл I (тогда еще принц Уэльский) основал государственную фабрику в Мортлаке, где ткачи работали по собственным картинам над повторением рафаэлевских «Десяти Апостолов» (брюссельские ткачи во главе с Питером ван дер Альстом перевели картины Рафаэля в gobelens для папы Льва X, хранящиеся в Ватикане). Эти шпалеры, изготовленные на голландском станке шелководов, изрезанными, золотыми и серебряными нитями, были больших размеров; рельефной формой они обладала расположенно ступи на картоне, воспроизводившиеся с максимальной точностью. Рафаэлевская сцена из Нового Завета —

«Чудо на Тиверидском озере» — расположена горизонтально, в то время как воспроизведена на ткани шпалера близка к квадрату. Судя по характеру бордюра всего цикла, он сохранил черты прототипа и принадлежит стилистически к периоду правления Людовика XIII.

Ориенталист превратил каждый бордюр в место яркого контраста и главной сцены. Ему удалось добиться исключительной живописности: палитра демонстрирует светло-розовые тона, серебристые блики и свежие синие оттенки. Шпалера воспроизводится веллом, поскольку невозможно оценить бордюр без центральной сцены. Хотелось бы отметить, что картина, несомненно также большое значение в истории декоративного искусства, самим мастерами воспроизводилась очень производно. Контраст вымечался лишь в общих чертах, предоставляя ткачу свободу и инициативу творчества.



Картуши

Картуши 1–4, датируемые первой половиной XVII века, украшают расписную шпатель и двойную кружку часовни Инисдала кармелитского монашеского ордена. Картуши с незаполненной сердцевинной частью встречаются в орнаментике географических карт. Многие из них датированы; самый поздний относится к 1645 году. Их гранировала фламандские мастера, затем расширяли от руки.

Мотивы 5, 6 выполнены по рисункам Бернардо Кастелло. Маскароны и стилизованные растительные мотивы, заполняющие некоторые картуши, также фламандского происхождения и того же периода; выведены по эскизам Йоханна Кристофа Файнлейна.



Драпировки, вышивка, тиснение



Сюжеты происходят из различных источников, аппликация выполнена в одной матери.

1
Кожаная драпировка из замка Шверин близ Блуа. 1635;

2
Деревянная рама с инкрустацией слоновой из Турени (того же периода);

3-8
Тиснение во фламандской манере по эскизам Файнслейна.

Прочие ориентальные мотивы немецкой вышивки настолько схожи с узорами для вышивания, опубликованными Райхелем (Ульм, 1613), что не возникает сомнений в их происхождении.

Ввиду вынужденного уменьшения этих интересных мотивов нет возможности воспроизвести насыщенные цветные фоны, к которым они нередко приурочивались. Рельефные образцы выглядят очень эффектно на белом фоне, а также на бархате красного, пурпурного или темно-зеленого цвета.



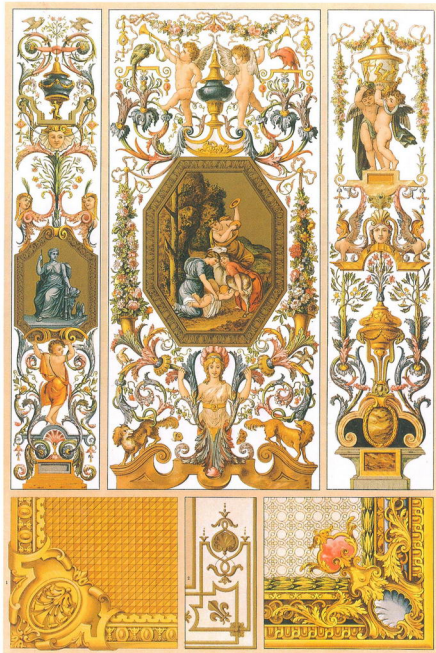
Декоративные панели Бордюры шпалер

Три различные деревянные панели — образцы крупноформатного декора (высота каждого оригинала 2,1 м), составляющие часть обширной архитектурно-художественной композиции. Роспись на белом фоне и раззолоченное рельефное обрамление выказывают радость и легкость, которые в XVIII веке всё еще считались неприменимыми в декоре королевских покоев. Ввиду отсутствия более точной информации, они приписываются парижскому живописцу Самюэлю Вуо (1590—1649). Проведя пятнадцать лет в Италии, он вернулся во Францию в 1627 году, при Людовике XIII. Его творчество испытало воздействие энергичной манеры Караваджо и более сдержанной, хотя и более яркой манеры Гвидо Рени. Назначенный «первым королевским живописцем» и получивший квартиру в Луаре, Вуо стал подлинным диктатором искусства того периода — роль, которая после него перешла в еще большей степени к Шарлю Лебретту, директору мануфактуры Гобеленов. Художники такого ранга сами задумывали и исполняли свои работы. И Самюэль Вуо, чья плодотворность была поистине неисчерпаемой, создал массу эскизов для гобеленов королевского двора, а также выполнял важные работы по оформлению королевских резиденций — Луара, Люксембургского дворца, зам-

ка Сен-Жермен, дворцов Версаля и Фонтенбло. В представленных на таблице панелях тяжелые, неуклюжие элементы сочетаются с формами исключительного изящества; художник создает композицию с помощью своей фантазии, используя различные декоративные мотивы. Здесь нет другой логики, кроме воображения художника. Мраморные скульптуры, иззолоченное или расписное дерево, обработанные всеми известными способами, человеческая фигура во всем ее благородстве, мифологические чудовища, четвероногие, птицы, бабочки, классический авант, натуралистически выполненные цветы, маскироны и вазоны с цветами; шакалы, грифоны и работа по металлу с овальным декором — таков был изобразительный ряд орнаменталистов эпохи, сформировавшийся под влиянием итальянского Ренессанса.

Шпалеры украшены двумя крупными угловыми мотивами (1, 3).

Центральный мотив (2), выходящий из виньеточного обрамления и прерываемый софитом гравюр «Королевские медали», выписанных во второй половине XVII века.



Крупноформатный декор Углы и бордюры шпалер

Между 1570 и 1600 годами в Париже работала иезуитская мануфактура, известная как Парижская иезуитская мануфактура. Одно время ею управлял фламандец Марк Комае, Фабрика, где на голландских станках ткали шпалеры, называвшиеся Королевской фабрикой. Ее основал Генрих IV в 1610 году в квартале Пале Руваль, а около 1630 года она переместилась в квартал Гобеленов. Она также отличалась от первой мануфактуры версальских ковров, известной как Савонери, основанной Генрихом IV в 1627 году и размещавшейся в галереи Луара. В 1662 году, по указанию Кольбера, была открыта фабрика, исторически называвшаяся Королевской мануфактурой Гобеленов (или Мануфактурой королевской мебелировки), где изготавливались шпалеры, мебель, серебряная утварь и панно. Первым ее директором был живописец и декоратор Шарль Лебрен.

6

Парижская Королевская мануфактура.
Бордюр первой шпалеры из иезуитского цикла «История Артемиды» (вереть, шелк, 3,83 x 5,20 м). Картины для этих шпалер перерабатывались несколько раз. Нам образцы относятся скорее всего к концу XVI века;

2

Шпалерная фабрика в Мортлейсе (Англия).
Бордюр второй шпалеры из иезуитского цикла «Венера и Вулкан» (вереть, шелк, золотые и серебряные нити, 4,30 x 5,80 м). В бордюр включены миниатюры Френсиса Крейна (ум. 1568), первого директора фабрики, основанной принцем Уэльским (будущим Карлом I) в 1625 году;

3

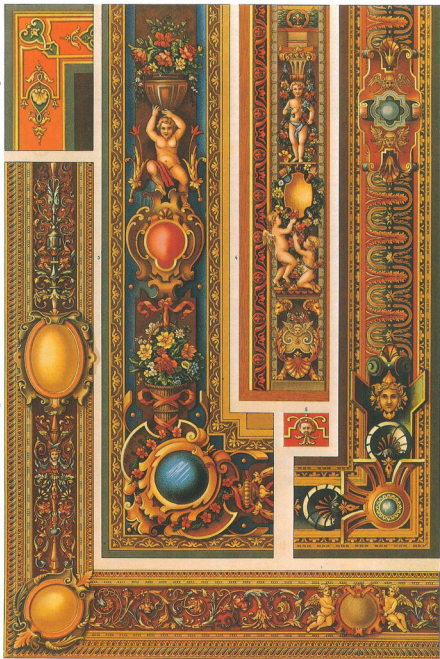
Королевская фабрика.
Угол и часть бордюра шпалеры «Охота Меланжю», вытканной шелковыми и шерстяными нитями. В бордюр включена миниатюра СС;

4

Мануфактура Гобеленов.
Наружный бордюр в стиле Жана Лепотра;

1, 5

Дополнительные элементы образцов (собрание медаль, отмеченных в честь Людовика XIV) представляют малоформатный декор смешанного характера, который можно датировать концом XVII века.



