

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.П. Бесчастнов

ИЗОБРАЖЕНИЕ РАСТИТЕЛЬНЫХ МОТИВОВ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

 **ВЛАДОС**

Н.П. БЕСЧАСТНОВ

ИЗОБРАЖЕНИЕ РАСТИТЕЛЬНЫХ МОТИВОВ

*Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки
дипломированных специалистов
«Художественное проектирование изделий текстильной
и легкой промышленности»*

Москва



2008

УДК 74(075.8)
ББК 85.12я73
Б53

Рецензенты:
кафедра художественного оформления текстильных изделий
Московского государственного текстильного университета
им. А.Н. Косыгина (зав. кафедрой, профессор **Ю.Э. Салман**);
профессор кафедры коммуникативного дизайна
МГХПУ им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения **А.Н. Лаврентьев**

Бесчастнов Н. П.

Б53 Изображение растительных мотивов : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подгот. дипломир. специалистов «Худож. проектирование изделий текстил. и лег. пром-сти» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. — 175 с., 32 с. ил. : ил. — (Изобразительное искусство).
ISBN 978-5-691-01207-5.
Агентство СІР РГБ.

В учебном пособии рассмотрены основы теории, методики и практики изображения растительных мотивов применительно к задачам специального обучения художников текстильной и легкой промышленности. Богатый иллюстративный материал демонстрирует разнообразную технику изображения растений и растительных мотивов.

Пособие адресовано студентам вузов, готовящих художников для текстильной и легкой промышленности, а также всем, кто интересуется декоративно-прикладным искусством.

УДК 74(075.8)
ББК 85.12я73

ISBN 978-5-691-01207-5

© Бесчастнов Н.П., 2003
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003
© Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

Предисловие

В учебном процессе студенты, специализирующиеся по художественному проектированию текстильных изделий с растительными мотивами, работают в следующих курсах: «Рисунок», «Спецрисунок», «Живопись», «Декоративная живопись», «Основы композиции» с летней практикой на пленэре, «Специальная композиция». Задания каждого курса акцентируют внимание на своих вопросах обучения, охватывая тем самым все возможные виды творческой работы над изображением растений. Эти задания можно разделить на две группы. В одной разбираются *основные теоретические и практические аспекты* изучения и изображения растительных мотивов художниками прикладного искусства, в другой преобладает *постановка специальных вопросов*, тесно увязанных с законами построения текстильных композиций. Данное учебное пособие, предназначенное в основном для использования в курсах «Рисунок» и «Спецрисунок» и на летней пленэрной практике, принадлежит к первой группе заданий.

Библиография по методам изображения растений в искусстве

довольно обширна, но большинство изданий неотечественного происхождения и выпущены в свет крайне малыми тиражами до начала XX в. Даже если бы они не были книжными редкостями, пользоваться ими сегодня без множества оговорок студентам было бы невозможно.

Современные отечественные учебные пособия имеют небольшие разделы по зарисовкам растений, в основном они описывают опыт работы средних художественных учебных заведений. Учебники вузов изобразительного искусства не выделяют изображение растений как отдельную тему.

Настоящее пособие, предназначенное для заполнения вакуума в современной учебной литературе по изображениям растений, включает теорию и методику творческой работы, которые рассматриваются во взаимосвязи и в историческом развитии. Краткий обзор использования растительных форм в европейском текстильном рисунке XVII—XX вв. позволит студентам четче осознать цели и задачи рисовальной практики.

Введение

Каждый из нас хранит в сознании всю жизнь образ цветущего луга в теплый солнечный день, когда море ярких и пестрых цветов благоухает под бездонным голубым небом. Мы устраиваем в городах парки и сады, сажаем аллеи, разбиваем клумбы, делаем зимние сады или просто держим на окне комнатные растения, чтобы они всегда присутствовали в нашем окружении. Растения необходимы человеку, и потребность к любованию ими вошла в его плоть и кровь. Представления о прекрасном заимствованы нами от природы, и растительный мир играет здесь решающую роль. Цветы составляют основу многих натюрмортов, деревья и кустарники видны на картинах крупнейших мастеров живописи, растительный орнамент является одним из преобладающих в мировом прикладном искусстве, архитектура и современный дизайн находят в строении растений множество плодотворных идей.

Растительные мотивы лежат в основе изображения многих декоративных форм. Художник должен хорошо знать, как рисуется то или

иное растение, каковы его пластические, ритмические или цветочные возможности. Особенно это относится к специалистам по орнаментальному творчеству, и в первую очередь к художникам текстиля. Растительные мотивы доминируют сегодня над всеми природными формами, используемыми в текстильном орнаменте. Огромное количество исторических и современных тканей, гобеленов, платков, расписных панно несут на себе орнамент или орнаментальные мотивы растительного характера.

Изображение растения — это передача на плоскости или в объеме художественного отражения действительности (образа) и может исполняться по-разному, т. е. различен диапазон вариантов творческого осмысления темы художника — от легкого росчерка контуров линией до сложной многотональной цветной пространственной формы. Разнообразие решений определяется накопленными практикой многочисленными методами работы с различным количеством стадий исполнения и уровнем творческого обобщения.

Под **методом** мы понимаем **фиксированный образ действия**, позволяющий достигнуть запланированного результата. Знать путь к цели — это больше, чем половина дела. Методы и методика работы над изображениями растений в искусстве возникли в глубокой древности. Сейчас мы можем только догадываться, как проходила работа в начальные периоды развития искусства, пытаться реконструировать, анализировать результаты, но документальных подтверждений стадийности методик нет.

К наиболее ранним серьезным и подробным фиксациям наработанных художниками методов относятся древнекитайские трактаты по живописи, хотя в виде канонизированных образцов достижения прошлого из поколения в поколение в различных частях света передавались уже не одно столетие.

Работа по образцу, объективно данному, который необходимо только воспроизвести, — живучий тип деятельности. Он существует в ремесленной среде и сегодня.

В Европе изображения растений существовали в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве в рамках конкретных художественных стилей. Крупнейшие художники и архитекторы, делавшие эскизы для тканей, ковров, декоративного убранства интерьеров, мебели, использовали для работы с формой растения приемы, полученные при обучении изящным искусствам.

Интерес к изображению растений как к отдельной проблеме в европейском искусстве появился с начала XIX в. в связи с бурным развитием художественной промышленности и основанием художественно-промышленных школ. Использование растительных мотивов в промышленно изготовленных предметах породило лавину быстро рождавшихся и часто так же исчезающих методов, которых к первой трети XX в. осталось не так много. Однако десятки художников и теоретиков искусства, посвятивших жизнь работе над изображениями растений и применением их форм в прикладном искусстве, сделали свое дело. В настоящее время есть возможность выбора таких методик, которые могут быть достаточно фундаментальными и не противоречить особенностям работы художника в конкретных областях промышленности. Прежде всего методики должны включать целый комплекс общих и специальных методов, так как использование растительных мотивов в художественной промышленности охватывает все виды продукции.

Умелое применение в текстильных рисунках изображений растений и цветов может основываться только на серьезной работе в области натуральных зарисовок и рисунков по памяти, представлению и воображению. Этот комплекс учебных проблем, предлагаемых студентам в различных графических техниках, и является стержнем в овладении

изображением растений. Рассматривая изображения растительных мотивов как органичную часть всей рисовальной подготовки, мы выделяем и специфику работы. Кроме того, любые исторически обозримые методы работы художника над растениями имеют одну общую особенность — *форма растений не употребляется в орнаменте без той или иной степени художественного обобщения*. Это правило наглядно видно в сравнении «живой» натуры с изделиями декоративно-прикладного искусства разных времен и народов. Именно с принципов художественной обработки натуры и начинается различие существующих методов.

Процесс «перекладывания» натурного изображения в орнаментальный мотив или орнамент может идти неодинаково и иметь несколько стадий. В наиболее общем виде он выражается так: *натура — натуралистическая зарисовка — реальные изображения с разной степенью обобщения — изобразительный орнаментальный мотив — растительный орнамент разнообразного композиционного построения и уровня трансформации элементов*. Все стадии взаимосвязаны, и художник-орнаменталист должен осознавать это особенно остро.

У профессионала чувство применения в изделии той или иной растительной формы возникает уже при зрительном анализе, переход к зарисовке означает уже исполнение замысла. Поэтому, исключая из

данного пособия проблемы специальной композиции растительных форм (проблемы орнамента) на конкретных группах текстильных изделий, т. е. организацию растительного орнамента на хлопчатобумажных, шелковых, льняных тканях, платках, скатертях, полотенцах, шарфах, галстуках, всевозможных текстильных панно, коврах и других изделиях, мы учитываем, что исполняемые студентами рисунки должны быть использованы в орнаментальных композиционных решениях.

Направленность работы студентов определила и структуру пособия. Кроме изложения методики изображения растительных мотивов и сопутствующего ей изобразительного материала, включены обзорные разделы по теории изображения, развитию общих методов построения растительного орнамента в истории искусства и типологии растительных орнаментов. Эти разделы не являются главными, но они необходимы для углубления специальной направленности всей работы. Так, орнаментально-пластические натурные изображения растений связаны с теорией и методикой проектирования орнамента, рожденной в период модерна, и их органическая связь должна быть понятна студентам. Теория изображения скрепляет методы с общими вопросами развития основ художественного творчества. Обзор мирового искусства в сфере композиции с растительными формами открывает путь к пониманию

диалектики развития принципов изображения растений в различные исторические периоды и даст «крылья для полета» в поисках нового.

Хорошее знание методов, приемов и техник изображения растительных мотивов с различной степенью творческого обобщения позволит специалисту умело подойти к решению художественного оформления текстильной продукции и найти для каждого изделия свою трактовку растительного орнамента. Сменяя или видоизменяя приемы работы в зависимости от замысла предполагаемой функции и типа ткани, можно добиться органичной связи рисунка и изделия.

Учебное пособие охватывает основные проблемы, встречающиеся в графических изображениях растений с акцентом на черно-белое исполнение. В тексте даны примеры удачного решения этих проблем в творчестве крупнейших художников изобразительного и прикладного искусства, истории текстиля и художественной педагогики. Много внимания уделено особенностям графического решения изображений, получающихся в рамках излагаемых

методов, материалам, используемым в работе.

При подготовке пособия был обобщен дореволюционный и послереволюционный отечественный опыт, использовано большинство доступных в России материалов зарубежных художественно-промышленных учебных заведений. Из достижений дореволюционной художественной педагогики наиболее полно изучена практика двух Центральных художественно-промышленных училищ технического рисования (Строгановского в Москве и петербургского училища барона Штиглица), петербургской Рисовальной школы Общества поощрения художеств, Королевской художественной школы в Берлине. Основной объем послереволюционного материала взят из опыта факультета прикладного искусства Московского государственного текстильного университета, текстильного факультета ВХУТЕМАСа, Венгерской высшей школы прикладного искусства, Академии художественно-промышленного дизайна в Санкт-Петербурге и некоторых средних художественных училищ и школ.

Глава 1

ИЗОБРАЖЕНИЕ РАСТЕНИЙ В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Рассматривая растительные узоры на текстильных изделиях разных времен и народов, мы наблюдаем достаточно интенсивную смену характера орнаментов, хотя природные источники в своей массе кардинально не меняются. Узнаваемость многих растений в изображениях говорит о том, что орнаментация шла не только по пути копирования, переработки и развития исторических культурных образцов, но и постоянно подпитывалась натурными впечатлениями. Влияние натурной работы при создании новых орнаментов постепенно возрастало и вылилось в ряд теорий и методик переведения внешних форм растений в орнаментальные мотивы. Каждое появление нового метода теснило

старые, но не уничтожало их полностью.

Большая часть методик работы с натурными растительными формами приобрела законченные формы в последние 200 лет, т. е. начиная от времени, когда именно на орнаментацию возлагалась роль носителя художественности, а развитие орнаментального вкуса было объявлено одной из важнейших задач художественного воспитания. Студенты должны хотя бы в общих чертах знать эти методики и понимать историзм их развития, так как это позволяет увидеть пути совершенствования современных методов работы с растительными мотивами. Пробелы в знании того, что сделано до нас, могут привести к трудно восполнимым утратам сегодня.

1. Изображения растений в орнаментах с древних времен до конца XVIII в.

Растительные узоры на текстильных изделиях почти всегда имеют природные первоисточники. Даже изображения растений на трипольской керамике и на самых древних

из дошедших до нас тканей построены на основе впечатлений от наблюдения конкретных природных форм. Так, текстиль VI—V вв. до н. э., найденный в курганах Горного

Алтая, украшен мотивами цветов и бутонов лотоса, цветущих китайских деревьев «удун». Цветы и бутоны лотоса узнаются на тканях, изображенных в росписях Древнего Египта, пальметты в рисунках одежды на керамике Древней Греции. Древнейшие растительные мотивы устойчиво повторяются в искусстве Индии. Это перечисление можно продолжить изображениями растений новых веков нашей эры и Средневековья и выстроить довольно стройный ряд создания растительных орнаментов в истории прикладного искусства (рис. 1—5).

Начиная с XIV в. к образцам тканей можно добавить сведения о создании текстильного рисунка из различных трактатов («Трактат о живописи» Ченино Ченини), проекты орнаментов крупных живописцев (известные рисунки Пизанелло,

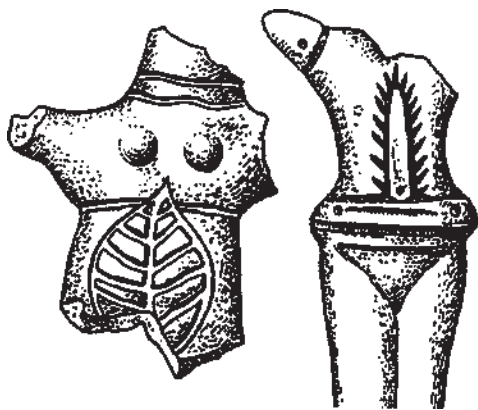


Рис. 1. Изображение растительных мотивов на трипольских статуэтках. Конец IV — начало III тысячелетия до н. э.

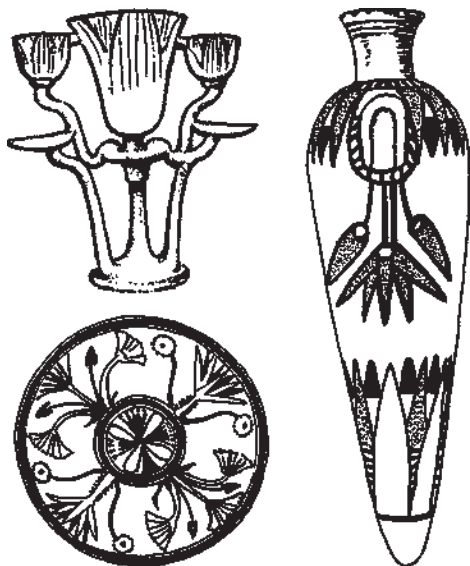


Рис. 2. Растительные мотивы на керамике Древнего Египта

Сандро Боттичелли, Джакомо Беллини), орнаментальную графику XVII—XVIII вв. и изображения растений, исполненных в художественных учебных заведениях XVIII в. При анализе этих данных в культурологическом контексте и проецировании результатов на особенности функционирования двух имеющихся типов дофабричного производства (кустарно-ремесленное и мануфактурное) мы можем представить форму работы над растительным мотивом и ремесленника, и художника.

Ремесло в те времена было накрепко сплетено с творчеством, и ремесленник производил изделие сам от идеи до последней технологической



Рис. 3. Растительные мотивы в искусстве древней Индии



Рис. 4. Растительные мотивы на сосудах крито-микенской культуры



Рис. 5. Растительная орнаментика древней европейской архитектуры

операции, соединяя в своем лице и проектировщика, и производителя. В создании всей ткани (вместе с орнаментальным рисунком) он действовал на основе наглядного образца, именуемого сейчас культурным образцом. Такой тип деятельности называют **каноническим**. «Вещи, в которых система канона находила наиболее адекватное воплощение, признавались образцовыми и служили эталонами совершенной формы, мастерства, объектами подражания и копирования, ориентирами в создании еще более совершенных образцов»¹. Растительные орнаменты, как и все другие, делались по законам данной системы. Ремесленник, как правило, не имел художественного образования и не мог рисовать растения с натуры. Впечатления от наблюдений природы он по памяти переносил на рисунок прямо в процессе производства, совершенствуя уже имеющийся у него образец в соответствии со своим вкусом.

