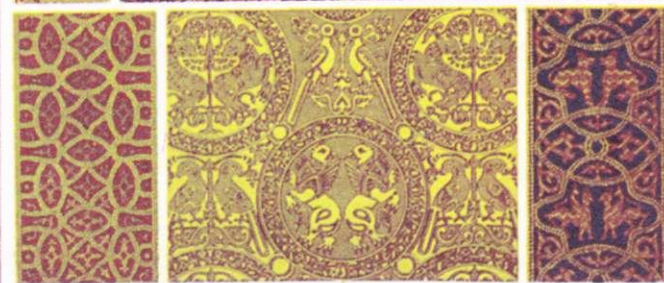
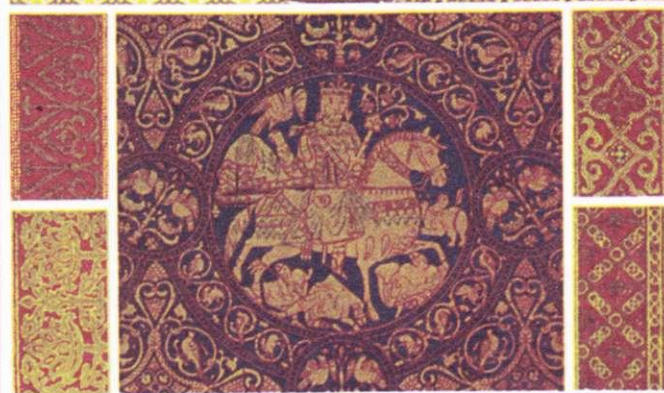


ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Л. М. Буткевич

ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

Л.М. Буткевич

ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА

*Допущено Министерством образования и науки
Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов высших
педагогических учебных заведений, обучающихся
по специальности «Изобразительное искусство»*



*Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)*

Буткевич Л.М.

- Б93 История орнамента : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л.М. Буткевич. — М. : Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС, 2008. — 267 с, 8 с. ил. : ил. — (Изобразительное искусство).
ISBN 978-5-691-00891-7.

Цель учебного пособия — помочь в изучении чрезвычайно актуальных для современной художественной культуры вопросов теории, истории орнаментального искусства, которые в настоящее время совершенно не разработаны. В учебном пособии изложены основные теоретические положения, касающиеся природы, специфики, структуры орнамента в связи с его содержательной стороной. На примере наиболее выдающихся европейских и непосредственно связанных с ними восточных культур (от Древнего Египта до европейской культуры конца XIX в.) рассмотрены как закономерные фазы становления орнамента внутри каждой культуры, так и основные этапы его исторического развития.

Адресовано студентам художественных вузов, училищ, колледжей, учащимся художественных школ, художникам-практикам и всем, кто интересуется проблемами художественной культуры.

УДК 745/749(075.8)
ББК 85.12я73



Оглавление

Предисловие	4
От автора	6
Глава 1. Природа и специфика орнамента	8
1. Орнамент и вещь	8
2. Универсальные мотивы и композиции	20
3. Возникновение художественного образа	39
4. Момент распознавания	45
Глава 2. Орнамент древнего мира	54
1. Древний Египет	54
2. Месопотамия	72
3. Эгейский мир	90
4. Древняя Греция	107
5. Древний Рим	127
Глава 3. Орнамент Арабо-мусульманского мира, Византии и европейского Средневековья	143
1. Арабо-мусульманский мир	144
2. Византия	153
3. Кельтский орнамент	162
4. Романский мир	• • • 166
5. Готика	174
6. Древнерусский орнамент	189
Глава 4. Орнамент Нового времени	201
1. Ренессанс	202
2. Барокко	216
3. Рококо	228
4. Классицизм	237
5. Ампи́р	245
6. Модерн	253
Заключение	266
Литература	267



Предисловие

Орнамент — базисное явление художественной культуры. В орнаменте утверждается единство человеческой художественной культуры — фундаментальные ценности всех эпох, всего человечества, объединяющие прошлое с настоящим. Ничто так ярко, как орнамент, не скажет об исторической эпохе, об особенностях породившей его культуры, ее отношении с миром. Орнамент — одна из важных дисциплин художественного образования на всех уровнях. Между тем в определении феномена орнамента до сих пор действуют дефиниции, сводящие его к внешним проявлениям, к прикладной функции украшения чего-либо. Как явление духовное, в аспекте мировой культуры, орнамент мало изучен. Сложившаяся на сегодня традиция педагогической практики в основном исходит из значения латинского слова *ornament* — украшение, узор, организованный ритмическим чередованием абстрактно-геометрических или изобразительных элементов (раппортов), укра-

шающих здания или предметы декоративно-прикладного искусства. Его эстетические, художественные качества ставятся в зависимость от назначения, формы, материала вещи. Генезис орнамента сводится к древним технологическим процессам, в конечном счете — к материальным, утилитарным потребностям человека. Такой подход вырабатывает потребительское отношение к орнаменту, бездумное, формальное его использование.

Существующее положение в большой мере исправляет учебное пособие «История орнамента», автором которого является специалист в данной области, кандидат искусствоведения Л.М.Буткевич. Содержательному пониманию орнамента, исходящему из его духовной природы, существенной связи с различными воззрениями народов разных эпох соответствует выстроенная структура пособия и его изобразительный ряд. С логической последовательностью текст вводит читателя в картину мира разных эпох, выраженных искусством орнамента

разных культур, стилей. Орнамент раскрыт в его содержательных связях с миром, с религиозными воззрениями человечества, что позволяет понять духовный смысл устойчивости универсальных орнаментальных мотивов, проходящих через все культуры от древнейших времен до современности, сохраняя значение целостного чув-

ства мира, которое кроме орнамента способны донести до наших дней только икона и народное искусство.

Доктор искусствоведения, профессор,
член-корреспондент Российской Академии
художеств, заведующая отделом НИИ
теории и истории изобразительных
искусств РАХ *М.А.Некрасова*



Глава 1

Природа и специфика орнамента

❧ 1. Орнамент и вещь ❧

В ряду прочих видов искусств уникальность орнамента состоит в том, что, в отличие, например, от живописи или скульптуры, он обязательно связан с какой-то конкретной формой вещи. Это обстоятельство долгое время было поводом совершенно безосновательно считать его неким априорно второстепенным, дополнительным искусством.

Но несомненно то, что природу орнамента действительно нельзя рассматривать вне вопроса о происхождении вещи, как ее естественного носителя.

Чтобы понять, как она возникла, необходимо прежде всего озадачиться вопросом о том, какими соображениями руководствовался ее первый создатель, что хотел он выразить самой ее формой.

На сегодняшний день в теории существует весьма плодотворное направление исследований в различных областях культуры, рассматривающее ее историю с позиций специфичности сознания каждой эпохи. Вне такого понимания невозможно правильно

подойти и к проблеме происхождения искусства вообще, включая орнамент. В этом смысле нам представляются весьма интересными исследования специалистов по первобытной культуре, истории художественного сознания, таких как П.Д.Гачев¹, О.М.Фрейденберг² и другие. В частности, Фрейденберг пишет о том, что вещь родилась из тех же источников, что и словесный миф, поскольку именно мифологическим было сознание человека в момент возникновения самой материальной культуры. Первая вещь, несмотря на всю ее кажущуюся примитивность, тем не менее была своего рода материальным аналогом мира, представлений о нем, мифом об устройстве мира, соответствующим познаниям человека в этот момент.

Фрейденберг пишет, что в самые первые эпохи истории мы застаем че-

ловека не с обрывочными представлениями о мире, а с системным мировосприятием как в области материальной, так и в области духовной¹. Поэтому любая вещь, как и любой словесный миф, дает нам образ мира даже на самой примитивной стадии развития культуры. Так, одну из простейших, примитивнейших форм — форму стола (генетически восходящую к форме дольмена, аналогичную форме кровли на опоре) она расширяет как овеществленный первичный миф о мироустройстве, в котором человек уже сумел выделить два самых глобальных, основополагающих яруса бытия — Небо и землю (вспомним, что среди древнейших мифов о происхождении мира доминирует миф об отделении Неба от земли, первоначально слитых в единое целое). Например, стол, по ее мнению, вовсе не создан для удобства еды, но он метафоризировал собою высоту — Небо, поэтому на нем съедали ритуальную пищу, также символически связанную с идеей Неба (там же).

Следует заметить, что сама категория системности и мировосприятия первобытных создателей первой вещи не вполне точна, ибо понятие «система» означает определенную организацию элементов, изначально разрозненных. В данном же случае речь идет о первичном единстве, нерасчлененности, синкретичности мировосприятия, что отнюдь не тождественно понятию системности.

Чрезвычайно важна для нас и мысль Фрейденберг о том, что корен-

ным свойством первобытного сознания является его конкретность, т.е. отсутствие в нем каких-либо абстрагированных идей. Такое представление ничуть не обедняет и не примитивизирует представление о первобытном сознании, а напротив, говорит о возможностях, совершенно недоступных для плоскостного мышления современного человека, которому для постижения каких-то более сложных понятий необходимо обязательно оторваться от действительности. Одновременно с конкретностью, как отмечает Фрейденберг, первобытное сознание образно. Правда, она, на наш взгляд, опять-таки не совсем точно трактует понятие образности. Как следует из ее объяснения, имеется в виду качество тождественности, т.е. слияния в своих представлениях различных понятий, когда, как она выражается, «одно и есть другое». Образность же есть родственное, но не идентичное простой тождественности понятие более сложного порядка обобщения и, весьма вероятно, более позднее по происхождению, если за точку отсчета взять древнейшее синкретическое сознание, которому не было необходимости что-либо обобщать.

Наконец, Фрейденберг утверждает, что первобытное сознание предметно, так как выражает себя в двух формах — как слово и вещь. Материальный предмет — овеществленное слово, материализованный словесный миф, если понимать его в смысле специфической особенности первобытного сознания.

Мировоззренческая основа происхождения древнейших предметов широко раскрыта во множестве исследо-

ваний. Такой расшифровке поддается практически любая древняя форма вещи, тем более что приходится сталкиваться с поразительной идентичностью древнейших предметов у далеких друг от друга культур. Вещественными воплощениями мифа сегодня предстает перед нами и дом, будь то традиционное жилище или древний храм; и сосуд — вместилище бытия; и одежда, и прочие предметы, пришедшие к нам из глубин древности.

Мифологичность древнейшего предметного мира связана с особенностями мировоззрения и соответствующим образом жизни, в котором, как мы уже отмечали, не было никаких «сугубо утилитарных» процессов, не охваченных сакральным сознанием. Все кажущиеся нам по аналогии с нашим временем дискретные процессы бытия сливались в единое целое, которое человек воспринимал в синкретичной слитности с Космосом. Поэтому определить, где начиналось то или иное действие и где оно заканчивалось в представлении древнего человека, совершенно невозможно, ибо единым целостным процессом представлялось все бытие. Так, охоту предваряли ритуальные действия перед изображением зверя-тотема с принятием его жертвенной крови; так же ритуален был и сам процесс охоты, убийство зверя, разделение его между членами общества.

То же самое можно сказать и о любой древней форме вещи, например, о форме того самого стола, который, как писала Фрейденберг, отнюдь не создан для удобства еды. Не придется сомневаться в этом, если вспомнить, что одни народы принимали

пищу на полу, другие предпочитали возлежать на кушетках и есть со столов, третьи — на корточках перед маленькими столиками, а многие и сегодня традиционно едят в позе по-турецки. Имевшая такую важность в русском быту, пришедшая из глубокой древности прялка вообще никакой утилитарной нагрузки не несла (без нее обходились другие народы) и процесса прядения физически не облегчала, но тем не менее считалась совершенно необходимой вещью.

Чем же объяснить, что на вещи в определенный момент ее существования возникает орнамент? Быть может, тем, что форма вещи в силу своей связи с материалом и необходимости выполнять определенную утилитарную функцию (которая осознавалась самим древним человеком, естественно, в том же мифологически-сакральном контексте) весьма консервативна. Она способна выразить лишь самые первичные, глобальные, основополагающие представления о бытии. И естественно, что с течением времени, когда представления о мире становятся все более сложными и дифференцированными, она уже оказывается не в состоянии «поспевать» за их развитием. Любопытно, что некоторые древние культуры демонстрируют удивительные образцы формотворчества самой вещи. Примером служит культура этрусков. Формы их сосудов проявляют поистине феноменальную пластическую активность, а орнамента практически отсутствует.

В отличие от консервативной по своей сути формы, рисунок гибок, изменчив, идеально приспособлен к внутреннему развитию. То, что соб-

ственно нанесенному от руки рисунку мог предшествовать «технически» возникший (например, след веревки), дела не только не меняет, но, наоборот, помогает понять, как человек сознательно пришел к идее подобного рода воплощения развивающихся представлений о мире.

Орнамент, конечно, не письмо, в том смысле, что и орнаменту, и письму предшествовал некий общий барамин — смысловой рисунок, как порождение той самой древнейшей синкретической культуры, которая свои представления о бытии выражала с помощью словесного мифа и изображения на вещи, также мифологичной по происхождению.

Обширные и многогранные исследования археологов по материальной культуре, пропустивших через свои руки тысячи древних предметов из различных уголков мира, свидетельствуют, что те самые изображения на предметах, которые многим видятся наборами квадратиков, кружочков, треугольников, цветных пятнышек и проч., есть на самом деле отображение сложнейших мировоззренческих понятий, выраженных универсальным языком древнейшего искусства.

В отношении *предыстории* орнамента, каковым является смысловой рисунок на вещи, огромный интерес представляют работы археологов, раскрывающих смысл древнейших орнаментальных изображений через мифологию древнего мира, которая оказывается тем более идентичной для всех народов, чем более глубокие пласты затрагиваются в исследовании. Так, в начале XX в. санкт-петербургс-

кий археолог И.И. Мещанинов¹ провел анализ подобного рода на материале, обнаруженном в результате французской экспедиции 1912 г. в Персию. Изпод вековых наслоений было извлечено множество вещей древнейшей вавилонской культуры, в том числе теперь всемирно знаменитые керамические вазы из Элама (в благодарность за оказанное Россией содействие более полусотни этих сосудов были переданы в Санкт-Петербургский археологический институт; ныне находятся в коллекции Государственного Эрмитажа). В своей работе Мещанинов опирался на исследования, проведенные участниками данной экспедиции — группой ученых Франции. Сравнивая между собою различные изображения, он раскрыл через аналогии с мифами древнейшей Вавилонии смысл зашифрованных изображений, в основе которых лежит глобальнейшее для древнего мира представление о Мировом Древе. Так называемую многими исследователями прозаическую сцену охоты (илл. 1, с. 18) он убедительно раскрыл как изображение бога-змееборца, помогающего умершей душе преодолеть небо-преисподнюю, олицетворенную в образе змей, изображаемых в виде зигзагообразных линий, — устойчивого мотива древнейшей эламской керамики (илл. 3, с. 12). В своей интерпретации изображения

¹ См.: Мещанинов И.И. Эламские древности // Вестник археологии и истории, издаваемый Петербургским археологическим институтом. Вып. XIII. Пг., 1918; Мещанинов И.И. Орнамент сузских ваз первого стиля // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. Л., 1927.

человеческого существа, стреляющего из лука именно в зигзаг (на что не обратили внимания другие исследователи), Мещанинов опирается на древние мифы и их развитие во времени. «... змеборец и змея, — пишет он, — суть дериваты одного общего начала. Вернее, змеборец первоначально сам был драконом. Здесь божество раздвоилось на божество, помогающее человеку (божество добра) и вредящее ему (божество зла)»¹.

Мещанинов объясняет и сакральное происхождение изображения самой стрелы — еще одного распространенного мотива в орнаментике сузских ваз (илл. 2, с. 18). Стрела, как известно, ассоциируется и с молнией (а стало быть, и со змеем), и с самим змеборцем. «Это не просто реальные стрелы охоты, а орудие божественного назначения», — пишет он. Само расположение зигзага, характерной линией обегая поверхность сосуда, Мещанинов объясняет изображением на вазе идеи препятствия для проникновения человека на небо: «Небо раздвигается на доброе и злое, на смерть и бессмертие; поэтому небо же и помогает человеку в своем деривате, птице (имеется в виду изображение птицы на сосуде. — Л.Б.), а человек ищет бессмертия в преисподней. Змея побивается змеею же в образе змеборца, атрибуты которого копья и стрелы — дериваты змеи. Это уже не чистая магия, а скорее развитие мифотворчества с персонификацией небес в образе богов и их служителей, причем цельность единого неба нарушена, небесные де-



Илл. 3. Сосуд из Суз. Конец ГУ тысячелетия до н.э.

риваты окончательно от него откололись. О примитивном мышлении говорить не приходится, напротив, эламит должен был пережить много видоизменений в своих общественных группировках и в укладе своей хозяйственной жизни прежде, чем дошел до сюжета такого сложного содержания. И, очевидно, не только одно подражание коже и плетению дало столь глупое содержание его изображению»².

Столь же основательно анализирует Мещанинов и все другие изображения, типичные для эламской керамики, встречающиеся также и на других предметах, хранящихся в Лувре (например, печатях). При этом он постоянно делает акцент на неправомерности сугубо бытовой трактовки данных изображений, убедительно доказывая

их мифологически-сакральную сущность. Так, изображения козлов, собак, птиц и пр. на эламских предметах он раскрывает как образы гениев-хранителей священного Древа, к которому стремится душа умершего.

Весьма остроумно Мещанинов объясняет и происхождение мотива «шахматной доски» на сузских вазах (илл. 4, с. 18). Он проводит параллель с известным способом изображения горы, на которой растет священное дерево, в виде ритмических чешуек (илл. 5, с. 18), дающих очень похожий рисунок, тем более что в отдельных случаях от углов их оснований часто можно видеть поднимающиеся ветки дерева. Он подтверждает это и семантическим рядом — дериватами «небогора», аналоги он находит на эламских вазах и цилиндрах. Очень важна для нас трактовка Мещаниновым изображения креста, располагаемого в центре композиции, — этого наиболее устойчивого элемента росписи эламских ваз. «Крест понимается мною как центр, к которому стремится человеческая душа и который на печатях и цилиндрах, так же как и в мифах, олицетворен в образе Древа жизни»¹. В свое время Мещанинов не задавался целью доказать тождественность креста и Древа. Он лишь подчеркивает их связь касательно эламских росписей. Но, как известно, в настоящий момент деривативность образов креста и Древа является несомненным фактом².

В этой связи обратимся к декору еще одного сосуда из той же коллекции, описанной в работе Мещанинова. Это знаменитый своей поистине потрясающей художественной выразительностью, виртуозностью и остроумием графического решения сосуд с изображением фламинго, собак и козла с гигантскими изогнутыми рогами, в кольце которых — ветка финиковой пальмы (илл. 6). Через сорок лет после Мещанинова к анализу содержания его росписи обратилась археолог Н.Д.Флиттнер, причем в ее исследовании, как это ни странно, нет даже намека на знакомство с его работой³. Флиттнер целиком стоит на позициях чисто бытовой трактовки содержания росписи, в свое время вполне убедительно развенчанных Мещаниновым. Указывая, что сосуд являлся частью погребального комплекса и предназначался для хранения воды, она пишет: «Отрадой покойному ... является чистая вода. В кубке ставилась вода, а мыслилось целое озеро ее. И в наше время вокруг небольших озер в Прикаспии во время нереста рыбы, когда икра скапливается по берегам в мелкой воде, можно видеть стаи розовых фламинго, голече

Мировое Древо — Древо жизни в орнаментике и фольклоре Восточной Европы // Известия ГАИМК. Вып. 69. Л., 1933; Зеленин Д.К. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. М.; Л., 1937; Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «Мирового Древа» // Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту, 1971; и др.

³ См.: Флиттнер Н.Д. Культура и искусство Двуречья. М., 1958.



Илл. 6. Сосуд из Суз. III тысячелетие до н.э.

настных, с маленькой головкой; венком стоят птицы, собирая свою добычу. Не было еще письменности, но рисунок говорил понятным языком. Весь круг пожеланий покойному, вся основа бытия населения этой области отражены в рисунке»¹.

Мы видим в данном случае не свободный рисунок, а именно орнамент. Органично слитый с самой формой сосуда, он выражает, конечно, не впечатление от бытовой сценки, а является символикой некоего

мировоззренческого смысла, присущего как всем изображенным элементам, так и их взаимосвязи между собой. В самом деле, разве можно ассоциировать эту поистине космическую гармонию замкнутого кругового движения гордых небожителей с картиной дерущихся за добычу вокруг лужи земных птиц? То же касается и небесных собак, и небесного же козла, образы которых, как известно, генетически связаны с мифом о Мировом Древе (охранители Древа) и астрономическими представлениями древнего мира. Здесь же присутствует и знак Древа — ветвь финиковой пальмы, которая с ним на Востоке олицетворялась. Нет сомнения, что только глубокая сакрально-мифологическая родословная всех этих образов и могла породить столь выразительный декор сосуда, являвшегося символическим вместилищем мирового озера, из которого выросло Мировое Древо.

Чрезвычайно интересна работа археолога Е.Ю.Кричевского, сделанная на материале линейно-ленточной керамики из могильников Средней Германии эпохи неолита и энеолита². Кричевский говорит как раз о том, что еще ни разу в истории изучения исследуемого им материала не был поставлен вопрос о маги-ко-религиозном значении орнамента в целом, о том общественном мировоззрении, которое породило орнаментальное искусство земле-

² См.: Кричевский Е.Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы // Уч. зап. ЛГУ. Серия исторических наук. 1949. №85. С. 56.

дельческих племен неолитической Европы. «Отдельные элементы — такие, как знак круга или креста, уже привлекали внимание исследователей, — пишет он, — но никто еще не пытался выявить семантику орнаментальной композиции в целом, объяснить самый орнаментальный стиль»¹.

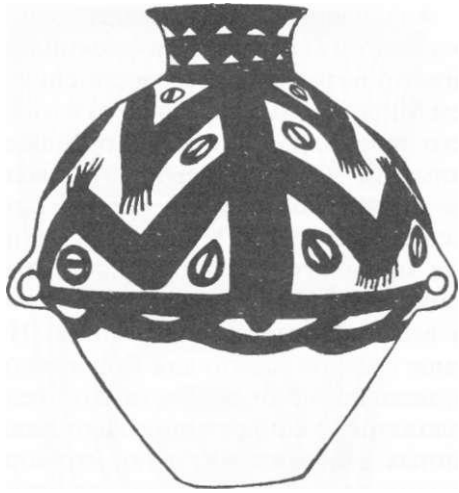
И далее: «Как объяснить, установить, имеет ли данная орнаментальная система определенное смысловое содержание, и как совмещаются друг с другом декоративность и семантика? На этот вопрос еще нет ответа»².

Пытаясь подойти к решению вопроса, Кричевский начинает свой анализ с наиболее древних форм керамики, так называемой «бомбовидной» формы (илл. 7, 8, с. 18). Рассматривая сосуды одного из могильников, он убеждается в том, что сочетания форм и характер орнаментации их не являются случайными. Он выделяет в них два важнейших мотива — спираль и меандр. Кричевский отмечает, что для данного могильника характерно наличие сосудов, в которых еще отсутствует непосредственная связь росписи с конструкцией самого предмета. Орнамент не повторяет ни очертаний, ни линий расположения того шнура, при помощи которого подвешивался сосуд, т.е. мастер использовал поверхность его для нанесения каких-то определенных, имеющих самостоятельную ценность изображений. Наблюдается небрежность и асимметричность и в самом их выполнении.

Анализируя смысл изображенного на многих сосудах, Кричевский полагает о возможности запечатления в нем Мирового Древа, верхнего и нижнего неба (илл. 9, с. 18). Он обращает внимание на устойчивый мотив волны-зигзага, который он, опираясь на исследования Н.Я. Марра³ и на данные мифологии, трактует как выражение идеи чередования верха-низа во всей полноте ее содержания. Но самое главное то, что для Кричевского, независимо от верности его предположений о конкретном содержании данных изображений, ясно, что «орнамент сосуда имеет определенное повествовательно-магическое значение. Оно не меняется в зависимости от того, насколько более или менее симметрично выполнены эти изображения»⁴. Утверждая, что изображаемые элементы и их композиции обладают именно смысловым значением, Кричевский отмечает однородность орнаментальных композиций, характерных для множества сосудов, найденных на огромной территории.

С исследованиями Мещанинова, Кричевского и многих других ученых первой половины XX в. вполне логично перекликаются и труды современных археологов, рассматривающих орнамент не с приземленно-плоскостных, «бытовистских» позиций, а с пониманием мифологической символики, отражающей представления древнего человека о бытии и о себе в нем.

Характерна в этом отношении работа В.В. Евсюкова, посвященная древнекитайской керамике неолита, в кото-



Илл. 10. Роспись керамического сосуда эпохи мачан. Китай. Неолит (по Евсюкову)

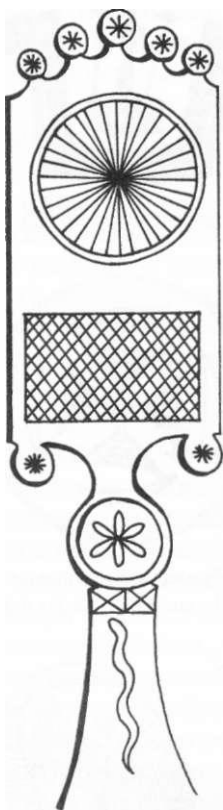
рой автор на материале, столь далеком от Европы, показывает развитие все тех же мировоззренческих идей, отраженных в орнаментике керамических сосудов¹. Проводя параллели с мифологией Китая, Шумера, Древнего Египта и других государств, Евсюков прослеживает в росписи развитие образов радуги-змеи (дракона), отражение преданий о Мировом Древе, символики круга, креста, квадрата и прочих универсальных элементов, лежащих в основе геометрической орнаментики (илл. 10).

Огромная роль отведена орнаменту в капитальном труде Б.А. Рыбакова, посвященном истокам славянской культуры². Мы видим в нем «расшифровки» множества элементов, их орга-

ничное смысловое единство с самой вещью, ее формой и назначением. Последнее обстоятельство для нас чрезвычайно важно, так как большинство ученых от этой связи абстрагируются, рассматривая роспись саму по себе. Для Рыбакова же предмет, его назначение являются точкой отсчета в раскрытии семантики изображения. Поэтому любой рассмотренный им предмет — будь то вышитое полотенце, сосуд, используемый в ритуальных молениях о дожде, русальский браслет, шаманская бляшка или писанка — предстает как вещь-Космос, вещь-аналог мира, посредством которой человек приобщается к миру-Космосу, проявляя с ним свою сакральную связь. Например, прялка, согласно Рыбакову, изначально представляла собой целую космогоническую систему, в которой форма вместе с изображением воплощала идею устройства мира в виде ярусов, отражала миф о хозяине подземного царства Ящере, о небесном и подземном пути Солнца и т.д. (илл. 11). То есть прялка была еще одним материальным воплощением мифа о Мировом Древе, характерным для древнейшей протославянской культуры.

В ряде работ, как мы уже говорили, ставятся и вопросы о природе орнаментики, о взаимодействии семантического и художественного начал, о связи вещи и орнамента. Это вполне естественно, ибо данная проблема логично вытекает из подобного рода исследований, являясь как бы их закономерным продолжением.

Так, археолог А.А.Бобринский, придерживавшийся прагматически-бытовистской трактовки изображе-



Илл. 11. Фрагмент декора русской прялки
(по Рыбакову)

ний, которые легли в основу древнейших орнаментальных символов, рассматривает на примере евроазиатской орнаментики образ змеи и птицы¹. Опираясь на исследования Г. Шлимана, Карла фон ден Штерна и других ученых, он пишет, что змея и птица стали прообразами древнейшего орнамента, поскольку земля в глубокой древности кишела змеями, с ними

¹ См.: Бобринский А.А. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии. М., 1902.

земледелец мог справиться только благодаря ежегодному прилету крупных птиц, в особенности аистов. Изображения этих существ, более или менее стилизованные, приобрели самый разнообразный вид, породив целую систему знаков-символов, их развитие он прослеживает на глиняных сосудах, коврах, деревянной утвари и прочих предметах (илл. 12, с. 18). Он показывает, каким образом изображения змей постепенно стилизуются в формы зигзага, волны, меандра, спирали, т.е. показывает взаимную обратимость этих символов. В частности, наличие вокруг зигзага точек в некоторых вариантах изображений археолог по аналогии с известной стилизацией пятнистого оленя объяснил «не поместившимися» на зигзаге пятнами на шкуре змеи (илл. 13, с. 18).

Вот как объясняет он возникновение свастики — универсального древнего символа, к которому мы еще вернемся в последующем изложении: «Сперва направление клюва и крыльев безразличны, но со временем, когда в памяти народов совершенно утратилось первоначальное значение свастики как летящей птицы, и когда свастика обратилась в символ уже не вестника весны, а божества, солнца, огня, производительности, возрождения, Бога-создателя и т.п., — тогда свастика принимает всюду однообразный вид. Одно лишь направление клюва и в связи с ним направление крыльев птицы обращается то вправо, то влево. Отсюда два вида названия этого знака, называемого на индийском наречии "свастика" и "саувастика"²».



Илл. 1, 2. Изображения на эламских сосудах. VII тысячелетие до н.э.

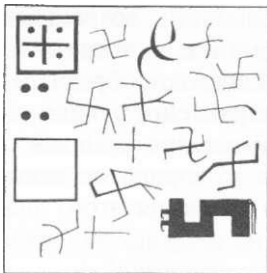


Илл. 4. Изображение на эламском сосуде.
VII тысячелетие до н.э.

Илл. 5. Изображение на эламской печати.
VII тысячелетие до н.э.



Илл. 7, 8, 9. Роспись линейно-ленточной керамики из могильника Средней Германии.
Неолит (по Кричевскому)



Илл. 12, 13. Образование первичных элементарных орнаментальных символов
(по Бобринскому)

При этом Бобринский отмечает, что многочисленные исследования археологов, посвященные свастике, имеют тот недостаток, что авторы видят в ней особый знак и не знают ее положения в ряду других символов. «Нет сомнения в том, что она (свастика. — Л.Б.) однозначно — и солнце, и огонь, но нужно искать ее первоначальное значение»¹. Бобринский обращает внимание на свойство слитности, синкретичности первобытного сознания (когда «одно и есть другое»). Но в то же время само это качество невольно понимается им как вторичное, поскольку у истоков такого обобщенного восприятия он видит, напротив, монистическое представление о бытовом значении птицы, ее изображение, по его мнению, и является изначальным. Но нет сомнения в том, что именно синкретизм и мифологичность как коренные свойства первобытного сознания и привели к такого рода обобщению, в котором силуэт птицы стал истоком символики сложного комплекса представлений, выраженных в свастике. Это касается и вопроса су-

ществования свастики (как и родственной ей спирали) в двух вариантах — прямой и обратной, что, разумеется, никак нельзя объяснить лишь поворотом головы птицы направо или налево. Точно так же нельзя объяснить главную причину упрощения реального изображения, превращения его в знаковый символ самими техническими трудностями, связанными с необходимостью многократного процарапывания повторяющегося изображения на керамике, вырезывания на дереве и проч. Что касается фактического *механизма* упрощения, то весьма возможно, что таким он и был. Но совершенно невероятной представляется настойчивость, с которой первобытные люди в самых различных уголках мира столь упорно и в течение столь долгих веков изображали одни и те же предметы, пока они не стилизовались до всеобщего универсального знака, несущего сложный понятийный комплекс, трансформировавшийся в художественное качество. Нам представляется, что это можно объяснить только тем, что данные изображения несли единый сакрально-мифологический смысл *изначально*.

Вопросы к теме

1. Каковы особенности древнейшего сознания, в контексте которых возник предметный мир?
2. На чем основана генетическая взаимосвязь вещи и орнамента?
3. В чем причины возникновения изображения — предтечи орнамента на вещи?
4. Что выражала вещь вместе с нанесенным на ней изображением в древнейшей культуре?



2. Универсальные мотивы и композиции

В многообразии проявлений древней мировой орнаментики четко прослеживается определенный ряд мотивов и их сочетаний (композиций), который является базовым, основополагающим на протяжении всей ее истории. Среди них на первое место следует поставить **круг, крест и квадрат** — три универсальнейшие формулы, на которых, как на трех китах, зиждется вся наша материальная культура.

В существующей обширной литературе, касающейся этих формул¹, **крест** трактуется как древнейший сакральный знак, подчеркивающий идею центра, упорядочивающий пространство, определяя в нем направление связей и зависимостей, означающий ориентацию в пространстве, точку пересечения верха-низа, правого-левого. Вертикальный стержень креста в первобытном сознании отождествляется с Осью мира, Мировым Древом. Стоящая с раскинутыми руками человеческая фигура имеет форму креста, и сам человек в древнем мире вос-

принимал себя как живую модель Оси мира и системы координат.

Круг в самом общем аспекте был в древнейшей культуре воплощением представлений о важнейших, основополагающих качествах: абсолютное равенство, прямота, единообразие, бесконечность, вечность, круговорот бытия. Сюда входили и морально-эстетические аспекты — добро, красота и проч. Круг ассоциировался с понятием небесного совершенства — Бог, Небо, Космос,² Солнце, луна, звезда, планета и проч.

«Понятие "святости" и вместе с тем "чистоты", "белизны", — пишет, в частности, В.И.Равдоникас, — в первобытном сознании увязывается, как показали лингвистические исследования Н.Я.Марра, с "небом" и его долевыми проявлениями или "воплощениями" в "солнце", "луне", "звездах". Отсюда изобразительная символика святости, божественности, т.е. сопричастности божеству: круг, образ неба или солнца, луна, долевой признак неба, имеющий многообразные формы осмысления, их производные — круги с линиями, изображающие лучи солнца, как в иероглифе солнца у

египтян, впоследствии сияние или нимб божества, спирали и т.д.»¹.

Важно понимать, что оба эти символа, которые мы рассматриваем сегодня по отдельности, существовали в древней культуре не дискретно, каждый сам по себе, а в синкретичном единстве, когда один подразумевал понятие, несомое другим. Поэтому наиболее органичной формулировкой следует считать формулу креста в круге (или овале).

«Символика креста в овале общеизвестна, — пишет Кричевский. — Это "колесо-солнце", или шире "небо-круг" и "время-год", яфетически выраженное одним и тем же символом. В то же время слово "небо-круг" служит (согласно семантике) для выражения представления "время-год" и т.д., возвращающееся и вновь начинающееся по кругу»².

Третья формула — **квадрат** — в отличие от круга связывается с идеей земного начала как места обитания человека, воспринимаемого в системе координат, где выделены стороны света и присутствует четырехмерная цикличность природных явлений. Четырехугольник с крестом еще более усиливает это значение, образуя центр, ось координат, и в то же время делает саму данную формулу выражением чрезвычайно важных и сложных смыслов, о чем речь пойдет несколько позже. По сути дела квадрат является производной формой, это как бы круг, преобразованный с помощью креста. Квадрат, в отличие от круга,

не имеет природных аналогов, но зато он является наиболее употребимой формулой при создании человеком множества предметов. Небо-круг тем самым выступает как Бог-творец, выражение Абсолюта, тогда как земля-квадрат — творимое, производное, созданное при посредничестве креста, что вполне соответствует представлениям древности, отраженным во множестве мифов.

Говоря о символике этих первичных, наиболее элементарных и в то же время всеобъемлющих, глобальных знаков, следует ни на секунду не упускать из виду, что все эти понятия постигались первобытным человеком не абстрактно, как в современной науке, а в виде вполне реальных, доступных ему в окружающем мире представлений, конгениальных вселенским, которые он, в силу особенностей древнего мышления (его тождественности, синкретичности и предметности), воспринимал как нечто с ними нераздельное, когда «одно и есть другое». Поэтому та же символика креста, олицетворявшего Ось мира, соединяющего Небо и землю, лежит в основе понятия о Мировом Древе, а позже — столбе, колонне, посохе, лестнице, священном хлебе и множестве других образов-дериватов³.

Аналогично этому круг был одновременно и Небо, и Солнце, и луна, и звезда, и планета, и колесо (возникшее как материальное воплощение идеи движения Солнца, Космоса), и цветок, и кусающая себя за хвост

змея — уроборус. У наших предков-славян дериватом этих понятий был и знаменитый блин, который ритуально съедали во время весеннего праздника обновления природы, посвященного Солнцу. Поэтому его и полагалось делать круглым, а съедать очень горячим, обжигающим: в его образе «съедали» Солнце, отождествляя себя тем самым с божеством-то-темом.

Что же касается формулы креста в квадрате, то она, как мы уже отмечали, является вторичной, производной от креста в круге. Евсюков, например, пишет по этому поводу, что соответствующий китайский иероглиф Тянь мог иметь в одном случае круглую, в другом — квадратную форму¹. Ученый приводит еще один аргумент в пользу такой производности. Он замечает, что, если фигура крест в квадрате или ромбе (ромб — форма древних сельскохозяйственных полей) может быть знаком поля, как полагают некоторые ученые, то как тогда быть с символикой креста в круге? И делает вывод, что значение знака засеянного поля как символа плодородия (изображаемого также с точками в каждом сегменте), очевидно, следует считать более поздним. Такое предположение закономерно, ибо данный знак, отражающий космологические представления первобытных людей, как производный от круга с крестом, действительно, имел все основания появиться гораздо раньше, приобретая новое значение уже в лоне сельскохозяйственной культуры. Тем более что «плодородие» — это даже не новое значе-

ние, а просто конкретизированная с учетом земледельческой культуры трактовка все тех же смыслов понятия квадрата.

Важно, что при этом Евсюков стремится раскрыть изначальное значение данного знака через социальные явления. Он рассматривает сложные взаимоотношения в структуре племенного пространства — дуальное деление рода на две части: мужчины и женщины с детьми. Мужчинам запрещалось жениться на женщинах своего рода; они вступали в брак с женщинами другого рода, так же разделенного. Эта четырехчастная структура, материально выражавшаяся в плане древних поселений, соответствует представлениям о самом космическом мироустройстве и отображается поэтому в виде креста в квадрате, что и прослеживает Евсюков на примере росписи неолитических сосудов.

Скажем более того: космическое мироустройство — знак креста в круге в данном случае приобретает свое отражение в земном — крест в квадрате точно так же, как в самом общественном устройстве проявлялись воспринимаемые человеком законы небесной гармонии.

Бобринский выводил формулу крест в квадрате с точками через стилизацию изображения самки аиста в гнезде на яйцах. Это не только не противоречит, но и вполне увязывается с рассуждениями Евсюкова, позволяя понять, каким путем реально наблюдаемые зрительные образы, соответствующие тем или иным смысловым понятиям, стали основой для конкретного орнаментального знака. В этой связи нелишне вспомнить, что

гнездо имеет круглую, а не квадратную форму, но древний художник преобразовал его в квадрат, согласуя и с крестом-птицей — символом Неба, и с идеей земли.

Генетическая связь понятий, воплощенная в круге, кресте и квадрате, проявилась в бесчисленном множестве вариантов орнаментальных мотивов, буквально пронизывая всю толщу организма этого искусства от глубокой древности до наших дней. Поэтому и в орнаменте рассмотренные нами формулы и их одновременную проекцию друг в друга ни в коей мере нельзя относить лишь к разряду основополагающих **мотивов**. Они находят постоянное воплощение не только в самих мотивах, но и в способе их соединения, сочетании этих мотивов между собой, формально проявляющемся в **композиции** орнамента. В самом деле, такие наиболее элементарные и универсальные орнаментальные композиции, как **линейная**, **шахматная**, **круговая**, имеют непосредственную генетическую связь с этими формулами. Вспомним, в частности, восточный ковер, символизировавший в древности своей формой и орнаментом плоскостную картину мира. В середине его размещалось изображение круга в квадрате (овале) — центра мироздания, и таким образом вся схема строилась на взаимодействии прямоугольника (вытянутого квадрата), креста и круга.

Свастика и спираль (илл. 14, с. 36) относятся к числу древнейших знаков, имеющих громадное значение для орнамента¹. Свастика, являющаяся в символическом отношении производ-

ной от формы креста (ломаный крест), как бы означает идею «крест в движении». Тем самым она есть отображение замкнутого кругового движения Вселенной и всего того комплекса идей, которые связаны с идеей креста и круга. Свастика — еще одно наглядное подтверждение изначального единства символики креста, круга и квадрата, ибо несет в себе изобразительное воплощение этого единства. Не случайно помимо квадратной часто встречается и вариант круглой свастики, чрезвычайно близкий графически к изображению спирали, что свидетельствует об имманентной тождественности всех данных форм. Свастику часто называют солярным знаком, но следует помнить, что такая трактовка не отражает всей космологической глубины данного образа.

Один из механизмов конкретного возникновения свастики из образов окружающего мира, как и причины этого возникновения, мы видели, в частности, в исследовании Бобринского. Если принять во внимание тот факт, что понятие круга тяготеет к небесному началу, квадрат — к земному, а крест — к идее их объединения, то данная формула являет собою как бы проекцию горизонтальной, четырехчастной структуры Вселенной, образно говоря, «вид Вселенной сверху» глазами Демиурга, ее задумавшего и создавшего. Крест в этом случае выступает как мировая ось, одновременно и координирующая, и объединяющая Небо и землю в единое целое. Дабы уяснить, что за этим стоит, мы должны попытаться проникнуть в суть древнего представления о бытии, чрезвычайно сложного и многозначного, отлич-

ного от современного плоскостного, однозначного мировосприятия.

Спираль в мировоззренческом плане выражает идею внутреннего саморазвития круга (любопытно в этой связи заметить, что согласно учению неоплатоников кругообразное движение свойственно душе, перемешающейся вокруг Центра-Бога, в то время как для тела характерно прямолинейное движение, что и способствует возникновению формулы движения по спирали как результата своеобразного «компромисса» между движением душевного и телесного начал).

В плане орнаментального выражения мы наблюдаем во многих случаях древних культур формулу концентрических кругов как некую промежуточную стадию между кругом и спиралью, которая свидетельствует о возникновении внутренней структуры круга, но еще не отражает самой идеи его саморазвития. Важнейшим первообразом для спирали был образ змеи, имевший в древних представлениях столь глобальное космологическое значение. Помимо уроборуса (замкнутый круг, образованный куса-

ющей себя за хвост змеей) змея в древних росписях очень часто изображалась в виде спирали. Бобринский в своем исследовании приводит пример перехода зигзага в спираль, наглядно свидетельствующий о генетическом родстве этих древнейших орнаментальных мотивов.

В орнаментике спиралевидный мотив встречается в виде нескольких характерных формул:

- обтекающей спирали, опоясывающей тело вещи в виде спиралевидной замкнутой волны (илл. 15);

- S-образного завитка из двух спиралей, вертикальной или горизонтальной (илл. 16, с. 36);

- волюты, образованной двумя спиралями, закрученными внутрь (илл. 17, с. 36).

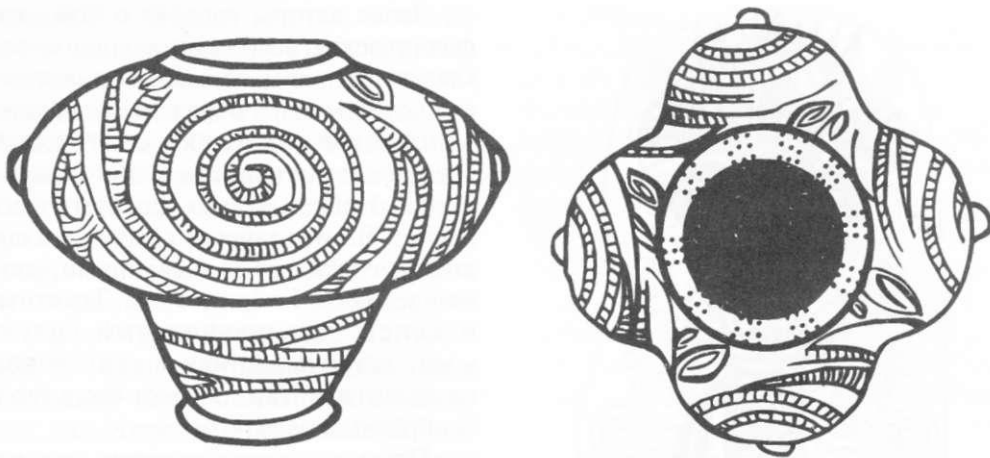
Рассмотрим, что же мировоззренчески воплощают в себе данные мотивы. На примере росписи трипольских сосудов Рыбаков квалифицирует формулу четырехкратной обтекающей спирали как отображение бега времени в виде движущегося солнца, луны или змеи (илл. 18). Сама форма сосуда вместе с нанесенным на нее четы-



Илл. 15. Четырехкратная обтекающая солярная спираль на трипольском сосуде (по Рыбакову)



Илл. 18. Четырехкратная обтекающая спираль со змеевидным рисунком на трипольском сосуде (по Рыбакову)



Илл. 19. Трипольский сосуд в виде четырех женских грудей со спиралевидным рисунком (по Рыбакову)

рехкратным изображением спирали являет собою в плане горизонтальную проекцию бытия круг — крест — квадрат. Так, некоторые трипольские сосуды имели форму четырех женских грудей, расписанных спиралевидным или «змеиным» рисунком (илл. 19).

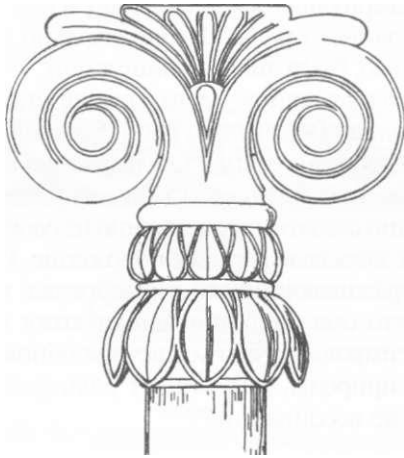
S-образный завиток можно понять как своего рода сокращенную формулу оббегающей спирали, своеобразную квинтэссенцию этого мотива. Такое предположение тем более логично, что во многих случаях на древних сосудах мы видим вместо оббегающей спирали именно такую ее интерпретацию.

Но оббегающая спираль — горизонтальная. Очевидно, и в вертикальном расположении данного символа следует искать свой смысл. Так, в исследовании Бобринского мы видим именно вертикальный мотив S-образной спирали, в котором автор усмотрел стилизацию фигуры птицы, сидящей на земле. Птица — вестник Неба, опустившаяся на землю, чтобы обеспечить ее плодородие.

Символ, объединяющий Небо и землю, по сути еще один дериват Неба-креста. Любопытно в этой связи, что исследователи китайской символики Л.П. и В.П. Сычевы, комментируя иероглиф иньского бронзового сосуда, обозначающего родовое имя и изображающегося в виде вертикальной S-образной фигуры свернувшегося змея, видят в нем тотем данного рода: «Первоначально это, видимо, была змея, — пишут они, — занимавшая видное место в культе многих народов. Вспомним Нага Камбоджи, урея в короне египетских фараонов или, наконец, библейского змия-искусителя. Трудно сказать, какое именно из свойств змея завоевало ей такое положение. Или завораживающий все живое взгляд, или то, что она ежегодно меняет кожу, как бы символизируя этим вечное обновление природы, или играют роль фаллические ассоциации»¹.



Илл. 20. Изображение лотосовидной капители в древнеегипетской росписи



Илл. 21. Эолийская капитель

Далее авторы говорят о том, что фаллические ассоциации вполне согласуются с тем основным значением, которое имел образ змеи-дракона в китайской символике, означающей соединение ян и инь, мужского и женского, Неба и земли как источник жизни. В этом смысле символика его вполне совпадает со значениями, упоминаемыми Бобринским. Заметим, наконец, что профильный силуэт урея, встречающийся в египетской орнаментике, также имеет сходство с S-образным завитком.

Происхождение *волюты* своими корнями уходит в глубь древнейших представлений о бытии, также восходящих к образу Мирового Древа. Это хорошо прослеживается, в частности, на развитии капители, где волюта является важнейшим конструктивно-художественным элементом. Мотив волюты в капители мы встречаем уже на египетских росписях, изображающих колонны (илл. 20). В них отчетливо видны смысловые корни данного образа — момент рождения солнечной розетки из недр распускающегося цветка на вершине Древа. То же самое мы видим и в древней эолийской капители (илл. 21), которая в Греции явилась исторической предшественницей ионической. Вместе с колонной она являет собой выраженную в камне форму распускающегося на тонком стебле цветка, из чашечки ее «рождается» солнце. Закрученные лепестки этого цветка и образовали форму волюты, т.е. волюта символизирует главную, «небесную» часть колонны-Древа, «рождающего» Солнце. И в то же время эта форма оказывается генетически связанной и с «охра-

нителами» Древа, ибо на Востоке (в той же древнейшей Месопотамии) в виде волутообразных завитков изображали и рога небесных козлов или быков. Таким образом, и S-образный завиток, и волута генетически восходят к единому смысловому первообразу и являются результатом специфических материально-мифологических путей развития одной исходной идеи.

Рассмотренное выше понятие креста связано с таким глобальным сакрально-мировоззренческим образом, как Мировое Древо (илл. 22) (частным случаем которого является Древо жизни) — один из наиболее универсальных образов мировой мифологии (как известно, представлению о Мировом Древе генетически предшествует миф о первопредке, прародителе мира). Говоря о Древе, Евсюков, в частности, отмечает, что главная его функция выражается в том, что с помощью Древа душа умершего может попасть на Небо. Его дериватами в мифологии и, соответственно, в искусстве являются цветок, колонна, башня, лестница, храм, божество и др.¹ Поэтому представление о Мировом Древе теснейшим образом связано с **членением пространства по вертикали**: Небо—земля—преисподняя. В мифах различных культур, как замечает Евсюков, красной нитью проходит идея разделения Неба и земли, их отделения друг от друга, тогда как изначально они являли собой единое целое (например, египетский миф о Шу и Тефнут). Это привело к противопоставлению двух начал, Космоса и со-



Илл. 22. Родовое древо нанайцев

циума, символически представлявшихся в образе двух первопредков, которым предшествовал один, главный первопредок, Творец мироздания². Древо разделило мир на три яруса. Его крона ассоциировалась с Небом, ствол — с землей, корни — с подземным океаном, преисподней.

Другим существенным качеством Древа Евсюков называет его центральность, т.е. расположение в центре мироздания (вспомним крест в середине композиции росписи сузских сосудов, описанных Мещаниновым).

«Данные мифологии, — пишет Евсюков, — свидетельствуют, что образующее собой сердцевину космоса, появляющееся одновременно с ним из хаоса Мировое Древо мыслится как... "образ мира", "конспект мироздания". Вся духовная культура древности глубоко космологична, все ее элементы в разной степени соотнесены

и субординированы в соответствии с мифологической структурой вселенной, наиболее ярким воплощением которой является Мировое Древо. В этом смысле исследователи говорят об "эпохе Мирового Древа"¹.

Очень непрост для современного мировосприятия феномен взаимодействия этих двух плоскостей мироздания — горизонтальной и вертикальной, ибо речь идет об архисложных представлениях, в которых эти плоскости совмещались между собой, мыслились одновременно. Современный человек, разделивший миропонимание на обыденный уровень, не выходящий за рамки бытовой ориентации в окружающем пространстве, и отвлеченно-научный, доступный далеко не каждому, с большим трудом способен понять, как мыслил древний человек. В его сознании не было такого разделения, и он, образно говоря, постоянно носил в своем представлении весь Космос, усматривая аналоги космологическим процессам в окружающем мире и согласовывая с ними свою собственную деятельность.

В трехчастной (иногда и с большим количеством ярусов), разделенной по вертикали системе бытия, как пишет Евсюков, средний мир по отношению к оси размещался горизонтально и к тому же делился на четыре равные части. «Иногда направлений больше (например, 8, 16 и т.д.), что, как и в случае с вертикальными зонами, — вторичное явление»².

При этом вертикальное трехчастное деление может быть спроецирова-

но на горизонталь и при этом еще и как бы совпадать с нею. «Давно отмечено, что горизонтальная ориентация по сторонам света определенным образом увязывается с вертикальной моделью, так что север оказывается тождественным низу, а юг — верху». Известно также, что исток реки мыслится как верх, устье — низ, на восток поднимаются, а на запад опускаются. Поэтому в огромном количестве мифов поиск Неба ведет к краю земли, где оно сходится с землей. Там и растет Мировое Древо. В своих рассуждениях Евсюков делает важный для нас вывод о том, что вертикальная структура соотносится с горизонтальной моделью мира и представляет собой результат ее развития. Он целиком поддерживает мысль В.В.Прокофьевой о том, что более древним является линейное, а более поздним —³ вертикальное членение мироздания³.

Таким образом, можно предположить, что если рассмотренная нами выше формула обтекающей спирали имеет отношение к более древнему, плоскостному отображению мироустройства, соединяющему в себе идеи круга, креста и квадрата, то S-образный завиток и волута имеют отношение к более позднему представлению о вертикальном членении Вселенной, связанному с идеей Древа.

Опираясь на исследования Марра, Кричевский указывает, что «космический полисемантизм обозначения "сол-

нца", "неба" и "Древа" относится и к их графическому начертанию»¹. Он делает такой вывод, рассматривая возникший в определенный момент развития росписи ленточной керамики мотив чередующихся деревьев, который занял в композиции место более древнего мотива зигзага.

Данное замечание прекрасно подтверждает аналогичную мысль Евсюкова, рассматривавшего орнаментику далеких территориально от китайского неолита произведений линейно-ленточной неолитической керамики Европы (ср. илл. 9, с. 18).

В мировой орнаментике имеет место огромное множество различных модификаций изображения Древа, включая и непосредственное так или иначе стилизованное изображение его одного, или в окружении симметрично расположенных по бокам охранителей (так называемая «трехчастная композиция»), или же, наконец, в виде более распространенной в дальнейшей истории орнаментики *геральдической (симметрической) композиции*, в которой самого Древа уже нет, но остается декоративно увековеченный образ его присутствия (с примерами трехчастной и геральдической композиции мы в дальнейшем постоянно будем встречаться при анализе орнамента различных исторических эпох).

Множественность его модификаций в искусстве объясняется тем, что Древо и его охранители связывались с различными объектами, материально воплощавшими их символику в древних культурах. Древу, в частности,

поклонялись, почитая его в образе финиковой пальмы, сикоморы, кедра, кипариса, дуба, березы и проч. С ним были символически связаны папирус, лотос, лилия и другие растения. В свою очередь, миф о Древе, выросшем из Мирового океана, связан с мифом о рождении Солнца. Мотив распутившегося на вершине Древа цветка, породившего Солнце, увековечен в образе колонны, что наглядно демонстрирует древняя архитектура самых различных культур. Равно как в виде охранителей выступали крылатые козлы, быки, орлы, собаки, львы и проч.

С образом Древа генетически связана геральдическая композиция (илл. 23, с. 36), существующая в двух основных разновидностях: в виде трехчастной и двухчастной композиций. Это феномен, значение которого для истории орнаментики, равно как и для изобразительного искусства и всей материальной культуры, включая и архитектуру, и предметный мир, трудно переоценить. Его можно сравнить лишь со всеобщими формулами круга, креста и квадрата. Универсальность геральдической (симметрической или, как выражается Евсюков, исходя из ее происхождения, антитетической) композиции вводит в заблуждение сторонников формального анализа искусства именно своей кажущейся простотой и очевидностью, идентичностью соответствующим математическим образованиям. Но эта идентичность, дающая возможность в том числе и формального анализа произведений искусства, в особенности орнаментального, отражает лишь наиболее общий уровень единства мате-

риального мира, так сказать, на атомарном уровне. И человеческое тело, и булыжник состоят из одних и тех же атомов и молекул. Разве это дает основание считать, что духовное богатство человека можно измерить, рассматривая химический состав его материального тела? Но ведь именно так и поступают формалисты по отношению к природе орнамента. Несостоятельность и порочность подобного рода исследования вполне очевидны, если, разумеется, оно претендует на положение единственного и исчерпывающего для теории орнамента, а не занимает подобающее ему достаточно скромное место подсобного аппарата для создания популярных в наше время чисто формальных пространственных композиций, например, с помощью компьютера, заведомо не несущих никакого образно-художественного содержания.

Исследование процесса происхождения геральдической композиции через содержательную, социальную, собственно человеческую сторону этого процесса помогает понять реальный механизм ее возникновения как отражение очень важных, сущностных движений в мировоззрении древнего человека. Для нас же она особенно интересна тем, что одновременно является и повторяющимся мотивом, и композицией, т.е. показывает генетически-содержательную связь между элементами, составляющими структуру такого орнамента. Образно говоря, **мотив — это категория пространства в орнаменте**, тогда как отражающая его ритмико-метрическую структуру **композиция есть**, соответственно, **категория времени**, показывающая принцип

взаимосвязи, сосуществования этих элементов в пространстве. Но, как известно, само разделение, а точнее сказать, выделение этих категорий в сознании есть результат определенного развития мышления. И в данной композиции, являющейся одной из опорных для всей истории орнамента, мы как раз можем наблюдать момент их органичного синкретического единства, когда «одно и есть другое» (как это имеет место в круговой или квадратной композиции).

Само возникновение симметрической композиции в орнаментике, связанное со столь глобальным сакрально-мифологически-мировоззренческим понятием, как Мировое Древо, — лучшее доказательство несостоятельности чисто формального подхода к исследованию природы и сущности орнамента.

Как пишет Евсюков, «космологическая модель Мирового Древа как медиатора между полярными параметрами Космоса в генезисе своем отражает дуальную структуру родового общества. Допустимо предположить, что каждая из экзогенных половин (соответственно мужчин, с одной стороны, и женщин с детьми того же рода — с другой, браки между которыми запрещены. — Л.Б.) соотносит с собой понятие об абсолютном добре. К своим же социальным партнерам соответственно прилагаются негативные понятия, что нашло свое отражение в так называемых близнецных мифах. Иконографически же это находит отражение в фланговых фигурах антитетических композиций»¹.

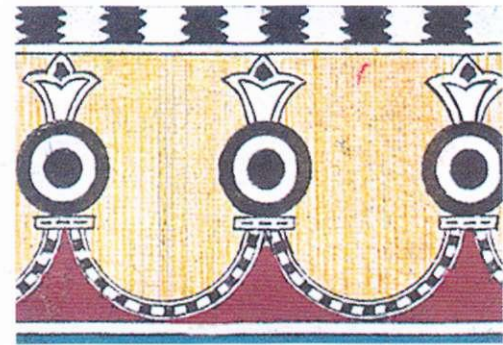
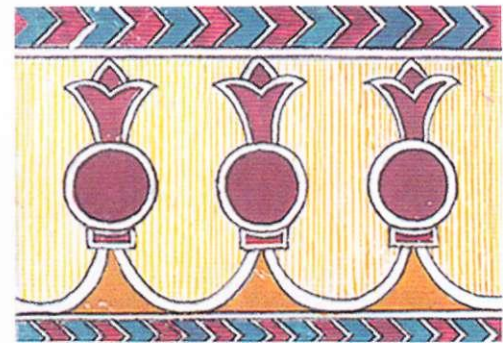
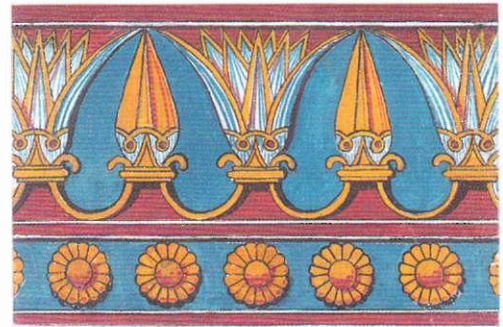
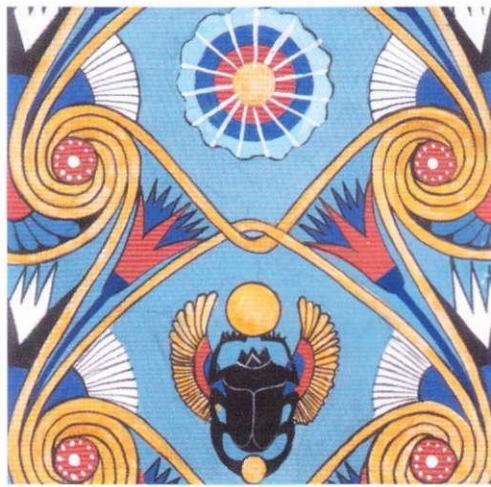
В древнейших изобразительных композициях такого рода, значительное количество которых имеет место в произведениях различных культур, мы видим самых разнообразных «партнеров» вокруг изображения центра. Но тем не менее сквозь всю толщу истории мировой орнаментики проходит изначальная идея, заложенная в основу данного образа, и чем бы конкретным ни замещались центральная и фланкирующие фигуры — смысл угадывается безошибочно. Более того, достаточно внимательно рассмотреть любую конкретную историю замещения этих образов в той или иной культуре, чтобы убедиться, что в самих цепочках трансформаций нет ничего случайного и эклектичного и что само замещение одного другим осуществляется в единой для всех культур закономерности, соответствующей изменениям, происходящим в самом художественном сознании.

Так, для центрального образа в древнем искусстве это будет цепочка, звеньями которой являются элементы: крест—Древо—цветок—колонна—божество—царь. Соответственно для фланкирующих фигур это будут вначале небесные охранители зооморфного вида, конкретные образы которых зависят от мифологических модификаций, характерных для той или иной культуры (крылатые козлы и собаки, грифоны, сфинксы, львы, быки и проч.). Позднее, когда охранительно-космологическая функция центра уступит место категории социальной власти, вместо охранения появится мотив поклонения божеству и соответственно возникнут фигуры поклоняющихся, жертвоприносящих су-

ществ зоо- или антропоморфного вида.

Не раз цитируемая работа Евсюкова представляет для нас особый интерес, так как она связывает идею дуальности именно с орнаментикой, являющейся главным объектом нашего изучения. Вместе с тем существуют и разработки других ученых, касающиеся происхождения категории дуальности в культуре, в частности, возникновение близнецных мифов, вероятно, в свое время отпочковавшихся от общего мифа о Древе. В этих исследованиях раскрываются, например, моменты преодоления первоначальной антагонистичности членов дуальной близнецной пары, связи культа близнецов-двойников с идеей плодородия и т.д.¹ Однако нас в данном случае интересуют не возникновение и модификации идеи дуальности, а тот факт, что один из центральных образов орнаментального искусства, играющий в нем основополагающую роль, имеет столь содержательное происхождение, отражая мировоззренческие принципы устройства мира и человеческого общества в этом мире, возникшие в глубочайшей древности.

Что же касается двухчастной геральдической композиции, то она, как показывает дальнейшая история орнаментики, является результатом более позднего развития изначальной, трехчастной за счет потери среднего элемента. Ничего удивительного в этом нет, ибо здесь проявилась естественная тенденция человеческого со-



1. Фрагменты древнеегипетского (левая колонка) и ассиро-вавилонского (правая колонка) орнаментов. Копии выполнены студентами ФПИ МГТУ им. А.И. Косыгина



2. Варианты древнегреческого орнамента (крашенный архитектурный рельеф)



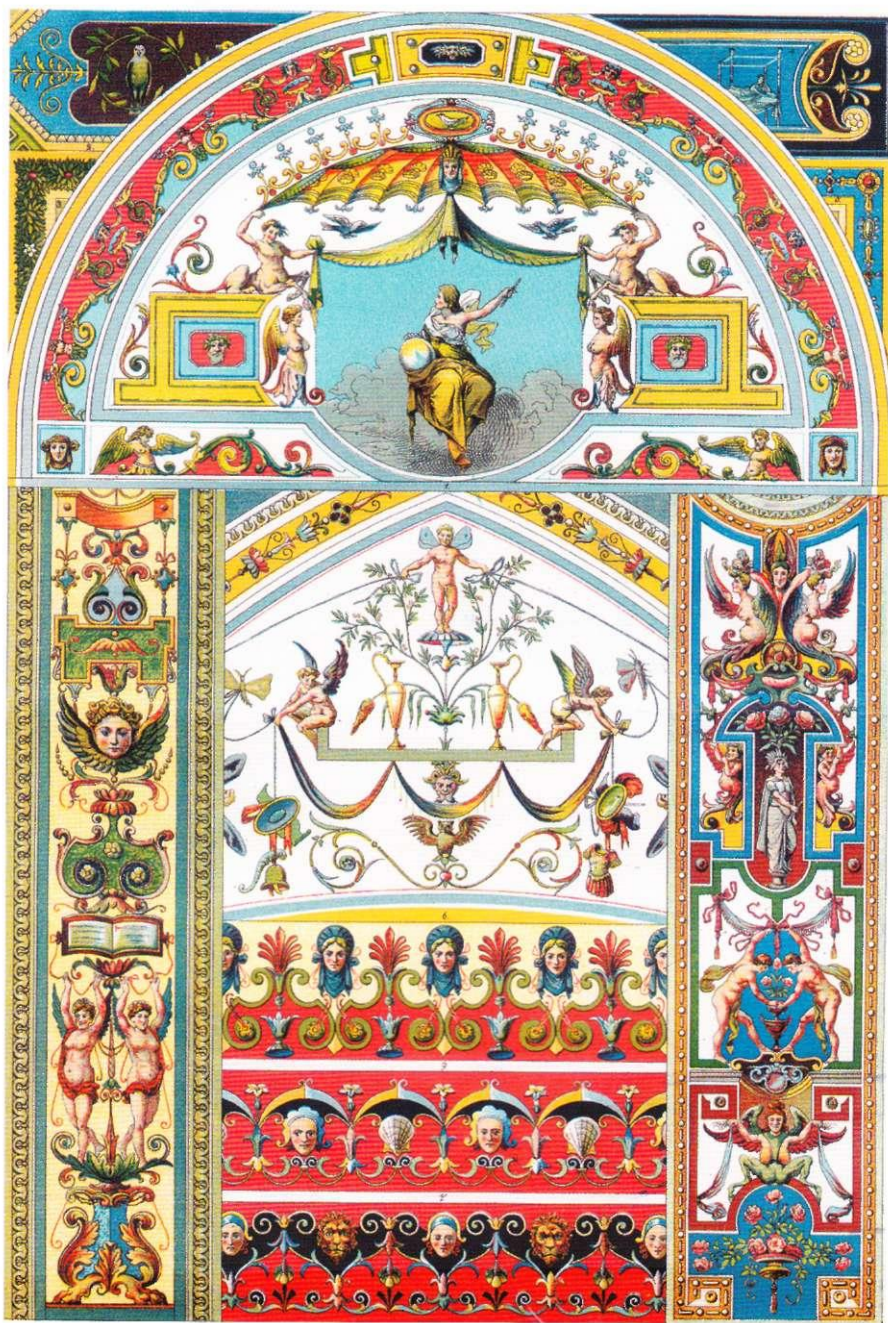
3. Варианты орнаментов Древнего Рима (настенная роспись)



4. Готика (витраж — живопись по стеклу)



5. Древнерусский орнамент (эмали, настенная живопись), книжная миниатюра



6. Итальянский Ренессанс (живопись на стенах и потолках)



7. Орнамент в стиле барокко (гобеленовое ткачество)

понятий на новом диалектическом уровне.

Все эти всеобщие закономерности в специфическом виде проявляются и в рассматриваемом нами явлении. Во многих мифах мы, в частности, можем наблюдать и само рождение дуальной пары, дальнейшее существование членов которой характеризуется подобными антагонистически родственными отношениями. К подобным мифам относятся прежде всего мифы об отделении Неба от земли, которые превращаются в партнеров, супружескую пару со сложными и противоречивыми взаимоотношениями.

Мешанинов приводит пример такого рода в случае с рождением образа змеборца, убитого змеем и воскресшего в иной жизни в качестве победителя змея. На этом строится принцип первобытного тождества (к которому восходит более позднее понятие оборотничества), рефлексизирующего отражения единства противоположностей двух начал. Змея-молния разделяет Небо и землю, она же их объединяет (сравним — дракон в китайской мифологии как символ соития Неба и земли, ян и инь).

Ярким проявлением законов диалектики в древнем обществе являются близнечные мифы и исторические перипетии их развития: рождение близнецов, как крайне нежелательное для общества явление, их взаимная вражда и отраженные во множестве близнечных мифов полярные явления — обожествление не только близнецов, но и их родителей, дружба и сотрудничество между ними, вступление близнечной пары в брак. Все это,

как известно, в мифологическом изложении проявление реальных перипетий развития социального устройства самих древних обществ.

К числу универсальных орнаментальных мотивов следует отнести и так называемый *мотив плетенки*, который известен в двух основных взаимосвязанных разновидностях: *узла* и *жгута*¹ (илл. 24, с. 36). Эти два мотива возникли как производные от более ранних, элементарных формул. Мировоззренческая идея, лежащая в их основе — понятие связи, объединения, единства, — изначально, в космогоническом смысле понималась как единство Неба и земли, творца и творимого. Таким образом, этот мотив восходит к тем же сакральным понятиям о бытии, которые выражались рассмотренными выше элементами. В основе своей узел — знак соединения двух начал, опирается на идею креста, середина его (средокрестие) и воспринималась в особо сакральном смысле соединения. При этом узел является первичной формулой, связанной с более ранней, плоскостной картиной мира. Жгут же представляет собой как бы пролонгированный узел. В древнейших культурах веревка воспринималась как тот же символ связи Неба с землей, ассоциировалась с небесной лестницей, Древом, нитью жизни и т.д. Это нашло свое отображение в мифологии и искусстве многих народов. Так, существует ряд мифов о богинях, прядущих нить жизни, толщина и длина которой определяет человеческую судьбу. Красной нитью в древнейших культурах проходит

представление о чрезвычайной важности процесса прядения, вязания, плетения. Например, в древнеегипетской семантике узел в виде двух переплетенных змей символизировал объединение Верхнего и Нижнего царств. Тем самым этому объединению придавался сакральный характер (в частности, деталь в виде такого иероглифа имеет место в композиции золотого трона из гробницы Тутанхамона. На ней, как на основе, покоится сиденье трона).

Представление об узле как сакральном, связующем начале вошло в основу многих обрядов различных народов. Узел использовался в колдовской магии («любовный узел»), или же, напротив, магическое развязывание узла производилось с целью внести раздор в чьи-то отношения. В свадебных обрядах символическое значение имело связывание одежд молодых; развязывание пояса на животе роженицы делалось с целью облегчения родов и т.д.

В буддизме, мусульманской культуре узел, как благопожелательный символ, имеет чрезвычайно важное значение («узел счастья»).

Происхождение мотива жгута исследователи связывают с реальным процессом плетения, который, естественно, осмыслялся в сакральном контексте. Плетение жгутов и узлов из стеблей растений, кожаных ремешков имело чрезвычайно важный смысл и широкое распространение в древнем мире. Плелись целые дома, огораживались селения и дворы (плетень), создавались из веток сети, корзины самого разнообразного назначения, браслеты, ожерелья, пояса,

предметы одежды и проч., причем каждая вещь являла собой, своей формой и декором целую космогоническую систему.

Идеи узла, жгута находили ассоциации и с образом небесного змея. Рыбаков отмечает связь змей с представлениями о годовом цикле, который изображался на трипольских сосудах в виде четырехкратной обегаящей спирали движения солнца или змей, что свидетельствует о тождественности этих понятий в самой культуре¹. Подобного рода простейшие композиции, как и элементарный мотив узла, постепенно усложнялись, легли в основу целого направления, так называемого плетеного орнамента, который получил громадное развитие в более поздних, средневековых культурах.

Зигзаг (волна), меандр (илл. 25, с. 36) и органично связанная с ними **линейная композиция** относятся к разряду важнейших элементов мировой орнаментики. Образ змеи-молнии, разделившей в начале времен Небо и землю, в древних мифологиях отождествляется, как известно, с образом небесной воды, питающей землю, оплодотворяющей ее (вспомним, в частности, китайского дракона). Это нашло свое отражение во множестве мифов разных народов. Связь воды со змеей была очевидна для людей и на самом обыденном уровне. Змеи, как известно, выползают и активно действуют именно в дождливое время; мифологическому осмыслению образа змеи как символа циклического обновления природы в древности под-

вергался и тот факт, что змея каждую весну сбрасывает с себя старую кожу (именно с этим связывают древний наряд богини-змеи в эгейской культуре, платье которой имело ряд горизонтальных воланов на юбке; из них как бы выскальзывала фигура жрицы, символически изображавшей змею). Космологичность данного образа постоянно проявляется в древних орнаментах — графическое изображение волны, обтекающей тело сосуда, или зигзага в виде змеи, создающих замкнутый круг — как бы более сложную формулу уроборуса.

Поступательное движение тела змеи в виде мягкой волны или острого шеврона (вверх-вниз) как бы символизирует противоречивую суть данного образа, его разъединяюще-объединяющее свойство¹, олицетворявшее как добрые, так и враждебные человеческие силы.

Зигзагообразная линия совершенно реалистично отображала движущуюся змею, простейший знак такого рода, даже если он и не носил явных «змеиных» признаков, был выражением целого комплекса представлений о мире. Но уже не в виде «моментального снимка» бытия, как в случае с Древом, а в его непрерывном, циклическом, поступательном, бесконечно замкнутом движении, воплотившемся в образе совершенно конкретного и доступного для повседневных наблюдений зооморфного существа. Располагая этот рисунок на круглом тулове сосуда — вместилища бытия, древний художник создавал образ, в котором предмет,

и нанесенная на него роспись, и сама функция (например, использование его в ритуальном молении о дожде) объединялись в целостную систему. Проявлением этой системы была внешняя, ритмическая увязка формы вещи и смыслового рисунка, возникшая как отображение их единства по существу. Причем аналогично трехчастной композиции с Древом такой простейший зигзаг на сосуде являлся одновременно и мотивом, и композицией. В последующий период существования этого элементарного рисунка в его ритмическую канву начинают вписываться новые изображения, в результате чего возникает их ритмичное чередование.