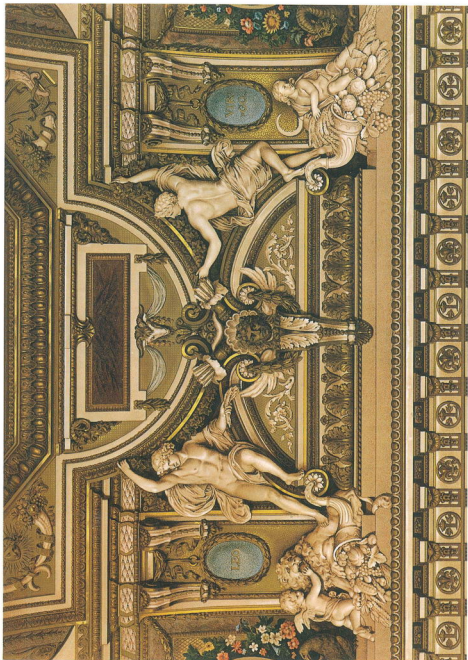
Главная орнаментальная композиция Резной и расписной декор пяты свода

Пята свода представляет плиту, находящуюся между основанием свода и первой стеной с колоннами. Декор поднимается и разворачивается по архитектурным линиям, образуя логическую конструкцию с симметрично расположенными картинами разнообразных форм и размеров. Это орнаментальная композиция, состоящая из летящих высоких рельефов и падающих (или лежащих) барельефов, — просто «оправы» для заключенных в ней многоцветных росписей; сдержанный колорит декора очень эффектно оттеняет живопись. Картины фактически представляют окна с иллюзионистскими композициями, которые словно висят в воздухе, на тредиционно плотных облаках.

Воспроизведена часть плафона Галереи Англона в Луэре. Декор был заказан Лебрену Людовиком XIV в 1661 году, после пожара, который уничтожил первую галерею, начатую при Карле IX и законченную при Генрихе IV. И по духу, и по замыслу характер нашего декора ничуть не напоминает шумную авеню этого авраамического короля, давшую тему для росписи плафона в Большой галерее Версаля. Мастерство Леброна сквозит в любой части его декора —

в выборе сцен, изогнутых фигурах, гармонии орнаментальных мотивов и символических изображений. Напомним, что Король-Солнце избрал своим символом Аполлона, бога света и искусства, а девизом его было следующее над всем миром солнце с латинско *Non plus ultra inopra* («Не уступающий и никуда»). Изображение солнца помещено в одном из двух углов остатка у левого края таблички; второй угол остатка посвящен Аполлонову лиру.

Каждый мотив дополняется роком вазобилия. Лебрен разделил свод на одиннадцать главных картинок. В центральном он намеревался изобразить Аполлона в колеснице, окруженного атрибутами солнца. В четырех ближайших к центру картинках — «Время года», «Утро» и «Вечер» — предполагалось поместить в дух медальонных, а «Ночь» и «Заря» — в дух отдаленных восьмугубельных. В полукуполом на противоположных концах свода должны были находиться «Пробуждение воздуха» и «Пробуждение земли» при первых лучах солнца. Однако в 1662 году Лебрен был назначен директором мануфактуры Гобеленов, и плафон в Галерее Англона остался неизменным до начала XIX века.



Крупноформатный декор Ковры и шпалеры

Два фрагмента — часть ковра и угловая часть бордюра восточной шпалеры — иллюстрируют самый яркий период в сфере декоративного искусства при Людовике XIV. Начальный ковер (8,90 x 3,90 м) входит в тридцатичастный цикл ковров, предназначенных для Галерей Аполона в Лувро.

Вытканые из шерстяных нитей, они представляют продукцию фабрики Савонери. Достоинства этого замечательного ковра говорят сами за себя: смелость центрального мотива, искусное исполнение, четкое деление на части, богатый колорит с контрастными фонами и, наконец, все золото и разнообразные ориентальной композиции. Достаточно сказать, что смелость композиции и интенсивная расцветка фона особенно удачно соответствуют применению такого материала, как шерсть, которая при падении горизонтально света соединяет все цветные нити в одно гармоничное целое.

Уже в табл. 184 мы отметили масштабность и сложность крупноформатных декоративных схем Лебрен. В 1661 году Лебрен представил Людовику XIV полный декор Галерей Аполона, и не вызывает сомнения, что узоры будущего цикла ковра играли в нем не последнюю роль.

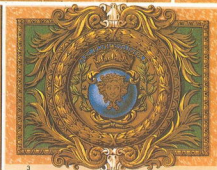
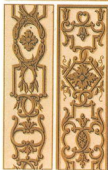
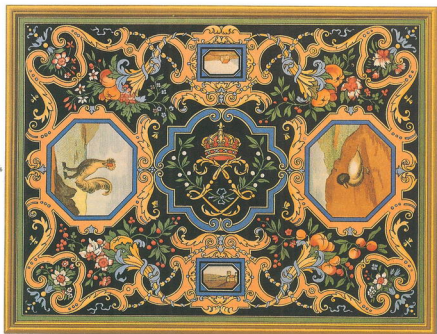
Часть бордюра (и нижней части таблицы) принадлежит красивейшему циклу шпалер, вытканых на мануфактуре Гобеласов. Все сорок четыре сцен, представляющих «Историю Людовика XIV» (автор картин был Лебрен), обрамлены подобным бордюром, который можно видеть полностью в граверном листе Себастьяна Лекьера Старшего. Колорит восточной части характерен для восточной шпалы всего цикла. Эта роскошная шпалера выткана шерстью, шелком, а также золотыми и серебряными нитями.



Мозаика и живопись

- 1
Фрагмент алфавита в Версале,
расписанного Миньяром (не сохр.);
- 2
Фрагмент декора главной лестницы Версаля
по эскизу Лебрена (не сохр.);
- 3
Декор Главной галереи Версаля
по эскизу Лебрена;
- 4
Эскиз декора мраморной столешницы,
присланный Роберу де Котту.

Данность Маро приспосабливает четыре живописных
алфавита (внизу, справа и слева) в доме по ул. Бон
в Париже и в гостиной бывшего Орлеана Майи на углу
набережной Вокстера и ул. Бон (см. табл. 192).



Металлическая инкрустация Дворцовая мебель

Металлическая наборная работа как главный декоративный элемент возникает лишь во второй половине XVII века. В период правления Людовика XIV мебель украшалась инкрустацией черепковых и сверкающих металлических пластинами, соответствующей вышности обстановки королевских покоев.

В руках величайшего инноватора Андре Шарля Буаля репрезентативная дворцовая мебель обретала красоту и изящество, до тех пор не известные и новым в то время не преобладавшие.

На табличке представлен секретер из Галереи Анжлуа в Луаре, выполненный на Мануфактуре королевской мебели под управлением Лебрена. Богородица архитектурная форма подчеркивается прямым линиями, а общая композиция и орнаментальные детали являют след возрождения римской античности, культивируемого Пуссеном. Привлечена стилистически первому периоду производства мануфактуры Гобелена, наш образец во многом признает унаследованного, собственного более поздним периодом. Почти тридцать лет привлекались великодушная декоративная система Буаля, данная совершенные образцы дворцовой мебели, после чего эта мода распространилась на мебель городских слоев населения. Андре Шарль Буаль, «первый королевский черепочек», был также архитектором, скульптором и гравером, что подтверждается его работами. Конструкция работы создана архитектором, чеканная выделочная бронза превращается в первоклассную скульптуру; наконец, для изображения прожилки растительной «резьбы» применяется граверовка: линии, сделанные резцом, имитируют о черной работе.