В узкосемейном промысле ученик должен был овладеть всем процессом производства — от прорисовки орнамента до сушки товара. В более крупных предприятиях имела некоторая специализация, но и там еще в начале XVIII в. в своем большинстве не было разделения на рисовальное и форморезное мастерство у набивнистов, а мастер-ткач сам составлял основной объем

орнаментов. Ремесленно-канонический тип деятельности, характерный для всего Средневековья, определил методику обучения орнаменту. В основу его был положен *копировальный метод*, известный на Руси больше в иконописи. Только вместо лицевых подлинников использовались сами ткани. В производственной терминологии набойки Московского государства XVI в. мы встречаем такие названия орнаментов, как «травчатый», «репьями» и др. Названия говорят о традиционности целого ряда типов орнаментов с растительными мотивами.

Рядом с текстильщиками трудились живописцы, граверы, ювелиры, скульпторы. Мастера набойки в Италии даже входили в гильдию живописцев. При отсутствии до конца XVIII в. резкого разделения искусств на высшие и низшие обучающиеся живописи должны были овладеть умением «орнаментировать при помощи протрав, писать золотые ткани»². Живописцы были знакомы с орнаментальной практикой и эпизодически (по мере получения заказов) занимались рисунками для тканей. Крупные мастера изобразительного искусства начиная с Раннего Возрождения получали крепкую школу рисования с натуры и оказывали существенное влияние на графику растительных мотивов в дорогих тканых изделиях. В значительной мере это

¹ Методика художественного конструирования. М., 1978. С. 8.

² Ченини Ч. Трактат о живописи. М., 1933. С. 76.

относится к рисункам для тканей Беллини, хранящихся в коллекциях Луврского музея. Реалистично отражена местная флора во множестве цветочных тканых узоров Флоренции XVI в. Живописцы внесли в текстиль Возрождения и элементы трехмерности, тем самым значительно обогатив его. Мотивы растений в декоративном искусст-

ве эпохи Возрождения даны на рис. 6—8.

В XVII и XVIII вв. на текстильный рисунок стали влиять работы графиков-орнаменталистов. «Если в XVI и первой половине XVII в. художники занимались орнаментальной графикой попутно с живописью или архитектурой, то со второй половины XVII столетия появились

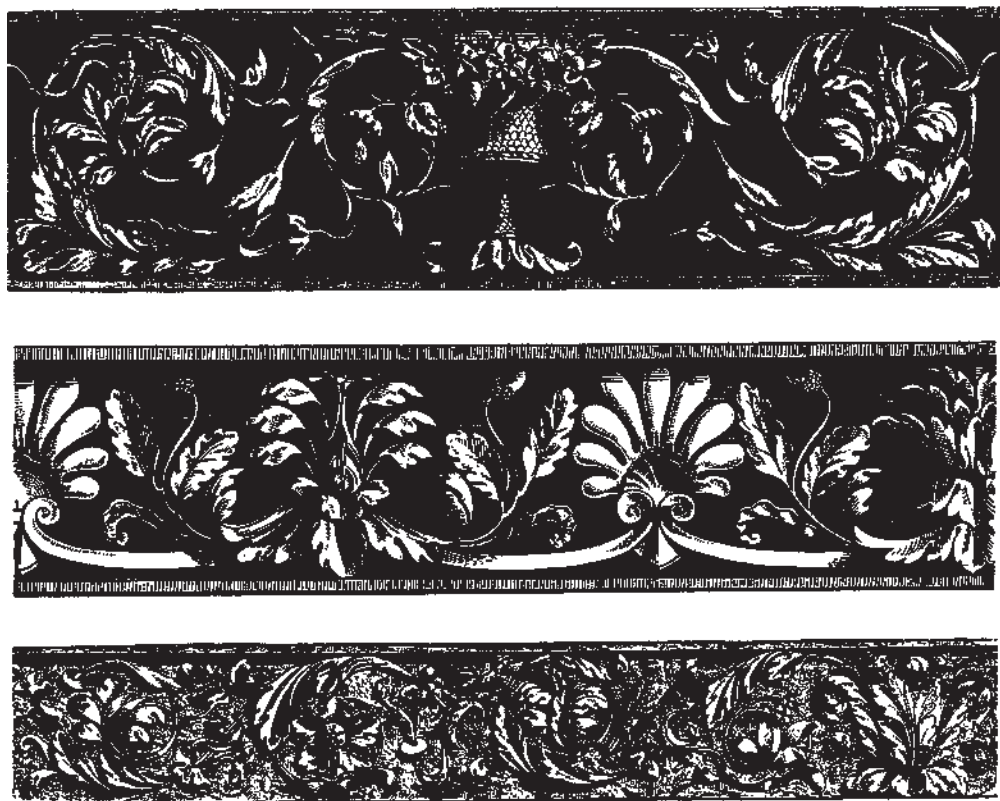


Рис. 6. Растительный декор XVI в., влиявший на проектирование текстильного орнамента



Рис. 7. Фрагменты шелковых и бархатных тканей. Италия, XVI в.



Рис. 8. Бархат с мелким растительным узором. Италия, XVI в.

рисовальщики, специализировавшиеся исключительно в этой области (рис. 9—10). Их единственной задачей было создавать модели, эскизы, образцы для изделий прикладного искусства. Такие первоклассные мастера, как Ш. Лебрен, Ж. Ленотр, Д. Маро, Ж. Берен, манера каждого из которых имела индивидуальные особенности, стали создателями единого стиля, характеризующего эпоху Людовика XIV», — пишет Т. Косоурова в статье о творчестве Ж. Берена, справедливо отмечая его влияние на стиль эпохи в целом не только во Франции¹. В тканых изделиях, вышивке узнаются гирлянды мелких цветов, букеты, листья аканта.

¹ Косоурова Т.Н. Орнаментальная графика Ш. Берена и ее влияние на французское искусство XVII — начало XVIII в. // Западно-европейская графика XV—XX веков. Л., 1985. С. 57.



**Рис. 9. Проект эгретки.
Гравюра 1623 г.**



Рис. 10. Ш. Дюгюр «Земля». Гравюра из серии 1782 г.

Таким образом, до конца XVIII в. растительный орнамент для тканей делался ремесленниками-текстильщиками и время от времени усилиями мастеров изобразительного искусства или декораторов обогащался различными способами. Постоянная связь крупных художников и текстильщиков существовала только в шпалерных мастерских, обслуживавших верхушку общества. Характерным примером для нас может быть отечественная Шпалерная мануфактура XVIII в., где под руководством живописного мастера И.Ф. Лемана рисованием тканых картин, ковров и декоративных тканей занимались ученики и выпускники Академии художеств. Рисунки растительных мотивов делались в соответствии с академической «методой». И если в эпоху Возрождения в ткани было введено много реалистически отрисованных растительных мотивов, то в Академии художеств обучение основывалось на выборе лучших частей из «наблюденного в природе и искусствах». Лучшее в искусствах бралось из античности и Возрождения. Как эта работа проводилась, дают представление монографии об Академии художеств, опубликованные на русском языке в советское время. В общих чертах можно сказать, что и тело человека, и растительные мотивы сверялись по античности в пропорциях и в пластике¹. Принцип работы «по античности» можно понять из рис. 11—12.

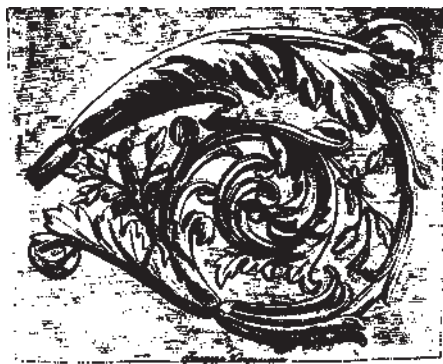


Рис. 11. Учебный рисунок растительного мотива. Российская Академия художеств. 1849—1850 гг.



Рис. 12. Экзаменационный рисунок. Российская Академия художеств. 1851 г.

¹ См.: Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. М., 1983.

2. Рисование растений в европейском художественно-промышленном образовании в XIX — начале XX в.

Первые наиболее разработанные методики изображения растительных мотивов специально для художественной промышленности появились в художественно-промышленных школах, возникших для обслуживания быстро развивающегося фабричного производства ornamentированных изделий. В соответствии с эстетикой XIX в. большая их часть была представлена общими для всего прикладного искусства методиками и лишь некоторые относились прямо к текстильному орнаменту. Вследствие разделения изящных искусств и прикладных ремесел крупные живописцы и архитекторы все меньше и меньше исполняли заказы для художественных производств. Таких художников, лишь изредка обращавшихся к подобной работе, стало не хватать для тысяч новых производств Европы, и часть художественного образования была специализирована на нужды промышленности. Учебные заведения стали готовить художников, чьей специальностью явилась только проектная деятельность для серийного производства. Проектная функция отделилась от производства. Ее стабилизация породила активную разработку методик проектирования орнамента.

Методики работы над растительными мотивами представляли собой

«остатки» от классических поисков в Академиях искусств XVIII в., переработанные на нужды XIX в. В основном они предполагали *копирование образцовых изображений* растений, снятых с рисунков выдающихся художников, *работу на определение «совершенных форм»* тех или иных растений и *стилизацию натуральных зарисовок* под орнаменты прошлого.

Копирование рисунков-образцов исполнялось с точным соблюдением авторской манеры, чтобы научить студента определенным рисовальным приемам. Стилизация проводилась с учетом выражения растительных форм в конкретном материале, что не требовало особого пояснения.

Наиболее сложной теоретической основой и универсальной структурой обладал метод «совершенных форм». Этот метод относится к классическим и существовал в творческой практике первой половины XIX в. в нескольких разновидностях. Основной его смысл — это применение в качестве орнаментального мотива идеализированной (совершенной) формы растения или его части, не встречающейся в природе, а полученной в результате творческого обобщения естественных форм (рис. 13—16). Растительные формы, наблюдаемые в жизни

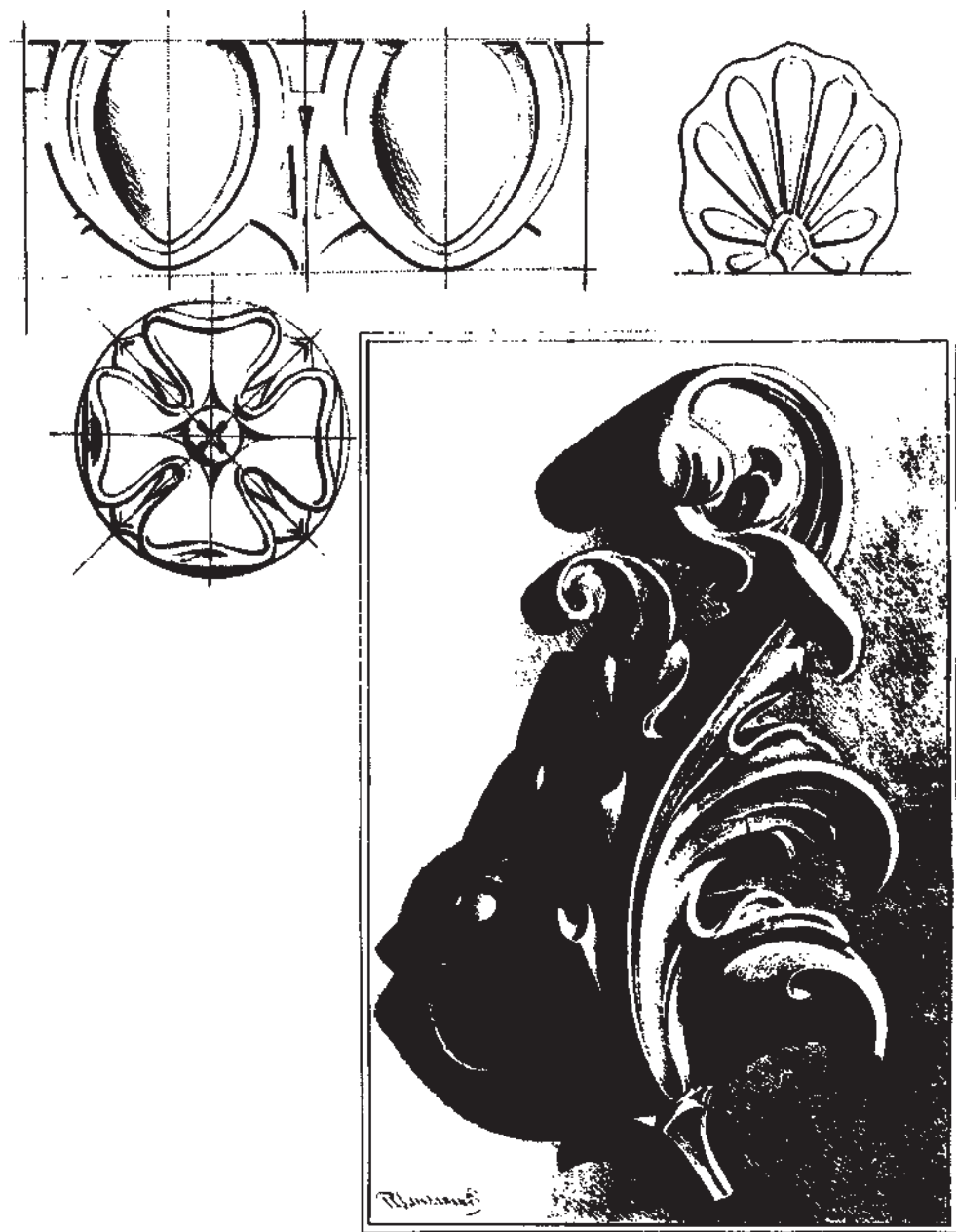


Рис. 13. Рисунки из курса рисования орнаментов, составленного и отрисованного Н. Емельяновым. 1854 г.