Острый зигзаг можно воспринимать и как систему чередования треугольников, обращенных вершинами попеременно вниз и вверх. На такой характер трактовки данного образа наталкивает часто применявшаяся раскраска, разбивающая единообразие зигзага на систему треугольников. Как известно, символикой треугольника с вершиной вверх являлось в древности мужское начало, связанное в то же время с идеей огня (сравним — небесный огонь), тогда как треугольник с вершиной вниз олицетворял женское начало, ассоциирующееся с водой². В этой связи любопытно вспомнить описанные известным искусствоведом начала XX в. А.А.Миллером исследования Карла фон ден Штерна в Бразилии³, для аборигенов которой простейший



Илл. 14. Свастика и спираль



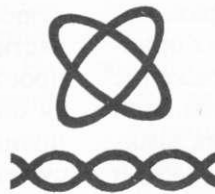
Илл. 16. Вертикальная и горизонтальная S-образные спирали



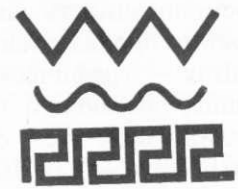
Илл. 17. Волюта



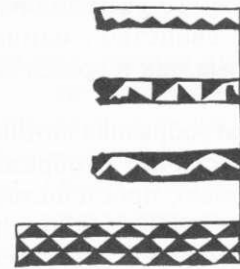
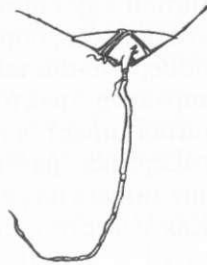
Илл. 23. Геральдические (симметрические) трехчастная и двухчастная композиции



Илл. 24. Узел и жгут



Илл. 25. Зигзаг, волна, линейный меандр



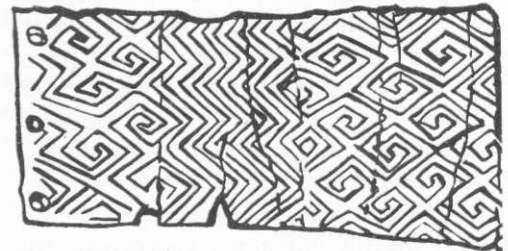
Илл. 26. Женский передник стыдливости «улури» племени из Центральной Бразилии и его воспроизведение в орнаменте



Илл. 27. Круглый меандр



Илл. 28. Единичный меандр



Илл. 29. Естественный ромбо-меандровый узор на срезе мамонтова бивня (по Бибиковой)

орнамент из чередующихся треугольников был мотивом «улури» — женского передника стыдливости, имевшего аналогичную форму (илл. 26, с. 36). Здесь противоречивый характер образа приобретает еще одну конкретизацию смысла, символизируя единство — противоположность мужского и женского, воды и огня (молния-змея, разделившая Космос на Небо и землю, также ассоциировалась с водно-огненной стихией), и в этой простейшей формуле оказывается заключенной вся диалектика бытия, увиденная сквозь призму человеческих взаимоотношений.

С мотивом волны-зигзага органично связаны спираль и меандр, которые в то же время имеют проявляющиеся графически черты тождественности друг с другом (спираль — круглый меандр) (илл. 27, с. 36).

Что касается меандра, то само название данного знака, как известно, происходит от наименования реки с крутой излучиной, находившейся в древности на территории Греции (ныне Большой Мендерес в Турции). Варианты формулы единичного меандра (илл. 28, с. 36) колеблются от простейшего изгиба, являющего собой усложненную форму зигзага-шеврона, до сложной композиции, которая приближается к идее квадратной спирали (в ряде случаев в древних изображениях мы можем видеть примеры взаимной обратимости этих мотивов). Традиционно меандр принято считать знаком воды, но если говорить о его семантическом происхождении, то тут нам приходится обращаться не только к змее, имея в виду ее связь с зигзагом, но и

к ... мамонту! Так, археолог В.И.Бибикова обнаружила изобразительные истоки ромбо-меандрового орнамента на печатках для татуировки, относящихся к эпохе неолита (илл. 29, с. 36)¹. Эти печатки, изготовленные из бивня мамонта, имеют природный узор, состоящий из различных сочетаний ромбо-меандрового орнамента. Таким образом, оттискиваемое с помощью этих печаток изображение было для его носителей «знаком мамонта», т.е. благополучия, изобилия, блага. Как показал в своем исследовании Рыбаков, в земледельческой культуре этот знак превращается в символ плодородия, который, как известно, имел огромное распространение в древних культурах². Но при этом необходимо заметить, что вряд ли древних людей так заинтересовал бы этот «знак мамонта», если бы он не вписался в общую канву мировоззренческих представлений, выраженных в образе квадрата, спирали, зигзага и пр.

Рыбаков, как и Бибикова, в силу своих научных интересов сконцентрировал внимание на единичных элементах композиции Мамонтова бивня. Но нетрудно видеть, что оттиск таких печаток дает и линейную цепочку меандров, и зигзагообразную линию, в точности совпадающую с рассмотренными ранее изображениями. Весьма вероятно предположить, что в лоне аграрно-земледельческих сакрально-мифологических воззрений

более ранние космологические и более поздние, связанные с охотничьим ритуалом знаки слились в единый комплекс, выразившийся в благожелательной идее плодородия, связанной, в свою очередь, с идеей небесной воды.

Разговор о зигзаге и меандре напрямую выводит нас к теме **линейной композиции**, так как из предыдущего изложения вполне очевидно, что эта наиболее распространенная в орнаментике схема имеет под собой глубокие смысловые корни, обусловленные идеей постоянного поступательного движения, которое находит конкретное выражение в определенных мифологических реалиях, будь то движение Солнца, воды, молнии, змеи и проч. Нет сомнения, что изначально линейный орнамент был синкретично связан с идеей замкнутого, **кругового движения**, т.е. с идеей круга. Впоследствии, когда человек формирует вертикальное представление о бытии, возникает линейно-ярусная форма, и в

этом случае орнамент располагается на поверхности в виде сплошных горизонтальных полос.

Итак, мы видим, что все без исключения основные универсальные формы и композиции, возникшие в глубочайшей древности и являющиеся базовыми для орнаментики, имеют солидный багаж смыслового истолкования в науке. Можно, разумеется, сколько угодно оспаривать те или иные частности, но факт остается фактом: существует мощный научный пласт, неопровержимо доказывающий, что в основе орнамента как вида художественной культуры лежит не голое ритмическое начало, общее для всего материального мира, а свойственные только человеку **космологически-мифологические представления**, специфическим отображением которых он и является. К этому выводу естественным образом, более или менее осознанно приходили и многие исследователи-практики, постоянно имевшие дело с живой историей возникновения орнамента.

Вопросы к теме

1. Перечислите основные универсальные мотивы и композиции орнаментального искусства.
2. С какими мировоззренческими понятиями древнейших культур связаны универсальные мотивы орнамента?
3. На какие смысловые представления генетически опираются универсальные композиции орнамента?
4. Какова смысловая основа взаимосвязи универсальных мотивов и композиций в орнаменте?



3. Возникновение художественного образа

У многих археологов мы встречаем мысль о том, что на определенном этапе своего существования смысловое изображение становится *декором*. В частности, Мещанинов пишет, что «когда принцип красоты завладел художественным творчеством, то утилитарная пиктография превратилась в орнамент»¹. В этом смысле особенно замечательна уже упоминавшаяся работа археолога Кричевского, раскрывающая процесс формирования орнамента во времени, поскольку главное внимание Кричевский сосредоточивает как раз на моменте перехода от смыслового рисунка к декоративному: «На сосудах поздней линейно-ленточной керамики, — пишет он, — строже соблюдается симметрия и ритмичность, возрастают тщательность выполнения и декоративность керамической орнаментации, и спиральные полосы, меандрические композиции теперь уже по-настоящему украшают сосуд»².

И далее: «В поздней линейно-ленточной керамике становится меньше, чем раньше, загадочных геометрических знаков. Зато чаще встречаются стилизованные изображения, почерпнутые из органической природы и включенные в ритмическое чередова-

ние основных элементов орнаментального построения»³.

Таким образом, по мере забвения, потери буквальной семантической значимости те или иные элементы и композиции *декоративизируются*, обретают иной, уже собственно *художественный смысл*. В то же время в орнаменте появляются новые значимые элементы, которые естественным образом вписываются в уже существующую орнаментально-декоративную канву, т.е. имеют место как закрепление, обеспечивающее устойчивость первоначальных схем, так и обновление содержания орнамента. Причем в более поздний период, замечает Кричевский, когда прежде созданный орнамент уже, очевидно, утрачивает для создателей свое магическое значение, возникает явление совершенно нового смысла: проникновение в него элементов чисто изобразительного характера. Эти новые элементы также заключают в себе сакральное начало. Поэтому если относительно более ранних комплексов изображений Кричевский делает свои предположения о возможном содержании очень осторожно, боясь «расстаться с областью фактов и вступить в область гипотезы», то теперь смысл изображенного раскрывается во всей логической ясности и на сосудах ленточной кера-

мики возникает картина, «адекватная космологическим представлениям европейцев эпохи неолита» (изображение Древа, ярусов мира, чередующихся циклов бытия и проч.)¹.

Но только сосуды позднелинейной керамики начинают, по мнению Кричевского, производить впечатлительные росписные, причем одновременно возникает и новая связь росписи с конструкцией сосуда².

Вместе с тем он наблюдает процесс оживления, когда древние геометрические знаки несколькими штрихами превращаются во вполне читаемые изображения растений и животных, вписывающиеся в ту же ритмическую канву.

«В прежние времена орнаментальные построения в целом были насыщены магизмом. Редки были стилизованные изображения растений и животных, не нужно было "оживлять" геометрический орнамент, он и без того казался живым, наполненным своим особым религиозным содержанием. Но теперь, когда орнамент в целом превращается в простое украшение, выделяются отдельные его части, принимающие на себя всю магическую нагрузку»³.

Кричевский на конкретном историческом примере, охватывающем огромный фактологический и территориально-временной пласт, раскрывает первичный механизм формирования орнаментального искусства — от семантически-значимого изображения до превращения его в декоративный

образ. Очень важно, что при этом он подтверждает конкретность и предметную тождественность изображенных элементов, их живость и действительность для своих создателей и пользователей, для которых эти изображения были знаком реальности в ее сакрально-мировоззренческом (естественном и единственно возможном для древнего сознания) отражении действительности.

Исследование Кричевского подтверждает и мысль о том, что изначально сама связь сосуда с орнаментом была именно смысловой, мировоззренческой, не было нужды ее декоративно подчеркивать, ибо она исходила из того реального смысла, который выражался и самим сосудом, и его изображением. По мере же забвения этих базовых связей возникают вторичные, декоративные, выражающиеся формальным объединением конструкции сосуда и характером декора (многим кажутся исконными и единственными).

Кричевский фиксирует и, как он выражается, «распад» композиций «вращающегося стиля», когда они лишаются непрерывного характера и появляются новые, неизвестные ранее элементы. «Все эти изменения осуществляются в той мере, — пишет он, — в какой слабеет первоначальное семантическое значение орнамента, забывается его магико-религиозная символика и он из идеограммы превращается в простое украшение»⁴. Естественно, для Кричевского, как и для других ученых-практиков, орнамент, теряющий свое сакрально-се-

мантическое содержание, становится «простым украшением». В таком качестве он утрачивает для них интерес, ибо искусство как таковое археологию не интересует. И именно в этом месте для теории орнамента сложилась поистине парадоксальная ситуация, при которой, что называется, «своя своих не познаша». Ибо, по логике вещей, археология, изучив, как возникли наиболее глобальные формулы и ритмы орнамента и потеряв на этом к ним интерес, должна была бы передать эти знания «по назначению» искусствоведению, дабы последнее, опираясь на этот бесценный багаж, могло строить свои выводы относительно природы, функции орнамента и его дальнейших судеб уже как художественного явления. Но получилось иначе.

Искусствоведение, действительно начинающее интересоваться орнаментом лишь с того момента, когда в нем появляется художественное начало, этой предыстории, по сути дела, не знает и, что самое печальное, в большинстве случаев знать не желает, предпочитая строить свои глубокомысленные гипотезы об его происхождении фактически на пустом месте. А если говорить о сторонниках формального подхода, то эта предыстория им просто глубоко противна, ибо разрушает априорный постулат о том, что их методы исследования — единственно плодотворны и исчерпывающи. Художественное произведение дает емкий и, что самое главное, безупречно правдивый образ своей эпохи. И в то же время художественное произведение похоже на действительность тем, что и в нем мы видим некое изображение фактов, но оно

их обобщает, перерабатывает и создает нечто принципиально новое, в котором реальная действительность оказывается увековеченной, запечатленной не в своем бытийном, а в истинном, очищенном от случайностей виде.

Все это в полной мере относится и к орнаменту. В момент перехода изображения из смыслового в декоративное в нем происходит преобразование гораздо более глубокого порядка, вовсе не сводящееся к простому выхолащиванию семантического содержания. Накопленный мировоззренческий багаж, в течение длительного времени многими и многими поколениями воспринимавшийся как нечто жизненно важное, теперь перевоплощается в новое образование — *художественный образ*, обобщающий, аккумулирующий весь этот багаж в лаконичной, емкой, гениально простой орнаментальной формуле, в диалектически «снятом» виде увековечивающей и сохраняющей это содержание. В этом, по нашему глубокому убеждению, и состоит разгадка красоты орнаментального образа, его способности восприниматься как нечто ценное и значимое эстетически, как прекрасное, способное доставить зрительную радость переживания гармонии мира. Той всеобщей, разлитой во всех явлениях и процессах мироздания суммарной Божественной гармонии, которую мы постоянно ощущаем и к постижению отблесков которой стремится в своих конкретных произведениях, своими специальными средствами любое искусство. Но гармонии уже уловленной, очищенной от случайностей, гармонии

художественной, свойственной только искусству и не существующей вне его нигде в материальном мире, хотя само искусство и черпает красоту из всеобщей гармонии мироздания. Нестановитно среди множества стихийно образовавшихся царапин на поверхности какого-нибудь найденного черепка мы безошибочно угадываем линии, начертанные рукой древнего орнаменталиста. Они — особенные, они — человеческие. В них особый, человеческий, а не стихийный ритм, в них особая смысловая и эстетически значимая, упорядоченная форма, даже если это только зигзаг или просто прямая линия.

Но каким же путем происходит в орнаменте столь важный для нас процесс обретения художественности? Среди многих искусствоведов старой школы, разделявших идеи известного физиолога прошлого века К.Бюхера¹, было распространено мнение об априорно присущем человеку чувстве ритма. Так, в частности, полагал Миллер, который, ссылаясь на Бюхера, писал, что «ритм исходит из органического существа человека, возбуждает приятное чувство, поэтому служит не только для облегчения работы, но и одним из источников эстетического уровня и тем элементом искусства, чувство которого врожденно всем людям, на какой бы ступени образования они не находились»².

Относительно декоративного искусства Миллер развивает свою мысль:

«Ритм в широком историческом понимании этого термина, по-видимому, лежит в основе всякого рода "декоративных" произведений как древних людей, так и современных народностей, совершенно независимо от тематического содержания и их смысловой значимости»³. Такая точка зрения сегодня чрезвычайно распространена, что тем не менее не говорит о ее правомерности. С ней, как видим, вполне солидаризируются современные формалистические взгляды, для которых единственной основой художественности орнамента является ритм.

Что касается мнений о том, ощущаем ли мы ритм от природы по Бюхеру и Миллеру, или же он возникает в процессе жизнедеятельности, как полагают многие современные теоретики, то тут, думается, каждая сторона по-своему и права, и не права. Так, любой учитель музыки знает, что невозможно развить чувство ритма в ученике, которому, как говорится, медведь на ухо наступил. Но подобные экземпляры не так уж часто встречаются в природе, даже если речь идет о специфическом, музыкальном ритме. Если же говорить о ритме вообще, то он есть прежде всего ощущение нами своего организма — порождение природы, отражающее по-своему ее законы и ее ритмы. И в этом смысле ритм, безусловно, врожденное от природы чувство, которое у наших далеких предков, не отделявших себя от природы так, как это происходит с современным человеком, было, разумеется, во много крат острее. Однако все дело в

том, что этот природный ритм, воспринимаемый врожденным ли, благоприобретенным ли способом, сам по себе ничего художественного не несет и единственной основой для художественного явления, естественно, быть не может. Ибо, как и в случае с учеником музыканта, речь здесь должна идти не о природном, а о *художественном ритме* — образовании совершенно особого рода, к природному явлению не сводимому. Поэтому те анализы художественных орнаментальных ритмов, которые проводятся, например, с помощью кристаллографии, быть может, безупречные по математическому результату, касаются только самых общих закономерностей любых ритмов, природных и художественных, так сказать, на атомарном уровне, и как сквозь сито пропускают то, что, собственно, составляет в орнаменте его человеческое содержание, обусловленное социальным опытом. Никогда с помощью кристаллографической решетки не объяснить, чем, скажем, отличается персидский текстильный орнамент XVI в. от такого в итальянском Возрождении, ибо на атомарно-кристаллографическом уровне они покажутся совершенно идентичными, в то время как их визуально воспринимаемый художественный облик в том и другом случае глубоко индивидуален. Для исследования художественного содержания произведения искусства, в том числе и орнамента, необходимы совершенно иные, адекватные самому предмету критерии, которые лежат прежде всего в области изучения мировоззрения его эпохи.

Более того, существуют орнаментальные ритмы, математическим ис-

числениям совершенно неподвластные, встречающиеся, например, в пламенеющей готике, модерне или рококо. Но дело даже не в них, а в той простой истине, что если бы орнамент сводился к ритму как таковому, т.е., говоря проще, если бы человек в орнаменте подражал природному творчеству, то чем же все-таки орнамент отличался бы от природных узоров? Между тем самому неискушенному человеку, созерцающему орнаментальные изображения, совершенно ясно, что чувство удовольствия возбуждается не только самой его ритмикой, но тем, каким образом эта ритмика сочетается с наполняющими его элементами-мотивами. То есть мы воспринимаем *орнамент как целостную систему*, в которой ритм, как бы он ни был сложен или, напротив, примитивен, органично связан с мотивом.

Нет никакого сомнения в том, что в орнаменте, а точнее сказать, уже в тех пиктограммах, которые ему предшествовали, человек отображал и свои ощущения природных ритмов, но отображал их не абстрактно, а представляя в том же мифологическом обличье, в котором заключалось и его знание об окружающем мире. Это обличье и определяло как особенности ритмической структуры, так и содержание мотивов, связанных с этой структурой в неразрывное, органичное целое. В древних мифах человек, как известно, постигал все пространственно-временные представления о бытии, которые проявлялись в создаваемых им образах реального и ирреального мира. Именно поэтому те или иные ритмические чередования изначально прояв-

лялись для него в определенных, конкретных мифологических реалиях. Такой ритмической структурой является, например, зигзагообразная линия, дающая одновременно представление об отделении Неба от земли, выраженное в изображении змеи—воды—молнии и проч., и в то же время в виде чередующегося ритмичного движения вверх-вниз.

Кричевский отмечает, что декоративность проявляется в орнаменте в тот момент, когда ритм начинает выступать как *организующее начало смыслового рисунка*. И он, несомненно, прав. Ритм в орнаменте действительно проявляет себя как закрепляющее смысловое содержание начало, способствующее трансформации смыслового рисунка в художественный образ. Он формализует орнамент — создает определенную консервирующую форму, отмечая несущественное и сохраняя уникальное, т.е. ритм закрепляет, снимает в диалектическом смысле содержание орнамента, переводя мифологическое содержание в художественный образ.

Следующий этап развития орнамента, зафиксированный Кричевским, — этап очередного наполнения формализованного путем ритмизации орнамента дополнительным смысловым содержанием, которое, естественно, не нарушает уже сложившуюся систему, но обогащает ее новой мифологической информацией. Этот этап он назвал «вивификацией».

Аналогичные процессы, как мы увидим далее, характерны для всей истории развития орнамента. При этом в определенный момент сюда включаются и явления иного типа,

когда космологическое сознание в самом обществе сменяется чисто социальным и разрушается сама органика связи человека с Космосом. Орнамент, спецификой которого является именно отражение всеобщей связи явлений бытия, в таком положении утрачивает свое ведущее значение, уступая место изобразительным видам искусства. И только через исследование этих процессов возможно, как мы уже говорили, понимание того, что именно отражает тот или иной орнамент, чем обусловлены «приливы» и «отливы» в нем изобразительного начала.

Таким образом, *ритмы и мотивы орнамента — нерасторжимое диалектическое единство формы и содержания*, которое определяет целостность любого явления бытия — художественного и нехудожественного, живого или неорганического. Попытки теоретически разделить две эти диалектически единые стороны живой реальности и истолковать природу орнамента, выпячивая лишь одну из них, неизменно приводят исследование в теоретический тупик. Так было в 50-е годы, когда искусствоведы, воспитанные на априорности ценностей станковизма, соглашались видеть художественность орнамента лишь в той мере, в какой он был похож на изобразительное искусство; в тот же тупик, но с противоположной стороны, зашел и формализм, пытавшийся доказать, что во главе угла художественной образности орнамента следует видеть голый ритм и ничто другое. Только рассмотрение образности орнамента как органического единства мотивов и композици-

онной структуры дает возможность увидеть в нем полнокровное художественное целое, в котором специфически

проявляется универсальный, всеобщий закон бытия — единство формы и содержания.

❧ Вопросы к теме ❧

1. Охарактеризуйте механизм превращения смыслового изображения на вещи в художественный, орнаментальный образ.
2. Какую роль в возникновении орнаментального образа играет ритм?
3. В чем состоит ошибочность абсолютизации ритмического начала в орнаменте?
4. Какова связь мотива и композиции в художественном орнаментальном образе?



❧ 4. Момент распознавания ❧

Один из наиболее актуальных вопросов теории орнамента — вопрос о специфике его образности по сравнению с родственным изобразительным искусством.

Суть изобразительного искусства в самом общем гносеологическом аспекте — отражение мира сквозь призму индивидуальности художника. Не случайно и станковые его формы возникают в тот исторический момент, когда человек начинает эту индивидуальность осознавать. Что бы ни отражало изобразительное искусство вообще — человек, его внутренний мир, человек как центр мироздания остается для него главным, причем не только в качестве предмета отражения, но прежде всего в качестве отражающего мир субъекта. Орнаментальное же искусство сформировалось,

когда человек еще ощущал себя органично слитым с окружающим миром. Отсюда и его специфика — отражение мира в целом, мира как целого, когда отражающий мир субъект как бы не существовал вовсе, никак и ничем не выделяясь из предметов отражения.

В глубокой древности вещь вместе с нанесенным на нее орнаментом была материальным воплощением образа мира. Этот образ представлял собой целостную картину бытия, в котором естественной и органичной воспринималась сама человеческая деятельность, а законы человеческой жизни полагались специфическим отражением (но не механическим копированием!) законов космических.

В этом смысле можно было бы сказать, что орнаментальное искусство, как и предметное, в целом древнее

изобразительного, имеет иные функции, возникшие в момент, когда человек свои собственные, обособленные из космического контекста проблемы стал воспринимать как самое главное для себя и, соответственно, для искусства, в то время как представления о всеобщей целостности бытия отодвинулись в его сознании на дальний план. Соответственно и предметное искусство вместе с орнаментом стало восприниматься как нечто дополнительное, второстепенное.

В новых условиях существования орнамент как искусство, принципиально отображающее космическое единство бытия, сохраняет это качество, которое является для него сущностным. Но поскольку единство космического масштаба более не волнует общество (а точнее сказать, такого рода вопросы теперь решает не орнамент, а изобразительное искусство, в котором данная проблема перешла в область художественной формы), то орнамент теперь уже отражает гармонию другого, гораздо более заземленного уровня — гармонию творимого человеком предметного окружения. То есть в смысле верности предметному миру орнамент сохраняет свою специфичность, но меняются как представление о его функциях, так и уровень отраженного им единства. Вместо вещи, передающей с помощью орнамента единство мироздания, возникает объединенное им гармоничное единство самих этих вещей вокруг человека, поставившего теперь себя в центр вселенной и объявившего себя «мерой всех вещей». Для орнаментального искусства это произошло впервые отнюдь не в эпоху Возрождения

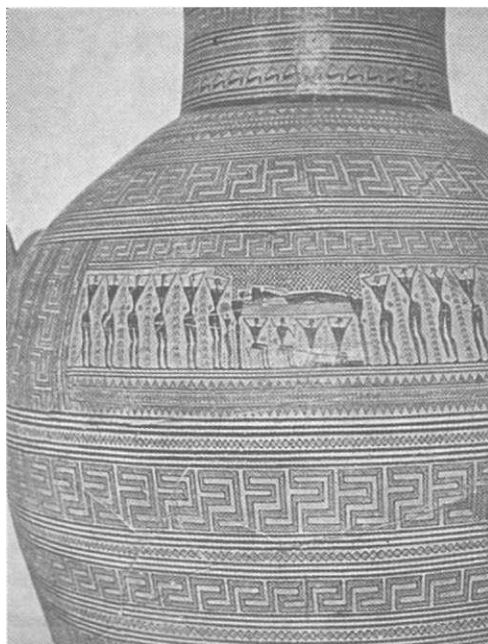
(которая лишь окончательно констатировала этот факт для европейской культуры), но происходило всякий раз в определенный момент развития того или иного конкретного общества. Создаваемая орнаментом гармония каждый раз приобретала конкретный образ, зависящий от исторических особенностей развития данной культуры. Поэтому орнамент, как и изобразительное искусство, так многолик и исторически разнообразен, как разнообразны и многолики сами конкретные процессы выделения собственно изобразительного искусства из недр материально-художественной культуры, базирующейся на принципах орнаментального единства, что проявляется внешне разделением искусства на сюжетное и орнаментальное.

Без всякого преувеличения можно сказать, что любое произведение изобразительного искусства в меру своей художественности содержит *орнаментальное начало — единство формальных элементов, ритм, композицию, гармонию, колорит* — все то, что мы привыкли относить к области художественной формы.

Процессы, о которых говорилось выше, своим чередом протекали в культуре Месопотамии и Древнего Египта, античности и в эпоху готики. Да, и готики, ибо европейская средневековая художественная культура составляет по-своему самостоятельный цикл развития, начатый во многом как бы заново на развалинах античного мира искусством варварских племен. Другое дело, что на формирование западноевропейской средневековой культуры оказывали суще-

ственное влияние и предшествующие великие цивилизации, и сопредельные восточные страны, и главным образом то обстоятельство, что она развивалась как гораздо более высокая в духовном смысле христианская культура. Но сам механизм расслоения искусства на сюжетно-изобразительное и декоративно-орнаментальное остается в принципе аналогичным.

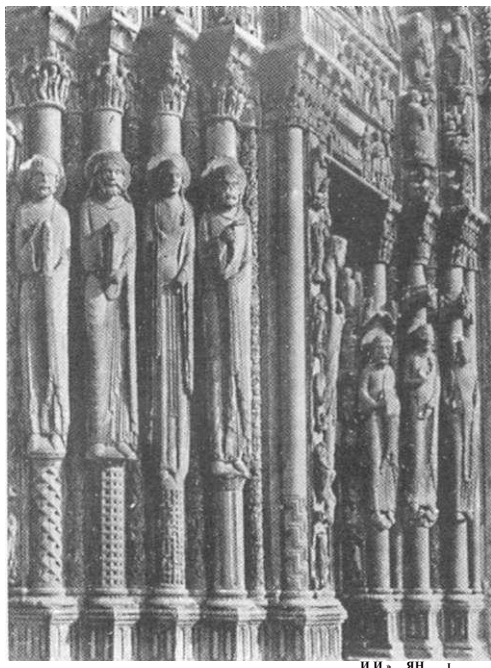
Интересна в этой связи статья И.Е.Даниловой', посвященная теме трансформации образа природы в греческой вазописи и ее взаимоотношений с человеком, которая во многом перекликается с нашей темой, поскольку то, что автор называет образами природы, как раз и выражалось в вазописи до определенного момента с помощью орнаментальных средств. Данилова приводит в качестве примера роспись дипилонской вазы (илл. 30) (эти вазы, как известно, являлись хранилищами сожженного праха и одновременно, как выражается Данилова, надгробными памятниками усопшим), которая наглядно демонстрирует процесс первоначального выделения «социального» яруса из множества других. Следует заметить, что полосатая структура росписи вазы свидетельствует о том, что это выделение происходит на довольно поздней стадии развития самого геометрического стиля, когда вместо трех-четырех основных ярусов появилось множество производных, уже чисто декоративных. «Социальный» ярус на вазе отличается размерами, подчер-



Илл. 30. Фрагмент росписи древнегреческой амфоры с изображением погребальной процессии. XI—VIII вв. до н.э.

кнутым значением именно человеческого, общественного начала, резко выделяющегося своей сюжетной канвой на общем ритмизированном фоне других (переданы даже ритуальные переживания с помощью вздетых рук плакальщиков).

Весьма близкие процессы можно наблюдать при переходе европейской культуры к готике. Так, в романском стиле изображения святых, донаторов и проч. хоть и выполнены в крупных масштабах, тем не менее являют собой как бы элементы гигантского орнамента. Между изображенными лицами нет никакой сюжетной или психологической связи, они — не личности, но символические фигуры,



Илл. 31. Фрагмент портала западного фасада собора в Шартре

объединенные между собой участием в общем декоре храма и самим храмом как великим символическим целым (илл. 31).

Совсем иная картина в готике. Персонажи, украшающие собор, словно проснулись, заметили присутствие друг друга¹ и вступили между

¹ Феномен безликого сосуществования персонажей в искусстве, когда находящиеся рядом персонажи как бы не подозревают о существовании друг друга, будучи связанными через всеобщее единство, прекрасно описал А.К.Чекалов на примере крестьянской скульптуры. См.: *Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура Русского Севера*. М., 1974.



Илл. 32. Встреча Марии с Елисаветой. Скульптурная группа собора в Реймсе. Западный фасад

собой в непосредственный контакт (илл. 32). Но при этом они продолжают оставаться и элементами декора храма, что зачастую придает им какой-то отстраненный вид, случайность их позам, жестам, мимике. Полное освобождение скульптуры из плена орнаментальной зависимости наступит позднее, в эпоху Возрождения, аналогично тому, как сюжетная живопись греческой античной керамики войдет в полную силу лишь в эпоху классики.

Вместе с тем если мы обратимся, например, к эпохе рококо, то увидим, что границы между изобразительным и декоративно-орнаменталь-

ным искусством приобрели здесь расплывчатый характер, но это уже взаимодействие совершенно иного рода. Если в романском стиле можно наблюдать черты *первичной нерасчлененности* того и другого, то теперь это черты вторичного сближения, некоего синтетического взаимодействия. Декоративное начало здесь глубоко проникает в изобразительное искусство, тогда как сам декор насыщается изобразительными сюжетными сценами. Подобного рода процессы постоянно наблюдаются на протяжении всей истории искусства, вплоть до того момента, когда происходит первичное отделение собственно изобразительного искусства от декоративно-орнаментального в той или иной конкретной культуре. Эти два рода художественной деятельности постоянно находятся в сложном, динамичном взаимодействии, порождая неповторимое своеобразие искусства каждой эпохи и культуры. Здесь следует подчеркнуть то обстоятельство, что различие между образностью орнаментальной и образностью изобразительного искусства определяет собой не различие между двумя видами художественного творчества, как, например, между народным и декоративным искусствами, но характеризует принципиально различные способы художественного осознания действительности. Грубо говоря, образ изобразительного искусства есть образ нашего, человеческого мира, увиденный глазами исторически и социально детерминированного конкретного художника, тогда как *орнаментальный образ — это образ, как бы увиденный и зафиксированный еще до*

появления конкретно-человеческой точки зрения на мир. Отсюда всеобщность присутствия орнаментального начала в художественной форме любого произведения изобразительного искусства, вне зависимости от конкретного его вида, жанра и сюжета.

Однако наиболее полно это орнаментальное начало проявляется в декоративном искусстве, где орнамент нередко одновременно выступает и сюжетом, и формой произведения.

Существенным представляется поэтому и момент разграничения декоративного искусства с родственным ему и по происхождению, и по бытованию народным творчеством, в котором орнаментальное начало и собственно орнамент также играют существенную роль.

Исследователь народного искусства В.С.Воронов выделял в качестве критерия специфики крестьянского искусства категорию коллективности¹. Но, во-первых, понятие коллектива предполагает некое объединение людей, осознающих себя как индивидуальности, а во-вторых, это понятие отображает лишь сугубо социальный аспект проблемы, не касаясь других не менее важных сторон народного искусства. Другой уже упоминавшийся исследователь, А.К.Чекалов, писал о безличностном характере этого искусства². Но это, с нашей точки зрения, — другая крайность, характерная в полной мере лишь для предшествующего на-

родному архаическому, первобытному искусству.

Наиболее емкой категорией, определяющей суть народного искусства, на наш взгляд, является понятие целостности, выдвинутое и обоснованное известным современным специалистом по народному искусству М.А.Некрасовой¹. Эта категория объясняет и специфику самого художественного сознания, воплощенного в данном виде творчества, и его отношение к иным видам искусства.

Так, в древнейшем искусстве, с которым народное творчество генетически связано, имеет место *синкретичная нерасчлененность мировосприятия*, которой и приходит на смену характеризующее народное искусство целостное мировоззрение, где нерасчлененность уступает место канонически закрепленной традиции взаимоотношений между миром и человеком, закрепляющей и определенные нравственно-эстетические принципы как творчества, так и поведения.

Категория целостности позволяет провести демаркационную линию и между народным и декоративным искусствами. С нашей точки зрения, для последнего в наибольшей степени как раз и характерно понятие коллективности в том смысле, что в нем сливаются в единое общее русло разнообразные художественные поиски многих, осознающих себя как суверенные личности, художников. Что имеется в виду?

Если Фидий создал свою Афину, то никто, кроме Фидия, не может претендовать на авторство данного произведения, хотя ту же Афину ваяли многие мастера. А что же абсолютно уникального есть в греческой вазе? Форма? Но подобных vaz было создано великое множество. Орнамент? Но и он совершенно типичен для огромного количества греческих vaz. Абсолютно уникальна лишь ее сюжетная роспись, т.е. наиболее «станковая» часть данного произведения. И если в целом та или иная ваза интересна нам своей формой и орнаментом именно как типичный пример великолепного древнегреческого искусства, то сюжетную часть росписи мы воспринимаем как средоточие ее индивидуальности в ряду многих столь же великолепных произведений.

Аналогично этому автором «Сикстинской Мадонны» является Рафаэль и никто более. Но есть ли такая же степень авторства у расписанных им лоджий Ватикана, хоть мы и называем их «рафаэлевскими»? Разумеется, нет. Здесь авторство Рафаэля неразрывно слито с творчеством многих мастеров, так же, как и он, вдохновлявшихся римским орнаментом.

Если же мы возьмем такое искусство, как гобелен, то он в ту же эпоху Возрождения, как известно, превратился практически в разновидность изобразительного искусства, оказавшись под сильнейшим влиянием живописи. И в шпалерах, выполненных по картонам Рафаэля, Мантеньи и других живописцев, содержится огромная доля их авторства, тогда как множество великолепных мастеров-

гобеленщиков, выполнивших эти произведения, остались безызвестными.

Предвидим, что квалифицированное декоративного искусства как коллективного типа творчества может вызвать активное возражение со стороны современных художников. Но дело в том, что в последние десятилетия в нашей культуре резко обозначилась тенденция станковизации декоративного творчества, быть может, чем-то созвучная упомянутой ситуации с европейским гобеленом Нового времени. В результате художники декоративного искусства начали активнейшим образом использовать средства художественного выражения, свойственные скульптуре, живописи, графике. Из их творчества почти ушел орнамент — этот ярчайший, характернейший именно для декоративного искусства язык художественной образности, который в то же время продолжает играть громадную роль в современном народном искусстве.

Отличительная черта традиционного декоративного искусства от народного заключается как раз в отсутствии целостности мировосприятия, что делает произведения народного искусства органичной частью самого бытия.

Ведь если мы сегодня, например, помещаем прялку или ковш-скобкарь в своем интерьере либо же, рискуя растянуть рот «до ушей», пытаемся есть хохломской ложкой, то все равно эти вещи не живут у нас своей естественной жизнью, как в крестьянском быту, из которого мы их извлекли. Они — гости, вносящие в наш

дом ощущение чего-то такого, что нам очень нравится, о чем мы, быть может, очень тоскуем, но тем не менее нашими уже не становятся. Космичность, заложенная в основе художественного образа этих вещей, была нормой жизненного уклада и остается ею в той же мере лишь для живых носителей народной культуры, прежде всего для народных мастеров, их создающих.

В отличие от последних, художник декоративного искусства (повторяем, его традиционной формы) сознательно, программно *украшал* окружающий мир, отражая, конечно, уже не космическую гармонию, а создавая представляющийся ему идеал ее на уровне предметного мира. И в этом смысле творчество художника декоративного искусства вполне согласуется с творчеством художника-станковиста. Воплощенный в декоративном искусстве идеал проявляет себя как *художественный вкус*, который находит коллективное материальное воплощение в стиле эпохи. Ярчайшим выразителем стиля, как известно, во все времена и был орнамент.

Понятие стиля часто путают и с единством предметного мира древнейших культур, обусловленным синкретичной нерасчлененностью отразившегося в нем восприятия мира, и с воплощающим целостность мировоззрения художественным единством народного искусства. Например, говорят о «примитивном стиле», имея в виду архаичные формы искусства или же стиль народного искусства. И то, и другое в принципе неверно. Другое дело, что могут быть

стилизации «под архаику», «под народное искусство», как и стилизации под любые другие явления художественной культуры, но к самим этим феноменам категорию стиля применять нельзя.

В отличие от синкретичной нерасчлененности архаического и органичной внутренней целостности народного искусства, порождающих в том и другом случае художественное единство на уровне художественной формы, *декоративное искусство синтетично*. Это очень важный распознавательный момент. Синтетичность его предполагает вторичное слияние существующих по отдельности факторов самой жизни: экономических, политических, научных, художественных, социальных и проч. При этом понятие стиля эпохи предполагает совокупность личностных оценок, в которой могут лидировать вкусы каких-то слоев общества, личностей (король, аристократия и проч.).

Народное искусство, естественно, также впитывает в себя какие-то внешние воздействия, постоянно обновляясь, как и любой живой организм. Но это обновление идет в нем чрезвычайно медленно и, что самое главное, с большим отбором, ибо народное искусство воспринимает лишь то, что способно органично войти в его плоть и кровь, не нарушая свойственную ему структуру, определяющую специфику и целостность его организма.

Стилеобразование характерно для культуры на поздней стадии развития, когда уже имеет место индивидуализированное сознание. Но при

этом в каждой конкретной культуре одновременно присутствуют различные пласты художественного мировосприятия, носителями которых являются сосуществующие слои общества. Приходя в сложное взаимодействие между собой, они определяют своеобразие облика той или иной культуры.

Итак, резюмируя сказанное, можно констатировать принципиально различный характер осознания мира в изобразительном и орнаментальном художественном творчестве, как две основные диалектически дополняющие друг друга формы художественного постижения действительности. Причем постижение действительности орнаментального типа было более ранним по отношению к изобразительному, а затем, воплотившись в собственно орнаментальное декоративное искусство, в то же время определило собою художественность формы любых видов изобразительного искусства.

Можно обозначить различия между изобразительным, декоративным и архаическим (первобытным) искусством по социально-художественному признаку взаимоотношения творческой личности с окружающим миром, где обнаруживается следующая картина:

невывченность индивидуально-го сознания в древнейших архаических формах искусства;

каноническая целостность мировоззрения народных мастеров, органично объединенных единой традицией, образом жизни и творчества;

цеховое, коллективное творчество вполне осознающих свою индивиду-

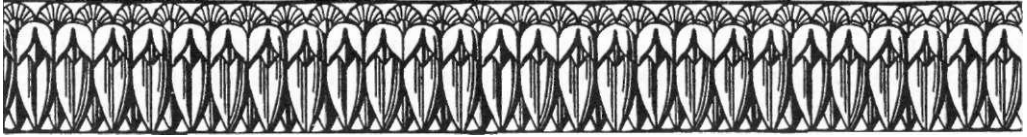
альность художников декоративно-прикладного искусства;

полностью индивидуализированное, программно самостоятельное творчество мастеров изобразительного искусства.

Но во всех этих типах искусства орнаментальное начало остается неизменным требованием, проявляющимся как *художественность* создаваемых произведений.

❧ Вопросы к теме ❧

1. В чем специфичность орнаментального искусства по сравнению с изобразительным?
2. В чем специфичность декоративного искусства по сравнению с народным творчеством?
3. Что такое художественный стиль и каково его проявление в орнаменте?



Глава 2

Орнамент древнего мира

В данном разделе на примере наиболее важных для европейского искусства древних культур: Древнего Египта, Месопотамии, Эгейского мира, Древней Греции, Древнего Ри-

ма — мы рассмотрим основные этапы существования орнамента уже в качестве сформировавшегося явления художественной культуры.

1. Древний Египет

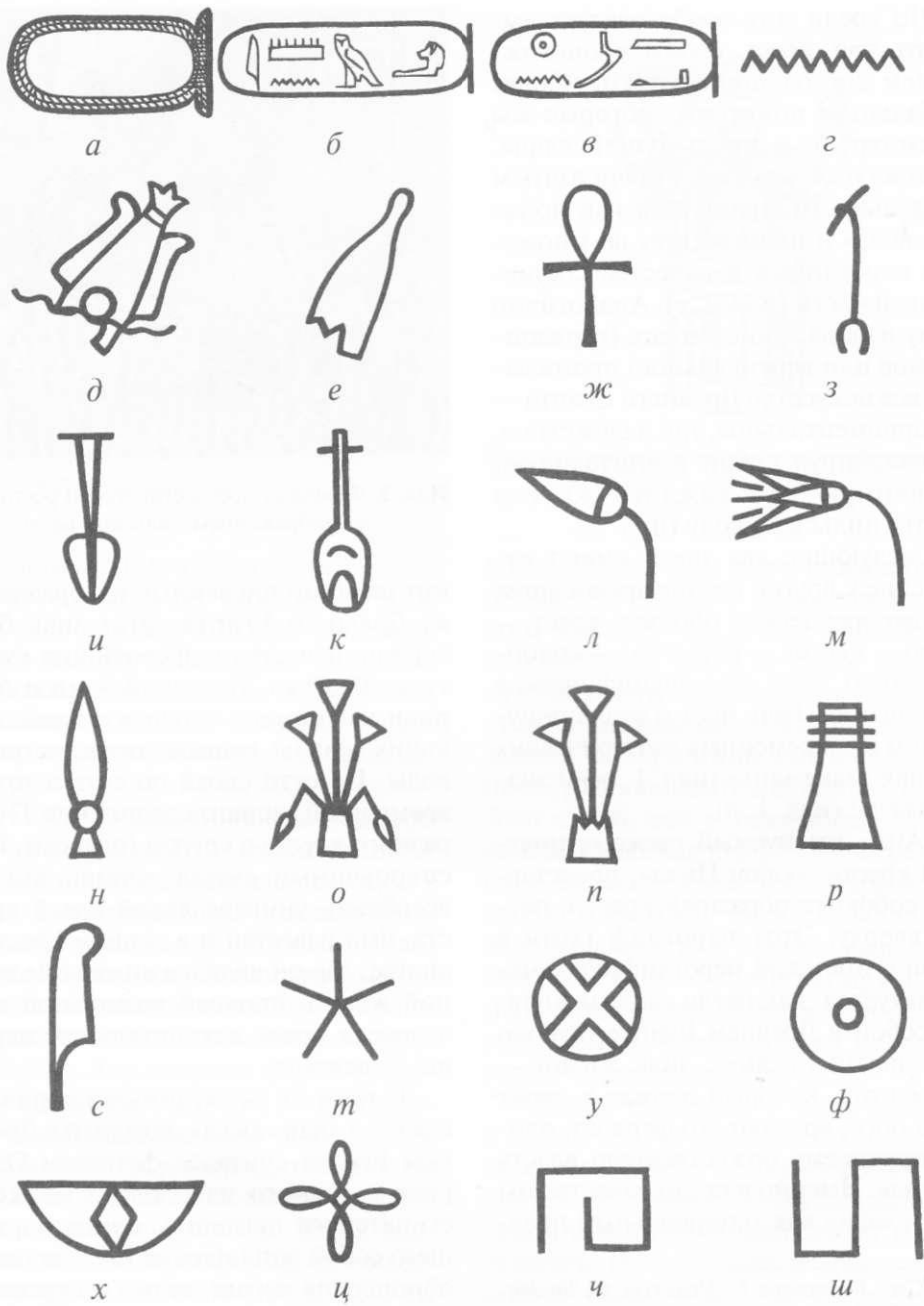
Искусство Древнего Египта ярко демонстрирует ту истину, что основу орнамента составляют те же смысловые истоки, что и словесный миф, и вся материальная культура.

Одни и те же элементы или их комплексы, изображенные на плоскости стены, поверхности вешки или созданные в объеме, в одном случае предстают перед нами как письменные знаки, в другом — как мотивы орнамента, в третьем — как части или даже законченные формы имеющих сакральный смысл предметов.

Сама египетская иероглифика насыщена множеством знаков, свидетельствующих о том, что письменность и орнаментика действительно возникли из единого смыслового корня, хотя

в контексте языка те или иные элементы приобрели совершенно иное значение, нежели в орнаменте, сохранившем более непосредственную связь с первичным семантическим смыслом изображения¹ (илл. 1).

В сложных формах сакральных предметов — ваз, драгоценных подвесок, шкатулок, мебели и проч. мы видим виртуозные художественные решения из множества подобных знаков, делающих каждый предмет овеществленной легендой о бытии, в которой переплетается множество мифов.

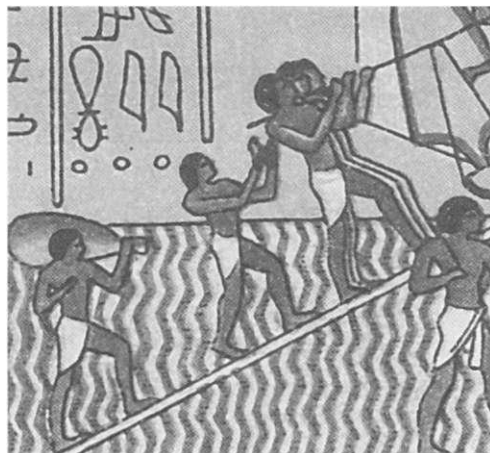


Илл. 1. Иероглифические знаки в орнаменте Древнего Египта

Но среди них особо следует выделить три знака, своим происхождением восходящих к тем наиболее глобальным понятиям, которые мы рассмотрели в предыдущей главе. Один из них — зигзаг, будучи взятым в отдельности, трактуется как понятие «вода» и присутствует во множестве иероглифов в качестве составляющей части (илл. 1, з). Аналогично этому изображение зигзага (горизонтальное или вертикальное) пронизывает все искусство Древнего Египта — как орнаментальное, так и сюжетное, символизируя собой всепитающую, священную для каждого жителя Египта нильскую воду (илл. 2).

Следующие два знака имеют отношение к другой группе древнейших мировоззренческих образов: крест — Дерево — цветок — божество — колонна находят здесь свое специфическое воплощение. Речь идет о столь популярном в современных эзотерических группах знаке «анх» (илл. 1, ж) и знаке «джед»¹ (илл. \,р).

«Анх», именуемый также «египетский крест», «ключ Нила», представляет собою тауобразный крест с петлей сверху. Этот иероглиф (хотя в самой египетской иероглифике «анх» и трактуется, как петля сандалии) являл собой в Древнем Египте глубоко сакральный предмет, знак жизни — бессмертия, который держат в своих руках боги, вручают его фараону, олицетворяющему божественную власть на земле. Именно в таком качестве мы видим «анх» как материальный пред-



Илл. 2. Фрагмент древнеегипетской росписи с изображением нильской воды

мет на многочисленных изображениях Древнего Египта. Этот знак был хорошо известен в древнейших культурах Востока, Передней Азии и Африки как символ четырех стихий, дающих жизнь: солнца, огня, ветра и воды. По сути своей он есть в то же время иной вариант соединения Т-образного креста с кругом (овалом). Его сокровенный смысл, связанный со всеобщей, универсальной идеей креста, был известен и в раннем христианстве, где он являлся символом вечной жизни, ставшей возможной для человека после искупительной жертвы Спасителя.

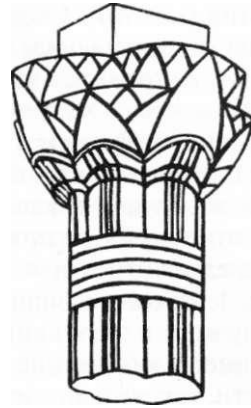
С теми же понятийными корнями связан и знак «джед», который в Древнем Египте считался фетишем Озириса — одного из главных божеств египетского пантеона, олицетворявшего собой воплощение идеи вечного обновления жизни, вечно воскресающего бога. Как известно, с символикой Озириса органично связана идея



Илл. 3. Изображение иероглифа «джед» в стенной росписи

прорастания (он изображался с телом зеленого цвета), его символами были наиболее важные в Египте растения, такие, как лотос, папирус, виноград, пшеница, ячмень (один из ритуалов, связанных с культом Озириса, в частности, — проращивание злаков по силуэту).

Изобразительная основа иероглифа «джед» (илл. 3) — пучки длинных стеблей папируса, вставленные друг в друга и перевязанные под верхними концами, являли собой прототип египетской колонны, поскольку именно такими делались конструктивные опоры в египетском докаменном строительстве. Характерная форма ребристых египетских колонн с «завязкой» под капителью (илл. 4) повторила и увековечила эту форму, нашедшую свое дальнейшее воплощение в канелюрах античного ордера. Такая верность памяти первоформе, разумеется, не могла бы иметь места, если бы в основе лежала, как это иногда представляется, просто некая привычная



Илл. 4. Древнеегипетская лотосообразная капитель

конструкция. Для этого нужны были основания именно мировоззренческого порядка, связанные с символической колонны, как и предшествующей ей во многих культурах деревянного столба, зарываемого своим низом в землю, а вершиной символически поддерживающего небесный свод. Этот столб, как и возникшая на его основе каменная колонна, был реальным воплощением идеи Древа, и, соответственно, та же символика вкладывалась и в пучок связанных одревеневших стеблей папируса, заменявших в докаменном строительстве Египта, Месопотамии и других регионов деревянные столбы.

Таким образом, и «анх-крест», и «джед» генетически восходят к единому смысловому корню, являясь местными, специфическими дериватами, дополняющими приводимую ранее цепочку. Их значение в египетском языке: «анх» — жизнь, бессмертие, «джед» — постоянство, как видим, выражает важнейшие, основополагаю-

щие понятия о бытии. Соответственно вершина колонны в виде распускающегося цветка отражает миф о рождении солнца, что, в частности, ярко запечатлевают и формы греческих (эолийская, ионическая) колонн.

К этой же группе в качестве еще одной «египетской» разновидности понятий следует отнести и иероглиф «вэс» (илл. 1, 3), означающий понятие «благополучие» и являющий собой стилизованное изображение посоха — знака власти, так же часто изображаемого в руках богов и земных владык. На нижнем его конце — развилка, облегчающая упор (что весьма существенно при путешествии по зыбкой, например песчаной, почве). На верхнем, как известно, была фигура птицы, символизовавшая божество и превратившаяся в перекладину на посохе. При изготовлении реальных посохов использовалась природная прочность развилки корневища в месте, где ствол переходит в корень. Но дело, конечно, не только в прочности, а и в том, что в форме этого иероглифического знака, как и самого посоха, запечатлен все тот же космический образ Мирового Древа с символикой Неба (божество наверху посоха), земного яруса (ствол посоха) и нижнего яруса, в который проросли его корни (вспомним по аналогии русскую прялку, о ее символике мы говорили в главе 1).

Многоплановые смысловые комплексы постоянно прочитываются в основе форм дошедших до нас памятников культуры древнего Египта, отражая перипетии развития ее мифологии, слияния и поглощения одних легенд другими, выработку сложной иерархической системы сакрально-мифологи-



Илл. 5. Золотая подвеска с ладьей и скарабеем из гробницы Тутанхамона. Новое царство

ческих представлений. Так, на одной из золотых подвесок из гробницы Тутанхамона (илл. 5) священный скарабей (символ солнца восходящего) поднимает на верхних лапках изображение солнечной ладьи, одновременно символизирующей путешествие умершего фараона по загробному миру аналогично тому, как в представлении древних египтян совершает свое путешествие Солнце. На ладье — лунный диск с изображением богов и фараона. По бокам скарабея — парное изображение священных уреев, поддерживающих солнечный диск, также связанное с солярным мифом (путешествие солнца по загробному миру, где оно съедалось огромным подземным змеем и затем освобождалось из его чрева, восходя на небо). В лапках скарабея —

иероглиф «власть» и пучки цветов папируса и лотоса. Внизу проходит гирлянда из цветов лотоса, между которыми расположены бутоны, выполненные в форме тела того же скарабея (о смысловом значении этой гирлянды мы скажем ниже).

В начале 60-х годов XX в., т.е. в момент максимального расцвета формалистских представлений об орнаменте, вышла в свет книга чешской исследовательницы П.Фортовой-Самаловой о египетском орнаменте¹. В теоретической части этой книги, собравшей громадный фактологический материал образцов египетской орнаментики, дошедшей до нас в интерьерных росписях, тканях, декоре сосудов, мебели, ювелирных и прочих предметах египетского искусства, предпринята знакомая нам попытка классификации по чисто математическому признаку с описанием групп чередований элементов орнамента. И если эта теоретическая часть не представляет для нас особого интереса, то поистине бесценно собрание самих образцов, особенно в связи с тем, что для удобства принятой автором классификации они расположены по принципу нарастания сложности.

Большинство дошедших до нас образцов орнаментики Древнего Египта датируются Новым царством или еще более поздним временем. Но орнаментальное искусство сохраняет важнейшие художественные образы весь период своего существования. Именно поэтому в канве позднеегипетского декора мы, безусловно, ви-

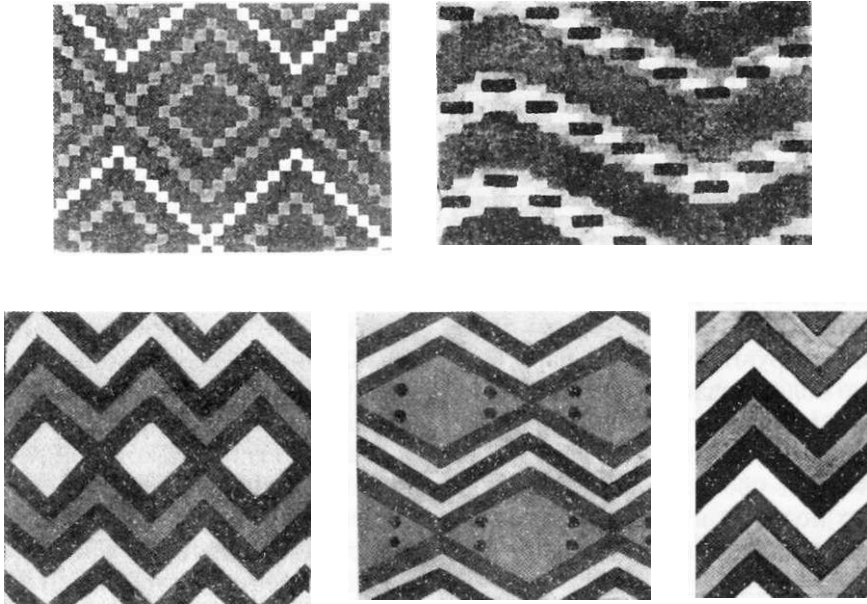
дим орнаментальные схемы, возникшие в различные периоды развития этой культуры, начиная с древнейших геометрических композиций. Расположение орнамента в монографии Фортовой-Самаловой, как нам представляется, в общих чертах отражает реальную картину развития египетского орнаментального искусства — от более простых ранних форм, явственно несущих в себе черты древнейшей семантики, до все более декоративизированных вариантов. Аналогия с развитием орнаментики других культур как древнего мира, так и более позднего периода, где ход исторического развития не вызывает сомнений, позволяет нам взять на себя смелость представить логический порядок развития орнаментики Древнего Египта по этим образцам.

Наиболее многочисленные фрагменты являют собой орнамент, сплошь покрывающий поверхность чаще всего в виде шахматной сетки более или менее сложного рисунка. Менее многочисленна группа линейных композиций, когда орнамент расположен горизонтальными рядами. Преобладание именно коврово-шахматного типа орнамента, способного бесконечно распространяться по поверхности в вертикальном и горизонтальном направлениях, т.е. в принципе являющегося как бы бесконечным в пространстве, характерно для культуры Древнего Египта, в которой представления о вечности, бесконечности, неизменности бытия, незабываемости миропорядка, царящего в Космосе, и, соответственно, в отражающем его социальном мироустройстве составляли основу мировоззрения.

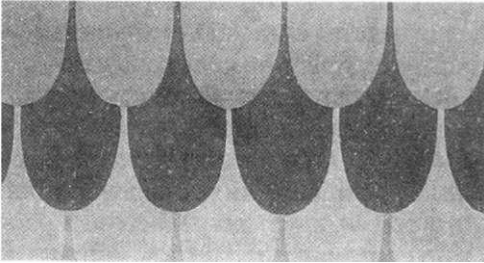
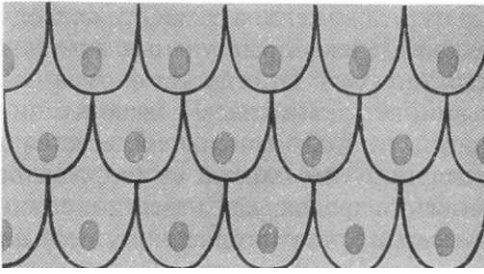
В контексте египетского орнамента присутствуют универсальные геометрические элементы, их семантический смысл подробно рассматривался в предыдущем разделе. Это зигзагообразные композиции, часто включающие в себя фигуры ромбов, ромбов с точками и прочими элементами, которые благодаря цвету и динамичности ритма приобретают очень нарядный вид. Здесь же и простейшие композиции в виде шахматной доски, и более сложные цветовые сочетания зигзагообразного и шахматного мотива, говорящие о богатейшей фантазии древних декораторов, способных создавать такое богатство ритмов из столь примитивных элементов (илл. 6).

Зигзагообразный орнамент оказывается родственным еще одному чрезвычайно интересному типу, представ-

ляющему поверхность, словно покрытую стилизованным изображением чешуи или птичьих перьев (илл. 7). Большой интерес в этом смысле имеет изображение богини в одеянии, напоминающем своей формой и рисунком рыбе тело. Великолепно прослеживаются тут и мировоззренческие истоки калазириса — одеяния, которое оставалось неизменным на протяжении тысяч лет для всех женщин Древнего Египта — от рабынь до цариц (илл. 8). На различных изображениях калазирисов мы видим и зигзагообразный орнамент, весьма близкий по рисунку к чешуйчатому, его можно понять и как чешую, и как знак воды, и как сотый узор, быть может, восходящий к идее сети (известны изображения египтянок в калазирисе из рыболовной сети). Точно так же в Египте изобра-



Илл. 6. Фрагменты древнеегипетского зигзагообразного орнамента коврового типа

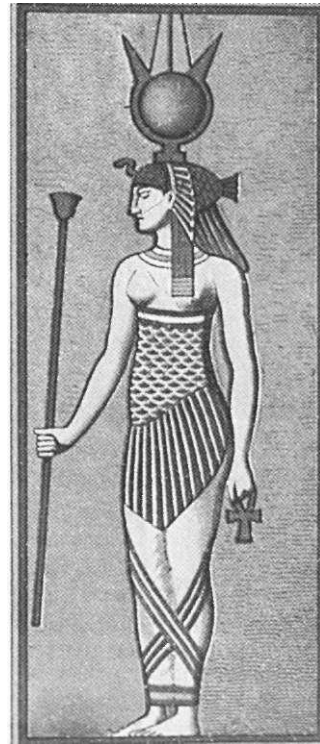


Илл. 7. Фрагменты древнеегипетского чешуйчатого орнамента

жались и перья как символических, так и реальных птиц (илл. 9) В то же время в искусстве Египта можно видеть изображение калазириса, сочетающее идею рыбы (напоминающая рыбий хвост плиссированная нижняя часть) и птицы (верхняя часть платья).

Без сомнения, данный орнамент, как и женский калазирис, связан с глубокими тотемными воззрениями древних египтян, что находит свое подтверждение и в культуре других народов (к аналогичному примеру мы обратимся, в частности, рассматривая орнамент Месопотамии).

Более сложный тип шахматного орнамента, весьма распространенный в Древнем Египте, — вариант, в котором клетки (прямые или косые) заполнены некими элементами. Сравнивая между собою множество таких



Илл. 8. Богиня в калазирисе, изображающем рыбе тело. Цветной рельеф на колонне. Новое царство

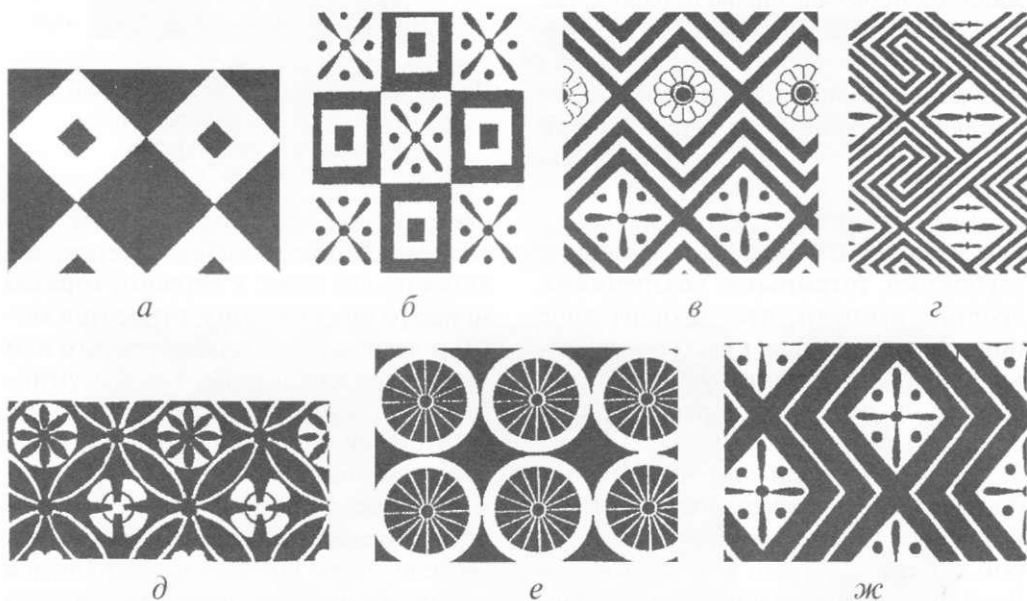
орнаментов, мы обнаруживаем, что элементы, «населяющие» клетки, делятся на два типа: к первому, гораздо менее разнообразному, относятся мотивы четырехугольника, простого или концентрического, т.е. как бы умножающего основной мотив (илл. 10, а); ко второму — достаточно большой и декоративно разнообразный вид знаков, сопоставление которых неопровержимо свидетельствует, что мы имеем дело со все более усложняющимся мотивом круга, во множестве случаев приобретающим здесь явственный со-



Илл. 9. Изображение Гора-сокола в древнеегипетской росписи

лярный смысл, что вполне естественно для египетской культуры (илл. 10, б—ж). Он декоративизируется в виде

цветка, похожего на ромашку, подсолнечник (некоторые ученые считают его лотосом). Иногда эта фигура напоминает своим видом колесо со спицами, что также вполне согласуется с солярной символикой (в мифологии многих народов, как известно, солнце путешествует по дневному небу на огненной колеснице). Более того, сама клетка с таким элементом по сути дела представляет собой усложненную формулу $\text{круг} - \text{крест} - \text{квадрат}$. В ней имеют место как последующее разделение на дополнительные сегменты, так и более поздняя «вивификация» изображения в виде цветка. Этот же знак мы встречаем и в рассмотренном ранее мотиве зигзага с ромбами, в котором образуется своеобразный гибрид солярного мотива с древним знаком плодородия — ромб

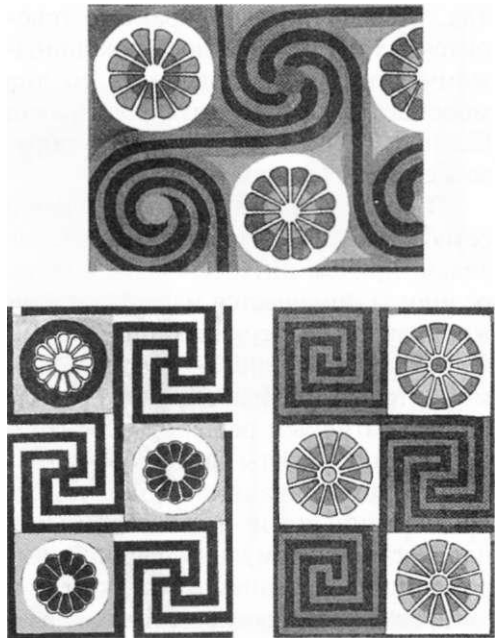


Илл. 10. Образцы древнеегипетского орнамента шахматного типа

с точками. Происходит как бы сращение одного с другим, образующее более сложное понятийно-художественное явление. И наконец, к этой же группе «солярных» мотивов следует отнести мотив стилизованного изображения, напоминающего летящую птицу, также создающего ассоциацию с идеей неба, солнца (как известно, и скарабей часто изображался с распластанными птичьими крыльями).

Еще более сложной, более выразительной в художественном отношении и, безусловно, более поздней по возникновению является группа шахматного орнамента. Мы видим как бы сеть, образованную соединяющимися между собою свастиками (двойными меандрами) или спиралями, «ячейки» которой заполнены уже рассмотренными выше солярными знаками. Три символа — меандр, свастика и спираль глубоко родственны между собой и потому связаны принципом взаимной обратимости, что прослеживается в этом типе орнамента с особенной очевидностью (илл. 11).

В египетском декоре шахматная композиция как бы стремится распространиться на всей поверхности, подчиняясь задаче выражения бесконечности бытия, столь актуальной для мировоззрения данной культуры. В рассматриваемом нами варианте помимо этого появляется и новая идея, которая требует истолкования. Что же это за идея? Естественнее всего было бы попытаться объяснить подобное подобным. Сеть. Предмет, игравший важнейшую роль в древнем мире и наделявшийся, естественно, глубоко сакральными смыслами у всех народов (известно, например, что даже



Илл. 11. Образцы древнеегипетского орнамента сетчатого типа

в русских инициальных обычаях еще в конце XIX в. использовалась рыболовная сеть)'. В египетской культуре в виде сети делались ткани для платьев, они имели большую популярность в эпоху Нового царства. Богатые модники украшали эти платья, сделанные из белоснежных льняных нитей, жемчужинами по узелкам. Но и сам узел в древнем мире имел, как известно, магический смысл, символизируя соединение² средоточие наиболее важных связей². Жемчуг же символизировал связь подземной воды и небесных сил.

Так, в средневековом трактате говорится о том, что моллюск раковины-жемчужницы «поднимается со дна морского и пьет небесную росу и лучи Солнца, Луны и звезд, и таким образом создает жемчужину»¹.

В «узелках» нашей орнаментальной сети мы видим солярно-космические знаки, причем интересно, что в центре иногда помещается маленький кружок, как бы подчеркивающий «солярность» изображений. Важен еще один момент: эти необыкновенно богатые по декоративным решениям и разнообразию орнаменты являют собой различные модификации одной и той же изначальной идеи — универсальной плоскостной формулы Вселенной, выраженной сочетанием круга, креста и квадрата, интерпретированных и развитых в египетской культуре, где они обрели специфическую для нее художественную плоть и кровь.

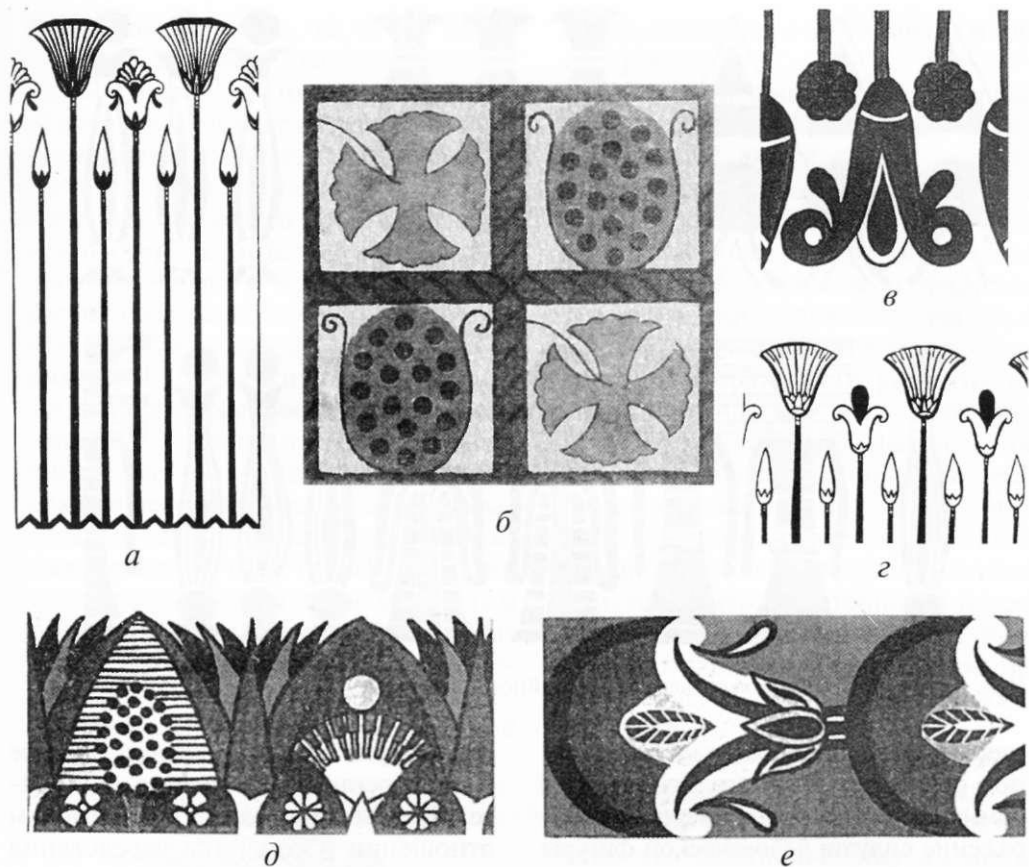
Дальнейшее развитие данной формы орнамента отражает совершенно иную качественную ступень его существования, поэтому мы вернемся к нему несколько позже. Теперь же обратим внимание на *линейный орнамент* Древнего Египта.

В отличие от декора ваз, где круговая замкнутость подобного рода композиций возникает в связи с размещением орнамента по периметру сосуда — вместилища бытия, в стенописи этот круг разомкнут и на первый план выступает идея бесконечности, как бы открытой в пространство.

Рассмотрев множество вариантов такого рода орнамента, можно заметить, что в нем довольно четко выде-

ляются две группы. В одной в качестве главного мотива мы видим чередование полураспустившегося цветка и бутона (илл. 12). Во второй фигурируют некие «загадочные» элементы, часто чередующиеся с некоторыми рассмотренными выше иероглифическими знаками (илл. 13).

Обратимся к первой группе линейного орнамента. Общеизвестно, что прообразами мотивов цветка в данном орнаменте являются лотос и папирус² (иногда ученые говорят о лилии, символика которой была идентична символике египетского лотоса). Синий лотос, имеющий сильный благоуханный запах, плоды которого употреблялись в пищу, олицетворял собой особо сакральные представления древних египтян. Он был, как мы уже отмечали, важным символом бога Озириса и в то же время символом рождающегося Солнца. «Солнечное дитя, — говорится в легенде, — осветило землю, пребывавшую во мраке, появилось из распустившегося цветка лотоса, вознесенного в начале времени, священного лотоса над великим озером»³. В египетских росписях пучками цветка лотоса и папируса украшали капители реальных египетских колонн. Это связано было с изначальной символикой колонны — образа Мирового Древа, на вершине которого — цветок, «рождающий» солнце. Соединение колонны (пучка стеблей папируса) и лотоса отразило само генетическое единство образа лотоса с



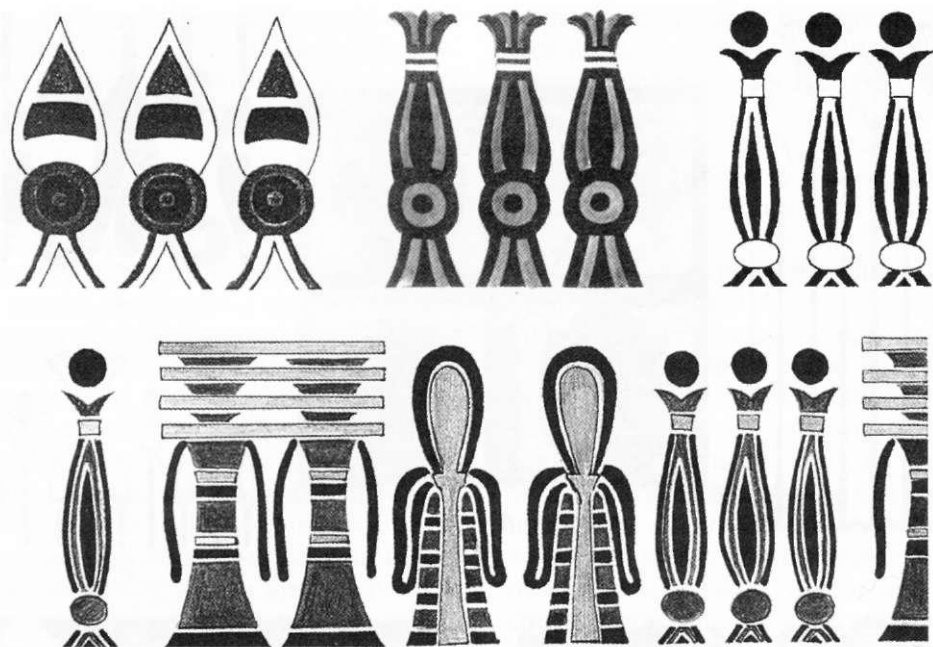
Илл. 12. Фрагменты древнеегипетского орнамента с изображением лотоса-папируса с бутонами

Древом, также рожденного, согласно восточной мифологии, в начале времени из священного озера. С этим прекрасным благоуханным цветком ассоциировались понятия чистоты, красоты, совершенства, связанные с представлением о совершенстве самого бога.