Великодушная заменой выходящей из моды наборной работы по дереву (маркетри) стала металлическая инкрустация. Пластины металла инкрустацию прикладывают друг к другу, подобие кусочков цветного дерева в наборной работе; приклад, их прикладывали местной вместо клеи. Орнаментальные мотивы из черепковых пластин выкладывались таким же образом. Они были либо естественного цвета, либо инкрустациями с внутренней стороны. Металлическая инкрустация стала несколько популярной во второй половине XVII и начале XVIII века, что гравировки, ковки, книжные шкафы, бюро, секретеры, герданы и шифонеры украшались во той же декоративной схеме, выполненной в той же технике.

В нижней части таблички:

2-5

Граверовка на драгоценном металле, выполненная Людовиком Пестуэром;

7, 9

Шкатулки Даниэля Мирю;

6

Таблетка с золотой и серебряной инкрустацией;

8

Крышка шкатулки.



Мебель с чеканными бронзовыми накладками
и металлической инкрустацией
Дворцовая мебель

Творчество Андре Шарля Буа было титаническим занятием, что лишь многочисленные примеры могут вызвать характерное для них стилизованное единство. Типы пластической выразительности прежде всего были рождены функциональным назначением предмета мебели, но нельзя забывать и о тех широких возможностях, которыми располагал этот выдающийся мастер — скульптор, гравёр и инкрустатор. Такие гардеробы, как воспроизведённый на таблице, представляют строгую архитектурную форму. Общий декор имеет такое же значение, как и мелкие декоративные детали, и по композиции, так же точно продуманным, как и декор этого гардероба, или в декоре секретера (см. табл. 187), где сияет Людовик XIV во всем величии доспехов Марса, или в ориенталистиче сугубо декоративного козовального стола (табл. 189), можно понять, как ориенталист решал проблему использования предмета в целом.

Почти дофина в Версальском дворце, разрушенные по указанию Людовика XIV в 1747 году ради новой планировки, имели настольно пышную отделку,

роскошную мебель и эффектные деревянные панели, выписанные Буа, что, как отмечал в дневнике современник, Людовик XIV демонстративно их 18 февраля 1689 года своему августейшему гостю Нанкоу II как одно из чудес Версаля.

Великолепные деревянные панели поистине архитектурных пропорций не сохранились. Это кажется почти невероятным: если даже предположить, что работа Буа оказалась единственным деревом капризом для XVIII века, личный вклад мастера произведает не менее ошеломляющее впечатление. Однако панели не исчезли бесследно. Что до мебели, она была распространена по другим покоям Версаля и по другим королевским дворцам. Кто может вообразить, что мебель, входившая сейчас в Галерею Аполлона в Луаре, не стояла когда-то в «Львиных дофинах»? Разумеется, она вполне достойна нового преставления. Столы и комоды Буа с прекрасными мраморными досками предназначались для выставок бесценных коллекций произведений пластического искусства, чужеземных динозавров, бронзы, фарфора и хрусталя.



Наборные орнаменты Гравированные и чеканные мотивы

Серия образцов мебели Буля из Галлерен Аволлона и Луаре завершается консольным столом. Его бронзовые чеканные накладки менее эффективны, чем на других предметах, поскольку главную декоративную роль здесь берет инкрустация.

Буль разработал собственный вариант мебелиной интарсии (или маретри), сводившийся к позитивному или негативному рисунку, образованному комбинацией металла и черешки. В первом случае (см. таблицу) черешковые пластины служат фоном для орнаментальных мотивов, выполненных в меди; во втором — на медном фоне располагаются орнаменты, составленные из пластины черешки. Мастер широко применял материалы натурального происхождения — черешковую панцирь, слоновью кость, рого, эбеновое дерево и перламутр, а также металлы — медь, олово, серебро и золото. Изогнутые пластины черешкового панциря (либо золотистого, пропускающего свет тона, либо темно-коричневого или черного) можно было размещать в горячей воде или на огне, прессовать и нарезать плоскими слоями нужной толщины; оборотная сторона прокрашивалась

алой, зеленой, синей или угольно-черной краской; затем прямо на опрессованную поверхность накладывался лист бумаги, закрепленный краской.

В работе использовались красная медь или латуны (связанная с двух третей красной меди и трети окиси цинка). Добавление красной меди и олово и серебро делало их гибкими и ковкими, что и требовалось для инкрустации. Золото прекрасно сочетается с перламутром и черешковыми пластинами. Чтобы добиться более мягких цветовых нюансов, применялось золото разных оттенков — белое, желтое, красное или зеленое. Железная твердость олова достигалась добавками красной меди.

Эффективные материалы и изумительная композиция порой подчеркивались гравировкой не только металлических частей, но и черешковых пластин, на поверхности которых резцом наносился рисунок.

Чтобы сделать изображение более четким, в углублении интарсии втирались смесь черной мастики и расплавленной древесной смолы; наконец, не тронутые гравировкой участки подвергались полировке.



Инкрустация «буль»

Инкрустация в стиле «буль», одно из значительных достижений Франции в области декоративной инкрустации на дереве, в настоящее время вновь обретает заслуженную популярность, которой она пользовалась в конце XVII и начале XVIII века.

Андре-Шарль Буль, работавший в стиле Людовика XIV, родился в 1642 году и дожил до девяноста лет. В искусстве производства дворцовой мебели он имел талант подлинного художника. Первый мебельщик при дворе Людовика XIV, архитектор, ювелир, гравер и бронзолитейщик, посетив Италию и мастерские в Лувре, он собрал огромную коллекцию эскизов, гравюр и произведений искусства, часть которой, к сожалению, сгорела вместе с мастерскими и имуществом во время пожара в 1720 году, а оставшая часть была распределена, чтобы удовлетворить кредиторов. Обилие драгоценных материалов, которыми располагал Буль до этого несчастия, и известной мере позволяет понять совершенство оригинальных работ непревзойденного мастера.

Предшественники дела Були были бронзолитейщик Киффнер и Крессви, творец рокайльной мебели, чернотеревец и скульптор, и тип ориентализма маркетри, который Буль дал свое имя, с успехом воспроизводится и по сей день.

Инкрустация «буль» отличается не только красотой и разнообразием узоров, но также всего гармоничным сочетанием экзотических древесных пород с металлами, составляющим важнейшую часть подлинного искусства.

1-5

Футляр настольных часов с нестрой инкрустацией из черепашьих пластин, латуни и олова. Поверхность футляра кажется серебряной благодаря специальному лаку, нанесенному на металлический фон в данном серебряный, перламутровый оттенок;

6-10

Декор изюмной с инкрустацией черепашьими пластинками в сочетании с гравированными позолоченными накладками;

11-14

Общий вид и фрагменты декора мебели в стиле Людовика XIV. Инкрустация: черное дерево с позолоченными ориентальными накладками. Главный сюжет: «Геркулес побеждает леснейшую гидру»;

15-17

Мотивы инкрустации «буль».



Декоративные фрески

Главная и боковая панели из Галереи Аполлона в Лувре

Два главных сюжета, представленных на табличке, входят в декоративное оформление «Орла Карла IX».

Жан Берен, архитектор и декоратор короля Франции, по замыслу которого гротескными орнаментами были расписаны стены ватиканских Лоджий, делал эскизы орнаментов для мебели и гобеленов, а также для настенных или потолочных росписей. Научил роспись Рафаэля, выполнявшие

на основе авторских моделей, Берен брал из его стилистики то, что, по его мнению, давало наибольший эффект. Его нечленимая фантазия преобразовала рифмакское наследие по-своему, в соответствии с французским вкусом, и Берен достиг такого совершенства, что иностранные художники нередко заимствовали его оригинальный стиль и его декоративные композиции, крайне популярное во второй половине XVII века как «берендиз».



Живописный плафон

На таблице в уменьшенном виде воспроизведена часть живописного плафона бывшего Огюста Майи на углу набережной Вольтера и улицы Бон в Париже. Расписанный в розоватом, пастельном стекловидном XVII века, этот необыкновенный потолок достоин кисти Берена или Маро, талантливейших ху-

дожников-декораторов того времени. Справедливо предположить авторство Маро или его школы на основании поразительного сходства росписи с грифельным эскизом росписи другого плафона, автором которого был Маро.



Декоративные росписи, книжные миниатюры

Горизонтальные и вертикальные фрагменты фризов решены над лесные архитектурные украшения. Крупноформатные инициалы и картуш ведут свое происхождение из декора Библии.