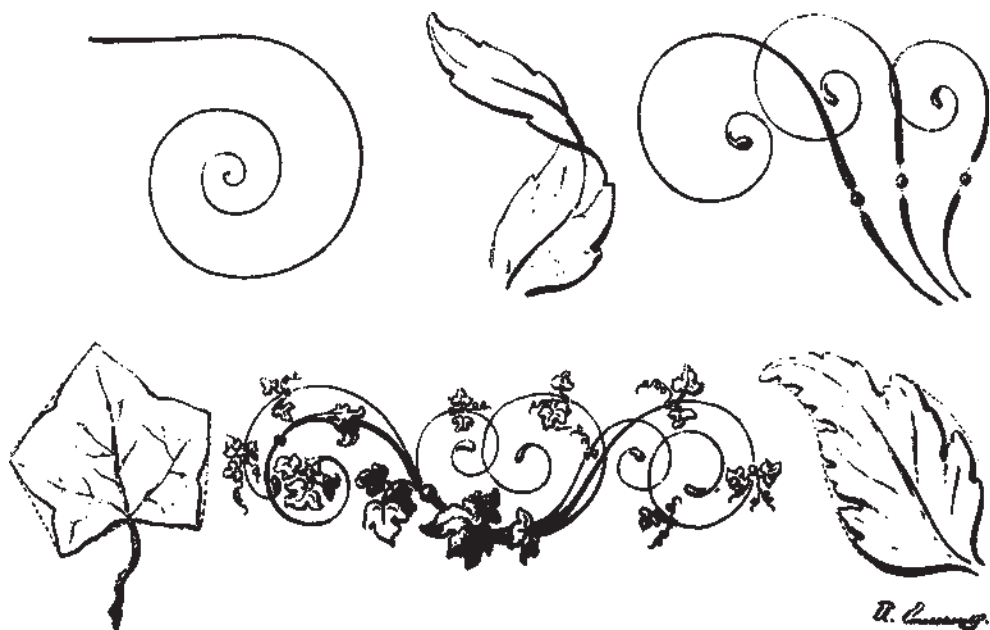
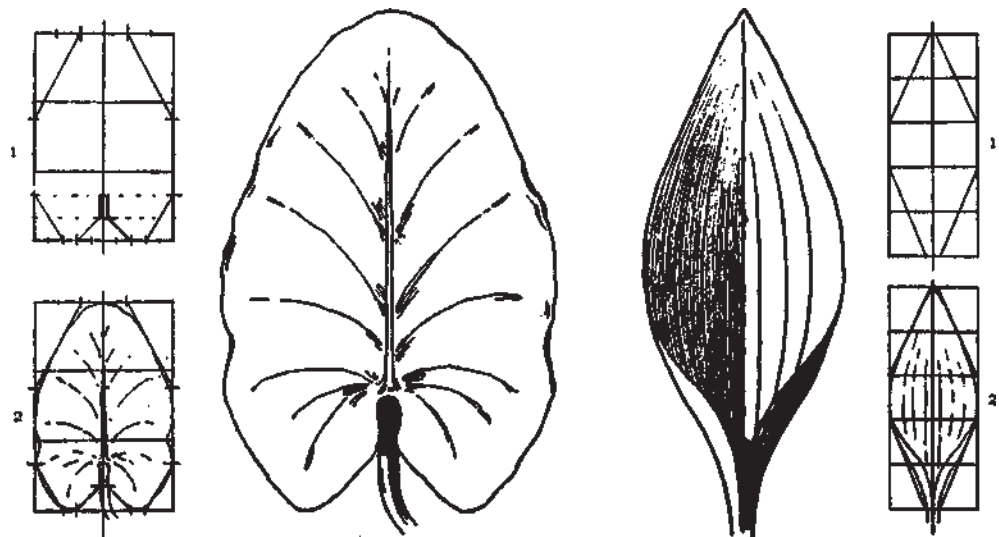


Рис. 14. Построение растительных мотивов по методу «совершенных форм».
Курс рисования орнаментов Н. Емельянова. 1854 г.

с массой индивидуальных отклонений, передавались художником в соответствии с некоторыми творческими представлениями о данном растении через систему аналитических зарисовок натуры со студийной переработкой. Такая методика в основном основывалась на сравнительном анализе натуры с учетом орнаментов предшествующих исторических периодов и определенных законов построения художественного изображения растительных мотивов.

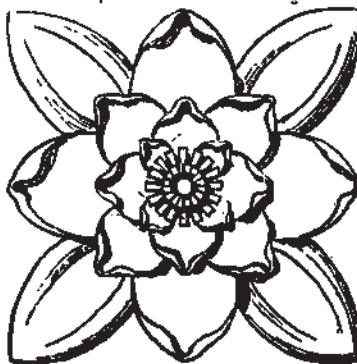
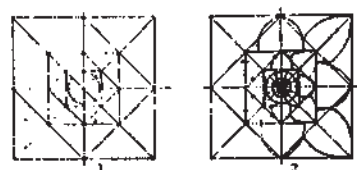
Данный метод быстро проник в общеобразовательные учебные заведения и в упрощенном виде распростра-

нился на низших ступенях художественного образования. Творческое обобщение в этом случае доходит до простой схематизации или близко к ней. Приемы элементарной стилизации—схематизации используют схожесть общего очертания (абриса) отдельных цветов, плодов, листьев или их групп с различными геометрическими фигурами. Так, в основании листьев клевера, земляники, туи, стрелолиста лежит треугольник. По количеству и направленности жилок в листьях приближаются к пятиугольнику листья винограда, плюща, платана и др. Масса плодов вписывается по своей основной форме в круг.

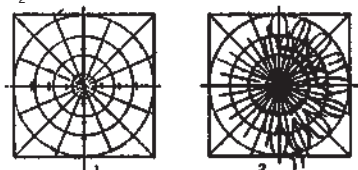


Орнаментально рисованный лист водяной лилии. Рисунок вмещается в прямоугольнике, имеющем в основании две и в высоту 3 равные части (полтора квадрата)

Орнаментально рисованный лист ландыша. Рисунок вмещается в прямоугольнике, имеющем в основании 2 и в высоту 5 равных частей ($2\frac{1}{2}$ квадрата)



Орнаментально рисованный цветок водяной лилии. Рисунок помещается в квадрат



Орнаментально рисованный цветок одуванчика. Рисунок помещается в концентрических кругах

Рис. 15. Рисование листьев, цветов и плодов по методу «совершенных форм».
Курс Е.А. Сабанеева

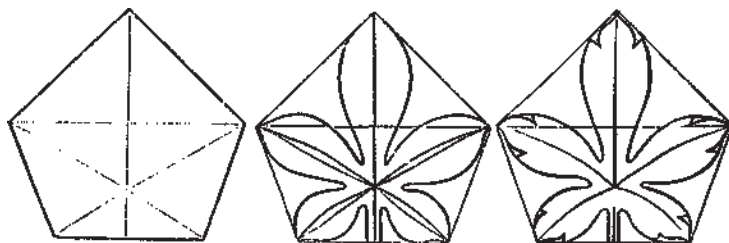


Рис. 16. Прием элементарной стилизации на основе использования геометрических форм. Курс Т. Вундерлиха. 1895 г.

Стилизованными формами заполнялись квадратные или круглые поверхности. При использовании простых мотивов главное — познавательная сторона работы. Часть упражнений выполняли по памяти. Обычно на память повторяли предыдущие задания, сделанные с натуры.

Ко второй половине XIX в. художественный текстиль, как и все прикладное искусство, был перенасыщен орнаментами, стилизованными под прошлые века. Надежды на обновление орнаментальных мотивов стали связывать с нарастающим движением «возврата к природе», и в начале последней трети XIX в. произошел буквально взрыв интереса к возможностям применения растительных форм в художественной промышленности. Многие преподаватели художественно-промышленных школ стали внедрять в учебный процесс натурное рисование форм отечественной флоры, искали наиболее эффективные способы графической фиксации растений и построения растительных орнаментальных композиций.

Период с конца 40-х годов XIX в. и начало 20-х годов XX в. ознаменовался появлением десятков талантливых педагогов, посвятивших себя рисованию растений для художественной промышленности. Наиболее крупной фигурой из них был Карл Крумгольц, издавший такие книги, как «Цветы и орнамент» (Дрезден, 1849), «Рисование в художественной промышленности» — о рисунках растений (Дрезден, 1849), «Композиции из цветов с натуры» (Париж, 1849), «Разнообразные цветы» (Париж, 1858), «Растительный орнамент» (Дрезден, 1878), «Формы растений» (Плацен, 1897). Наряду с ним можно назвать Иоганна Эдуарда Якобсталь — автора книги «Стенные картины — грамматика орнамента» (Берлин, 1880), Иосифа Риттер фон Штока — автора книги «Растение в искусстве» (Вена, 1896), Иоганна Штауффагера — автора пособия «Рисование растений стилизованных и натуральных» (Бреслау, 1897), Антона Содера, Мозера и многих других.

О методах обучения изображению растений для промышленных

целей теоретик искусства и педагог рубежа XIX—XX вв. Теодор Вундерлих писал: «Рисование в художественно-промышленных целях принимает различные формы. Один способ такого рисования заключается в простой передаче живописно-декоративных форм растений... Этот способ имеет важное значение для общего художественного развития, которое необходимо каждому занимающемуся художественными ремеслами. Зарисовки по такому способу изображаются как можно ближе к “природному естеству” и включают не какой-то отдельный цветок, а все растение или их группу. Объемные характеристики выражаются слабо, но зато широко применяется цвет. Зарисовок два вида. *Первый вид* (выделено — Н.Б.) охватывает зарисовки групп растений с сохранением всех их случайных ракурсов, пропорций, а главное, окраски. *Второй вид* отличается от первого тем, что ракурсы для изображения выбираются с учетом большего выявления особенностей единичного растения и работа идет с большим анализом конструкции и прорисовкой объемов»¹.

Особенно удачно натурные формы выглядят в орнаментальных композициях замкнутого характера, которые являются скорее декоративно организованными сложными многоэлементными растительными

мотивами, чем орнаментом в его привычном понятии. В бесконечных орнаментах, где чаще используются зарисовки второго вида, стилевые формы работают активнее (рис. 17—18).



Рис. 17. Графические зарисовки ириса с сохранением «природных» ракурсов. Рубеж XIX—XX вв.

¹ Вундерлих Т. Рисование живых моделей в различных учебных заведениях. Рисование растений для художественной промышленности // Известия общества преподавателей графических искусств. 1913. № 2.



Рис. 18. Орнаментальная отрисовка ириса
в бесконечной раппортной композиции

За счет чего же достигается орнаментальность в композициях, если зарисовки ее почти не имеют? Орнаментальность достигается таким проверенным тысячелетиями приемом, как сознательное уплощение натурального изображения за счет введения контура одной толщины, ровной заливки цвета двух-четырех основных светлот без передачи светотеневых характеристик. В ритмической организации таких орнаментов цвет играет решающую роль и порой имеет большее значение, чем форма.

Способ натуральных форм с плоскостной трактовкой орнаментальных изображений очень нагляден в своих приемах и высоко ценится у обучающихся прикладному искусству. Возможная наивность трактовки плоских изображений растений позволяет использовать этот способ на ранних стадиях учебного процесса. Высшие же его проявления, конечно, требуют крепких навыков в рисунке и живописи.

Все другие способы рисования растений для художественной промышленности находятся в исключительной зависимости от определенной техники производства. Таково применение форм растений после более или менее основательной их переработки, сообразно назначению, материалу и технике. Здесь мы опять видим два различных направления: одно — строго консервативное, благоговейно собирающее все, что нам дали прежние стили, и применяющие их без изме-

нения или только слегка модернизируя; другое — радикальное, абсолютно не признающее ничего старого, ориентирующееся на новое творчество.

Простую передачу живописно-декоративных форм мы уже видели у художников Возрождения, консервативное направление, выраженное в копилаторстве и стилизаторстве, имеет еще более древние корни.

Новое творчество в области растительных форм сложилось под влиянием японского искусства и стремлением к выходу на образно-эмоциональное восприятие природы. Большую роль в этом движении сыграли журналы «The Studio», «The Artist» и «Германское искусство и орнаментация». Растения, изображавшиеся во всех стилях, были отброшены, и внимание было сосредоточено на болотных сорных травах, не применявшихся в узорах по причине их «неприглядности» и вычурности форм.

Главное внимание в новом орнаменте было обращено на общность впечатления, а научные поиски совершенной формы растения были отброшены. Во имя впечатления форма могла видоизменяться в угоду идее художника, а не по законам естественного развития растения. Стебелек листа мог извиваться наподобие кнутовища, а корни сплетаться в клубок немыслимых завитков. Формы растения использовались чисто внешне и декоративно организовывались цветом. Символизм

изображения сменялся чисто декоративными задачами (рис. 19—20).

Совместить в едином методе многие достижения в работе над растением, накопленные XIX в., попытался М. Меурер. Занимаясь педагогической деятельностью в школах и художественно-промышленных училищах Германии и Италии и руководя в Риме Школой рисования растительных орнаментов (основана в 1889 г.), он разработал оригинальную систему изображения растений и применения их в орнаментальных композициях¹. Придя к убеждению, что нельзя понять растительные орнаменты прошлого, не изучив растение сообразно с законами их органического строения, он вывел одновременное сравнительное изучение натуральных растительных форм и их отображение в истории искусства. Такое «сопоставление и одновременное изучение естественных и художественных форм дает возможность вывести законы их образования и наглядно показывает аналогию обоих родов и форм и пригодность естественных форм для применения в искусстве; с другой стороны, оно помогает установить те технические требования, которым подлежит видоизменение естественных форм в художественные», — считал Меурер². Изучение

шло через теоретическое познание основ ботаники и практическое рисование натуральных форм в природе, гербариев и исторических орнаментов с таблиц и оригиналов. Строение растений изучалось и при помощи специальных увеличенных моделей растений, их частей из гипса или металла.

Только успешное освоение курса сравнительного обучения (он длился не менее года), позволяло перейти к видоизменению естественных форм в художественные на основе собственной фантазии, не связанной со стилями прошлого или понятиями о идеальной форме. Границей трансформации природных мотивов, по Меуреру, было соответствие мотива назначению и специальному характеру художественного произведения. Художник мог выбирать отдельные части растения, видоизменять или расчленять их, создавать новые формы, наиболее пригодные для его целей. Характер графического решения требовал учитывать и расстояние, с которого орнаментированный предмет должен рассматриваться. От этого зависела детализация элементов композиции.

Рисование растений с натуры Меурер всегда выделял в качестве основного метода. Заботясь

¹ См.: *Меурер М.* Формы растений. Образцы и применения растений в орнаменте. Рекомендовано для художественно-промышленных и архитектурных училищ, высших технических школ и высших учебных заведений, а также для архитекторов и ремесленников художественных изделий. Дрезден, 1896.

² *Вундерлих Т.* Указ. изд. С. 50.



Рис. 19. Изменения природных форм
в растительных мотивах искусства модерна

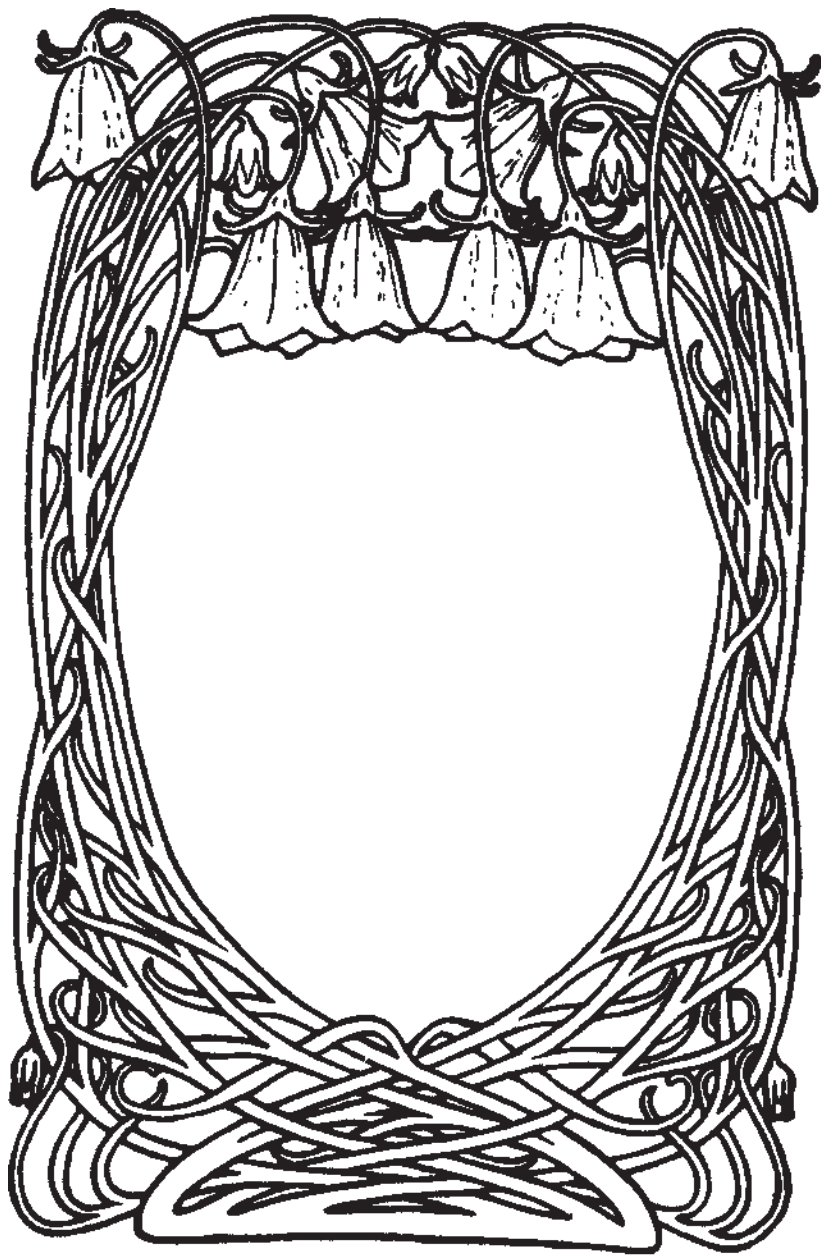


Рис. 20. Орнаментальная рамка. Модерн. 1900 г.