И как сделанная из папируса колонна украшалась цветами лотоса и папируса, так и в орнаменте помимо «чистых» стилизаций того или друго-

го растения мы видим множество гибридных, смешанных форм, дающих необычайное многообразие основного мотива.

В ряде случаев это не просто распускающийся цветок, а как бы момент рождения солнца, то выходящего из лона цветка, то поднявшегося над ним. Знаменательно, что не только сами мотивы, но и весь орнаментальный строй буквально пронизаны идеей мифа о рождении Солнца, как про-



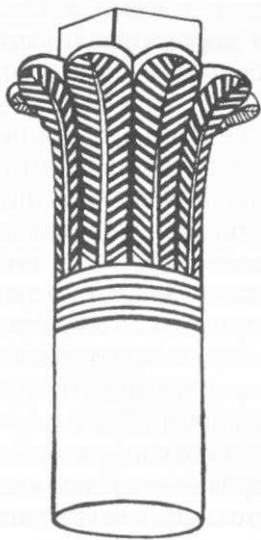
Илл. 13. Фрагменты древнеегипетского линейного орнамента

низано этой идеей все изобразительное искусство Древнего Египта. Нет сомнения в том, что египетское изображение силуэта человеческой фигуры с узкими бедрами и плавно расширяющимися, словно «распускающимися» плечами продиктован той же идеей. Причем в некоторых вариантах такого орнамента мы можем видеть образцы, как бы рефлексирющие между рисунком, изображающим данный миф, и его орнаментальным воплощением. Так, в одном из них — длинные стебли чередующихся бутонов с цветами лотоса и папируса «вырастают» из воды, обозначенной внизу синими зигзагами (илл. 12, *a*). Из недр раскрывающегося цветка на наших глазах «рождается» солярная розетка, точь-в-точь напоминающая со-

ответствующие изображения в ранее рассмотренном шахматном орнаменте. Чрезвычайно важен в смысловом отношении и сам ритм чередования цветов с бутонами, воплощающий идею вечного обновления бытия, передающий тот же смысл, что выражен и в нижней части изображения в виде древнего зигзага, в данном случае ассоциирующегося со вполне реальной водой, из которой произрастают лотос и папирус. Мы как бы одновременно видим и древнейший исходный мотив, и сам момент его более поздней «вивификации».

Особый интерес представляет следующий факт: плоды лотоса и винограда в орнаменте и сюжетных росписях Древнего Египта изображались совершенно идентично — в виде ова-

лов с точками (илл. 12, б—д). Точно также в Древнем Египте изображались и плоды финиковой пальмы. И хотя на самом деле все эти плоды совершенно разные, но был найден прием стилизации некоего общего их качества, имеющего место в реальности. Почему же это стало возможным? Да потому, что и виноград, и лотос были символами Озириса, и вместе с тем эти образы восходят к общему барамину — Древу жизни. Как известно, наиболее распространенным воплощением Древа на Востоке была финиковая пальма (не случайно столь важное место в архитектуре Египта занимала так называемая *пальмовидная капитель*, илл. 14). И точно так же, как в ряде случаев мы видим обобщенный, собирательный образ цветка, объединяющий несколько реальных мотивов, так и здесь мы, безусловно, имеем дело с символикой



Илл. 14. Пальмовидная капитель

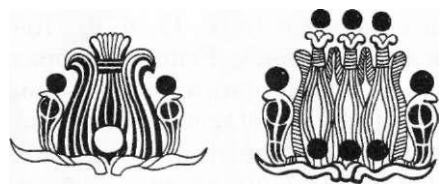
плода, связанного с Озирисом и идеей Древа.

Иногда можно встретить вариант «перевернутого набок» стебля с цветком (илл. 12, е) или же чередующихся между собою цветов, чашечки которых повернуты навстречу друг другу, соответственно вниз и вверх, чаще же все изображение — и цветы, и бутоны перевернуты вниз головками (илл. 12, в). Вполне очевидно, что все это — результат декоративного развития исходного мотива. Не представляет трудностей отыскать и реальный источник такого рода декоративизации, если вспомнить, какую популярность имели в Древнем Египте украшения из гирлянд цветов лотоса, венки из него или, например, вплетенные в волосы цветы. Именно такой вариант этого мотива и запечатлен в рассмотренной ранее золотой подвеске со скарабеем из гробницы Тутанхамона.

Обратимся теперь ко второй группе линейного орнамента (илл. 13). Здесь, как уже говорилось, мы встречаем два специфических элемента, либо повторяющихся в орнаменте в виде единственного мотива, либо чередующихся с иероглифами «джд», «анх», «вэс» и др. Рассмотрим прежде всего эти элементы. Заметим сразу же, что в них есть много общего и в форме, и в том, что оба они содержат в своем изображении некий намек на солярное содержание: и у того и у другого элемента у основания мы видим изображение диска. Один из них совершенно явственно напоминает по своей форме бутон, в чем нетрудно убедиться, сравнив этот элемент, например, с соответствующим иероглифом: бутон с солярным диском в за-

родыше. Другой напоминает либо приоткрытый бутон, либо вариант все того же связанного пучка стеблей, в котором мотив солнца может повторяться в виде диска, как бы уже выпущенного, парящего сверху, аналогично тому, как мы это видим в изображении священного скарабея (символа солнца восходящего) или урея. В верхней части этого приоткрывшегося бутона — своеобразная «перевязь», расположенная на том же месте, что и у колонны. Причем и своим силуэтом этот элемент чрезвычайно похож на форму египетской колонны с характерным сужением внизу ствола, из которого поднимаются связанные стебли папируса. В египетской письменности имеется знак, в точности соответствующий нашему первому мотиву (илл. 1, *н*, с. 55), но, к сожалению, его значение нам в данном случае ничего не дает, так как он переводится как понятие «орнамент» (здесь египетская иероглифика, как и во многих других случаях, сохранила лишь вторично-ассоциативное прочтение данного символа, не отражающее его изначального смысла). Но зато гораздо больше открывает нам обращение к двум другим письменным знакам. Это иероглифы, означающие головной убор фараона Нижнего царства и бога Озириса (илл. 1, *д—е*, с. 55). В этих знаках мы явственно видим тот же мотив во всей его конкретности — солнечный диск, «рождающийся» из бутона цветка.

В реальных головных уборах фараонов, изображаемых в древнеегипетском искусстве (илл. 15), мы видим еще более очевидные воплощения рассматриваемых форм, дополненные



Илл. 15. Корона фараона (Озириса)
Новое царство

объемом и цветом. Так, в отдельных случаях помимо самого бутона (он может быть повторен трехкратно) присутствуют либо зеленые узкие листья по сторонам, из которых как бы вырастают бутоны, либо более стилизованное изображение листьев. Данные элементы несут в себе символику, перекликающуюся с тем же содержанием, которое лежит в основе первого варианта линейного орнамента, рассмотренного нами выше. Это воплощение идеи рождения солнца из цветка и вместе с тем идеи цветка — колонны, заложенной в основе иероглифов «джд» и «анх». Их изображения часто чередуются с указанными мотивами (кстати сказать, орнаментом именно из этих знаков часто украшались колонны). Здесь мы снова встречаемся с повторениями в орнаменте различных воплощений одной исходной идеи, которую египетская орнаментика, развиваясь по закономерному для мифологической культуры принципу расчленения синкретичного образа и создания новых понятийных образов, отражает в своем декоративном облике.

Возвратимся снова к коврово-шахматному орнаменту. Следующая группа вариантов, как мы уже упоминали, свидетельствует о неких принципиально новых явлениях, которые не

наблюдались в древнейших формах орнамента (илл. 10, а—в). По внешнему виду они отличаются от предыдущих сложностью построения, гибкостью линий, плавностью, певучей красотой ритмов и необыкновенной динамичностью. Совершенно очевидно, что данный орнамент — следующий этап развития сетчатого варианта, рассмотренного ранее. В нем мы ощущаем четко выраженный стиль. Это, по сути дела, тот самый орнамент, который мы и называем сегодня египетским, видя в нем наиболее характерное воплощение черт данной культуры в специфически формализованном выражении. Поэтому в нем следует искать определенное созвучие уже не космологическим закономерностям бытия, а социальным вкусам эпохи, его породившей.

Как известно, в культуре Древнего Египта наиболее выразительной в стилистическом отношении является эпоха Эхнатона. И нам представляется, что в линиях и ритмах этого типа орнамента с его деформацией ранее сложившихся правильных форм, запутанной усложненностью ритмов, переплетениями, образующими словно оплывающие, часто резко удлинённые очертания, с его своеобразной изысканностью проявляются черты определенного стилистического сходства с этой эпохой с ее утонченной эстетикой и усталой манерностью.

Не будем касаться широко известных исторических и социальных причин, породивших уникальные черты культуры того времени. Подчеркнем лишь, что мировоззрение эпохи Эхнатона словно сдвинуло с места, заставило поколебаться незыблемую до-

толе твердыню египетского представления о мироздании. Знаменательно, что из трех вариантов предшествующей данному орнаменту сетчатой композиции — с меандром, свастикой и спиралью в данном типе орнамента выбран и развивается последний. Спираль — наиболее динамичная форма, отражающая идею внутреннего развития. В данном орнаменте мы видим попарные соединения спиралей двух типов: S-образного завитка и волюты.

Выше рассматривалось мировоззренческое значение этих орнаментальных формул и их генетическая общность. В данном случае символические корни мотивов трансформируются в *стилистический* язык орнаментальных образов. Волюта и в особенности S-образный завиток создают максимальное впечатление манерной утонченности, изысканности и изящного колебательного движения, которое и является наиболее ярким воплощением характерно-«египетского» декоративного стиля. Этот стиль явился как бы рафинированным «снятием» развития всей предшествующей классической египетской культуры, в котором и рождается его островыразительный силуэт.

Данный орнамент чрезвычайно интересен и в другом отношении. Египетское декоративное искусство по своему характеру плоскостно, двумерно. Но в этот поздний период в нем словно бы намечается некий намек на третье измерение, глубину. Помимо первого, главного плана, образованного динамичными спиралевидными завитками, в нем появляется как бы фон, образованный изображением мотива

распускающегося цветка лотоса, хорошо известного нам по соответствующему варианту линейного орнамента и, как нам представляется, «попавшего» в сетчатый орнамент в результате синтеза с ним. Этот мотив буквально пронизывает все изображение, но при этом не доминирует, а именно оттеняет основной орнаментальный сюжет, придавая ему еще большую сложность и многозначность. Благодаря дробности колористической разработки этого мотива — сочетание мелких зеленых, синих, голубых лепестков и белого фона — возникает впечатление рефлексии пространства орнамента внутрь, преодоления плоскостности изображения.

В данном типе орнамента мы можем наблюдать и тенденции деструкции органичной формы египетского орнамента, когда наступает момент перехода его на стадию угасания, декаданса¹, потери смысловой органичности, ослабления внутренних связей с семантико-мифологической основой. Свидетельство этому — прежде всего проявляющиеся в ряде случаев черты откровенной эклектичности. Так, в рассмотренном выше варианте орнамента мы наблюдали как бы предельно допустимую возможность слияния в едином образе элементов, сформировавшихся в различных мифологических полях. Но следующий шаг в этом направлении нарушает саму целостность художественного образа, тем более что новые элементы всем своим пластическим строем стремятся заявить свою самоценность. Появляются своеобразные «цитаты»

из изображений лунной коровы, скарабея, саранчи, капители колонны или иероглифической надписи.

Другие свидетельства деструкции проявляются в нарушении традиционных форм основных элементов, образующих орнамент, в результате чего он словно бы стремится преодолеть саму композиционную зависимость, саморазрушиться изнутри. Спирали раскручиваются, образуя вялые петлеобразные абстрактные фигуры. Круглые сердцевинки их теперь как бы покидают свое космологическое место и рассыпаются по поверхности орнамента как горох.

Особо хотелось бы отметить возникновение вертикальных линейных композиций (илл. 16). Для нас нет сомнения в том, что они также являются продуктом позднего периода развития орнаментального искусства, поскольку генетически не связаны ни с какой конкретной мифологически-познавательной структурой, а являются результатом уже чисто декоративного переосмысления сетчатого орнамента. Не случайно эти композиции производят впечатление удлиненных, изысканных, манерных, характерных, как нам представляется, именно для поздних орнаментальных структур.

И в то же время в древнеегипетском орнаменте предполагаемого нами позднего периода явственно проследживается одно общее, казалось бы, чрезвычайно неожиданное качество: своими стелющимися, текучими, словно оплывающими, стремящимися к асимметричности и неопределенности линиями он удивительно напоминает стилистику европейского модерна конца XIX — начала XX в.



Илл. 16. Фрагменты древнеегипетского орнамента с ярко выраженными стилевыми чертами

(цв. илл. 1). Но так ли это удивительно? Автору данной работы принадлежит небольшое исследование, посвященное проблеме декаданса¹, который

он рассматривает не просто как специфическое явление рубежа XIX — XX вв., а как определенную фазу исторического развития, в более или менее выраженной форме характеризующую любую культуру, достигшую определенного этапа существования,

которой присущи некие общие специфически проявляющиеся черты, о чем мы более подробно скажем несколько позже.

Уникальность орнаментики Древнего Египта определяется не только ее высочайшими художественными достоинствами, не только необычай-

ным многообразием вариантов вычурных и исторических проявлений, но и тем, что на ее примере мы можем наблюдать полный цикл развития и вызревания орнаментального искусства от ранней геометрической стадии до начала деструкции его художественной системы.



Вопросы к теме



1. Какова связь письменности и орнамента в древнеегипетской культуре?
2. Каковы художественные особенности древнеегипетского орнамента на каждой выделенной стадии его развития?
3. В чем заключается содержательно-мифологический смысл основных композиций древнеегипетского орнамента?
4. Каковы основные элементы древнеегипетской орнаментики и какое смысловое содержание лежит в их основе?
5. Какими специфическими мотивами обогатила древнеегипетская культура мировое орнаментальное искусство?
6. Охарактеризуйте основные виды композиций древнеегипетского орнамента.



2. Месопотамия



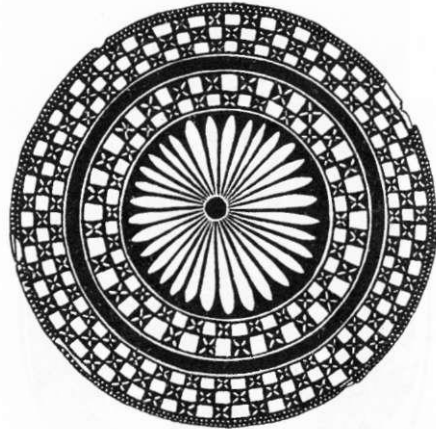
В предыдущем изложении мы уже касались вопроса о содержательных корнях орнаментики древнейшей Месопотамии на примере эламского искусства, поражающего своей виртуозной графичностью и остроумием художественного решения, недоступных никакому самому современному дизайнерскому мышлению. Это были

не просто формально-выразительные композиции на эмоциональном уровне, а глубоко содержательные изображения, в которых внешняя гармоничность являлась отображением внутреннего смысла. В данном разделе мы сосредоточим внимание на «классическом» орнаменте Месопотамии, известном главным образом по

декору грандиозных архитектурных сооружений I тысячелетия до н.э. Между тем и другим видом орнаментики существует большое стилистическое различие.

К сожалению, дошедшие до нас памятники не позволяют проследить процесс развития от более древних форм к более поздним с той же полнотой, как мы это можем видеть на примере египетского или греческого орнамента, хотя определенные черты преемственности прослеживаются достаточно заметно.

Перед тем как перейти к рассмотрению «классического» орнамента Ассиро-Вавилонии, обратим внимание еще на один момент в продолжение начатого в первой части разговора о древнейших керамических сосудах Месопотамии. Плоские блюда вместе с росписью являют собой не что иное, как своеобразное материальное воплощение древнейшего представления о бытии в виде круга с сакральным центром — крестом, свастики или же целой композицией, включающей изображение этого центра с некими сакральными же антропоморфными либо зооморфными фигурами. Например, на одном из таких блюд в центр помещена большая розетка, вокруг которой обозначены концентрические круги с шахматной композицией (илл. 17). На блюде, о котором говорилось ранее, изображение, напоминающее мальтийский крест, составлено из стилизованных фигур небесных козлов с длинными рогами (гл. 1, илл. 4, с. 18). Образ небесного козла вместе с символикой охранителя Древа имел астрономически-временные характе-



Илл. 17. Блюдо из Арпачи. V тысячелетие до н. э.

ристики. В форме круга вместе с его росписью прочитывается выражение движения времени, его годовых циклов. Характерно, что форма рогов совпадает по стилистике изображения с мотивом ветвей финиковой пальмы, какие встречаются на других вазах, а фигуры их изображены в виде треугольных шахматных композиций, т.е. все та же символика горы — земли, из которой произошло Священное Древо, что говорит о внутренней глубокой дериватности этих образов.

Сравним эти вазы с сосудами из более поздних культур. Так, на сосуде из Ларнака, имеющем продолговатую округлую форму, изображена трехчастная композиция — Древо с охранителями (илл. 18). При этом мотив Древа являет собой своеобразный гибрид двух вариантов этого образа: на вершине стилизованной пальмы — шахматная «гора», из нее произрастает как бы второе Древо уже в виде ростка. Эта гора совершенно аналогична



Илл. 18. Сосуд из Ларнака. III тысячелетие до н. э.

той, что изображалась на памятниках эламской культуры.

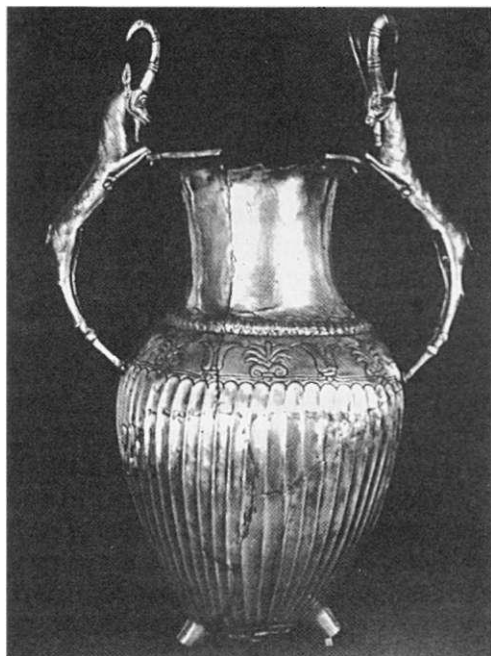
Ассиро-касситский сосуд, близкий по форме к современной чайной чашке (илл. 19), датированный гораздо более поздним временем — XIII—X вв. до н.э., тем не менее сохранил в своей форме и декоре память о том периоде развития культуры, когда произошло как бы «углубление» первоначальной, горизонтальной схемы Космоса. Поэтому мы видим на сосуде и изображение розетки вокруг доньшка, и Древа с животными-охранителями (повторяем, что речь идет не просто о смене одной формы другой в контексте непрерывного развития какой-то конкретной культуры, но об общей логике развития мировоззрения древнего мира, находящей свое отражение и закрепление



Илл. 19. Ассиро-касситский бронзовый сосуд. XIII—X вв. до н. э.

в определенных традиционных формах и декоре).

Сравним эти сосуды с еще более поздними произведениями искусства Передней Азии. Нетрудно убедиться, что они воплощают в себе все те же древнейшие мировоззренческие идеи плоскостно-горизонтального и объемно-вертикального членения бытия, которые теперь стали восприниматься как традиционная форма и декор. В частности, иранский серебряный сосуд эпохи Сасанидов (илл. 20), представляющий собой высокую вазу с ручками в виде двух козлов, сохранил и рудимент розетки вокруг доньшка, превратившейся в ребристую поверхность, которая украшает всю нижнюю часть сосуда и одновременно придает ей прочность. Эти же смыслы прочитываются и в более ранних произведениях из Персии эпохи Ахеменидов (V—IV вв. до н.э.). Так, ручка одной из ваз сохранила наверху в виде крылатого козерога (илл. 21). Эти характерные примеры наглядно демонстри-



Илл. 20. Серебряный сосуд. Персия.
Династия Сасанидов



Илл. 21. Ручка вазы в виде крылатого козерога. Персия. Династия Ахеменидов

руют тот факт, что элементарная, существующая у всех времен и народов с древнейших времен форма сосуда в виде емкости с ручками возникла отнюдь не из голых утилитарных соображений (их просто не могло быть у ее создателей), а как материальное воплощение все той же важнейшей, основополагающей идеи — модели мироздания. Так, множество эгейских и древнегреческих ваз имеют вокруг доньшка характерный лепестковый или же лучевой декор; ручки многих ваз имеют форму бычьих и бараньих рогов (известно, что изображение рогов, как наиболее сакральной части образа животного, в древнем мире иг-

рало роль знака этого животного). Даже крышки древнегреческих сосудов в ряде случаев сохранили композицию росписи, характерную для эламских ваз — звездообразный знак в центре и концентрические круги по краям.

Но возвратимся к «классическому» орнаменту Месопотамии. Прежде всего следует отметить, что колорит его нам известен главным образом по глазурованной кирпичной облицовке, поэтому его характеризует определенная цветовая гамма, построенная на сочетании коричнево-охристых и сине-зелено-бирюзовых тонов с добавлением белого и черного. В то же

время дошедшие до нашего времени фрагменты росписи грандиозных помещений Месопотамии дают картину чрезвычайно интересного колорита с повышенно декоративным звучанием, с обильным использованием красного. Как известно, древнейшие святилища Месопотамии — зиккураты также окрашивались в контрастные цвета по ярусам: черный, красный и белый.

Характерно, что если в египетском декоре в момент его полного расцвета возникает ощущение иллюзорной глубины, то дошедшая до нас орнамента Месопотамии, напротив, впечатляет своей выпуклой вещественностью. Это связано с ее преимущественно рельефной поверхностью и с тем, что в ней, как и вообще в искусстве Месопотамии, тщательно прорисовывались детали, подчеркивающие объем, особенно на фигурах божеств, царей, животных — мускулы, перья, чешуя, паша шерсти, т.е. все, что подчеркивает физическую силу и мощь, отождествлявшиеся с идеей власти и могущества, в которую трансформировались древние сакрально-мифологические представления, связанные с охранением Древа.

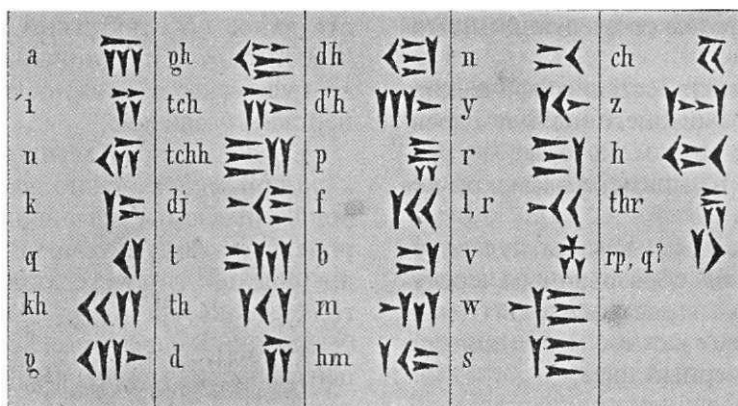
Как известно, нравы жителей Междуречья отличались жестокостью и вместе с тем сугубым рационализмом. Ужас вселяли в окрестное население вавилонские и ассирийские воины с их кровожадными владыками, скрупулезно увековечивавшими в каменных анналах свои деяния. Искусство Месопотамии славится изображением сцен терзаний животных, единоборства быкоподобных богов и героев с разъяренными полуфантастическими хищниками, что, в свою

очередь, опять-таки генетически опирается на идею охранения Древа.

Прагматичность отношения к миру ярко проявилась и в религиозных представлениях древней Месопотамии. Само происхождение человека в шумерских легендах связывается с тем, что «некому было служить богам, заботиться об их пропитании и приумножении богатств». Сами жертвоприношения рассматривались как буквальное кормление богов. Так, в рассказе о потопе описывается, как боги, словно мухи, собрались вокруг Ут-Напистима (шумерское имя Ноя), с удовольствием нюхая приятный для них запах приносимой жертвы².

Если древние египтяне рассматривали земную жизнь как преддверие будущей, истинной жизни, время подготовки к последней, то для жителей Междуречья единственной ценностью представлялась именно земная жизнь. Загробный же мир — край вечной тоски и печали, ужаса, которых не избежать ни бедному, ни богатому, ни знатному, ни безродному. Только праведный Ут-Напистим и его супруга по решению богов были перенесены после кончины на остров блаженства, избежав общей участи³.

Рационализм жителей Двуречья породил и совершенно уникальный вид письменности — клинопись, отличающаяся от египетской иерогли-



Илл. 22. Образец клинописи Месопотамии

фики полным выхолащиванием образного начала (илл. 22). Клинопись в монументальных изображениях не претендует на художественное единство с сюжетом. Нанесенная ровными, мелкими, бесстрастными рядами, она, напротив, как бы игнорирует это единство, придавая официозно-информативный оттенок всему изображению. При этом в Месопотамии по-своему проявляются общие для искусства древности черты синкретизма сюжетного и орнаментального начал. Так, огромные рельефы, украшающие апартаменты владык, являют собой как бы гигантские орнаменты, часто изображающие композиции, идентичные «малым», собственно орнаментальным. Как известно, все изобразительное искусство Месопотамии отличалось удивительной унифицированностью, ассирологи предполагают использование здесь трафаретов, что вполне соответствует рационалистическому духу данной культуры.

По своей ритмике орнамент Месопотамии очень прост. Главные его

композиции — трехчастная, производная от нее геральдическая (которые ни в одной культуре не представлены в такой полноте и совершенстве, как здесь) и линейная или же их синтез. В целом орнамент Междуречья, как и сюжетные изображения, производит впечатление медленного шествия несколько тяжеловесных, как бы коренастых элементов либо по прямой линии, либо с двух сторон к центру. Если египетский орнамент стремится заполнить всю поверхность, то здесь мы видим довольно четкое деление на фон и изображение почти в пропорции один к одному, что придает орнаментальной ритмике еще более элементарный вид.

Большинство мотивов построено на сочетании простейших геометрических форм: круг, квадрат, треугольник, полукруг, и гораздо меньше здесь кривых линий, оживляющих общую картину. Но при всей своей ритмичной элементарности орнамент Месопотамии имеет остро запоминающийся художественный облик, и связан он

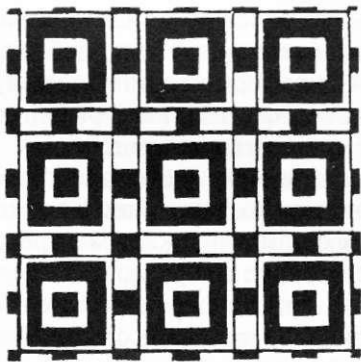
главным образом со следующими моментами:

- выразительностью графического решения, восходящего еще к тем древнейшим традициям, которые мы рассматривали на примере эламской керамики;

- характерным, как бы пульсирующим ритмом, образованным чередующимися контрастными пятнами, среди которых важное место занимает белый и черный цвет;

- преобладанием крупных деталей, отчетливо выделяющихся на свободном фоне.

В орнаменте Месопотамии мы встречаем и композиции шахматного типа (илл. 23), идентичные египетским, но гораздо более сухие и менее выразительные. Чаще всего это орнаментика тканей на рельефах, изображающих богов и царей. Но если орнаментика Египта, оттолкнувшись от элементарных композиций, переходит далее к сложным декоративным решениям, то здесь мы видим как бы консервирование мотива, свидетель-



Илл. 23. Образец ассирийского орнамента шахматного типа

ствующее об отсутствии в культуре Месопотамии потенциальных мировоззренческих возможностей его дальнейшего развития.

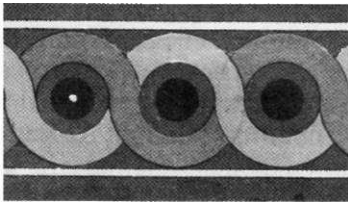
Среди мотивов ассиро-вавилонского орнамента можно встретить хорошо узнаваемые древнейшие геометрические элементы: зигзаг с точками и в виде системы чередующихся треугольников, мотивы элементарной, бездекорной шахматной сетки, концентрических кругов. Но гораздо более типичны мотивы, в которых эта первоначальная геометрическая форма до неузнаваемости изменена остроумным художественно-графическим мышлением ассиро-вавилонян. Среди них на первое место следует поставить мотив розетки, встречающейся в необыкновенном для столь унифицированной художественной культуры разнообразии. Розетки украшают облицовку стен, одеяния богов и царей, красуясь на их рубашках, плащах, налобных повязках, браслетах, поясах (илл. 24). Такая популярность вполне естественна, исходя из упоминавшихся выше мировоззренческих истоков данного мотива, известного здесь уже в древнейший период.

Обегающая спираль превратилась в Месопотамии в бесконечную цепочку, часто словно свитую из двух разноцветных лент с концентрическими кругами в каждом звене (илл. 25). Очевидно, прагматическое сознание данной культуры плохо воспринимало заключенную в формуле спирали идею внутреннего саморазвития.

Вспомним, что Рыбаков называет обегающую спиралью четырехкратное соединение данного мотива в непре-



Илл. 24. Орнаментированное одеяние ассирийского царя

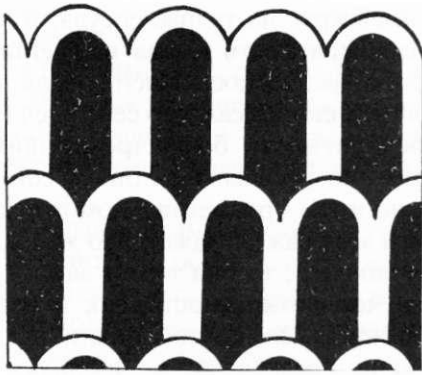


Илл. 25. Мотив линейной спирали в ассирийском орнаменте

рывный круг на тулове сосуда, и эта четырехкратность имела важнейшее мировоззренческое значение. Для ассирио-вавилонян сама по себе идея четырехкратное™ была чрезвычайно важна, но проявлялась она в совершенно ином орнаментальном аспекте (о чем мы скажем ниже). Что же касается спирали, то она теряет здесь как свою четырехкратность, так и идею «обегания», замкнутой цикличности времени, превращаясь в линейную.

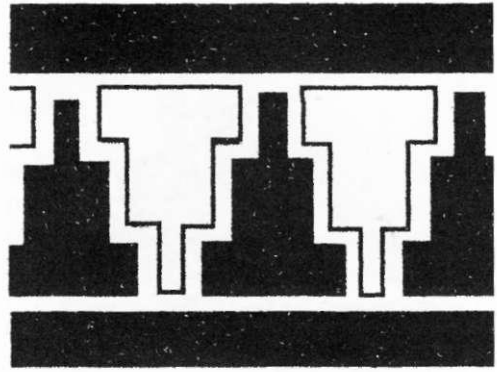
Специфическим для данной культуры орнаментальным мотивом следует считать и местный вариант чешуйчатого декора, в котором чешуйки, в отличие от египетской орнаментики, обращены закруглениями не вниз, а вверх (илл. 26). Древнейшие изображения приведенных выше эламских предметов указывают нам и точный адрес происхождения этого мотива, совпадающий, в свою очередь, с истоком треугольной шахматной композиции; этот исток — изображение горы, из которой произросло Священное Древо.

Весьма замечательный вид приобрел здесь и мотив острого зигзага. Его варианты представляют собой декоративное сочетание двух рядов разноцветных треугольников, обращенных вершинами друг к другу, о семантике которых говорилось выше. Но такого рода декор имеет, как правило, вспомогательное значение, обрамляя основные орнаментальные композиции. Но зато постоянно встречается другая, чисто местная его разновидность, представляющая собой мотив чередования зубчатых пирамидок (илл. 27). Происхождение его нетрудно понять, если вспомнить, что имен-



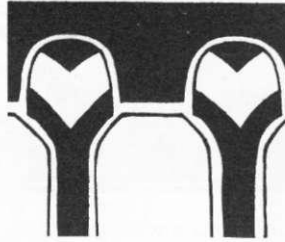
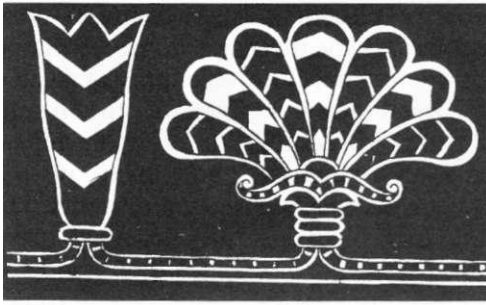
Илл. 26. Чешуйчатый орнамент
Месопотамии

но такую форму в плане имели зиккураты, которые в глубокой древности строились в виде трехъярусных башен соответственно членению мироздания и, согласно местной мифологии, иерархии царств трех богов — Эну, Бен и Энлиля. В лоне позднейшей астральной религии строятся семиярусные зиккураты соответственно семи главным божествам-планетам, управляющим Космосом и жизнью людей. Этот мотив весьма отчетливо звучит в архитектурном декоре Месопотамии, где стены башен и зданий завершались зубцами, предохранявшими их от разрушения. Любопытно заметить, что если на знаменитых воротах Иштар в Вавилоне (VIII в. до н.э.) мы видим трехъярусные зубцы, то построенная уже во времена персов, наследовавших культуру Месопотамии, терраса ападаны в Персеполе имеет подобное завершение с четырьмя зубцами. Идея зубцов сохранилась как конструктивно-декоративная, но утратила свою семантическую логику.



Илл. 27. Мотив зубчатого зигзага
в ассирийском орнаменте

Наряду с зигзагом в виде системы чередующихся треугольников в орнаменте Месопотамии существует, как и в Древнем Египте, и поперечный вариант зигзага. Он присутствует здесь либо в виде обрамления какой-то основной композиции (илл. 28), либо в виде характерной пульсирующей окраски основных элементов (илл. 29, 30). Своей ритмикой он великолепно передает образ воды, струящейся по узкому каналу, поднимающейся по стволу и ветвям, как бы питающей растения. В этом качестве данный мотив соотносится с другим, состоящим из черных и белых пятен с зигзагообразными же, как бы струящимися краями. Такого рода «водные» узоры, расположенные в виде тонких артерий, соединяющих основные мотивы растительного вида, — характерный прием декора Месопотамии, пронизывающий всю ее орнаментику. Происхождение его неудивительно, если вспомнить, какое громадное значение здесь с древнейших времен имело строительство ка-



Илл. 28, 29, 30. «Водные» узоры в обрамлении и декоре ассирийских орнаментальных композиций

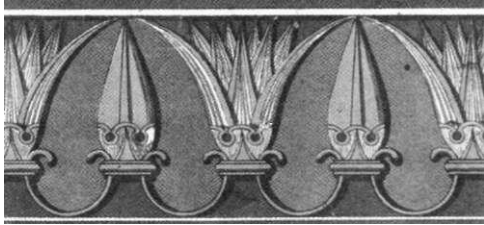
налов, превратившее этот засушливый край в цветущий оазис. Каналы питали поля водою, каналы же осушали почву, отводя ненужную влагу. В таком искусственном климате, поддерживаемом умелостью, трудолюбием и прекрасной организацией человеческой деятельности, расцветали прекрасные города древнего Вавилона, казавшиеся подлинным чудом иноземным путешественникам (вспомним знаменитые висячие сады Ниневии). И вполне естественно, что, существуя с глубочайшей древности, эти каналы, как и текущая по ним вода, также должны были иметь сакральное осмысление.

Особый интерес представляет один из главных орнаментальных мотивов Месопотамии, заимствованный из Египта, — линейный орнамент с чередующимися цветком и бутоном лотоса (илл. 31, цв. илл. 1). Хотелось бы сразу отметить, что характер его трактовки в некоторых случаях заметно выпадает из общего стиля ассирио-вавилонской орнаментики своими певучими очертаниями, нежностью цвета, тонкостью проработки деталей. Как известно, в самой древнехалдейской мифологии бытовал некий ана-

лог египетского Озириса — бог весеннего солнца, весенней растительности Таммузи (Даммузи, Даммуз), но он никогда не входил в число основных божеств местного пантеона, будучи известен главным образом как супруг (или возлюбленный) кровожадной Иштар, и никогда не играл здесь роли важного божества, олицетворяющего жизнеутверждающую идею, как Озирис в Древнем Египте¹.

В декоре Месопотамии встречается и другой, также заимствованный из Египта мотив распускающегося цветка, рождающего розетку, но он утрачивает здесь египетскую изысканность и приобретает более элементарный, почти схематичный вид (этот мотив часто украшает подножия ассирийских колонн).

В Месопотамии такой орнамент помимо заимствованного получает иное специфическое переосмысление, особенно важное в связи с тем, что его вариант в дальнейшем через античный мир станет достоянием не только Европы, но и всей мировой



Илл. 31. Мотив лотоса-бутона в ассирийском орнаменте

орнаментики. В этом варианте вместо египетского лотоса мы видим ставший поистине универсальным мотив кроны финиковой пальмы, так называемой *пальметты* (илл. 28).

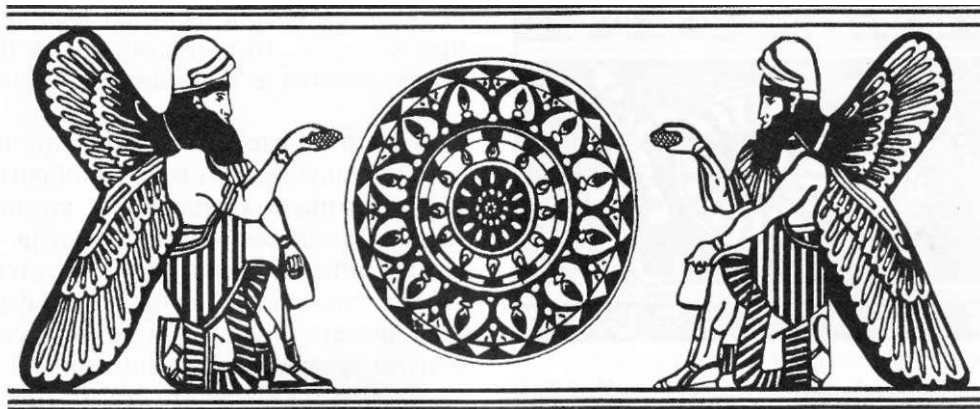
Отголоски важнейшего сакрального значения финиковой пальмы мы находим в архитектуре Египта, где одной из наиболее распространенных в каменном строительстве являлась пальмовидная капитель, оказавшая в дальнейшем большое влияние на формирование античного архитектурного декора. Любопытно, что некоторые силуэты лотосообразных капителей, изображенных в египетских росписях (илл. 32), удивительным образом корреспондируются с рассматриваемым нами мотивом ассиро-вавилонской пальметты. Уже в лоне египетского орнамента намечился мотив полурозетки, отчетливо напоминающей своими очертаниями ассирийскую пальметту. И это также вполне объяснимо, если принять во внимание, что сама замена мотива лотоса мотивом пальметты, происшедшая в орнаментике Ассиро-Вавилонии, опирается на генетическую тождественность образов и лотоса, и лилии, и пальмы, и папируса через мифологический образ Древа, увенчанного распускающимся цвет-

ком — «рождающимся» солнцем. Это особенно убедительно подтверждается специфическим именно для Ассиро-Вавилонии вариантом линейной композиции, построенной на чередовании группы, состоящей не из двух, а из трех элементов (цв. илл. 1). В центре — пальметтообразный цветок; слева — стилизованное изображение полураспустившегося бутона; справа же — элемент, заслуживающий, на наш взгляд, особого внимания. По форме он идентичен закрытому бутону, но в то же время его собственный чешуйчатый декор резко отличен от «водного узора» двух других элементов. Что же он может означать?

Благодаря унифицированности искусства Месопотамии мы неоднократно встречаем тот же элемент в руках крылатых божеств в сцене поклонения Древу (илл. 33, 34). Очевидно, что корзинка во второй руке божества подразумевается наполненной такими же



Илл. 32. Изображение лотосовидной капители в древнеегипетской росписи

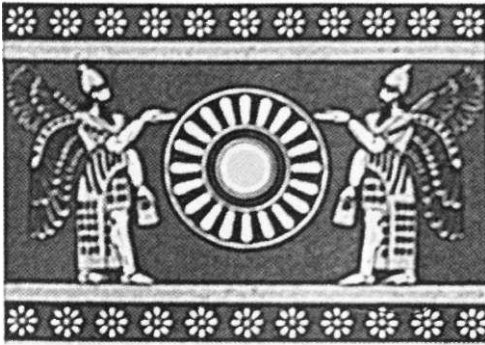


Илл. 33. Фрагмент росписи дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. Кон. VIII в. до н.э.

предметами, которые приносятся в жертву Древу, и вполне естественно предположить, что это — плоды, являвшиеся предметом жертвоприношения. Об этом элементе теоретики вели спор еще столетие назад, считая его кто лимоном, кто кедровой шишкой, кто мужским цветком финиковой пальмы¹. Первое предположение нам кажется не очень состоятельным по той причине, что речь тут может идти лишь о сугубо сакральной вещи, каковой вполне мог бы быть предмет, имеющий отношение именно к пальме или же кедровому дереву, также являющемуся на Востоке воплощением Древа. Мужской же цветок финиковой пальмы по величине своей менее горошины (любопытно, что ботаники, которым был показан данный орнамент, увидели в этом элементе кедровую шишку). Но вероятнее всего предположить, что, как и в случае с одним из рассмотренных выше эле-

ментов орнамента Древнего Египта, который ассоциируется с плодом и винограда, и лотоса, и пальмы, здесь имеет место некое собирательное изображение плода, приносимого в жертву. Это вполне аналогично наблюдавшемуся в египетском орнаменте слиянию изображения плодов финиковой пальмы, винограда и лотоса, т.е. в данном орнаменте мы видим месопотамский вариант синтеза различных элементов, имеющих непосредственное отношение к образу Древа жизни: первый элемент — как бы полураспустившийся бутон, перекликающийся с идеей, воплощенной в формах египетской колонны, знака «джед», ствола, пучка стеблей; второй представляет пальметту, символизирующую вершину—Небо (аналогично тому, как рога являлись символом всего животного); наконец третий — синтез образов бутона и плода.

Три элемента — полураспустившийся цветок (он же ствол), крона и плод (он же бутон). Бутон совпадает с плодом. Начало идентично результа-



Илл. 34. Изображение священного Центра с крылатыми богами в ассирийском декоре

ту развития. Вся формула как бы являет собою воплощение завершеного цикла бытия, непрерывно повторяющегося во времени...

Нет сомнения в заимствовании из Египта и варианта линейного орнамента Месопотамии, где он, уже несколько забыв об изначальном смысле, превратился в изображение диска с трилистником сверху. Любопытно, что этот же трилистник мы можем видеть на одном из головных уборов божества (аналогичные головные уборы бытовали и у царей), их форма напоминает также египетскую корону Верхнего царства (илл. 34) (в Месопотамии использовались и короны, аналогичные египетским, состоявшие из трех таких элементов с узкими длинными листьями по краям). Для нас нет сомнения в том, что именно таково происхождение мотива, который ученые называют «гранатовым яблоком» (илл. 35).

Помимо линейного варианта чередования бутона-лотоса (или пальметты-шишки) в Ассиро-Вавилонии

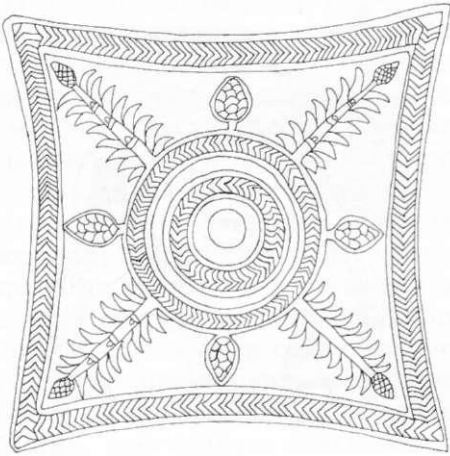
появляется и собственный вариант, при котором этот орнамент как бы сворачивается в виде квадрата (или круга).

В данных вариантах особенно отчетливо ощущается взаимная обратимость мотива и композиции: композиция становится мотивом, мотив — композицией, а замкнутый в круг или квадрат линейный мотив в ряде случаев является главным, средним элементом трехчастной композиции.

Следует сказать, что мотив Древа проходит красной нитью сквозь все искусство Месопотамии. Причем в трактовке образа Древа отчетливо прослеживаются черты постоянной рефлексии двух проекций бытия, о которых мы говорили ранее. Очень характерна в этом смысле декоративная деталь глазури-



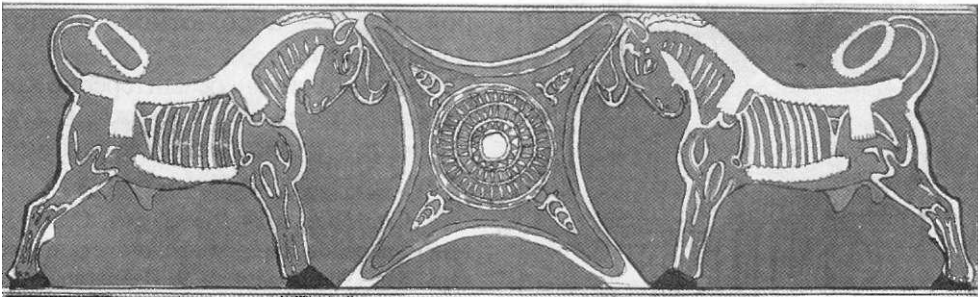
Илл. 35. Фрагмент ассирийского рельефа с изображением так называемого «гранатового яблока»



Илл. 36. Рельеф с изображением Древа (прорись)

ванной керамики из дворца Алгурна-зирпалла II, она сохраняет в своей форме и композиции росписи древнейшую плоскостно-горизонтальную схему мирового Древа: круг — крест — квадрат (илл. 36). Мы видим в ней и наметившуюся вертикаль, и четырехкратное изображение пальмы — Древа, увенчанного уже рассмотренным плодом-шишкой, и зигзагообразный мотив воды (сравним эту деталь с древнемексиканской схемой Древа).

Огромное значение в ассиро-вавилонском искусстве приобрела сцена поклонения Древу, постоянно повторяющаяся и в огромных монументальных рельефах, и в вышивках царских одежд, тщательно изображавшихся на этих рельефах. В качестве поклоняющихся Древу мы видим фигуры то крылатых божеств с символикой орла и быка, то царя с той же символикой, то обычных быков, утративших свою небесную атрибутику (илл. 37), иногда коленопреклоненных. В лоне ассиро-вавилонского искусства эта композиция приобрела новое содержание, стала изображаться как сцена поклонения, принесения жертв, моления. В первоначальном смысле она сохранилась, в частности, в декоре ассирийской капители, так называемой протоме — полуфигуры двух быков или коней, расположенных симметрично относительно ствола, «охраняющих» колонну, а не поклоняющихся ей. Вместо Древа можно видеть и другой образ, в декоративизированном облике которого изящно вытянутыми углами отчетливо угадывается исходная мировоззренческая формула круг — крест —

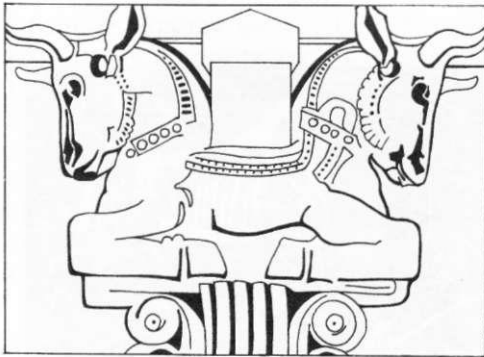


Илл. 37. Фрагмент росписи дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. Кон. VIII в. до н.э.

квадрат (иногда это просто круг). Фактически такая композиция представляет собой как бы «протому в плане», вид трехчастной композиции сверху (илл. 38).

Появление антропоморфного божества, приносящего жертвы Древу, хотя и имеет «небесные» признаки — рога быка и крылья орла, тем не менее свидетельствует о наполнении этого образа более «человеческим» содержанием. Замена же этого образа в отдельных случаях изображением царя говорит о дальнейшем процессе десакрализации данной композиции, который найдет свое продолжение уже в лоне персидской культуры.

Символика крылатого человекобыка проявилась и в образе Шеду (Аладов) — духов-охранителей входа (илл. 39). Их симметрично расположенные вокруг входа фигуры образовывали громадную трехчастную композицию. Вместо Древа — вход во дворец, где обитает царь, получивший свою власть от богов. То есть сам царь (являвшийся одновременно и жрецом), олицетворявший образ жерт-



Илл. 38. Протома (ассирийская капитель)



Илл. 39. Шеду — охранитель входа в царский дворец. Ассирия

воприносителя Древу, теперь занимает место сакрализованного центра.

Следует сказать, что чрезвычайно популярный в орнаментике Месопотамии образ крылатого быка, символизирующего мощь, власть, силу, имеющего вместе с тем глубокие тотемные истоки¹, является основой самого эстетического идеала в данной культуре. Коренастый, с «бычьими» мускулами мужчина, с телом, сплошь покрытым растительностью, с обильными, тщательно ухоженными волосами на голове и лице — таков образ бога, героя, царя — абсолютного деспота и властелина.

В этом плане небезынтересно коснуться вопроса о происхождении такого всем известного текстильного

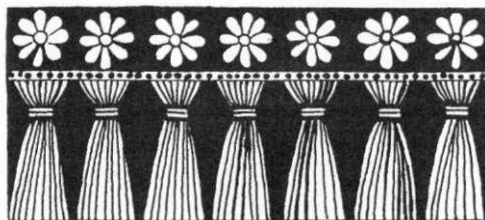
украшения, как *бахрома*. Бахрома ведет свою родословную от петельчатых шерстяных тканей, которые в свое время возникли в древнем мире как имитация шерсти животных-тотемов. Позднее идея петельчатой ткани, символически связанная с образами быка и орла и всем комплексом определяемых ими понятий, начинает концентрироваться в бахроме. Вельможи высокого ранга в Ассирии-Вавилонии носили ее как знак отличия — чем гуще и длиннее бахрома, чем большие ленты из нее навивались поверх рубашки, тем знатнее вельможа. Но только царь имел право носить плащ (илл. 24, с. 79) в виде развернутых орлиных крыльев, характерная форма которых хорошо известна по символике египетских и вавилонских божеств (илл. 40) (равно как и тиару с бычьими рогами). Как и подол рубашки, этот плащ украшался густой бахромой, символизовавшей одновременно и шерсть быка, и оперение орла. Эта бахрома могла быть просто петельчатой (более древний вариант) или же перевязывалась в виде кистей. И тогда каждая кисть приобретала форму, совершенно идентичную египетскому иероглифу «джед» (илл. 41),

а в довершение полноты космологического образа по краю плаща над каждой кистью — «джед» вышивалась как бы восходящая над ним розетка.

Обратимся еще раз к центральному образу ассирийско-вавилонской символики — мотиву Древа (илл. 42). В контексте довольно скупой на декоративные изыски орнаментики данной культуры этот мотив имеет наиболее сложный и художественно разработанный вид, что свидетельствует об особом внимании к нему как к важнейшему мировоззренческому образу со стороны искусства. Он известен в нескольких вариантах, и в каждом случае, согласно ассирийско-вавилонской традиции, используется тот или иной набор одних и тех же «трафаретных» символов: ствол, пальметтообразные цветы и плоды — «шишки». Очертания ствола опять-таки напоминают нам «джед» благодаря горизонтальным перевязям, которые в данном случае как бы «прикрепляют» к стволу Древа симметрично расположенные пары бычьих рогов в виде лунных серпов, символизируя небесных охранителей Древа (как известно, в мифологии Месопотамии важным персонажем



Илл. 40. Ассирийское изображение крылатого Ахура-Мазда



Илл. 41. Край плаща ассирийского царя, украшенный бахромой



Илл. 42. Изображение Древа в ассирийских росписях

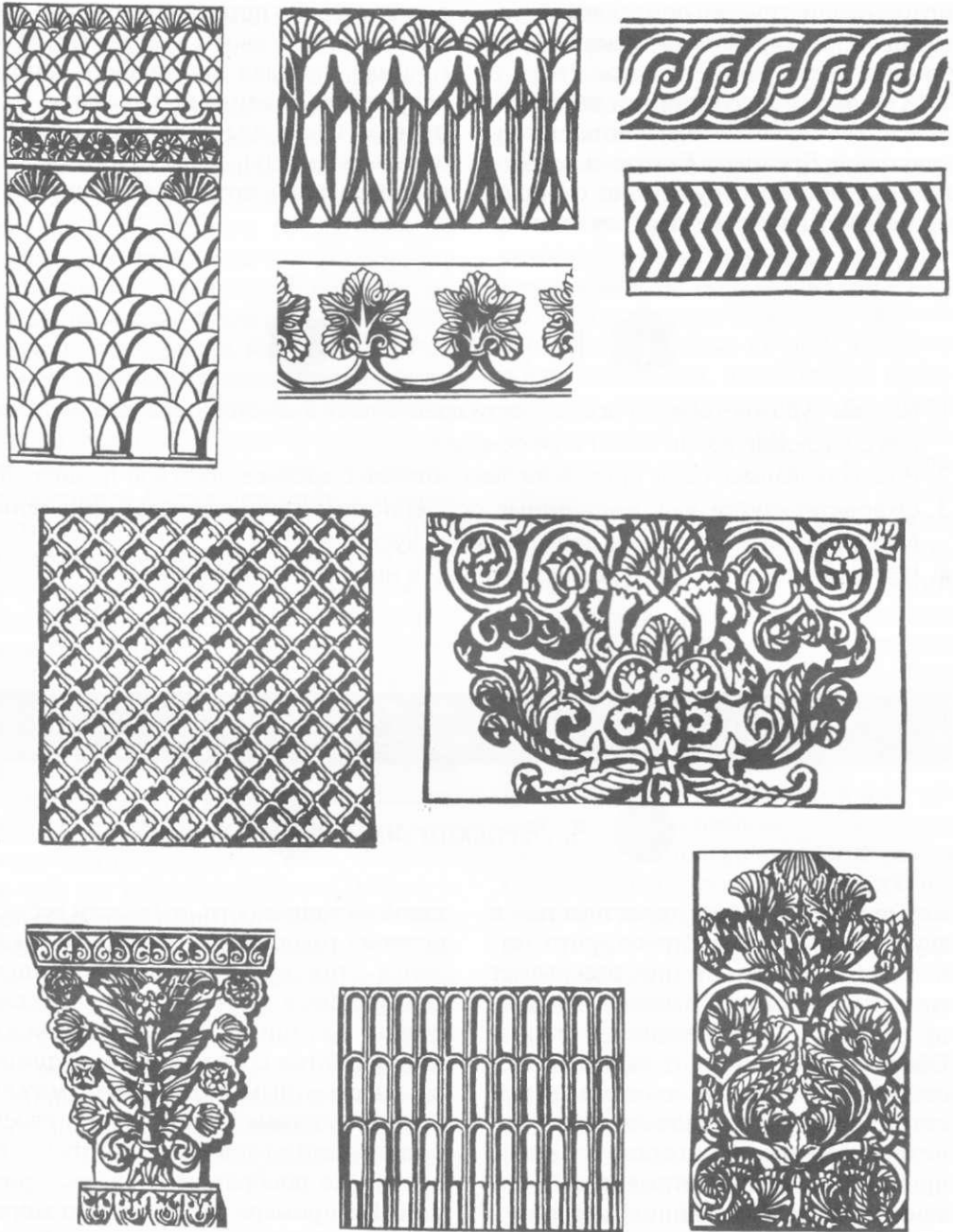
был лунный бык Син). По стволу поднимается вверх, к кроне, питающая его вода Мирового океана, обозначенная характерным зигзагообразным орнаментом. И в то же время гибкие линии, делающие рисунок Древа столь выразительным и остро запоминающимся, воспринимаются и как ветви, и как символика пронизанной сетью каналов земли древней Месопотамии.

Заканчивая анализ смысловых корней ассиро-вавилонской орнаментики, заметим следующее: в V в. до н.э. Вавилония была завоевана Персией, ставшей главной наследницей ее культуры. Вполне естественно, что освое-

ние вавилонского наследия Персией шло главным образом по декоративному принципу. Прекрасный пример такого рода — архитектурный декор царского дворца в Ниневии. Мы можем наблюдать как бы две главные линии переработки вавилонских орнаментальных образов (илл. 43). Наиболее древние мотивы, такие, как чешуйчатый, линейная спираль, зигзаг, мотив распускающегося цветка, обрели совершенно механический, технически-трафаретный вид. Но зато характерные для вавилонской культуры мотивы розетки, Древа, пальметты приобрели, напротив, декоративно перегруженный облик с ярко выраженными стилизованно-натуралистическими чертами. Так, многосложные декоративные завитки, листья, цветы превратили Древо в пышное цветущее растение, в котором уже с трудом угадывается первообраз.

В целом можно сказать, что орнаментальное искусство Месопотамии не изобилует разнообразием мотивов и композиций, как это мы видели на примере Древнего Египта. Дошедшие до нас из глубины веков памятники не позволяют проследить генезис орнаментики Месопотамии, предоставляя возможность любоваться главным образом уже сложившимися формами. Но орнаментика Месопотамии тем не менее представляет для нас чрезвычайно интересный, занимая основополагающее место в истории как европейского, так и всего мирового декоративного искусства.

Именно здесь сформировалась во всей полноте универсальная для всей мировой орнаментики трехчастная и связанная с нею геральдическая ком-



Илл. 43. Варианты персидского архитектурного декора эпохи Ахеменидов

позиция, генетически опирающаяся на важнейший мировоззренческий образ древней культуры — Мировое Древо.

Орнамент Месопотамии выступает как гениальный посредник между культурой Древнего Египта и античностью, ибо он скрупулезно отобрал из первого наиболее перспективные,

с точки зрения истории, мотивы и, переработав их в своем художественном горниле, передал по эстафете в последующую традицию культуры. На первом месте здесь следует назвать образ пальметты, вошедший в число универсальных мотивов всей мировой орнаментики.



Вопросы к теме



1. Каковы художественные особенности древнейшей эламской орнаментики и какие смысловые корни лежат в ее основе?
2. В чем проявилась связь орнамента Месопотамии с древнеегипетской традицией?
3. Охарактеризуйте художественные особенности «классического» орнамента Месопотамии и его связь с древнейшим искусством.
4. Что нового внесла культура Месопотамии в мировую орнаментiku?



3. Эгейский мир



Эгейская культура, известная нам в двух основных проявлениях: крито-минойский и микенский мир, раскрывает еще одну чрезвычайно важную страницу истории существования орнамента. Облик самого изобразительного искусства этой культуры во многом нарушает традиционные представления о древнем искусстве, в котором главным принципом являлась определенная **каноничность** художественной системы.

Когда в Египте в эпоху Эхнатона происходит определенное преодоление

такой каноничности, мы имеем все основания говорить о прекрасном декадансе этой культуры, нарушающем сложившиеся тысячелетиями классические принципы. Культура Вавилонии, развитие которой было прервано насильственным путем, быть может, именно поэтому не достигла в своем существовании аналогичных, тревожащих наше воображение видоизменений. На примере же Эгейского мира, и главным образом крито-минойского, отличающегося от микенского и

большим своеобразием, и большими художественными достоинствами, мы видим искусство, основывающееся на неклассических принципах.

Каноничность искусства, опирающаяся на соответствующие религиозные представления, всегда имеет предпосылки в реальном общественном бытии. Это прежде всего необходимость развитой государственной системы защиты от внешних врагов и внутренних усобиц, требующих выработки механизма жестокого подавления одних социальных групп другими. В этом смысле на Крите, очевидно, сложились некие уникальные условия «малоконфликтного» бытия, predeterminedные прежде всего чрезвычайно выгодным положением острова на средоточии торговых артерий Средиземного моря. Здесь, как известно, не обнаружено никаких фортификационных сооружений, запасов оружия, следов напряженного удержания власти.

«Для минойского декора характерен принцип индифферентного отношения к той плоскости, которую он украшает: все стены одинаково равны, роспись не выделяет ни середины стены, ни углов: в ней нет композиционного центра — она строится на ритмических повторах, на бесконечном развертывании рассказа. Не так ли и критская архитектура строится на непрерывной смене отдельных помещений, ни одно из которых не является центральным?»¹ Думается, что именно так. И только влияние военнизированной микенской культуры в конце минойского периода меняет это положение.

Но еще более замечательно то, что благодаря уникальности экономико-политических обстоятельств каноническая культура как неизбежный этап развития для любой цивилизации здесь очень рано сменилась культурой, характерной для других регионов лишь в более позднем периоде. Это этап, на котором высокого уровня достигает *эстетизация* во всех сферах жизни — бытовой, ритуальной, художественной. Она характеризуется культом чувственности, молодости, повышенной феминизации, проникновения во все сферы жизни некоего игрового, развлекательно-увеселительного начала. В образительно-стилевом смысле это проявляется в пластической раскованности, асимметричности, в преобладании змеящихся, манерных ритмов и линий, в повышенно-декоративном звучании всего изображаемого. Как бы через века мы видим стилистические черты, которые во многом оказались присущи культуре рубежа XIX—XX вв., стилю модерн. Как известно, Эгейский мир был открыт европейцами именно в этот момент, и художественные вкусы эгейцев оказались настолько созвучны вкусам открывшей их эпохи, что достижения критской культуры имели прямое влияние на искусство этого периода, а сами изображения дам в росписях Критского дворца получили названия в духе времени — «Парижанка», «Дама в голубом».

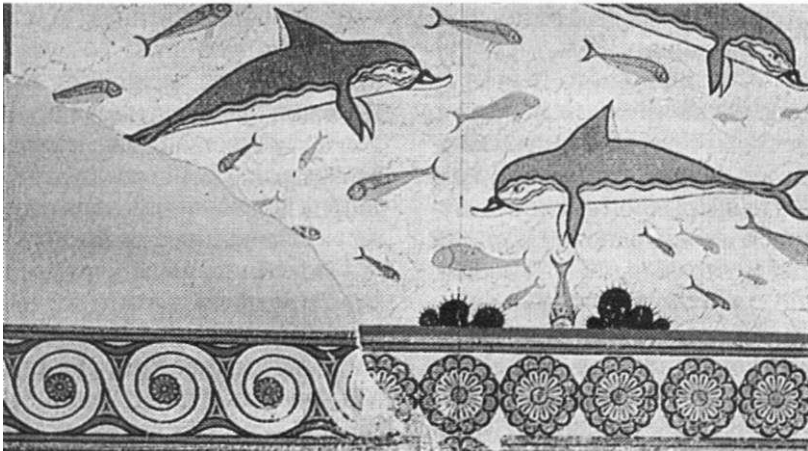
Подобного рода черты в какой-то мере проявились в том же египетском искусстве в эпоху Эхнатона. Но в то же время между культурами Египта и Месопотамии такого стилистического сходства не наблюдается, напротив, ярко выражена специфическая стилевая переработка тех или иных египетс-

ких мотивов на ассирийский лад. Здесь имеет место заимствование мотивов, несущих в себе общие смысловые корни, в то время как ритмическое, стилевое начало отражает *собственные* устремления той или иной культуры, втягивая в свое поле и соответственно преобразуя и сами мотивы. Очевидно, в данном случае не было почвы для такого рода стилевой близости, которая столь ярко проявилась в Эгейском мире по отношению к египетской культуре эпохи Эхнатона. При этом если для Египта культура Амарны была своего рода крайностью, всплеском внутренних эмоций, который хоть и значительно повлиял на дальнейший ход развития искусства, но сам по себе не мог быть долговечным, то для Эгейского мира подобного рода характер искусства был как бы естественной нормой, проистекающей из объективных особенностей его существования.

Представляется, что именно с этими обстоятельствами было связано и

формирование здесь живописного колорита — явления, совершенно беспрецедентного для столь ранней культуры. Так, в поздней античности, как и в воспринявшую ее наследие эпоху Возрождения, живописный колорит способствовал художественному постижению глубины пространства, связанному с общими познавательными задачами искусства. Эгейская же живопись, как и искусство Египта и Месопотамии, плоско по своему характеру. Цветовые градации в нем не углубляют пространство, а делают контуры расплывчатыми, фигуры и предметы — красочно-декоративными.

В эгейском искусстве роль орнамента в интерьере минимальна. Наиболее характерен для него мотив ленточной спирали с розеткой в центре, а также исторически сменивший его линейный мотив розетки (илл. 44). Они напоминают соответствующие ассиро-вавилонские варианты, но имеют гораздо более живописный и



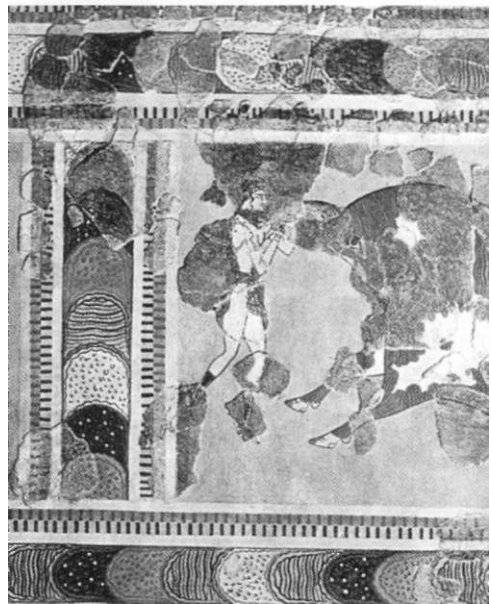
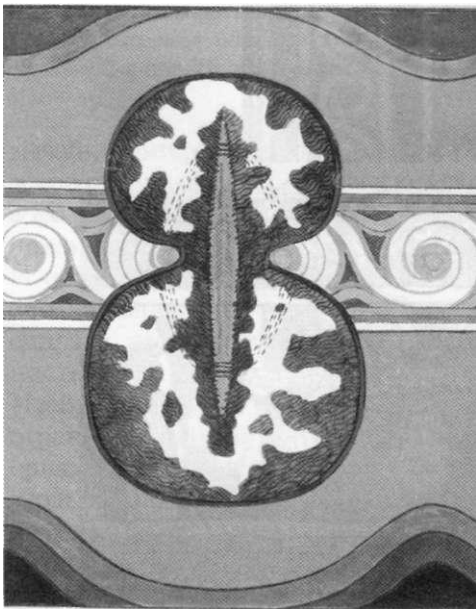
Илл. 44. Фрагмент росписи Кносского дворца

раскованный вид. Причем в ряде случаев мы наблюдаем поразительное для древнего мира явление абстрагирования орнамента, превращения его в декор, в котором совершенно исчезает породившая его смысловая идея и вообще какое-либо изобразительное начало. Таков декор росписи стен Кносского дворца из цветистых «восьмерок» (илл. 45), первообраз которых, очевидно, следует искать в мотиве вертикального S-образного спирального завитка; или же бордюры из едва угадываемых в пестром фоне ритмических пятен, отдаленно напоминающий вертикальный зигзагообразный мотив (илл. 46).

Зато чрезвычайно интересную и динамичную во времени картину орнаментального декора дает нам Эгей-

ская керамика — подлинная жемчужина искусства древнего мира.

Обращает на себя внимание распространённая в эгейском мире форма сосуда в виде сидящей птицы с длинным поднятым вверх носом — такой сосуд, в частности, изображен в росписи саркофага из Агия Триады (илл. 47). Сосуды аналогичной формы существуют до сих пор. Их форма идеальна для совершения возлияний, что еще более подчеркивает их ритуальное назначение в древнем мире. Сама же роспись другой стороны саркофага, изображающая ритуал служения Священным Деревьям в образе финиковых пальм, принесения им даров, невольно возвращает нас к упоминавшемуся исследованию Бобринского, в том смысле, что образ птицы



Илл. 45, 46. Фрагменты росписей Кносского дворца

с длинным носом (аиста) в древности ассоциировался с Небом, а стало быть, и с небесной оплодотворяющей водой. То есть можно предположить, что в этом сосуде мы наблюдаем как бы воплощенный в ритуальном предмете дериват орнаментального S-образного мотива через образ небесной птицы.

S-образный мотив буквально пронизывает всю орнаментику предмет-

ного искусства Эгейского мира, являясь его главным элементом, приобретая здесь совершенно специфическое для местной культуры значение. Средиземное море, прообразом которого для критян был Мировой океан — главный источник благополучия, вначале связывалось с промыслом, а затем и с торговлей. Обтекающая спираль здесь трансформировалась в почти изобразительный мотив волны. Чрез-



Илл. 47. Фрагменты росписи каменного саркофага из Агия Триады. Кон. XV в. до н.э.



Илл. 48. Ритуальный сосуд с о. Сирое (так называемая «кикладская сковорода»). 2-я пол. III тысячелетия до н.э.

вычайно интересен в этом отношении декор так называемых «кикладских сковород» — неких ритуальных предметов неизвестного назначения (илл. 48). Изображение на них целиком построено на «морской» тематике. Завитки спирали изображают водную поверхность, по которой плывет корабль. Изображенный на «сковороде» сюжет ограничен рамкой зигзагообразного орнамента (мотив чередующихся треугольников), который, как известно, является более элементарным древним знаком воды. То есть в данном случае мы видим одновременно два знака воды — более древний, космологический, вытесненный на периферийное

место бордюра, и более молодой, занявший главенствующее, сюжетное место.

Морская тематика отчетливо звучит в росписи большинства ваз так называемого *стиля камарес*, с которым органично связана вазапись периода Старыхдворцов (XVII в. до н.э.).

Это проявляется не только в росписи, но и в общем впечатлении от вазы в целом. Критские вазы предстают перед нами как поэтический рассказ о превращении более древнего орнаментального способа воплощения мира в изобразительный. Сравнивая между собой различные вазы этого стиля, мы можем видеть логику развития искусства эгейских vaz от непосредственно космологического уровня отображения Мирового океана к поэтической метафоре моря вместе с его обитателями. Если на «кикладской сковороде» имеет место замещение более древнего знака воды более молодым, спиралевидным, то в некоторых вазах стиля камарес мы видим, как на смену спиралевидному завитку приходит стилизованно-реалистическое изображение воды. Так, на одной из них спираль словно ожила, заколыхалась, превращаясь в изображение морской поверхности. На менее же ответственном месте — у края вазы та же спираль, напротив, обнаруживает тенденцию к предельной стилизации, воспринимаясь как виньетка вокруг основного изображения (илл. 49).

В образную игру активно вступают и формы vaz, имеющие здесь мягкие, органичные, словно пульсирующие вместе с орнаментом очертания. Сам же орнамент часто напоминает о



Илл. 49. Фрагмент вазы стиля камарес из Старого дворца в Фесте

связях Эгейского мира с Египтом и Месопотамией отображением темы распускающейся цветочной розетки, мотивом круга в квадрате и пр. Так, в росписи одной из ваз стиля камарес круг объединился с мотивом пятиконечной звезды со странными петлеобразными выростами, встречающимися и в других росписях (илл. 50). Такую же звезду, но без петель мы видим в круге рядом с квадратом. Пятиконечность данного элемента, быть может, следует объяснить как общим смыслом пентаграммы — одного из древнейших знаков, связанных с символикой пяти основных элементов бытия (в Египте, например, звезда всегда изображалась пятилучевой), так и наличием на Крите реального первообраза, так как именно такой симметрией отличаются некоторые иглокожие обитатели Средиземного моря. Образно говоря, небесным пя-



Илл. 50. Пифос стиля камарес из Старого дворца в Фесте

тилучевым звездам Востока соответствуют морские пятилучевые звезды Кипра.

Роспись так называемой «вазы для фруктов» (илл. 51) (название, конечно, совершенно условное, так как невозможно представить себе, чтобы в древнем мире ваза, предназначенная для земных плодов, расписывалась образами морской тематики) демонстрирует характерный прием объединения двух символов воды — более древнего зигзага и более позднего — спирали. В то же время в ней четко угадывается формула круг-крест—квадрат.

В росписях многих ваз стиля камарес создается ощущение, что образ моря дается уже в виде чисто поэтической метафоры. Так, на примере ритона из Като-Закро (илл. 52) с изображением морских звезд, ежей и других обитателей моря мы видим еще тепля-



Илл. 51. Чаша стиля камарес
из Старого дворца в Фесте



Илл. 52. Ритон из Като-Закро.
Кон. XVI в. до н.э.

щиеся отголоски орнаментального чередования, но сам образ моря передан с большой долей реалистичности. Обитатели моря плывут в водной среде, окруженные пузырьками воздуха и обломками коралловых веточек. Сами формы этих ваз, округлые, лишенные четких конструктивных пропорций, с крохотными, как бы игрушечными ручками, напоминают не то раковины, не то обточенные морем камни, охваченные щупальцами морских чудовищ. Ваза с нанесенными на нее изображениями предстает перед нами не как декорированная поверхность, а как некий особый мир, некоеместилище бытия, уже не на древнейшем, буквально-семантическом уровне, а в виде поэтической метафоры того же космологического содержания. Именно это и обеспечило ту удивительную «вписанность» изображения в форму сосуда, взаимное органичное проникновение формы и росписи, в результате которых рождается единый, целостный образ, недостижимый никакими формальными методами внешнего декорирования поверхности.

Кратер из Старого дворца в Фесте (илл. 53) демонстрирует еще один феномен предметного искусства древнего мира. В его декоре мы видим мотивы и зигзага, и простой шашечной сетки, и почти натуралистическое изображение коралловых веточек, ритм которых также напоминает зигзагообразный мотив. Но что самое удивительное, цветы лилии здесь изображены объемно, как живые, они нарушают границы изображения на вазе, вторгаясь своей вещественностью в окружающее пространство. Эти лилии словно вырастают из коралло-



Илл. 53. Кратер стиля камарес из Старого дворца в Фесте

вых зарослей, материализуя легенду о рождении Солнца. Как известно, мотив лилии красной нитью проходит через все искусство Эгейского мира — сюжетное и орнаментальное, и нет сомнения в том, что образ этого цветка являлся здесь выразителем всеобщих для древнего мира сакральных идей. Именно этот дериват Древа оказался наиболее приемлем и созвучен манерной, утонченно-изысканной критской культуре. На примере Эгейского искусства мы можем наблюдать подлинный культ лилии (с ее образом, вероятно под влиянием Египта, ассоциируются и лотос, и папирус).