Выполненные самим мастером гравюры «Охота на оленя» (зеркалу) и «Триумф Нептуна» (в центре) анимированы из книги «Архитектурные труды Жана Лепотра, архитектора королевских зданий» — тома гравюр несущественных или городских и загородных домов, замечательных изображений и фантазий художника. Первой из представленных гравюр выходит в серию «Фризы, растительные и выемки итальянизированные орнаменты» (около 1660), вторая — в серию «Классические вертикальные орнаменты» (1659). Обе гравюры характерны для пышного, роскошного декоративного наследия Лепотра.

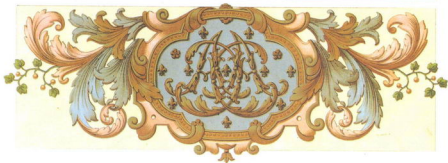
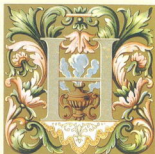
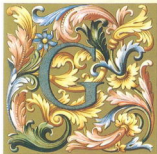
Жан Лепотр Старший был одним из самых успешных сотрудников Лебрена на Гобеленовой мануфактуре со дня ее основания в 1662 году. Даты гравюр свидетельствуют о том, что к этому времени он был уже полностью сложившимся мастером. Судя во всему, Лебрену приходилось сдерживать его творческий энтузиазм, поскольку в совместных работах рука Лепотра совершенно не чувствуется, и, скорее всего, его индивидуальность могла развернуться

только в гравюрах. Таким образом, представленные гравюры, раскрашенные лично Лепотром или по его указаниям, кажутся нам наиболее интересными: это новозакази, позволяющие автору дать выход своему темпераменту.

Горизонтально расположенный фриз и вертикальная орнаментальная полоса демонстрируют различную степень осуждения художника. Триумфальный характер орнаментальной полосы требует большего спокойствия и более глубокого, насыщенного цвета. Чтобы по заслугам оценить их достоинства, достаточно представить мотивы в контексте вышурой архитектуры того времени: лишь на подобном фоне их орнаментальные свойства могли проявиться особенно эффектно.

3. 7

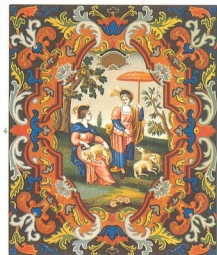
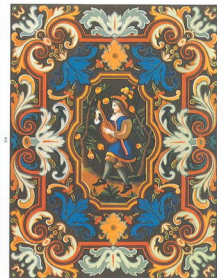
Мотивы бордюров гобеленов того же периода. По сравнению с бесчисленной орнаментной остатками мотивы кажутся более скромными. Четыре инициала и картуш выполнены Лебреном по оригиналам, до сих пор сохранявшими свою свежесть и выходящими в четырехтомной сборнике «Антифония» из церкви Сен-Венсан в Париже, переписанным и иллюминированным между 1705 и 1729 годами.



Гобелены с бордюрами

Главный сюжет (слева) и его бордюр (1, 3) происходят от великопольского гобелена из замка Гриньяк. Два фигуративных мотива (2, 4), судя по стилистике исполнения и костюмам персонажей, могут быть отнесены к концу XVII века. Один из них, с двумя фигурами (внизу справа), решен в стиле традиционной орнаментики того времени. Возможно, он принадлежит к серии гобеленов «Месяцы года» и символизирует июль (о чем говорит сцена охоты и знак зодиака — Рак — в картуше, настолько мини-

атурной и оригинале, что его невозможно воспроизвести). Интересно отметить различия в завершении этих фигуративных сюжетов и орнаментов граньякского гобелена. В последнем цветные элементы лишены контурной обводки, в то время как контуры фигуративных мотивов подчеркиваются ярким рисунком на темном фоне и темным рисунком — на ярком. Второй паркет широко распространен в орнаментике индийских и персидских тканей.



Шелковые ткани, переплеты

Два куска шелковой материи разных тонов демонстрируют notions XVII века. Изящный рисунок ткани сверху демонстрирует восточное влияние, распространенное во Франции благодаря близкому контакту с восточной ориентальной. Расположение вертикальных орнаментальных полос в высокой степени выразительно; в сущности, этот изящный рисунок с его уточненно-простой асинхронной расцветкой составляет приятный контраст натурной декоративной тенденции того периода.

В нижней части таблицы — изящный образец, обклеенный набивным шелком. При Людовике XIII было принято покрывать внутреннюю сторону переплета узорной тканью. Ориенталика напоминает о роенских Берни, Маро и других живописно-декораторов. Непрерывный мотив составляет волноты с двойной обводкой и алмазные листья с включением изящной грозди анюта.



Керамика: французские фабрики

Декоративные мотивы французской керамики:

1—14

Русские мануфактуры. Первые фарфоровые фабрики в России появились только в середине XVII века, превратив город в один из самых крупных центров производства фарфора во Франции. Король, влюбленный в Голландию, давал им многочисленные льготы, и мастера расписывали посуду по эскизам шведских живописцев того времени.

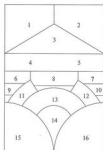
Представленные мотивы с амбрезионами и другой стилизованной орнаментикой характеризуют период расцвета русской фарфоровой фабрики.

15

Блюдо с клевоном англеского керамика Фебурье Борна, 1716;

16

Фарфоровое изделие фабрики Мустье.





Кожаные изделия, тисненные золотом

Ранее уже говорилось о происхождении и производстве цветных кожаных изделий с тиснеными золотом узорами (см. табл. 177). При огромном многообразии используемых цветов особое предпочтение отдается — в противовес колористической палитре эпохи Людовика XIII — более светлым, более деликатным оттенкам. Это характерно для более влажной, однако всегда более обдуваемой, си-

стемы ориентации, которая привнесла ей на смену в начале XVIII века.

Красота декора не кажется удивительной, если помнить, что эскизы для украшения подобных предметов роскоши заказывались обычно лучшим художникам-декораторам той эпохи — Мейссоне, Ошениору и другим.



Бордюры гобеленов

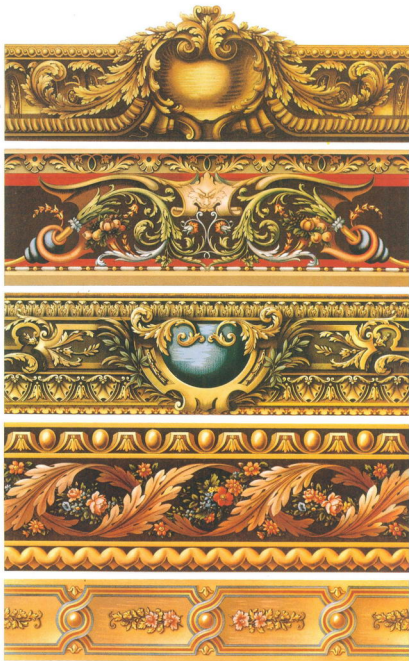
Фрагмент бордюра (вверху) представляет картуш с названием главного сюжета цикла гобеленов «История Всона», вытканного по эскизам Жюль-Франсуа де Труа. Бордюр имитирует деревянную оконочную раму в стиле рококо. Гобелен, вытканый на голландском станке из шерстяных и шелковых нитей, подписан Иераром Ораном (G. Aubert) и датирован 1751 годом (мануфактура Гобеленов).

Фрагмент 2 – бордюр гобелена «История императора Константина Великого» по эскизу, приписываемому то Давиду Кловою, то Рубенсу, выткан из шерсти и шелка с включением золотых и серебряных нитей (Королевская мануфактура, около 1610).

Мотив 3 заимствует бордюр ассоциативного цикла гобеленов «История Зефира» по эскизу де Труа, вытканых из шерсти и шелка на мануфактуре Гобеленов ткачом по имени Монверне по картону Пьера-Франсуа Коэтта (1738–1752).

Мотив 4 украшает бордюр одного гобелена из девятичастного цикла «История Александра Великого» по эскизам Шарля Лебрена. Орнаментика бордюра разнообразна. Плетена изумрудных азиатских листьев, переизобилюется с цветочной гирляндой, образует такие фигуративные сюжеты цикла, как «Александр и семья Дария», батальные и другие сцены. Материал гобелена, вытканного на голландском станке, – шелковые, шерстяные, золотые и серебряные нити (мануфактура Гобеленов).