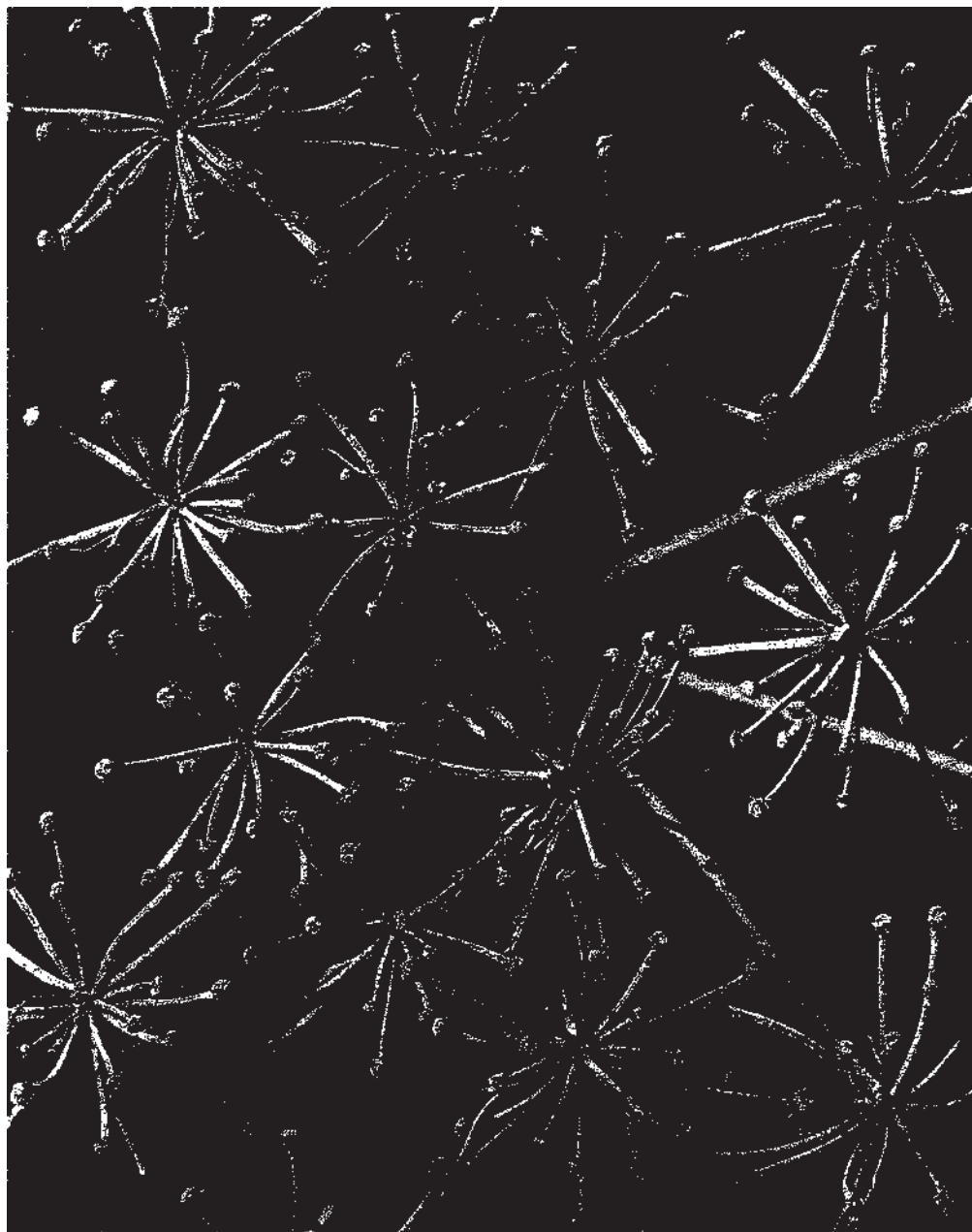


Рис. 21. К. Блоссфельд. Фотография сухого растения



**Рис. 22. К. Блоссфельд.
Фотография усиков тыквы**

о правильности понимания этой части обучения, он выпускает две объемные серии таблиц под названием «Образы растений. Этюды с натуры в применении к орнаменту. Для архитекторов, ремесленников художественных изделий, рисовальщиков узоров» (Дрезден, 1897 — I серия; 1901 — II серия) и коллекцию из 38 моделей растений в рельефной и полурельефной форме. Для удобства пользования коллекцией предла-

гался особый каталог пластических форм растений. Многие специалисты по текстильному орнаменту с успехом пользовались трудами Меурера. Его книги были в художественных мастерских крупных русских текстильных производств, в библиотеках Строгановского училища и училища Штиглица. Работы Меурера в сравнении с другими сочинениями в области прикладного искусства наиболее близки к процессу современного обучения. Несмотря на некоторую приверженность автора к теории «слепков с искусств прошлого», его таблицы «Образы растений...» могут быть использованы и в наше время. В конце XIX в. появились и первые фотографии растений, сделанные для использования в прикладном искусстве.

В обучении текстильщиков растительному орнаменту в России вплоть до середины XX в. широко пользовались специальными переработками методик прошлого века. Образцы работы над изображением растения по методам конца XIX — начала XX в. и с использованием фотографии даны на рис. 21—22.

К 1920 г. на арену выходят иные представления о взаимоотношениях формы и орнамента, зарождается современный дизайн.

Глава 2

ТЕОРИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ РАСТЕНИЙ ДЛЯ ТЕКСТИЛЬНОГО РИСУНКА

1. Функция изображений растений в текстильных изделиях

Появление растительного орнамента на текстильных изделиях связано у многих народов с ритуальной символикой, стремлением к украшению и спецификой изготовления одежды, жилища, мебели. Орнаментация в «растительном стиле», как впрочем и в «животном», отражает связь человека с окружающей его природой. Из курса истории искусства мы знаем роль цветка лотоса в Древнем Египте, понимаем скрытый смысл белых лилий в живописных полотнах европейских мастеров, создавших произведение на религиозную тему «Благовещение». История костюма и орнамента в прикладном искусстве разных времен дает представление о священном древе жизни, рассказывает об украшениях из цветов и одеждах из листьев деревьев и трав у жителей Океании, Африки. Современные ткани в значительной степени представляют собой переплетения волокон растительного характера.

С момента распространения растительных орнаментов прошли тысячелетия, но и сегодня растительные мотивы в текстиле сохраняют

связь с начальной фазой своего возникновения. Желание связи с природой у человека индустриальной эпохи стало не интуитивным, а вполне осознанным концептуальным действием. Дизайнеры текстиля строят на основе этой идеи различные модели применения растительного орнамента в одежде, интерьере, предметах быта.

Эстетический анализ растительных форм, интенсивно проводившийся последние два столетия, и эволюция взглядов человека на устройство мира вывели украшающие свойства орнамента на первое место. Эти свойства можно считать преобладающими, они имеют множество разновидностей и оттенков. Как бы ни было стилизовано натурное изображение, оно не должно быть исполнено вразрез с представлениями о гармонии в природе.

Выступая в качестве символов, растительные мотивы во многом утратили кастовую принадлежность и их знаковость имеет сейчас крайне размытые границы. Многие мотивы (типа пальмовой ветви, колоса пшеницы) имеют общечеловеческое значение.

Изготовление одежды из листьев и трав указало пути к проектированию защитных растительных орнаментов специального назначения (орнамент на одеждах для охотников, военных). Использование растительных мотивов для придания мимикрической функции громоздким формам мягкой мебели и зрительного «растворения» ее объемов в узорах напольных ковров и обоев начинает входить в моду во многих жилых интерьерах. Значительный опыт имеется в методах создания растительных орнаментов, несущих функцию, обратную защитной. Платье-цветок, красочным пятном горящее на фоне летней зелени, — излюбленная тема модельеров.

Цветочный орнамент натуралистического характера может быть применен для создания иллюзии

неглубокого пространства, для зрительного разрушения или подчеркивания объема какого-либо изделия. Одним словом, можно перечислить довольно много специальных функций.

Выделение и изучение этих функций необходимо в учебном процессе для понимания особенностей проектной работы с растительными формами. На практике же орнамент несет сразу несколько функций и их количество уменьшается или увеличивается в зависимости от особенностей применения ткани в изделии и ее использования человеком. Так, один и тот же орнамент может украшать, быть символичным, выделяться на фоне окружения, создавать иллюзию пространства. Каждая функция предъявляет свои требования к изображению растительных мотивов.

2. Растительный орнамент и форма текстильного изделия

Орнамент, в том числе и растительный, можно представить самостоятельно в виде орнаментальной сетки или ряда. Существовая в таком виде, он может иметь собственную организацию и даже духовную сущность. Учебный процесс прикладных вузов, кстати, это учитывает. Но на практике орнамент неразрывно связан с вещью, «на которой он существует, которую он украшает и с которой, если произведение де-

коративно-прикладного искусства совершенно, он находится в органической связи, в единстве. Таким образом, безусловно, неприятен тот орнамент, который нарушает эту связь, противоречит логике использования и логике построения вещи. Такой орнамент всегда был упадочен и переходил в бессмысленное и нарочитое украшательство. В произведениях высокого стиля орнамент углублял, дополнял художественный

смысл вещей, вносил очень важную для искусства содержательность»¹. Эти слова В.М. Василенко, высказанные в период дискуссии «Быть ли орнаменту», конечно, актуальны для современного художественного текстиля и не вызывают сомнения. Принципиальным здесь является то, что орнамент вносит (усиливает) содержательность вещи и связан с ней в соответствии с логикой ее использования и логики построения. Форма вещи и материализованная в ней функция применения влияет на форму и функцию орнамента. Всестороннего обширного разбора этой сложной проблемы, которая имела бы практический выход для текстиля, пока нет. Поэтому мы остановимся лишь на части ритмико-пластических (формальных) связей растительного орнамента и вещи.

Сложности возникают уже при определении, что считать вещью в текстиле, так как одна и та же ткань с орнаментом может быть применена в совершенно разных изделиях. Массовость производства при существовавшей до настоящего времени технологии не позволяла делать индивидуальный орнамент для каждой идеи практического использования орнаментированного текстиля. В лучшем случае орнамент делался для тканей, применявшихся в какой-либо группе идей

(для определенного ассортимента). Исключение составляли некоторые штучные изделия (ковровые, платочные и др.) и часть трикотажа, но и они должны были соответствовать общей концепции построения орнаментов для массовых тканей.

До сегодняшнего времени выходили из положения, пользуясь теорией орнамента, рожденной в художественной промышленности XIX в. Она декларирует то, что *орнамент на ткани должен подчеркивать ее плоскостность* (должен быть плоским), и тогда ткань можно рассматривать как оболочку, прилаживающуюся к чему угодно. Во ВХУТЕМАСе в 20-е годы XX в. текстильщики так и называли — «плоскостники». Та же теория применялась и к орнаменту на керамике. Однако А.Б. Салтыков писал, что «плоская, поверхностная, силуэтная роспись, конечно, максимально способна подчеркнуть, выразить форму сосуда, но это не значит, что она является единственно приемлемой. Отношение росписи к форме сосуда может быть и перспективным, но только перспектива должна быть построена применительно к данной вазе, к ее форме, а не просто заимствована из станковой живописи»².

Рассматривая орнаменты, особенно растительные, на художественном текстиле, можно заметить, что они имеют достаточно много

¹ Василенко В.М. Положительный ответ не вызывает сомнений // Декоративное искусство СССР. 1964. № 4. С. 16.

² Салтыков А.В. Самое близкое искусство. М., 1968. С. 220.

признаков глубины и объема. Это не вызывает отрицательных эмоций, так как издавна традиция украшения человека и жилища растениями, цветами, драпируемость тканей привели к естественности зрительного восприятия неглубокого пространства на текстильных изделиях. Одежда из цветов на человеке или живая растительная декоративная стенка в интерьере могут быть довольно толстыми и со сложным объемным рельефом, но они остаются в нашем сознании как целостное покрытие (перекрытие) с ограниченной толщиной. Значительную, но все же ограниченную иллюзию глубины имеют декоративные ткани, gobelены, некоторые текстильные компоненты мебели. Как это достигается, мы разберем в гл. 3 пособия.

Функция растительного орнамента в текстиле и особенности проблемы взаимодействия орнамента и вещи позволяют изучать растительные мотивы не только в плане переложения трехмерного в двухмерное, но и с целью изучения построения иллюзии трехмерной формы и даже пространства.

Разбирая причины жизнестойкости растительного орнамента в истории прикладного искусства, многие теоретики отмечали, что растение дает в изображении все основные виды пластического движения линии, характерные для «идеаль-

ного орнамента». Ими считаются вертикальные, горизонтальные, косые и кривые линии по теории орнамента XIX в.¹, прямые линии, циркульные дуги и параболы и спирали, по В.М. Шугаеву², и т. д. Наличие всех этих видов линий позволяет, например, текстильные узоры из мелких цветов эффективно применять во многих одеждах разных конструкций. Но это только формальная сторона принципов графической связи изображения и изделия, которая при удачном ее развитии рождает образные ощущения.

Визуально воспринимая орнамент на тканях, мы осознаем, что преобладание той или иной группы линий или пятен создает впечатление спокойствия или взволнованности, праздничности или будничной строгости, упорядоченности или хаотичности. Изображение на ткани мелких листочков воспринимается иначе, чем рисунок из крупных роз. В декоративных тканях, панно графический образ растения часто становится основой образности всего изделия, т. е. передает различные чувства, настроения и представления. Это объясняет возникновение на тканях рисунков, не противоречащих назначению ткани, но бесконечно разнообразных по графической организации или сюжету.

Дизайн как форма введения предметов промышленного производства в сферу культуры, безусловно,

¹ См.: Краткие очерки орнаментальных стилей. М., 1889.

² См.: Шугаев В.М. Орнамент на ткани. М., 1969.

должен учитывать и учитывает специфику орнамента. Более того, современные методы дизайнерского проектирования, обращенные на конкретное изделие или среду, все настойчивее требуют осознанного сочинения орнамента с заданными адаптированным к изделию свойствами, а не с усредненной на все случаи жизни направленностью. Комплексное проектирование среды, принципы использования вещи позволяют это сделать.

Однако невозможно обойти стороной усиливающуюся тенденцию к гипертрофии узкофункциональной стороны вещей, порожденной примитивным пониманием дизайнерских методов проектирования. Главная задача прикладного искусства состоит в выявлении психологической стороны и культурно-исторического смысла, а не узкофункционального назначения предметов.

В связи с этим возникает одна существенная особенность произведений прикладного искусства, значение которой нередко склонны недооценивать. Эта особенность выражается в том, что художественное преобразование вещи часто не может остановиться в пределах ее формы, пропорций и материала. Данная особенность может требовать даже «растворения» объема какой-либо отдельной вещи ради всего интерьера, например, защитный орнамент на одежде охотника «сливает» его фигуру с растительностью. В качестве вещи — объекта орнаментирования — выступает уже весь интерьер, и проблема орнамента

на декоративной ткани подчиняется общей идее.

Чтобы успешно работать в области растительного орнамента с учетом затронутых проблем, художнику необходимы фундаментальные знания в области возможностей средств графического выражения и профессионального применения их в изображениях с различной степенью глубины пространства. Разнообразие понимания объекта для орнаментирования в текстиле требует этого.