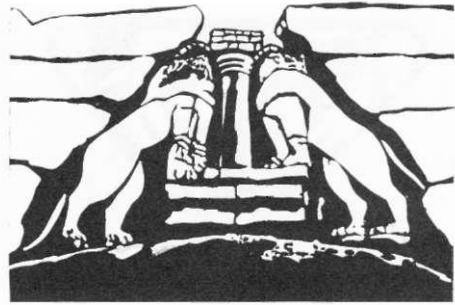
В этом смысле любопытен рельеф, условно называемый «Царь-жрец» или «Юноша среди лилий» (илл. 54). Мотив лилии повторен на нем триж-

ды: в короне, ожерелье и в виде живых, колышущихся цветов по сторонам фигуры, над которыми порхает мотылек. В короне и ожерелье мы, несомненно, видим вариант древней, ставшей традиционной для искусства Крита стилизации, которой, очевидно, следовали мастера-ремесленники, изготовившие эти вещи; живые же лилии художник изобразил гораздо более реалистично, в манере росписи, принятой для его времени. В этом рельефе мы как бы наблюдаем обратный процесс десакрализации лилии от древнего мифологического образа к популярному изобразительному мотиву.

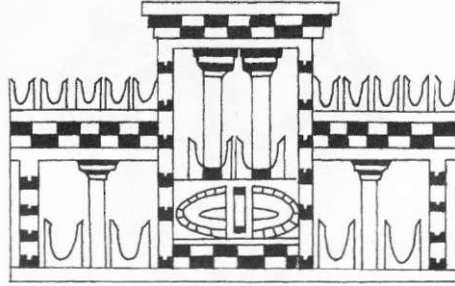
Сравнивая между собой различные трактовки лилии в критских росписях — более древние и более поздние, сюжетные и орнаментальные, мы можем видеть, что образ лилии, как и в Месопотамии и в Египте, объединяется в тождественную связь с уже рассмотренным нами кругом идей: Древо—пальма—папирус—лотос—богиня—колонна. Но помимо них на Крите появляется еще один образ, который иногда слабо прослеживается и в других древних культурах. Это *лабрис* — двуручный топор, его многочисленные изображения мы видим в росписях Кносского дворца. По поводу этого Миллер замечает, что данный образ является символом молнии¹. Это наблюдение весьма ценно, так как сразу же вводит образ лабриса в число дериватов, обозначающих высшие сакральные силы древнего мира. Но главным подтверждением этого является изобразительное искусство Крита, позволяющее обнару-



Илл. 54. Царь-жрец («Юноша среди лилий»). Крашенный рельеф из Кносского дворца. Сер. II тысячелетия до н.э.



Илл. 55. Львиные ворота в Микенах. Фрагмент



Илл. 56. Схема фрагмента Кносского дворца (по миниатюрной росписи)

жить кровные связи образа лабриса с отмеченной цепочкой символов.

Лабрис мог находиться на колонне. В сюжете, представленном на второй стороне саркофага из Агна Триады, увенчанные лабрисами колонны, состоящие из стволов финиковых пальм, изображают священные деревья, которым совершаются торжественные возлияния и приносятся жертвы. На вершинах их сидят священные птицы (голуби), точно также, как сидят они на символических колоннах из святилища в Кноссе.

Следует сказать, что отношение к колонне как к сугубо сакральному предмету постоянно звучит в эгейском искусстве. То она располагается посередине входа, являясь символическим центром, то мы видим мотив поклонения колонне с фантастическими животными, как на «Львиных воротах» в Микенах (илл. 55); в миниатюрной росписи из Кносского дворца колонны изображены в геральдическом окружении бычьих рогов (илл. 56).

Обратим внимание на роспись двух микенских сосудов (илл. 57, 58).



Илл. 57. Кубок из Микен. XV в. до н.э.



Илл. 58. Сосуд с пальмами из Арголиты. XV в. до н.э.



Илл. 59. Статуэтка из святилища в Кноссе

На них мы видим изображения различных растений, совершенно идентичные по своим очертаниям, что свидетельствует о деривативности данных образов. В одном случае, на кубке из Микен, это цветок лилии (илл. 57), в другом — сосуде из Арголиты — это пальма (илл. 58), т.е. все искусство Эгейского мира буквально пронизывают признаки, доказывающие генетическую родственность всех указанных образов. В этом смысле замечательны статуэтки богинь из Кносского святилища с голубями на голове, торсы которых органично переходят в тело колонны (илл. 59).

Говоря об образе богини, следует отметить еще одно обстоятельство, подтверждающее наше понимание специфики эгейской культуры. Мы говорили о примате феминистского начала в культуре Крита. Причем здесь мы видим уникальный случай как бы непосредственного перехода древней культуры с явно сохранившимися матриархальными чертами в подлинно светский культ прекрасных дам (илл. 60). В росписях Кносского дворца они предстают перед нами нарядно и кокетливо убранные, стремящиеся подчеркнуть свою эротическую привлекательность, для чего затягивают талию и поднимают полуобнаженную, необыкновенно пышную грудь, словно светские пародии на тех древних жриц, которые делали то же самое в ритуальных целях. Ибо богиня с обнаженной грудью, держащая симметрично в руках змей — антропоморфное воплощение древнейшей идеи Древа жизни (илл. 61).

Голову другой богини, на колонне, венчают бычьи рога, форму кото-



Илл. 60. Фрагмент росписи из Тиринфа.
XIV в. до н.э.



Илл. 61. Статуэтка из святилища в Кноссе

рых повторяют и ее воздетые руки (илл. 59). Этот жест делает силуэт аналогичным изображению колонны посредине рогов на миниатюрной росписи из Кносса.

Причем если говорить о колонне в окружении бычьих рогов, то здесь встречаются два варианта: либо колонна окружена двумя их парами, либо сама колонна вырастает из середины рогов (аналогично богине-колонне). Второй вариант тождествен известному критскому изображению, на котором лабрис воодружен на голову быка со звездой на лбу (илл. 62). Как известно, от слова «лабрис» про-

исходит название *лабиринта*, построенного Дедалом для Минотавра (сына посланного Посейдоном быка и жены царя Миноса Пасифаи). Нет сомнения в том, что образ этого свирепого пожирателя людей (как известно, реальные юные жрицы приносились в жертву священному быку) является позднейшим воплощением древнего охранителя священного Древа (так, в дошедшей до нашего времени пехлевийской легенде о Древе Мировое озеро, из которого произрастает Древо, охраняет царь Гопат, имеющий человеческое тело и бычью голову).



Илл. 62. Бык с лабрисом
(по микенской росписи)

Отчетливо проявилась связь образов лилии, лабриса и Древа в декоре так называемого «тронного зала» Кносского дворца с удивительной по выразительности росписью. И прежде всего в самой геральдической композиции зала центр занимает реальный трон, его охраняют два нарисованных на стене фантастических существа, т.е. здесь мы видим прямую параллель со скульптурами Шеду Месопотамии, охранявшими настоящий вход в обиталище земного владыки.

Новый для Крита принцип композиции изменяет систему расположения декора — появляется ось симметрии. Декор шерсти-оперения фантастических охранителей трона трактован все с той же характерной для Крита символичностью: верхние завитки образуют орнаментальный мотив лилии. И в то же время здесь можно увидеть изображение половинок лабриса, как бы расположенных по сторонам от центра (подобное раз-

двоение лабриса на геральдические половинки, находящиеся на расстоянии друг от друга, в контексте других изображений постоянно использовалось в критском искусстве). На теле — единичные спиралевидные завитки с розеткой в центре, подобные тем, что мы видим на Древе в орнаменте Месопотамии.

Сравнивая между собой рельеф «Царь-жрец» и роспись «тронного зала», обратим внимание на значительное сходство ритмической мелодии обоих произведений и на сходство самой их композиционной трактовки. Подобно расположению трона, фигура юноши занимает место центра посреди стеблей лилий, изображение которых при всей раскованности сохраняет симметричность общей композиции. Древнейший образ лилии-Древа заняла фигура живого царя (вспомним наряд «Царя-жреца» с символикой лилии в короне и ожерелье), который превратился в подчиненный символ, ранее отведенный охранителям центра. При этом трактовка лилий существует на зыбкой грани между сюжетным и орнаментальным искусством: стебли лилий расположены симметрично, но в вольной ритмике; фон построен на ритмичном чередовании контрастных полос, своими неровными, змеящимися очертаниями отдаленно напоминающими мотив зигзага. И в то же время яркая белая полоса в росписи «тронного зала» рождает ассоциации с реальными облаками, на фоне которых расположились небесные животные.

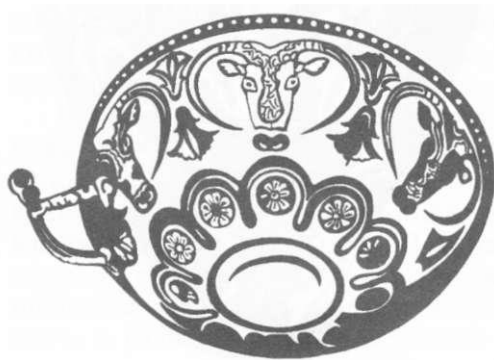
В вазописи периода Новых дворцов наблюдается очередной виток развития эгейского декора. Так, на псевдоамфоре из Като-Закро декор



Илл. 63. Псевдоамфора из Като-Закро.
XVI в. до н.э.

объединил «водный» вариант бегающей спирали в верхней части и мотив лепестковой розетки, охватывающей доньшко сосуда (илл. 63).

Еще более интересный вариант такого решения мы встречаем на минойской серебряной чашке из Энкоми, инкрустированной цветным металлом (илл. 64), где мотив розетки повторен в декоре самих лепестков. Любопытен аналогичный вариант такого узора на серебряном кувшине из Микен (илл. 65). В отличие от псевдоамфоры из Като-Закро, здесь орнамент выглядит сухим и застывшим, не имея органичности и свежести критского варианта. Лепестки розетки расположены настолько далеко от доньшка, что превратились в некое подобие арочной аркады, «забыв» свое космическое происхождение; поперечные ребристые складки придали сосуду техническую жесткость и лишили органичности связь формы с орнаментом (вспомним аналогичные трансформации на гораздо более позднем серебряном со-



Илл. 64. Серебряная чашка с инкрустацией.
Энкоми. XVI в. до н.э.



Илл. 65. Серебряный кувшин из Микен.
XVI в. до н.э.

суде из Ирана, где ребра на поверхности сосуда сохранили вертикальный рисунок).

Возвращаясь к серебряной чашке из Энкоми, сравним ее декор с росписью более раннего пифоса (илл. 66), где мы видим мотив лабриса, под которым «восходит» солнце. На чашке же — вертикально геральдически расположена пара цветов, в которых легко можно узнать и хорошо знакомый нам по египетской орнаментике мотив папируса-лотоса (этот же мотив в несколько ином варианте имеет место и в нижней части пифоса), и мотив лабриса. При этом лабрис имеет форму распускающегося цветка, совершенно идентичную трактовке ли-

лии в критском искусстве, тем самым напоминая об общей первооснове этих двух мотивов, их связи с идеей Древа.

В росписях ваз так называемого дворцового стиля — последнего периода существования кносского искусства — мы наблюдаем процесс как бы обратный тому, что имел место при переходе к стилю периода Новых дворцов (илл. 67). Нарастает схематизм и условность мотивов. Но эта условность принципиально иного типа, чем в древнейших росписях. В ней нет непосредственности переживания мира и единства образности как в самой орнаментике, так и в связи декора с формой. Декор здесь



Илл. 66. Пифос с о. Псира.
Около 1550 г. до н.э.



Илл. 67. Амфора дворцового стиля
из Кносского дворца.
Около 450 г. до н.э.

именно *украшает* сухую, объединенную с ним лишь по конструктивному принципу форму, он как бы расплывается по поверхности теперь уже чисто декоративными узорами. Если вернуться к аналогии со стилем модерн, то этот период следует сравнивать уже с более поздним модерном 20-х годов, когда в нем побеждают формалистически-абстрактные тенденции.

В отличие от крито-минойского мира, *микенская культура*, развившаяся несколько позже, характеризуется, как мы уже говорили, гораздо более жесткой системой организации жизни. Частые усобицы, постоянная необходимость защиты от внешних врагов придавали ей воинственный характер. Если Крит выделялся высочайшим художественным уровнем искусства, в то время как материальная стоимость дошедших до нас великолепных образцов этого искусства была минимальна (фрески, керамические сосуды), то в микенском мире преобладали вещи из драгоценных металлов, в том числе из золота, художественные достоинства которых значительно уступают их материальной ценности.

Вазопись микенского мира, развившаяся вслед за минойской, носит явно выраженный характер заимствования последней, причем заимствования из периода упадка. Весьма знаменательно, что, предвосхищая процессы, которые позже будут иметь место в развитии греческой вазописи, здесь возникают неизвестные критской керамике антропоморфные изображения и связанные с ними сюжетные сцены (илл. 68).



Илл. 68. Кратер из Энкоми (так называемый «Кратер Зевса»). XIII в. до н.э.

Их не было ранее, так как в культуре Крита море, водная стихия на очень ранней стадии существования становятся главным выразителем образа Космоса, Древа, источника жизни. Сначала мы находим их отображения в виде универсальных знаковых символов, затем в их условную среду все более активно проникают реалистические изображения той же водной стихии и ее обитателей. И только в период Новых дворцов морская тематика под континентальным влиянием тех же Микен и других сопредельных культур активно сменяется земной фауной (изображением пальм, лотосов, лилий, прочих растений). Собственно же человеческие изображения в критской вазописи были бы

свидетельством следующего этапа ее перерождения. Но они, по всей вероятности, просто не успели здесь возникнуть в силу того, что естественный процесс угасания высоко искусства Крита был прерван греческим нашествием. Зато этот тип росписи появился в керамике микенцев, подхвативших традицию критской вазописи уже на поздней стадии дворцового стиля, несшего на себе печать вырождения органичной связи формы и росписи.

Морская тематика, очень рано одухотворившая образы критских керамических ваз, была, естественно, чужда материковой Греции, вазопись которой никогда не отличалась оригинальностью. В ней по природе не было заложено тех громадных художественно-познавательных потенций, какими обладала критская керамика. Изображения обитателей моря, а также соединившиеся с ними иные образы, соответствующие важнейшим мировоззренческим понятиям, такие, как розетка, лилия, лаб-

рис, бык, трансформировавшиеся позднее в почти реалистические с известной долей стилизации изображения, — вот главная тематика критской вазописи.

Микены же довольно быстро исчерпали собственную, гораздо более скудную мировоззренческую базу, опирающуюся на всеобщие элементарно-глобальные представления о бытии, не сменившиеся здесь какой-то развитой специфической мифологией, которая могла бы отразиться в развитии вазописи, как это имело место на Крите. Переработав в меру сил минойские традиции, микенские художники перешли к *социальной тематике мифа*, о чем свидетельствует сюжетная роспись с изображением богов и людей по обычной для всех культур схеме развития изобразительного искусства: от орнаментального — к сюжетному. Причем высокая технологичность изготовления ваз не исключает гораздо более низкой художественности их формы и росписи по сравнению с минойскими.



Вопросы к теме



1. В чем состоит специфика эгейской художественной культуры по сравнению с другими древними культурами?
2. Каково взаимодействие содержательно-мифологического и образно-поэтического начал в эгейском искусстве?
3. Каковы наиболее характерные мотивы эгейские орнаментики и в чем их содержательный смысл?
4. Дайте сравнительную характеристику крито-микенского и минойского декора и объясните причины различия.



4. Древняя Греция



Древнегреческое орнаментальное искусство известно нам главным образом в двух основных дошедших до нас его формах: вазописи и архитектурном декоре. При этом обильный материал по вазописи позволяет проследить во всех подробностях историю развития греческой орнаментики; архитектура же как бы подхватывает и продолжает эту историю, в то же время демонстрируя полихромные особенности греческого орнамента.

В предыдущей главе мы уже касались того момента развития греческой вазописи, в которой возникает разделение ее на сюжетную и орнаментальную части, т.е. происходит выделение сюжетного поля из лона более ранней орнаментальной росписи. Теперь же нам предстоит рассмотреть вопросы, касающиеся развития собственно орнаментального искусства, а также дальнейшего его взаимодействия с **сюжетной вазописью**.

В искусствоведении существуют различные периодизации греческой вазописи — разделение ее на **чернофигурный и краснофигурный стили**, выделение в ней **геометрического стиля**, рассмотрение истории вазописи в соответствии с принятой периодизацией греческого мира: **гомеровский период, ориентализм**¹, **архаика, класси-**

ка, поздняя классика, эллинизм. Но эти периодизации ориентированы относительно интересов теории изобразительных искусств и архитектуры. Нам же предстоит рассмотреть развитие орнаментального искусства Древней Греции, исходя из его собственной специфики.

В конце XIII в. до н.э. дорийские племена, находившиеся на стадии разложения первобытно-общинного строя, завоевали Эгейский мир. Будучи в культурном отношении детьми по сравнению с побежденными — носителями высококорфинированной цивилизации, дорийцы совершенно по-детски смогли воспользоваться и ее плодами. Так называемый протогеометрический стиль отразил период первоначального становления художественного образа мира в греческой вазописи. Это декор в виде элементарных универсальных мотивов, волнообразных, концентрических кругов и проч.²

Вазы геометрического стиля являются собой следующий, уже гораздо более декоративизированный уровень греческой орнаментики с членением росписи на множество ярусов, как это мы видим на упоминавшейся ранее дипилонской вазе с похоронной процессией (гл. 1, илл. 30). На них изоб-

ражались хорошо известные нам универсальные космологические знаки — концентрические круги, кресты в квадрате, ромбы, ромбы с точками, меандры различных видов. В верхних, «небесных» ярусах среди прочих элементов мы видим ряды ланей — у древних народов они были связаны с образом неба, солнца и в данном случае, подобно фламинго на сузской вазе, выражали символику вечного круговорота бытия. Но главным элементом росписи здесь являются «водные» знаки, изображенные в двух вариантах. Это более древний, космологический зигзаг, который в геометрическом стиле, преодолевшем эгейские влияния, изображался уже не плавной линией, а острыми шевронами. Зигзаги находятся в сюжетной части росписи, и вполне очевидно, что художники подразумевали под ними струи ниспадающей на землю небесной воды. Небесный их характер подтверждают и встречающиеся здесь лабрисообразные значки, очевидно, являющиеся отголосками соответствующей эгейской символики, и звездообразные розетки. Ложе, на котором возлежит покойник, обозначено поперечными зигзагами. У всех присутствующих молитвенно заломлены руки. Над покойником два стоящих рядом с ложем мужчины держат какой-то предмет, похожий на сеть или ткань с шашечным рисунком. Весьма вероятно, что изображенный на вазе погребальный ритуал включал в себя черты некой заклинательной магии (заклинание дождя?).

Но основное пространство занимает орнамент, расположенный в виде

сплошных прилегающих друг к другу поперечных полос, в которых главную роль играет линейный меандр, охватывающий тело вазы сплошными поясами. Что же может означать данная роспись?

Меандр — производная усложненная форма зигзага, которая, как мы уже упоминали, в отличие от последнего, постепенно теряет свою космогоническую символику и воспринимается уже в виде символа воды. В египетском варианте меандр использовался не в линейных, а исключительно в сетчатых композициях, в то время как линейный меандр принято считать специфическим именно для греческой культуры. Линейный меандр — образ воды, непрерывно движущейся, и на дипилонских вазах это выразительнейшее движение охватывает весь Космос, все бытие.

У трипольцев образ всеобщего космогонического движения выражался с помощью четырехкратной обегавшей спирали. Эгеиды превратили спираль в образ вечно движущегося, колышущегося моря. Греки не восприняли спираль как главный выразитель идеи движения. Спираль они уже в протогеометрическом стиле преобразовали в статичный мотив концентрических кругов. Идею движения они выражали в орнаментике иначе — с помощью линейного меандра. Но если у эгеидов Космос сконцентрировался в образе моря и, соответственно, спираль утратила свое непосредственное мифокоsmологическое значение, обратившись в вольную метафору, то у греков через линейный меандр выражалась идея всеобщего движения уже не как ми-

фологическая, но скорее как философски-мировоззренческая, как некая более отвлеченная от непосредственно-знакового понимания категория, позднее высказанная Гераклитом в его знаменитом изречении: «все течет, все изменяется».

Иными словами, в греческой орнаментике идея непрерывного, бесконечного движения стала основополагающей, воплотившись в гениальной по выразительности формуле линейного меандра.

Наблюдая историческое развитие дневногреческой вазописи, мы видим, что при переходе от геометрического стиля к ориентальному (сер. VIII — VII вв. до н.э.) это движение как бы замедляется, приходит в некое диффузное состояние. Ориентальный стиль был обусловлен, как известно, активным образованием греческих колоний, многие из которых возникли в Малой Азии, благодаря чему греческая культура пришла в близкое соприкосновение с Древним Востоком, и прежде всего с Месопотамией. В греческую вазопись хлынули восточные мотивы. Окончательно сформировавшийся к этому времени «социальный» ярус вазописи наполнился крупными фигу-

рами восточной (львы, сфинксы, грифоны и проч.), а затем и греческой мифологии с мощной, объемной лепкой (илл. 69), сменившей бесплотную условность геометрического стиля. Свободное поле сюжетных композиций заpestрело мелкими элементами — розетками, свастиками, спиральями. Теперь изобразительный ярус (или ярусы) оказывается практически единственным, в то время как собственно орнамент превращается в бордюр, виньетку вокруг сюжетного поля.

В архаический период (VI в. до н.э.) орнамент греческой вазописи переживает свой высокий подъем, когда происходит освоение восточного влияния и выработка собственного, уникального почерка греческой орнаментики. Вот знаменитая «ваза Франсуа» (илл. 70), в декоре которой еще сохраняется древняя ярусная традиция росписи. В нижнем ярусе мы видим мотив трехчастной композиции, который помогает нам понять происхождение одного из наиболее устойчивых элементов греческого вазописного декора из пальметт. Обычно он располагается между сюжетными полями, как правило, в верхней части вазы, над сюжетом. Мы отчетливо видим, что данный элемент — не что иное, как сильно стилизованный на греческий манер ассирио-вавилонский мотив Древа. На «вазе Франсуа» центральная его часть образована композицией из вертикально-симметрично расположенных пальметт, хорошо знакомых нам по орнаментике Месопотамии. С двух сторон симметрично же примыкают фигуры, напоминающие египетский «джед», увенчанный цветком лотоса.



Илл. 69. Фрагмент росписи сосуда ориентального стиля



Илл. 70. Кратер Клития из Эрготима (так называемая «ваза Франсуа»). Ок. 550 г. до н.э.

И мы снова имеем основание вспомнить о мировоззренческой подоснове формы сосуда и его декора. Мотив симметрично-вертикальной пальметты, почерпнутый в Месопотамии, находит весьма широкое применение как в стилизациях Древа, располагаемых между сюжетными композициями, которых здесь возникает поистине бесчисленное количество вариантов, так и в линейных орнаментальных композициях. В верхней части «вазы Франсуа» как бы происходит перерождение мотива трехчастной композиции в сюжетное изображение: у са-

мых ручек симметрично расположены фигуры сфинксов с поднятыми лапами, идентичные тем, что охраняют Древо в нижнем ряду. Композиция как бы разомкнулась, образовав на месте Древа обширное пространство, заполненное сюжетом. Обратим внимание и на то, что в нем изображено: мы видим сцену борьбы людей с громадным животным (вепрем), и как бы угасает память о другой — космической — борьбе души с охранителями Древа.

Ручки «вазы Франсуа» сохранили в своей форме древний знак космо-

логического происхождения, представляя симбиоз бычьих и козлиных рогов — знаков фантастических небесных охранителей Древа, воплотившегося в теле вазы.

Вокруг дна у многих античных (и эгейских) сосудов изображался так называемый лучевой орнамент, восходящий к той же идее космологической розетки-центра.

Геральдическая идея проникает в греческую вазопись еще на уровне геометрического стиля в качестве принципа построения композиции. Виппер отмечает это как особенность чисто греческую, несвойственную эгейскому искусству¹. Эта композиция во многом связана с особенностями характера дорийцев, ибо черты геральдичности, выделения центра в качестве главной, организующей величины, символически вытекающие из их космологических представлений, в дальнейшем культивируются уже как черты ярко выраженного социально организующего центра, что особенно свойственно военизированным цивилизациям, каковыми и были ассирийцы, дорийцы, а позднее римляне.

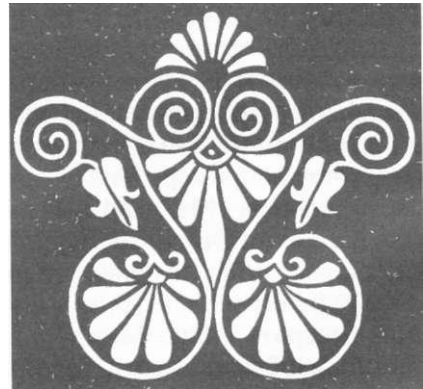
Поэтому не случайно в период ориентализации геральдичность в греческой вазописи получает мощное подкрепление, почерпнутое из культуры Месопотамии. Это отчетливо демонстрирует, например, блюдо архаического периода «Менелай и Гектор в битве над телом Эвфорба» (илл. 71), во многом сохранившее ориентальные черты и в трактовке фигур, и в диффузной пестроте фона. Между симметрично изображенными героями

мы видим причудливое Древо с глазами — как бы персонифицированную символику небесного божества.

Характеризуя орнаментику геометрического стиля, Виппер указывает на два принципа ее распределения: или в виде полос с непрерывными рядами и повторением какого-то одного элемента, или в виде так называемого «метенного» способа, когда горизонтальные ряды делятся вертикальными рамками на ряд прямоугольных полей, похожих на метопы дорического храма. «"Метопный" способ композиции, — пишет он, — естественно способствовал изоляции отдельных элементов, превращая их в самостоятельные композиционные организации»². Вертикали, соединяющие сюжетные фрагменты, отделялись различными вариантами орнаментики, соответственно своему времени. В геометрическом стиле это были поперечные полосы меандров. В стиле архаики и классики главным элементом отделения сюжетных фрагментов становится специфический греческий мотив, несомненно происходивший от месопотамского Древа (илл. 72, 73). Композиция данного элемента удваивается на вертикально-геральдическом удвоении мотива пальметты, которое намечается еще в египетской орнаментике (удвоение мотива лотоса — лилии) и неоднократно наблюдается в декоре Эгейского мира и Месопотамии. Но только в греческой орнаментике она достигает максимального расцвета, становясь одной из его главных образующих идей. При этом как в ассирийском, так и в греческом ва-



Илл. 71. Менелай и Гектор в битве над телом Эвфорба. Роспись на блюде с о. Родос. Кон. VII в. до н.э.



Илл. 72, 73. Стилизация мотива Древа в древнегреческой вазописи



Илл. 74. Трехчастная композиция с мотивом Древа. Фрагмент древнегреческой вазописи

рианте Древа явственно видна вертикальная геральдичность, которая, как правило, имеет место вкуче с горизонтальной: это идея все того же креста в квадрате, являющаяся для орнаментики непреходящей (илл. 74, 75).

Что касается линейного орнамента, который для греческого декора становится ведущим, то уже в архаический период он также приобретает



Илл. 75. Стилизация мотива Древа в древнегреческой вазописи

новое качество, получившее дальнейшее совершенное развитие в классике. Вместо однообразного чередования меандров, ромбов, треугольников, отражающих наиболее ранние представления о постоянной обновляемости мира, здесь под влиянием Востока возникает композиция из двух чередующихся элементов, что является отображением более развитых мифологических представлений. Вместо меандра ведущее место теперь занимает пальметта, которая на родине Диониса обогатилась новым дополнением: наметившиеся еще в Египте волюты, почти утратившиеся в Месопотамии, теперь превратились в изящные тонкие завитки — мотив стилизованных виноградных усиков: они придали несколько громоздкой вавилонской пальметте весьма стройный и грациозный вид (илл. 76).

Орнамент Древней Греции смог в наиболее полном и законченном виде художественно выразить главную идею греческой культуры, ставшей великим и драгоценным даром для всего человечества: идею гармонии, которая в виде эстетического идеала отразила в себе смысл всех достижений греческой цивилизации — ее общественного, политического и нравственного развития, ее религии и философии. Вместо безликого монотонного бесконечного движения, отражаемого мотивом линейного меандра в гомеровскую эпоху, в период высокой классики мы видим художественно облагороженную, гениальную по своей простоте и выразительности идею гармоничного, поступательного движения, подобно гераклитову огню, «равномерно воспламеняющемуся и

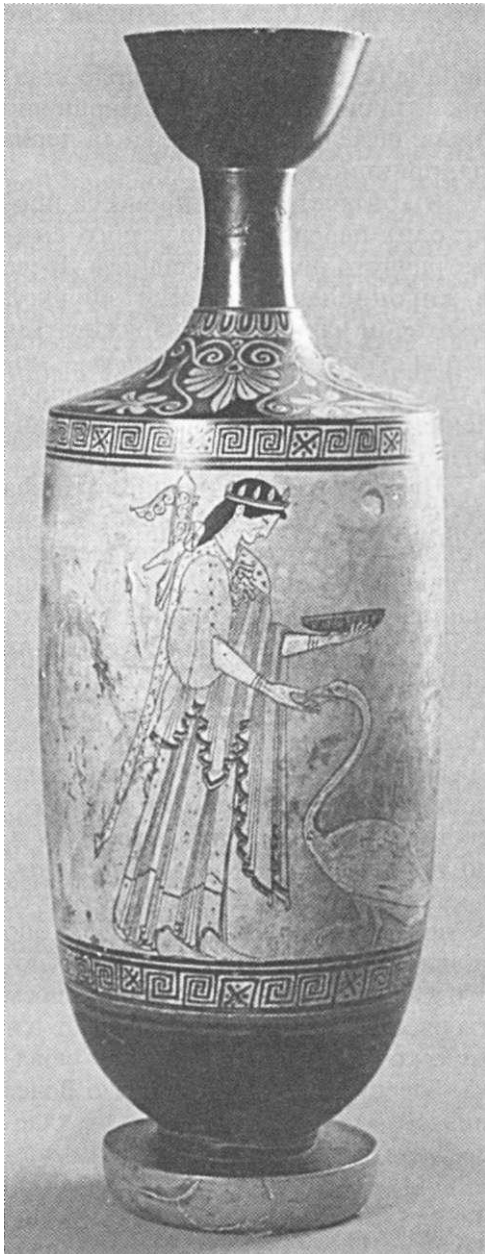
равномерно убывающему». Идея движения тем самым обрела свое конкретное воплощение, свой характер, свое неповторимо прекрасное орнаментальное обличье. Греческая орнаментика стала завершением длительного предшествующего этапа эволюции орнамента от непосредственно-конкретной формы, отражающей мироустройство, до обобщенно-поэтической формулы, окончательно преобразовавшей буквально-наглядный образ в образ пластически-художественного совершенства. Причем если орнаментика Месопотамии, осваивая египетские традиции, делает главный акцент на мотивы, поскольку сама ритмика в ней носила довольно примитивный характер, то в *греческом орнаменте* главным сокровищем является именно выработанная здесь гармония ритма и мотива, т.е. *органичное единство его формы и содержания*.

Уже в период классики, особенно в позднем (роскошном) стиле, под влиянием сюжетной росписи в орнамент начинают проникать натуралистически трактованные мотивы, в ряде случаев заменяющие более древние условные элементы. Такому изменению, в частности, подвергается мотив виноградной лозы, пальметты. Появляются изображения веток клена, дуба, лавра, плюща (цв.илл. 2) и проч., а иногда и мотивы морской фауны — рыб, дельфинов и т.п. Разумеется, все эти изображения попадают сюда не случайно, а как результат проникновения каких-то идей из сюжетной части росписи на тему греческой мифологии. Если говорить собственно о росписи, то само возникновение в ней



Илл. 76. Образцы орнамента с древнегреческой пальметтой

мифологического сюжета есть проявление все тех же закономерностей, которые наблюдал на примере древней керамики Кричевский. И там, в неолите, мы видели замещение более древних знаковых изображений более поздними изобразительными. Но греческая культура начинает развиваться гораздо позже и существует под сильным влиянием сопредельных высоко развитых культур. Поэтому здесь подобные процессы рожают не просто замещение геометрических символов



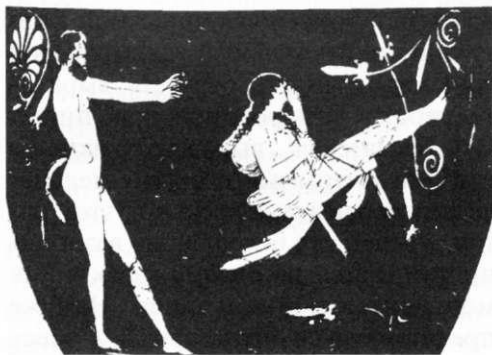
Илл. 77. Белофонный лекиф с изображением Афродиты с лебедем. Ок. 490 г. до н. э.

изобразительными, а возникновение сюжетной изобразительной росписи, которая также опирается на мифологию, развиваясь теперь по законам изобразительного искусства. При этом сюжетная часть, заняв главенствующее положение в общей системе вазописи, начинает сама оказывать активное обратное воздействие на орнамент, в результате чего, например, атрибуты богов проникают в орнаментальную канву. Например, гирлянды из плюща, подобные тем, что мы видим и в сюжетной части в сценах прославления Диониса. Эти элементы — пришельцы из иной системы художественного мира, они не делают орнамент более выразительным, а скорее ставят его в еще более зависимое положение по сравнению с сюжетом, поскольку через них само сюжетное начало проникает в поле орнамента.

Белофонные вазы эпохи классики (илл. 77), использовавшиеся в погребальном культе, демонстрируют еще один важный момент взаимодействия сюжетной и орнаментальной частей росписи. Сюжетный рисунок в них достигает поистине гениальной виртуозности, сочетающей удивительную тонкость, точность, беглость, выразительность. Эти росписи, как пишет В.Ф.Блаватская¹, выражают какие-то глубоко интимные стороны человеческих переживаний. Но при этом автор считает, что белофонная вазопись приближается по своему характеру к монументальной живописи. Нам же представляется, что вазопись здесь

становится некоей разновидностью станкового искусства, которая, опираясь на древние космологические корни искусства сосудов, делала греческие вазы подлинными вместилищами бытия.

В период так называемого «роскошного стиля» (последняя четверть V в. до н.э.) греческая вазапись приобретает необычайную динамику, драматизм, стилистическую насыщенность. Орнамент теперь уже не создает никаких новых форм, если не считать активно проникающих сюда реалистических мотивов. Зато гораздо более интересную жизнь обретает «метопная» часть орнаментальной вазописи, разделяющая сюжетные фрагменты. Стилизованное Древо отдельных композиций «пускает» длинные побеги с бутонами, которые теперь воспринимаются как часть сюжетного изображения (илл. 78). Таким образом, мы можем наблюдать начало процесса, который бурно разовьется в позднеклассический период, что совершенно изменит харак-



Илл. 78. Сатир и нимфа. Фрагмент росписи скифоса. Ок. 430 г. до н. э.

тер вазописи. Суть его — новая, уже вторичная диффузия сюжетного и орнаментального начал в поле вазописи, происходящая на совершенно иных, нежели в ориентальный период, принципах.

В контексте этого процесса происходит перерождение строго симметричного пальметтовидного Древа в живописный раскидистый куст, в котором начинают обнаруживаться черты стилизованного *аканфа* — мотива, являющегося целиком порождением греческой декоративной фантазии.

Происхождение мотива аканфа будет рассмотрено позже, когда речь пойдет об архитектурном декоре. В данный же момент заострим внимание на том, что в вазописи этот мотив возникает в лоне искусства так называемой Великой Греции, существовавшей на Апеннинском полуострове, значение культуры которой для древнего мира усиливается после падения Афин в результате Пелопоннесской войны (последняя четверть V в. до н.э.). Имевшее громадную популярность керамическое производство Аттики совершенно замирает, зато оно развивается на юге Италии, в частности в Апулии. Причем Апулия в своем творчестве уже отталкивалась от аттической керамики периода ее упадка. Здесь имело место гораздо более низкое, чем в период высокой классики, техническое качество исполнения, а сами сюжеты носили характер либо театрализованных реплик на мифологическую тему, либо сцен гедонистического смысла (всевозможных пиршеств, увеселений), перегруженных многочисленными деталями,

мелкими подробностями и во многом утративших художественность и стилистическую целостность, свойственные высокой классике.

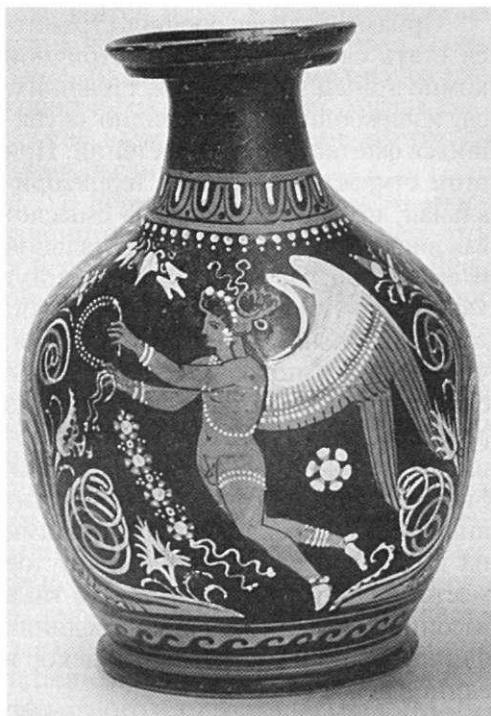
В росписях апулийских ваз порой преодолеваются границы между «метопной» и сюжетной частями, наблюдается их взаимопроникновение. В ряде случаев на месте «метопного» разделения сюжетных частей возникает стилизованный куст, в который превратилось пальмовидное Дерево. Он теперь сам разделяется на два извилистых рукава, располагающихся вокруг изображенного в центре персонажа или сюжетной группы (илл. 79). Происходит полное декоративное перерождение смысловой нагрузки данного мотива, когда он сам становится элементом обрамления какого-то иного центра. При этом спиралевидные завитки, изобильно украшающие этот куст, не только теряют свою геометрическую правильность, превращаясь в сумбурные хаотические завихрения, но как бы стремятся нарушить саму плоскостность декора, разворачиваясь в разных ракурсах, создавая иллюзию третьего измерения.



Илл. 79. Фрагмент росписи апулийской вазы

Орнаментальная роспись стремится стать свободной, асимметричной композицией из ползучих, стелящихся, извивающихся, змеевидно клубящихся фантастических растений. При этом стирается не только территориальная, но и в ряде случаев смысловая дистанция между орнаментальной и сюжетной частями. Фигуры могут «вылетать» из аканфовых зарослей; женоподобный Эрот играет лентами, чрезвычайно похожими на завитки самого куста с цветком; гирлянда из розеткообразных цветов, заканчивающихся лентами, воспринимается как бы выпущенной из руки Эрота и стилистически перекликается с цветами на кусте, зрительно заполняя пустое место, недопустимое для нового типа вазописи, и в то же время соединяя фигуру Эрота и растительный декор в единое целое (илл. 80).

Апулийские вазы — яркое явление позднего периода существования великого искусства греческой вазописи, превращения самих сюжетных композиций в декоративную роспись, утратившую глубокую содержательность и драматизм высокой классики. В корне меняется и стилистика орнаментальной части; это уже не орнамент с четко выраженной композицией, а свободная декоративная роспись, геральдичность расположения элементов которой определяется лишь в самых общих чертах, тогда как вся композиция обнаруживает явное стремление к асимметричности. Чрезвычайно характерны при этом сами формы апулийских ваз. Многие вазы имеют асимметричные, «биологические» формы с текучими, словно оплывающими очертаниями. Очень ха-



Илл. 80. Аск с Эротом. Апулия. 3-я четв.
IV в. до н. э.

рактены в этом смысле апулийские аски и особенно *эпихисисы* (илл. 81). Последняя форма совершенно нетрадиционна для греческой классики. Эпихисисы появились в самой Апулии во второй половине IV в. до н.э.¹ На этих асимметричных птицевидных сосудах со змееобразной ручкой часто изображался женоподобный Эрот, обильно увешанный ювелирными украшениями, — почти обязательный персонаж апулийской вазописи этого периода.



Илл. 81. Эпихисис с Эротом из Апулии.
Посл. четв. IV в. до н. э.

Виппер, характеризуя отличие греческих сосудов от эгейских, писал, что критская ваза производит впечатление органического существа, тогда как греческая — это предмет, конструкция². На примере же апулийского искусства мы наблюдаем как бы обратный процесс стремления формы вазы к органике. Но теперь это стремление — результат деструкции формы, декадансирующего состояния искусства греческой вазописи, отчетливо проявившегося и в описанных ранее чертах апулийского декора.

Заметим, что и в формообразовании, и в тенденции развития декора мы отчетливо прослеживаем направленность, аналогичную исканиям *стиля модери*: стремление к асимметрии; преобладание ползучих, змеевидных, хаотических ритмов; усиление гедонистического и эротического начал с ярко выраженными чертами феминизации персонажей; в формообразовании — те же черты биологичности, аморфности, нарушение четкой конструктивной основы. Причем на примере греческих ваз мы можем наблюдать эти явления «прамодерна» уже не только в самом декоре, но и на уровне пластики формы.

Декаданс, как уже говорилось ранее, — не единичное явление европейской культуры рубежа XIX—XX вв., а определенная фаза существования любой художественной культуры при переходе от апогея ее развития к периоду упадка, но признаки декаданса в различных культурах проявляются по-разному, они могут быть и очень отчетливы, и малозаметны. Их полное отсутствие, очевидно, возможно лишь при насильственном прерывании развития той или иной цивилизации, как это случилось, например, с Вавилоном, завоеванным Персией. Более того, декаданс не охватывает все поле материально-художественной культуры, а проявляется как более или менее ярко выраженная тенденция, характеризующая определенный пласт этой культуры. Не был всеохватывающим явлением и модерн рубежа XIX — XX вв., как это часто представляется сегодня. Аналогично этому и в позднегреческой культуре на примере апулийской керамики мы видим явления декаданса, развивавшиеся

параллельно нормальному процессу постепенного угасания искусства керамики в других регионах.

В эпоху эллинизма возникает явление, характерное вообще для искусства периода упадка: проявляются формальные черты ранних стилей (геометризма, ориентализма), причем имеет место эклектичное сочетание примитивизированных и, напротив, подчеркнуто натурализованных, т.е. поздних, элементов. Так, на амфоре из Александрии III в. до н.э. мы видим характерный «метопный» способ росписи, изображение гипертрофированных меандров, розеток, зигзагов, полос, заштрихованных косыми линиями, ряды точек и проч., и тут же — гирлянда плюща с цветочками в виде розеток, весьма примитивно исполненных (илл. 82).

Обратимся теперь к *архитектурному орнаменту* Древней Греции (цв. илл. 2). Сосуд в истории культу-



Илл. 82. Амфора с накладной росписью. III в. до н. э.

ры был ранней формой воплощения космологических представлений на той стадии, когда каменной архитектуры еще не существовало. Каменная архитектура стала восприимчивой уже на декоративном уровне художественных идей, сформировавшихся в лоне предшествующей культуры. Причем сосуд и колонна оказываются связанными единой цепью образно-мифологических ассоциаций. Не случайно Виппер писал, что «то монументальное чутье, которое выльется в создание дорийского храма, обнаруживает уже керамист геометрического стиля»¹.

В каменной архитектуре основополагающую роль играет конструкция, ей подчинено и образное начало. Только на самых ранних ее стадиях, когда идет освоение предшествующих растительных форм, отчетливо прочитываются мифологические смыслы. Что же касается декора, то он сосредоточен в верхней части архитектурного сооружения, главным образом на уровне капители, в которой колонна реализует свою основную мировоззренческую предназначенность, символизируя связь Неба и земли.

Сосуд вместе с декором как материально-образное воплощение мира возник гораздо раньше, чем архитектура, и, соответственно, последняя, как бы перенимая мировоззренческую эстафету у искусства вещи, использовала в своем декоре мотивы геометрического орнамента. И в классический период в орнаментике архитектуры имеют место те же мотивы, что и в вазописи. Но в то же время каменная архитектура стала

источником совершенно оригинальных орнаментальных идей, которые, в свою очередь, проникли в вазопись. Своеобразие архитектурного декора — в его недоступных вазописи пластических возможностях, в ряде случаев — цветовых. Цвет возникает здесь в начале VI в. до н.э. Уже в древнедорическом стиле имели место фронтоны и боковые стороны здания, облицованные расцвеченной терракотой. При этом в архитектурный декор были перенесены из «малых» форм мотивы, которые использовались и в орнаменте керамических сосудов. Но особенно полно реализовались колористические возможности архитектуры в ионийском ордере, где мы видим яркий, звучный колорит, построенный на сочетаниях чистых тонов — красного, синего, зеленого, золота, черного, контрастирующих с белоснежной мраморной поверхностью. И в вазописи, и в архитектурном декоре Древней Греции существовал древнейший мотив креста в квадрате. Но если в вазописи он даже в классический период сохранял архаичные черты, то в архитектуре Древней Греции отчетливо виден переработанный ассирийский вариант этого мотива (илл. 83).

В архитектурном декоре Древней Греции встречается своеобразный орнамент в виде двойной линейной плетенки, который изображался на керамических деталях, украшавших здания (илл. 84). Сам по себе мотив элементарной многоярусной сеткообразной плетенки, безусловно, имеющий те же генетические корни, что и рассмотренный нами сетчатый орнамент Древнего Египта, не является редкое-



Илл. 83. Расписной архитектурный декор Древней Греции, переработанный ассирийский вариант

тью для античного мира. Он встречается, например, в вазописи ориентального стиля, в росписях этрусков. Но в данном случае мы рассматриваем вариант, возникший уже как чисто декоративный на пересечении нескольких изначальных идей. Именно такая отрешенность, опосредованность орнаментального языка и является специфической для декоративного искусства Древней Греции. Данный орнамент — результат органичного слияния двух мотивов: линейной цепочки-спирали, аналогичный вариант которой хорошо известен нам по ассирийскому искусству, и египетского мотива распускающегося цветка. Вместе с тем своеобразное сочетание этих элементов дает формулу волюты, как бы «выпускающей» из своих недр этот цветок, также хорошо знакомый нам универсальный мотив древней архитектуры и орнаментики. Этот орнамент имеет характерный для греческого декора горизонтально-линейный вид,



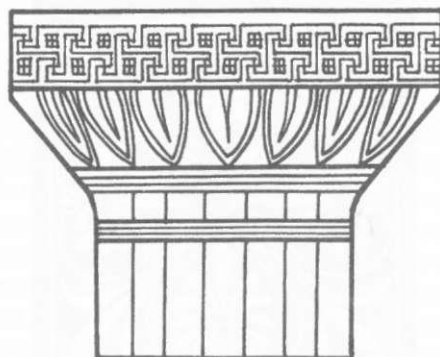
Илл. 84. Расписной архитектурный декор Древней Греции

в результате чего мотив волюты, «рождающей» цветок, оказался перевернутым набок, что отражает обычный ход декоративно-художественной мысли.

При всей заимствованной природе греческой орнаментики именно архитектурный декор этой культуры породит по меньшей мере два принципиально новых элемента, причем оба они получили в дальнейшем огромное распространение во всем мировом искусстве.

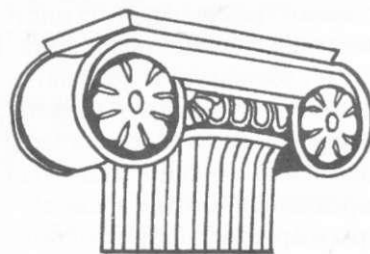
Происхождение *лепесткового орнамента* (цв. илл. 2) следует связывать с историей преобразования эолийской колонны в ионическую и дорическую. Как пишет К.Верман, дорический, эолийский и ионический ордера греческой архитектуры появились примерно в одно и то же время, но эолийский ордер угас очень быстро, уже в VI в. до н.э.¹ Эолийская ка-

питель возникла, как предполагается, на базе египетской пальмовидной капители под влиянием Ассиро-Вавилонии. Эолийская капитель имеет форму уже хорошо знакомого нам распускающегося цветка на стройном стебле (гл. 1, илл. 21). Лепестки его сильно закручены вниз, образуя волюту, из чашечки которой «рождается» солярная розетка. Завитки волюты чрезвычайно выразительны, пластичны и несут при этом важную конструктивную нагрузку, принимая на себя давление кровли. Конструктивное начало совершенно органично смысловому мифологическому первообразу: цветок—Древо—Ось мира, соединяющая Небо и землю. Но в то же время распускающийся цветок как бы препятствует этому, стремясь выйти за пределы плоскости волюты. Два венка из ниспадающих ниже волюты листьев напоминают нам перевязь пучка стеблей, из которых делался ствол колонны. Этот вид капители, как пишет Верман, плохо соответствовал задачам развивавшейся архитектуры Греции. После значительной переработки возникли дорическая и ионическая капители (илл. 85, 86). Первая — за счет отказа от всего пышного наверху с волютами и цветком, в результате чего остался лишь нижний венчик лепестков, плотно прижатых к стволу. Во второй — ионической капители исчезла розетка, сменившись седлообразной упругой опорой, венки «сплюснулись» и слились между собой, поместившись между самими волютами. В результате в этом месте возник новый вариант греческого орнамента, декоративно раздвоившийся на два эле-

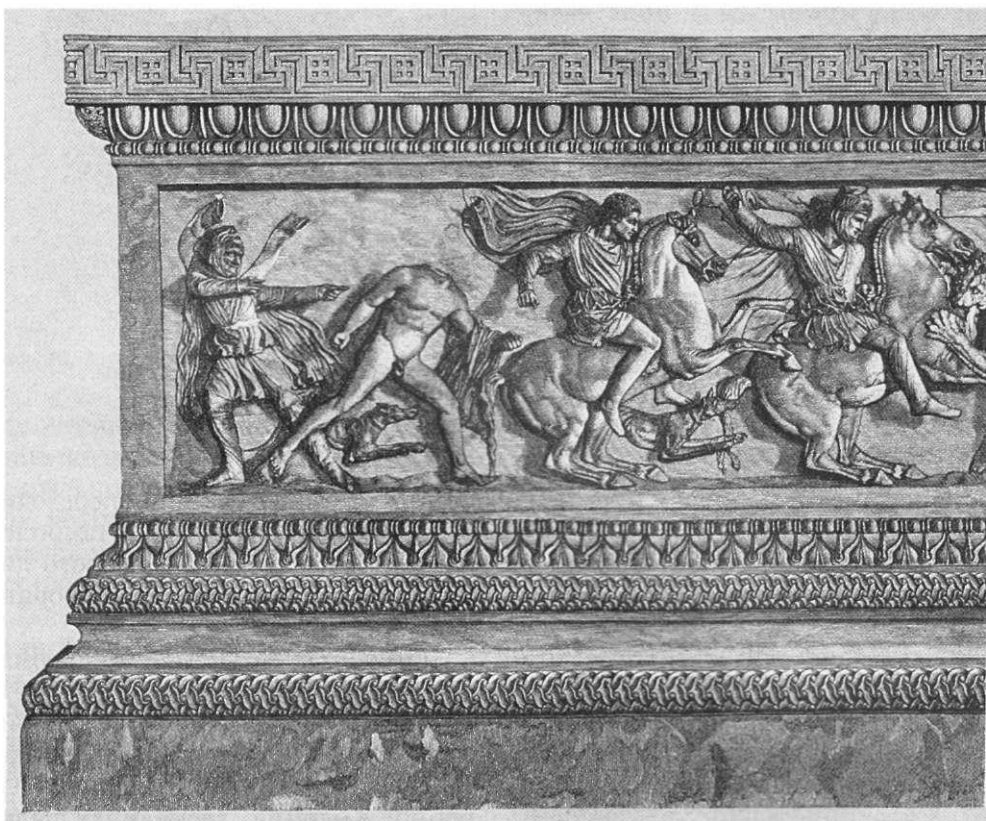


мента: киматии — острые опущенные вниз *лепестки* (по-гречески «кима» — побег, лепесток, изгиб) и овы (по-гречески — «яйцо»), именуемые также иониками.

Орнамент иоников — киматив, возникший в декоре ионической капители, получил в дальнейшем огромную популярность в архитектурном декоре, где он широко используется наряду с производным от него вариантом овов, чередующихся с более мелкими «бусинками» (илл. 87). Он имеет и свой рисованный вариант в архитектуре, отличающийся необыкновенной декоративностью. Этот орнамент



Илл. 86. Ионическая капитель



Илл. 87. Мотив иоников — киматиев в архитектурном декоре

проникает в вазопись в виде так называемого лепесткового мотива, получив здесь, как и его архитектурный предтеча, очень широкое распространение (илл. 80).

Еще более замечательным для мирового декоративного искусства стало возникновение в греческой орнаментике второго мотива — *аканфа* (позволим себе напомнить общеизвестную легенду о том, как греческий зодчий Каллимах увидел однажды брошенную корзину, проросшую аканфом, что подсказало ему мотив новой

капители, получившей название *коринфской*.

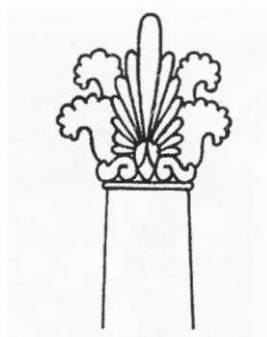
Коринфскую капитель, возникновение которой датируется V в. до н. э., К. Верман называет «важнейшим событием в истории греческого зодчества»¹. «Рука об руку с развитием коринфского стиля, — пишет он, — шло введение в греческую орнаментике аканфового листа». Верман ссылается на исследования Мейера, «блистательно доказавшего», что дело идет о так называемом



Илл. 88. Растение «медвежья лапа» (аканф), ставшее прообразом коринфской капители

растении «медвежья лапа» (илл. 89), в то время как в предшествующей искусствоведческой традиции этот аканф принимали за измененную форму египетского цветка лотоса.

«Нельзя не считать прогрессом греков того, — отмечает Верман, — что они с некоторых пор стремились обогатить свои заимствования извне, довольно скудные орнаментальные мотивы, органичившиеся меандром, плетеньем, волнообразными линиями, лотосом и пальметтами, через введение в орнаментику своих, родных, естественных форм растительного царства. Введение аканфа было наиболее счастливой и плодотворной попыткой этого рода. Аканф стал всюду заменять собой пальметту... Раньше всего эта форма появилась на вершине надгробных стел, как действительных, так и изображенных на вазах... Очень рано аканф стал заменять пальметту на коньках крыш храмов; вскоре он проник, один или в соединении с пальметтами, в цветочный пояс; спиральные усики ясно показывают нам, как явление прора-



Илл. 89. Декор навершия колонны с аканфовым мотивом

стания на стебле растения переходит в аканфовый орнамент. Наиболее важное применение аканфового листа мы видим в орнаментации коринфской капители»¹.

Относительно упомянутой Верманом стелы, увенчанной пальметтой, которая в означенный период начинает приобретать черты аканфа (илл. 89), следует сказать более подробно. Колонна, увенчанная пальметтой, — это типичный архитектурный дериват Древа (как известно, колонна в древнем мире бытовала не только как часть здания, но и как самостоятельный сакральный предмет). В то же время на крышах храмов, на надгробиях в Древней Греции помещался так называемый *антефикс* (илл. 90) в виде пальметты, о котором упоминает и Верман в приведенной цитате. В истории греческой архитектуры мы можем наблюдать замечательное явление: при трансформации эолийской капители в ионическую элемент, изображающий

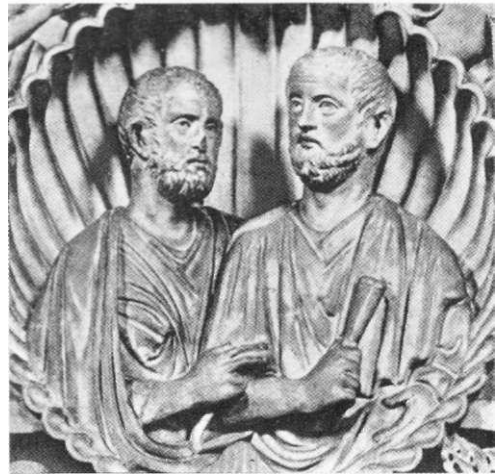


Илл. 90. Антефикс

распустившийся цветок, «рождающий» солнце, являющийся наиболее сакральной ее частью, был отброшен как неконструктивный. Но он возникает на самой крыше храма в качестве совершенно самостоятельного элемента (вроде русского конька), став впоследствии выразительнейшей декоративной деталью греческой архитектуры. Причем уже в Греции антефикс имел характерный пальметтообразный вид, поскольку, как мы уже говорили, греческая орнаментика отталкивалась от образцов, переработанных ассирийским художественным сознанием.

Позднее пальметта-антефикс приобрела личину, изменив тем самым свой изначально космологический на определенный обереговый смысл (например, личину Медузы Горгоны или некоего женского божества), на основе чего у римлян позднее возникает специфическое архитектурно-декоративное решение в виде раковины, которому суждено было большое будущее уже в лоне более поздней византийской и европейской культур (илл. 91). И таким образом на примере орнаментики

древнего мира мы можем наблюдать несколько этапов «вивифекации» исходного образа: мотив распускающегося цветка, «рождающего» солнце (лотоса, лилии), трансформируется в пальметту и затем — в декоративный мотив раковины. Сравнивая египетский, ассиро-вавилонский и греческий орнаменты, нетрудно видеть, что во всех трех случаях набор самих элементов вполне идентичен. Но если египетский декор блистает необычайным разнообразием вариантов этих элементов, из которых ассиро-вавилонская орнаментика выбрала наиболее выразительные мотивы, то греческий — идеальной отточенностью форм и композиций. Мотив же аканфа знаменует собой возникновение в греческой орнаментике совершенно нового уровня: пальметта сменяется на чрезвычайно эффектный, богатый декоративными возможностями, но не несущий



Илл. 91. Деталь саркофага двух братьев.
Рим. IV в.

ший никакого первичного семантического содержания мотив, позаимствованный у природы, но без мифологического осмысления. Это типичнейший случай «вивифекции», о котором писал Кричевский на примере еще неолитической керамики.

И если для культуры Древней Греции это финал в развитии ее орнаментального искусства, то для следующего этапа античной культуры — Рима именно этот вид орнаментики станет базовым.

Цвет в греческом архитектурном декоре лишен светотеневых градаций. Но если, например, декор из овов — киматиев не нарисован на плоскости, а представляет собой раскрашенный рельеф, то естественно, как и в ассиро-вавилонском орнаменте, он начинает создавать некоторую иллюзию живописности. Это впечатление особенно усиливается в поздний период, когда в него начи-

нают активно проникать персонажи восточного звериного стиля. Но образы свирепых хищников, нападающих, рвущих добычу, угрожающих, совершенно меняют свой характер. Позы их становятся заторможенными и ленивыми, порой совершенно добродушными; оскалы напоминают зевки (цв. илл. 2); когтистые лапы поднимаются как бы нехотя. Если в искусстве Месопотамии мы видели перерождение образов животных из космологически-мифологических персонажей (охранителей Древа) в свирепых хищников, сражающихся с богами, героями, то теперь происходит преобразование этих персонажей в некие нейтральные по характеру элементы, делающие декор еще более сложным и насыщенным, разрушая его знаковую условность своим реалистическим видом. Это преобразование подготовило почву для новой жизни подобных образов уже в лоне римского декора.



Вопросы к теме



1. В чем состоит принципиальное отличие смыслового содержания древнегреческой классической орнаментики от такового в древнеегипетском и ассиро-вавилонском орнаменте?
2. Каковы основные мотивы и композиции греческой орнаментики, заимствованные в более ранних культурах?
3. Каковы главные художественные достоинства древнегреческой орнаментики?
4. Какими новыми мотивами обогатила мировую орнаментiku древнегреческая культура?
5. Как возник мотив овов — киматиев и аканфа?
6. Охарактеризуйте признаки декаданса на примере декора апулийских ваз.



5. Древний Рим



Историю римского искусства традиционно принято делить на «дорийский» период, время республиканского Рима и период Римской империи.

В первом периоде своего существования римская культура во многом определялась сильным влиянием этрусского начала. Художественному языку этрусков была свойственна удивительная самобытность. Так, в вазах древнейшей Месопотамии, Египта, Греции и других культур мы видим четкую определенность формы, по отношению к которой плоскостная роспись является графическим продолжением сакрально-мифологических идей, выражаемых самой формой лишь на первичном, глобальном уровне. Сосуды же Этрурии, как глиняные, так и металлические, поражают своим совершенно необычным видом. Их форма представляется удивительно подвижной, мобильной, в то время как орнамент на ней почти отсутствует. Вместо него мы видим странные пластические решения, усложняющие форму сосуда (илл. 92). Сама форма продолжает развивать на сосудах подобие орнамента, но он, как правило, выполнен в виде рельефа и тоже служит продолжением формы, приобретая при этом органично-вещественный вид. Так, бронзовый котел начала VII в. до н.э. изображает композицию из чередующихся фигур, в которых угадываются мотивы распускающего-

ся цветка, колонны, женской полуфигуры с молитвенно поднятыми руками, нижняя часть фигуры весьма похожа на египетский иероглиф «соединение» (илл. 93). Встречаются объемные, иногда процарапанные элементарные символы — ромбы, свастики, квадраты, меандры, зигзаги и проч., часто в единичном виде, не создавая орнаментальной композиции.



Илл. 92. Канопа из Монтескудайо.
700 г. до н. э.



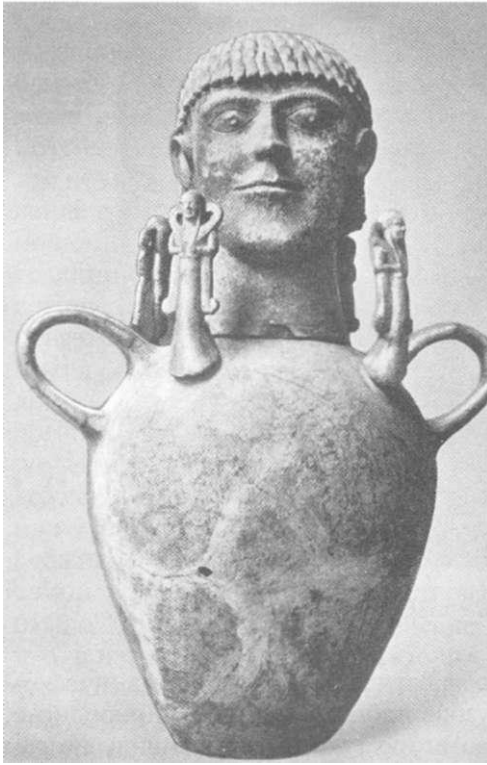
Илл. 93. Бронзовый котел из гробницы в Пелестрине. Ок. 680 г. до н. э.

Символика взаимосвязи между человеком и Космосом в данном случае выражается иным, не орнаментальным, а пластическим путем.

Уникальнейшее явление в этом смысле — каноны, этрусские аналоги дипилонских ваз — хранилищ сожженного праха (илл. 94). Они, как правило, имеют завершение в виде головы усопшего, являясь своеобразной предтечей будущего римского портрета. Но для нас в данном случае важно не будущее, а именно прошлое, сама смысловая предтеча этих каноп. Нет сомнения, что ее следует искать в изначальной символике сосуда. Сосуд — образ Мира, Древа, соединения Неба и земли. Если учесть, что Мировое Древо — путь проникновения души усопшего в загробный мир, то,

очевидно, и сам древний обычай класть сожженный прах в керамическую урну — будь то этруская канопа или дипилонская ваза — имеет к этому самое непосредственное отношение. Очевидно, по этой же причине принято сажать на могилах кипарисы (у славян — березы) или какие-то иные растения, или же ставить надгробные стелы, предшественницами которых были, в частности, и древнегреческие колонны с навершием в виде антефикса. При этом в этрусской культуре очень определенно звучит момент *персонификации* мифологического образа.

В стенных росписях этрусов орнамент занимает достаточно скромное место и подчиняется общим пластическим закономерностям художественного языка этой культуры, все-



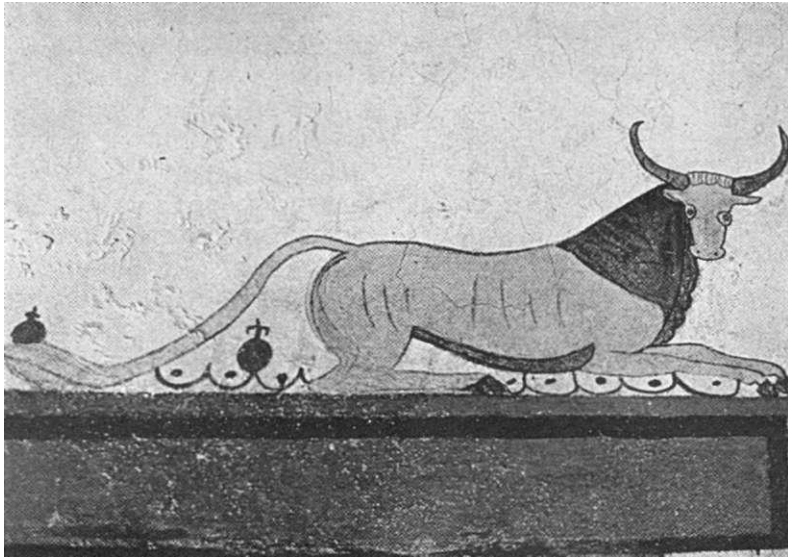
Илл. 94. Канопа из Чертоны.
2-я четв. VI в. до н. э.

гда имея подчеркнуто рукотворный вид, без соблюдения четкой ритмичности. Элементы декора несут на себе отпечаток влияния Греции, Эгейского мира, Египта. Так, в изображении быка середины VI в. до н.э. мы видим это весьма симпатичное и миролюбивое в данном случае животное грациозно возлежащим на полосе из проегипетского чешуйчатого орнамента с точками (илл. 95). На кончике его хвоста и под хвостом — изображение иероглифа «красота», и все это выполнено в свободной, «неорнаментальной» манере росписи.

Таким образом, у этрусков, художественная культура которых является одной из важнейших составляющих в формировании римской, орнамент находился на стадии угасания заимствованных из греческого и orientalного мира образов, поскольку этрусское искусство, если можно так выразиться, в принципе своем было антиорнаментально и подобного рода влияния носили здесь характер случайных пришельцев.

Говоря о культуре второго, *римского периода*, Ю.Д. Колпинский отмечает некоторое запаздывание искусства относительно гражданского развития¹. Быть может, в этом проявляется прежде всего сам характер римского мировоззрения с его сугубо практицистским отношением к миру, в котором образной фантазии долгое время просто не находилось места. Аскетизм, простота быта и нравов считались для древнейшей римской культуры эталонном добродетели, тогда как проникновение сюда греческой культуры воспринималось как недопустимая слабость и извращение нравов.

Соответственно и орнамент, как элемент относительно высокой культуры, в древнейшем Риме практически отсутствует, хотя и по совершенно иной причине, нежели у этрусков с их ярко выраженным объемно-пластическим художественным мышлением. И даже тогда, когда, несмотря на все протесты сторонников древних традиций, в римской культуре побеждают новые тенденции, обусловленные



Илл. 95. Деталь росписи гробницы Быков в Тарквинии. Сер. VI в. до н. э.

вначале греческими, а затем и восточными влияниями, и вместо пещеро-подобных жилищ богатые патриции начинают строить для себя фантастически роскошные дома, стены, потолки и полы которых украшают росписи, мозаики и рельефы, орнамент далеко не сразу занимает важное место в общем декоре интерьерного убранства. Так называемые первый и второй декоративные стили имеют чрезвычайно слабо разработанную орнаментику.

Так, первый — *инкрустационный* стиль, где есть подражание мраморной облицовке в штукатурке, использовали еще эллинские зодчие в III в. до н.э., а римляне — со II в. до н.э.; во втором — *архитектурном стиле* расписывались стены в том же духе или изображался архитектурный декор тем же способом. То есть в пер-

вом случае речь идет о механическом узоре либо об имитации природного, во втором же имеется в виду не сам рельефный орнамент, а лишь его изображение.

Возникший в конце концов интерес к искусно выполненным архитектурным «обманкам», как и к пейзажным сюжетам в интерьерах римских вилл и дворцов был вызван тем, что римляне стремились не просто украсить свои апартаменты, а создать в них иллюзию открытого пространства, поскольку само представление о прекрасном жилище было неразрывно связано с его огромными размерами (вспомним предание о Нероне, сжегшем пол-Рима ради того, чтобы построить себе новый дворец).

Что же касается орнамента, то лишь в период империи происходит овладение римлянами декоративным

наследием завоеванных провинций, и главным образом Греции. В теории бытует термин «*греко-римский орнамент*», свидетельствующий о несамостоятельности римского декора. Но тем не менее римский орнамент — явление совершенно самобытное по отношению ко всей предшествующей традиции древней орнаментики. Он возник, практически минуя как знаковую стадию, непосредственно отражающую мифологические представления об устройстве мира, так и древнеклассический период, в котором орнамент перевоплощается в художественное явление. Рим воспринял греческую орнаментiku в уже сложившемся декоративном виде, на самой поздней фазе ее существования, а этрусское начало привнесло в это восприятие пластически-пространственную раскованность, неизвестную ни греческому, ни эгейскому декору.

I в. до н.э. — I в. н.э. — время максимального расцвета культуры Древнего Рима, что отразилось и в развитии выразительнейшего языка римской орнаментики. Греческие традиции в римской культуре данного периода, уже значительно выхолостившиеся в самой Греции, приходят на римской почве в новое соприкосновение с искусством восточных провинций. Несметные богатства, стекающиеся в Рим из огромных завоеванных территорий, способствуют окончательному преодолению остатков древнепатрицианского духа, сменяющегося стремлением к неограниченной роскоши и получению максимума жизненных удовольствий. Став наследником богатейших художественных ценностей,

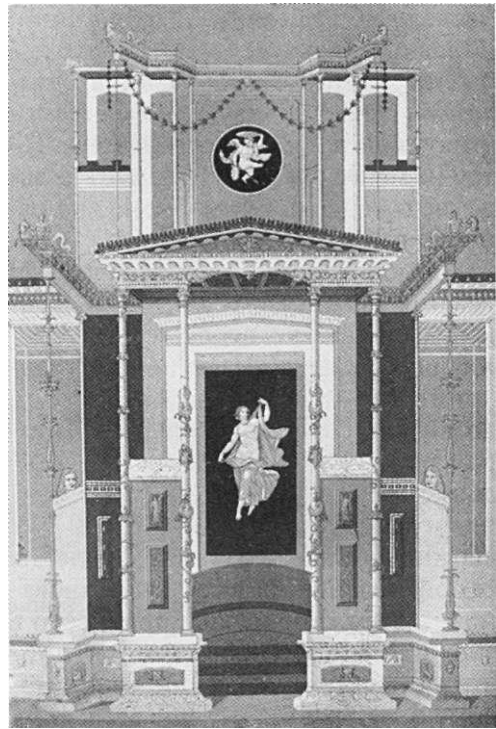
Рим выработал на их основе искусство в сугубо рафинированной, утонченно-эстетизированной форме. Изощренный вкус римских патрициев в равной степени наслаждался и нежнейшими тонкостями гастрономических блюд, и колористическими нюансами фресковых росписей. В этом смысле весьма любопытно отметить, что в древних культурах мы дважды сталкиваемся с тонким колоритом живописи — у эгеидов и у римлян, и оба раза — на почве утонченно-рафинированной культуры. Но если у эгеидов цветовые пятна прихотливо растекались по поверхности, не нарушая плоскостности восприятия, то у римлян живописный колорит мощно работает на создание впечатления пространственной глубины украшаемых помещений.

В общем хоре декора интерьеров в этот период начинает сказываться и роль орнамента, но эта роль весьма специфична. Так, одной из важнейших категорий римского представления о красоте интерьера, как уже упоминалось, была категория большого пространства. Размер занимаемого помещения во все времена был признаком богатства, могущества, но именно римляне сумели создать из этого эстетический принцип, вошедший в плоть и кровь римского декоративного искусства. Этой же, уже чисто социальной идее, проявляющейся как *стилевая, вкусовая*, оказался подчиненным и римский орнамент. Наиболее яркое развитие он получает в третьем, так называемом *канделябром стиле*. Само название этого стиля не случайно. Канделябр — подставка для светильников — необходимый

атрибут бытия в древнем мире. Свое символическое происхождение этот предмет ведет от образа Мирового Древа и в полной мере вписывается в ряд упомянутых ранее его дериватов. Эта символика наглядно отразилась во внешнем облике — в виде фантастического Древа с ветками, листьями, цветами, плодами, у которого кроной-солнцем являлись зажженные светильники.

В больших помещениях канделябры были многоярусными. На стенах римских вилл изображались именно такие канделябры, имитирующие натуральные, тем самым создававшие иллюзию умножения реального ряда. Таким образом, мотив канделябра становится устойчивым элементом римского декора, определив характер самих композиций — центрический, симметричный, линейно-вертикальный (цв. илл. 3). Декор этого стиля, как правило, характерен тонкими полосами, гирляндами, что еще более усиливает впечатление громадности пространства (илл. 96). Этот стиль обнаруживает интерес к растительным мотивам натурального вида, часто изображаемым на светлом фоне. Орнамент создает свой самобытный мир, в котором мы видим своеобразное отображение тех же всеобщих принципов римской эстетики.