Наконец, орнамент на кайме одежды (5) можно обнаружить во второй части цикла гобеленов «История Артемиды» по эскизам Антуана Карома. Этот гобелен выткан из шерстяных и шелковых нитей на Королевской парижской мануфактуре.



Декоративные росписи

Двухцветная роспись, выполненная в первой четверти XVIII века, украшает плафон бывшей главной комнаты в зерцальных покоях принцессы Котти, дочери Людовика XIV и Луизы де Лавальер, и включает ее монограмму. Эта замечательная работа

относится к шедеврам французского декоративного искусства. Изящные ориентальные мотивы выплывают руку мастера.



Гобелены и книжный декор

Гобелен (7), размером 3,75 x 2,50 м, представляет образец каноничности, распространенного в конце XVII и начале XVIII века. Гобелены в то время относились, скорее, к предметам обстановки, составляли часть убранства залов помещений в замке или дворе; затем их сменили шелковые драпировки. В вышних королевских дворцах они служили портьерами. На четырех дверях спального покоя Людовика XIV в Версале висели портьеры, затканые сценами из «Времен года».

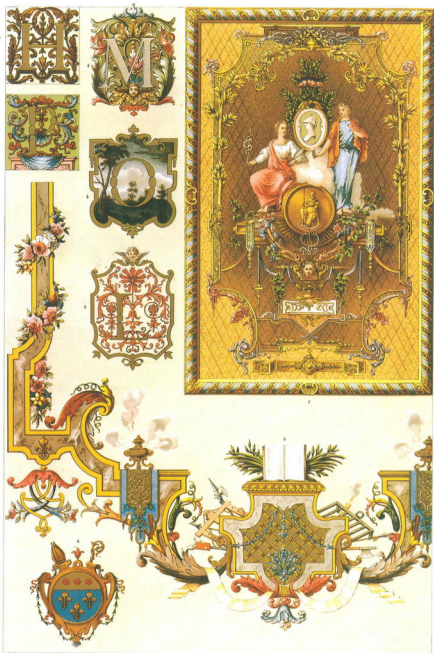
В этой почти архитектурно-геометрической фигуративной композиции изображение художника, склонившееся до предела над своим полотном, вышло из рамок канона и вырвалось на свободу. Этого оказалось достаточно, чтобы овладеть архитектурными принципами, с которыми в то время был знаком всякий художник-профессионал, но в его руках они превратились в искусство. Совершенно очевидно, что художник-декоратор руководствовался своим личным вкусом, создавая эти чисто условные орнаменты, включившие лавчатые фигуры, пазлы, медальные профили и растительные мотивы. Нищные структурные элементы входят в резную деревянную раму, окаймляющую шпалеру, — раму такого типа очень любил французский ориенталист Жан-Бенедикт Савари. В шпалере гобелена, однако, она трактовалась как и вся березовская конструкция, с длинным шпалером, шпалером

минимумом о школе Жюль Жюль, учителя Ватто. Рука Жюль Жюль чувствуется и в таких фигурах, и в более свободной трактовке декора, не столь характерной для шпалер по эскизам Берена. Об этом можно судить по красной, устойчивой группе в центральной доле, противопоставленной относительно лавчому обрамлению; а в то же время светло-розовый фон ставит работу художника-декоратора в классический канон березовской. Такие розовые шпалеры ткались из шерсти и шелка, с включением золотых и серебряных нитей. Среди имен мастеров фигурирует имя Жерара Одрана.

Крупный фрагмент (6) представляет часть бордюрного орнамента рукописной страницы, миниатюрного декоративного рельефа. И этот, и прочие мотивы происходят из французского сборника «Антифония», пять мотивов из которого представлены на табл. 193.

Ницца О (4) вышитая золотом на фоне светло-мохрового пейзажа (мохровые пейзажи обычно исполнялись в синем, пурпурно-красном и зеленоватом тонах или в цвете сызвой изюмной).

Сердцевина небольшого круглого картуша (8) украшена гербом с овионским эмблематиком.



Ковер в стиле Людовика XIV

Узор ковра выполнен по эскизам Робера де Котта. Робер де Котт, ученик и зять известного архитектора Мансара, был широко известен архитектором и декоратором в период правления Людовика XIV. К главным его работам принадлежит: завершение постройки колодцы в Версале, неоготическая коли-

ица Трианона, фонтан на площади Пале-Рояль (разрушен в 1848), галерея Отеля де ла Вриер (ныне — здание Французского банка), а также ворота площади Бельмур в Ланве, аббатства Сен-Дени и портала церкви Св. Рока в Париже.



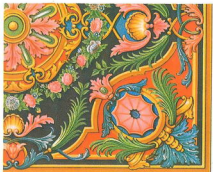
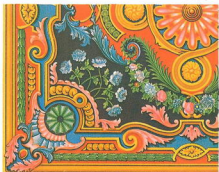
Гобелены

Шесть узоров можно обнаружить среди эскизов Робера де Котта.

⁴Что касается четырех мотивов, расположенных в нижней части таблицы, то вызывает сомнение их принадлежность руке, написавшей верхние, авто-

ром которых (как и автором эскиза дизайна прекрасного ковра, см. табл. 201) был Робер де Котт.

С этой оговоркой их можно отнести к той же школе, для которой характерны архаичностическая номинация и величественная роскошь декора.



Гобелены

Эти простейшие гобелены как нельзя лучше характеризуют французский художественный стиль. Не забывайте о союзе в авторстве Жюльено, учителя Ватто, передо обращавшего свой умалый талант на исполнение эскизов для декора гобеленов.

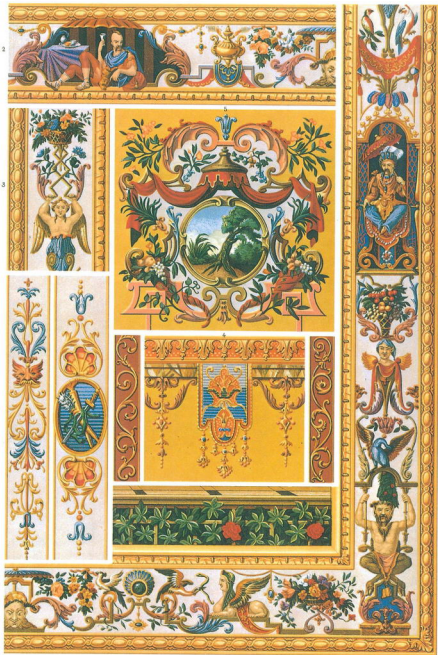
Центральный эскиз (5), украшающий гобеленовую спинку кресла, по всей видимости, входит в серию, иллюстрирующую басни Лафонтена, а именно — «Дуб и камыш».

В других фрагментах символические изображения сливаются с мастерами задуманными, странными полуреконструкциями полуротесскими фигурами

огромных размеров, соответствующим представлениям того времени о парвах, азиатях и пр. Они напоминают о пыльных героико-эпических театральных представлениях в Версале и Со.

Мотивы 1–3 образуют единый бордер. Интересно отметить присущую гобеленовому декору наличие низкого бордера (1) при использовании рельефного переднего плана, затканного цветочным андазером;

элементам длаборесков в верхнем бордере (4) дает тот же эффект.



Декоративные росписи

Представленные на табличке мотивы, многократно повторяясь, составляют внешний декор огромной арфы, датируемой первой половиной XVIII века. В настоящее время этот великолепный инструмент находится в парижском музее Кляви. Росписи выполнены на пологонной деревянной поверхности. Дух клявиного неправоподобия, свойственный композиции, был излюбленным декоративным эффектом таких живописцев, как Жюкю, Ватто и др.

Две части декора (вверху) как бы пересекают одна другую: левая часть верхнего фрагмента продолжает правую часть нижнего. Обрамляющие каждый мотив перевернутые элементы вместе с разнообразными фигурами и цветочными гирляндами завершают фриз; трельяжная беседка составляет его центр. Внизу — ориентированная часть арфы.