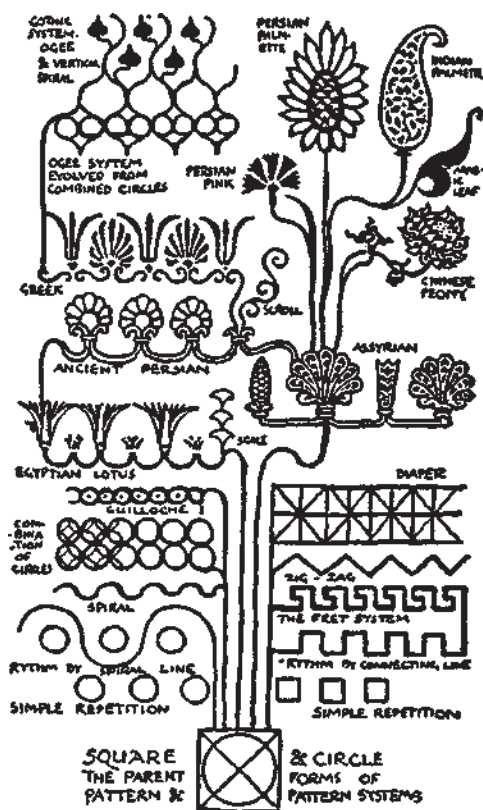


Рис. 23. Развитие типов орнаментов (по У. Крэну). 1900 г.

3. Типология растительных орнаментов

В истории прикладного искусства растительные орнаменты разделяют **по структурным функциям** в украшении человека, архитектуры и мебели, **по основным мотивам орнаментов**, **по средствам графического выражения**.

Типология растительных орнаментов учтена при аналитическом разборе растительных форм и в заданиях курса на основные композиционные построения в образно-эмоциональных и орнаментально-пластических решениях.

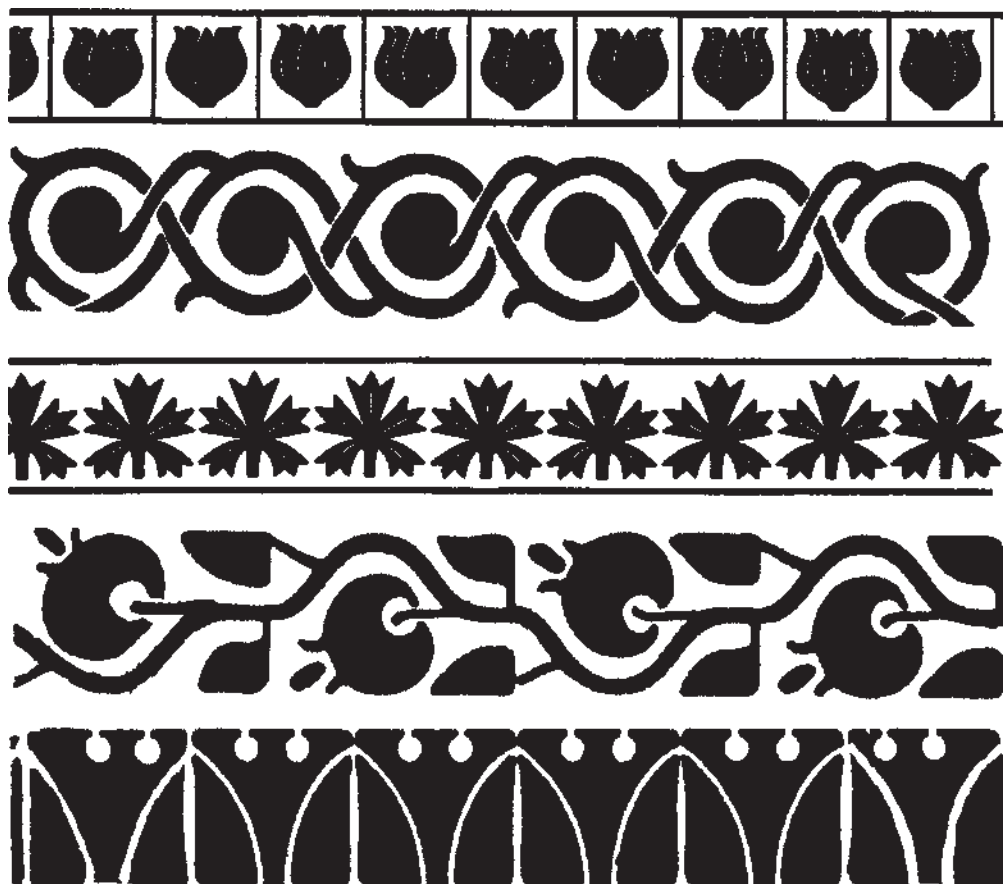


Рис. 24. Ленточный орнамент из растительных мотивов



Рис. 25. Центровой растительный орнамент.
Мотивы японского традиционного искусства

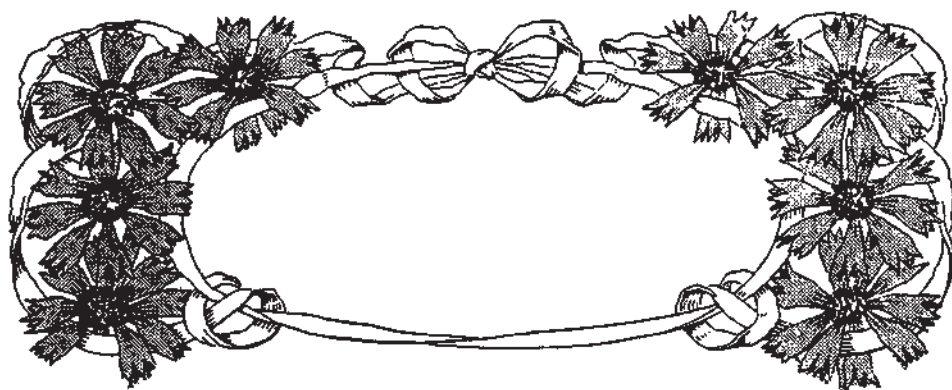
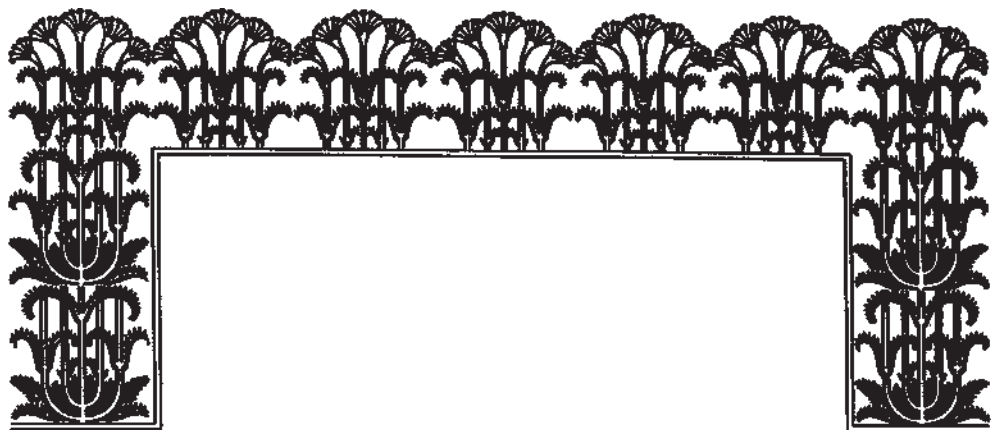


Рис. 26. Венчающий орнамент. Конец XIX — начало XX в.



Рис. 27. Угловой растительный орнамент. Модерн



Рис. 28. Орнамент, оканчивающийся книзу. Модерн



Рис. 29. Д.И. Митрохин. Рамочный орнамент



Рис. 30. Мотивы лиственных орнаментов



Рис. 31. Цветочные орнаментальные мотивы



Рис. 32. Свободно украшающие растительные композиции в круге
(К. Мозер. Виньетки. 1899 г.)



Рис. 33. Точечный цветочный бесконечный орнамент (набивная ткань)

По *структурным функциям* это:

- венчающий орнамент;
- оканчивающийся книзу;
- поддерживающий груз (символизирующий нагрузку);
- свободно украшающий;
- ленточный;
- угловой;
- ограничивающий («рамочный»);
- центральной (центробежный, центростремительный).

По *основным мотивам* это:

- лиственный орнамент;
- цветочный;

- травный и т. д.

По *средствам графического выражения* это:

- линейный (линейный) орнамент;
- пятновой;
- штриховой;
- точечный.

Существуют и специальные текстильно-производственные термины: цветочный — «милфлер» (мелкие цветы), штриховой — «штриховая сетка», точечный — «пико» и др.

На рис. 23—33 приведены примеры орнаментов.

Глава 3

НАУЧНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ РАСТЕНИЙ И РАСТИТЕЛЬНЫХ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ

Художественное проектирование, как и все современные нам области культуры, основано на научных принципах. Творить, опираясь только на интуицию и чувство, профессиональный художник не может. Изображение растений в учебной практике орнаменталиста, как и любое рисование, изучающее форму и создающее образы, базируется на объективном изучении природы.

В работе дизайнера особое значение приобретает научный анализ формы, так как творить по законам красоты может научить только природа. Прежде чем трансформировать растительные элементы в специальных композиционных построениях, необходимо хорошо

знать их. Провести конструктивный анализ формы без элементарных положений перспективы, начертательной геометрии трудно, так как живые растения мы видим в трехмерном пространстве. Учитывая знания студентов в довузовский период и задания на перспективные построения на I курсе, в работе над изображениями растений научные сведения в этой области даются избирательно. В основном раскрываются систематика и внешнее строение (морфология) растений, композиционные принципы изображения, некоторые особенности перспективных сокращений (перспектива), особенности светотеневых характеристик.

1. Систематика растений

Царство растений делится на две группы:

- низшие (сложные),
- высшие (лиственные).

Каждая из групп включает несколько отделов. В составе низших растений художников орнамента

могут интересовать группа водорослей, разделы «Грибы» и «Лишайники». Среди высших наиболее предпочтительны разделы «Моховидные», «Хвощевые», «Папоротниковые», «Голосемянные» и особенно «Покрывосемянные» («Цветковые»).

Группа низших растений имеет много одноклеточных разнообразной конфигурации. Изображения одноклеточных получают обычно фотопутем и в работе пользуются фотоотпечатком. Существуют альбомы по ботанике, где даны их формы и строение. Однако художнику, решившему использовать их в орнаментах, лучше самому поработать с микроскопом, так как крайне важно увидеть непривычные глазу пластические связи группирующихся клеток. В начале XX в. фактические сочетания форм низших растений использовала керамическая мастерская фирмы «Шарфогель» в Мюнхене. Стилизовал формы организмов, видимых под микроскопом, профессор Готье из Франции.

Многоклеточные водоросли, грибы и лишайники мы встречаем в наших лесах, водоемах, болотах и имеем о них некоторое представление. Наиболее широкое их внедрение в орнамент произошло в период развития стиля «модерн», так как именно тогда началось резкое расширение «банка» растительных мотивов за счет вовлечения в работу форм отечественной флоры, ранее не использовавшейся. Наиболее изображаемы шляпочные грибы (шампиньоны, подосиновики, опята, мухоморы и др.), лишайники могут быть любые, различные глазом.

Группа высших растений наиболее любима художниками. Кратко остановимся на разновидностях этой группы.

Моховидные растения приспособились к жизни во влажных условиях. Это кукушкин лен, сфагнум и т. д. Кукушкин лен встречается в тенистых местах, сфагнум — на верхних болотах.

Хвоцевидные. Типичными представителями являются хвоц полевой, луговой, лесной. Хвоц полевой — сорняк, знакомый садоводам.

Папоротниковые. Наиболее известный представитель — щитовик обыкновенный, растет в тенистых лесах.

Голосеменные. Самый распространенный — класс хвойных (ель, сосна, пихта, кипарис, лиственница, кедр, можжевельник и др.). История искусства насчитывает множество изображений представителей этого отдела. Хвойные растения — частый мотив в орнаментах.

Покрытосеменные (цветковые). Их особенность — в наличии цветка, органа семенного размножения. В цветке формируется пестик, из расширенной части которого — завязи — образуется плод. К покрытосеменным относят некоторые породы деревьев, кустарников, трав; делятся они на два класса: однодольные и двудольные. **Однодольные** имеют в зародыше семени одну семядолю. Важнейшие семейства класса — злаковые (рожь, пшеница, овес, просо, кукуруза и т. д.) и лилейные (чеснок, лук, ландыш, нарцисс, алоэ, тюльпан и др.). **Двудольные** имеют две семядоли в зародыше. Важнейшие семейства класса:

- крестоцветные (капуста, редька, брюква, турнепс, репа, редис, горчица, сурепка и др.);

- бобовые (горох, фасоль, соя, чечевица, арахис, клевер, люцерна, люпин, вика, акация, донник и др.);

- пасленовые (картофель, томат, перец, баклажаны, табак, белена, петуния и др.);

- сложноцветные (подсолнечник, календула, ромашка, тысячелистник, пижма, череда, астры, хризантемы, георгины и др.);

- розоцветные (малина, земляника, вишня, слива, груша, яблоня, шиповник и др.).

Гравюры и рисунки с наиболее распространенных в орнаментах растений и их отдельные части приводятся на рис. 34—43.

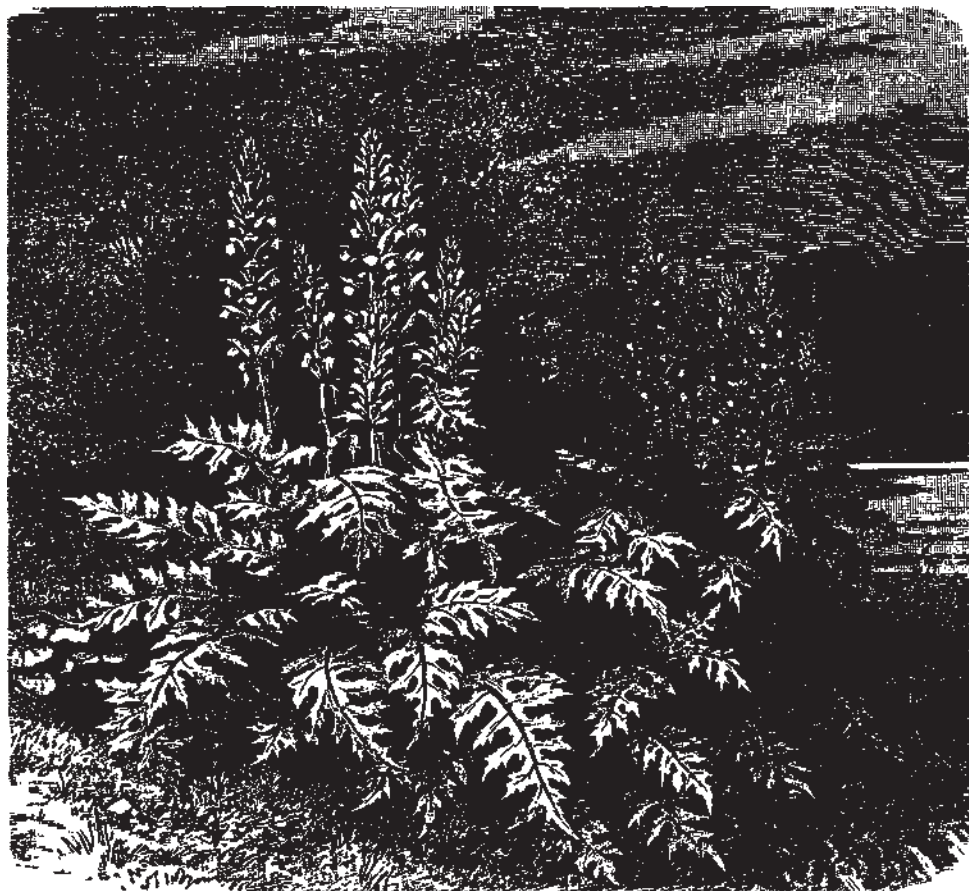


Рис. 34. Куст аканта на берегу Далмации. Гравюра XIX в.