В помпеянских фресках выработался характернейший колорит, построенный на сочетании четырех главных цветов: пурпурно-терракотового, черного, золота и голубого. Поистине, лишь такой гурманский вкус, как римский, мог создать из столь неожиданных компонентов ансамбль удивительной гармоничности, одно-

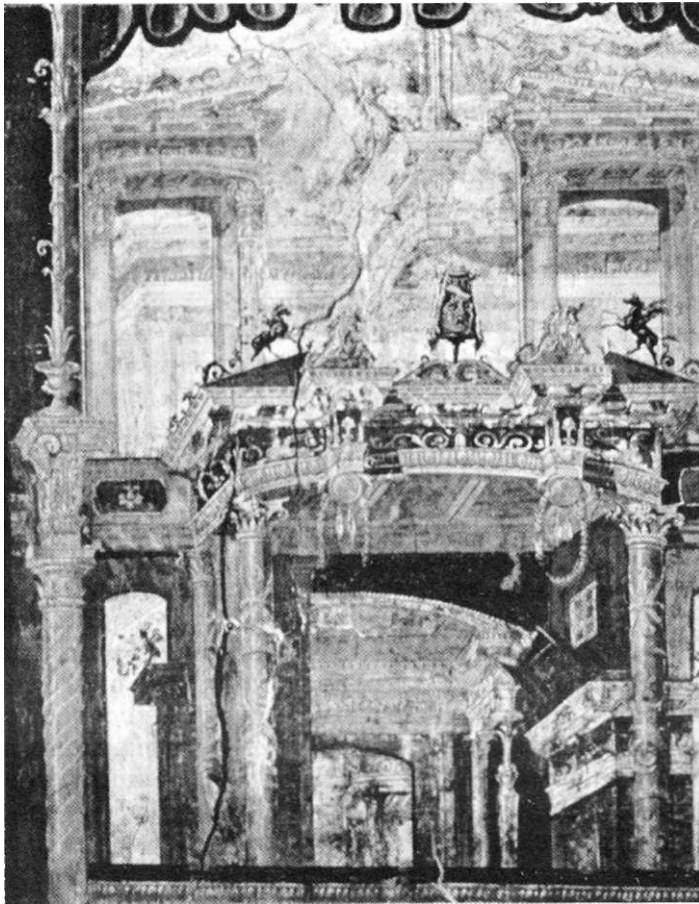


Илл. 96. Фрагмент стеной росписи канделябрного стиля

временно насыщенный, эффектный и утонченный (цв. илл. 3).

Особо пышным, помпезным и эклектичным становится **интерьерный декор** четвертого стиля, отказавшийся от характерного для предыдущего периода контраста светлой стены и цветного мелкого орнамента (илл. 97). Этот стиль буквально «выплескивает» орнаменту вкпе с архитектурными изображениями на всю плоскость стены. Античная согласованность частей уступает место восточного типа перегруженности, вакханалии мотивов и ритмов.

Не имея под собой никакой непосредственной семантической подо-



Илл. 97. Фрагмент стенной росписи четвертого помпеянского стиля

плеки, находясь во власти принципов изобразительного искусства, римский декор приобретает *принципиально новые качества* — живописный колорит, третье измерение, пластическую объемность, натуралистичность. Этого не было ни в эгейском искусстве, несмотря на всю его склонность к живописному колоризму, ни в греческой орнаментике, где проникновение натуралистического начала тем не ме-

нее никогда не нарушало орнаментальной условности.

В римском декоре появляется композиционное качество, коренным образом отличающее его от греческого первообраза: симметричность, повсеместное выделение центра, постоянное обыгрывание мотива трехчастной композиции. Эти явления следует связывать с социальными особенностями римского общества, которое, в от-

личие от греческого, в своем развитии постоянно стремилось к власти центра, от республиканского устройства — к императорскому правлению. Тем самым римский орнамент и в своей чисто декоративной, отвлеченной от органичной связи с мифологической канвой, форме оставался верен своему познавательному принципу. В римском декоре коренным образом меняется само отношение к декорируемой поверхности. Если греческий орнамент располагается исключительно по горизонтали, в виде замкнутых полос, то римский, во-первых, теряет замкнутость композиции, которая становится для него совершенно необязательной вследствие потери связи с мифологической основой, а во-вторых, преимущество отдается не горизонтальному, а вертикальному расположению полос декора. Как уже отмечалось, вертикальность расположения была обусловлена эстетическими задачами — создать иллюзию огромного, высокого помещения, но при этом характерно и то, что сама вертикальная композиция есть результат именно геральдического или же трехчастного построения по принципу вертикали.

Но, пожалуй, наиболее поразительным качеством, резко отличающим римский декор от всей предшествующей традиции древнего орнаментального искусства, является то, что вместе с реалистичностью изобразительного искусства в него приходит **принцип взаимодействия** между элементами, а точнее между персонами декоративных изображений. Они вступают в непосредственно-личностный контакт, и таким образом происходит действи-

тельное, а не формальное (как мы видели на примере эгейского и греческого орнамента) перерождение условно-знаковых образов в изобразительные. Этот процесс, как уже отмечалось, в какой-то мере обозначился в росписи апулийских ваз, когда произошло как бы стирание граней между сюжетной и орнаментальной ее частями. В Риме же орнамент превратился в особый вид изобразительного искусства. Он испытал сильное влияние театрально-комедийного действия, что наметилось еще в последний период развития греческого декора, отчетливо проявившись в вазописи. В результате возникла некая причудливо-фантастическая игра, внутренний гротесковый орнаментальный мир, живущий по своим особым законам. И если ранее мы говорили о взаимодействии сюжетной и орнаментальной частей в росписи интерьера или вазы, то для римского искусства гораздо естественнее было бы разделение его на сюжетно-монументальную, «серьезную» часть и сферу сюжетно-декоративную, комедийную, игровую.

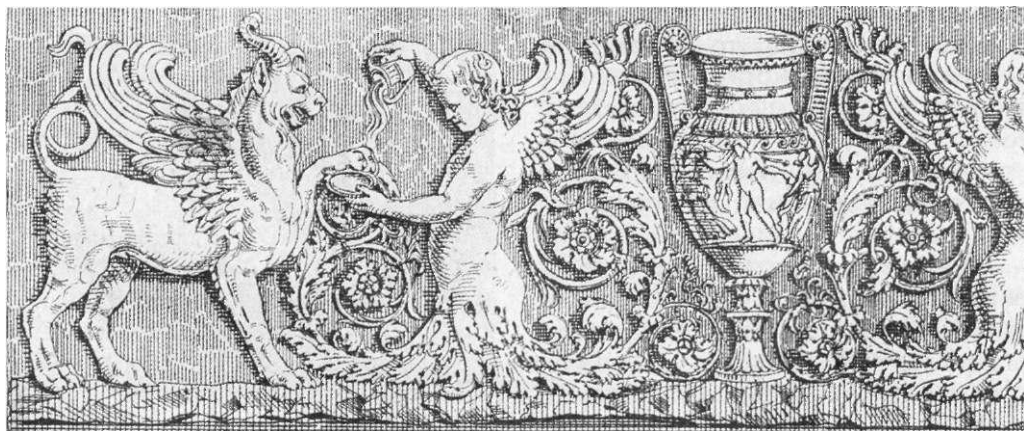
Если сравнить в этом смысле римский декор с греческим, на примере росписи апулийских ваз можно наблюдать чрезвычайно интересное явление. Греческий Эрот, который превратился в поздней классике из грозного космического божества в женоподобного, изукрашенного, подчеркнуто «эротичного» героя, являясь постоянным персонажем сюжетной части вазописи, тем не менее имея самое непосредственное отношение к орнаментальной ее части, теперь совершенно перерождается. Он полностью переключивается в сферу орна-

ментального декора и вместе с тем совершенно теряет свою божественную уникальность. В результате возникают постоянные персонажи римского декора — шаловливые крылатые мальчики-купидоны, часто просто младенцы, порой «сросшиеся» с аканфовыми завитками, словно из них вырастающие. Они всегда озабочены бурной деятельностью, с точки зрения реальности совершенно бессмысленной: завязывают какие-то ленточки, куда-то бегут, что-то поливают, во что-то стреляют...

Так, на одном из архитектурных рельефов (илл. 98) мы видим сложную геральдическую композицию, в которой по обе стороны от вазона с построенным по геральдическому же принципу изображением из трех фигур симметрически повторяется очаровательная сценка, где купидон, у которого верхняя часть туловища как бы вырастает из аканфовых завитков, заботливо моет из высоко поднятого

сосуда ногу крылатому козленку. Оба они весело и дружелюбно улыбаются друг другу. Крылья купидона и крылья козленка с тщательно моделированными перышками и закругляющимися концами живо напоминают образы вавилонско-персидского звериного стиля. Но веселый козленок давно и прочно «забыл» о своем космологическом происхождении охранителя Древа, точно так же, как забыл о своем происхождении и сам купидон, восприняв из Греции лишь самый поздний, театрализованно-игровой облик этого древнейшего грозного божества. Улеглись все предшествующие мифологические страсти, образы эти уравнились и получили новое воплощение в лоне римского декора.

Характерный признак римского декора — черпание мотивов непосредственно из реальной действительности, минуя какое-либо мифологическое осмысление изображаемого. Этот



Илл. 98. Фрагмент римского архитектурного рельефа

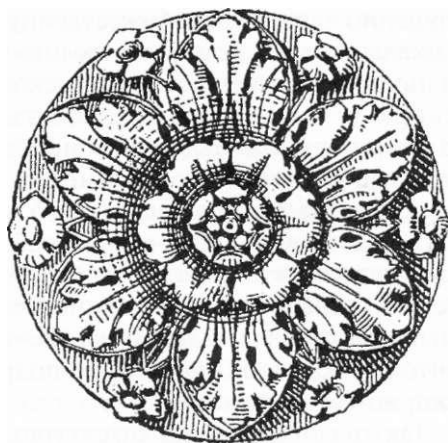
процесс, наметившийся уже у греков (мотив аканфа), стал нормой декоративного мышления в римском искусстве.

Выбор теперь диктуется наиболее характерными атрибутами римского бытия, в которых максимально воплощен римский дух: жертвенники, факелы, воинские доспехи, театральные маски, музыкальные инструменты, гирлянды из цветов, плодов, лент и другие триумфальные атрибуты.

Реалистичность орнамента, которую проще всего объяснить прямым влиянием изобразительного искусства, имеет и другую подоплеку: ведь то, что мы называем стилизацией в орнаменте, т.е., наличие в нем каких-то условных лаконичных изображений — формул, продиктовано универсально-знаковой природой этих мотивов, чего по природе нет и не может быть в римском декоре, за исключением уже готовых, заимствованных в Греции элементов такого рода.

Любопытно, что если в орнаменте более древних культур был чрезвычайно распространен мотив распускающегося цветка, то в римском декоре появляется мотив цветка-факела (илл. 99). Но идея факела связана, разумеется, не с какими-то мировоззренческими понятиями, а просто с весьма характерным атрибутом римского бытия.

В качестве объединяющего декоративного мотива в таких композициях выступает греческий аканф, ставший главным мотивом римского орнамента. Но теперь мотив аканфа совершенно отходит от своего реального первообраза, соединяясь с идеей линейной спирали и приобретая чрез-



Илл. 99. Фрагмент архитектурного декора Древнего Рима. Мотив розетки

вычайно пышный вид. Римская античность тем самым принимает у позднегреческой культуры эстафету дальнейшего развития орнаментики как уже чисто декоративного искусства (илл. 100).



Илл. 100. Фрагмент архитектурного декора Древнего Рима. Мотив аканфового завитка с розеткой-факелом

На горизонтальной композиции из завитков аканфа (цв. илл. 3) в центре каждого завитка мы видим либо пышный цветок, которым он очень естественно заканчивается, либо фигуры животных — льва, лошади, коровы, совершенно утративших свою космологическую суть и превратившихся в сугубо земных животных, расположившихся посреди орнаментальных завитков так же естественно, как на лоне природы. Эта композиция, по сути дела, является результатом органичного слияния и перевоплощения нескольких древних мотивов: линейной спирали; линейной композиции, состоящей из двух чередующихся мотивов; геральдической трехчастной композиции, если иметь в виду триаду (цветок по центру с животными по сторонам). Этот конкретный римский орнамент наглядно демонстрирует непрерывность процесса существования орнамента во времени путем постоянных замещений, происходящих на основе определенных закономерностей, создающих его целостность как явление. Новые реалистические мотивы органично вплетаются в канву старых. Древняя композиционная основа декоративно усложняется, но сохраняет свои основополагающие параметры.

Говоря о декоративности как о главном качестве римской орнаментики, нельзя не обратить внимание на такой, казалось бы, парадоксальный факт. Для того чтобы стать декоративным, *украшающим искусством*, орнамент должен был преобразовать в реалистические образы древние знаковые мотивы. Иными словами, то, что нам сегодня представляется *явлением реальности*, для самого орнамента, с его гораздо

более древним языком, есть условность. И напротив, тот кажущийся нам условно-языковым мир образов, который присутствует в древнем орнаменте, был для людей того времени истинно реальным отображением действительности, адекватным древнему мировосприятию. Из-за этого несоответствия теория искусства, возникшая относительно недавно, когда первоначальное значение древнего орнаментального языка уже было забыто, отнеслась к нему как к искусству априорно второстепенному, исходя из критериев его оценки, выработанных для анализа изобразительных искусств и к орнаменту совершенно неподходящих.

Помимо специфически римского образа орнаментики, в римском декоре встречается, как уже отмечалось, достаточно «рудиментов» прогреческого типа, которые делают еще более оправданным термин «феко-римский орнамент». Это привычные нам по древнему искусству мотивы пальметты, меандра, свастики, иоников, розетки, лотоса, спирали, волны и проч. Всевозможные вариации их в изобилии присутствуют в римском декоре и в значительной мере именно с его «подажи» стали достоянием европейской орнаментики. Но этого типа орнаменты, несмотря на их достаточную распространенность, для самого римского декора являются своего рода рудиментарно-вспомогательным материалом. Они сухи, дробны, мало-выразительны, располагаются на менее заметных местах. И тем не менее без них картина римской орнаментики была бы незавершенной, так как они создают тот необходимый фон,

на котором ярче и отчетливее звучит голос его основной декоративной мелодии.

В декоративных рельефах (илл. 101), украшающих интерьеры вилл, сосуды и другие предметы, отчетливо проявляется еще одна особенность: ярко выраженное ощущение воспаренности, легкости полета. Ажурные, летящие композиции вполне созвучны прозрачным, нежным росписям, построенным на сочетаниях голубых, розовых, абрикосовых, лиловых и прочих изысканных тонов.

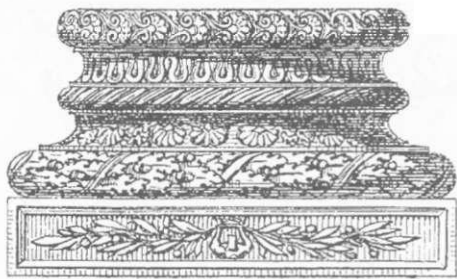
Совершенно иной характер имеет архитектурный декор общественных зданий, который, в отличие от инте-

рьеров, отражающих личные вкусы пресыщенных патрициев, служит выражением общественных интересов, представления римлян о своем государстве, миссии победителей мира. Это декор храмов, пантеонов, общественных зданий, триумфальных арок и проч., отличающийся помпезной торжественностью, пышностью, монументальностью (илл. 102, 103, 105). Он очень обилен, пышен, его глубокий рельеф активно вторгается в пространство, часто бывает перегружен деталями. Римский архитектурный стиль оттолкнулся от позднегреческого коринфского ордера. «В коринфской капители Рима, — пишет Верман, — аканфовые листья становятся все более и более мягкими и округленными, но только в эпоху империи, через соединение их с угловыми, выступающими вперед ионическими волютами, образовалась так называемая "композитная капитель"». По сути дела, в римской капители коринфского типа греческий мотив аканфа, еще во многом связанный со своим растительным первообразом, совершенно перерождается. Возникает как бы совершенно новый мотив, своеобразный гибрид аканфа-спирали, в котором находит свое место мотив розетки, цветка-факела и проч. Через римский декор этот мотив, получивший поистине универсальное значение, широко распространяется как в европейской, так и во всей мировой орнаментике

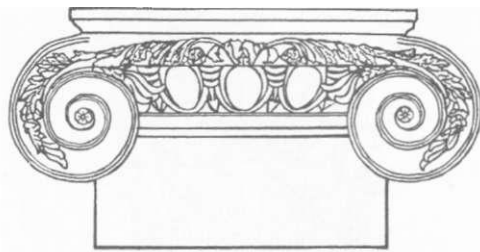
В то же время возникновение композиционной капители (илл. 104), объединяющей в себе элементы коринфской



Илл. 101. Серебряный кратер
из Гильдесгеймского клада.
Кон. I в. до н. э. — нач. I в. н. э.



Илл. 102. Фрагмент архитектурного декора Древнего Рима. Декор подножия колонны



Илл. 104. Фрагмент архитектурного декора Древнего Рима

и ионической, явилось результатом стремления архитектурного декора к максимальной пышности и изобилию. Этим требованиям вполне соответствовала сама коринфская капитель, аканфовые завитки которой вкупе с розетками давали возможность развитию самой богатой декоративной фантазии. Но появление в дебрях завит-

ков ионической волюты в римском варианте способствовало упорядоченности всей декоративной массы, возникновению в ней четкой геральдической структуры, отвечавшей наилучшим образом чертам государственной римской эстетики, в которой пышность и изобилие как символика невероятных богатств рабовладельческого Рима синтезировались с представлением о мощной структуре власти. В этот декор, подчеркивая, усиливая и определенным образом направляя впечатление, обильно вводятся изображения, символизирующие могущество римской империи: атлетические фигуры, орлы, грифоны, воинские доспехи и проч (илл. 105). Здесь же происходит и замещение более древних знаковых символов изобразительными, сходными с ними по внешнему подобию, но несущих новую, уже чисто социальную символику: древний чешуйчатый орнамент перевоплощается в мотив лаврового венка, вместо пальметты появляется вазон и т.д.



Илл. 103. Композитная капитель

Любопытные трансформации происходят в римской капители и с



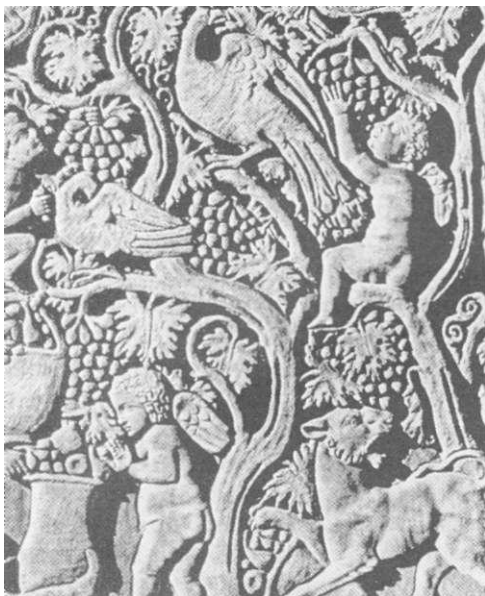
Илл. 105. Образцы римских капителей

линейным ионическим орнаментом, состоящим, как мы помним, из чередующихся овов и киматиев (илл. 103, 104). Уже в греческой ионической капители в эпоху эллинизма возникает вариант, напоминающий геральдическую трехчастную композицию, когда в нем остаются всего три ова, причем средний оказывается как бы главным, слегка увеличиваясь в размерах, а два периферийных, несколько меньших, слегка наклоняются к среднему своими нижними концами. В римском варианте именно эта идея становится основополагающей, составляя ядро всего декора капители. Средний ов еще более увеличивается и получает совершенно новую, растительную интерпретацию: он изображается в виде крупного плода, макушка его «прорастает» роскошными аканфовыми завитками, которые, распространяясь по верху капители влево и вправо, охватывают саму волюту. Перерождается и образ киматия. Его листочки расслаиваются на центральный элемент-стрелу и периферийные,

попарно охватывающие ионик цельной и четкой, словно отлитой из металла, овальной формой. Изобилие и воинственность — эти два ведущих начала государственной римской эстетики приходят в этом орнаменте на смену более древним, космологическим.

Чрезвычайно сложен и декор подножия колонн (илл. 102, с. 139), где в ряде случаев возникают пышные многоярусные композиции, сочетающие древние знаковые элементы из спиралей, иоников, розеток с реалистически трактованными мотивами триумфальных венков.

Со II в. в искусстве Древнего Рима возникают, как известно, черты деградации античной традиции, которые особенно усиливаются в христианский период. Возникают, в частности, заметные тенденции сближения скульптурного рельефа с орнаментальным за счет дробности и перегруженности первого, приобретающего часто орнаментальный характер, с одной стороны, и дест-



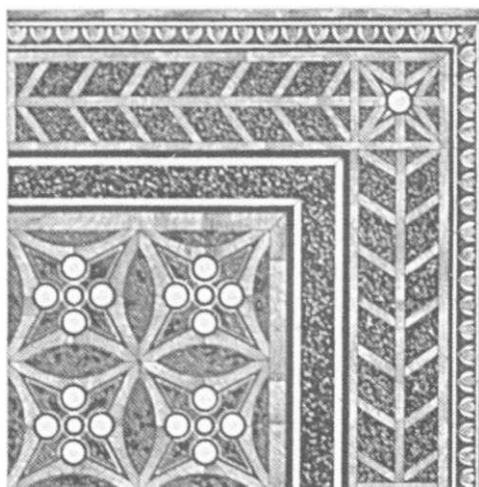
Илл. 106. Рельеф саркофага из Атики.
Фрагмент. 107—113 г.



Илл. 108. Фрагмент мозаики из дома
Хинтон Сент-Мери в Дорсете,
Великобритания. 48 г.



Илл. 107. Фрагмент мозаичного декора
из мавзолея Константина
в Риме. IV в.



Илл. 109. Римский мозаичный орнамент

рукции орнаментальной системы — с другой (илл. 106)

Весьма интересный период переживает в это время искусство мозаики. И здесь перевоплощение растительного орнамента происходит по двум направлениям: в одном случае — это трансформация в свободную композицию (илл. 107), в другом — превращение его в абстрагированный стилизованный орнамент (илл. 109). Но, в отличие от пластического трехмерного рельефа, росписей, где столь же важное значение имело живописно-изобразительное начало, для плоскостной

мозаики, создающейся путем подбора мелких дискретных фрагментов, эта тенденция, напротив, оказывается весьма плодотворной в художественном отношении. Возникает новый тип орнамента, в котором черты античной полнокровности сменяются бесплотной условностью, как нельзя более удобной для создания христианской символической образности (илл. 108). Поэтому мозаичный орнамент в этот период приобретает особенную популярность в Египте, где христианство получило особенно большое распространение, а позже — в Византии.

Вопросы к теме

1. Дать характеристику декоративного искусства этрусков и его роли в формировании римского декора.
2. В чем состоит принципиальное смысловое отличие римского декора от орнаментики предшествующих древних культур?
3. Охарактеризуйте основные образно-художественные черты римского декора.
4. Дайте характеристику основным двум типам римского декора как отражению двух сторон римского бытия.
5. Каковы черты римского декора позднего периода и чем они обусловлены в общественной жизни?



Глава 3

Орнамент Арабо-мусульманского мира, Византии и европейского Средневековья

В предыдущем изложении мы стремились показать, что орнамент древнего мира невозможно рассматривать вне породивших его семантико-мифологических корней. В данном разделе речь пойдет о следующем этапе существования этого искусства, на котором определяющее значение в специфике его декора приобретают особенности религиозного мировоззрения — православного, католического, мусульманского.

Все рассматриваемые здесь культуры в своем существовании были связаны между собой многими нитями взаимопреимственности, что нашло яркое выражение в искусстве орнамента. В период Средневековья орнамент в своем формировании особенно тесно связан с архитектурой, которая в этот период является глав-

ным организатором целостной материально-художественной культуры и во многом определяет основные стилистические и образные параметры всей сферы декоративного искусства.

В культуре Древнего мира искусство орнамента проходит весь цикл преобразований — от буквально-семантического значения элементов, композиций в их сочетании с предметом до полного перевоплощения в декоративный, художественный образ. Поэтому в дальнейшем изложении отпадает необходимость подробного исследования развития каждого мотива, как это имело место в предыдущих главах. Больше внимания будет уделено общемировоззренческим представлениям той или иной культуры и эпохи и их отображению в орнаменте.



1. Арабо-мусульманский мир



В VII в. произошло политическое объединение племен арабов-кочевников, населявших Аравийский полуостров. Это объединение под эгидой новой, возникшей здесь религии — ислама повлекло за собой колоссальные завоевания арабов в Азии, Северной Африке, позднее в Европе. В результате происходит исламизация громадной территории — от Испании на Западе до Персии на Востоке, включая Египет.

В момент перехода от кочевого образа жизни к государственности арабы, естественно, не имели развитого искусства. Но, завоевав территории, являющиеся очагами древнейших цивилизаций — Палестину, Сирию, Египет, Персию, оказавшись в тесном контакте с Византией, арабы сумели создать замечательную, чрезвычайно своеобразную культуру. И если говорить о художественных ее достоинствах, то здесь, безусловно, одна из ведущих ролей принадлежит орнаменту.

Как известно, Коран наложил запрет на изображение живых существ. Именно с этим часто связывают огромное распространение орнамента в искусстве арабо-мусульманского мира. Но, конечно, не сам запрет, а представления мировоззренческого порядка были основополагающей причиной. Представляется, что сама иконоборческая идея ислама связана именно с его особым предписательно-регламен-

тирующим характером, не допускающим никакого свободомыслия в понимании религиозных правил и норм. Ислам как бы дает раз и навсегда установленные правила, охватывающие все бытие правоверного мусульманина. Тем самым все это бытие как бы сводится к наглядным, видимым канонам, существующим в некоей единой плоскостной системе, в которой имеет место пересечение множества внутренних связей. Отображением таких представлений в художественной форме можно назвать арабский орнамент — *арабеск* (илл. 1), сложный, витиеватый, изящно и тонко переплетающийся декор, способный в виде бесконечного узора распространяться по поверхности.

Вопреки установкам ислама изобразительное искусство получило в мусульманском мире достаточное распространение. Орнаментально-декоративный принцип существует здесь как основополагающий, пронизывая собой не только саму орнаментику, но и весь пластический строй искусства, подчиняя и фигуративные изображения, и колорит. То есть сам принцип орнаментальное™ является в данном случае ярко выраженной эстетической нормой.

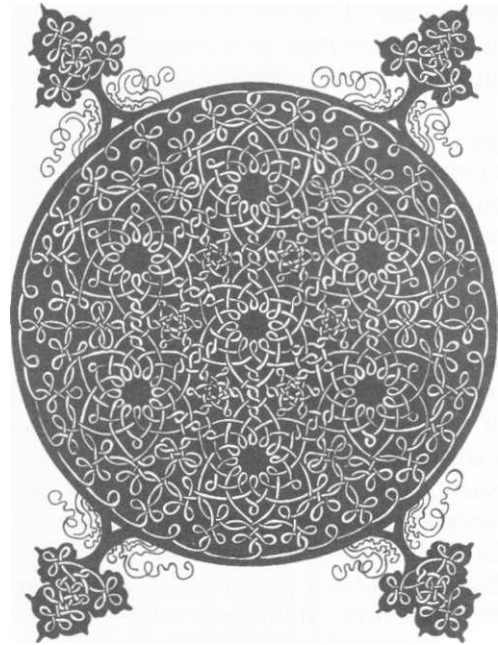
Вместе с тем было бы совершенно неверно утверждать, что орнаментальное искусство в арабо-мусульманском мире занимает то же место, что избоб-

разительное в иных культурах. Орнамент существует здесь не сам по себе, а в комплексе с чрезвычайно важным компонентом, входящим в его канву, — словом, словесным изречением. Это изречение, начертанное, увековеченное для потомков, — обязательный элемент для любого значимого произведения архитектуры или предметного искусства. Вначале это были изречения из Корана, вдохновлявшие арабов на завоевание мира, затем — славословия владыкам, увековечивающие их деяния, философски-поэтические высказывания и, наконец, любовная лирика.

В основе этого феномена следует видеть все ту же регламентирующую шепредписательную идею, так как слово в данном случае играет роль смысловой доминанты в художественном контексте, составляя его органичную часть.

Как и в случае с римским декором, арабский мир не знал своего собственного развития орнаментального искусства от его древнейших смысловых истоков до полного декоративного вызревания. Арабы опирались в своем орнаментальном творчестве на уже сложившиеся декоративные традиции завоеванных ими культур. Но, в отличие от того же Рима, арабская культура не имела своего развитого изобразительного искусства. Поэтому смысловая доминанта в виде слова, соответствующая глубинной специфике арабского мировоззрения, была своего рода компенсатором недостаточности содержательного смысла чисто орнаментальных решений.

Само по себе сочетание письменного и орнаментального начал в еди-



Илл. 1. Арабеск

ном образе для искусства не ново, поскольку, как мы уже отмечали, слово и орнамент имеют общие смысловые истоки в культуре. Ярким свидетельством тому является древнеегипетский орнамент. Но в нем имел место совершенно иной принцип возникновения образа, основанный на первичном синкретическом единстве письменного знака и орнаментального мотива, когда «одно и есть другое». В арабской же культуре происходит вторичное соединение, синтез явлений, давным-давно уже существующих порознь. Такого рода синтез всегда таит в себе опасность чисто формального решения. Но в данном случае мы имеем дело с особым видом мышления, в котором само раци-

ональное, аналитически абстрагированное начало возведено в степень художественного принципа.

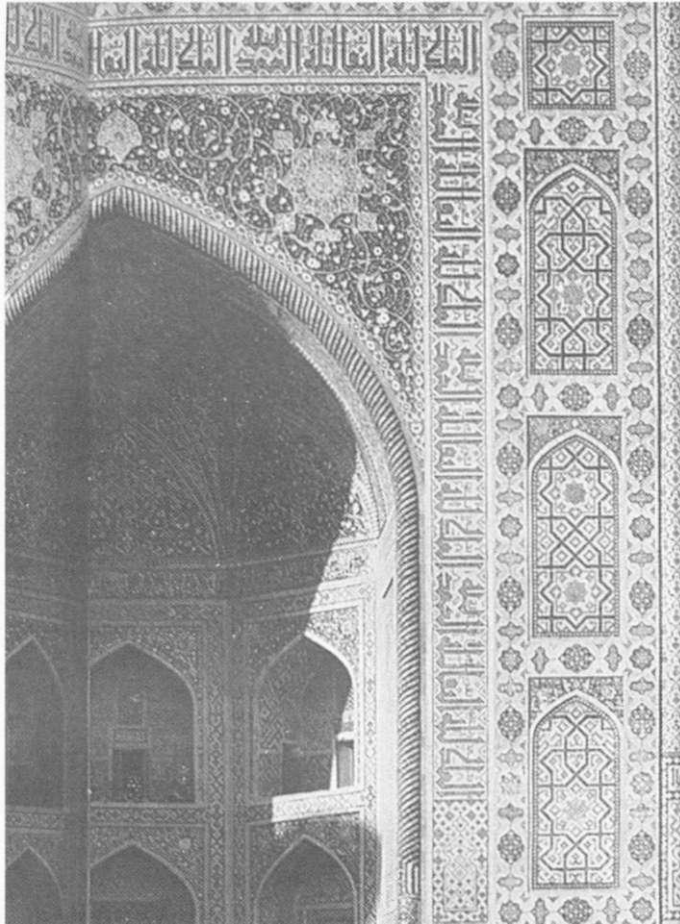
Так, наряду с высочайшим уровнем развития точных наук, арабо-мусульманский мир имел, как известно, великолепно развитую лирическую поэзию. И здесь вернее всего было бы говорить о типе синтетического восприятия, способном создавать целое путем предварительного аналитического расчленения, в какой бы области культуры это ни проявлялось. В этом и следует, вероятно, видеть причины свойственных арабо-мусульманскому мышлению рафинированно-математической тонкости, образной конкретности, повышенной метафоричности поэзии. Отсюда и способность создавать бесконечное, поистине «компьютерное» многообразие сочетаний из простейших элементов в орнаментике, трактованных с невероятной фантазийностью и виртуозным изяществом, теми качествами, которые принято ассоциировать с понятием «арабское».

Главное прибежище для развития орнаментальных идей в арабо-мусульманском искусстве — архитектурный декор, как ковром покрывающий экстерьеры и интерьеры зданий — мечетей, минаретов, медресе, дворцов, выполненный в однотонной резьбе или же в цветных мозаиках, фресках, изразцовых покрытиях. Декоративная разработка поверхностей зданий арабо-мусульманского мира поражает воображение грандиозностью площадей, нескончаемым разнообразием вариантов, виртуозностью исполнения, хитроумными решениями переходов орнаментальных идей в архитектурно-конструктивные.



Илл. 2. Фрагмент арабского орнамента типа «ислими»

В орнаментике арабо-мусульманского мира существует несколько типов декора. Так, в орнаменте типа *ислими* (араб, «исламский»; илл. 2) мы видим переработку антично-византийского мотива аканфа, превратившегося в изящные завитки, распространяющиеся по всей поверхности, с крохотными цветочками и закрученными листочками. Этот орнамент покрывает поверхность стены или вещи в виде ажурного декора, часто являясь фоном для надписи или же фрагмента другого орнаментального мотива, поскольку арабский декор не терпит никаких пустых, свободных мест. Отдельные орнаментальные фрагменты часто komponуются на поверхности в виде пересекающихся геометрических фигур, а в архитектуре часто приобретают характер объемно-декоративной разработки,



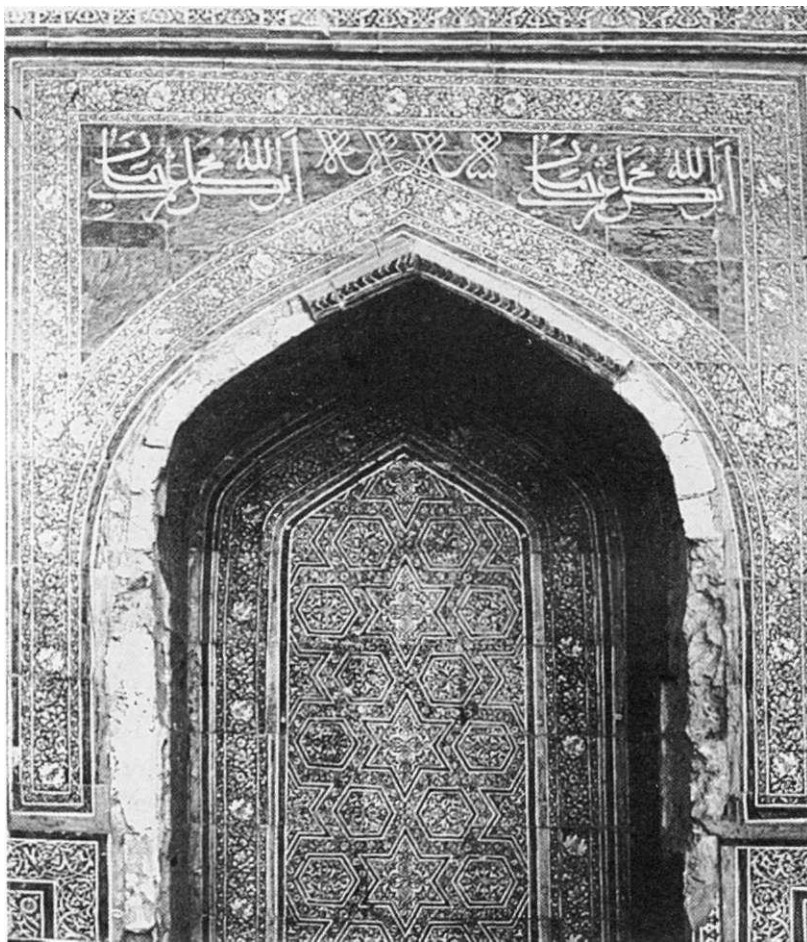
Илл. 3. Фрагмент арабского архитектурного декора с надписью типа «куфи»

непосредственно переходящей в конструкцию.

Гирих — тип арабского орнамента, не имеющего аналогов во всем мировом искусстве (илл. 4). Он является собой результат подлинного торжества синтеза искусства и математики. Это узор из модульных многоугольников, расходящихся по принципу радиальной симметрии. Они создавались с

помощью точных измерительных инструментов и могли иметь свое математическое исчисление.

Письмена, входящие в состав арabo-мусульманского декора, имеют два основных вида: более древний, геометрического вида *куфи* (илл. 3) и более поздний *наسخи* (илл. 4) — округлое по форме, более беглое письмо. Но в декоре и тот, и другой



Илл. 4. Фрагмент арабского архитектурного декора с надписью типа «наси»

вид письменности приобрели чрезвычайно вычурный характер, так что часто прочтываются с большим трудом и порой почти не выделяются зрительно из орнаментальных хитросплетений, образуя органичное вербально-художественное целое. Особая разновидность куфического письма, еще более декоративная — так называемый «цветущий куфи»

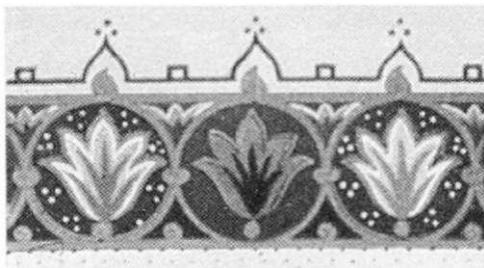
(илл. 5), у которого концы букв как бы «прорастают» сложными орнаментальными добавлениями. Но в самой трудности прочтения, стремлении полностью растворить надпись в канве орнамента проявляется не просто избыток тяги к декоративности, а именно мировоззренческий принцип регламентирующего жизненного правила, воспринимаемого



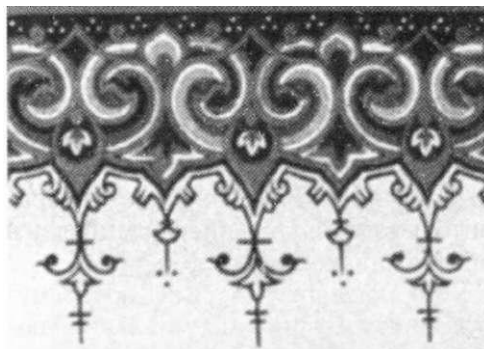
Илл. 5. «Цветущий куфи». Фрагмент
стенного декора купольных построек

как норма бытия, как суть эстетического канона. Сами сооружения, таким образом украшенные, как и вещи, становились носителями и выразителями этого канона. Происходило как бы полное синтетическое слияние смысла, изречения, увековеченного на здании или вещи, с красотой самого декора. Тем самым предмет или здание приобретали характер своеобразной «хвалебной оды», жанр которой достиг особой выпренности в придворной поэтике арабо-мусульманского мира.

Диапазон мотивов орнамента колеблется от хорошо узнаваемых эле-



Илл. 6. Арабская стилизация мотива
пальметты



Илл. 7. Арабская стилизация мотива
волюты

ментов, заимствованных из антично-византийской культуры: пальметт, волют, кринов и проч., цветочных стилизованных мотивов (илл. 6—9), изображений животных (илл. 10)— до совершенно абстрактного узора, в котором первообраз уже практически не прочитывается (илл. 12). Большое распространение в арабском орнаменте получило изображение узла. Как и вообще на Востоке, он имеет здесь благожелательный смысл (узел счастья, узел долгой жизни и проч.). Причем важно заметить, что этот мотив используется в арабо-мусульманском орнаменте и как самостоя-



Илл. 8. Арабская стилизация мотива крина



Илл. 9. Арабская стилизация мотива линейной спирали

тельный элемент, и в то же время его идея часто выступает как своего рода стилеобразующий принцип, с помощью которого происходит преобразование растительного орнамента в абстрактный декор. В многочисленных декоративных разработках мотива узла (илл. 13) словно тают, растворяются элементы и даже целые композиции конкретно-изобразительного вида, трансформируясь в абстрагированный декор.

На примере искусства арабо-мусульманского мира мы можем наблюдать еще одно проявление синтетического художественного мышления. Ранее нами говорилось о взаимной обратимости композиции и мотива в орнаменте, так же как и об органичной смысловой связи вещи и орнамента. Единство же между архитектурой и декором в древнем мире может иметь совершенно иной, синтетичес-

кий характер, когда декор, рожденный в более раннем искусстве вещи переносился в архитектуру. В то же время и на примере архитектуры мы можем наблюдать органичное единство орнамента и формы (в частности, декор колонны). В арабо-мусульманской культуре единство между архитектурой и декором возникает как результат единства их композиционной основы, так как ни орнамент, ни архитектура здесь уже не имеют связи ни с какими смысловыми явлениями.

Само конструктивное членение зачастую приобретает чисто декоративный смысл, как, например, форма купола с ребристой поверхностью, в виде трубчатых складок (илл. 14), или же каскады так называемых «сталлактитов» сложного фигурного членения (илл. 15, 16).

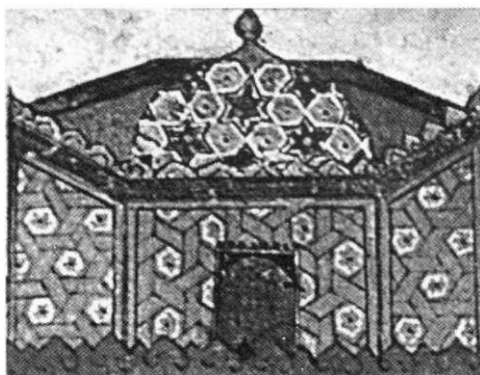
Говоря о слове как важнейшей составляющей арабского декора, играв-



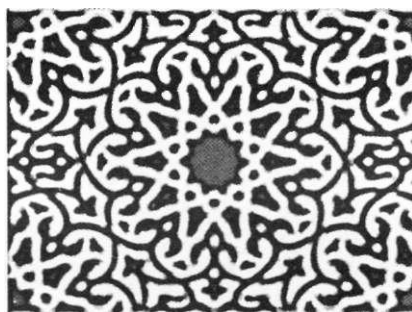
Илл. 10. Арабский орнамент с изображением птиц

шем здесь роль смысловой доминанты, следует отметить как само громадное значение письменности в арабо-мусульманском мире, так и ее специфический характер. Это связано прежде всего с тем общим для всего Востока высочайшим цензом письменности, который характерен здесь с древнейших времен. Сама каллиграфия почиталась одним из важнейших видов искусства. Листы с образцами прекрасно выполненных сочинений коллекционировались наряду с произведениями живописи, драгоценными сосудами и проч.

Арабское письмо по своему виду носит чрезвычайно образный характер. Само же книжное дело арабского мира наряду с архитектурой может служить еще одним великолепным образцом воплощения декоративно-орнаментального принципа (илл. 11). Книжная миниатюра строилась здесь на варьировании трех составляющих: сюжетного изображения, комментирующего текста и орнамента, органичной части самого сюжета. Орнамент обильно покрывает изображенные стены зданий, одежды и прочие предметы. Вся миниатюра композицией фигур, ритмом цветовых пятен, графикой рисунка создает подчеркнуто декоративный образ, решенный на тех же орнаментальных принципах. Это делает ее удивительно цельной и гармоничной. В этой цельности органично присутствие текстовой части, орнаментально скомпонованной, несущей в себе подчеркнуто музыкальное, ритмичное начало. Ее графическая выразительность, орнаментальность неразрывно связаны с кратким, лаконичным, воспринимав-



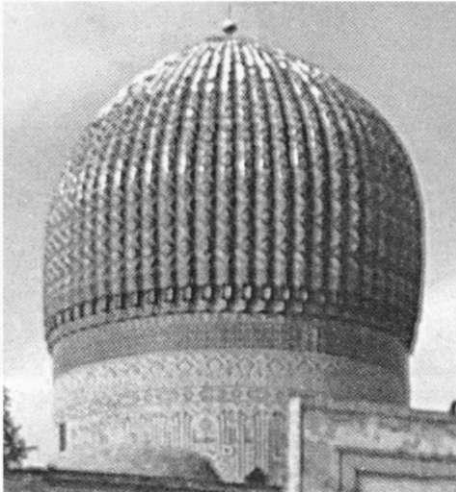
Илл. 11. Фрагмент арабской книжной миниатюры



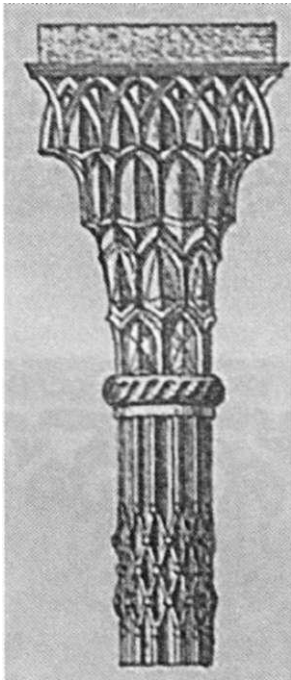
Илл. 12. Арабский орнамент абстрактного типа



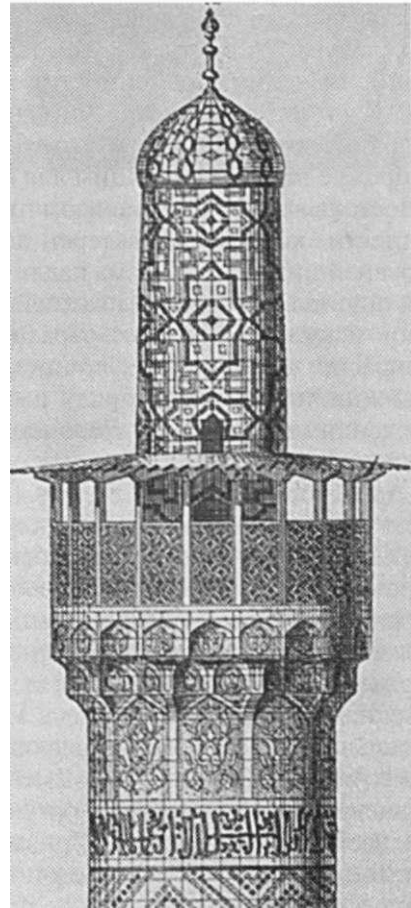
Илл. 13. Мотив узла в арабском орнаменте



Илл. 14. Арабский купол с ребристой поверхностью



Илл. 15. Арабская капитель в виде каскада «сталактитов»



Илл. 16. Декор минарета

мым одновременно со всей миниатюрой содержанием написанного. Здесь, как и в архитектуре или искусстве вещи, опять-таки образуется монолитное единство слова и декоративного образа. Но в отличие от них, здесь может иметь место и еще одна смысловая доминанта — изображение сцены, которое становится главным, подчиняя себе и слово, и орнамент. В то же время сам текст,

являясь частью общей композиции, имел и собственное декоративно-смысловое поле, в котором благодаря художественно-выразительным свойствам письменности смысловое начало и декоративность взаимно проникают друг в друга. Красота смысла, заложенная в тексте, про-

является визуальным выражением образа текста.

Арабо-мусульманский мир сыграл колоссальную роль в формировании культуры Европы в период Средневековья и Ренессанса, что особенно ярко проявилось в архитектуре и тесно связанном с нею искусстве орнамента.

Вопросы к теме

1. Каковы основные особенности мировоззрения арабо-мусульманского мира, легшие в основу орнамента этой культуры?
2. Дайте характеристику арабо-мусульманского орнамента типа «ислими» и «гирих».
3. В чем состоит специфика взаимосвязи орнамента и письменности в арабо-мусульманской культуре?
4. Охарактеризуйте особенности книжного декора арабо-мусульманского мира.



2. Византия

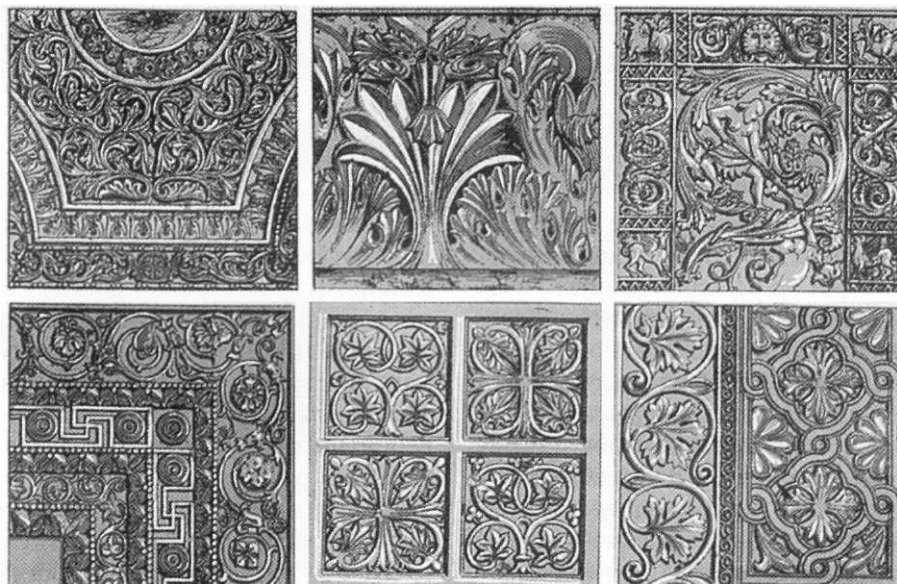
В тысячелетней культуре Византии впервые обретает свою художественную плоть и кровь христианство, возникшее еще в недрах Древнего Рима. Христианство открыло человечеству совершенно новый мир духовных ценностей, неведомых язычеству. Высокое искусство древних цивилизаций было своего рода прелюдией, подготовкой к этому новому этапу, на котором изобразительное искусство вместе с архитектурой стали главными выразителями представлений о Горнем мире.

Архитектура Византии, оттолкнувшись от римско-эллинской традиции, мощной космичностью своей пластики, словно парящим над массой храма куполом выразила идею победы духовного начала над телесным, доставшуюся этой культуре ценой поистине невероятного напряжения внутренних сил. Изобразительное искусство породило истинное духовное чудо — икону, ставшую посредником между телесным и духовным мирами. Орнамент прочно занял теперь место искусства декоративного, украшающего, которое

на чувственном уровне выражает идеалы своей культуры. В византийском орнаменте мы видим сложнейший, многогранный, во многом эклектичный художественный мир, сформировавшийся в результате сложных взаимодействий наследия разлагающейся римской культуры и греческого эллинизма, индо-персидских влияний и позднее — арабо-мусульманского мира, в котором непросто отыскать черты стилистического единства.

Одну из главных, наиболее очевидных таких черт следует видеть в невероятной, поистине восточной насыщенности, изобильности, пышности, характерной в особенности для монохромного резного и подражающего ему изобразительного декора (илл. 17). В то же время цветной

орнамент фресковой живописи, мозаик, предметного искусства (драгоценных, со множеством цветных камней, жемчуга, окладов, вышивок, предметов утвари и проч.) построен на сочетании сочных, густых тонов, с изобилием деталей, плотно покрывающих поверхность, с наличием множества разнородных элементов, объединяя мотивы различной степени обобщенности — от натуралистических до совершенно абстрагированных. Специфичны для византийского декора, как и пластики вообще, черты особой тягучей вязкости, аморфности, что связано с выражением определенных мировоззренческих установок. Христианская культура стремилась к преодолению языческой чувственности. Античный



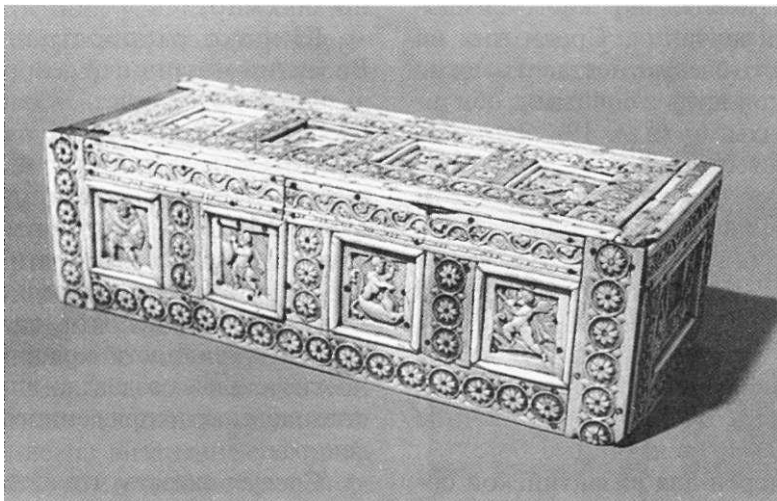
Илл. 17. Фрагменты византийского орнамента. Резьба по кости и дереву

мир, в частности, предпочитал мрамор для своей скульптуры как наиболее адекватный материал для выражения найденных им классических пропорций. Византия отказывается от него, как и от самой скульптуры, воспринимая ее как носительницу демонической образности. Вместо нее — стремящийся к плоскости рельеф, для которого используется чрезвычайно дорогая, привозившаяся из далекой Индии слоновая кость (илл. 18).

В самой Индии этот материал как раз и был выразителем чувственного начала в его наиболее яркой, образной форме, во много крат превосходящей искусство античности. Но византийцы в своем стремлении преодолеть доставшееся им античное наследие избирают слоновую кость, ценя ее драгоценность, вязкую пластичность, помогающую своими свой-

ствами преодолевать столь неприемлемое для христианского восприятия совершенство античных форм.

Целью украшения храма, как и царского дворца, было служение Богу. Храм — дом Божий на земле. Императорский дворец — чертоги помазанника Божия, осуществляющего данные Им установления. Священнодействие, совершаемое в храме, как и сам храм — символ Небесного обиталища, Горнего мира. Отсюда и цели искусства — доступными земному художнику материальными средствами выразить его великолепие, создать его символическое подобие. Византийские художники стремились достичь этого, искусно украшая интерьеры мерцающей, словно светящейся изнутри мозаикой, ажурной, тонкой резьбой по камню, мрамору, дереву; предметы утвари — блестящей цветной эмалью, драгоценными камнями.

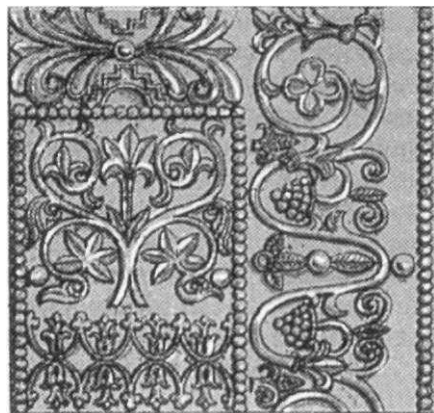


Илл. 18. Шкатулка, обложенная пластинами из слоновой кости с резным декором. XI—XII вв.

В византийском орнаменте имели место совершенно противоположные тенденции, делавшие его столь сложным и насыщенным. Византийская традиция, отрицая несовершенство человеческого зрения, предписывала изображение мира, словно видимого вблизи при ярком освещении, как бы без светотени, поскольку сам свет воспринимается в христианстве как духовная категория Истинной Божественной Сущности.

С этим связана отмеченная выше активная переработка многих элементов римского декора в сторону их абстрагирования, часто до неузнаваемости (позднее, под влиянием арабского искусства, это абстрагирование приобрело особый характер). И вместе с тем многие эллинистические и римские элементы византийские декораторы перерабатывают в прямо противоположную сторону, создав мотивы повышенно натуралистические. Таких мотивов немного, и связаны они с выражением идей активного символического звучания. Среди них на первое место следует поставить мотив виноградной лозы с сочными, обильными гроздьями (илл. 19). Этот мотив, как известно, бытовал и в античном орнаменте, являясь атрибутом Диониса. Теперь, в христианском понимании, он становится символом Спасителя: «Аз есмь лоза» — сказано в Евангелии. И это глубоко закономерно, поскольку в самом языческом Дионисе запечатлелось изначально, значительно мифологизированное представление об истинном Боге.

Характерен для византийской орнаментики мотив драгоценного камня, являющийся изобразительной имита-



Илл. 19. Фрагмент византийского орнамента с мотивом виноградной лозы. Дерево, резьба

цией натуральных камней, в изобилии украшающих различные вещи, для которых сам орнамент является естественным обрамлением, декором (илл. 20). Эти камни, крупные, полированные, в высоких гнездах, выглядели очень внушительно, вещественно, объемно.

Широко распространенный в Византии мозаичный декор имел рельефную поверхность, как бы светящуюся изнутри за счет различного наклона отдельных кусочков смальты, причем нижняя их сторона часто окрашивалась в золотой цвет. Постоянное взаимодействие почти абстрактных и подчеркнута натуралистических мотивов при плотности, насыщенности, интенсивности колорита, дробности деталей создавало впечатление повышенного напряженного звучания декора.

Следует сказать, что категория напряженности как нельзя более подходит к определению характера всего



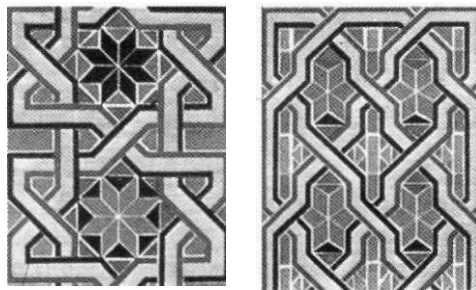
Илл. 20. Фрагмент византийского декора с драгоценными камнями. Вышивка

византийского искусства, его стилистики. Византия постоянно находилась в состоянии острейших противоречий как по отношению к внешним странам, так и внутри самого государства. Это состояние перманентного удерживания равновесия за счет громадных внутренних усилий в борьбе с внешними врагами, политическими усобицами, интригами отчетливо отразилось в характере искусства.

Все это характеризует в целом и орнаментику Византии. Композиции в ней, как правило, строятся на принципе простого пересечения горизонтальных и вертикальных линий, диагоналей, сеток, значительно упрощая заимствования из индо-персидского, а позже из арабо-мусульманского искусства (илл. 21). Арабо-мусульманский стиль вообще оказал существенное влияние на византийскую орнаментику. В ряде случаев мотив аканфа приобретает совершенно арабский вид — «голой» спирали с закрученными

листочками, похожей на музыкальные ноты (илл. 22).

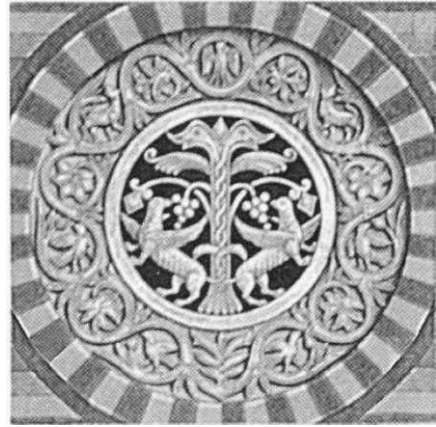
В сложном, эклектичном мире византийской орнаментики прослеживаются черты всей предшествующей орнаментальной традиции, переосмысленные в новом контексте. Византийская культура как бы подготавливала почву для будущей истории орнаментики христианского мира. Это и простейшие формулы свастик,



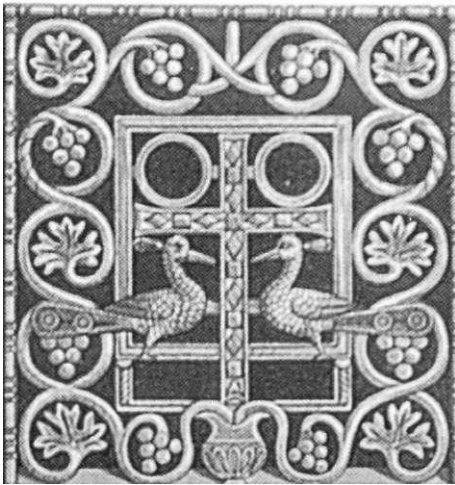
Илл. 21. Византийская переработка арабского орнамента типа «гирих». Мозаика



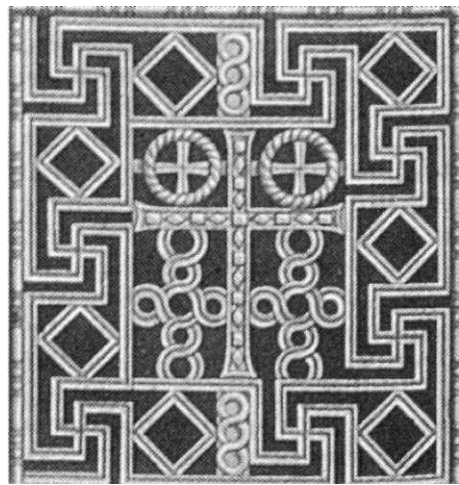
Илл. 22. Византийская переработка арабского орнамента типа «ислими». Книжная миниатюра



Илл. 23. Трехчастная композиция с Древом-крестом в византийском орнаменте. Стенная роспись



Илл. 24. Трехчастные композиции с Древом-крестом в византийском орнаменте. Стенная роспись



меандров, спиралей, пальметт и проч., и композиции, построенные на сочетании круг-крест—квадрат, занимающие здесь особое место и по-новому переосмысленные художниками: с одной стороны, в них яв-

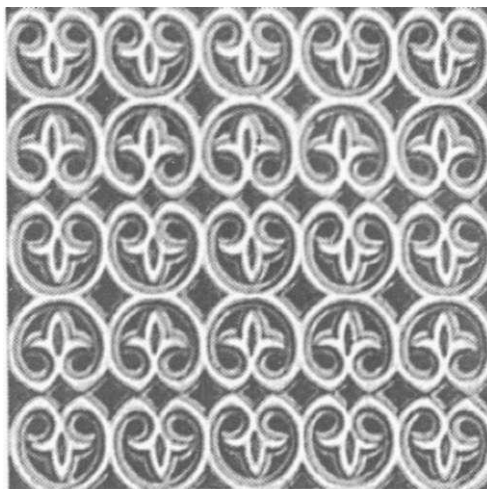
ственно ощущаются древние мировоззренческие корни, с другой — имеет место наполнение их христианской символикой (илл. 23). Это в полной мере относится и к мотиву Древа жизни, также приобретенному

здесь христианский смысл, слившийся с идеей креста (илл. 24).

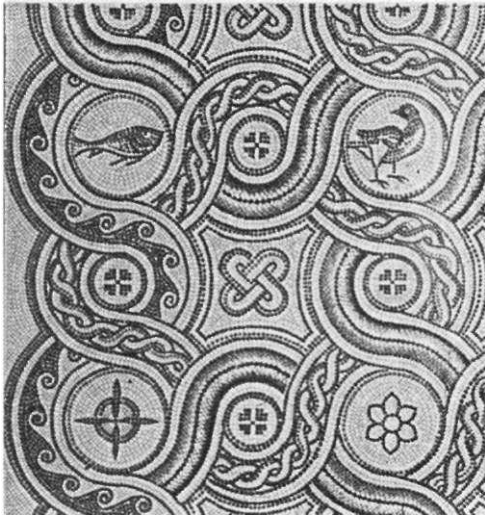
Мотив пальметты повсеместно превращается в чрезвычайно важный христианский символ лилии (по-греч. «крин») (илл. 25). Лилия имеет глубочайшие мировоззренческие корни, означая идею вечного обновления природы, рождения солнца. Этот образ имеет непосредственную связь с идеей Древа, креста, и вот теперь, в христианском контексте, происходит как бы возврат на новом витке к самому изначальному, сокровенному смыслу сквозь все последующие декоративно-образные наслоения: лилия — символ Благовещения, обновления мира, прихода в него Спасителя.

Спираль зачастую трансформируется в мотив соприкасающихся между собой кругов, образующих сетку, сплошь покрывающую украшаемую поверхность. В этих кругах, как правило, изображаются кресты, трехчастные композиции, в чем проявляется прямое влияние культуры Передней Азии (Персия) на античную традицию.

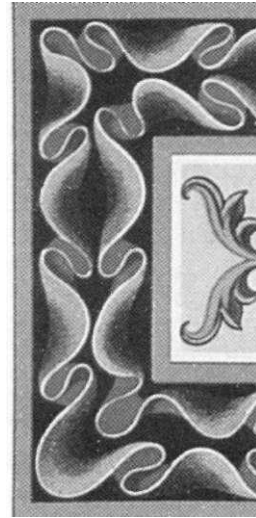
Уже в ранний период существования христианского искусства его распространенными мотивами становятся узел и жгут, символизировавшие важнейшие сакральные представления (илл. 26). Под влиянием арабомусульманской традиции мотив плетнки может значительно изменяться, абстрагироваться, становясь уже не мотивом, а как бы принципом построения композиции. И наконец, следует отметить еще одно характерное явление: уже в канве ассиро-вавилонского декора, позже — в римской орнаментике наблюдались явления со-



Илл. 25. Мотив лилии (крин) в византийском орнаменте



Илл. 26. Фрагмент византийского орнамента с элементами узла и плетенки. Мозаика



Илл. 27. Византийский декор абстрактного типа. Стенная роспись

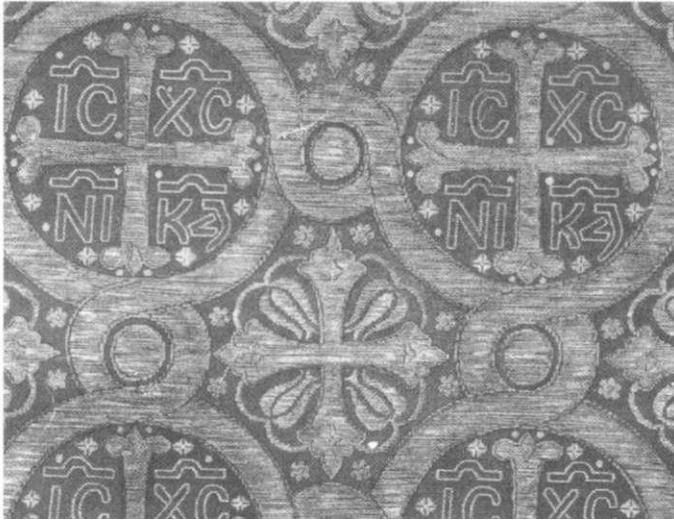
вершенного абстрагирования мотива, в котором никакого изначального изображения не прочитывается. Этот мотив — в виде перевивающейся ленты — говорит о чертах своеобразного декадансного вырождения орнаментального искусства. Такого рода мотивы мы наблюдаем и в византийском орнаменте. В них может иногда смутно угадываться первообраз в виде складок ткани, подвешивавшейся в нижних ярусах храма под иконами, разводов поделочного камня, которым декорировали стены зданий, и подражали этим декорациям в технике фрески (илл. 27).

Византийская орнаментика не создала каких-то ярких, остро выраженных, запоминающихся стилевых образов, но ее великая заслуга перед мировым искусством состоит прежде всего в том, что ей удалось как бы по-

дытожить, собрать воедино, проработать все накопленное предшествующей орнаментальной традицией богатство, чтобы передать его по эстафете дальнейшей истории христианского искусства — как западной, так и восточной его традиции.

Особый характер имела орнаментика драгоценных шелковых тканей Византии, находившаяся под сильным влиянием Персии, ткани которой в эпоху династии Сасанидов (II—VI вв.) имели огромную популярность во всех сопредельных странах.

На базе сасанидского декора Византия сформировала свой собственный, чрезвычайно важный текстильный орнамент с изображением древнейших мировоззренческих символов — круга, креста и квадрата: они обретают теперь вполне конкретный христианский смысл (илл. 28). Сам



Илл. 28. Фрагмент византийской ткани с крестами в кругах. Парча

крест трактуется одновременно и как скрещенные кости Адама, и как Древо с цветами лилии. Идея вечно оживающей природы, которую несло в древности изображение лилии, здесь, соединенное с мотивом креста и костей прародителя челове-

ства, обретает символику христианского Воскресения. Этот тип текстильного орнамента пережил все последующие эпохи и в настоящее время является одним из наиболее употребляемых в православном богослужебном обиходе.



Вопросы к теме



1. В чем состоит коренное отличие византийской культуры от культуры древнего мира и как это проявилось в орнаменте?
2. Каковы главные стилистические черты орнамента Византии?
3. На какие художественные традиции опирается искусство византийского орнамента?
4. Как проявляется христианская символика в орнаменте Византии?
5. Охарактеризуйте особенности текстильного орнамента Византии.



3. Кельтский орнамент

Кельтские племена с незапамятных времен населяли многие регионы Западной Европы. Судьба этого талантливого и самобытного народа сложилась поистине драматично: попав в зависимость от Рима, кельты, несмотря на высокую культуру, на которую оказали существенное влияние греческие традиции, не смогли все же ни развить свою государственность, ни создать свое «большое» искусство, архитектуру. К моменту падения Рима кельтские племена сохранили культуру практически только в районах Ирландии, Британских островов, где в результате недолгой исторической «передышки» — до вторжения англосаксов они создали великолепное «малое» искусство, в котором главную роль играл удивительный по своей стилистической выразительности орнамент, украшавший каменные надгробия, ювелирные вещи, предметы обихода и проч.

О реальном плетении из растительных волокон и кожаных ремешков, о магическом значении плетеного орнамента мы уже говорили в первой части пособия. Что же касается кельтов, то их древняя культура воспринимается как некая загадочная, магическая легенда, дошедшая до нас в таинственных рунах, сагах, с детства пленяющих воображение сказках с

эльфами, карликами, феями и прочей волшебной силой. Вспоминая эту страницу прошлого своего народа, английский писатель Джон Ките писал в поэме о любви рыцаря к фее:

Я сплел ей из душистых трав
Венок, и пояс, и браслет...

Фея же в свою очередь:

Нашла мне сладкий корешок,
Дала мне манну, дикий мед...¹

Сплетенные из травы вещи, как и сами растения, которыми обменивались влюбленные, воспринимались как носители некой таинственной, магической силы, действие ее оказалось в конечном итоге губительным для рыцаря.

Исполненные магической таинственности верования древних кельтов хранились друидами — жрецами особого посвящения, требовавшего не менее чем двадцатилетней подготовки. В них переосмыслились, обрастая новыми дополнениями, древнейшие представления о мире, принявшие особый, свойственный данной культуре характер.

В канве кельтского орнамента мы видим явные отголоски древнейших универсальных символов — свастик, меандров, зигзагов, спиралей, формулы круг—крест—квадрат, трехчастных композиций (илл. 29). Все они буквально растворяются в разнообразии решений двух основополагающих идей этой орнаментики: наиболее раннего мотива плетенки, который стал главным формообразующим и связующим ее элементом, и присовокупившегося к нему несколько позднее звериного мотива.

Напомним, что и сам звериный мотив, основанный на идее единоборства двух животных, имеет то же космологически-мифологическое происхождение, что и плетенка. В процессе исторического существования этой культуры, развития ее «малого» искусства преимущественное значение получили определенные художественные идеи, опирающиеся на особенности данной культуры. Сложность, запутанность плетенки вкпе с острыми, угловатыми, асимметричными композициями в художественной форме отражают черты мировоззрения этого народа. Плетенки напоминают свернутую в тугой клубок поврежденную пружину, заряженную совершенно непредсказуемой по действию энергией некой дикой, необузданной силы. Сложность колорита, построенного на сочетании звучных, нервно-контрастных, тонких, переплетающихся линий, усиливает беспокойство ритмики, создает ощущение внутренней нервозности.

Зрителя буквально завораживают эти непонятные, но кажущиеся чрезвычайно значительными, как друидические тайны, хитросплетения, в ко-

торых вырисовываются фигуры животных, часто злобных, агрессивных, со змеящимися, переплетающимися телами, шеями, хвостами. Древнейшие мировоззренческие смыслы, связанные с идеей Древа с охранителями, защиты, оберега, приобретают в них совершенно иной, поистине зловещий смысл. Сам образ змеи для кельтского орнамента является центральным. Он не только наиболее популярный здесь мотив, но и важный стилеобразующий ориентир.

В многообразии решений кельтской орнаментики отчетливо прослеживается динамика ее исторического развития, свидетельствующая о полном цикле существования: *ранней стадии* (илл. 29), на которой еще отчетливо видны универсальные мотивы и ритмы, пришедшие от глубокой древности; *стадии развитого плетеного стиля* (илл. 30) — полного вызревания специфических для кельтской орнаментики декоративных идей на слиянии плетенки и звериного стиля, породившем уникальный характер этого искусства, наконец, *позднего этапа* существования, на котором мы видим явные черты декаданса этого стиля, проявившиеся в абстрагировании мотивов, асимметрии ритмов (этот тип орнамента был «подхвачен» в искусстве модерна) (илл. 31).

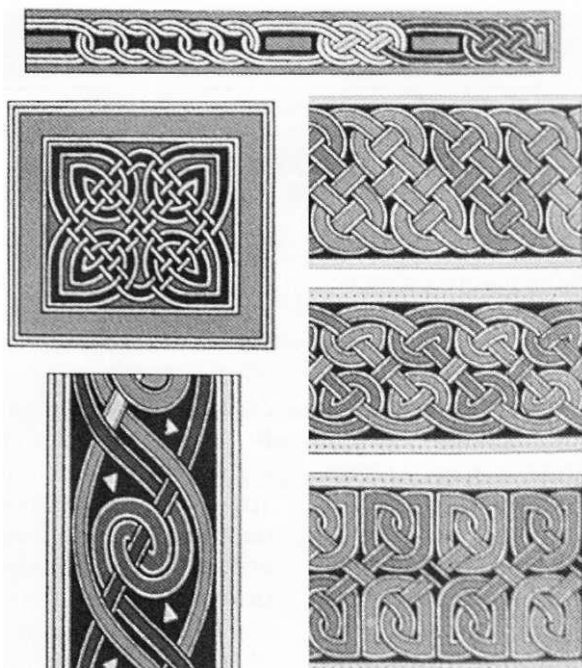
Мы не случайно говорим о *собственном существовании кельтского орнамента*, имея в виду его как явление языческой, дохристианской культуры. Это очень важный момент, так как сегодня под кельтским орнаментом подразумевается чаще всего явление, далеко перешагнувшее эти границы. Еще в период ранней христианизации Евро-



Илл. 29. Кельтский надгробный камень с крестом и фрагменты древнего кельтского орнамента

пы, когда в районах кельтских земель стали селиться искавшие безопасности и уединения монахи, местный орнамент стал активно использоваться ими для украшения манускриптов (VI — VIII вв.). И несмотря на то, что ирландское монашество вызывало серьезное недовольство со стороны официального католи-

чества за стремление к самостоятельности и за связи с языческой культурой древних кельтов, яркий, красочный, чрезвычайно выразительный декор кельтских манускриптов широко распространился по всей Европе, сыграв значительную роль в искусстве Средневековья, включая и православный мир.