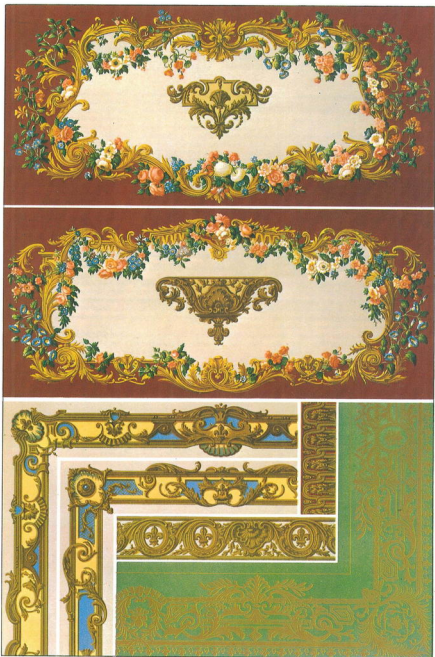
Гобелены, переплеты, панельная обшивка

Для кружных мотива (верху) принадлежит гобеленам, вытканым на мануфактуре Боне. Образы скотов на темы божьих Лифонтена идеально сочетаются с позолоченной деревянной резьбой стульев, сиденья и спинки которых покрыты гобеленовой тканью. Центральное поле, выделенное в так называемом «красной королевской» цвете, замкнуто резной деревянной рамой, осуществляющей связь между позолотой и фигуративным сюжетом. Великолепный декор относится к началу XVIII века.

Автор орнаментального мотива на кожаном пере-

плете, тисненого золотом по зеленому фону, — Антуан-Мишель Паделу, искусный переплетчик периода Людовика XIV.

Для угловых мотива известны по эскизам живописца Юлиана, члена Королевской Академии живописи и архитектуры, и Перро. Летные конюшья относятся к тому же периоду. Мотив геральдических королевских диллий, включенных в классический орнамент непрерывных волн (в центре), особо характерен для декоративной системы того времени.



Декоративное панно Гобелены: бордюры и угловые секторы

Пасторальная композиция «Триумф Помоны» (эскиз Буве, гравёр Шарль-Никола Кошен), представляющая гравюру большого формата, полуэстрадной высоты, сохраняет характер импровизации: это заметно по несистемному декору верхних углов, что продиктовано необходимостью оставить больше места для восточного орнаментального элемента, как бы висящего в воздухе над фигуративной композицией.

Кошен, родившийся в 1715 году, был сыном гравёра. Несмотря на профессиональную подготовку, эта первая, наиболее зрелая его работа выполнена лишь в 1735 году, в то время как Буве был уже в самом зените славы. (Ему лишь перевалило за двадцать, когда он получил первую премию Французской Академии в 1724 году.)

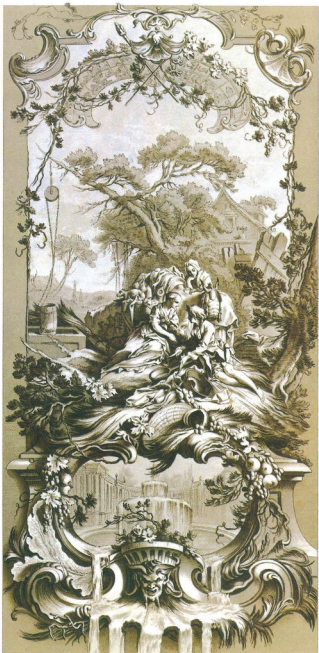
Не исключено, что Буве сделал этот эскиз задолго до 1735 года: композиционное решение показывает, что для достижения своих излюбленных декоративных успехов художник пользовался исключительно мотивами, заимствованными у других художников. Можно, конечно, сказать, что такова уж была при-

вычка Буве, но в представленном эскизе не видно даже попыток попыток свести эти мотивы в единое целое: насколько же заботясь о гармонии, он просто исключает их из композиции.

Буве работал над эскизом в период утверждения стиля Людовика XVI и, будучи еще начинающим ориенталистом, стал одним из первых его выразителей. Бордюры гобеленов XVIII века в основном имитировали реальные позолоченные рамы. По существу, мотивы, дозволяющие угловые секторы бордюров, давали возможность отойти от прямых линий, и асимметричные их изгибы как бы прорывались в центральное поле.

Другой тип рамы (5), с фестоначитым внутренним краем, дает возможность ориентальному мотиву слиться с композицией центральной части. Подобная схема особенно соответствует вертикальным гобеленам (например, дверным портьерам).

Мотив 2 подтверждает подобный эффект, вытесняя и изгибаясь одновременно.



Гобелен и угловые орнаменты бордюров

Одна из четырех частей цикла «Бастия Лафонтена», вытканная на Гобеленовой мануфактуре по картону Франсуа Буше (фигуры) и Шарля Тессе (декор). Композиция датируется 1757 годом, всякая часть высотой 4,25 м.

Все четыре гобелена имитируют крупные лосные ковры в стиле рококо. Центральной медальон с живописным сюжетом «Андрея и Кефала» в овальной рамке резного позолоченного дерева подвешен на лентах на фоне обивочной ткани розового цвета и цветочных узорах. В свою очередь, этот розовый шелк атакан в шпальную тканую рамку на фоне еще одного бордюра из шелковой узорчатой ткани темно-красного цвета. И наконец, всё это величественно заключено в белое орнаментированную прямоугольную рамку, на этот раз подлинную – резного дерева с позолотой.

Под центральным медальоном из дерева вырезанного бордюра вырастает свежая паша на подставке.

Рельефно вытканные цветочные гирлянды, пороночки или сидище на ветках ивы и две забавные фигуры животных (обезьяна с дробинком и крадущийся к ивнице динобра), придают декору яркость и живость, отбрасывают тень на розовый пастельный фон и, в сочетании с подлинной овальной рамкой центрального сюжета, успешно создают иллюзионистический эффект.

Два угловых мотива бордюров (внизу) принадлежат гобеленам, вытканным в Бове. Бордюр, имитирующий позолоченную деревянную рамку с резными дубовыми листьями, включает гротесковые орнаменты в березовском духе, что дает возможность датировать гобелен началом XVIII века.

Второй бордюр, с геральдической листвой в угловом картуше, относится к периоду правления Людовика XV.



Декоративные панели, позолоченная деревянная резьба, профилированный декор, «трофеи»

Представленные мотивы происходят из декора так называемых Малых покоев Людовика XIV в Версале. По легенде, король, утомленный гигантскими парадными афилидами своего парка, распорядился проанализировать изменения в планировке дворца и сидеть для него «узкую букаваную резиденцию», где он мог бы спрятаться с себя груз дворцового этикета. Совершенно новый стиль архитектурного и декоративного убранства привнес на сцену старому, связанному с именами Мансара, Лестофа, Маро и Берена.

В новом типе дворца больше всего использовалось дерево, покрытое белой краской и позолотой, и подобие сочетание давало весьма выразительный декоративный эффект. Новая техника соответствовала новым формам, введенным теперь в парадные королевские покои, убранные с безудержной пышностью.

Прекрасным примером может служить салон дочери Людовика Адельмид, откуда ведут происхождение воспроизводимые мотивы (1-4, 6);

это самый роскошный из Малых покоев, украшенный в летних украшениях и раззолоченном резном дереве (около 1730).

Описываемый период оставил богатое наследие эскизов и гравюр, и представленные мотивы демонстрируют образчики «трофеев» этой серии. Каждый «трофей» ярко индивидуален: здесь и музыкальные инструменты (1, 3), и рыболовные принадлежности (2), и седловые инструменты (4), и лепнина на базе пилы той же залы (6).

Еще один фрагмент декора был пилы (7) происходит из так называемой Часовой залы, очень красивого салона Малых покоев, декорированного в 1748 году.

Два «трофея» (5, 8) украшают панели, фланкированные классическими пилярами. Отличные от остальных, они воплощают становление стиля Людовика XVI с его доселе небывалой пышностью. Живописно-«обнажен» изобретает золоченую деревянную резьбу. Один из «трофеев» посвящен музыке, лирической поэзии и танцу (5), второй связан с ораторским искусством, комедией, бурлеском, сатирической и эпической поэзией.



Картуши

Этой таблицей мы завершаем серию, посвященную истории картуша — декоративного элемента, о котором говорилось выше.