Рис. 35. Розы. Изображения из старинных ботанических атласов



Рис. 36. Артишоки. Гравюра XIX в.



Рис. 37. Одуванчик, осот полевой



Рис. 38. Цветы, плоды и семена хвойных



Рис. 39. Грибы



Рис. 41. Цепкие плоды

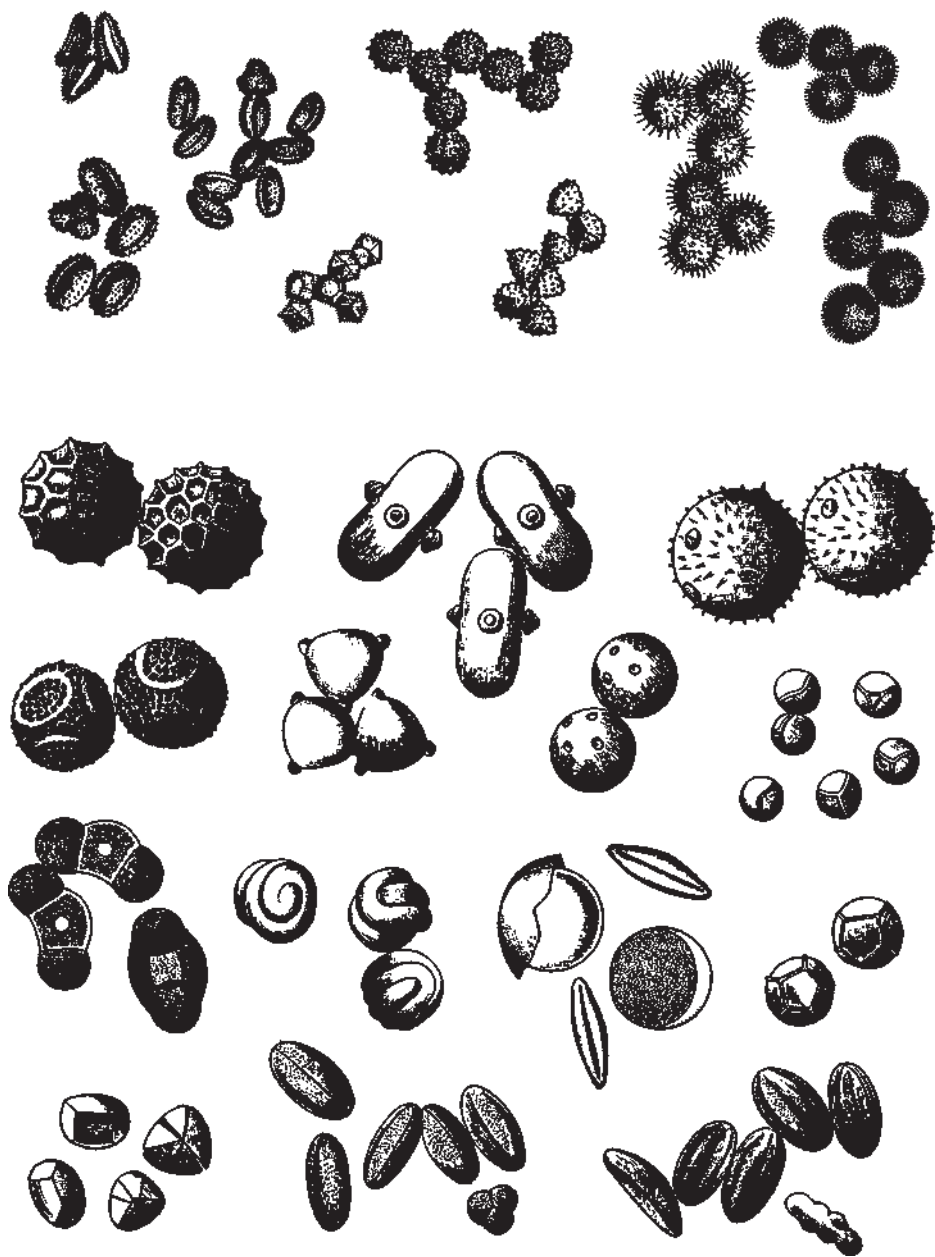


Рис. 42. Клетки цветня, послужившие основой ряда орнаментов начала XX в.



Рис. 43. Цветущая ветка липы. Гравюра из ботанического атласа XIX в.

2. Строение высших растений

Ткани высших растений образуют органы, которые обеспечивают существование растения. Такими органами являются корень, стебель и лист. Их форма, цвет, фактура являются основой для построения

художниками большинства растительных орнаментов. Обычно в орнаментах используют листья и стебли с листьями. Корни растений встречаются в орнаментальных вариациях редко. Исключение составляют

только корнеплоды и дыхательные корни, использующиеся как комнатные растения.

Корень — подземная часть растения. Выделяют главный корень, боковые корни и придаточные, образующиеся на стебле и листьях. Существует *стержневая корневая система* (в основном, у двудольных растений) и *мочковатая*. Каждая корневая система имеет свои пластические особенности и свою ритмическую организацию. Изображение корневых систем удобно проводить при прополке садовых участков или в период сбора корнеплодов. Основные виды корней даны на рис. 44.

Стебель — вегетативный орган растения, на котором укрепляются листья, цветки и плоды. Различают стебли *прямостоящие* (тополь, кукуруза, подсолнечник), *ползучие* (земляника), *лазающие* или *цепляющиеся* (горох, виноград). В орнаментальных композициях широко используется фактура стеблей (особенно древесных растений), которая необычайно разнообразна. Стебель с расположенными на нем почками называется побегом, изображение которого стало распространенным мотивом в текстильном орнаменте. У многолетних травянистых растений видоизмененными побегами,

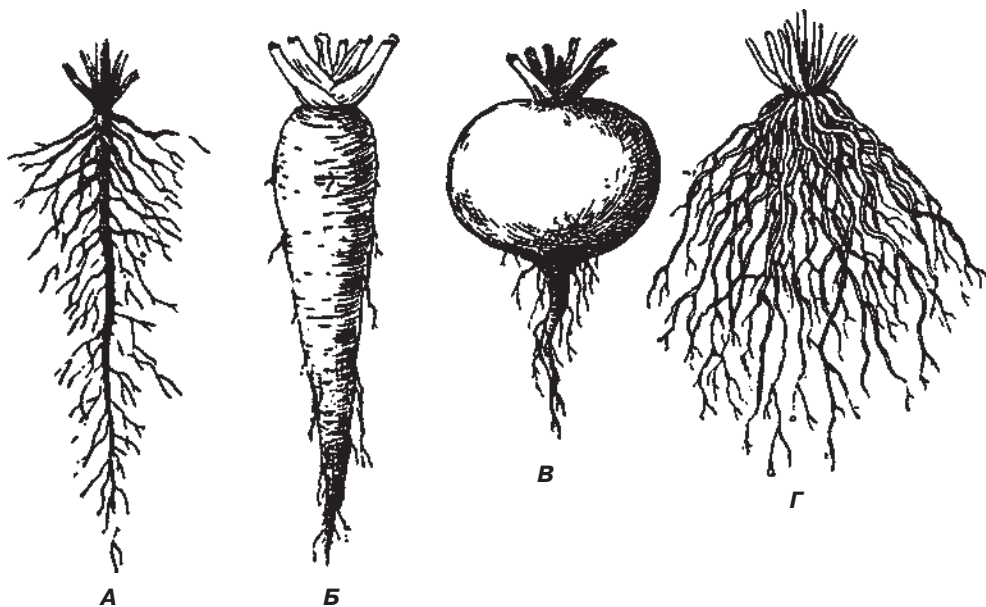


Рис. 44. Формы корней: А — главный корень стержневой; Б — главный корень веретеновидный; В — главный корень реповидный; Г — мочковатые корни

растущими в земле, являются корневища (ландыш, ирис, пырей), клубни, луковицы (картофель, тюльпан, земляная груша).

Лист развивается из боковых почек стебля и осуществляет фотосинтез, испарение воды и газообмен. У некоторых растений в процессе эволюции листья превратились в колючки (кактус), в усики (горох), в чашелистики, лепестки, тычинки, плодолистики (цветок). У большинства растений в листе различают черешок и листовую пластинку. Такие листья называют *черешковыми* (береза, подсолнечник, сирень и др.). Лист без черешка называют *сидячим* (алоэ, василек).

Листья бывают простыми и сложными. *Листья с одной листовой пластинкой называют простыми*, причем листовая пластинка может быть цельная и расчлененная. По форме листовой пластинки листья бывают овальными (груша), яйцевидными (подорожник), линейными (пшеница), сердцевидными (сирень), щитовидными (настурция), стреловидными (стрелолист) и др. Форма края листовой пластинки бывает цельной (кукуруза, сирень), зубчатой (бук), пильчатой (груша, крапива двудомная).

Сложный — это лист, у которого листовая пластинка состоит из нескольких листочков, прикрепленных к основной ветке с помощью своих черешков. Сложные листья бывают тройчато-сложными (клевер, земляника), пальчато-сложными (конский каштан), перистосложными

(роза, акация). Вся листовая пластинка пронизана сетью жилок, которые представляют собой проводящие пучки. Они снабжают лист водой и отводят из него органические вещества ко всем частям растения. Разнообразные листья изображены на рис. 45.

Различное положение жилок листа определяет следующий характер жилкования: а) *параллельное* (пшеница, осока); б) *дуговое* (ландыш, аспидистра), характерные для однодольных; в) *сетчатое* (клен, яблоня), характерное для двудольных.

Расположение листьев на стебле бывает очередным, супротивным и мутовчатым. При *очередном* листорасположении листья сидят на стебле по очереди, образуя спираль. К одному узлу прикрепляется один черешок (тополь, вишня). При *супротивном* листья располагаются друг против друга: при этом на одном узле сидят по два листа (мята, сирень). При *мутовчатом* расположении листьев от одного узла отходят три или более листьев (олеандр, элодея) (см. рис. 46).

Листья размещаются на растении таким образом, чтобы не затенять друг друга, в виде листовой мозаики. Это позволяет эффективнее использовать солнечные лучи.

Огромное разнообразие в конфигурации листьев позволяет делать множество орнаментов, непохожих друг на друга. Лист — классический элемент орнаментов у многих народов.



Рис. 45. Формы листьев: А — простые листья; Б — сложные листья

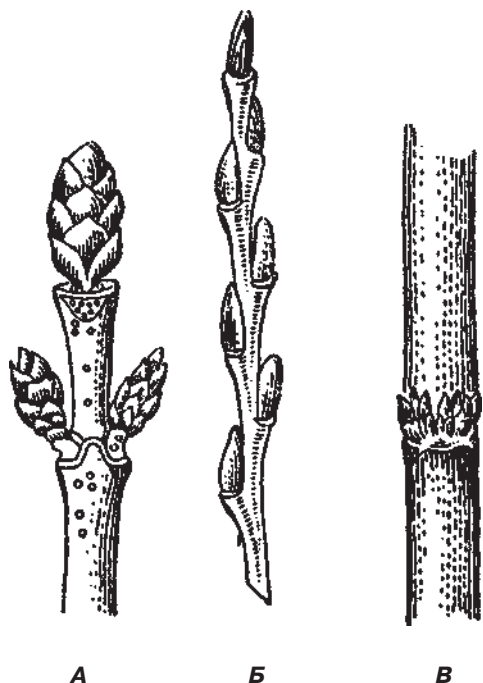


Рис. 46. Расположение почек, определяющее расположение листьев на растении:

А — супротивное (конский каштан);

Б — очередное (ива);

В — мутовчатое (войлочная слива)

Цветок — общий признак для представителей отдела покрытосеменных (цветковых). Плоды и семена — производные цветка. Цветок — это неразветвленный видоизмененный укороченный побег, в котором формируются споры, половые клетки — гаметы и происходит опыление и оплодотворение. Видоизмененный стебель в цветке — это цветоножка и цветоложе, а видоизме-

ненные листья — чашелистики, лепестки, тычинки и плодолистики, образующие пестик. Крупные цветы располагаются поодиночке (мак, тыква), а мелкие собираются в соцветия. Различают простые и сложные соцветия. *Простые соцветия* имеют главную ось, на которой располагаются мелкие цветки. К ним относятся:

- кисть (черемуха, редька);
- простой колос (подорожник);
- початок (кукуруза, аронник);
- щиток (груша);
- простой зонтик (лук, вишня);
- корзинка (ромашка, подсолнечник).

У *сложных соцветий* цветки располагаются на осях второго, третьего и более высокого порядка. Они называются:

- метелка (сирень, виноград);
- сложный зонтик (морковь, укроп);
- сложный колос (пшеница, рожь).

Биологическая роль соцветий состоит в том, что небольшие цветочки становятся более заметными. Для художников интересны и отдельные цветы, и соцветия с их сложной осевой организацией. В зависимости от композиции произведения в растительном царстве всегда можно подобрать нужный цветок или соцветие (рис. 47—49).

Рисование растений без основ их систематики и морфологии будет иметь такие же результаты, как изображение человека без знания пластической анатомии.



Рис. 47. Отдельные цветы и соцветия, используемые в орнаментальных композициях. Гравюра XIX в.



Рис. 48. Садовые цветущие растения — мотивы для орнаментов.
Гравюра XIX в.

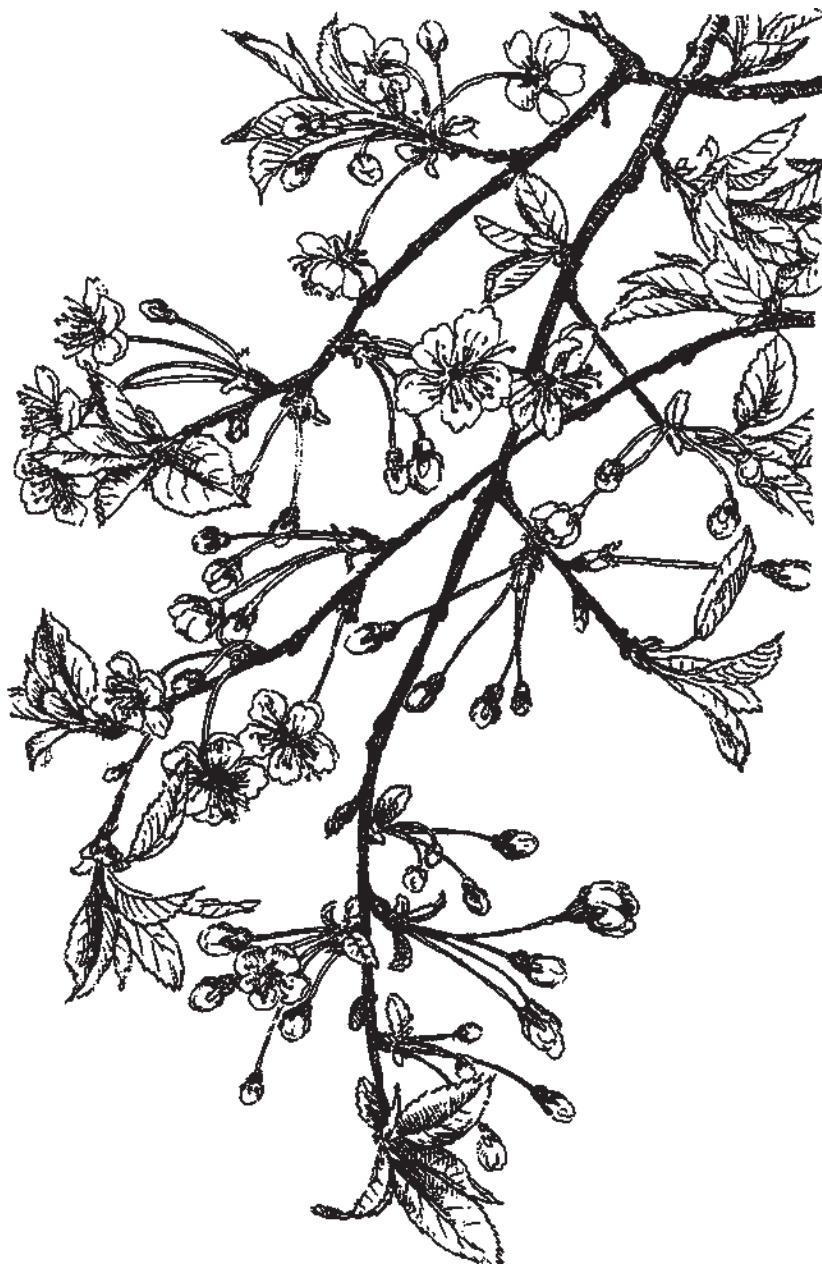


Рис. 49. Е.И. Дергилева. Цветущая вишня. Офорт второй половины XX в.