Илл. 30. Образцы кельтского плетеного орнамента. Декор манускриптов



Илл. 31. Образец кельтского орнамента на металлической фибуле. Эмаль

Вопросы к теме

1. Как отразилась в орнаментике специфика мировоззрения древних кельтов?
2. Охарактеризуйте основные черты стилистики кельтского орнамента.



4. Романский стиль

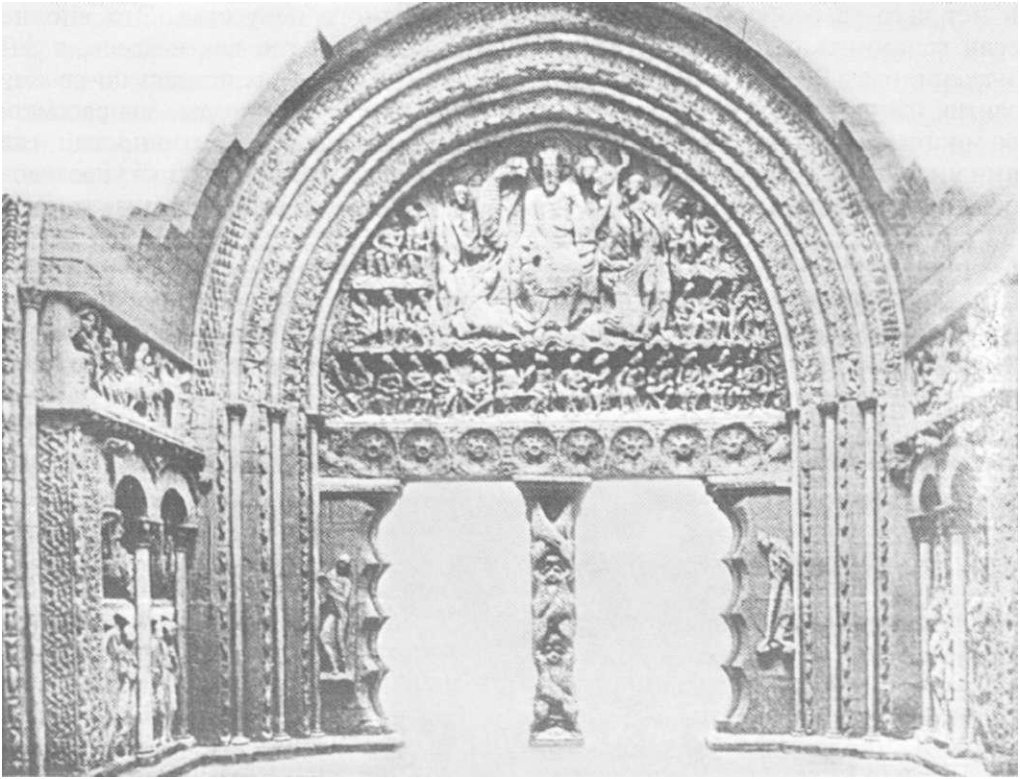


В той популярности, какую имело кельтское искусство в раннесредневековый период в западной христианской культуре, наверное, нет ничего удивительного. Это был мир серых каменных стен, за которыми проходила жизнь горожан, обитателей замков, монастырей, аббатств и проч. Постоянная опасность нападения, убоицы, состояние перманентной войны заставляли людей строить крепостные стены, внутри которых, среди скученных домов, пролегли узкие, как бойницы, улочки. Жизнь отличалась суровой грубостью нравов. Яркие краски и чистый воздух полей и лесов были далеки от постоянного быта дворян и горожан, в котором долгое время не было места комфорту и роскоши жилищ, изобилию изящных предметов, красивых тканей для одежды. Все это привозилось из далеких восточных стран, стоило баснословно дорого и порицалось церковью. Дивные, красочные миниатюры, редкие вещи, украшенные яркими эмалями, драгоценными камнями, тонкими листочками сусального золота и серебра, казались поистине чудесными и сказочно прекрасными.

Только в XI — XIII вв. в Западной Европе происходит заметное накопление культурного потенциала, достаточного для возникновения определенного стиля, получившего название *романского*. Это название связано с

тем, что его главную формообразующую функцию (как и вообще в культуре Средневековья) играет архитектура, во многом опиравшаяся на сохранившиеся до того времени римские традиции (по-латыни «Roma» — Рим). Центром стилиобразования в этот период являлся католический храм. С бурным ростом городского населения и исключительно важной его роли в общественной жизни (в храмах проходили не только богослужения, но и наиболее важные общественные мероприятия, такие, например, как собрания членов гильдии, цеха и т.д.) храмы должны были вмещать огромное количество народа. Поэтому их строили с массивными циркульными перекрытиями, которые опирались на многометровые по толщине стены, относительно невысокие, что создавало впечатление «коренастости» помещения (илл. 32). Это накладывало заметный отпечаток на всю романскую стилистику — подобными пропорциями отличались предметы декоративного искусства, скульптура, живописные изображения.

Одной из основных отличительных особенностей этого декора являлось то, что в нем имела место полная сращенность орнаментального и изобразительного начал. Весь декор храма представлял собой гигантский орнамент, в котором все



Илл. 32. Интерьер церкви Сен-Пьер в Муассаке (Франция). Главный портал

изображаемое взаимодействовало через всеобщую целостность храма, символизировавшего мироустройство (илл.33).

Огромную роль в декоре храма играла резьба, гораздо более глубокая, чем византийская, стремящаяся к выявлению объема, но в то же время отличающаяся некой идолоподобностью, связанной с известной архаичностью художественного мышления. Художник еще как бы не научился управлять этой инертной каменной массой, держащей его творения в своем плену, в котором изображенные фи-

гуры, элементы декора словно медленно ворочаются, еще не проснувшись, не осознав себя. Искусство романского стиля, начинающее осваивать огромные каменные массы, еще не умело строго и ритмично организовать изображаемое.

И в этом смысле романский каменный декор своей пластикой напоминает древнеиндийское искусство — та же невероятная густота, плотность и в то же время насыщенность и дробность деталей, при которых декор как бы густо облепляет порталы, стены, колонны храма. Но наверное, в этом

и нет чего-то особо удивительного, если вспомнить о том, какое важное значение имел Восток, в частности Византия (сама, как мы уже упоминали, во многом подпитывавшаяся традициями индийской культуры), для формирования романского искусства.

Орнаментальность, как общий принцип изобразительного искусства, была во многом результатом перенесения в храмовый декор принципов, выработанных ранее в сфере малого,

предметного искусства. Это вполне закономерно, так как и здесь, в Западной Европе, происходят по-своему те же процессы, которые мы рассматривали на примере античности, где архитектурная орнаментика унаследовала традиции, выработанные ранее в лоне искусства предметного мира. Но в то же время здесь это происходит в совершенно иных условиях. Смысловые основы орнаментики древнего мира закладываются именно в контек-



Илл. 33. Фрагмент декора романского портала

сте формирования искусства вещи. В архитектуре древнего мира функция декора в основном украшающая (за исключением колонны, которая отраженным в ее форме и декоре мировоззренческим содержанием тяготеет к предметному миру). В Средневековье же главным выразителем мировоззренческих идей является храм, как синтетический образ сложных символических идей. Символ Средневековья — это совершенно особое явление, не идентичное языческому образу, имеющему плоскостную, одноплановую структуру, на чисто чувственном уровне. Средневековый символ имеет иную структуру, являясь посредником между чувственным и духовным миром. Другое дело, что в западноевропейской культуре сама эта духовность носит во многом чувственный характер, пропитана языческим мироощущением с его тяжеловесностью, идолоподобностью, и совершенно преображает элементы византийского и позднеримского орнамента.

Важным моментом в формировании романской стилистики является и

своеобразное влияние кельтского искусства, несущего в себе оттенок языческой традиции. В романском декоре происходит сращение, взаимное проникновение восточных и кельтских традиций звериного стиля, элементов плетенки. Сами кельтские мотивы, проникающие в романский декор, теряют свою необузданную энергию, угловатость, асимметричность стилистики, приобретая округлые очертания.

В то же время ощущение некоего дикого, стихийного мира, хищности, звериной опасности, во многом идущее от кельтов, словно растворено в романском декоре, придавая ему определенные пластические черты.

Это особенно присуще резному, скульптурному декору. Что же касается живописи (фресковых росписей), мозаики, то здесь гораздо большее значение приобрели византийские и римские традиции (последние особенно характерны для регионов, где лучше сохранилось римское наследие). Кельтский компонент придал им своеобразную остроту, выразительность, динамичность (илл. 34). Мозаичные композиции, созданные под непосред-



Илл. 34. Фрагменты интерьерной росписи романского стиля



Илл. 35. Мозаичная композиция романского стиля с выраженными кельтско-византийскими элементами

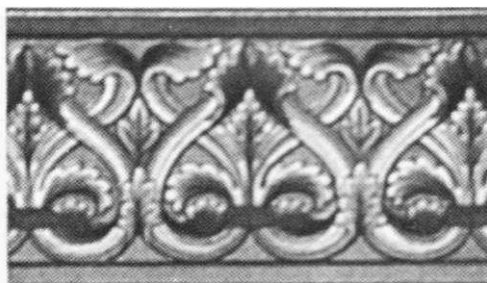
ственным влиянием римского наследия, сохранили черты заметной раздвоенности на натурализованные и резко условные элементы, подобно византийскому искусству, часто сочетающиеся в единой композиции (илл. 35).

Доминирующим мотивом в живописном декоре является линейный мотив пальметты — крина, часто соединенный с кругами, в которых уже почти не угадывается идея спирального аканфа (илл. 36). В живописи романского стиля под влиянием Ви-

зантии преобладают пурпурные тона, но они здесь как бы жухнут, тускнеют, выглядят словно размешанными на сером каменном порошке.

И только в поздний период, когда начинает развиваться искусство витража (в преддверии готики), колорит очищается, приобретает прозрачность и интенсивность.

При этом рисованный декор, возникший под влиянием римско-византийской традиции, имеет живописный колорит, весьма огубленный,



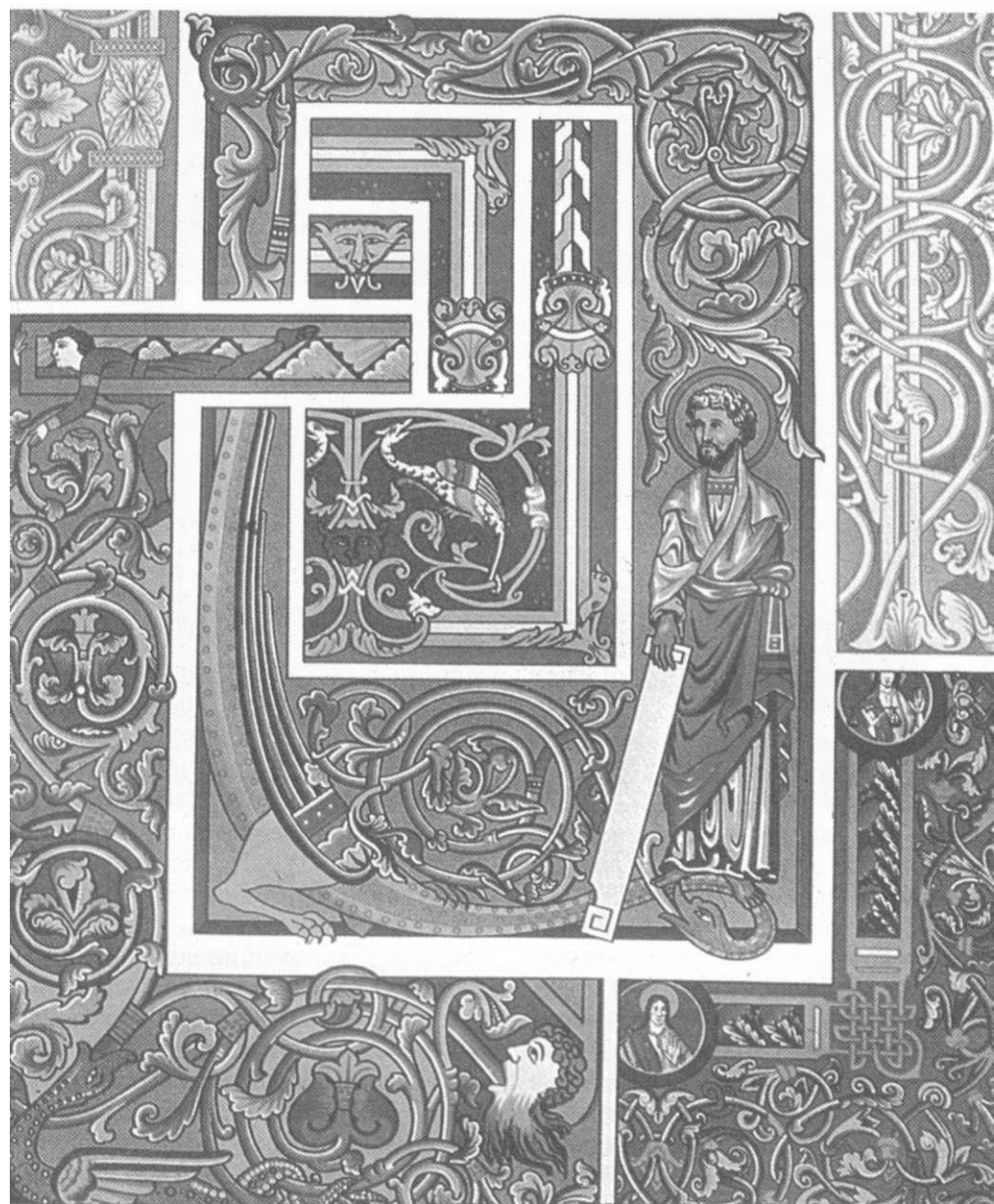
Илл. 36. Фрагменты византийского расписного орнамента с мотивом пальметты — крина

условный, с довольно примитивной, как бы ступенчатой градацией тонов, что придает ему своеобразную грубоватую выразительность. Это в известной мере проявляется и в декоре манускриптов, искусство которых в романскую эпоху продолжает играть весьма существенную роль, но претерпевает стилистические изменения. Кельтские традиции органично соединяются с активным византийско-римским началом, образуя новое декоративное целое, в котором сама плетенка теряет свое виртуозное изящество, округляется и становится более сложной, даже эклектичной по содержанию (илл. 37). Плетенка в нем трансформировалась в аканфовый завиток, в который вплетаются образы святых, евангельских животных и животных кельтского, восточного звериного стиля, изображения людей, несущие некий символический смысл. Эти изображения вместо остро графического приобрели более живописный характер, сблизившись с изобразительным искусством за счет насыщения соответствующими образами и общего художественного решения.

Симптомом перехода от романского стиля к сменившему его готи-

ческому является проникновение в орнаментику более позднего романского периода светских мотивов (илл. 38). Это было характерно прежде всего для искусства Франции, явившейся эпицентром формирования будущего готического стиля. Изображения юных рыцарей, прекрасных дам, доспехов, щитов, мечей, французских лилий, элементов активно развивавшейся в этот период гербовой семантики придали орнаментике своеобразный романтический и в то же время более светский вид. Вместе с этим заметно меняется сама стилистика декора. Из него уходят каменная застылость, грубоватость, языческая «дикость», плотность и пестрота, сменяясь лаконичной графической отточенностью, остроумием, четкостью ритмов, связанными с развитием гербового искусства.

Европейский текстильный орнамент в романскую эпоху делает первые шаги своего художественного становления, но тем не менее и ему присущи черты той же своеобразной грубоватой выразительности, с которой он перерабатывает ирано-византийскую традицию. Воспринятые ею изображения примитивизируются и кажутся словно



Илл. 37. Фрагменты книжного декора романского стиля



Илл. 38. Светские мотивы в декоре романских манускриптов



Илл. 39. Ткань романского стиля. Шелк

высеченными на каменной стене (илл. 39). Круги трансформируются в многоугольники, но могут обернуться и шитами, так как дает о себе знать та же гербовая символика.

И тем не менее генеральная линия развития средневекового декоративного искусства и в последующий период определялась христианской, католической тематикой.

Вопросы к теме

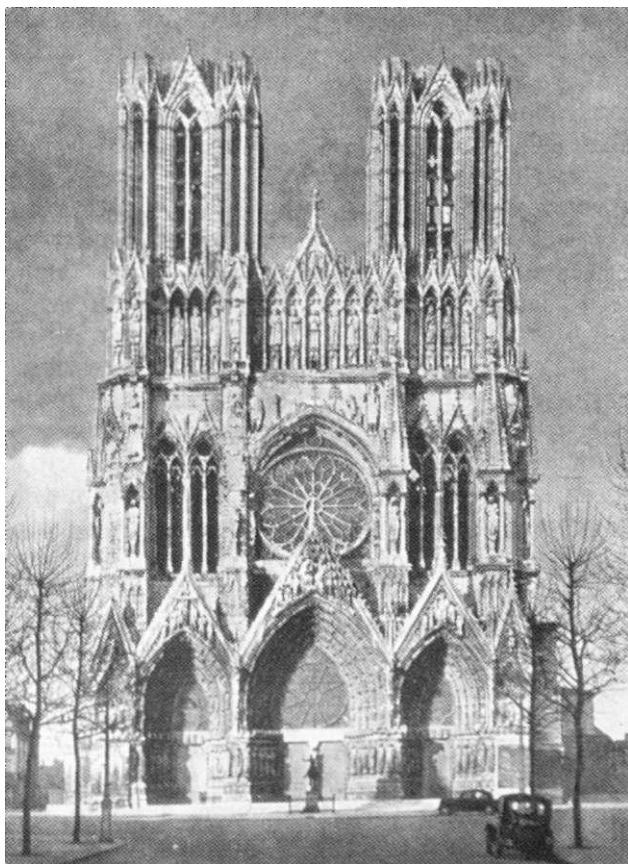
1. Охарактеризуйте значение архитектуры для формирования стилистики романского декора.
2. Каковы основные стилистические особенности орнамента романской культуры?
3. Какие предшествующие декоративные традиции легли в основу романской орнаментики?
4. Каково влияние кельтского компонента на романскую стилистику?



5. Готика

Стиль готики возник как результат художественного завершения длительного пути существования средневековой западноевропейской культуры. Эпицентром его формирования является готический собор — грандиозное сооружение, потрясающее своей выразительностью (илл. 40). В основе его — конструкция со стрельчатыми арками, гораздо менее давящими на опоры, чем полукруглые, опирающимися не на саму стену, а на тонкие пучки колонн у основания. Значительная часть тяжести передается при этом на внешнюю конструкцию — систему аркбутанов

и контрфорсов. Тем самым значительно развитая под влиянием арабов инженерная мысль позднего Средневековья как бы выявила в толще стены истинно несущие части и, отказавшись от инертной массы, оставила один только каркас. Практическая необходимость перехода к такого рода строительству была связана с бурным ростом городского населения. Но в сущности своей готический собор возник как материальное воплощение важнейших мировоззренческих идей средневекового католического сознания, окончательно сформировавшихся к этому времени.



Илл. 40. Собор в Руане (Франция). Главный фасад

Вот как пишет о готическом соборе православный святитель Иоанн Рижский: «Западные народы, духовно незрелые, восприняли Тайну христианства хотя и сильно, вплоть до "святой влюбленности", но восприняли внешне, извне... "А красота Дщери Царевой была вся внутри" — говорит пророк (Пс. 44.14). И эта внутренняя красота не была ими воспринята. Отсюда потом и родилась тоска по этой внутренней красоте, по

Горнему миру, выразившаяся в готике католических храмов.

Искусство зодчества храмов не случайно: оно выражает собою внутреннюю тайну строящего народа — это искание Бога в небесах. Готика — это устремление ввысь, тоска, это крик души, взыскующей внутреннего. Готика — это голод души, это тощие руки мольбы, простертые ввысь, ищущие "там", чего нет "здесь", на земле. В этих чертах и отразилась су-

шественная особенность религиозного опыта западных народов... утверждение "мира сего" и взыскание мира грядущего, экзальтированная влюбленность, переходящая в тоску»¹.

Очень важно, что Иоанн Рижский почувствовал в архитектуре готического храма одновременно с тоской устремленности ввысь момент утверждения «мира сего» здесь, на земле. И в самом деле — нижний ярус готического храма, там, где в нем находятся молящиеся, визуально смотрится как бы плотно пригвожденным к земле. Он создает впечатление потрясающего контраста с верхним, рвущимся в небо пластикой острых спиленей. То, что в романском храме словно только просыпалось в каменной толще, теперь обнаружило неудержимое и в то же время безнадежное стремление вырваться из плена земного притяжения.

Искусство — честный и бескомпромиссный свидетель и выразитель идеалов своего времени, в данном случае оно ярко отобразило суть того неразрешимого противоречия между земным и небесным, которое особенно остро почувствовала культура европейского Средневековья в этот поздний период своего существования.

Готика — время формирования в недрах Средневековья новой светской культуры, материалистической науки. Но глубинный смысл противостояния религии и науки следует видеть, конечно, не в том, что «ошибалась» в чем-то Библия, а в том, что сам материализм — слишком примитивное яв-

ление, чтобы вместить величайшие истины Священного Писания — столкнулся с идеями схоластического западноевропейского богословия.

Аналогичны и причины конфликта между церковной и светской культурой, эпицентром которого явился возникший в эпоху готики культ Прекрасной Дамы. Феномен этот совершенно типичен для западноевропейской культуры. Его истоки следует искать уже в самом неправомерном обожествлении Пресвятой Девы и в то же время в недопустимо личном отношении к Ней, что наглядно проявилось уже в термине «Мадонна» — Моя Госпожа. Неудивительно, что идея «рыцарского» служения Божией Матери в конце концов трансформируется в служение земной женщине — сначала супруге своего сюзерена, затем — Прекрасной Даме. При этом культ Прекрасной Дамы приобретал постепенно все более чувственный смысл. Неизменным в нем навсегда остается лишь то, что это — любовь к чужой жене, запретный плод, и вне этой запретности она не существует. И вот на этой изначально запрограммированной греховности, совершенно недопустимой с точки зрения христианской религии и нравственных устоев общества, зиждилась вся куртуазная² культура Средневековья, со всей ее знаменитой литературой, в которой поэты и писатели называют «святыми» женщин, вероломно нарушавших священные узы брака.

Сегодня этим никого не удивишь, все это, увы, стало нормой нашей жиз-

ни. Но следует помнить, что начало такой «морали» было заложено именно в западноевропейской культуре в эпоху готики, а борьба за узаконивание по сути дела аморальных человеческих отношений во многом отражала содержание конфликта между церковной и светской культурой того времени.

Клерикальная сторона, выступавшая против развития светской культуры, базировалась на не менее аморальных позициях. Поэтому вполне закономерно возникает своеобразный антипод куртуазного культа — печально известная «охота на ведьм», в ходе которой дышащие сладострастной похотью «святые отцы» инквизиции представляли своих несчастных жертв под нечеловеческими пытками «признаваться» в изощренных «связях» с нечистой силой.

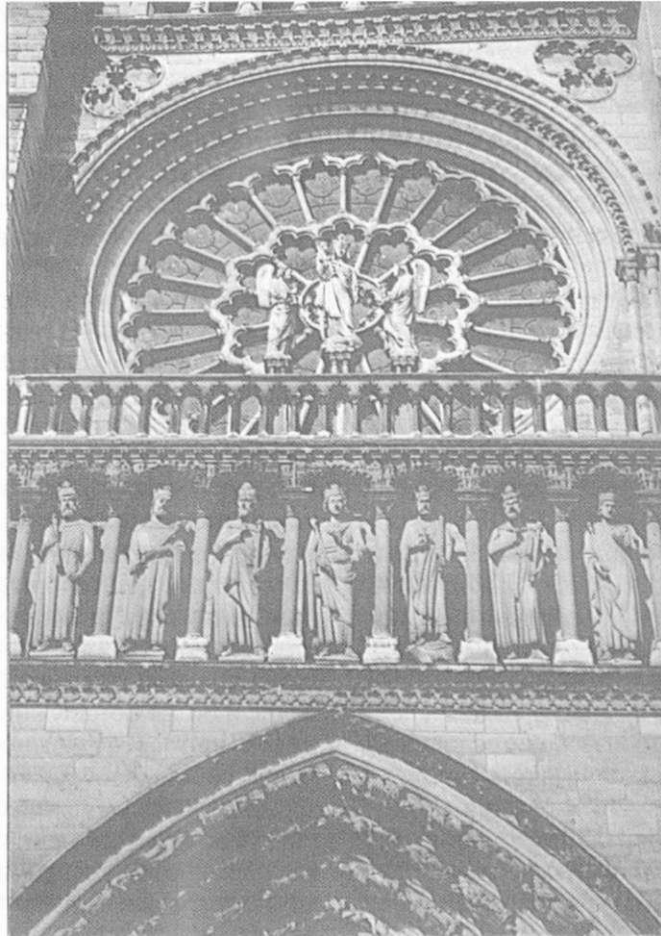
Для нас чрезвычайно важно осознать, что именно в этот период возникает феминистское начало в европейской культуре, что является ярким признаком ее декадансирования. Готика и стала таким декадансом художественной культуры европейского Средневековья, в эпицентре которого находился образ католического храма.

Потрясающая воображение выразительность готических соборов основана на мистически-ирреальном мироощущении, а сам храм способствует совершаемому в нем действию, развивая эти чувства до степени крайней экзальтации, которую католическая традиция принимает за духовное переживание. Этим целям служит и органная музыка, как звуковое воплощение идей, заложенных в образе храма.

Если тяжелые, массивные циркульные арки романского собора создавали ощущение «пригвожденности» к земле, то готический собор ничуть не снимает с человека это ощущение роковой тяжести земного существования, а еще более усугубляет его глубокой тоской по недостижимому Горнему миру.

Громадную роль в решении художественного образа готического храма играет его декор (илл. 41). Во всем убранстве храма, как внешнем, так и внутреннем, господствует орнаментально-декоративный принцип. Главная особенность готической художественной системы — острый внутренний конфликт между внешней ее организацией по орнаментальному принципу и рвущейся наружу самостоятельностью «элементов» этой орнаментальной системы, которые все более и более обнаруживают стремление к непосредственному контакту между собой. Изображенные у колонн храма святые символически трактовались как «столпы церкви», хотя в то же время они воспринимались как личности, взаимодействующие друг с другом и зрителем (илл. 42). Часто скульптуры ярко раскрашивались, и во время религиозных мистерий, в которых использовались подобные же им скульптуры-куклы на шарнирах, поражающие своим противостественным натурализмом, все это производило на зрителей чрезвычайно сильное воздействие, вплоть до нервных потрясений, почитавшихся действием небесных сил.

Скульптура была неким чувственным, почти «живым» элементом декора храма. И вместе с тем декора-



Илл. 41. Фрагмент декора экстерьера готического собора

тивное убранство храма служило еще одной, органично связанной с предыдущей, чрезвычайно важной цели — оно было проводником религиозных идей, заложенных в образе самого храма. Библейская история, евангельские сюжеты жития святых, подвиги современников во славу церкви отражались в декоре храма в наглядной подробно-повествовательной форме. Все это

имело огромное значение в обществе, в котором царила поголовная неграмотность, где на самостоятельное, без священника, чтение Священного Писания был наложен строжайший запрет.

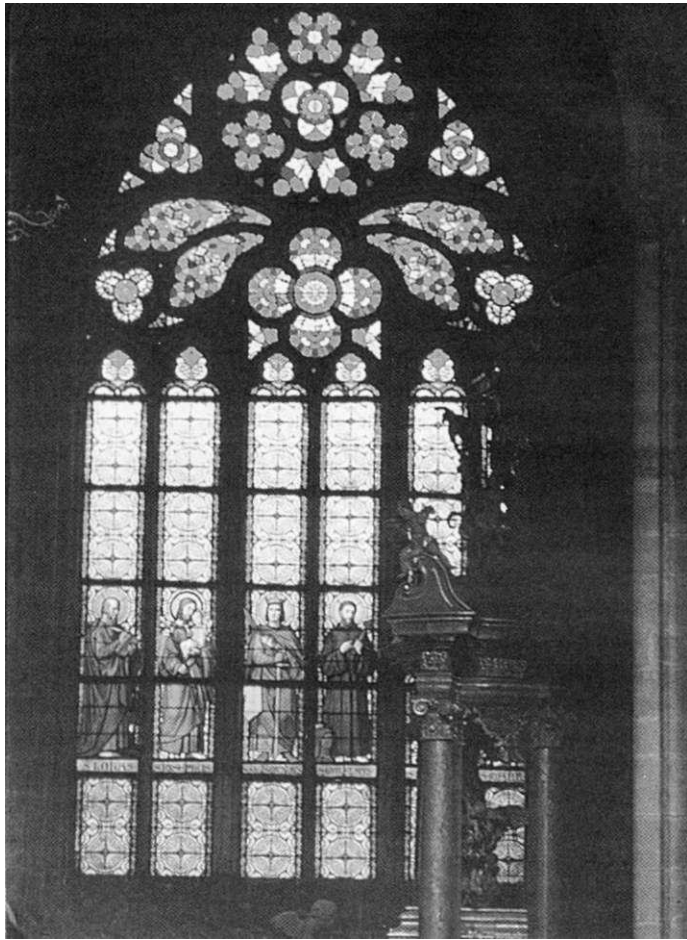
Наряду со скульптурой громадную роль в декоре готического храма играл витраж — подлинное чудо средневекового западноевропейского ис-



Илл. 42. Фигура на консоли интерьера готического храма. Крашеное дерево

куства (цв. илл. 4). Своим расцветом искусство витража целиком обязано конструкции готического храма. Утратив несущую способность, стена в нем превратилась в чистую условность, и таким образом нарушилась сама целостность традиционной архитектурной системы, символически отображающей целостность самого бытия. Дисгармония, дуальность мировосприятия материально отобразились в конструкции. Пустоту, занявшую место стены, в католическом храме заполнил витраж как некий эффектный декоративный призрак, поражающий своей миражной, ирреальной красотой. Напомним, что витражу исторически предшествует мозаика, которая в отличие от него украшала реальную стену, символизирующую незыблемость связи земного и небесного, а ее светящаяся изнутри фактура служила символическим отображением красоты и святости этой связи.

Теперь же сама атмосфера мистической ирреальности, свойственной готическому храму, во многом создается именно благодаря витражу, поднимавшемуся над нижним, монолитным ярусом здания под разделанный стрельчатыми нервюрами свод (илл. 43). Феерический, пронзительный колорит витражей, замешанный на просвечивающихся насквозь синих, красных, фиолетовых, желтых, зеленых цветах, обретает мощь поистине органного звучания. Витраж породил новую, невиданную цветовую культуру резких локальных тонов. Слово маленькие эмалевые узоры византийских икон и кельтских фибул разрослись до невероятных размеров и пронизались ярким светом (цв. илл. 4).



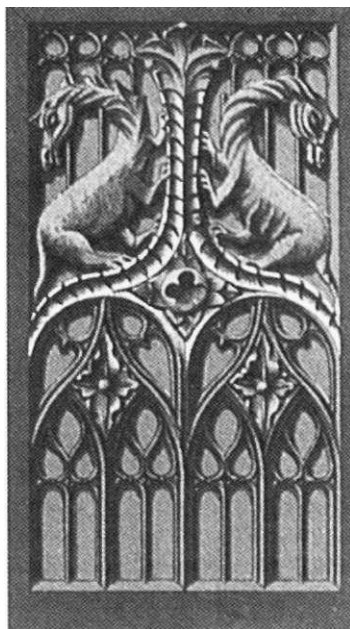
Илл. 43. Готический витраж

Витраж в корне изменил всю колористическую гамму европейского искусства: вместо тускловатых, приглушенных тонов возникли яркие, резко-контрастные цвета гобеленов, тканей, костюмов, произведений декоративного искусства. Расцвели крупными звучными цветовыми пятнами заставки манускриптов, сменив дробную изощренность предшеству-

ющей кельтско-романской орнаментики.

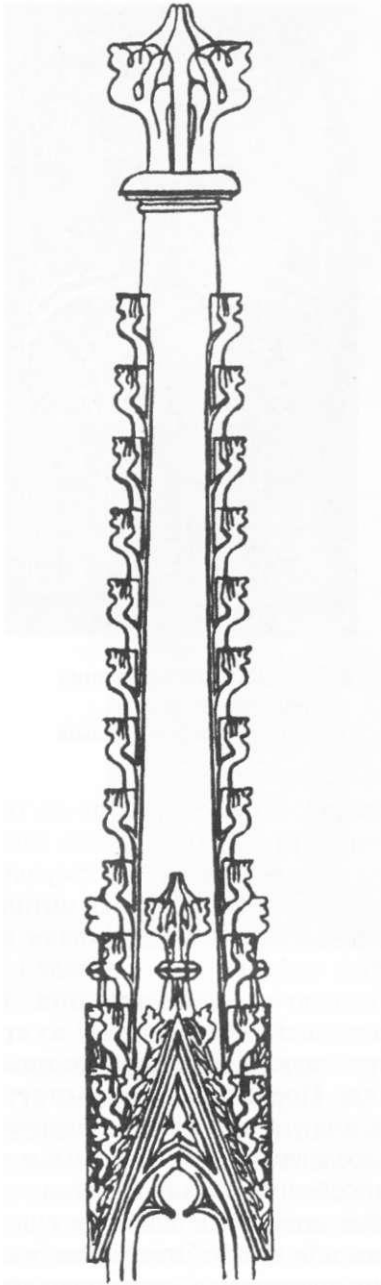
Наряду с изобразительным искусством, в котором важное значение имел орнаментальный принцип композиции, огромную роль в художественном образе готического храма играл и сам орнамент, в изобилии украшавший каменные стены снаружи и внутри, деревянную обшивку ниж-

них ярусов интерьеров и выступавшую из них мебель, храмовую утварь из дерева, серебра, слоновой кости и других материалов. Характер этого орнамента определяется сложным взаимодействием романо-византийской и арабо-мусульманской традиций, на базе которых готика сформировала чрезвычайно выразительный язык своего декора. Арабо-мусульманская художественная культура с ее рационально-математической рассудочностью, абстрагированностью от конкретных образов, графическим изяществом, хитроумной виртуозностью весьма импонировала мировоззрению схоластического Средневековья, и именно эти качества были взяты на вооружение готикой для того, чтобы преобразовать вязко-инертную массу романского наследия. При этом возникает принципиально новое явление для европейского искусства, во многом также инспирированное арабскими традициями. Органичная сращенность архитектурно-конструктивного и декоративного начал в арабо-мусульманском искусстве проявила себя в том, что теперь, в готике, возникает целый мир орнаментальных мотивов, навеянных архитектурными элементами. К ним относится прежде всего заимствованная из арабской архитектуры стрельчатая арка, которая приобрела здесь не только важнейшее конструктивное, но и основополагающее декоративное значение, став центральным стилеобразующим орнаментальным мотивом (илл. 44). С ней органично связана башенка-пинакль, являющаяся своеобразной малой моделью самого готического храма, острый шпиль которой, как бы парящий

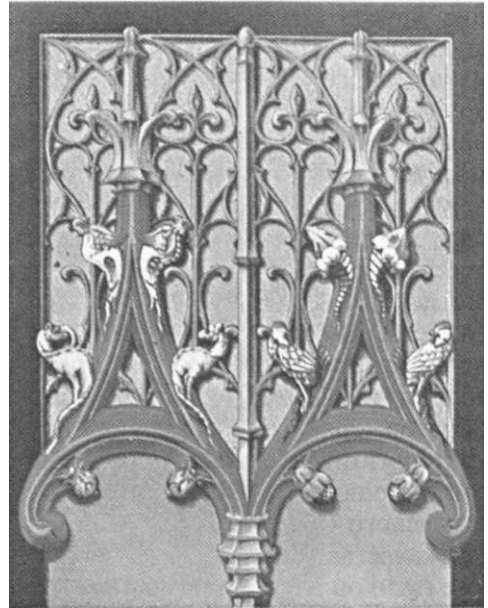


Илл. 44. Трехчастная композиция в орнаменте готики.
Крашеное дерево, резьба

в воздухе, опирается лишь на тонкие колонны (илл. 45). С аркой связан и вимперг — венчающий ее треугольный элемент (илл. 46). Наконец, мотив арки породил изящное декоративное оформление ниш, витражей в виде резной внутриарочной конструкции, представляющей собой систему из кругов, опирающуюся на тонкие длинные колонки. Последние могли отсутствовать, а круги заменяться полукругами, что создавало красивую замысловатую композицию, которая могла дополняться новыми деталями в виде шишечек или волют. Этот мотив был особенно популярен в экстерьерах храмов, где он постоянно использовался в украшении арок, ниш, порталов, галерей,



Илл. 45. Пинакль с краббами, вимпергом и арками



Илл. 46. Мотив пинакля, вимперга и арки в готическом орнаменте

плоских стен, мебели, делая декор готического храма похожим на тонкое, замысловатое ажурное кружево.

Пинакли и вимперги часто имеют характерный ребристый силуэт за счет украшающих их по бокам специфических готических элементов — так называемых краббов (илл. 47) (от нем. «krabbeln» — ползать). Они представляют собой пластическое изображение листьев характерной формы, создающих впечатление именно выползания, ползания по поверхности. Благодаря такому украшению пинакль (или вимперг) как бы превращается в своеобразный гибрид, в некую конструктивно-органичную форму, в неестественно растущую вверх архитектурную конструкцию. При этом пинакль часто завершался крестоцветом — ра-



Илл. 47. Краббы



Илл. 48. Фрагмент готического орнамента типа «масверк»

стительной формой в виде креста, неким «прорастающим» крестом. Все это, естественно, глубоко символично, ибо готический храм имеет особую природу, обусловленную спецификой католического мировоззрения: Небо недостижимо, и поэтому, в отличие от Древа жизни, соединяющего Небо и землю, готический храм, подобно фантастическому растению, бесконечно тянется вверх. Давно уже отмечена образная близость готического храма, не только его композиции, но и процесса создания, растительному миру. Храм строился десятилетиями, иногда столетиями, не имея заранее определенного окончательного плана, рос, как некое гигантское растение. Вторя этому росту, краббы так же судорожно вылезают на поверхность устремленного вверх пинакля, словно стремясь опередить этот рост.

Причем знаменательно, что мотив пинакля пережил сам готический стиль — достаточно посмотреть на многие архитектурные сооружения и вторящие им по стилистике вещи Ренессанса, в которых плоские крыши, горизонтальные поверхности как бы обросли рядами пинаклей, уже не имеющих никакого конструктивного смысла.

Мотив стрельчатой арки с ажурным декором породил совершенно новый, типично готический орнамент деревянной резьбы, так называемый *масверк* (от нем.: *arbeiten* по нанесенным размерам), обильно использовавшийся в украшении мебели (илл. 48). Технически этот орнамент, подобно арабскому гириху, выполнялся с помощью измерительных инструментов, но кроме циркуля и линейки европейские мастера ис-

пользовали еще и лекала, придавшие этому орнаменту особую стилистику. Если гирих был целиком продуктом абстрагированного, тесно связанного с математическим расчетом творчества, то масверк имеет некую образную символику в виде той же стрельчатой арки, хотя сама эта арка уже является плодом архитектурно-конструктивного мышления.

Как бы чувствуя бедность голого конструктивного мотива, художники часто насыщают его растительными элементами, которые своей вязкой, ползучей пластикой весьма напоминают рассмотренные выше краббы (илл. 49). Эти элементы уже не создают впечатления сухого геометризма, а придают масверку достаточно странный вид, резко контрастируя своей натуралистической пластичностью с рационализмом масверка. Но странность, неустойчивость, неопределенность — типичные качества всей стилистики готики.

Масверки часто делались на цветном фоне либо окрашивались, что придавало им еще более выразительный вид, родня их по стилю с краше-

ной готической скульптурой. Помимо стрельчатой арки в них часто использовался родственный ей мотив пинакля, причем он дополнялся парными изображениями живых существ в виде геральдической трехчастной композиции, обнаруживая тем самым генетическую память данного мотива (илл. 44, 46). Но только теперь его центральной частью был не сам сакральный элемент — Дерево, что имело место в древнейших культурах, а как бы устремление к некоему Центру, недостижимому для человека.

Существует в готике и иной тип рельефного орнамента, связанный непосредственно с византийско-романской традицией. В отличие от плоскостного масверка, он гораздо глубже, объемнее, отличается густотой и насыщенностью композиции. Он словно облепляет капители, карнизы, стены и иные украшаемые поверхности, «выползая» на них, подобно краббам (илл. 50). Собственно говоря, и краббы, и те растительные элементы, которые входят в масверк, имеют с ним общую природу. Но именно в этих



Илл. 49. Фрагмент декора «пламенеющей готики»

более свободных композициях особенно отчетливо сказывается декадансирующее начало готики. Сама идея непредсказуемого роста, подобно фантастическому растению лежащая в основе процесса создания готического собора, является наиболее характерным признаком этого начала. В декоре же это проявляется в асимметричных, манерно закрученных в виде характерной синусоиды линиях, тягучей, словно оплывающей пластике многих декоративных решений. И в то же время мы отчетливо наблюдаем на примере этого декора еще одно типичное явление декаданса: абстрагирование одних элементов сопровождается, напротив, подчеркнутой реалистичностью в трактовке других. В результате в таком рода декоре мы отчетливо узнаем мотивы различных конкретных растений: винограда, плюща, дуба и проч. (илл. 51). В канве его зачастую угадываются и древние мотивы акан-

фа, пальметт, розеток. Листья часто приобретают характерную форму трилистника, который ассоциируется и с древней лилией, и с новым, французским ее вариантом (илл. 46).

Декадансная природа готики особенно отчетливо дает о себе знать в последний период существования этого стиля, получившего название *пламенеющей готики*. Его можно было бы назвать декадансом декаданса средневековой западноевропейской художественной культуры. Само название его связано прежде всего с орнаментальным декором, стилистика которого уподобилась как бы рвущимся к небу нервным языкам пламени (илл. 49, 50). Быть может, художников в самом деле вдохновлял страшный атрибут бытия средневековья — печально известные костры аутодафе, которые особенно ярко и часто запыхали в момент обострившейся борьбы светского и клерикального начал культуры.



Илл. 50. Готическая капитель



Илл. 51. Фрагмент готического декора.
Крашеное дерево, резьба

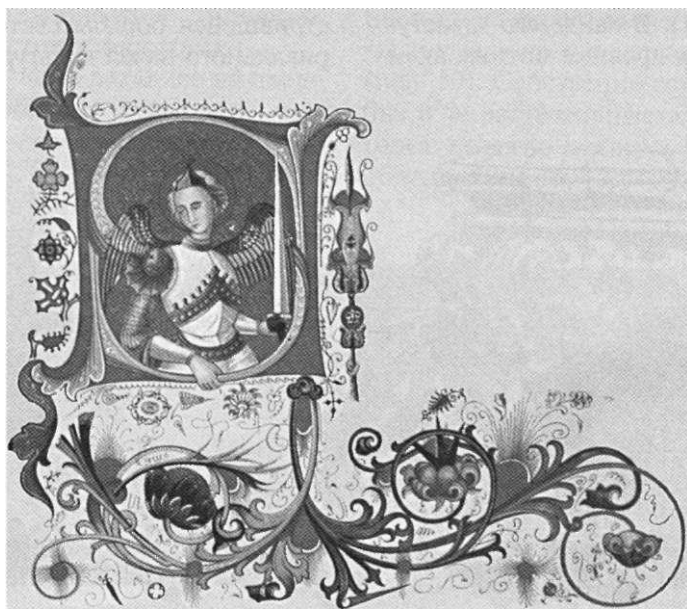
Ритмам орнаментики «пламенеющей готики» был чрезвычайно созвучен внешний облик людей того времени: в Европе процветала так называемая бургундская мода с ее резко удлиненными пропорциями, конусообразными формами, неустойчивыми, словно балансирующими фигурами, многометровыми шлейфами и немислимыми в своем бысстыдстве декольте удам, карикатурно длинными и острыми носками башмаков и плотно обтянутыми, словно голыми бедрами у мужчин.

В этот период чрезвычайно манерный вид приобретает и искусство украшения манускриптов, что было во многом связано с развитием светской литературы и поэзии любовной лирики, рыцарских романов и проч. Декадансная томность персонажей,

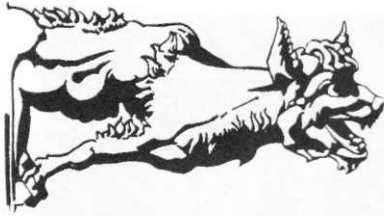
оплывающая, с синусоидальными ритмами пластика растительных завитков и в то же время лихорадочная острота мотивов — все это наложило свой отпечаток и на декор манускриптов духовного содержания (илл. 52).

Чрезвычайно знаменательно появление в декоре манускриптов, витражей и так называемых картушей — тонких развернутых пергаментных свитков с надписями. Их идея была также навеяна арабо-мусульманским миром. Этому мотиву суждено было сыграть весьма существенную роль в дальнейшем существовании европейского орнамента (цв. илл. 4).

Любопытно заметить, что если в романский период наблюдалась переработка асимметричных кельтских ритмов в более спокойное, уравнове-



Илл. 52. Фрагмент декора готического манускрипта



Илл. 53. Горгульи

шенное, провизантийское русло, то теперь в самой нервно вибрирующей пластике готического орнамента пробуждаются задремавшие в романском периоде кельтские флюиды. Миниатюрные, словно сжатые в крохотные пружины, но насыщенные огромной энергией ритмы как бы пришли в движение, обрели силу, развернулись в пластике декора, пронизав все искусство готики. Достаточно вспомнить фигуры изображаемых в скульптуре и живописи людей — они причудливо изогнуты, им присущи чрезвычайно странные позы, жесты, выражения лиц. Но если взглянуть в них внимательнее, то можно заметить, что все это связано с какой-то внутренней силой, стремящейся оторвать их от притяжения собора, который словно удерживает их, как удерживает рвущийся к небу пинакль. Особенно выразительны в этом смысле так называемые горгульи — водостоки, сделанные в виде фигурок людей или животных: напряженное, судорожное стремление оторваться от стены проявляется в невероятном напряжении тела, мучительно искаженными гримасами физиономий (илл. 53).

В связи с этим необходимо отметить и другую характерную черту трактовки изображений, отразившуюся в орнаменте готики. Существа, населя-

ющие декор готического собора, облепляющие пинакли, имеют зачастую подчеркнуто уродливый, даже отталкивающий вид. Их тела порой неестественно вывернуты, перевиты (илл. 44), в чем ощущается отголосок кельтской традиции, но переиначенной на совершенно готический лад. Здесь имеет место характерная болезненность воображения, свойственная психологическому состоянию позднего западноевропейского средневековья.

Чрезвычайно яркое и своеобразное явление готической культуры — декор шелковых тканей (илл. 54), так как текстильное искусство этого времени в Европе, и прежде всего во Франции, впервые получает высокое развитие. На стилистику его огромное влияние оказали китайские ткани, обильно завозимые в Европу. Для характеристики текстильного орнамента готики в литературе существует специальный термин: *китаизирующий* стиль. Из Китая проникли мотивы фантастических животных: драконов, тигров, диковинных птиц и проч. Готика добавила от себя целый арсенал всевозможных фантастических идей, воплощая их в самых невероятных решениях. В этом поистине химерическом мире прослеживается бесчисленное количество сюжетов — здесь собаки, привязанные к дереву (мотив,



Илл. 54. Готическая ткань. Шелк

навеянный легендой о мандрагоре, при выкапывании корня которой необходимо было привязать к ней собаку), фантастические рыбы, человеческие существа, груженные корабли с товаром, замки, отголоски мотива Древа с охранителями, картуши с надписями, вифлеемская звезда, Ангелы с кадилами, дароносицы и проч. Уши животного могут обернуться крыльями, женский торс вырастать из тела птицы или улитки, рыба терзать собаку и Древо вырастать из палубы парусника...

Сама стилистика этих изображений несет на себе яркий отпечаток характерного для позднего Средневековья душевного состояния — отсюда нервные, словно вибрирующие силуэты. Так трактуются листья растений, волосы, перья птиц и шерсть животных. Характерный признак этих композиций — ощущение оторванности от земли всего изображаемого: фигуры словно стремительно несутся в воздушном пространстве. Ощущение полета заимствовано из китайской

стилистки, но здесь все это приобретает совершенно специфический вид. Сам раппорт этого орнамента прослеживается в виде некоего облака на поле ткани, которое повторяется по диагонали, создавая змеящийся ритм.

Последующей культурой Ренессанса, стремившейся возродить досредневековые, античные традиции, эстетика готики была полностью отвергнута. «Готика», т.е. стиль варваров, — это название дали гуманисты Возрождения. В свое время этот стиль именовался «французским». Его реабилитация наступает лишь в XIX в., в момент, когда художественная культура Западной Европы переживает стадию окончательного упадка. И это очень знаменательное явление, свидетельствующее об общности процессов, происходящих в культуре. Заметим, что именно готика стала точкой отсчета в возникновении стиля модерн — классического декаданса всей европейской художественной культуры.

Вопросы к теме

1. Охарактеризуйте основные черты мировоззрения эпохи готики, ставшие основой стилистики ее декора.
2. Каково значение готического храма в формировании стиля орнаментального искусства этой эпохи?
3. Какие новые виды декора возникли в эпоху готики и с чем это связано?
4. На какие исторические традиции опирается готический орнамент?
5. Какое значение имела архитектура в формировании новых мотивов готического орнамента?
6. Какие черты духовной и общественной жизни Западной Европы отразил стиль пламенеющей готики и как это выразилось в орнаменте?
7. Как проявились черты готики в стилистике текстильного декора?



6. Древнерусский орнамент

Культура России — явление гораздо более молодое, чем культура стран Западной Европы, и не случайно в период Средневековья мы называем ее Древней Русью. В то время, когда на Руси существовала еще органично целостная, национальная, опирающаяся на православную традицию культура, на Западе уже расцветают Возрождение и барокко, базирующиеся на совершенно иных основаниях. Но если в отечественном изобразительном искусстве, строго связанном с религией, вплоть до петровских реформ влияние западной культуры было ограниченным, то в плане декоративно-орнаментального творчества таких преград фактически не существовало и русские

мастера черпали в культуре Ренессанса и барокко понравившиеся им идеи, переосмысливая их на свой лад. С этим связана определенная трудность сопоставления древнерусского искусства с каким-то периодом истории искусства Западной Европы, трудность в проведении стилистических параллелей, поскольку «классическая» традиция изучения истории искусства, как и истории вообще, ориентирована относительно западноевропейской культуры.

Главная особенность, отличающая характер русского декора от западноевропейского, определяется тем же, чем и само коренное различие этих культур как таковых: это различие в типах мировоззрения, базирующихся

на католической и отпочковавшейся от нее протестантской религии — в одном случае, на православной — в другом.

Уже цитированный Иоанн Рижский пишет о том, что восточные храмы (имеются в виду православные), в отличие от западных, «крепко стоят на земле». «Здесь небо от земли неотделимо. Здесь нет тоски по небу... Здесь — внутреннее пребывание в тайне с Богом»¹.

В православии нет трагического разделения Небесного и земного, которое буквально пронизывает всю готику. Здесь — вера в возможность и необходимость достижения их подлинной гармонии, стремление к этому. Человек, погруженный в молитву, возносит свой дух к Престолу Божию, и молитва его может достичь своей цели, если он искренне верует и чист сердцем. Купол православного храма вознесен к небесам и увенчан крестом — символом спасения.

Существует предубеждение, согласно которому народный орнамент Древней Руси был «языческим» и на смену ему пришел иной, «христианский» орнамент, практически вытеснивший предыдущий. Так ли это? Что такое языческая культура? Это культура, отражающая систему мировоззрения, религию, мифологию различных, в данном случае дохристианских, народов. Язычник — значит «другой», «иной», не такой, как «мы». В древнем значении слово «язык»² и означало понятие «иной народ»² (вспомним

у Пушкина: «И назовет меня всяк сущий в ней язык...»).

В книге «Язычество древних славян» академик А.Б. Рыбаков убедительно доказал, что в основе древнеславянской орнаментики, опирающейся на истоки народного искусства, лежат общечеловеческие, универсальные, космогонические преставления о мире. Никаких специфических «чисто славянских» образов в ней, естественно, нет и быть не может. «Обереговые» знаки, которые наносились на свадебные или погребальные полотенца и пр. вещи, — все те же космологические символы, которые с течением времени приобрели новое понимание.

На так называемых «русальских» браслетах Рыбаков обнаруживает мотив плетенки, который трактуется им в данном случае как знак воды, царства подземного владыки Переплута³.

Древняя богиня на вышитом русском полотнце, находящаяся в центре трехчастной композиции, у славян носила имя Макошь. Но это — специфическое воплощение представления о Великой Праматери, общего для всех народов на определенной стадии исторического существования.

Уникальные формы русской прялки, ковша тем не менее украшены той же самой универсальной для мировой культуры трехгранно-выемчатой резьбой, с теми же древнейшими космологическими знаками.

Практически только эпоха модерна впервые в нашей культуре создала некий гибрид народного и профес-

сионального искусства, в орнаменте которого нашли свое отражение персонажи фольклорного ряда — Садко, водяной, русалки, Баба Яга, золотой петушок и пр. Но это уже совершенно иная тема, касающаяся проблем не народного, а профессионального изобразительно-декоративного искусства.

В то же время национальная культура Древней Руси, опирающаяся на византийское наследие, практически действительно отказалась от пластического строя архаичного искусства (хотя и взяла на вооружение некоторые его элементы). И этот отказ был вполне естественен, так как по сути дела речь шла о смене одного типа орнамента другим, имеющим те же истоки, но гораздо более развитым, обогащенным историей плодотворного взаимодействия с великими мировыми культурами.

Это было вполне закономерным отражением того общегосударственного факта, что Русь практически бесконфликтно приняла исполненную новым, великим смыслом христианскую религию взамен уже совершенно выхолостившейся и изжившей себя древней, языческой. При этом языческое наследие навсегда сохранилось как прекрасный раритет, как вечная память о детстве в сказочном изложении, детских играх, народных обычаях и проч.

Что же касается орнамента, то он не только вполне сохранился как живое национальное искусство, как часть художественной культуры, но и получил возможность дальнейшего плодотворного развития, обогащаясь новыми идеями, которые он воспринимает

очень осторожно, с большой осмотрительностью, в той мере, в какой это необходимо для его живого существования.

О русском народном искусстве, его взаимосвязи с мировоззрением, о проблемах традиции и новизны существует обширная литература. В данном же случае речь пойдет об искусстве «ученом» (более удачного термина для обозначения профессионального искусства Древней Руси сегодня не существует), о проблемах его специфики по сравнению с западноевропейским искусством.

Существуют по крайней мере два основных отличия, на которые в этом смысле следует обратить особое внимание. *Первое* состоит в том, что главную роль в православном храме играет иконопись, искусство, равного которому по силе постижения Горнего, духовного мира не знает история всей мировой культуры.

Второе отличие, непосредственно связанное с предыдущим, состоит в том, что в западном мире преимущественную роль играла скульптура, в то время как на Руси она была с приходом христианства почти полностью отвергнута. И сокровенный смысл этого следует искать не в том внешнем факте, что за скульптурой укрепилась к тому времени репутация «идольского», языческого искусства, а в том, почему это так.

Задача постижения духовного мира скульптуре, по своей природе являющейся чувственным, телесным искусством, не может быть доступна в той мере, в какой это присуще живописи. Эти искусства различны по своей природе. Скульптурное произ-

ведение находится здесь, в этом мире. Живопись способна при определенных обстоятельствах стать окном в иной мир — мир высших духовных ценностей. Православная икона и стала таким окном в Горний мир, посредником между земным и небесным, потому что чувственная, материальная ее ипостась минимальна по своей сути. Она существует ровно настолько, насколько это необходимо для передачи выражаемых ею идей. Другое дело, что в западном мире икона, не игравшая существенной роли в церковном действе, развивалась по «скульптурному», чувственному принципу, с самого начала являясь не иконой в нашем, православном понимании, а именно картиной на христианскую тему. Она и не претендовала на постижение каких-то духовных истин, а лишь повествовала зрителю о каких-то бытийных событиях, явлениях, переживаниях действующих лиц, как об этом пишет поэт:

Иосиф до темна, склоняясь над верстаком,
Дубовый поставец, кряхтя, лощит до блеска.
Десятки раз на дню в руке его стамеска
Сменяется пилой и веским молотком...¹

Поэтому и связь орнамента с изобразительным искусством в контексте западноевропейского готического собора и древнерусского храма совершенно различна. В готике имеет место единство двух близких по природе явлений, целиком принадлежащих чувственному миру.

В канве общего декора готического собора, подчиненного орнаментальному принципу, скульптура играет роль некой смысловой доминанты, аналогично слову в контексте орнамента арабо-мусульманского мира.

В древнерусском же храме икона относится к внешнему миру лишь своим формально-пластическим строем, в то время как ее содержательная, глубинная суть находится в совершенно ином, высшем измерении. Орнамент и икона соприкасаются между собой лишь на самом поверхностном уровне. Орнамент в интерьере храма или декоре потира, окладе иконы или Священного Писания есть лишь внешняя, чувственная одежда, играющая специфическую роль. Своим непосредственным, детски-наивным, древним языком орнамент помогает настроиться на постижение глубинных духовных истин. Он — их чувственное преддверие, дающее человеку представление о красоте Горнего мира, его радостном, гармоничном устройстве, отображением которого является сотворенный Господом земной мир.

Красота готического собора резко противопоставлена окружающему миру. Входя в этот храм, человек отрешается от реальности. Готический собор невозможно представить себе окруженным природным ландшафтом, он по природе своей вырос из грязного, смрадного, тесного средневекового города, как бы отрицая его своей сутью и видом.

Древнерусский же храм вырастает из родной земли просто и естественно, его слегка наклоненные стены создают впечатление прочно вросшего в землю основания. Своими масшта-

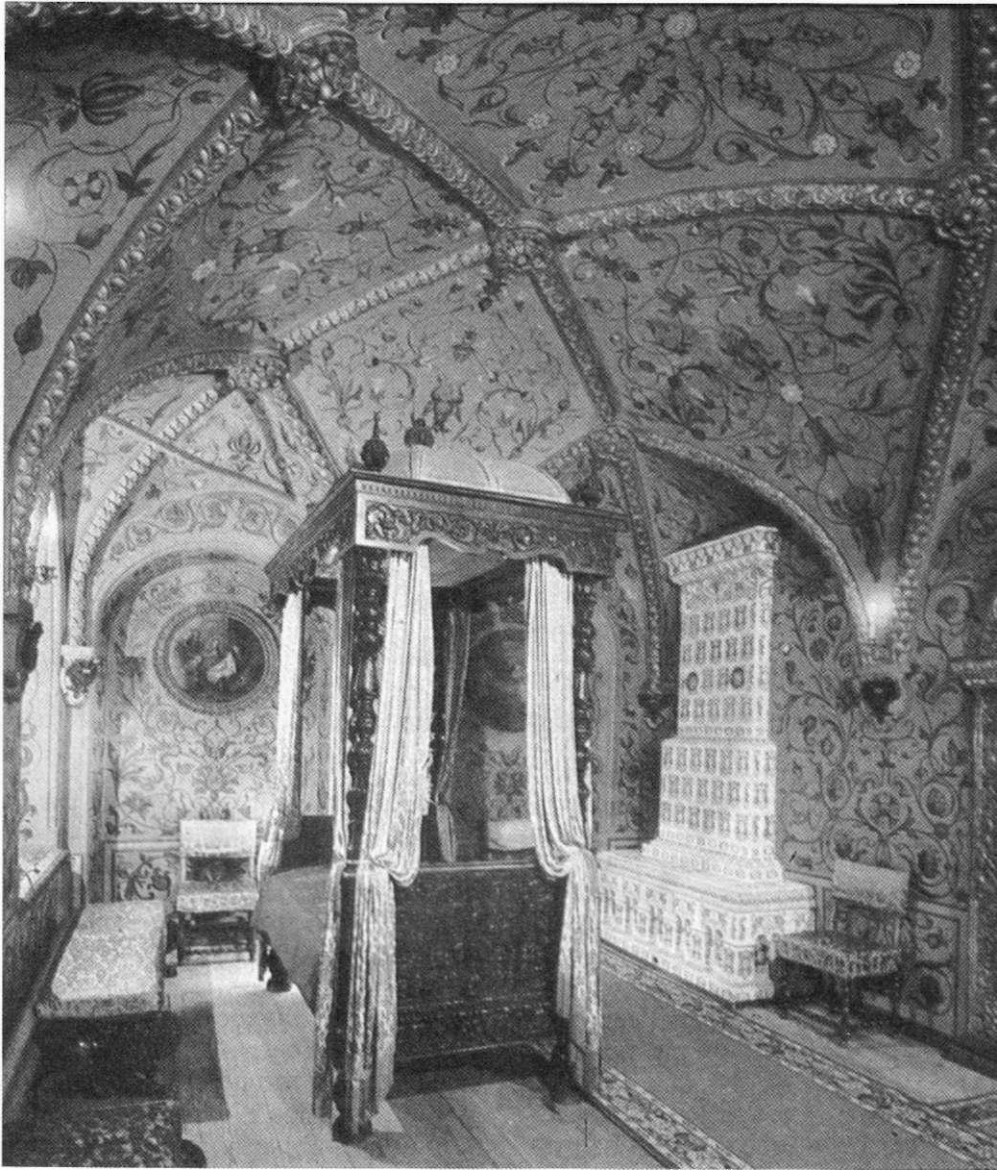


Илл. 55. Ансамбль Вологодского кремля

бами он всегда соразмерен человеку, не подавляет и не унижает его. Близина его стен гармонирует с бездонной синевой небес, к которым величаво и спокойно вознесен его купол с крестом. Вокруг — яркая зелень, река или озеро — девственно чистая природа (илл. 55).

Искусство Древняя Русь наследовала у Византии, но при этом на русской почве происходит очищение от помпезной восточной торжественности, напряженности, пестроты, как и от примитивизации, отринувшей до-

стижения античности. В русском искусстве происходит возврат к лучшим классическим традициям, но на качественно ином, духовном уровне, неведомом языческой античности. Отсюда некая близость античного и древнерусского храма; отсюда музыкальная гармоничность и певучесть линий и ритмов в иконах преподобного Андрея Рублева, Дионисия и других гениальных русских иконописцев; отсюда же и ритмы русской орнаментики с ее свободными, спокойными, уравновешенными композициями,



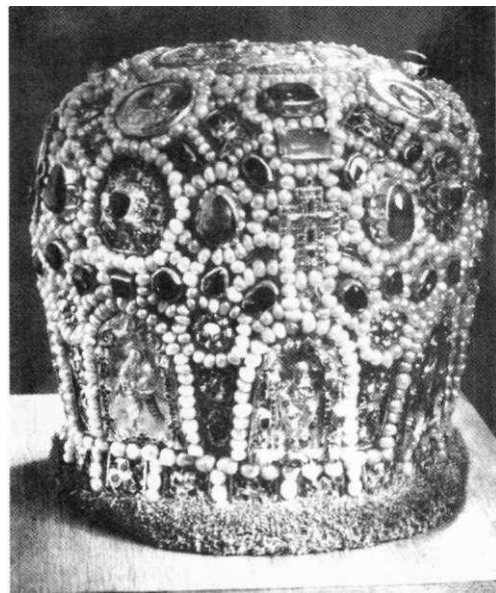
Илл. 56. Интерьер Теремного дворца в Кремле. XVIII в.

растекающимися по поверхности подобно широко раскинутым ветвям дерева. Мотив Древа постоянно звучит в древнерусских орнаментах, являясь доминантным композиционно-смысловым началом (илл. 56). Древо воспринимается одновременно и как Древо Жизни, на котором был распят Спаситель, и как Древо русской государственности, неразрывно связанной с Православием. Так, в иконе Симона Ушакова «Древо государства Московского» оно как бы произрастает из стен Успенского собора Московского Кремля. Его поливают русские святители в окружении государя и царицы с детьми. В центре его икона Владимирской Божией Матери, на ветвях — образы прославленных князей, государей, великих русских святых.

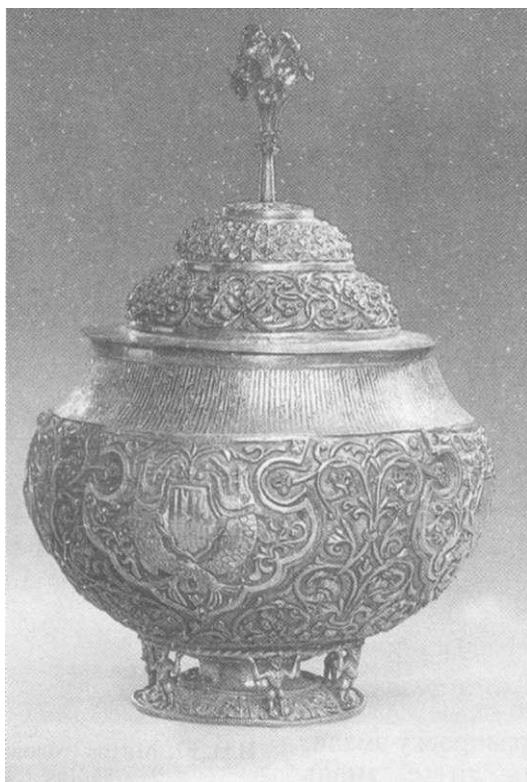
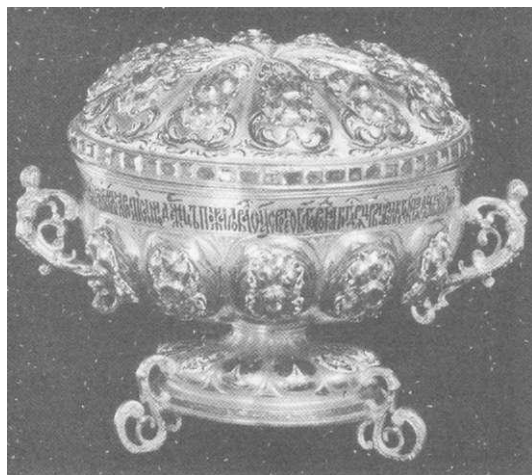
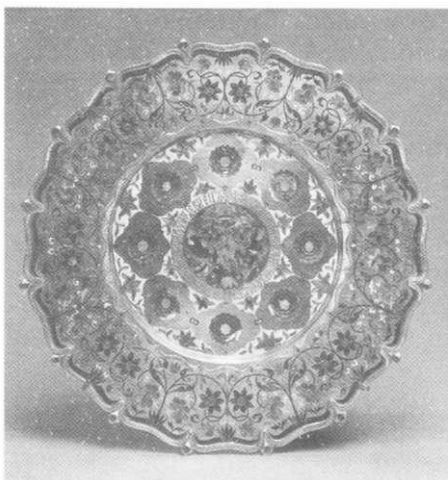
В интерьерных росписях, построенных по принципу Древа, мы часто видим изображения Ангелов, святых, райских птиц, дивные цветы и плоды. В них отражается реальная красота русской природы, ее ритмы и краски. В таком же духе русские художники-декораторы перерабатывали и элементы геометрического орнамента, принося в него все то же ощущение гармонии, умеренности, спокойствия, тихой радости.

Все это присуще и характеру декора окладов икон, священных книг, утвари, украшенных драгоценными камнями, жемчугом (цв. илл. 5). Русские мастера использовали различную технику обработки металлов — тиснение, чеканку, гравировку эмали, чернь, скань, зернь, литье, эмаль (илл. 58). Причем в период расцвета древнерусской культуры предпочте-

ние отдавалось басменному делу — тиснению, создававшему ровно стелящийся по поверхности, мягко мерцающий декор, как нельзя более соответствующий углубленно-созерцательному мировосприятию русской православной культуры. И в поздний период отдавалось предпочтение неярким, светлым эмалям, плотному жемчужному декору, создающему непрерывный, равномерный узор. Композиции орнаментальных мотивов русские мастера очищают от византийской замысловатости, придавая им ясность и спокойствие. Весьма заметна тенденция к абстрагированию, но это происходит не от рационального



Илл. 57. Митра (головной убор священнослужителя). Жемчуг, золото, драгоценные камни. XVII в.



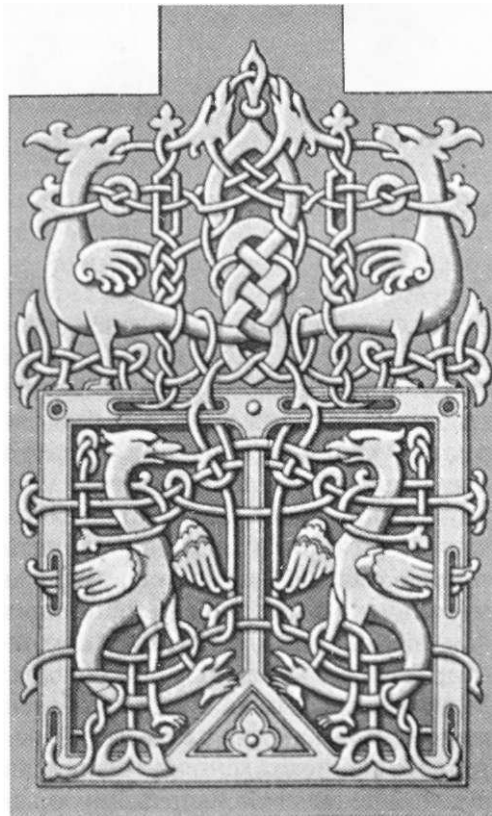
Илл. 58. Тарелка. Чаша. Братина. Золото, серебро, чеканка, резьба, эмаль, литье, золочение

стремления к механически выверенным композициям, как у арабов. Напротив, русский орнамент, даже самый абстрактный, всегда сохраняет свою рукотворность. Упрощение мотивов здесь происходит от того, что для русского мировосприятия орнамент — узорочье, украшающее предметный мир, создающее необходимый душевный настрой для серьезной духовной работы. Поэтому не случайно оклад назывался «одеждой» иконы или книги, подобно тому, как нарядный костюм назывался одеждой человека.

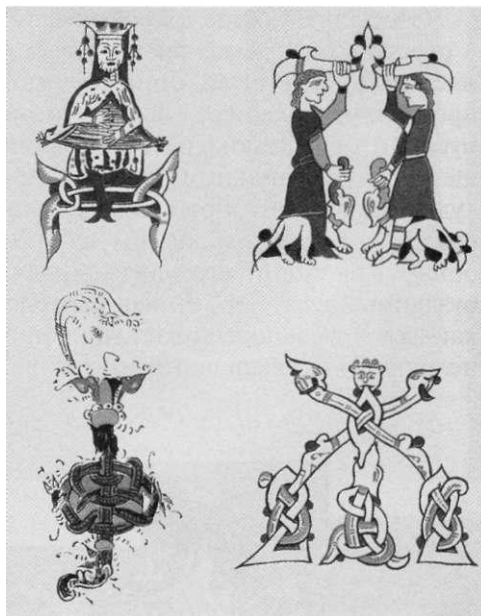
Абстрагированные мотивы особенно характерны для окладов, декора утвари, в которых широко использовались цветные драгоценные камни, эмали (пелен, покровцов, воздухов, плащаниц, священнических облачений и проч.), где также громадную роль играл жемчуг (существует даже специальный термин: жемчужное шитье) (илл. 57). Красота материала делала как бы лишней образную канву самого орнамента. Весь декор служил обрамлением главного — лика, изображенного на иконе, содержимого священного сосуда или же содержания книги.

На многих интерьерных росписях в древнерусском декоре наблюдалась обратная тенденция преобразования условного орнамента в свободную декоративную роспись (илл. 56). Причем, в отличие от той же Византии, русскому орнаменту не было свойственно эклектическое сочетание тех и других элементов. Как правило, в пределах единой композиции имел место либо тот, либо другой характер стилизации.

Соответствующие трансформации в русском орнаменте претерпевает и наследие кельтской орнаментики, проникшее сюда через искусство манускриптов и широко распространившееся как в книжном деле, так и в художественной обработке металла (илл. 59). В русском обличье из этого орнамента уходит его «дикий», необузданный характер, он как бы успокаивается, уравнивается, но происходит это совершенно иначе, чем



Илл. 59. Фрагмент декора русского манускрипта



Илл. 60. Образцы заглавных букв древнерусского алфавита

в романском стиле. В последнем имело место как бы размывание его, ассимиляция с римско-византийскими традициями, тогда как в русском варианте его эпатажирующая острота перевоплощается в затейливое, хитроумное узорочье. Выразительность часто достигается за счет контраста тонких, динамичных переплетений и массивных элементов — основных фигур. Колорит его гораздо спокойнее, светлее, тона более сближены. Включенные в его канву изображения животных — как кельтских, так и восточного происхождения — теряют на русской почве свою напряженную агрессивность.

Помимо кельтского наследия, огромную роль в декоре древнерусских

книг играли и византийские традиции. Декор книги играл роль, аналогичную декору в других видах творчества: он подготавливал читателя к нелегкой работе постижения текста. Как в затейливом узорочьи заставок читатель видит радостную красоту, так он ожидает найти иную, духовную красоту в глубоком смысле, заключенном в написанном тексте.

Чрезвычайно интересная и важная страница древнерусской культуры, в которой существенную роль играет декоративное искусство, — само письмо (илл. 60), во многом сохранившее свои семантические изобразительные корни. Стилистический облик, столь отличный от эпатажирующей резкости готического, несет в себе характерные черты национального своеобразия. И в то же время древнерусское письмо, главным образом, конечно, заглавные буквы, наглядно демонстрирует сам тип мировоззрения, его символично-ассоциативный характер.

Каждая заглавная буква — сложный комплекс образов различных уровней обобщения — от древнейших универсальных идей до сугубо национальных, свойственных именно русской культуре. При этом каждая местность и каждый конкретный художник-исполнитель вносили в написание букв свои образно-смысловые ассоциации.