1
Картуш в молотечнике на церкви Сен-Жерве в Париже, с тремя монохромными медальонами в бледно-голубом цвете;

2, 3
Мотивы Бернара Писара с монохромными медальонами. Первые три картуша, подобно 12 и 13, выполнены в художественном стиле конца XVII века;

4–7
Картуши XVIII века, несущая стилистика которых характеризуется силуэтами и завитками, почти утраченными на некоторое время прямые линии в орнаменте;

8
Фантозная подставка с подкладочной росписью;

9
Экслибрис в стиле рококо, выполненный в 1752 году миниатюристом Насельном, главой Аугебургской академии;

10, 11
Картуши с эмблемами по эскизам Делакруа; четыре мастарона — по эскизам Абрахама Боса, XVII век;

2, 3, 8
Медальоны с золотым тиснением. 1720–1730-е.



Ювелирные украшения

Некоторые шпательны (перочки на вонсе для ключей, браслеты и т. д. или украшения из двух соединенных цепочкой браслетов) в виде завитков — согласно стилю, господствовавшему между 1719 и 1746 гг. в венециане в моду благодаря Опенору и Мефессонье, — выполнены золотых дел мастером Пьером-Эдме Баблезем. Остальные шпательны — более позднего происхождения. В тот период ювелирное искусство и его техника, в особенности чеканка, достигли чрезвычайно высокого уровня. Французской школе декоративного искусства, полностью овладевшей свободной форм, характеризующей новый итальянизированный стиль, удалось освоить их с удивительной тонкостью, обаянием и умом.

1—8, 10, 11

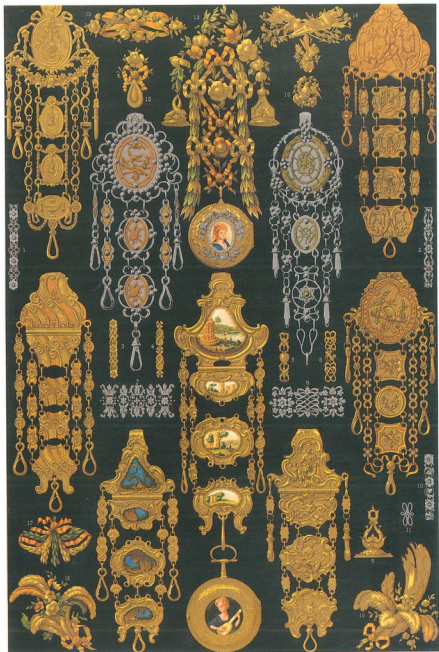
Шпательны, выполненные Жюлем Лезаре в стиле Берена и Маро (XVII в.), пользовавшиеся огромным успехом в конце XVII и начале XVIII в.;

9

Печать работы Жюль Лезаре;

12—19

Эти украшения составляют почти законченный комплект женских украшений в стиле Людовика XIV: шпательны с часами и пемчатой, фермуары, булавки и серьги разных размеров для одежды и прически. Каждый из остальных крупных элементов входит в комплект мужских или детских украшений, составленных из подобных предметов.



Панели, обивка мебели, драпировка, одежда
Вытканы по оригиналам

Подлинные шелковые ткани были вытканы на французских мануфактурах, которым Колибер оказывал всестороннюю поддержку при Людовике XVI. Двадцать представленных фрагментов делится на четыре группы, а именно:

1-6
Обивка мебели и портьеры;
обивка придворных туалетов;

7-9
То же самое
(двуцветные ткани; стиль
Людовика XVI);

10,11
Легкий шелк
(стиль Людовика XVI);

12
Кайма платья
(стиль Людовика XVI).

Мотивы 1-4 демонстрируют классицистическую ориентацию. Особое внимание следует обратить на систему ориентации в мотивах 3 и 4, где передний фон придает своим простым узорам ритм и свободу, которые в иных случаях оказались бы недоступными.

Наконец, что касается технической стороны производства, то мотивы 2-4, 10 и 11 украшают шелковые ткани с включением золотых и серебряных нитей, имеющие локальную окраску.



Декоративные гобелены, рельефное ткачество, орнамент меандра

Боже крупный мотив представлен полностью (вверху), другой – фрагментом (внизу, в центре). Обратимся к первому с целью исследовать декоративные принципы того времени. Яркой, непринужденной, часто декоративный облик резко отличается от предшествующих типов орнаментики гобеленов, включая в то, что выделены в первой половине XVIII века.

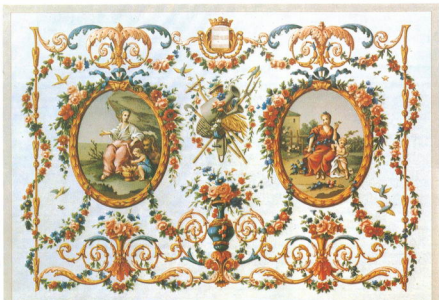
В течение XVIII века ориентальные мотивы претерпели перемены, начавшиеся с распространения пазной и вышивной резной и профалированной работы по дереву – типичной черты внутреннего убранства того времени. Художники и декораторы поняли, наконец, что гобелен, вставленный в настольную деревянную раму с рельефной резьбой, изюмкой при этом бордю, имитирующий такую же раму, – это уж слишком! Иллюзионистская бордюрная рама становится ненужной и постепенно исчезает, открывая широкие горизонты для художника-декоратора. На неотъемлемом компоненте интерьера гобелен превращается в декоративное украшение – и только.

Главный мотив верхнего гобелена – «благородная пастораль». Его сюжет – неузнаваемая аллегория XVIII века, давняя смысл изображению.

В левом медальоне мы видим голый, унылый пейзаж: земля бесплодна, потому что ее не возделывают. В правом медальоне – пышный сад с цветами, утверждающий превосходства цивилизации.

Материальные и непритязательные, но благодаря этому подкупающие привлекательные, гобелены принадлежат к лучшим работам мануфактуры Боже. Их материал – шерсть и шелк (шерстяные нити – для теней и воздушных, шелковые – для светлых и ярких частей композиции). Тщам Боже так понравился подобный декор, что в 1783 году у них произошло столкновение с дирекцией мануфактуры, давшей им указание перейти на другие сюжеты, по их мнению, не столь компанейские (я, констатирую, они были правы!).

По непрерывным плоскорельефным мотивам, имитирующим резные фризцы и стволы Людовика XVI, можно проследить тенденцию освоения классического наследия.



Чеканка, эмаль, живопись

1

Веер. 1750–1760-е. Веер особенно замечателен тонкостью работы. Почти прозрачные пластинки слоновой кости в перламутра поклеены одна на другую таким образом, чтобы декар раскрытого веера представлял во всей полноте и красоте. Композиция выдержана в элегантно-стиле гравера Бабеля, и есть основания полагать, что веер вынул если не из его рук, то, по крайней мере, из его мастерской;

2–4

Табакерка (наружная крышка, дно, боковые части). 1760. Выполненная из чешинского золота, с красным эмалевым фоном, табакерка сделана Огюстом Латерром, знаменитым ювелиром того времени;

5–7

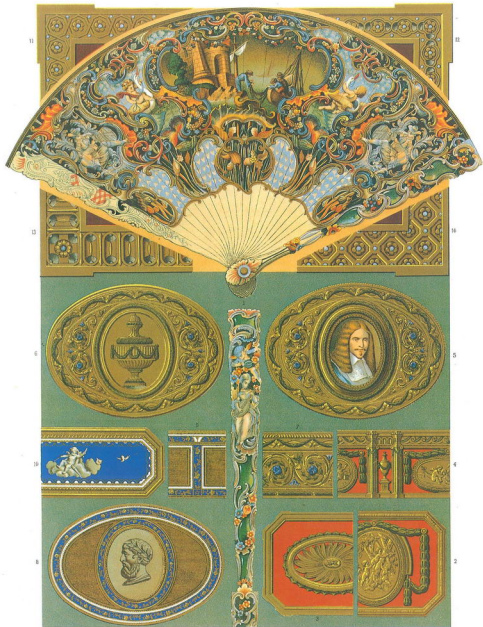
Табакерка (наружная крышка, дно, боковая сторона). 1780. Считается, что чешинский декар принадлежит Матсеу де Бюлье, золотых дел мастеру при дворе Людовика XVI; рельефные орнаменты обрамляют предельную живописную миниатюру – портрет маркиза Тюрена князя Жана Птило;

8–10

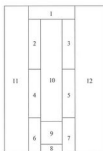
Табакерки. 1780–1790-е. Золотые табакерки с многочисленными фигуративными медальонами, выполненными в технике живописной эмали;

11–14

Ориентальные бордюры по эскизам Жана-Франсуа Нефюрка.