3. Симметрия и асимметрия в строении высших растений и в их изображениях

Принципиальным положением в изображении растений является симметричность растительных форм. **Симметрия** — соразмерность, пропорциональность частей растения, расположенных по разным сторонам от основной (центральной) оси. Она дает основу для художественного анализа растений и служит базой для многих методов орнаментальной организации. Универсальный принцип, позволяющий объединить анализ формы самых различных природных тел, обоснован учением о симметрии, имеющем классическое ядро и новые понятия. Классические определения сегодня соседствуют с понятиями о *криволинейной симметрии*, *симметрии подобия* и *антисимметрии*, *динамической симметрии* и т. д.

Великий поэт-натуралист И.В. Гете в стихотворении, посвященном открытию явления «метаморфоза растений» (метаморфоза — это преобразование, изменение форм), писал: «В каждом цветочке есть сходство с другими, но есть и различие; ясно, что в целом сокрыт дивный, могучий закон»¹.

У семенных растений отметим одну из основных особенностей строения, а именно *полярность*, которая заключается в ясно выражен-

ном различии между основанием и верхушкой растения. С точки зрения симметрии полярность может быть охарактеризована вертикальной осью симметрии, совпадающей со стволом или стеблем растения, причем разные концы оси являются неодинаковыми. Полярность оси исключает возможность существования перпендикулярных к ней плоскостей симметрии и добавочных осей второго порядка, а также центра симметрии. Большинство текстильных орнаментов с растительными формами учитывают, что тут возможны плоскости симметрии, идущие только вдоль главной вертикальной оси симметрии и придающие всему растению радиально-лучевую симметрию. Анализ, проведенный выпускниками европейских художественно-промышленных школ XIX в., говорит о давнем освоении художниками этой симметрии.

Художники прошлого века исходили из того, что в идеале растения должны быть строго симметричными. Но работы Ю.А. Урманцева свидетельствуют о многочисленных отклонениях от нормы, «уродливость цветов» имеет свои закономерности и в первую очередь это проявление *левизны* и *правизны* у растений².

¹ Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С. 85.

² См.: Урманцев Ю.А. Растения правши и левши // Природа. 1961. № 5.

На формирование растения воздействует окружающая среда и его внутреннее строение. Согласованность вертикальных и наклонно расположенных частей растения вызывается воздействием среды, отклонения — особенностями самих растений. Левизна и правизна в строении растений хорошо видна на примере листьев (рис. 50, А). Без учета природных отклонений создание орнаментальных композиций часто приводит к «сухости» рисунка.

«Раскладывая» листья и стебли на рисунках в двухмерном изображении, часто забывается, что их расположение в природе трехмерно. Супротивное и мутовчатое листорасположение не нарушает общей радиальной симметрии, а очередное листорасположение заставляет вспомнить о таком элементе бесконечной симметрии, как винтовая ось (рис. 50, Б). Угол поворота винтовой оси называется *углом расхождения листьев*, а число оборотов вокруг оси стебля для перехода от нижнего листа к вышележащему, расположенному в точности под нижним, называется *листовым циклом*. Винтовые оси могут быть закручены и вправо, и влево.

Леонардо да Винчи и Гете придавали спиральям в природе большое значение. Спиральные узоры хорошо видны на коре каштанов, буков и других деревьев. Понимание спиральности естественных узоров облегчает задачу при натурных зарисовках и композиционных поисках.

В процессе обучения всех художественно-промышленных школ

проводится анализ цветов в соответствии с явно выраженной радиально-лучевой симметрией (рис. 51). Это такие цветы, как ромашка, подсолнух, лилия и др. Их называют *правильными* или *актиноморфными* («актинос» — по-гречески «луч»). Они растут на вершине главного стебля, и сами названия цветов («чашечка», «венчик») подчеркивают особенность их строения. Но есть *неправильные* или *зигоморфные* цветы, растущие сбоку и имеющие только одну плоскость симметрии, и *асимметричные* цветки, не имеющие выраженных осей и плоскостей симметрии (рис. 52).

В некоторых цветках лепестки явно расположены по винтовым спиральям малой трансляции вдоль вертикальной оси (цветок махрового пиона). Ю.А. Урманцев, проводя особо тщательные и скрупулезные исследования, доказал, что спиральные признаки можно найти во всех цветах и традиция приписывать цветам только радиально-лучевую симметрию является неверной, не показывающей всей сложности их строения. Спиральность может быть выражена в скручивании тычинок и пестиков, в расположении чашелистиков и т. д. Признаки левизны, правизны и скрученности имеются и в тяжелых висячих плодах, получающих симметрию радиально-лучевого типа.

Рассматривая извлеченное из земли растение от корня до цветка, мы видим, что все его части, несмотря на внешнее различие, имеют неуволнимую

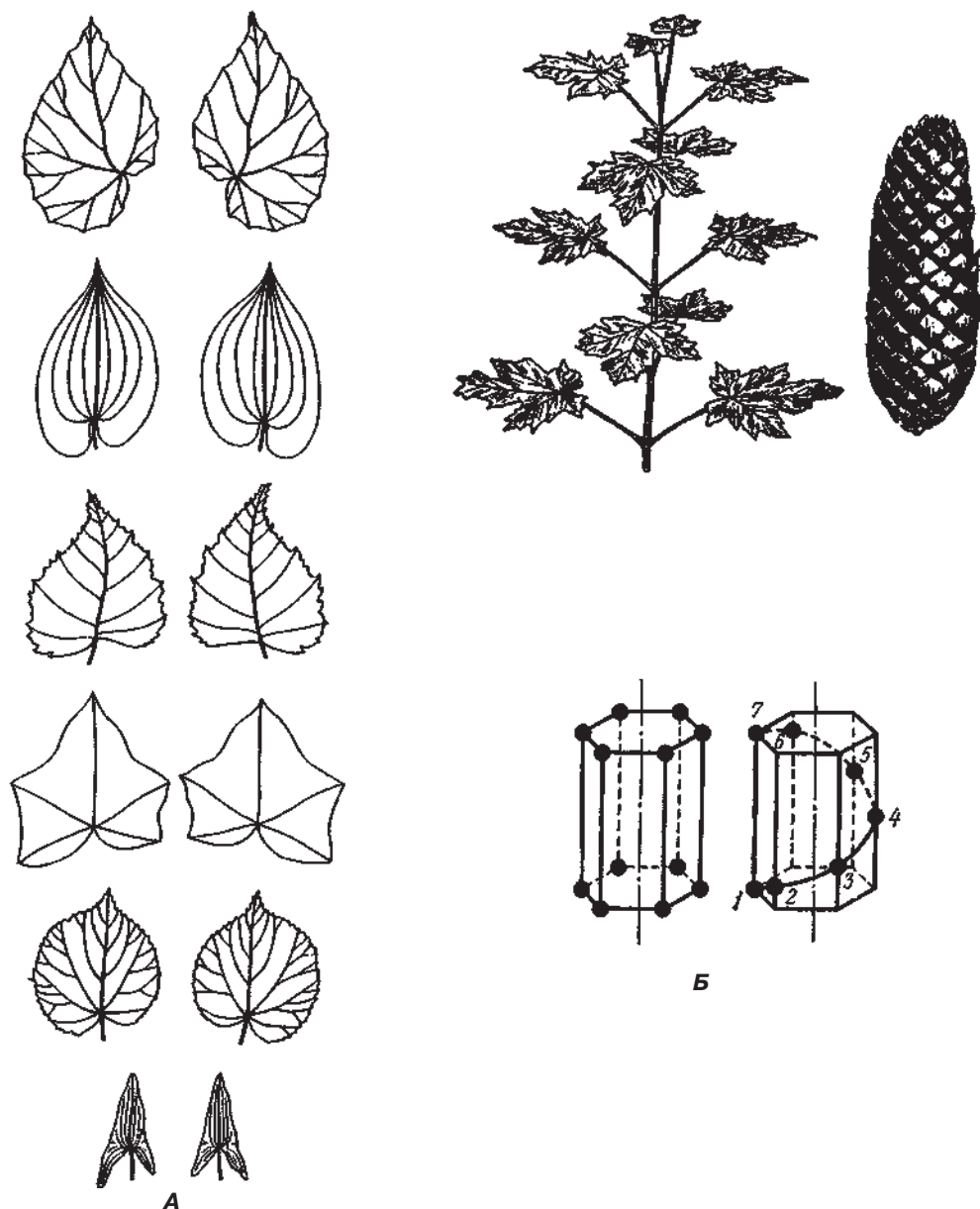


Рис. 50. Особенности строения растений:
А — левизна и правизна листьев (по Ю.А. Урманцеву); **Б** — винтовые оси симметрии в растениях и схема построения винтовой оси симметрии 6-го порядка

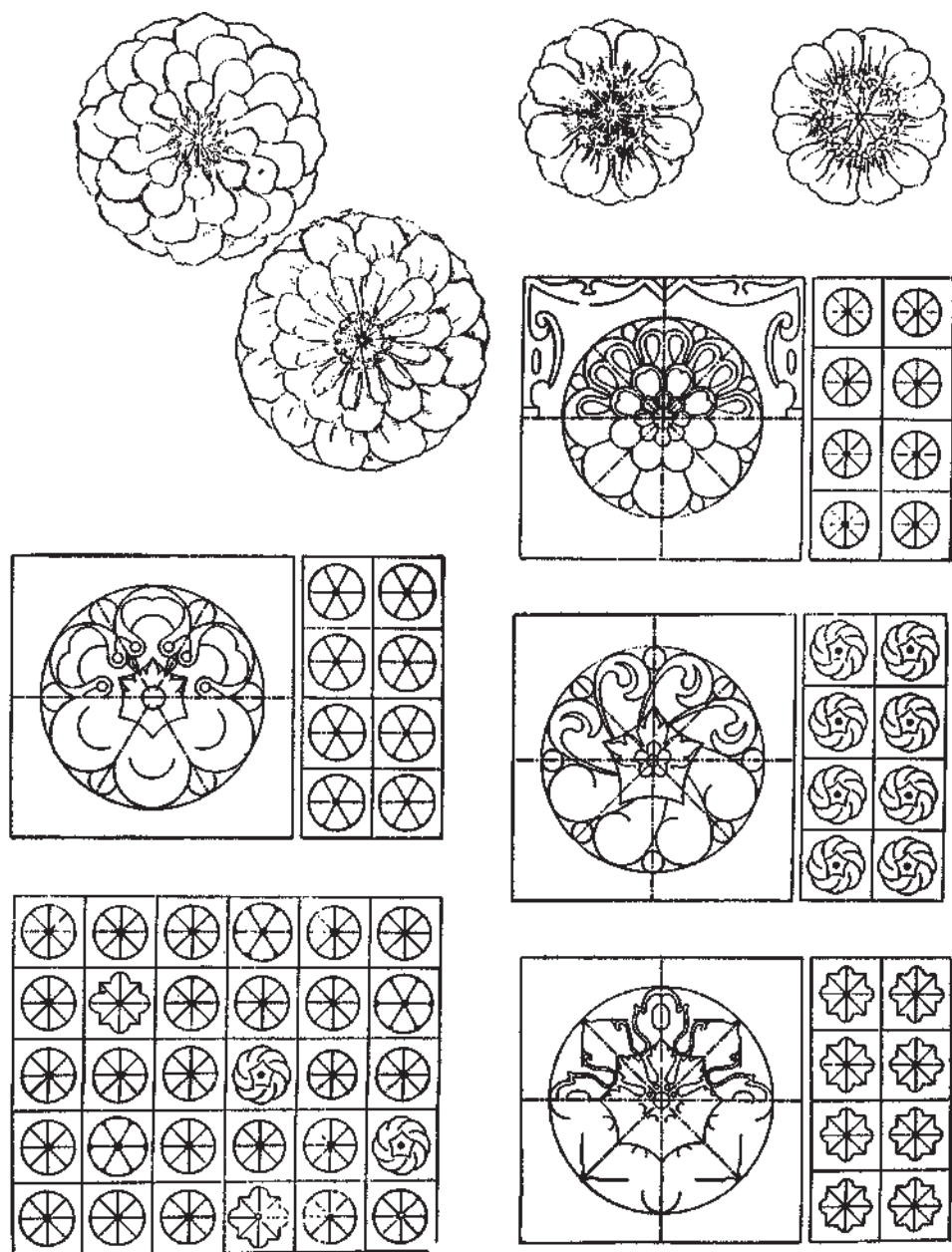


Рис. 51. Цветы цинии и анализ композиции розет на русских изразцах XVII в.
Радиально-лучевая симметрия



Рис. 52. Ассимметричный цветок кирзона

с первого взгляда пластическую схожесть, создающую характерное для каждого растения единство. Гете в своем законе «метаморфоза растений» роль структурной морфологической единицы приписывал листу. «Все есть лист, а в силу этой простоты становится возможным величайшее многообразие»¹, — утверждал великий поэт. Современные поправки к его теории не ума-

ляют заслугу Гете в открытии «общей гармонии» растений. «В самом деле, «метаморфоза» Гете — это обобщенная картина живой динамической симметрии растений, требующая своего окончательного оформления в виде стройного геометрического закона»².

В. Уэвель в книге «История индуктивных наук», объясняя сущность открытия Гете, писал, что «все

¹ Цит. по: Канаев И.И. Иоганн Вольфганг Гете. Л., 1964. С. 100.

² Шафрановский И.И. Симметрия в природе. Л., 1985. С. 120.

части растения представляют собой только преемственные метаморфозы одного и того же элементарного члена. Корневые листья переходят в обыкновенные листья, эти листья — в прицветники, прицветники — в чашелистики, чашелистики — в лепестки, лепестки — в тычинки с их пыльниками, тычинки — в завязи с их столбиками и рыльцами; завязи, наконец, становятся плодом; таким образом, мы приходим к семени нового растения»¹. В работе над изображениями растений мы должны понять внешние аспекты этой метаморфозы и увидеть формы растения в их развитии и сложных фактурно-пластических связях. Только в этом случае перед нами откроется огромный многообразный мир растений, который можно осознать на более высоком уровне, чем это было сделано до нас. Новое в изучении симметрии будет нам опорой.

Рапортные (повторяющиеся) орнаменты с симметричным растительным мотивом в дополнение к симметрии самого мотива уравниваются на плоскости рапортной сеткой. Симметричность таких рисунков получается как бы двойной: мотив закрепляется рапортом. Если еще мотив имеет несколько взаимно перпендикулярных осей симметрии, то орнамент не имеет верха и низа, а ткань наиболее универсальна при проектировании объемных изделий. Двойная симметричность была наиболее распро-

страненной в мануфактурном и фабричном производстве тканей, выпускавшихся в XVIII—XIX вв. для индивидуального использования в изготовлении вещей. В мелком орнаменте она дает прекрасно организованную фактуру. Хорошо спроектированные симметричные орнаменты обладают завораживающей чистой красотой.