Как известно, в древнерусском алфавите каждая буква сама по себе уже выражала определенное понятие, связанное с ее визуальным выражением и обозначавшееся словом, начинавшимся на эту букву. Например, буква «Покой» (П), по словам В. Даля, —

любимая согласная буква русских. «Само слово "покой" полностью гармонирует с тем, что изображено: покой и уравновешенность. В центре — трилистник познания, этот трилистник держат двое, синий цвет в глубине трилистника говорит о том, что имеется в виду знание небесное. Справа и слева — произрастающие из него лилии чистоты. Цветок как бы парит в невесомости. У подножия — два укрощенных хищных зверя. Они вкушают пищу из рук хозяев. Полнота знания, насыщение знанием дают душевный покой»¹.

Можно добавить к сказанному, что в данной интерпретации явственно прослеживаются древнейшие мировоззренческие корни изображенного: лилия-крин — знак чистоты, небесной символики, приобретший в контексте письма новый смысловой оттенок. Точно так же, как и сцена единоборства, происходящая от древнейшего мотива охранения Древа.

Кстати сказать, сам мотив Древа постоянно звучит в русском плетеном орнаменте, в том числе и в написании букв. Он изображается здесь так же, как и у древних кельтов, — в виде плетеного ствола, часто с символикой змея, что свидетельствует о глубинных смысловых корнях этого образа.

Другая буква, «Ферт» (Ф), — мотив дракона, заглатывающего солнце, что, по мнению исследователя, в алфавите символизировало «жажду мудрости, жажду небесного солнечного познания»².

Буква «Добро» (Д) включает в себя наряду с древнейшими универсальными знаками и библейские образы. «На данном изображении буква ассоциируется у художника с образом царя Давида — псалмопевца, поэта. Этот образ, призывающий к стойкости духа в любых гонениях, пользовался большой популярностью в Древней Руси. В нем русский человек видел торжество духа над повседневностью, высокое призвание поэта-пророка»³.

В пределах общего канона написания букв каждый каллиграф проявлял свое художественное мастерство, вкладывая и свои ассоциации, свое понимание образа соответственно укрощаемому тексту. Народная мудрость, остроумие художественного мышления соединялись с христианскими идеями, рождая сложные синтетические образы.

Буква «Живете» (Ж) также ассоциировалась с Древом жизни. Жизнь по-славянски означает живот. Из центра человекообразной фигуры, сплетенной с Древом, исходят направо и налево вверх две вылетающие птицы. Сама человеческая фигура как бы произрастает из пасти зверя, лапы которого в виде корней уходят в землю, как и ноги человека. Таким образом, Древо как бы врастает в его сердце. «Все восходит к нему, и все от него исходит. Все живое переплетено в единый бесконечный узор»⁴. Мы видим здесь объединенными мотив Древа, связанные с ним смысловыми корнями мотивы плетенок, птиц — небесных охранителей, змея,

пожирающего солнце. И все это преподносится через органичную связь с человеком, его жизнь соответственна на смыслу буквы.

В XVI—XVII вв. древнерусское декоративное искусство развивалось уже, как отмечалось выше, под все усиливающимся воздействием европейских стилей Ренессанса и барокко. Своим красочным, нарядным, мажорным строем эти стили весьма импонировали русской культуре. Но при этом художники относились к ним очень осторожно, с большим выбором, не допуская никаких чувственных излишеств, перерабатывая ино-

земные идеи в духе общего настроения гармоничного спокойствия и уравновешенности.

В XVIII в., когда русское искусство во многом ассимилировалось с западноевропейским, в декоре как светского, так и богослужебного характера стал широко применяться стиль рококо. Но в то же время народная культура, положительно относившаяся к традиции барокко, как и позже — к классицизму, к рококо осталась совершенно равнодушной. Его манерный, капризный, декадансный дух был чужд здоровому мироощущению русских мастеров.

Вопросы к теме

1. В чем состоит коренное отличие древнерусской художественной культуры от западноевропейской?
2. Какова роль орнамента в древнерусской культуре по сравнению с западноевропейской?
3. Каковы основные стилистические особенности древнерусского орнамента?
4. На какие культурные традиции опирается древнерусский орнамент?
5. Как проявляется специфика художественного мышления в искусстве древнерусского письма?



Глава 4

Орнамент Нового времени

Эпоху Средневековья в Европе сменяет так называемое Новое время с совершенно иным типом светской культуры. Главными ее признаками являются полная десакрализация и материалистичность, уход от решения духовных проблем в истинной смысле этого понятия, поскольку сферы церковной и светской культуры теперь резко расходятся. В само понятие духовности начинает вкладываться иной смысл. Понятие духовности подменяется понятием душевных переживаний, чувств, эмоций, что далеко не одно и то же.

В этих условиях орнамент окончательно утрачивает свою первичную целостность с предметным миром и трансформируется теперь в единство на внешнем, формальном уровне, хотя сами традиционные принципы этого единства сохраняются. В результате

возникает феномен, который мы называем сегодня декоративно-прикладным искусством, поскольку связь орнамента с предметом (как и с архитектурой) теперь действительно приобретает во многом внешний, прикладной характер. Соответственно орнамент окончательно утверждается в качестве некоего второстепенного, вспомогательного искусства по сравнению с живописью и скульптурой, хотя специфика его художественной образности опирается на те же принципы, выработанные предшествующей историей, обусловленной самой природой этого искусства.

В данной главе будут рассмотрены наиболее важные этапы существования орнамента в европейской художественной культуре Нового времени, которые отразились в параметрах наиболее глобальных стилей этого периода.



1. *Ренессанс*



В тот самый период, когда абсолютистская Франция породила готику, в другой части Европы, Италии, раздробленной на множество феодальных городов-государств (на манер античных полисов), сложились уникальные условия для формирования культуры, совершенно иной по духу, исторически пришедшей на смену готике. Эта культура получила название Возрождения, Ренессанса.

На чем же мировоззренчески зиждилась эта культура и почему именно она — единственная в череде сменяющихся друг друга периодов европейской истории удостоилась чести величаться с большой буквы, подобно целым эпохам — Древний мир, Средневековье, Новое время?

В течение длительного времени было принято исключительно восторженное отношение к этому безусловно выдающемуся явлению, когда был достигнут уровень художественной культуры, которого дальнейшая история Западной Европы уже не знала. В то же время если брать за точку отсчета архитектуру, то в этом плане Возрождение по своим художественным достоинствам стоит несравненно ниже, чем готика, невзирая на то, что гуманисты Ренессанса и отвергали готику, как «варварскую». Но дело не только в архитектуре, а в том, что само

отношение к Ренессансу, как к чему-то однозначно положительному, образцовому на все времена, нуждается сегодня в значительном уточнении.

Так, в отечественной литературе об этой эпохе долгое время красной нитью проходило высказывание Ф.Энгельса о том, что «в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки Средневековья»¹.

Точно так же стала крылатой и мысль о «жизнеутверждающей» силе ренессансной культуры, «зарядившей» собой всю культуру Нового времени. Но сразу же заметим, что из развалин Рима были извлечены отнюдь не греческие статуи, а их римские копии, несшие уже совершенно иное духовное содержание. И с этим во многом связано то, что же утверждалось и что отрицалось итальянским Ренессансом.

Древнегреческий художественный идеал был выражением той гармонии, которая была провозглашена идеалом реальной жизни общества. Римская же античность была носителем совер-

шенно иных ценностей. Вот как писал об этом С. Нилус: «Вспомните Всемирный потоп, вспомните гибель Содома и Гоморры. Поезжайте в Италию, посмотрите раскопки в Помпеях, и если у вас достанет самопоноуждения, если вы не убежите оттуда, гонимые чувством стыда и негодования, то узнаете, за что погибли Помпеи и Геркуланум». Это писалось около столетия назад. При современном развращении нравов, возможно, и порнографические сцены в домах римских патрициев уже не производят такого впечатления, но суть дела от этого не меняется. В предшествующей Ренессансу готике при всей ее духовной незрелости была заложена непоколебимая вера в красоту Горнего мира, в то, что именно в нем следует искать идеал совершенства.

«Жизнеутверждающая» же идея Ренессанса при всей ее эстетической привлекательности была программным утверждением «духовной смерти», полного отрицания истинной духовности, мощным усилием вернуть пафос человеческого творческого гения назад, к языческим границам. Ибо само понятие духовности теперь во многом утратило свой изначальный смысл, приобретя сугубо антропоморфное значение. Теперь воистину человек стал «мерой всех вещей». Так, один из наиболее известных гуманистов-философов Возрождения Дж. Пико делла Мирандола вкладывает в уста Бога-Отца следующие слова, как бы сказанные человеку, совершенно искажающие суть Священного Писания: «Я сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный

мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь»¹.

Тем самым имеется в виду, что человек хоть и был сотворен Господом, но далее становится от Него совершенно свободным и независимым. Именно на этом и зиждилась концепция мировоззрения Ренессанса, ставшая началом великого грехопадения европейского общества, которое через несколько веков — в конце XIX в. привело к тому, что человек породил нечто неуправляемое, вышедшее из-под его собственного контроля — в виде технического Монстра, который постепенно стал управлять судьбой человека. Но все это позже. А теперь, в эпоху Возрождения, одна из главных идей гуманизма была та, что Господь сотворил мир недостаточно совершенным, и его задача — довести эту работу до конца. Дальнейшая история наглядно показала, к чему привела такая «самостоятельность».

В ренессансной концепции гуманизма имело место явное падение, по сравнению со Средневековьем, критерия нравственности, ибо если человек стал мерой всех вещей, то, стало быть, исчезают (и они действительно исчезли!) данные свыше критерии добра и зла. При этом новые понятия о нравственности формировались под влиянием не «светлых греческих», а именно римских идеалов, во многом циничных и грубых.

Чрезвычайно важен и тот момент, что идеалы гуманизма были практически никак не связаны с реалиями

самой жизни, и только очень наивно-му человеку люди эпохи Возрождения могут представляться в виде неких светлых личностей с одухотворенными лицами, вдохновенно читающих день и ночь сонеты Петрарки. На самом же деле в это время в Европе сам термин «итальянец» ассоциировался с представлением о человеке коварном, хитром и расчетливом, а вся атмосфера общественной жизни была пропитана заговорами, интригами, тайными убийствами, на которых зиждилась политическая и общественная жизнь. В человеческие отношения вошли расчет, откровенное торгашество, алчность, страсть к наживе и роскоши, наложившие отпечаток на религию, на самые, казалось бы, святые супружеские отношения.

Вслед за идеалами гуманизма, «окрылявшими» человека, быстро осознались свойства крайнего индивидуализма, эгоизма личности — как прямое следствие представления об его уникальности. Такими и предстают перед нами люди на портретах мастеров итальянского Возрождения, ибо ни доброта, ни духовная чистота, ни телесное целомудрие и другие добродетели более не волнуют художников. Мы видим на этих портретах бездонную глубину натур, скрывающую неведомое содержание. Не случайно А. Куприн назвал «скромно-развратной» улыбку леонардовской Моны Лизы.

Несомненную ценность культуры Возрождения, ее безусловную гармоничность следует видеть в другом. Средневековая культура в своем апогейном состоянии в конце концов обнаружилась такое напряжение между рвущимся наружу плотским, «зем-

ным» содержанием и внешней, уже не соответствующей ему оболочкой, что оказалась совершенно выхолощенной, обнаружив в себе те самые «призраки», о которых писал Энгельс. Ренессанс же избавил культуру от этой порочной дуальности, фальши, придав падшей в духовном смысле культуре Запада надлежащий ей образ. Радость гуманизма, гордое ликование буквально пронизывало эстетику Ренессанса. Сама же духовность теперь стала пониматься не как главная цель искусства, а как некое внутреннее, органично присущее ему качество.

Подобно этому в свое время античное искусство, отказавшись от воплощения космологических идей, уже несообразных человеческому восприятию, сосредоточивается на решении «своих», социальных проблем, достигая в результате поистине гениальной гармонии на сугубо чувственном уровне.

Черты мировоззрения Ренессанса в зримых образах выразил стиль этой эпохи. Так, русский художник М. Нестеров, подъезжая к Риму, обратил внимание на то, что купол собора Св. Петра как бы «притянут» к земле. Это очень точное и характерное замечание звучит как подтверждение высказанной нами мысли. Вместо увенчанной острым шпилем стрельчатой готической арки — снова как бы возврат одновременно и к римской, и к романской стилистике. Но теперь возникает совершенно иной силуэт — не простой своей правильностью, как у римлян, и не приземисто-укороченный романский, а вобравший в себя готико-мусульманское изящество удлиненный, стройный ренессансный силуэт. И если

округлость романского свода пряталась под маловыразительной башней, то Ренессанс утвердил свой полукруг внешне повторяющим и как бы утверждающим его куполом.

Весьма характерна в этом смысле живопись Ренессанса, в которой постоянно звучит мотив архитектурной арки. Основные композиционно-ритмические параметры, характеризующие архитектуру и изобразительное искусство эпохи, строящиеся на доминанте полукруга, удлиненной вертикали, горизонтали, центральной симметрии, отчетливо проявляют себя и в орнаментике. Причем если в готических композициях трехчастного типа центральное место занимает мотив пинакля или же стрельчатой арки, символизируя собой устремленность к Горнему миру, Высшему Центру, то Ренессанс снова возвращается к идее римского канделябрного стиля, при котором и центр, и его периферийные мотивы оказываются в единой смысловой и физической плоскости. Так, раннее произведение Рафаэля «Обручение Марии» (илл. 1) является своего рода классическим примером подобной композиции. Оно включает в себя изображение несуществующего ренессансного храма, построенного на тех же сочетаниях полукруглого верха и изящной, удлиненной арочной конструкции, повторенных в форме самой картины. Композиция строится по принципу правильной симметрии (трехчастная композиция, в центре которой — священник). В верхней части доминируют полуциркульные линии, ниже — горизонтальные.

Свойственный ренессансному искусству индивидуализм в контексте

орнамента проявляется специфически, путем предельного усиления того «личностного» начала, которое было присуще римскому декору. Вследствие этого орнамент приобретает характер как бы совершенно самодостаточный, становится замкнутым в себе смысловым пространством, имеющим свои логические закономерности взаимоотношений входящих в него элементов. При этом сохраняется присущий по природе «коллективный» характер его создания, традиционность определенного вида декора и его соединения с вещью, интерьером.

В то же время художественная самостоятельность орнамента порождает необычайное разнообразие конкретных решений, мотивов. Он чрезвычайно насыщен по колориту, так как вобрал в себя и сочность цветов римского декора, и интенсивность готического, отказавшись от экзальтированной нервозности последнего (цв. илл. 6). Орнамент приобретает качества повышенной живописности, реалистичности, находясь под сильным влиянием изобразительного искусства, игравшего определяющую роль в художественной культуре Ренессанса. В композиционных структурах господствуют спокойные, уравновешенные горизонтально-линейные, вертикальные «канделябрные» мотивы, а также полуциркульные, украшавшие многочисленные тимпаны.

В содержательном смысле ренессансный орнамент соединил и образно переосмыслил три главных компонента: римский, арабо-мусульманский и готический, из которых римский был основным, стилистически определяющим.



Илл. 1. Рафаэль Санти. Обручение Марии

В качестве четвертого компонента можно назвать изобразительное искусство самого Ренессанса, во многом отталкивающееся от римской традиции, которое гораздо активнее, чем в готике, вторгается в пластическую канву орнамента.

Наиболее характерным типом ренессансного декора является так называемый *гротеск* (от слова «грот»), получивший свое наименование в связи с тем, что художники создавали его, изучая искусство древних римлян в раскопках. Гротески чаще всего ком-

позиционно разрабатывались на мотивы канделябрных композиций и насыщались всевозможными персонажами в виде фантастических, часто уродливых существ — полулюдей-полуживотных (цв. илл. 6). В характере этого орнамента явственно ощущается близость к эпохе Средневековья с ее возбужденным, экзальтированным сознанием, кошмары которого теперь как бы обыгрывались в «шутливой» манере. В дальнейшем термин «гротеск» стал использоваться для обозначения неких фантастически-гипертрофированных сюжетов.

В ренессансных гротесках имеет место некая активная деятельность персонажей, которая приобретает новое качество и в дальнейшем играет огромную роль в художественном языке Европы. Это качество — аллегория, она является своего рода гибридом языческой непосредственной значимости образов и средневековой символичности. Аллегория гораздо проще, плоскостнее, элементарнее, практически она сводится к некоему поэтическому иносказанию, обозначению одного через другое. В этом смысле аллегория гораздо беднее языческой многозначности. Позднеантичная образность, взятая на вооружение Возрождением, уже в значительной мере выхолостила и упростила древнюю мифологию, превратив космологические образы в литературно-драматические персонажи.

Средневековый символ подразумевал сложную иерархию, которая рассматривалась как вертикаль на материальном уровне. Чем выше ступень этой иерархии, тем более в ней духовной сущности. При этом образ-сим-

вол подразумевает в себе всю глубину этой иерархии. В отличие от этого аллегория имеет очень простую структуру: видимый, внешний материальный знак. Имеется в виду некое идеальное, неосязаемое, но вполне конкретное качество или же образ языческого божества. Европейская культура порождает как бы свою «мифологию», опирающуюся на античные и христианские символы, но имеющую свой собственный, совершенно светский смысл. Мудрость — сова, Изобилие — рог изобилия, Мужество — орел, воинские доспехи, Бессмертие — павлин и прочие аллегорические образы, «закодированные» под те или иные персонажи или предметы. Символические фигуры, предметы, растения пронизывают орнаментику, делают ее чрезвычайно насыщенной всевозможными атрибутами и персонажами в самом невероятном сочетании и действиях (илл. 2). Каждое конкретное художественное решение обусловлено назначением помещения или вещи, вкусами ее владельца.

Если говорить о самом художественном решении ренессансного орнамента, то в нем, как и в римском декоре, и в той же готике, по-прежнему выступает значительно преобразенный, но неизменный аканфовый завиток (илл. 3). Теперь он имеет еще более реалистически-фантастический вид, в том смысле, что со скрупулезно-реалистической убедительностью в нем объединены совершенно несовместимые в природе элементы (листья, цветы, плоды), и «запутавшиеся» в орнаменте всевозможные предметы, и сами фантастические персонажи. Все это трактовано пышно, сочно,



Илл. 2. Фрагмент ренессансного орнамента.
Витраж



Илл. 3. Фрагмент ренессансного орнамента
в виде аканфовых завитков.
Резьба по мрамору

изобильно, в полной мере проявляя эстетику Ренессанса, круто замешанную на идее торжества чувственного, земного начала, утверждения примата материального над духовным.

Влияние изобразительного искусства ярко проявилось и в том, что при всей раппортности, ясном симметрическом построении композиций, делающих их всегда легко читаемыми, имеют место черты индивидуальности исполнения конкретных элементов. Чуть по-иному изогнуты растительные мотивы справа и слева на композиции, изменены формы цветка, геральдически расположенных фигур... (илл. 4). Живописный колорит, наметившийся уже в римском декоре, присутствовавший в какой-то мере и в Византии, и в Средневековье, теперь становится самодовлеющим художественным качеством орнамента. Все это придает декору живой, естественный, поистине живописный характер.

Римский декор превратил мировоззренческую глубину древнего орнамен-

та в театрально-увеселительную игру. Средневековье вернуло орнаменту серьезность, наделив его символическим смыслом. Теперь, в ренессансном облике, снова происходит отказ от серьезности, значительное смысловое облегчение орнаментальных композиций, усиливается его театрально-игровое звучание. Он действительно ведет себя как шут при дворе у короля — «большого» изобразительного искусства. При этом в орнаментальном мире по-своему проявились особенности мировоззрения Ренессанса. Так, крылатый малыш-купидон, заимствованный из римского декора, теперь трансформировался в путти — своеобразный гибрид купидона и ангела, а точнее сказать «ангелочка» (цв. илл. 6). Ибо теперь, в Новое время, сам образ Ангела Божиего — посланника Небес, обладающего великой духовной силой,

направленного в помощь человеку, стал осознаваться в совершенно искаженном виде. Достаточно вспомнить множество такого рода «ангелочков», которыми пестрит изобразительное искусство Нового времени, например, на картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна», где внизу, как на театральных подмостках (сходство с которыми усиливает изображение отодвигаемой шторы), сидят в уморительных позах два забавных, совершенно несоответствующих серьезности сюжета существа (илл. 5).

Орнамент Ренессанса, находившийся под большим влиянием изобразительного искусства, отчетливо выразил еще одну существенную сторону культуры эпохи, касающуюся ее нравственного состояния. В орнаменте наблюдается заметное вторжение эротического начала, чрезвычайно ха-



Илл. 4. Фрагмент ренессансного декора с мотивом жертвенника. Эмаль



Илл. 5. «Ангелочки» на картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна»



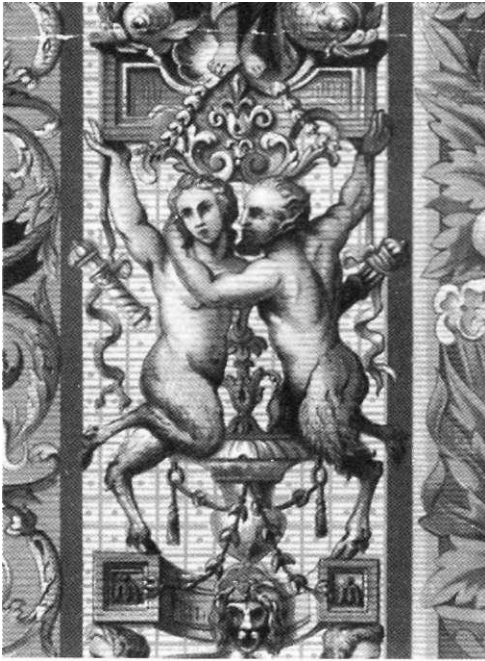
Илл. 6. Фрагменты ренессансного орнамента с изображением путти

рактерного для «большого» искусства Ренессанса. Все это, естественно, создает совершенно определенный эмоциональный настрой, отражая характер мировосприятия эпохи (илл. 6, 7).

На примере ренессансного декора мы можем проследить дальнейшую судьбу многих универсальных мотивов, пришедших из античного мира. Мотивы овов — киматиев, пальметт, меандра, как и спирали-плетенки на менее «ответственных» местах декора — по краям бордюров, конструктивных изломов декорируемой поверхности, сохраняют свой традиционный вид. Эти мотивы стали поистине «вечными» для мировой орнаментики. И в то же время в живой канве ренессансного орнамента мы постоянно встречаемся с их перерождением сообразно с понятиями эпохи. Эти мотивы часто утрачивают свою условность и приобретают новые, реалистические трактовки «по подобию» формы.

Так, пальметта, традиционно чередовавшаяся в античном искусстве с мотивом лотоса, может чередоваться с идентичным ей по форме и смыслу мотивом антефикса в виде женской головки в духе Возрождения (цв. илл. 6); в другом случае она превращается в раковину, о значении которой мы уже упоминали ранее. Ее распространение связано также и с чрезвычайно развившейся в XV—XVI вв. морской торговлей с Востоком.

В ренессансном декоре идея пальметты-раковины постоянно звучит в изображении различных предметов — жертвенников, вазонов, иных аллегорических атрибутов (илл. 4, 8).



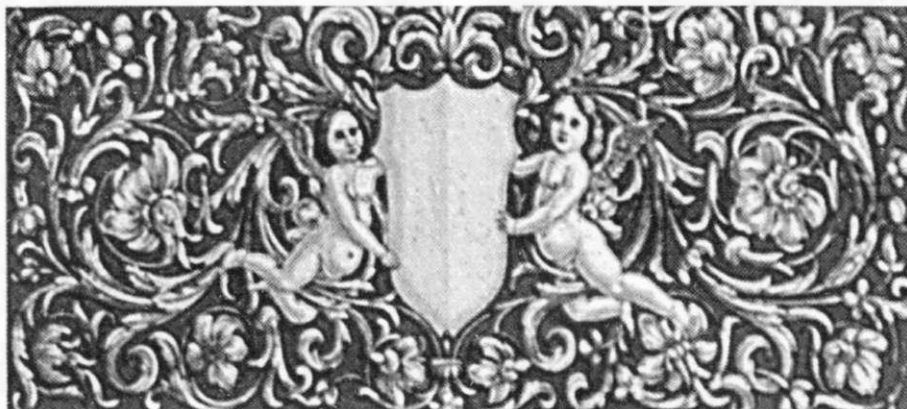
Илл. 7. Фрагмент ренессансного декора.
Витраж



Илл. 8. Фрагмент ренессансного декора
с мотивом раковины-антефикса

Чрезвычайно интересны интерпретации мотива ова — киматия. Здесь мы видим продолжение череды метаморфоз, наметившихся еще в декоре Древнего Рима, оплодотворившихся декоративными находками Средневековья и сформировавшими новые идеи в лоне Ренессанса. Так, в декоре композитной капители мы наблюдали превращение среднего, более крупного ионика в мотив плода с роскошной макушкой в виде аканфовых завитков, раскинувшихся на волютные завитки. В ренессансном декоре мы можем наблюдать примеры отторжения этого мотива уже в совершенно самостоятельный,

причем, повинувшись принципам художественного мышления эпохи, он приобретает вид композиции из новых, вполне реалистических объектов: например, жемчужинки с украшением в виде маленькой короны (илл. 9). Очень часто ионик превращается в мотив герба, поддерживаемого путти, поскольку гербовая символика чрезвычайно развита в эту эпоху (илл. 10). Ионик при этом приобретает форму то раскрытой книги, то кирасы или щита. В другом случае вместо ова мы видим жемчужину, обрамленную своеобразными завитками, о происхождении которых следует сказать особо. В орнаменте эпохи Возрождения,

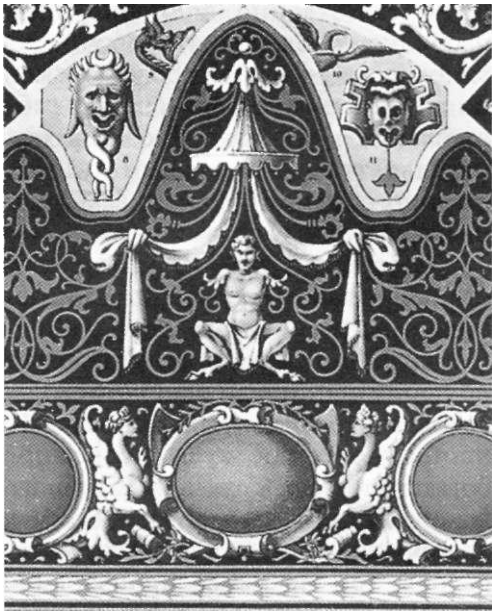


Илл. 9, 10. Трансформация мотива ова-киматия в ренессансном орнаменте.
Декор манускрипта

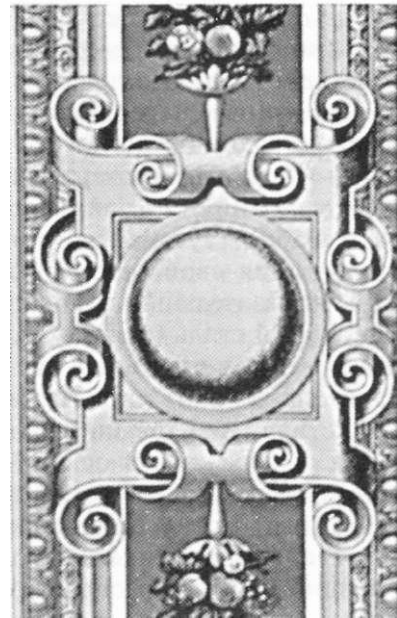
в частности в архитектурном декоре, появляется мотив, получивший название картуша, в котором рассматриваемый нами ионик является важным составляющим элементом (илл. 11). Он возник в результате соединения многих элементов, и сама возможность возникновения этого гибрида — результат отмеченных нами особенностей декоративного мышления художественной культуры Возрождения.

Мотив картуша, как мы уже отмечали ранее, возник в орнаментике готики как результат чрезвычайной популярности картушей — пергаментных свитков с изречениями как в быту, так и в изобразительном искусстве.

Помимо этого в архитектуре Возрождения появился декоративный мотив волюты (илл. 12), завитки которой соединяются длинной промежуточной полосой и весьма напоминают свиток. Происхождение этого элемента в архитектуре, в свою очередь, можно объяснить соединением мотива самой волюты — этого очень древнего элемента архитектурного декора и идеи картуша. В свою очередь, соединившись с мотивом ионика, этот гибрид породил более сложное образование, получившее огромное распространение во всем декоре Нового времени. Этот мотив картуша-медальона активно использовался в гербовой символике, ибо Ренессанс — время активного декоративного оформления



Илл. 11. Трансформация мотива ова-кима-тия в ренессансном орнаменте. Эмаль



Илл. 12. Трансформация мотива картуша в ренессансном орнаменте. Стенная роспись

древних гербов. С этой целью его изображали в виде архитектурно-лепного украшения экстерьеров и интерьеров зданий, на различных предметах быта, мебели, посуде, белье, книгах, гобеленах и проч.

В орнаменте Ренессанса часто дает о себе знать и прямое арабо-мусульманское влияние, поскольку культура Ренессанса развивалась в тесном соседстве с арабо-мусульманской. Это влияние особенно характерно для более позднего периода эпохи Возрождения, когда античные традиции в ней начинают ослабевать. Вместе с этим декор теряет свою проантичную ясность, становится более сложным и насыщенным. Часто это насыщение достигается за счет заполнения сво-

бодного фона арабесковым мотивом, который сразу же придает орнаменту «ковровый» вид (см. илл. 9, с. 212).

Необычайно яркое и характерное явление орнаментального искусства Ренессанса — текстильный декор, своеобразно выразивший черты этого стиля. Ткани Ренессанса отличаются высокими художественными достоинствами. Декор их яркий, лаконичный, насыщенный, часто основанный на сочетании двух-трех оттенков одного цвета, на основе какого-то густого фона: зеленого, синего, пурпура, часто с золотом. В более ранний период текстиль Возрождения, отталкиваясь от готики, имел характерный декор, основу которого составляет косая извивающаяся по-

лоса, она становится здесь гораздо более основательной, утрачивает свой «летающий» вид. Но под влиянием преломленных через Византию персидских традиций (после падения Византии множество мастеров переселяется в Италию), а также орнаментики арабо-мусульманского мира вырабатывается свой, чрезвычайно простой, выразительный и поистине универсальный стиль (илл. 13), который в дальнейшем имел колоссальное значение для искусства художественного текстиля, не утратив важного значения до сих пор. В основе его лежит мотив стрельчатой сетки (арабизированный мотив сасанидского варианта соединяющихся кругов), получивший большое распространение в архитектурном декоре (кованые решетки окон и проч.). В центре каждой ячейки — характерный мотив, пришедший из аналогичного орнамента Персии, изображающий элемент, обычно называемый «плод граната» (символизирующий на Востоке

и, соответственно, в Европе идею изобилия, плодородия и проч.). На самом деле этот образ более сложен по содержанию, он включает в себя отголоски мотивов и Древа-цветка, и пальметты, неся в своем художественно-образном облике весь комплекс связанных с ними идей.

Любопытно отметить, что в текстильный декор Ренессанса, опиравшийся не на римские, а на восточные традиции, живописный колорит не проникает, и он в основном остается плоскостным, графичным. Но необыкновенное художественное богатство этого крупного, звучного декора, как бы переливающегося в драпировках богатых платьев, интерьеров, тем не менее производило мощное живописно-пластическое впечатление.

В наши дни этот орнамент широко используется в тканях богослужебного назначения (наряду с описанным выше византийским вариантом), а также в текстильном декоре классичес-



Илл. 13. Ткани итальянского Ренессанса

кого направления для портьер, занавесей, в обойном рисунке.

Ренессанс заложил основы культуры Западной Европы последующих нескольких столетий, вплоть до конца XIX в. Соответственно этому художественные стили Европы, в которых значительную роль играло орнаментальное искусство, при всей их внешней специфичности объединены между собой общими параметрами мировоззрения совершенно нового, светского типа. Выработанная декоративным искусством новая стилевая форма распространилась на всю материально-художественную культуру, включая и церковную сферу. Упразднив истинно духовные основы жизни

общества, европейская культура переместила эпицентр формирования стиля в мир чисто светских, земных идей. Законодателями этих стилей становятся земные владыки и их фаворитки, а поскольку пальму первенства в культуре Нового времени вновь забирает Франция, то стили XVII — начала XIX в. получают наименования: Людовика XIV, Людовика XV, Людовика XVI и проч., а параллельно этим «основным» названиям звучат наименования: стиль Помпадур, стиль Марии-Антуанетты и т.д.

В последующем изложении мы рассмотрим наиболее яркие стилевые явления этого периода и их проявление в орнаментальном искусстве.

Вопросы к теме

1. Охарактеризуйте основные стилистические черты художественной культуры Ренессанса.
2. Как проявились основополагающие черты мировоззрения Ренессанса в орнаменте?
3. На какие предшествующие художественные традиции опирается орнамент Ренессанса?
4. Как проявилось влияние античности в декоре Ренессанса?
5. Какие наиболее существенные черты внес Ренессанс в формирование европейской орнаментики?
6. Каковы взаимоотношения изобразительного и орнаментального искусства в культуре Ренессанса?
7. Какие дальнейшие трансформации мотивов и композиций орнамента происходят в искусстве Ренессанса?
8. Охарактеризуйте текстильный орнамент Ренессанса.



2. Барокко

Следующим за Ренессансом значительным стилевым явлением материально-художественной культуры Европы является *барокко* (от итал. «барокко» — жемчужина неправильной формы). Но рассматривать его особенности совершенно невозможно в отрыве от другой художественной системы — классицизма, которая одновременно с барокко возникает в культуре Европы. Это совершенно закономерно, так как предпосылки обоих стилей были заложены в недрах системы Ренессанса, находясь в органично связанном виде. Более того, уже в самой римской традиции, на которую во многом опирался Ренессанс, существовали две противоречивые тенденции: классическая, идущая от Греции, с ее идеалом гармонии и уравновешенности, и ориентальная, привнесшая в римскую культуру восточное начало, практически идущее вразрез с классикой.

История культуры Возрождения как бы повторила направленность развития античности: от собственной высокой «классики» — к вычурному, перегруженному, избыточному и одновременно манерному позднему Ренессансу. При этом снова, спустя тысячелетие, римско-итальянская культура претерпела вторжение ориентальных идей, преломленных сначала через византий-

скую, а затем арабо-мусульманскую традицию.

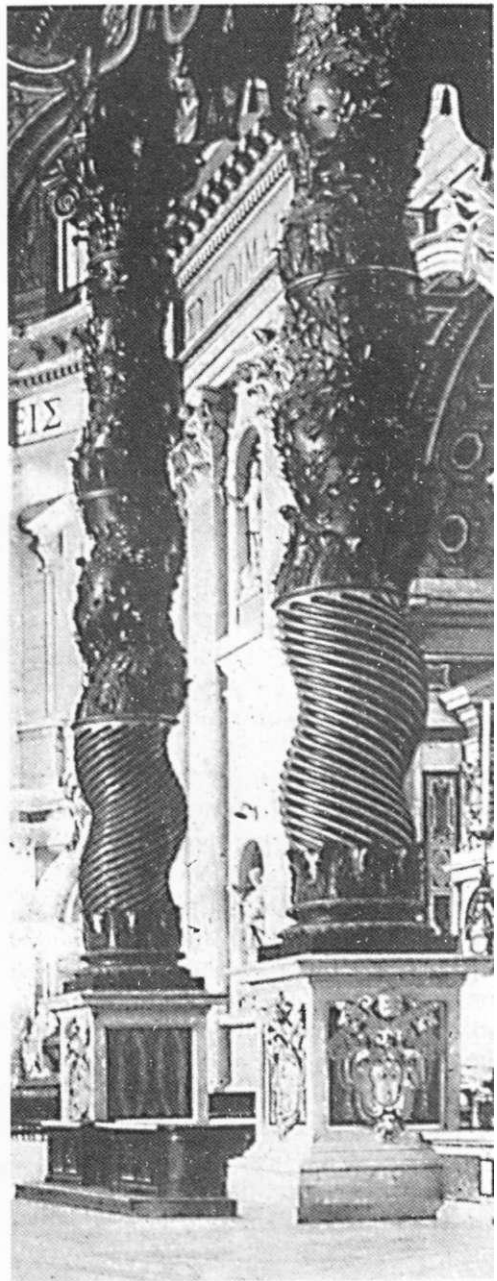
В то же время главной, определяющей причиной внешних изменений в художественной культуре Европы были явления мировоззренческого порядка, связанные с кризисом гуманизма прежде всего в самой Италии, ввергшие общество Нового времени во вполне закономерное состояние пессимизма, глубокой депрессии, смятения.

Во многом этому способствовали и глобальные географические и научные события — астрономические изыскания, открытие Америки, кругосветные плавания и т. д. Большую роль сыграла тотальная экспансия Испании, завоевавшей некоторые области Италии и ряд других территорий в Европе.

В ренессансной художественной культуре эти процессы проявились в том, что оказалось как бы нарушенным, отторгнутым уравновешивающее, регулирующее художественные массы классическое начало. Вслед за изобразительным искусством декор пришел в возбуждение, волнение, отразив вновь возникшие импульсы внутренней лихорадочной экзатичности, проявляющиеся теперь в совершенно иных внешних формах, чем в поздней готике, когда имели место аналогичные процессы. Основоположниками стиля барокко в изобразительном искусстве (кроме «позднего» Ми-

келанджело) являются жившие уже в XVII в. итальянский архитектор и скульптор Джованни Лоренцо Бернини и фландрский живописец Питер Пауль Рубенс. В их творчестве были провозглашены те мировоззренческие идеи, которые легли в основу барокко, хотя каждый мастер привносит в искусство свои особенности. Так, для творчества Бернини была характерна взвинченная экзальтация, во многом перекликающаяся с готическим мироощущением: в известном его произведении «Экстаз Св. Терезы» состояние Святой при виде Ангела имеет откровенно эротический смысл, а сам похожий на Амура посланник Небес флиртующим жестом распахивает платье на груди женщины, чтобы пронзить ее стрелой, которую он кокетливо держит другой рукой. Взволнованно клубятся, развеваясь, одежды Св. Терезы, как бы вторя сметенному ее состоянию. Точно так же «взволнованы» колонны Кивория в соборе Св. Петра в Риме, созданные по проекту Бернини. Они украшены обвивающими их тонкими стеблями растений, создающих подобие свободной орнаментальной композиции (илл. 14).

В творчестве Рубенса взволнованность ритмов, напротив, не имеет никакого религиозного подтекста. В прагматичной фландрской культуре действуют совершенно иные флюиды: откровенная чувственность, в которой проявляется свойственный духу Фландрии «бюргерский» идеал всего плотского, изобильного, телесного — сверхпышные женские тела, множество зрелых плодов, ярких цветов, образующих тяжелые гирлянды, упитанных путти. Возникновение такой стили-



Илл. 14. Дж. Бернини. Колонны кивория церкви Св. Петра в Риме

тики было результатом смятения, внесенного испанской интервенцией, резко ухудшившей положение Фландрии. Вместе с тем эта культура особенно остро ощутила теперь всю прелесть утраченного благополучия (илл. 15).

Именно во Фландрии в этот период родился орнаментальный декор сугубо барочного типа, выполнявшийся в виде глубокого рельефа, — чрезвычайно насыщенный, плотный, наполненный взволнованной ритмикой масс, вплоть до хаотичности традиционных орнаментальных мотивов. Главный мотив — извивающиеся, плотно наполняющие пространство картуши, органично соединяющиеся с мотивом аканфовых завитков, виноградных гроздьев, иных сочных плодов. В частности, в русском декоративном искусстве этот тип декора под названием «флемская резьба» получил большое распространение при оформлении иконостасов (илл. 16). В контексте этого декора совершенно новую интерпретацию приобрела идея медальонов — вместо них среди завитков картушей-аканфов появились овальные «окна» с живописными изображениями святых. Таким образом, древнейшая идея, лежащая в основе предшествующего медальону мотива овалы-киматыя, — идея плодов колонны-Древа теперь получает свое завершение в христианском искусстве: святые и есть плоды священного Древа жизни, на котором был распят Спаситель.

Характерное явление фландрского орнамента — возникновение на базе мотива картуша-медальона абстрагированных, утративших реальные очертания элементов — так называемых ормушля (от нем. Ohrmuschel — ухо) (илл. 17) и кнорпеля (от нем. Knorpel — хрящ).

В то же время итальянское и фландрское барокко как бы отказывается от определенных регламентирующих канонов художественной культуры, давая место прорыву неких внутренних стихийных сил. Всего этого, разумеется, недостаточно для создания устойчивой орнаментальной системы.

Поэтому дальнейшая история европейского орнамента стиля барокко оказывается прочно связанной с тем, что отвергнутая этим стилем классическая традиция — конструктивная составляющая стиля Ренессанс — вновь приходит с ним во взаимодействие, но уже на совершенно иных условиях. Теперь параллельно с барокко на почве итальянского Ренессанса возникает **классицизм**, проявившийся впервые в изобразительном искусстве — прежде всего в творчестве работавшего в Италии французского живописца Николя Пуссена, сознательно полагавшего себя продолжателем традиций Ренессанса. Пуссен в своей живописи сформулировал основы этого стиля на уровне композиционно-тематических идей, но не в виде каких-то зримых стилистических ритмов и образов. Весьма знаменательно и то, что Пуссен был француз, так как именно Франции суждено было после окончания эпохи итальянского Ренессанса вновь взять пальму первенства европейской культуры. Именно здесь, во Франции, во второй половине XVII в. идеи классицизма нашли свое реальное воплощение в материально-художественной культуре. Но это стало возможным лишь благодаря тому, что классицизм вступает в новое взаимодействие со стилем барокко.



Илл. 15. П. Рубенс. Картон из цикла «Встреча Марии Медичи»



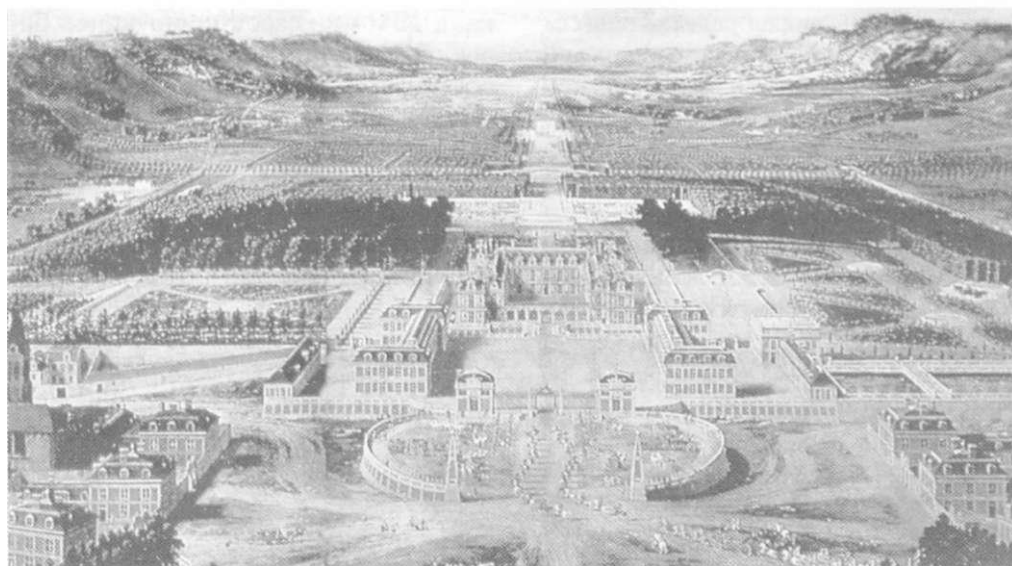
Илл. 16. Фрагмент декора резного золоченого иконостаса Симонова монастыря (Москва). XVII в.



Илл. 17. Ормушь

Для того чтобы идеалы эпохи получили свое материальное воплощение на предметном уровне, где только и может возникнуть орнамент, необходима не только сама художественная идея, но и объект ее воплощения. Таким объектом во второй половине XVII в. стал Версаль (илл. 18) — громадный дворцовый комплекс, построенный около Парижа и ставший новой резиденцией Людовика XIV, легендарного французского монарха, воплотившего своим правлением идеал абсолютизма и сформулировавшего этот идеал в знаменитом изречении: «Государство — это я!»

Строгая симметричность, выверенность пропорций, геометрическая четкость композиций, господство простых геометрических идей, холодная строгость облика господствуют в архитектурной планировке, разбивке и оформлении парков, фонтанов, интерьеров Версаля. Классицизм, как и Ренессанс, апеллирует к античности, но в классицизме XVII в. духа античности по сути уже нет, осталась лишь голая схема, геометрический принцип, вычлененный из ее живой плоти. И в то же время в убранстве версальских апартаментов огромную роль играет пышная, помпезная лепнина, композиции с обильными гирляндами, множеством купидонов (путти), вазонов, букетов, в которых достойное место заняли предметно-образная атрибутика и воинские знаки, ибо Франция этого периода одержала немало военных побед. Но вся эта декоративная масса теперь подчинена общим установкам классицизма, ставшего ее композиционным организующим началом. Это новое, синтетическое явление художественной культуры



Илл. 18. План Версаля. Аэрофотосъемка

Европы, эпицентром которого была Франция, получило название «большого стиля», «стиля Людовика XIV», но наиболее точное определение, выявляющее его художественную сущность, — «классицизирующее барокко».

Версаль времен Людовика XIV — это не просто грандиозный дворцово-парковый комплекс. Версаль — это образ жизни, ставший эталоном для других европейских дворов. В этом образе жизни царят отнюдь не античные начала (несмотря на то, что аллегорический язык этого времени, применявшийся во всем театрализованно-помпезном версальском бытии, формально носил именно античную личину). Для упрочения абсолютистской власти внутренне должны были работать не демократичные античные, а жестко-регламентирующие принципы, более характерные для восточных

стран. Как и в период готики, Франция времен Людовика XIV имела весьма оживленные связи с Востоком, в частности с Китаем, откуда абсолютизм действительно почерпнул много полезного для своего бытия. И одним из важных приобретений был строго регламентированный, детально разработанный этикет, охвативший всю жизнь королевского двора — с момента пробуждения короля (минута в минуту), порядок его туалета, аудиенций, приема пищи, правила поведения дворян на все возможные случаи, согласно их положению, включая манеру реверансов, костюм, жесты, обороты речи и т.п. Вся эта четкость и отработанность бытия имела чрезвычайно жесткую систему и внешне была обставлена с необыкновенной, поистине «барочной» парадностью, торжественной церемониальностью и пыш-

ностью. Жизнь двора представляла собой грандиозный театрализованный спектакль, в котором каждый должен был хорошо знать свою роль. Плохая игра была чревата самыми печальными последствиями, вплоть до опалы и заключения в Бастилию.

Художественным воплощением этой системы и явился стиль Людо-

вика XIV — классицизирующее барокко. Идея симметричной удлиненности, вертикальности композиции — отголосок древнего канделябрного стиля — теперь стала прекрасным художественным аналогом абсолютской системы (илл. 19). В очертаниях этих композиций зачастую прослеживается силуэт в виде небольшой



Илл. 19. Фрагмент стенного декора стиля Людовика XIV

ярусной пирамиды с округленным верхом, весьма напоминающий балдахин над королевским тронем. И сам мотив балдахина присутствует в орнаментальных композициях как своеобразный символ века. Его появление несет в себе не только знаковый, но и связанный с ним сущностный смысл, ставший основой для стилеобразования.

Художественная образность Ренессанса, опиравшаяся на античность, базировалась на гармоничном согласовании частей. Для декора XVII в. такое решение не могло быть приемлемо. Слишком большое внутреннее напряжение таила в себе система абсолютизма. Соответственно и равновесие новой художественной системы сидело не на гармонии и согласованности, а на внутреннем сдерживании конфликта. Вместо гармоничного ренессансного полукруга вновь возникает подобие вертикали, но уже совершенно иной, чем в готике, где судорожно рвущаяся вверх острая пирамида символизировала устремление к Недостигаемому. Здесь вместо идеи недостижимого Бога — образ короля, венчающего собой пирамиду устройства земного общества (в отличие от древних египтян, называвших своего фараона Солнцем, во Франции XVII в. наименование «король-Солнце», которым величали Людовика XIV, никто, естественно, буквально не воспринимал). Теперь искусство полностью утратило свои религиозные ориентиры. Церковь превратилась в некий официоз, отторгнутый от власти, ибо вместе с приходом на французский трон Людовика XIV завершилась многовековая эпопея борьбы за власть

между французскими владыками и церковной властью, а вместе с тем и сама культура приобрела сугубо светский характер. Балдахинообразный силуэт орнаментики возникает как своего рода компромисс, некая равнодействующая между готической пирамидой и ренессансным полукругом.

Помимо фландрской (фламандской) и французской разновидностей барочный стиль имел в европейской культуре XVII в. и иные интерпретации. Существовало как бы широкое поле, в котором две основные стилевые составляющие — барокко и классицизм, по-разному сочетаясь, образовали множество конкретных вариантов с преобладанием того или иного начала. От классицизма идут упорядоченность, регламентирующая логичность композиции, эмоциональная холодность и рациональность (илл. 20). От барокко — сложность, перегруженность мотивов и

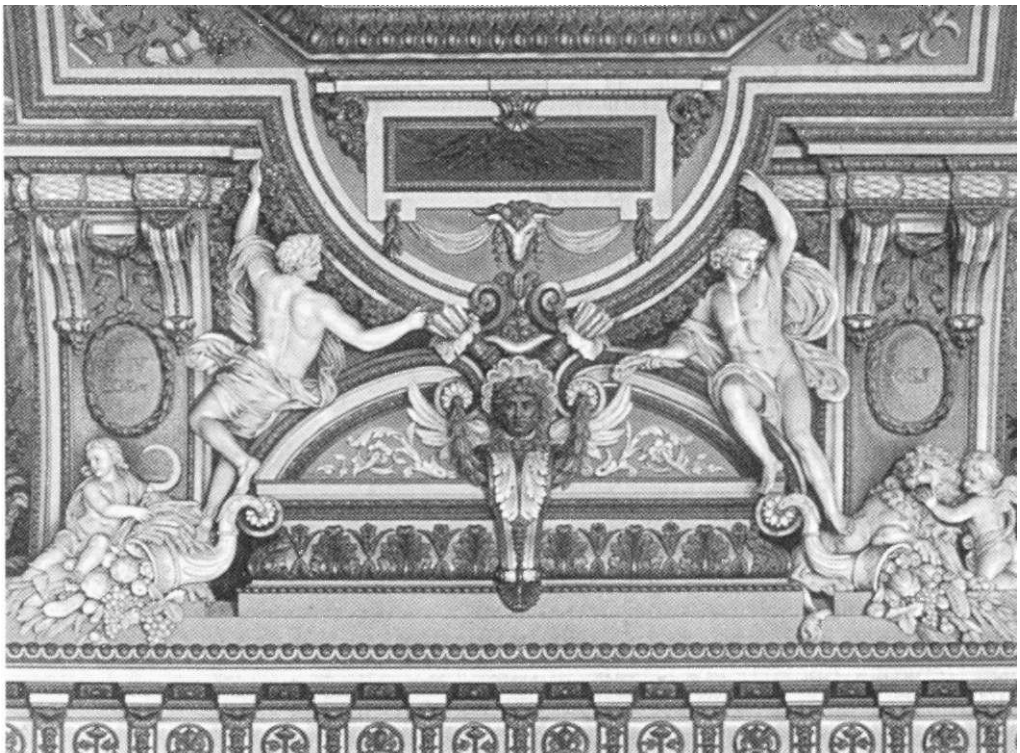


Илл. 20. Инициал в стиле классицизирующего барокко

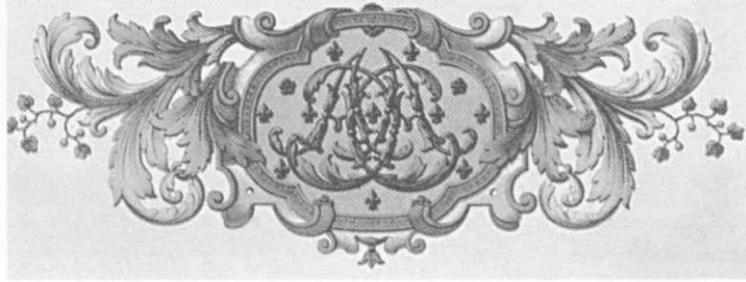
ритмов, повышенная активность и динамичность изображаемых элементов. На эмоциональном уровне с барокко связаны повышенное чувственное, плотское начало, беспокойство, взволнованность (илл. 23).

У барочного орнамента очень много общего с позднеренессансным, что вполне естественно ввиду органичной преемственности этих стилей. Важную роль по-прежнему играет мотив аканфового завитка, часто переходящего в картуш, как связующий элемент большинства композиций (илл. 22). Мы уже отмечали, что этот

мотив имеет чрезвычайно активный, «буйный» характер, наливаясь сочными тяжелыми плодами, расцветая пышными цветами. Среди этих завитков активно действуют персонажи, доставшиеся орнаменту «в наследство» от Ренессанса, но теперь они поражают ошеломляющей реалистичностью. Аллегория по-прежнему является языком этого орнамента, но в нем появилось гораздо более осмысленное, логичное сюжетное действие, некая парадоксальная целесообразность. Так, в одной из композиций мы видим сцену вполне реальной охоты на оленя,



Илл. 21. Фрагмент декора плафона Версальского дворца. Лепнина, роспись



Илл. 22. Картуш из книги «Архитектурные труды Жана Лепотра, архитектора королевских зданий». Сер. XVII в.

в которой помимо охотника и собаки участвуют богиня, купидоны. Причем все эти персонажи путаются в завитках мифологического аканфа словно в густой реальной траве, прячутся в них, перешагивают через них (илл. 23).

Если в ренессансном декоре мы видим свой, внутренний, обособленный от реальности мир, то барочный орнамент постоянно стремится нарушить эти границы. Элементы барочного орнамента, изображенные на колоннах, карнизах, порталах, бордюрах гобеленов, картинных рамах, украшающие всевозможные вещи, активно вторгаются в сюжетную канву или ре-

альное пространство (цв. илл. 7). Декор может быть настолько активным, что затмевает само содержание. Так, на гобелене «Чудесный улов», выполненном по картону Рафаэля, евангельский сюжет как бы отодвинут на второй план ввиду чрезвычайной активности бордюра. Изображенные на нем купидоны комически повторяют этот сюжет: они усердно тянут громадных рыб, в результате чего происходит известная его профанация (илл. 24) (вспомним ангелочков в «Сикстинской Мадонне»).

Важным моментом орнамента барокко, также доставшимся ему в на-



Илл. 23. Охота на оленя. Декоративная композиция из книги «Архитектурные труды Жана Лепотра, архитектора королевских зданий». Сер. XVII в.



Илл. 24. Фрагмент бордюра гобелена «Чудесный улов». Франция. XVII в.

следие от предшествующего стиля, является и чрезмерная «неправильность», живописность трактовки. Это целый мир с его бурным изобилием, в котором «неправильность», нестрогое следование симметрии подчеркивает парадоксальную реалистичность, рукотворность (илл. 21).

В орнаментике барокко мы можем наблюдать и дальнейшую историю преобразований мотивов раковины, медальона и картуша. Так, раковина часто приобретает вид веера или гвоздики (влияние Персии). Она может ассоциироваться и с французской королевской лилией, в чем также проявляется изначальная связь этих мотивов (см. илл. 19, 20).

Дальнейшее многообразное развитие имеет наметившийся в ренессансном орнаменте мотив архитектурной волюты с длинными, протяженными соединительными линиями (см. цв. илл. 8). Эти линии то с легкими, плавными изгибами, то с четкими прямыми углами чрезвычайно важны. Они как бы организуют все декоративное пространство, обозначая в нем симметричные отношения, придают определенность композициям. Порой мы видим полное выхола-

щивание этого мотива до простых геометрических членений, уже без всяких волют, где наиболее ярко проявляются классицистические традиции. Они присутствуют в декоре как бы на «паритетных» началах с барочным составляющим, создавая чрезвычайно напряженные, внутренне противоречивые, сложные декоративные решения. Наконец, они могут и полностью отсутствовать, и тогда торжествует вакханалия барокко, как бы стремящаяся вообще избавиться от какой-либо раппортной зависимости.

Хотя классицистическое начало играет важную и совершенно необходимую роль в декоративном стиле XVII в., но его главную, смысловую составляющую в орнаментике составляет именно барочный компонент, поэтому его принято называть «барокко». Это тем более закономерно, что гораздо позже, уже в конце XVIII в., в истории Европы наступит момент, когда именно классицистическая составляющая будет играть основную роль в стиле материально-художественной культуры и, соответственно, в орнаменте.

Текстильный декор во французском классицизирующем барокко (а Людовик XIV уделял особое внима-



Илл. 25. Ткань стиля Людовика XIV. Шелк

ние развитию отечественного шелкоткачества) — весьма характерный и выразительный орнамент, в композиции которого происходит как бы «размыкание» ренессансной решетки, выделение из нее четкого симметрического звена, часто прослеживается «балдахинный» силуэт. В центре каждого звена располагается крупная цветоч-

но-кружевная композиция (илл. 25), заменившая ренессансный мотив граната. Как и в Ренессансе, этот мотив в принципе продолжает оставаться графичным, но благодаря сложности фактуры, часто напоминающей аппликацию из цветов и кружев, создает впечатление поистине живописного богатства.

Вопросы к теме

1. В чем проявляются черты преемственности стилей Ренессанса и барокко?
2. Охарактеризуйте процессы возникновения стилей барокко и классицизма в европейской культуре XVII в.
3. Дайте характеристику основных черт орнаментики стиля барокко.
4. Каковы особенности стиля фламандского барокко и его проявление в орнаменте?
5. Охарактеризуйте основные особенности «большого стиля» и объясните, чем он обусловлен в культуре Франции.
6. Каковы взаимоотношения стилей барокко и классицизма в орнаментике Европы XVII в.?
7. Каковы особенности текстильного орнамента барокко?



3. Рококо



В царствование Людовика XV Франция стала родиной еще одного стиля, получившего название *рококо*. Этому стилю суждено было сыграть значительную роль в истории художественной культуры не только XVIII, но и XIX столетия, неоднократно обращавшегося к его художественному языку.

Слово «рококо» — уменьшительное от французского «гос» — скала. Еще при Людовике XIV театрализация быта европейской аристократии породила моду на сооружение гротов с водоемами, скал и прочих уголков «дикой» природы в укромных уголках садов и парков, помогавших созданию атмосферы экзотической идиллии, в которой развлекающиеся дворяне на свой лад подражали персонажам античной мифологии. Морские путешествия в далекие восточные страны привносили в эти развлечения «морскую» тематику — в частности, было принято сооружать гроты из дикого камня с имитацией прилипших к ним морских раковин.

В это же время Европа активно наводнялась китайскими товарами, среди которых особенное внимание европейцев привлекал фарфор с его удивительной красотой полупрозрачного, тонкого, белоснежного черепка, диковинными изображениями китайянок, похожих на кукол, экзотических деревьев, цветов, птиц,

фантастических драконов и т.п. Китайцы так и не открыли секрета производства этого материала, но в 1710 г. в Саксонии фарфор был изобретен заново, получив название *porcelaine* (от названия раковины-свиноушки, обладающей белоснежным блестящим панцирем).

С этих пор фарфор приобрел феноменальное распространение — из него делались драгоценные сервизы и вазы, статуэтки, куклы, его использовали при изготовлении часов и бра, подсвечников, табакерок, всевозможных шкатулок и различных безделушек, так называемых «багателей», обильно украшавших апартаменты европейской аристократии. Фарфору суждено было сыграть громадную роль в формировании стиля, пришедшего на смену барокко.

Французский абсолютизм начала XVIII в. уже не был так могущественен, как во времена расцвета правления короля-Солнце. В то же время значительно окрепла буржуазия, не имевшая еще политической власти. Опустела королевская казна, разорялись многие родовитые дворяне, а наиболее предприимчивые пускались в коммерческие обороты (так, знаменитая фаворитка Людовика XV маркиза Помпадур, чье имя стало символом эпохи рококо, была одной из

главных держательниц акций Ост-Индской компании).

Жизнь французской аристократии еще в период Регентства, после смерти Людовика XIV, до совершеннолетия его наследника, меняет свой характер, как бы «расслабляется», освобождаясь от жестких рамок предшествующей эпохи. Заметную роль приобретает итальянский театр Комедия дель Арте, гастроли которого имели место во Франции и раньше. Но теперь, в этот переходный период, происходит значительное воздействие этого театра и связанной с ним богемной среды на вкусы и нравы аристократического общества.

Жизнь французской аристократии, в которой Версаль утрачивает свою былую роль, становится интимнее, камернее, утонченнее. И эта «будуарная» культура, выработанная в период Регентства, сохраняет свое значение и оказывает влияние на формирование уклада аристократической жизни в эпоху Людовика XV, на сам характер версальского бытия. Возникают салоны в домах аристократов, слывших тонкими знатоками и ценителями искусства, литературы, музыки. В этих салонах выставляли свои работы модные художники, выступали знаменитые философы, поэты, музыканты, известные путешественники и иные личности, привлекая внимание общества. Но под внешней личиной рафинированной утонченности аристократическая культура этого времени была поверхностной, циничной и бездуховной.

Еще во времена Людовика XIV светское начало в европейской культуре подавило религиозное. Но при этом как бы по инерции еще сохраня-

лись принципы жизни общества, которые воспринимались как нравственные установки, но имели во многом официальный характер: почитание государственной власти, особы короля, семьи, уважение к старости, понимание ценности искренних человеческих чувств — любви, дружбы, верности, чести и т.д.

Теперь же наступает период, когда то, что вчера еще внешне осуждалось, держалось под спудом, выходит наружу, обретает статус нормы бытия: откровенный атеизм, высмеивание самых сокровенных сторон человеческих отношений, нравственных устоев общества. Так, в одном из трактатов XVIII в. совершенно серьезно оправдывалась возможность и правомерность убийства при известных обстоятельствах...

Само аристократическое общество времени упадка абсолютизма погрузилось в пучину «утонченного» разврата и развлечений, внешне прикрытых галантными, рафинированными манерами, о чем в изобилии свидетельствуют литература и искусство того времени.

Это была вторая, гораздо более мощная волна падения европейских нравов после периода поздней готики, эпицентром которой вновь стала Франция. На крыльях французского языка, обретшего в тот период значение поистине «интернационального», нравы французской аристократии быстро распространились по всей Европе. В этом процессе явственно ощущалось глубокое отчаяние абсолютизма перед неминуемо надвигающейся гибелью под пятой набирающей силы буржуазии. Единственное,

что оставалось дворянской аристократии, — это спрятаться в скорлупу своих надушенных, наполненных безделушками салонов и будуаров с их изящно-фривольным бытием. Знаменитая фраза мадам Помпадур (или ее царственного возлюбленного) «После меня — хоть потоп!» — наглядно демонстрирует суть культуры этой эпохи. Всемирный потоп был Божиим наказанием человечества, погрязшего в пучине разврата и нечестия. Эпоха рококо провозгласила эти качества смыслом жизни, бросив тем самым вызов не только всей предшествующей истории культуры, но и самому Господу Богу.

Мироощущение гибнущего абсолютизма, преломленное сквозь призму художественного сознания, породило черты стиля рококо, в котором орнаменту принадлежало первенствующее значение. Если предшествующие стили формировали свои основополагающие черты в архитектуре, втягивая в свою орбиту предметный мир, то рококо изначально является стилем чистой декорации. В этом стиле конструктивная основа здания превратилась в носителя вычурного декора, маскирующего ее собственную образную несостоятельность.

Главной задачей материальной культуры было теперь не создание новых ценностей, а приспособление под свои вкусы того, что было создано ранее. Все переделывалось, переоборудовалось, украшалось заново, декорировалось на новый лад. Так, в России именно в XVIII в. активно перестраивались в «новом вкусе» величайшие памятники национальной духовной культуры, в результате чего безвозврат-

но погибли ценнейшие фресковые росписи, иконы, утварь и т.п.

Декор интерьеров в стиле рококо превращал помещение в своеобразную «бонбоньерку» со множеством зеркал. Причем если в версальских парадных апартаментах зеркала были необходимы для усиления впечатления грандиозности помещения, то здесь им отводилась совсем иная роль: они как бы иллюзорно удваивали этот интимный мир, подчеркивая впечатление внутреннего, скрытого пространства. Этим помещениям с массой изящных вещиц вполне соответствовали обитавшие в них галантные дамы и кавалеры, сами чрезвычайно похожие на фарфоровых кукол, легко порхающие, словно танцующие под звуки менуэта. Культура Европы как бы «впала в детство». Правда, все это было лишь иллюзией легкости и молодости. Ведь ради внешнего впечатления изящества и хрупкости дамам с раннего детства приходилось носить корсеты, вероятно расширять с помощью каркасов линию бедер в платьях, сочетать ношение громоздких, тяжелых платьев с крохотными туфельками на выгнутых каблуках и с огромными, сложными прическами.

Галантный век породил острую тенденцию феминизации общества. Если культура Франции XVII в. определялась тремя личностями: первого короля из династии Бурбонов Генриха IV, кардинала Ришелье и особой Людовика XIV, то галантный век в этом смысле совершенно «женский». Стиль рококо связывают, как уже говорилось, с личностью маркизы Помпадур, тогда как вкусы французской аристокра-

тии предреволюционного периода олицетворяла Мария-Антуанетта (напомним, что русская история именно в XVIII в. ознаменовалась правлением четырех цариц — Екатерины I, Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины II). Феминизм, как и культ молодости, наложил яркий отпечаток и на облик мужчины, придав ему подчеркнуто женственный вид. Корсеты, парики, косметика, мушки — все это в равной степени входило как в женский, так и в мужской обиход.

Рококо заметно изменил колорит по сравнению со стилем барокко. Вместо густых, плотных, насыщенных тонов — словно разбеленные розовые, бирюзовые, голубые, светлое серебро и золото. Это происходит внешне под влиянием впечатлений от китайского искусства, но вместе с тем главным тут были манерные, изнеженные вкусы дворянства, претензия на утонченность, неприятие всего «грубого», «неизящного».

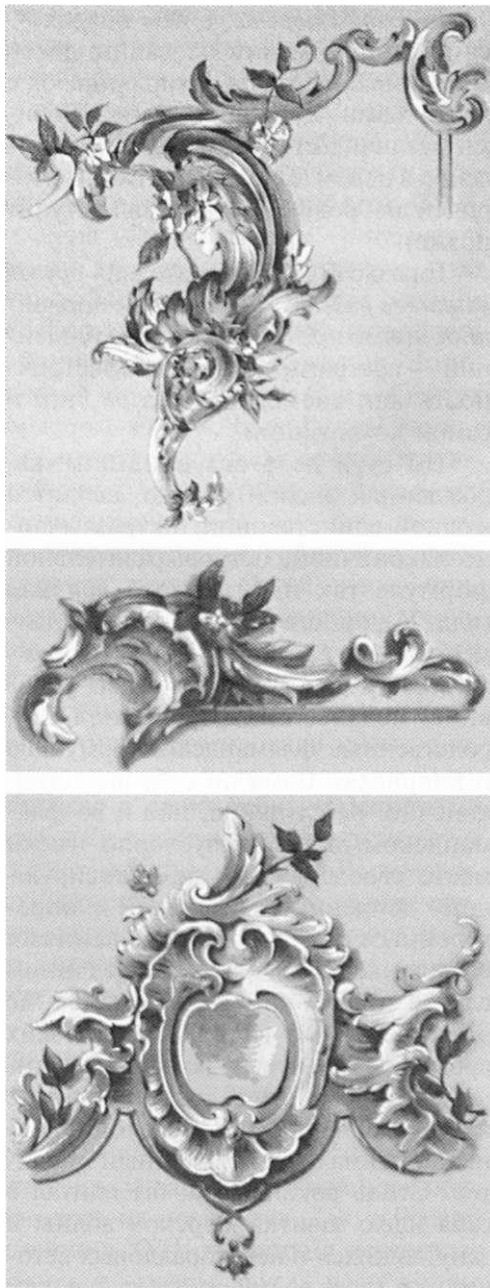
И во всех этих преобразованиях активнейшую роль играл орнамент рококо — чрезвычайно знаменательное явление европейской культуры, вся предшествующая история развития которой демонстрирует процесс как бы постепенного выхолащивания ее художественного потенциала.

В эпоху окончательного кризиса дворянской аристократии обнаруживаются признаки крайнего внутреннего истощения, усталости, декаданса художественной культуры. Намечавшиеся в предшествующие периоды черты этого явления обозначились теперь с необыкновенной ясностью, и прежде всего в орнаменте — главном выразителе стиля данной эпохи.

С одной стороны, в нем появляется тенденция к натурализации: декор в виде мелких цветных гирляндочек с ленточками, купидончиками, прочими различными предметами. Но этот декор в целом маловыразителен и вторичен для рококо (его время наступит позже).

Гораздо более замечательна *другая линия его развития*, в которой проявились прямо противоположные тенденции — абстрагирование, асимметричность как элементов декора, так и самой композиции.

По сути дела вся орнаментика, рожденная эпохой рококо, сводится к одной-единственной, но чрезвычайно лаконичной, островыразительной формуле так называемого *рокайля* (илл. 26), органично связанного с наименованием самого стиля. Здесь прежде всего уже знакомые мотивы раковины-медальона-картуша (илл. 27), родственные фламандским ормушлю и кнорпелю. Сама по себе аналогия, конечно, не случайна, ибо и во фламандском декоре безусловно имели место своеобразные «декадансирующие» тенденции, связанные с определенными кризисными явлениями во фламандской культуре. В данном случае происходит перевоплощение этого сложного гибрида нескольких древних элементов и рождение мотива, в котором новые, созвучные эпохе идеи имеют уже чисто ассоциативный, весьма неопределенный характер. Стиль рокайль как бы впитал в себя идею завитка морской волны и запутавшихся в ней коралловых веточек, и в то же время он удивительным образом напоминает морскую раковину, но уже не симметричный морс-



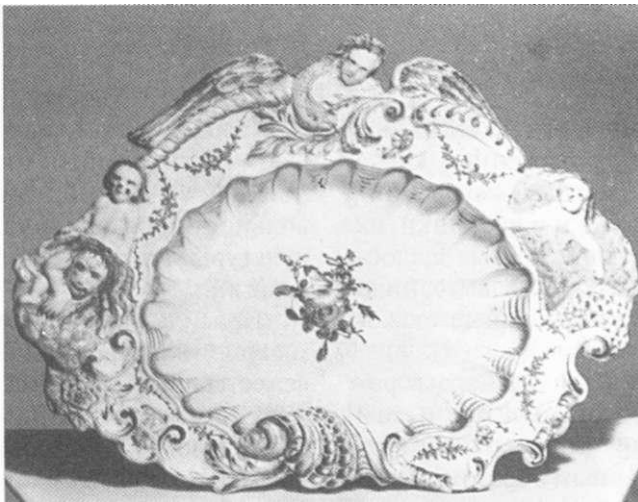
Илл. 26. Орнаменты стиля рококо
в интерьере. Крашеная лепнина

кой гребешок, как в прежних стилях, а изящно завитую раковину-наутилус. Формула рокайля стала поистине неисчерпаемым кладом идей для манерного, поверхностного рококо. Варьируя идеи картуша и волны, медальона, раковины и коралловой ветки, она породила невероятное разнообразие всевозможных вариантов, одинаково поверхностных и малосодержательных, но чрезвычайно эффектных и формально выразительных. Рокайли не покрывали вещи сплошным декором, как в эпоху барокко или Ренессанса, а располагались на ее поверхности в определенных местах, создавая нужные акценты, нарушая симметричность (илл. 28). Так, рокайль заменил собой мотив волюты в прежних барочных композициях (илл. 29). Но если раньше эти линии вместе с волютами нужны были для организации орнамента, покрывающего поверхность, то теперь поверхность остается совершенно пустой, а линии вместе с рокайлями становятся не организаторами декора, а самим этим декором. Рокайльный орнамент со всей откровенностью и художественной точностью отразил внутреннюю опустошенность духовного мира европейского дворянского общества. Он — пустой каприз, легкая, эфемерная красота, лишенная внутренней глубины.

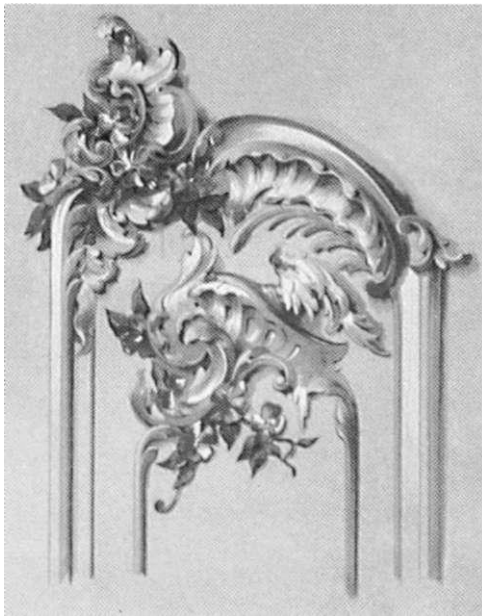
В художественной культуре Европы этого периода происходит как бы сдвиг в сторону общей потери содержательности, в результате чего резко «опустел» орнамент, а вместе с ним и само изобразительное искусство, из которого уходит смысл. Сюжетика живописи, скульптуры, графики при-



Илл. 27. Орнамент стиля рококо в интерьере. Крашеная лепнина



Илл. 28. Фарфоровое блюдо в стиле рококо. Мейсенский завод. XVIII в.



Илл. 29. Орнамент рококо в интерьере.
Крашенная лепнина

обретает облегченно-увеселительный характер. Эротические темы античной мифологии и современного быта становятся главными для этого подчеркнуто декоративного, бело-розово-бирюзового искусства. Галантные сценки (илл. 30), обнаженные юные богини, сладострастные амуры, инфантильные пастушки и пастушки, их порой не вполне пристойные шалости — все это совершенно вытеснило патетические, торжественные сюжеты предыдущей эпохи.