Гобелены



1-8

Мотивы датируются первой половиной XVIII века, то есть временем публикации Мажельто:

9

Мотивы того же периода. Вытканы по мотивам Бернара Пикара;

10

Часть панно второй половины XVIII века;

11, 12

Непрерывный орнамент на тканом подюре конца XVIII века.

Нельзя не отметить отличие шестурной вышивки орнаментами эпохи рококо от простого азиатского декора, преобладавшего во французском искусстве начиная с 1760-х годов и возникшего в результате расхождений Геркулеса и Помпеи, которые ознаменовали становление стиля классицизма (стиль Людовика XVI).



Росписи на фарфоре

После ряда неудач химик Мисюр из Соэра в 1769 году докладил Французской Академии об изобретении твердого фарфора и продемонстрировал небольшие его образцы. В 1800 году тогдашний директор Сегрской фарфоровой мануфактуры Бромьер перенес ее исключительно на производство твердого фарфора. Прозрачная роспись, возможная при этой технологии, привела к острому вытеснению. Однако, несмотря на то что твердый фарфор был гораздо более практичным, предпочтение по-прежнему отдавалось изделиям из мягкого фарфора.

1
Квадро из сериала «Птицы Биоффона», который знаменитый французский натуралист заказал своим «секретным издателям».

В сериале не считались не менее ста предметов, рассказанных изобретением птицы, упоминавшейся в биоффонном труде:

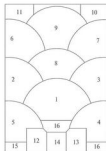
2-5

Тарелки.

На тарелке 5 — монограмма марки Дюбарри;

6-9

Тарелки из разных фарфоровых сериалов;



10, 11

Внутренние углы иринок для печки;

12, 13

Оборотные стороны тарелок;

14-16

Лазурные борта корзиночек для печки.



Декоративные мотивы: «трофеи» и букеты

Три мотива на золотом фоне (внизу) представляют пасторальные «трофеи», написанные масляными красками и лакированные по моде первой половины XVIII века. Автор того времени пишет: «Имитируя китайские и японские лаки, знаменитый Марен, королевский лакировщик, вывел настоящую сенсацию своего века и табакеркизм из шаше-шаше, которые с 1745 года имели безвзвешный успех. По-настоящему, однако, техника лакировки оказалась не очень сложной, и течение следующих шести лет Паризьяд вывели ремесленника-лакировщика, которые, желая преодолеть конкуренцию, продавали свои табакерки буквально за гроши. Лишь Марен и его братья сохранили в неприкосновенности подлинное искусство восточной или техники древних восточных лаков, и талант их далеко превос-

ходил умение лакировать изделия или создавать «перламутровые табакерки» (Watin. *L'art du peintre doré et vernisier*. Paris, 1776). Лаки Марена, ставшие жаргетом, нынче ценятся до сих пор.

На одном из представленных мотивов (внизу, в середине) — монументальная вазочка Мари Антуанетты.

Четыре грациозных мотива настенных панелей составляют композицию «Время года», написанную в свободной живописной манере уверенной рукой мастера. Ваза с букетом цветов, вырастающая из симметрично расположенных азиатских листьев, с подписью «Cailles», выполнена в модифицированном декоративном стиле, типичном для периода формирования неоклассического стиля, возникшего вслед за расхождением Геркуланума и Помпеи.

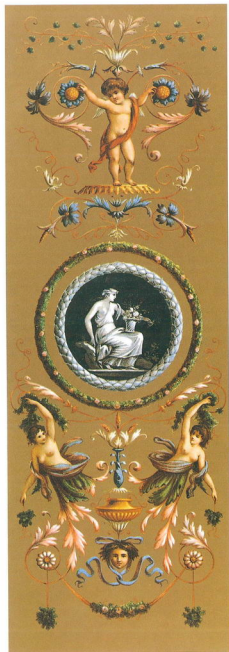


Живопись под стеклом Эпоха Людовика XVI

Перед нами две панели шкафика для драгоценностей, подаренного Марии Антуанетте гражданским Парижем в 1787 году. Этот шедевр французских мебельщиков сделан из красного дерева и укреплен на подстоле из восьми ножек. Шкафики делятся на три секции; четыре фланжирующие карнтиды символизируют времена года. Правая и левая секции, и также боковые стенки украшены стеклянными медальонами с фигуративными изображениями, обрамленными позолоченными перламутровыми рамками с резной резьбой по краю. Панель с круглым центральным медальоном – боковая, другая – передняя.

Живописные изображения на медальонах просто нанесены масляными красками на приватную стек-
лом бумагу (это видно по одной вставке с выбитым

стеклом: шкафики, находившийся в Тюильри, пострадал во время Французской революции 1830 года). Плотью прилепая к стеклу, резная рамка медальона создает иллюзию живописи непосредственно по прозрачной поверхности. В результате работа обрела такую сдержанную пышность, что никакая роспись на стекле не может идти в сравнение с ней. Спесь росписей отражает главное художественное направление того периода – классическое возрождение, возникшее под влиянием расцвете Помпеи. С непревзойденным изяществом обходится закон симметрии. Существует отчетливая ритмическая связь между фигурами гениев и амуров, возникающих на винтовых дельтах и балансирующих на желтом фоне, и фрагментальной структурой росписей в целом.



Декоративные росписи

Замечательная работа принадлежит кисти Ван Сасидона, известного голландского живописца, обосновавшегося во Франции. Своей широкой известностью он обязан декоративным композициям с реалистически трактованным цветом дерева;

колористическая палитра его декоратива, светла и прозрачна, полна свежести и гармонии. Представленное панно отлично демонстрирует эти достоинства.



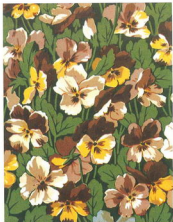
Непрерывные растительные узоры, обои и ткани

При всем многообразии тканей и обоев их рисунок всегда расположен в центральном поле или на основном фоне. Не касаясь подробностей качества узоров на текстиле, можно утверждать следующее: совершеннее закон хроматических соотношений, тем эффективнее результат. Можно сказать, что гармония — результат разнообразия в единстве. Согласно закону контраста цвет достигает максимальной интенсивности, находясь рядом со своим дополнительным цветом. Закон дополнительных цветов позволяет придать и усилить любой цвет, не превращая его в грязный; не трогая самого цвета, можно усилить его, используя смежные цвета. Эти дополнительные цвета становятся посредником между основными, уверяя индивидуальное действие каждого в интересах целого.

Перед нами — пять примеров варьирования красочной шкалы, в которых тщательно исследован закон

количественных соотношений, прилагаемых к их форме и цвету. На таблице — узоры водонепроницаемых тканей, выходящие руку в овал настоящего мастера.

Аналогичный процесс может быть применен и к производству обоев с рисунком, и вообще ко всякому крупноформатному декору. Этот процесс достигается наложением дополнительных цветов, которые затем «ахроматизируются» дополнительными цветами, диатонами, если требуется, иллюзией оптической смеси в зависимости от приложенной умения. Подлинная живопись не нуждается в смешивании красок на палитре. «Ахроматизация» требует взаимопроизношения всех цветов и оттенков в их чистом виде.



Орнаментика набивных тканей Интегральное поле с цветочными мотивами

Продолжение предыдущей таблицы.

Узоры французского муслина, воспроизведенные с оригинала, подтверждают авторство неистинно талантливых художников по тканям. Их следует рассматривать в контексте конкретной мануфактуры, для которой они выполнялись. Французский муслин — ткань, не нуждающаяся в специальной обработке для того, чтобы тона ее переливались. Мягкая матовая поверхность поглощает часть цветовых валеров, и самые резкие контрасты не лишены известной сглаженности, постепенно смягчающей их резкость. Узор, однако, может демонстрировать максимально интенсивные валеры, которые, как известно художникам по тканям, в дальнейшем утрачивают свою резкость.

В тексте и табл. 219 упоминался лишь хроматический оттенок, благодаря которому доминантный оттенок символизирует воедино различные цвета, используемые в подобном дизайне. Следует лишь добавить, что XIX век лучше представляющих был знаком с флорой наших садов и полей, и можно лишь восхищаться яркостью, чистыми композициями анемонов, маргариток, львиного, душистого горошка и роз во всем их многообразии. Никогда мотивы эти не применялись так откровенно и с таким неслабым эффектом, как в XIX веке.