Вслед за капризами декора в рокайльную игру вовлекается и сам предметный мир. Если архитектура ограничилась главным образом созданием новой рокайльной «драпировки», то мир малых форм заметно из-

менил свои пластические ориентиры. Под влиянием привозимых из Китая лаковых миниатюрных произведений появилась гнутая мебель, в то время как в эпоху барокко она сохраняла самые простые формы, лишь поверхностно украшаясь пышным резным (или же тисненой кожи) декором. Еще манернее и вычурнее изогнулись более мелкие предметы, и чем менее «ответственна» была конструктивная форма, тем более вещь напоминала рокайль. В эту игру включились часы и канделябры (илл. 30, 31), чернильные приборы и бра, фарфоровая посуда и ювелирные украшения, не считая массы безделиц вроде бронзовых подставок для каминных дров и проч. Предметный мир эпохи рококо отличается внутренняя противоречивость: внешнее стремление создать иллюзию легкости с помощью изящного «пустого» декора, так же как и с помощью криволинейных, гнутых форм, при явственном ощущении фальшивости этой личины, сохранении громозкости и тяжеловесности, ничуть не меньшей, чем в эпоху барокко. Все это в своеобразной художественной форме является выражением сути самого мировоззрения эпохи — за маской изящества и фривольности прятались устои все той же культуры, лишь внешне изменившей свой вид.

Правила «хорошего тона», которыми аристократия отличала себя от «невежественных», «неотесанных» буржуа, предписывали принимать соответствующую, как бы рокайлеобразную позу. Именно в этом синусоидальном изгибе мы часто видим их изображенными как в фарфоровых статуэтках



Илл. 30. Настольные часы. Фарфор. Мейсен. XVIII в.

(илл. 32), так и в портретах того времени (вспомним в этой связи, что и готика имела свою синусоиду человеческих поз).

Стиль рококо, породивший выразительный и эффектный внешне, поверхностный и формальный орнаментальный декор — ярчайшее воплощение очередного витка декадан-

са, охватившего в XVIII в. не какую-то конкретную, локальную культуру, а практически весь европейский мир во всех его аспектах. Крайняя духовная опустошенность, циничность аристократического общества; феминизация общества и вместе с тем нарочитая инфантилизация эстетического идеала человека; в художе-



Илл. 31. Настенник. Фарфор. Вена. XVIII в.



Илл. 32. Статуэтка «Волынщик». Фарфор. Мейсен. XVIII в.

ственной культуре — стирание граней между декоративным и изобразительным искусством за счет ухода от серьезной содержательности — все это поставило европейскую культуру, и прежде всего культуру Франции (эпицентра всех происходящих в ней событий), на грань поиска путей выхода из кризиса. Этот поиск породил стиль, совершенно противоположный рококо, но имеющий с ним внутреннюю закономерную связь.

В орнаменте тканей, который продолжал играть существенную роль и в искусстве рококо, возникает очень выразительный мотив в виде косой,



Илл. 33. Ткань стиля рококо. Шелк

манерно извивающейся линии растительного мотива, коралловых веточек, кружев, лент и проч., и прицепившихся к этой линии сбоку маленьких букетиков цветов, которые были очень популярны в украшении дамских ту-

алетов (илл. 33). То есть происходит дальнейшая трансформация орнаментальной композиции европейского текстиля, в результате чего барочная «цепочка» размыкается и приобретает летящие очертания.



Вопросы к теме



1. Каковы особенности европейской культуры периода позднего абсолютизма, породившей стиль рококо?
2. Какие внешние факторы повлияли на формирование стиля рококо?
3. Охарактеризуйте процесс возникновения рокайля.
4. Каковы наиболее характерные стилистические особенности орнамента рококо?
5. Каковы взаимоотношения изобразительного и декоративного искусства в стиле рококо?
6. В чем проявляются особенности текстильного декора рококо?



4. Классицизм



Во второй половине XVIII в. Франция по-прежнему сохраняла ведущую роль в культурной жизни Европы, несмотря на все невзгоды и бури, обрушившиеся на государство. Крах королевского абсолютизма и казнь монаршей четы; кровавый Конвент; правительство Директории, сменившееся Консульством и диктатурой Наполеона...

Рассматриваемый период демонстрирует, казалось бы, совершенно парадоксальную ситуацию: принципы

материально-художественной культуры, возникшей при дворе Людовика XVI (а точнее сказать — Марии-Антуанетты), не теряли своего значения вплоть до второй четверти XIX в., при свергнувшем этот двор правительстве и первом французском императоре. Парадоксальность эта, разумеется, чисто внешняя, так как общественная жизнь Франции второй половины XVIII — начала XIX в. определялась наличием все тех же мощных абсолютистских потенций, которые

требовали не уничтожения, а лишь некоторого обновления с учетом вырождения дворянства и выдвижения буржуазии как нового, мощного класса. С дворянством безвозвратно уходил в небытие огромный культурный пласт — наследник великих традиций прошлого. А вместе с тем культура Европы продолжала катиться вниз, по нисходящей лестнице, ступеньками которой являлись очередные реминисценции прошлого, еще более поверхностные и эклектичные, чем предыдущие. Очередной такой ступенькой явился стиль, пришедший в материально-художественную культуру после рококо, который в принципе давно уже был ее хорошим старым знакомым. Это классицизм конца XVIII в., называемый *неоклассицизмом*.

Эта третья (и далеко не последняя) для Европы волна обращения к классике имела свою специфику. Внешне она выразилась прежде всего в том, что, в отличие от XVII в., когда классицизм проявился сначала в изобразительном искусстве, затем проник в архитектуру и, в качестве структурного компонента, — в декоративное искусство, теперь он приобрел всеохватывающий, тотальный характер для всей европейской стилистики. Но в то же время он имеет гораздо более поверхностный характер, во многом уступая по глубине освоения традиций своему предшественнику, не говоря уже о Ренессансе.

Подобно Ренессансу, возрождение античных традиций во второй половине XVIII в. имело свою реальную подоплеку: еще в период расцвета рококо были вновь раскопаны римские города Геркуланум и Помпеи. Европа

начинает насыщаться античными раритетами, которым суждено было сыграть в формировании нового стиля столь же существенную роль, как произведениям китайского искусства — в возникновении рококо. Европа активно интересовалась римскими и греческими древностями. Еще маркиза Помпадур в свое время пыталась ввести в обиход «греческий стиль». Но свое развитие он получил уже при дворе Марии-Антуанетты. Благодаря австрийской крови и совершенно иному, не французскому воспитанию супруга Людовика XVI внесла в общество своих подданных дух сентиментальной чувственности, практически заменившей эротичность стиля рококо. Разумеется, глубинная причина такой перемены была не в личности новой королевы, а в объективном состоянии культуры Франции, потерявшей к тому времени свой энергетический потенциал, во многом определивший стиль рококо.

Гораздо более «добропорядочным» пристрастиям двора Марии-Антуанетты оказались весьма созвучны простые, гармоничные формы греческой античности. Эпицентром формирования нового стиля стал маленький (по версальским параметрам) дворец Малый Трианон, отданный во владение королевы, который она обустроивала по своему вкусу. Новый стиль стал своего рода гибридом рококо и античной классики. Более строгие линии, пропорции, очертания теперь служат тому, чтобы сгруппировать, объединить, организовать мелкие детали, придав общему образу вещи более строгие формы. И в то же время в стиле Марии-Антуанетты ощущается ок-

руглость, мягкость, лишенная манерности и выразительности рококо. Классические идеи в этом стиле далеко не полностью вступили в свои права. Он вполне созвучен с рококо и в колористических решениях, сохраняя пристрастие к разбеленным тонам, которые в новом контексте приобретают еще большую мягкость.

В декоре этого стиля популярность приобретают античные мотивы — как орнаментальные, так и сюжетные. Вместо рокайлей новому стилю гораздо более созвучным оказался второй тип декора рококо, о нем мы упоминали ранее, — в виде мелкого цветочно-предметного натуралистического орнамента с ленточками, бантиками, в который эклектично включены самые разнообразные античные мотивы: маскароны, вазоны, факелы, триумфальные венки, лиры, канделябры, кадуцеи, здесь же и изображения купидонов, сфинксов, антефиксов с личинами и проч. Часто встречаются изображения сельскохозяйственных инструментов — кос, граблей, серпов и т.п., поскольку королева имела большое пристрастие к сельской жизни (илл. 34).

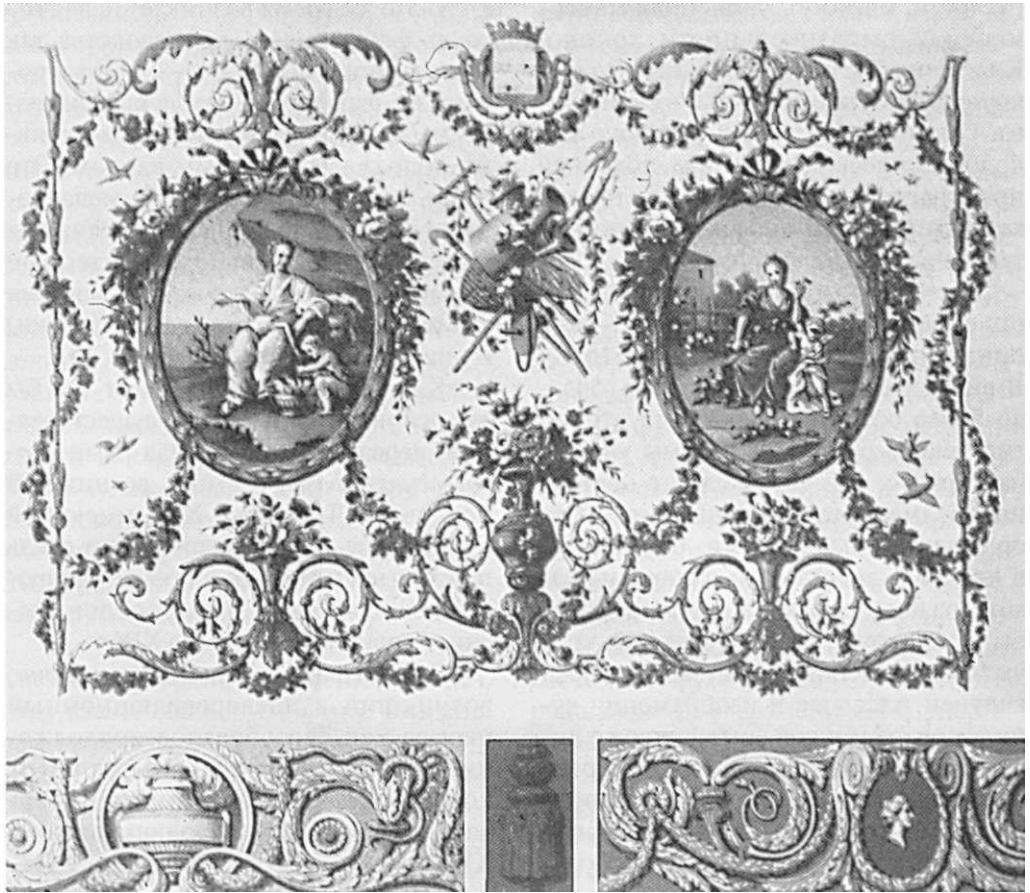
С декором оказалась органично связанной и декоративная живопись, во многом утратившая свою эротичность и приобретшая пасторально-слащавый характер. Ее произведения уменьшились в размерах и превратились во вставки в общем цветочном декоре. При этом вместо элементов в живописно-рокайльном духе стали употребляться вставки в стиле античных камней (например, в декоре шкапулки, подаренной королеве гражданами Парижа, — илл. 35).

В это же время возникает целая отрасль фарфорового производства так называемого бисквита — неглазурованного фарфора. В стиле классицизма изделия из бисквита стали активно подражать античным камням. Это были маленькие плакетки, медальоны, вставки для мебели, ювелирных вещей, часто имевшие характерный синий цвет фона (за счет применения так называемой французской синьки) и чистый белый рельеф (илл. 36).

Классицизм XVIII в. имеет как бы две основные фазы своего существования: первая, рассмотренная нами «*королевская*» фаза — стиль, возникший при дворе Людовика XVI, имеющий органичные связи с рококо. Этот стиль получил чрезвычайно широкое распространение в Европе, в частности в России конца XVIII — начала XIX в.

Вторая фаза — *стиль Директории*, возникший в послереволюционный период как своеобразное продолжение, очищение от рудиментов рококо, усиление классицистического начала. Французская революция конца XVIII в. имела романтические идеалы и жестокую реальность. Звонкими были лозунги о республиканском правлении, братстве, гражданстве, которые она почерпнула из того же античного арсенала. Идеология французской революции была предвосхищена деятельностью так называемых «просветителей» второй половины XVIII в., нигилистическая, грубо материалистическая философия которых была вполне закономерным продолжением мировоззрения эпохи рококо.

Мрачной действительностью революции стала кровавая гильотина,

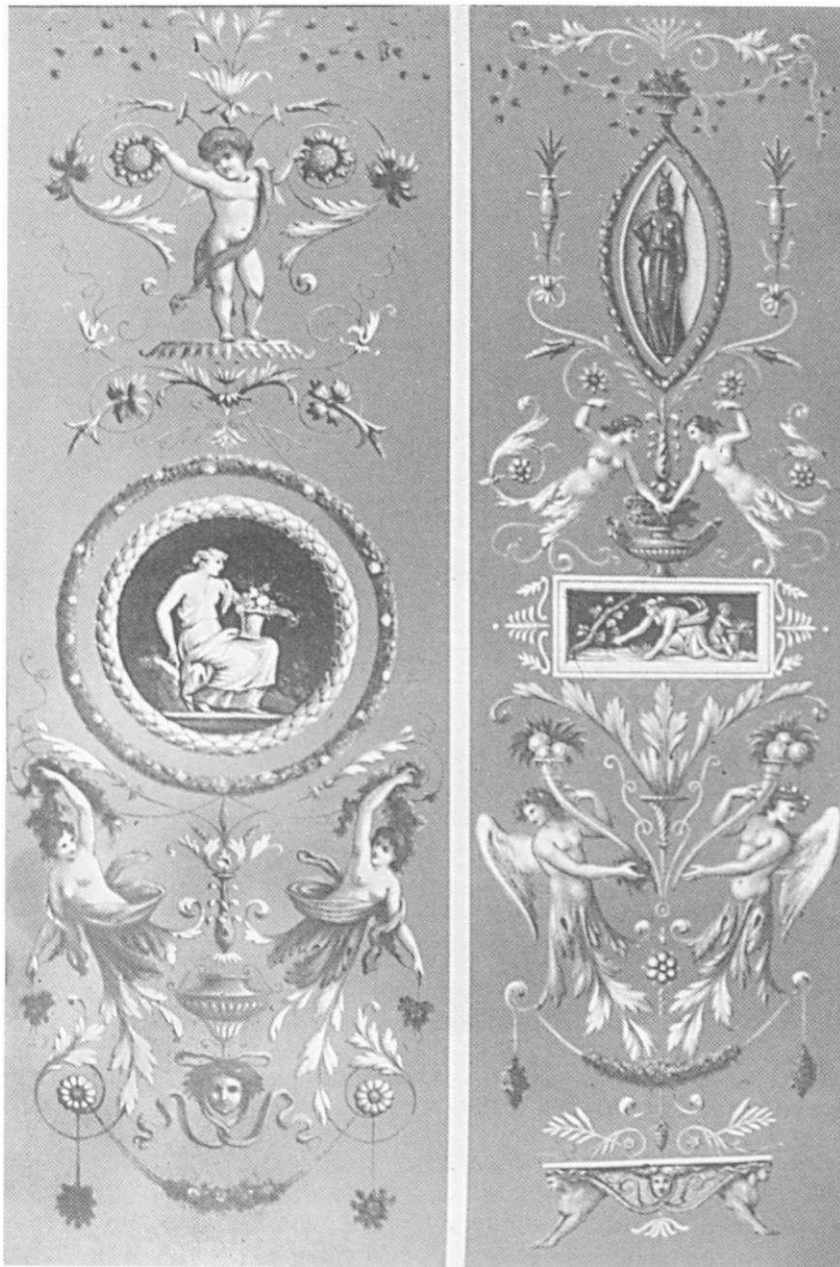


Илл. 34. Фрагмент гобелена стиля Марии-Антуанетты. 2-я пол. XVIII в.

поставившая саму смерть на чудовищные «индустриальные» рельсы.

Смена революционного правительства Директорией способствовала оживлению культурной жизни Франции под эгидой новых, «демократических» идей. В сознании европейцев, ставших на сторону революционных преобразований, возникла иллюзия, что возможно построение

некоего государства «нового» типа на манер античного полиса. мода на античность в какой-то момент становится повальной, вплоть до буквального копирования мебели, костюмов, предметов быта. Фривольность эпохи рококо сменилась легкомысленным бесстыдством неоклассицизма. Туалеты дам того времени — полупрозрачные, часто надевавшиеся на голое тело, без



Илл. 35. Фрагмент декора шкатулки, подаренной Марии-Антуанетте гражданами Парижа. Живопись на бумаге под стеклом. 2-я пол. XVIII в.

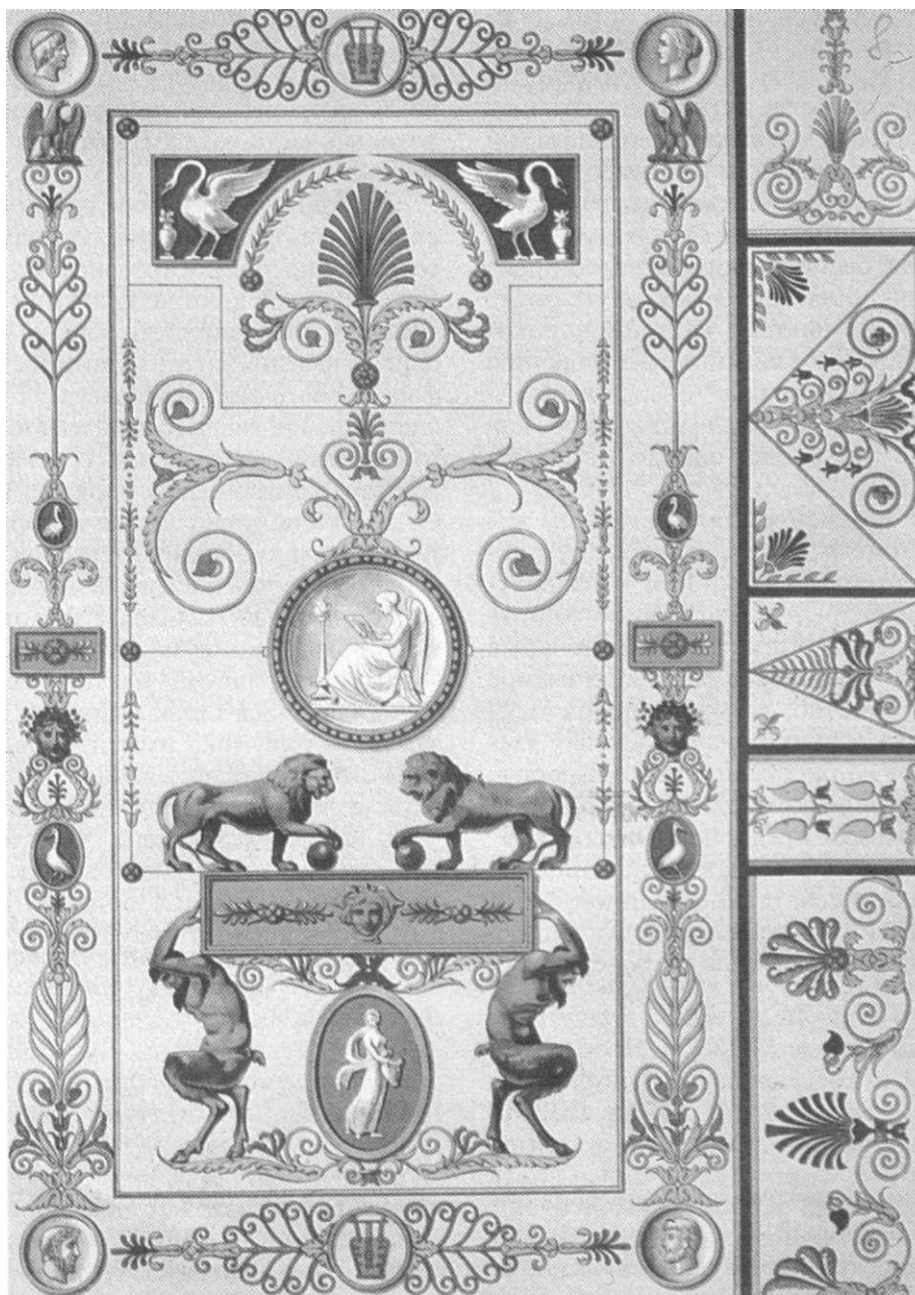


Илл. 36. Комод красного дерева, украшенный бронзовыми накладками и плакетками из бисквита. Франция. Кон. XVIII в.

рукавов, обнажающие почти всю грудь и спину и просвечивающиеся на основной части тела.

В искусстве происходит полное преодоление рокайльного наследия — носителя старой культуры. От него

сохранился только характер колорита — светлые тона, но и они обретают совершенно иное звучание, потому что ощущение легкости теперь становится не иллюзорным, а существенным качеством стиля. Все изоб-



Илл. 37. Античные мотивы в орнаменте классицизма. Стенная роспись. Гризайль

ражаемое теперь словно летит, порхает в воздухе, не касаясь земли. Форма мебели, вещей, орнаментальный декор еще более активно насытились античными мотивами, персонажами, но в совершенно ином духе, нежели в Ренессансе, барокко или рококо. В предшествующих стилях имела место как бы подчеркнутая персонафикация персонажей, их внутренняя живая активность, что в стиле рококо привело к взаимному растворению живописи и декора. Теперь же античные персонажи выглядят в декоре как некие холодные, бесплотные тени (илл. 37).

В орнаменте классицизма мы видим множество эклектических, прямых цитат из античности — пальметты, меандры, аканфы, виноградные лозы и т.п. Четкие соединительные линии, организующие декорируемое пространство, совершенно очистились от всяких орнаментальных элементов и приобрели характер простых геометрических фигур, из которых классицизм предпочел овалы и прямоугольники, создававшие дополнительное впечатление удлиненности, зрительно облегчавшие композицию. Декор располагается на поверхности

свободно, пространно. Мотив картуша совершенно упразднился, зато сохранилась идея медальона — прямоугольного, круглого, линзообразного, который часто разрабатывался в «каменном» духе.

Рожденный в фарфоре прием подражания античным камням получил совершенно новую интерпретацию в интерьере декоре классицизма. Большую популярность теперь приобрели изделия другого, английского фарфорового завода Веджвуда, также специализировавшегося на изготовлении изделий из бисквита. И вместе с тем этот рожденный в фарфоре прием декора получает новую интерпретацию в оформлении интерьеров. Он словно увеличивается до размеров целой стены, изображаясь с помощью гипсовой лепнины на синем, бирюзовом, брусничном, желтом, сером фоне. Появился так называемый гризайль — рисунок, имитировавший лепнину, располагавшийся в менее «ответственных» местах интерьера.

В начале следующего, XIX столетия классицизм довольно быстро и естественно сменяется родственным ему, но совершенно иным по духу стилем ампир.

Вопросы к теме

1. Каковы причины возникновения стиля классицизма во второй половине XVIII в. во Франции?
2. Охарактеризуйте стилистические особенности стиля Людовика XVI.
3. Каковы стилистические особенности стиля Директории?
4. В чем проявилась преемственность стилей рококо и классицизма?



5. Ампи́р



Возникновение стиля *ампи́р* (империи) неразрывно связано с личностью Наполеона Бонапарта, узурпировавшего власть во Франции в первые годы XIX в. Он стал императором к тому времени чрезвычайно могущественной державы, имевшей множество колоний в разных частях света. Наполеон пришел к власти практически бескровно, путем политических преобразований. Соответственно этому и художественный стиль классицизм так же «бескровно» и бесконфликтно, как бы естественно и незаметно сменил ориентиры сообразно вкусам нового владыки французского трона, взявшего в руки и политическое, и общественное устройство. Материально-художественная культура также обратилась к римской античности, присовокупив к ней черты египетского стиля, с которыми французы познакомились во время военных действий в Северной Африке.

Стиль материально-художественной культуры наполняется новым содержанием. Он словно заземляется, обретает прочную устойчивость, плотность и тяжеловесность. Построенная в Париже Триумфальная арка (илл. 38) в честь коронации Наполеона сделана по древнеримскому образцу и одновременно несет в себе черты древнеегипетской архитекту-

ры. Подобного рода пропорции приобрели мебель и прочие вещи нового стиля. Вместо стройных, удлинённых форм — устойчивая монументальность, основанная на сочетаниях статичных, законченных, замкнутых в себе круге и квадрате (илл. 39). Выбор именно этих двух универсальных древнейших формул стилем ампи́р глубоко символичен. Европейская культура, в авангарде которой стояла Франция, к тому времени находилась в состоянии крайнего опустошения, выветривания из нее духовного потенциала, что и констатировал неоклассицизм. Для формирования нового стиля нужны были какие-то свежие содержательные идеи. И таковыми стали внутренние устремления к неким первоосновам культуры. Но теперь это было своеобразным неоязычеством, переосмысливавшим эти первоосновы вне христианской культурной традиции, по сути отвергая, игнорируя ее. Но все это на интуитивном, не осознаваемом самой эпохой уровне. Внешне имел место учреждаемый императором новый стиль империи, в котором вся художественная культура подчинялась общей задаче — возвеличиванию власти императора.

Заметно меняется колорит. Теперь он строится на сочетании тяжелых, насыщенных тонов, составлявших ко-



Илл. 38. Триумфальная арка в Париже, сооруженная в честь коронации Наполеона.
1-я четв. XIX в.

лористическую гамму наполеоновской символики: золото, пурпур и синий цвет. Эта гамма легла в основу декора тронного зала, парадных апартаментов императорских резиденций, переоборудованных в новом стиле, хотя и сохранились элементы прежнего, королевского декора.

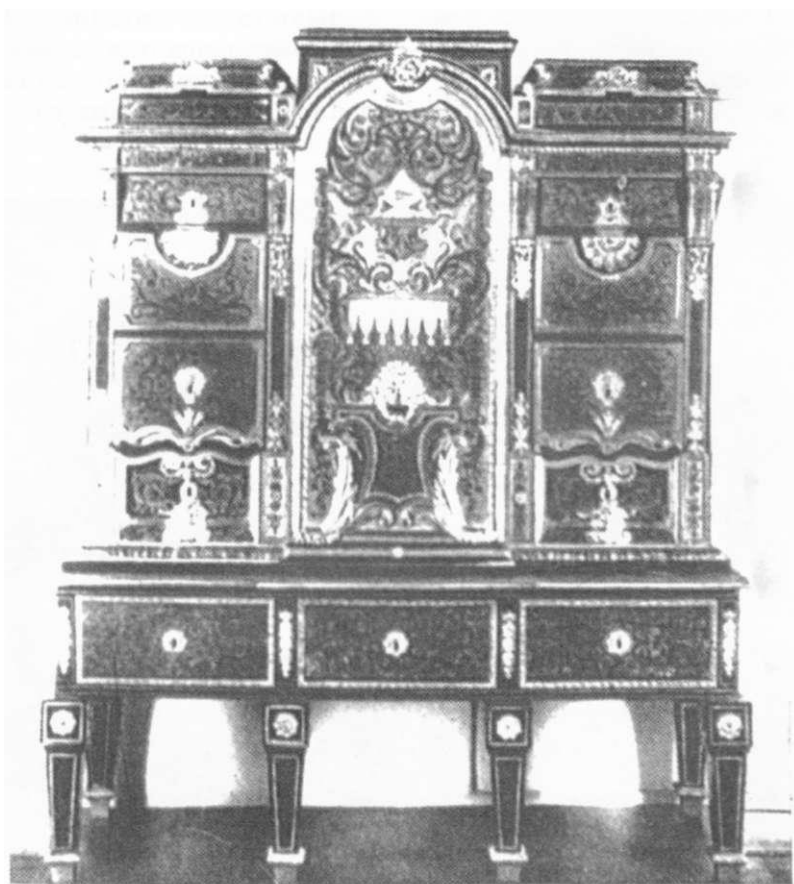
Вошли в моду тяжелые драпировки. В мебельном производстве еще более усилилась тяга к массивным бронзовым накладкам, а бисквитные изделия теперь приобрели монументальность, плотность фона, пластика их стала напоминать не прозрачную резьбу камей, а тяжелую гипсовую массу.

Предметный мир активно украшался скульптурным декором в виде фигур египтянок, фавнов, купидонов, римских богинь, а также фантастических животных, олицетворяющих силу, могущество, власть: сфинксов, львов, орлов, грифонов и проч. Но все это трактовалось со своеобразной помпезной грацией, пластичной текучестью объемов.

По характеру решаемых художественных задач, отразившихся в пластической и колористической активности, композиционной строгости, ампир можно было бы сравнить с «большим стилем» XVII в. Однако стиль Людовика XIV, внешне гораздо

более вычурный и театральный, внутренне был более естествен и основателен. Он опирался на мощные культурные традиции, как и сам королевский трон — на прочные государственные устои. Наполеон же был самозванцем, узурпировавшим трон казненного короля. Отразивший эпоху его правления художественный стиль также нес черты нуворишской символичности, поэтому в нем не до-

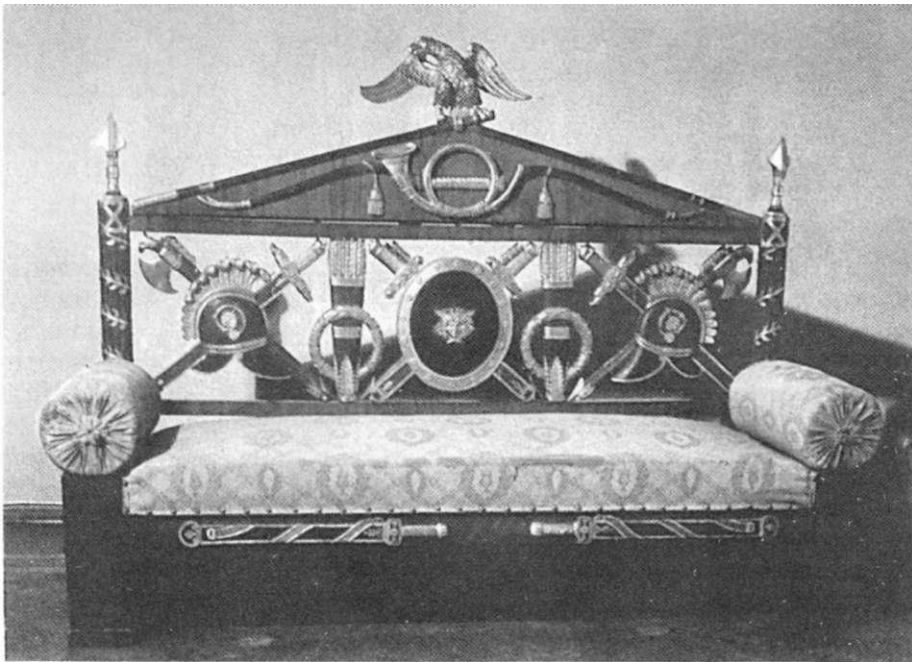
пускалось никакой игривости, «несерьезности». Его надуманная помпезность имела программный характер, он просто не мог позволить себе никакой свободы, никакого легкомыслия. Все в нем статично, монументально, торжественно. Та же символика воинских доспехов имеет здесь совершенно новый смысл. Если в королевских апартаментах военная атрибутика говорила о доблести короля и могуществе



Илл. 39. Шкаф из черного дерева. Работа Ш. Буля. 1-я пол. XIX в.

государства, то здесь военные доспехи, как и в Древнем Риме, приобретают характер знака власти. Ампи́р породил удивительный предметный мир, как бы сотканный из воинской атрибутики, почерпнутой из римского арсенала: щиты, мечи, колчаны со стрелами, кирасы, военные топоры, фашины, изображения тех же орлов, львов и других носителей символики силы и могущества (илл. 40). При этом, в отличие от классицизма, во многом сохранявшего традиции изнеженного рококо, ампи́р легко жертвовал комфортом ради смысловой выразительности, и мебель этого стиля часто отличалась жесткостью и неудобством.

Даже фарфоровые вазы приобрели удивительную монументальность, сплошь покрылись золотом и сюжетными изображениями в виде целых картин, напоминая тяжелые, литые бронзовые предметы (илл. 41). Трагедия полуобнаженных женских фигур больше не несет в себе ничего фривольного, они скорее похожи на древние статуи — воплощение матриархального начала. Это вполне созвучно самому духу наполеоновского двора, не терпевшего никакой фривольности. Достаточно вспомнить, как изменились те же дамские туалеты: вместо полупрозрачных белых одежд, имитирующих греческие, —



Илл. 40. Диван в стиле ампи́р с изображениями римской военной атрибутики. Франция. 1-я пол. XIX в.

платья из плотных, насыщенного цвета тканей.

С той же не допускающей улыбки серьезностью ампир переработал и античные элементы орнамента — мотивы пальметт, чередующихся с лотосом, овов — киматиев, волют, розеток, спиралей, меандров. И если в классицизме была особенно употребительна бесплотная формула меандра, то ампир отдал предпочтение мотиву пальметты с лотосом, которые стали напоминать вазы, стоящие прочно, устойчиво и в то же время со свойственной этому стилю особой грациозностью.

Если в эпоху классицизма текстильный орнамент носил в основном подражательный характер, не создав своего яркого облика, то в ампире, напротив, текстильный декор стал ярким выразителем стилистических идей. Как и Людовик XIV, Наполеон заботился о процветании отечественного текстильного производства, прекрасно понимая его значение не только для экономики, но и для самой художественной культуры, для решения задач, которые ставил перед собою стиль ампир (илл. 42).

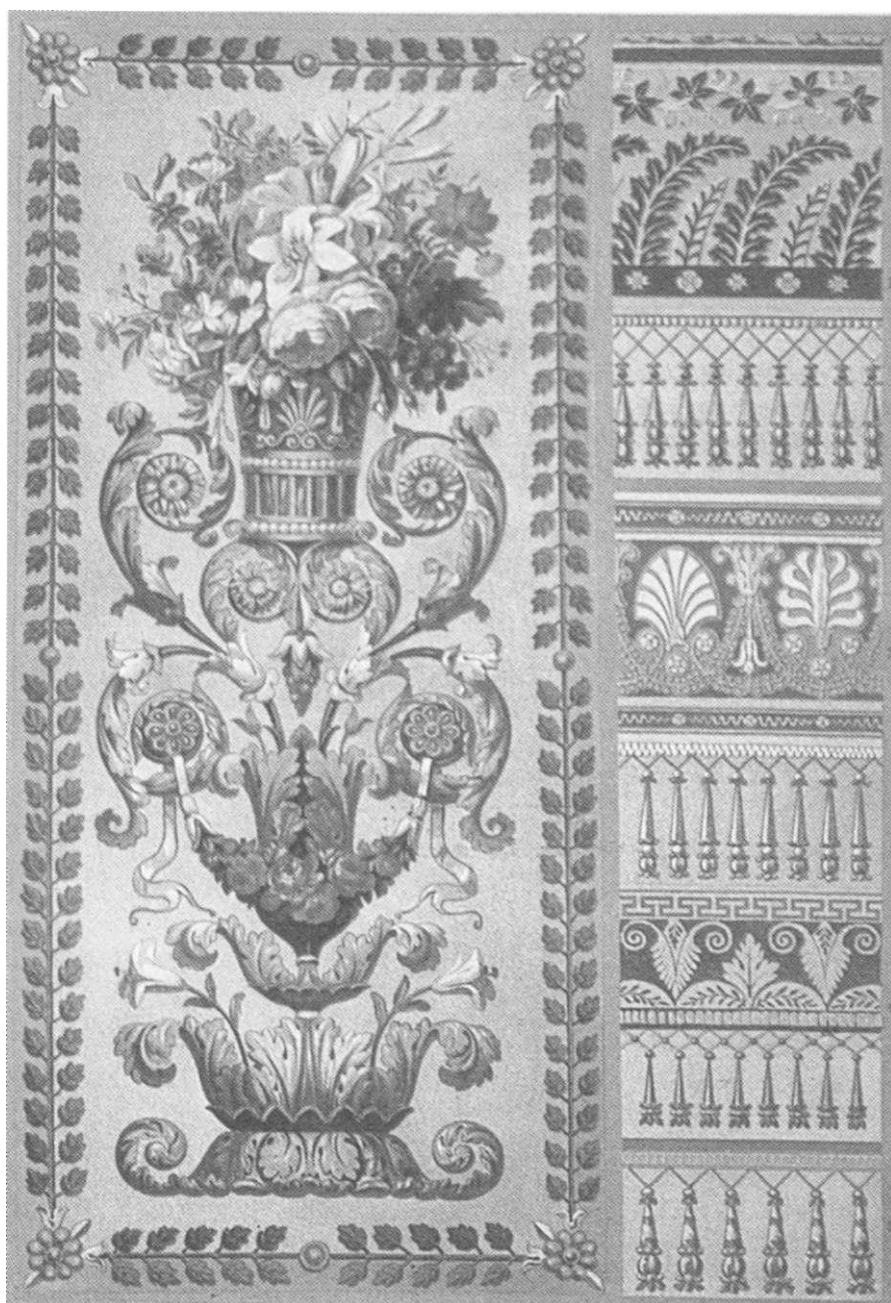
Наметившаяся еще в позднем рококо полоса стала одним из ведущих мотивов. Но если предшествующие «большие стили» имели единую композиционную основу текстильного орнамента, то ампир, помимо характерной для него полосы, предлагает множество вариантов сетчатых тканей, композиционно основанных на квадрате, ромбе, круге, шестиграннике, вновь, подобно Ренессансу, хотя и в совершенно ином декоративном ре-



Илл. 41. Фарфоровая ваза с изображением городского вида. Франция. 1-я пол. XIX в.

шении, создающих основательную, «заземленную» структуру.

Элементы декора тканей, образующие стороны геометрических ячеек, плотно чередуются, словно солдаты в шеренге «затылок в затылок». Густота, насыщенность мотива сочетаются со строгой ритмичностью, порядком. У орнаментики ампира есть свой отличительный прием: изображение ра-



Илл. 42. Образцы гобеленовой ткани стиля ампир. Франция. 1-я пол. XIX в.

стительных мотивов в виде густо и правильно расположенных с двух сторон листочков. Это мотивы пальмового листа, лавровой ветви, позаимствованные из арсенала парадных облачений римских триумфаторов, которым подражал Наполеон, не имевший законного права на корону и мантию.

Такой характер приобретает большинство элементов — меандры, пальметта, аканфовые завитки, мотив виноградной лозы, ветвей дуба, клена и проч. В этом мерном, строго упрямом ритме густого чередования словно вытянувшихся в струнку, но в то же время плотных, основательных элементов — важнейший стилистический признак орнамента стиля ампира.

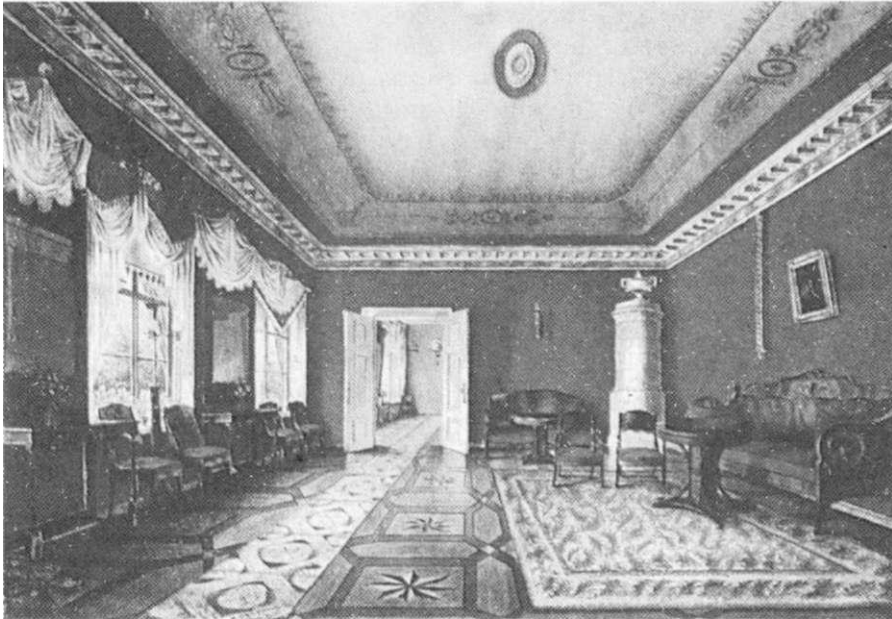
В целом орнаментика ампира довольно эклектична, постоянно сочетает условные и натуралистические элементы и в этом смысле имеет определенную стилевую созвучность с декором эллинизма, о котором мы говорили на примере керамики. Этот орнамент вбирает в себя все, что работает на главную его социальную задачу — утверждение власти империи. Чрезвычайно популярен в ампире мотив канделябра, трактуемый пышно, который часто превращается в натуралистический вазон с роскошным букетом (илл. 42). Ампира активно использует обильные цветочные гирлянды, венки в том же помпезно-триумфальном духе, мотивы тяжелых драпировок знамен, аксельбантов и прочей современной ему военной атрибутики, создавая порой перегруженные композиции орнаментальных решений.

В заключение следует сказать несколько слов о судьбе этого стиля в

России, где существовали как бы две его разновидности: санкт-петербургская (столичная) и московская (провинциальная), к которой тяготели и старинные русские города, сельские помещичьи усадьбы. Столичный стиль по своему характеру гораздо ближе к французскому варианту, он сложился в основном еще до кампании 1812 года, как прямое подражание Франции. Но при этом в нем гораздо более классицистических черт, нет такой тяжеловесности, категоричности, эклектичности, он гораздо более строг и гармоничен.

Что же касается провинциального московского ампира, то его история тесным образом связана с событиями наполеоновского нашествия, в результате которых было сожжено и разорено огромное количество домов и хозяйств в средней полосе России, не считая саму Москву. Требовалось восстановить уничтоженное как можно в более короткий срок, и, как сказал о Москве известный грибоедовский герой, «пожар способствовал ей много к украшению». И вот здесь ампира приобрел совершенно иной, камерный, уютный, чисто русский вид. В этот период было не до строительства громадных, помпезных зданий. Монументальность и торжественность стиля теперь переосмысливаются как основательность, устойчивость, особенно ценимые людьми, пережившими военное лихолетье. Соответственно этому и сам декор гораздо спокойнее, гармоничнее, ближе по своему характеру к классицизму (илл. 43).

Ампира — заключительный, последний стиль в череде «больших» европейских стилей, начиная с романско-



Илл. 43. Интерьер в стиле русского ампира

го. Его сменила более чем полстолетия существовавшая эпоха так называемой эклектики (или историзма), когда европейская культура как бы лениво «пережевывала» опыт различных исторических культур, бессистемно обращаясь то к готике (мы уже упоминали о том, что именно в начале XIX в., в посленаполеоновскую эпоху, готика была реабилитирована в своем художественном качестве), то к рококо, то к древнеримскому и другим стилям. При этом в чертах культуры одного периода могли эклектично сочетаться различные идеи: архитектура, например, подражала ампиру, мода — рококо и т.д.

Окончательно выдохнувшийся потенциал Европы был уже не в состоянии создать нечто новое, ориги-

нальное, творчески переосмыслить наследие прошлого. Закончилась история величия французской культуры, и пальму первенства в экономике она уступила Англии, где имел место бурный рост промышленности на новой, индустриальной основе. Но эта промышленно-индустриальная культура базировалась уже на совершенно иных, не традиционных для прежней культуры принципах и поэтому быть источником новых художественных идей не могла. Только в конце XIX в. в Европе возникает ситуация, при которой попытка возродить стилистическое единство материально-художественной культуры вновь ненадолго увенчалась успехом и возник новый стиль, природа которого уже во многом имела иные основы.



Вопросы к теме



1. Каковы причины трансформации стиля классицизм в ампир?
2. В чем заключались наиболее существенные особенности культуры наполеоновской Франции, отразившиеся в стиле ампир?
3. В чем состоят наиболее существенные отличия стиля ампир от классицизма и как это проявилось в орнаменте?
4. Охарактеризуйте основные стилистические признаки орнамента стиля ампир.
5. В чем состоят стилистические особенности русского ампира?



6. Модерн



Принято считать, что главной мировоззренческой идеей стиля *модерн* является возникший на рубеже XIX—XX вв. кризис европейской культуры, проявившийся как на материальном, так и на духовном уровне, когда происходит бурное развитие научно-технического прогресса, начавшегося промышленным переворотом в Англии и охватившего в конце века всю Европу¹. Созданная человеком техника выходит из-под контроля создателя и начинает диктовать ему собственные условия не только производства, но и самой жизни. Человек как бы не успевает «очеловечивать» результаты собственной деятельности. Архитектура, огромная часть предметного

мира, стала резко чуждой культурной традиции, так как была создана по совершенно иным, не человеческим индустриальным законам. В связи с этим возникла серьезнейшая проблема: как найти пути художественного осмысления этого нового мира? Какие формы в нем должно принять искусство?

Научно-технический прогресс заметно сказывается на состоянии природы, он откровенно губителен для нее. Человек, все более удаляющийся от природы в процессе развития цивилизации, вопреки собственному естеству, своим жизненным интересам стал ей просто враждебен.

В стиле модерн ярко проявилась реакция художественной культуры на эти факторы. Формально художники модерна искали пути компромисса

между индустриальным миром и искусством. Само искусство стремилось своим языком выразить отношение к проблемам внутреннего порядка. В результате для вещей индустриального мира создавалась художественная оболочка, в которой отражалась волнующая проблематика взаимосвязи человека и природы.

В то же время интуитивно общество осознавало, что возврат к утерянной гармонии невозможен, прежде всего потому, что нельзя было вернуть вспять давно уже запущенную машину общественной истории. Более того, человек, страдая по утерянной гармонии, вовсе не желал отказываться от благ цивилизации, полученных в результате научно-технического прогресса. Создался замкнутый, порочный круг. И искусство, отражавшее эту ситуацию, само по себе больше не могло иметь духовного здоровья. Модерн явился как бы судорожным усилием тяжко больной художественной культуры западного мира собрать свои последние, предсмертные усилия, чтобы воспротивиться результатам развития того, что было ее собственной питательной средой. Подобно мифическому уроборусу, культура, кусая себя за хвост, стонала от боли, но при этом сжимала зубы все плотнее. Поэтому художественные искания стиля модерн приобрели столь болезненный, экзальтированно-ностальгический вид.

Модерн, как явление материально-художественной культуры, имел свой литературный аналог — символизм. Последний получил свое название по некоторым аналогиям с символикой художественной культуры

позднего Средневековья. Но между тем и другим существуют принципиальные отличия. Символизм создал свою «мифологию», оперируя некими изначально туманными понятиями, принципиально непостижимыми обрывками представлений. Попытка что-то осознать, пользуясь обычными нормами человеческого мышления, считалась дурным тоном. Элитарность была органично связана с внутренней пустотой, бездуховностью и иррациональностью. Символизм, а вместе с ним его визуальный двойник — модерн обнаружили определенные пристрастия ко всему тонутому, блеклому, чахлому, как бы умирающему «красивой», эффектной смертью. Ирисы, орхидеи, лилии, похожие на асфодели, болотный тростник, ползучие, переплетающиеся, тянущиеся стебли, корни растений...

И вместе с тем возникает интерес к таинственно-демоническим силам природы — коварным, хищным животным, представителям земноводного мира, среди которых — змеи, жабы, насекомые... В центре эстетики модерна — женщина-вамп, юное погибшее существо, исполненное таинственной, обольстительной силы, одновременно привлекательной и губительной. Она — как сказочная сирена, манящая, влекущая изведать непостижимо-утонченное, мучительное наследие, цена которого — смерть.

Модерн изобрел и свой специфический колорит, напитанный болотными, травянистыми оттенками бурозеленого, коричневого, мутного, нечистого с примесью лилового, розового и проч. В нем могут проявиться и более сильные тона — багрово-

красный с контрастно-черным, как пылающий перед ненастьем закат. Но такие цвета лишь более откровенно проявляют зловещий характер этого стиля, и чаще они скрыты блеклой, непрозрачной пеленой.

Вполне естественно, что никакой четкой, раппортной орнаментальной системы модерн породить не мог. Есть лишь некие характерные декоративные образования в виде асимметрично поднимающихся и вяло опадающих масс, подчиненных общим ритмическим закономерностям. Стилистическая доминанта их ассоциируется с образом переплетающихся стеблей ползучих растений или корней. Конкретные изобразительные мотивы как будто тают, растворяются, появляются и исчезают в тягучей, вязкой, медленно движущейся массе.

От предшествующего этапа истории у модерна сохранилась стойкая приверженность к «всеядности»: он перепробовал в своей стилистической кухне буквально все — от мотивов древнеегипетского искусства (илл. 44) до изображения капли воды под увеличительным стеклом (илл. 45).

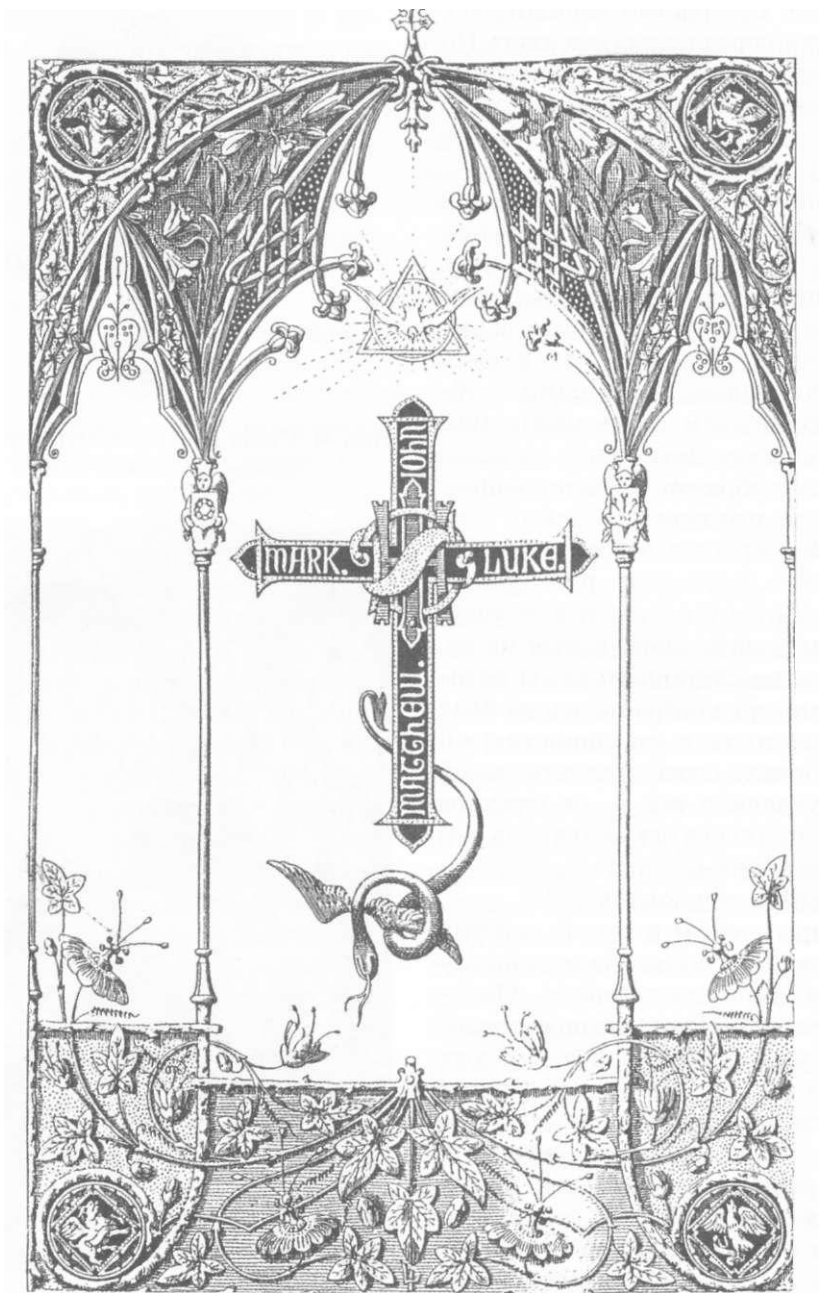
Но при этом и в самой истории художественной культуры модерн обнаружил свои пристрастия. Он — классическое художественное воплощение культуры декаданса, аналоги которого мы проследили во многих предшествующих культурах. И вот теперь, в период тотального кризиса западноевропейской культуры, новый стиль как бы по крупницам собрал черты своих предшественников. Мы уже говорили о том, что эгейская культура по странному (а вернее сказать — закономерному) стечению историчес-



Илл. 44. Стилизация древнеегипетского орнамента в стиле модерн



Илл. 45. Крок для росписи ткани в стиле модерн



Илл. 46. Стилизация декора готики в стиле модерн

ких обстоятельств была открыта именно в эпоху модерна; большой популярностью в этот период пользовалось искусство рококо, кельтская культура, вызвавшие множество всякого рода подражаний. Сильное впечатление на европейцев произвела в середине века состоявшаяся выставка японского искусства, которая ознаменовала собой окончание двухсотлетней изоляции этой страны для внешнего мира. Искусство Японии основано на совершенно иных эстетических канонах — неприятию симметрии, раппорта, необычайной утонченности, эстетизме. Все это сыграло свою роль в формировании будущего стиля.

Но наиболее существенной исторической составляющей модерна стала стилистика поздней готики (илл. 46). Именно в ней увидел образец для подражания основоположник западноевропейского модерна, английский художник, предприниматель и теоретик Уильям Моррис. В своих утопических проектах он обратился к позднему Средневековью как к образцу доиндустриальной промышленности ремесленного типа, в которой творческое человеческое начало еще не было отторгнуто от создания самих вещей.

Тот факт, что Моррис и его единомышленники обратились именно к поздней готике, имеет весьма глубокий смысл, состоящий в том, что художественная культура в период назревавшего в Европе декаданса интуитивно искала родственные корни в истории, обратившись за вдохновением к эпохе, в которой аналогичные явления духовного порядка приобрели столь мощное, всеохватывающее значение.

Модерн со своей стилистикой буквально вырос из пламенеющей готики, явившись во многом как бы продолжением и развитием этого стиля. Начиная с почти буквального подражания, стилизаций, постепенно впитывая в себя самые разнородные впечатления, он породил и свою собственную стилистику, в которой уже наметившаяся в поздней готике напряженная вибрация ритмов теперь развилась с предельной для художественной системы возможностью. Готические композиции стали словно расплываться, деформироваться, превращаясь из математически выверенных когда-то структур в аморфные, вялые, словно растительные переплетения (цв. илл. 8). Характерная для готики идея непрерывного, постоянного роста, в конечном счете — в никуда, к Недостижимому, сохраняется, но меняет свой ориентир, ибо вместо движения в определенном направлении в ней возникает хаотический, беспорядочный рост. Возникнув как некая антитеза индустриальному миру, вышедшему из-под человеческого творческого контроля, это искусство смогло выразить только идею кризиса своего времени. Существует лишь общая установка, заданная символизмом, а художник-исполнитель работает, повинувшись какой-то внешней, неосознаваемой им воле, создавая непредсказуемые образы и ритмы.

Идея незаконченности, непредсказуемости результата доводится здесь до полного абсурда. Наглядный пример тому — созданный в псевдоготическом стиле собор в Барселоне (архитектор А. Гауди), строительство которого было начато в разгар эпохи

модерна, а завершено — в середине 30-х годов.

В колорите модерна, о котором мы говорили выше, своя логика развития, ибо вначале имели место преимущественно звучные, лихорадочно-экзальтированные, близкие к готике тона, которые позже как бы затуманились, подернулись блеклой, мутной пеленой (цв. илл. 8).

За всеми этими внешними подобиями, сходствами, параллелями следует искать внутренний, глубинный смысл. Он, несомненно, состоит в том, что модерн (как и его литературный двойник символизм) явился художественным выразителем завершающего момента духовного падения европейской культуры, начиная со Средневековья и кончая Новым временем. И тот рубеж, который он увековечил своим существованием, был рубеж между Новым и так называемым Новейшим временем, во многом базирующимся уже на совершенно иных материальных и духовных основах.

Незрелая духовность ранней западноевропейской культуры, исказившая путь познания истины, подпитанная инфернальными флюидами языческой культуры; Ренессанс, своим названием провозгласивший возрождение античной традиции, в результате чего вместе с несомненными достижениями классического наследия были широко открыты шлюзы для вторжения язычества; культура барокко, в которой духовное начало почти совершенно выветрилось из мировоззрения общества, ознаменовавшись откровенной деградацией в эпоху рококо; попытка найти какие-то ориентиры в новой опоре на античность, имевшие

место в пору второго классицизма; эклектичный, проязыческий ампи́р, ушедший в небытие вместе с ее вдохновителем Наполеоном...

С падением культурного потенциала Франции, столетиями являвшейся почти бессменным генератором новых художественных идей, Европа попадает в полувековой период стилевого разброда. Ее культура в погоне за благами цивилизации породила Монстра — научно-технический прогресс. Смертельная опасность этого Монстра заставила европейскую культуру напрячь остаток сил, чтобы, хотя бы на время, отвести катастрофу, не желая при этом отказаться от погони за комфортом, во имя которого и было создано это чудовище.

Нет ничего удивительного в том, что в своих исканиях «нового» художественная культура обратилась к эпохам того же упадка, декаданса, тем самым обобщив, подытожив и доведя до логического конца опыт своих исторических предтеч.

В духовном смысле наиболее важной составляющей этого опыта следует считать то, что идея инфернальное¹, а вместе с ней острое эротическое начало осознавались через призму языческого ощущения природных сил. Эпоха модерна проявляла необычайный интерес к тематике средневековых ведьминских шабашей, к друидским тайнам, к любовным шалостям и оккультным увлечениям галантного века. И в то же время сама она увлекалась спиритизмом, месмеризмом и прочими способами «научных» связей с нечистой силой.

Демонический культ женщины-вамп — этой ведьмы эпохи модерна был тесно связан с театрально-богемной средой, в которой царили разврат и извращения. Флер этого образа набросил свою тень на эстетический идеал модерна — бесстыдная, экзотично одетая особа, обольстительница, весь вид которой исполнен лож-

ной значительности (илл. 47), была в то же время совершенно невежественным, заблудшим, падшим существом. Правда, «светские львицы» эпохи модерна — вроде Сары Бернар или Маты Хари были всего лишь маленькие заблудшие кошки, ибо на этом витке декаданса женщина стала главной только на богемном уровне, в то время как



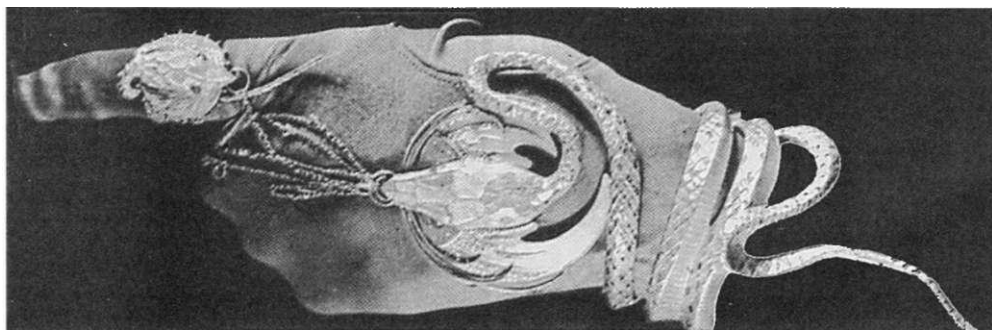
Илл. 47. Шелковая расписная ширма в стиле модерн

в реальном мире правили истинные хозяева — богатые предприниматели, которых они развлекали. Мужчин идеал модерна коснулся лишь слегка, в артистически-художественно-литературной среде. И в то же время стилистика модерна наложила свой неизгладимый отпечаток на внешний вид самых уважаемых и добропорядочных дам, породив стилистичку женской моды с резко обозначенным S-образным силуэтом. Только теперь акценты этого силуэта были прямо противоположны готическому, а «пикантности» рококо была противопоставлена откровенная вульгарность.

Самым знаменательным «достижением» эпохи модерна в духовном смысле, безусловным «прогрессом» в этом отношении по сравнению с декадансами предшествующих исторических периодов, следует, конечно, считать то, что, замыкая круг духовного падения европейского общества, модерн стирает саму грань между Божеским и дьявольским. «Христианские» сюжеты в произведениях символизма и модерна часто наполнены поистине бесовским

смыслом, сочетая откровенное бесстыдство с чудовищным кошунством (достаточно вспомнить в этой связи творения Обри Бердслея).

Если в первый период своего существования стиль модерн имел во многом как бы прикладной характер, часто просто украшая своим декором индустриальные поверхности архитектурных фасадов или предметов быта, то постепенно ритмы, рожденные его стилистикой, начинают вытягивать в свою орбиту и саму форму (илл. 48). Зрелый стиль модерн породил причудливые очертания вещей различного назначения, вплоть до интерьеров и экстерьеров зданий. Рациональная, конструктивная основа оказалась глубоко спрятанной в толще массы, словно растекающейся, расплывающейся. Аморфные, асимметричные формы вторили ритмам декора. Развивались виды декора, наиболее созвучные новым исканиям. В наследство от готики модерн получил интерес к цветному стеклу, к витражам. Особый успех они имели в более раннем, подражательном периоде. Постепенно их готически лихорадоч-

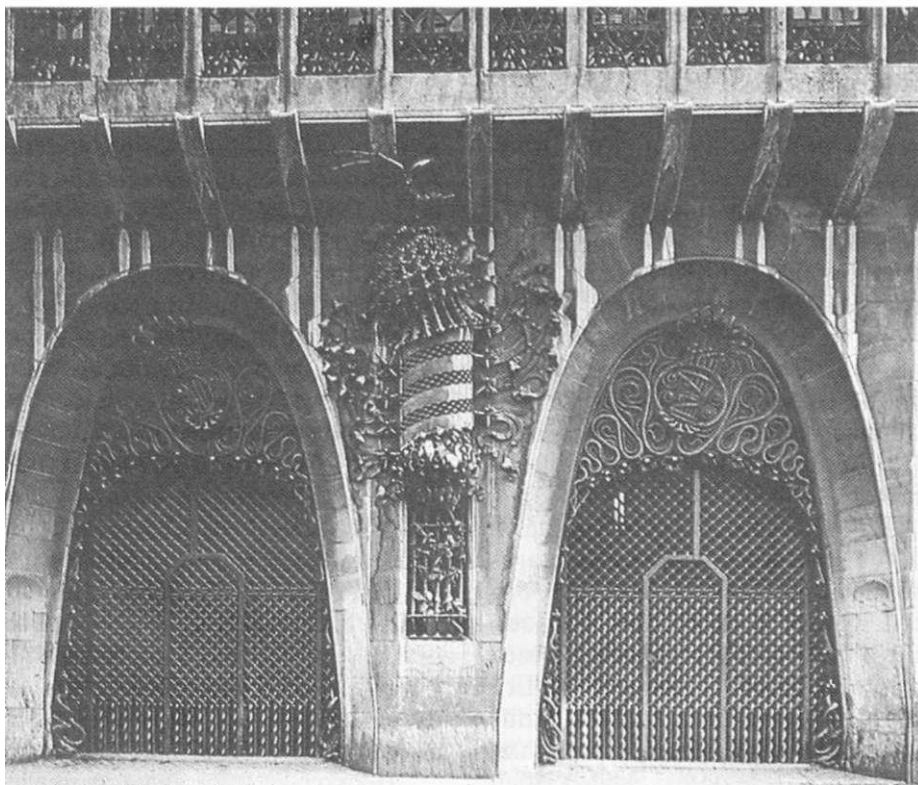


Илл. 48. Браслет актрисы Сары Бернар

ная яркость тускнеет, приобретая характерную для модерна гамму блеклых тонов, среди которых особенно популярен лиловый цвет. Но в то же время модерн пошел в этом искусстве гораздо дальше, и его художественные устремления оказались вполне созвучными техническим достижениям. Стекло как материал известно человечеству с древнейших времен, но для создания художественных произведений он использовался мало. Главной причиной было, безусловно, то, что в нем трудно выразить какие-то четкие

идеи формы или декора, на чем базировалась как древняя, так и традиционная художественная культура. Но зато в эпоху модерна наступает момент, когда именно неопределенность, расплывчатость форм и декоративных ритмов, аморфность, тягучесть массы, эфемерная эффектность оказалась как нельзя кстати (цв. илл. 8).

Но наиболее выразительной декоративной находкой стиля модерн следует, конечно, считать его знаменитый орнамент в виде резкой, петлеобразной кривой (илл. 49), как бы



Илл. 49. Фрагмент декора портала в стиле модерн



Илл. 50. Заглавные буквы в стиле модерн

впитавший reminiscences готического шрифта, чрезвычайно популярного в эпоху модерна (илл. 50), и кельтского орнамента, рококо и японских росписей. Он ярко проявился в декоре кованых решеток благодаря своей внешней выразительности и в то же время совершенной элементарности решения (если сравнивать с предшествующей традицией этого искусства), в связи с чем имел широкое распространение в архитектуре модерна. Его изображали на афишах, искусство которых благодаря техническим достижениям также получило чрезвычайное развитие в этот период. Им украшали швейные машинки и витрины магазинов, дамские платья (модный орнамент стиля модерн из-за своей крайней антираппортности не мог быть использован в ткачестве. Его обычно вышивали, расписывали, выкладывали сутажом и проч. для каждой вещи отдельно). Эффектный силуэт этого орнамента вообрал в себя всю квинтэссенцию стиля модерн и

стал его своеобразной визитной карточкой, как рокайль в стиле рококо.

Как уже отмечалось, эпоха модерна знаменовала собой важнейшую точку в истории западноевропейской материально-художественной культуры — переход от Нового к Новейшему времени. Она была последней, совершенно парадоксальной по своей сути попыткой найти компромиссное решение острейших противоречий истории и в то же время продемонстрировала полную несостоятельность в решении этой задачи.

В 20—30-е годы XX столетия модерн связывают уже не с архитектурой и предметным миром, а главным образом с изобразительным искусством, в котором отчетливо проявились черты абстракционизма — порождения техницизма. В живописи Климта и других представителей «второй волны» модерна мы видим отражение этих идей.

Несколько иное явление представляет собой *русский модерн*. В теории есть тенденция под этим названием

объединять все, что было создано в данном стиле на территории России, считая его разновидностью общеевропейского стиля¹.

Западноевропейский модерн действительно имел значительное влияние на культуру России того времени. Во-первых, Санкт-Петербург стал очагом модерна западного типа, хотя это явление было значительно более ярким, энергичным, живым, чем в Европе, — достаточно вспомнить имена М. Врубеля, В. Серова, К. Сомова и других художников, ставших его главными представителями. Во-вторых, и сам русский модерн был во многом инспирирован стилистикой западноевропейского. Но тем не менее совершенно игнорируется особое положение русской культуры, так как она генетически опирается на совершенно иные мировоззренческие корни, обусловленные прежде всего иным типом религии, лежащим в ее основе.

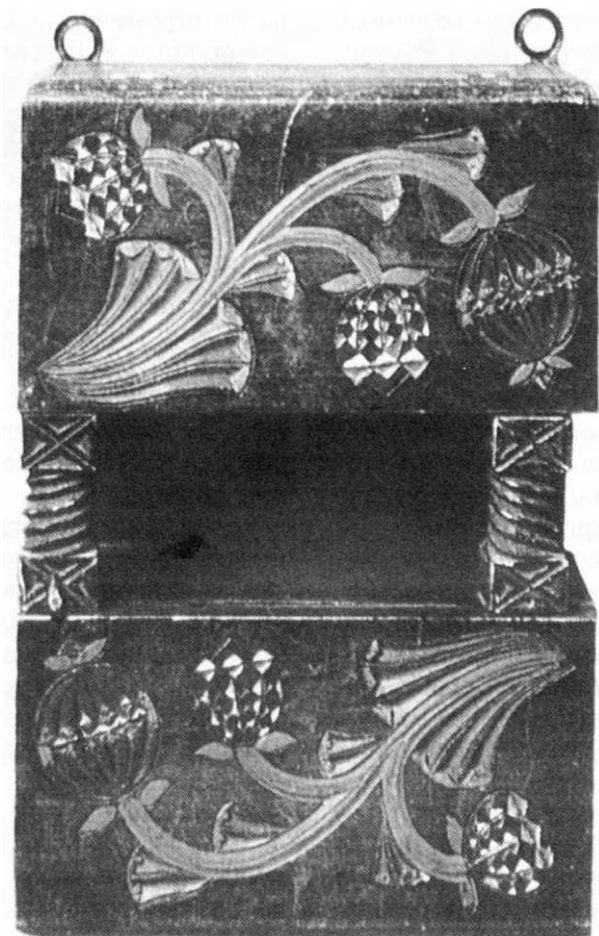
Кроме того, русская культура гораздо более молодая, чем западноевропейская. По уровню развития капиталистического потенциала в России не могло быть столь острого кризисного состояния, как это имело место в Европе. Молодость всегда связана с гораздо большим запасом здоровых сил. Достаточно сказать, что если европейский модерн точкой отсчета считал готику, то основоположники русского модерна — художники братья А. и В. Васнецовы (сыновья провинциального русского священника) в своих исканиях обратились к традициям допетровских времен. Разни-

ца тут огромная, поскольку готика — время, когда в Западной Европе процветала и набирала силу городская, ремесленная культура, практически утратившая свои национальные основы. Искусство же России и в XVII в. продолжало сохранять свои яркие национальные черты и имело мощную религиозную основу.

Обращение русских художников именно к этому времени имело программный характер, так как велись поиски путей возрождения национального, духовного начала в отечественной культуре. Произведения художников Абрамцевского, Талашкинского кружков, многих других художественных центров — очагов русского модерна наглядно демонстрируют характер этого явления (илл. 52). Прежде всего чрезвычайно знаменательно, что это были именно кружки, по типу и организации своей деятельности опиравшиеся на народные традиции крестьянских ремесел, стремившиеся возродить их в новом качестве.

Демоничность на русской почве заменяется сказочным началом; совершенно нет эротичности, вместо нее — романтичность, преломленная через призму народной сказки (вспомним, например, «Царевну-Лебедь» Врубеля). В области декоративного искусства — стилизации русского орнамента, насыщенные литературно-сказочными образами, в трактовку которых общая стилистика модерна внесла свои акценты. Декор русского модерна чрезвычайно эклектичен, в нем смешиваются разнородные образы — литературные, сказочные, былинные.

Порой здесь звучат и повышенно мистические нотки, обостренный ин-



Илл. 52. Полочка, выполненная по эскизу Е.Д. Поленовой. Дерево. Резьба. Роспись. 1885—1890 гг.

интерес к язычеству, манерность, но тем не менее по своему мироощущению русский модерн — гораздо более здоровое и светлое явление, чем западноевропейский. И что самое главное, в отличие от интернационального западного собрата (школы, существовавшие в различных странах, в счет не идут, так как они отнюдь не являлись

носителями национального своеобразия своих культур), это явление — глубоко национальное по своему характеру, и в этом — его абсолютная уникальность.

Совершенно различны и результаты того и другого явления для культуры. В отличие от западноевропейского, ознаменовавшего собой переход

к искусству нового, «индустриально-го» типа, роль русского модерна проявилась в том, что он, в меру своих способностей, хоть и на недостаточно глубоком, во многом поверхностном, эклектичном, стилизаторском уровне, тем не менее выполнил зада-

чу развития интереса к национальной культуре, ее истокам, породив при этом несомненные художественные ценности, сыгравшие свою роль в духовной культуре современного общества и сохраняющие свое значение до сих пор.



Вопросы к теме



1. В чем состоят основополагающие причины возникновения стиля модерн в западноевропейской культуре?
2. Как проявилось мировоззрение символизма в стилистике модерна?
3. В чем проявилась преемственность модерна по отношению к готике?
4. Какие культурно-исторические традиции легли в основу стиля модерн?
5. В чем состоит коренное отличие модерна от предшествующих европейских стилей?
6. Охарактеризуйте основные стилистические черты стиля модерн и их проявление в декоре.
7. В чем состоит коренное отличие западноевропейского модерна от русского?
8. На какие культурные традиции опирается русский модерн?



Заключение



В настоящем пособии рассмотрены наиболее существенные стороны процесса возникновения и развития орнамента в европейской культуре и исторически связанных с ней сопредельных культурах. Серьезное внимание уделено проблеме специфики орнаментального искусства, его художественной образности, связанной с особым типом мышления, которым обладал человек в период его формирования. Это помогло выявить единые смысловые корни этого искусства, универсальные мотивы и композиции, составляющие его структурную базу, а также закономерные этапы развития в контексте любой культуры, имеющие идентичные проявления.

Все это позволило создать необходимую теоретическую основу для изучения истории орнамента как единого процесса в культуре, опираясь на его мировоззренческие корни, духовную сущность. Его история тем самым получила стройное, внутренне логическое обоснование, в конкрет-

ных визуальных его проявлениях была прослежена их закономерность и целесообразность.

Такое понимание природы, специфики и истории орнамента необходимо практикующему художнику для того, чтобы осмысленно подойти к процессу реального создания орнамента, почувствовать сопричастность к многотысячелетней традиции существования этого великого искусства, свою ответственность перед этой традицией, невозможность потребительски-формального к ней отношения, следования ложным установкам сиюминутной моды, временным увлечениям.

Это, в свою очередь, поможет прийти к истинно плодотворному творчеству, созданию несомненных художественных ценностей, которые могут обогатить сокровищницу национальной культуры.

Автор искренне надеется, что учебное пособие поможет начинающему орнаменталисту на этом пути.