Асимметрия в обиходном ее понимании — отклонение от симметрии или ее отсутствие. Не любое отклонение от строгой симметрии — явная асимметрия, но это уже первый шаг в ее сторону, так как утрата какой-либо части строго симметричной композиции все равно позволяет судить зрителю о целой симметричной форме. Симметричные формы восстанавливаются по имеющимся частям. Асимметрия в полном своем объеме начинается там, где утрату части изображения невозможно точно восстановить, а понять закономерность построения можно только в относительном приближении.

Выше мы уже говорили о многочисленных отклонениях от нормы и уродливости цветов, дающих начало асимметрии и в особенности о левизне и правизне в строении растений. Однако о явной асимметрии можно говорить только при анализе художественных композиций с изображениями растений. Так, безрапортные растительные текстильные композиции с выраженной

¹ Уэвель В. История индуктивных наук. Т. 3. СПб., 1869. С. 560—561.

динамикой, не имеющие тождественности частей, а лишь визуальное равновесие элементов, относят к асимметричным. В научном плане это не совсем верно, так как визуальное равновесие и соподчинение — проявление симметрии, но в то же время это удобно для выделения таких композиций в особую группу.

Постоянно увеличивающийся интерес к особенностям построения асимметричных творческих композиций, подстегиваемый стремлениями к индивидуализации жизни человека, заставляет все чаще обращаться к растительным формам. Именно растительные формы, как никакие другие, направлены на активные, быстро меняющиеся связи с окружающей средой, и отклонения от симметрии — результат развития растения в конкретной среде. Стелящийся среди камней барвинок образует своими стеблями такие причудливые асимметричные естественные средовые композиции, что их можно свободно переносить в орнаментальные текстильные рисунки. Начиная с конца XIX в. этим активно пользуются мастера декоративно-прикладного искусства. Появление фотографии до предела расширило процесс внедрения в дизайн растительных мотивов, организованных в композиции с минимальной графической обработкой.

Проблема быстрого внедрения нового продукта дизайна в жизненную среду или же проблема выделения из окружающей среды того или иного объекта чаще всего реша-

ется с применением асимметричных динамичных растительных мотивов, так как среда в целом тяготеет к статике. Стремление асимметричных растительных форм к активному воздействию на среду объясняется тем, что изделие с ярко выраженной асимметрией образует как бы «прорыв» в общем природном симметричном «поле». «Прорыв» зрительно ломает какой-то участок «поля», а «поле» стремится заполнить, ликвидировать этот прорыв, придать ему равновесие. В результате «поле» либо закрепляет асимметричную вещь («прорыв» в своей среде), либо выталкивает, не принимает ее. Если в той или иной композиции нет симметрии в пределах одной композиционной схемы, то равновесие проявляется в ее связях с окружением — средой.

В раппортных растительных композициях полной асимметрии не существует, так как асимметричный раппортный мотив уравнивается его повторением на плоскости ткани. В таком случае говорят: раппорт «держит плоскость». Раппортная сетка — сдерживающая среда для динамики растительного мотива. Но и в раппортных орнаментах есть возможность выражения движения посредством такого расположения мотивов, при котором движение не останавливается. Асимметрия в таких растительных орнаментах как бы передается, или пульсирует, от мотива к мотиву (рис. 53).

Симметрия и асимметрия в проектировании растительных



Рис. 53. Ассиметрия в растительных орнаментах

текстильных орнаментов — два взаимно проникающих, взаимно сцепляющихся принципа построения изображения, которые открывают путь методам получения множества орнаментов с гармоничным сосуществованием статики и динамики. Знание особенностей построения статичных и динамичных построе-

ний дает возможность проектного «выхода» на орнаменты с нюансированным преобладанием тех или других начал. При проектировании рисунков для конкретных изделий это позволит выражать орнаментом не только полярные состояния души, но и ее меняющиеся временные оттенки.

4. Цельность в изображениях растительных мотивов

Цельность — одно из самых принципиальных качеств любого изображения. В обыденном значении она понимается как единство, неразрывность, непрерывность. Все это присуще каждому растению, и художники в поисках цельности своих композиций часто обращаются к изучению растительного мира. Лист аканта и каштана признаны шедеврами цельности построения и красоты взаимодействия и соподчиненности частей.

О цельности — единстве в построении художественной формы говорится во многих сочинениях по теории и истории различных видов искусства на протяжении не одного столетия. Все трактаты сходятся на том, что «целое, точно так же, как и каждый член в отдельности, должно представлять совокупность, имеющую однако же вид единства»¹. Соподчинение в изображении мо-

жет быть простым, где главный мотив явно довлеет над остальными, но наиболее виртуозные построения прошлого имеют более сложную иерархию подчинения одних элементов другими. «Соподчиненность элементов основывается не только на отношении их величин, но и на их качестве и месте в системе»². Блестящее понимание цельности, основанное на изучении растительных форм, демонстрирует индийский традиционный текстильный рисунок. Часто это известные мотивы — огурцы. Рассматривая их, видишь, что каждый орнаментальный растительный мотив разработан, в свою очередь, более мелким орнаментом, а более мелкий орнамент имеет еще и мельчайшее фактурное заполнение. Такое постадийное соподчинение обеспечивает цельность. Это хорошо видно на рис. 54—55.

¹ Краткие очерки орнаментальных стилей. М., 1889. С. 175.

² Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. М., 1985. С. 56.

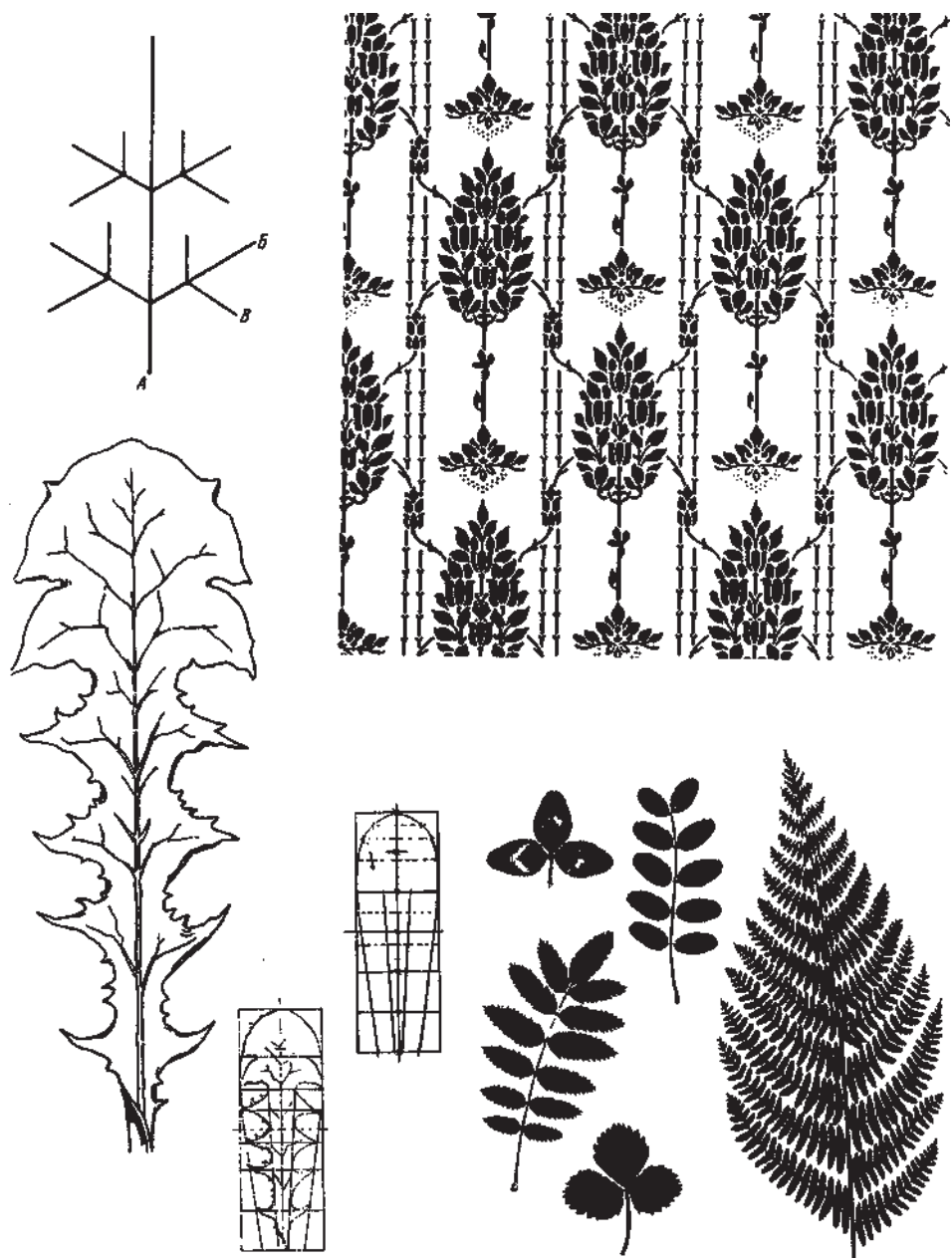


Рис. 54. Мотивы с главной и подчиненной осями симметрии



Рис. 55. Цельность в орнаментальных растительных мотивах

В раппортном орнаменте основу цельности закладывает раппортная сетка. Она дает общую структуру композиции. Подобие раппортной сетки с фактурным заполнением имеет поверхность ананаса. Можно заметить, что часто цельность орнамента растительного мотива достигается путем лучеобразного расположения основных констрек-

тивных линий наподобие расположения жилок в виноградном листе. Неслучайно виноградный лист — постоянный объект изучения многих школ прикладного искусства.

Цельность на основе стремления к непрерывности достигается выведением орнамента из одной непрерывной линии. Пример — стебель и листья вьющихся растений (рис. 56).

5. Ритмическая основа изображений растительных мотивов

Ритм — универсальный структурный принцип, действенный для любого эстетического объекта. Ритм (от греческого «соразмерность, стройность») — «закономерное чередование соизмеримых и чувственно ощутимых элементов (звуковых, речевых, изобразительных и т. п.). Одно из важнейших проявлений ритма — повторность элементов, мерность их чередования. На основе этой мерности и складывается все многообразие ритмических соотношений»¹.

В растительном царстве разнообразные формы повторяемости элементов и мерность их чередования можно наблюдать на основе расположения листьев, плодов и цветов. Данные части растений образуют ритмические ряды, которые художники воспроизводят в своих композициях, вызывая неизменное восхищение зрителей. В изобразительном

искусстве ритмические растительные ряды усиливают общий психологический настрой картины. Для иллюстрации подобного действия ритмических рядов достаточно вспомнить такие работы М. Врубеля, как «Демон (сидящий)», «Фауст», «Сирень» и др. Ритм в текстильном рисунке выражен повторностью элементов орнамента.

Ритмическая упорядоченность элементов может быть не только простой, ясно читаемой, но и подчиняться сложным закономерностям. Изменение упорядоченности возможно за счет величины и последовательности расположения элементов, цвета, фактуры, конфигурации. Сложность ритма достигается сочетанием или наложением простых ритмических рядов. Получение сложных ритмических построений в орнаменте В.М. Шугаев

¹ Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М., 1955. Т. 36. С. 552.



Рис. 56. Проявление цельности на основе непрерывности в орнаменте

сравнивал с контрапунктом в музыке. Контрапункт — одновременное звучание нескольких самостоятельных голосов. В.М. Шугаев в качестве самостоятельных «мелодий» брал разного рода линии, замкнутые фигуры и детали фигур. Их построение и соединение в целостный орнамент он называл орнаментальным контрапунктом. Нам представляется возможным и плодотворным в качестве самостоятельных «мелодий» рассматривать и целые ритмические ряды из мотивов. Это значительно расширяет трактовку орнаментального контрапункта как метода построения целого из частей¹. Протяженность ритмических рядов тоже имеет свои пределы и позволяет в ряде случаев трактовать ритмический ряд как мотив.

Сложнейшим по своему построению орнаментальным контрапунктом можно считать любое цветущее дерево с одновременным «звучанием» ритмов ветвей, листьев и цветов. Неслучайно рисунки типа «цветущий сад» являются вершиной в текстильном искусстве. Декоративные ткани с изображениями мотива из цветущих растений по всей ширине полотна наиболее виртуозно исполнялись на рубеже XIX—XX вв. (см. рис. 56). Именно в этот период европейский орнаментализм сравнился по мастерству с каноничными точными растительными узорами.

Растительные изображения с наибольшей полнотой и эффективно «работают» в безрапортных композициях, где ритмические ряды форм почти ничем не сдержаны в своем движении. Однако для понимания механизма возникновения непростых и сложных ритмов в орнаменте представляется необходимым осознанное применение в методике проектирования текстильного орнамента не только понятия «ритм», но и «метр». «Метрическая основа — повторение равных, тождественных форм и интервалов — создает некое единообразие, тогда как ритмическая повторность предполагает ряд подобных изоморфных, преобразованных, соизмеримых, но не тождественных, не равных самим себе элементов и отношений»². Таким образом, в широкой трактовке ритма «взаимодействуют» две названные выше подсистемы — *сетка единообразия* и *сетка разнообразия*.

Ряд теоретиков искусства считают, что ритм упорядочивается метром. В рапортном орнаменте в качестве сетки единообразия выступает один из видов рапортной системы, в качестве сетки разнообразия работает орнаментальный мотив. Использование одного и того же элемента-мотива в различных рапортных сетках и, наоборот, применение различных элементов

¹ См.: Шугаев В.М. Орнамент на ткани. М., 1969. С. 37.

² Волков Е.В. Ритм как объект эстетического анализа // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 76.

мотивов в раппортной сетке одного вида создают бесконечное многообразие раппортных растительных рисунков. *Метр-раппорт* является как бы нормой инвариантности повторов, *мотив-ритм* действует как отступление от нормы. Но «в природе ритмический порядок преобладает над метрическим, возрастая от одних форм к другим»¹, и организация растительных мотивов — тому подтверждение.

В безраппортных изобразительных и орнаментальных построениях нет строго повторяемого метра, но это не значит, что там вообще нет метричности. По мнению С.М. Эйзенштейна, метр не должен обяза-

тельно осознаваться, но он должен быть ощущим, организовывая хаос эмоций. В безраппортных растительных орнаментах существует мощная тенденция к метричности, иногда почти переходящая в метричность. Безраппортные растительные орнаменты с выраженной метричностью достаточно широко распространены в архитектурной росписи, и их анализ позволяет перенести понимание метрических рядов архитектурной росписи в текстильные композиции. В безраппортных орнаментах закономерно ритмического ряда акцентируются на пластике, фактуре и цвете элементов.

6. Пластические свойства изображений растительных мотивов

Пластические свойства произведений искусства ассоциируются у нас с композициями форм, зрительно «перетекающих» друг в друга, или с одной изменяющейся на своем протяжении формой. Только растения обладают всеми видами пластических движений форм, существующих в искусстве. В растительных формах «перетекание» может проходить плавно, с замедлением, с ускорением, импульсами, но этот процесс непрерывен. Если в ритме важна повторность элементов, мерность их чередования, то

пластика определяет характер расположения, движение, протяженность данных элементов на плоскости и в пространстве.

Для изучения пластических свойств растительных форм М. Меруер металлизировал отдельные части растений. Перевод природной формы в металлическую модель позволял ученикам отвлечься от цветовых и фактурных характеристик и сосредоточиться на анализе «перетекания» элементов. Красота пластики гальванизированных металлом растений породила целое

¹ Волков Е.В. Указ. изд. С. 84.



Рис. 57. Виды пластических движений линии (по В.М. Шугаеву)
и проявление принципа непрерывности пластического движения

направление в художественном проектировании чугунных оград с натуралистическими растительными мотивами.

В теории текстильного орнамента термин «пластика» является рабочим термином. В.М. Шугаев указывает, что в орнаментальных композициях пластикой принято называть плавные переходы одних элементов формы в другие. Однако он расширяет понимание пластики рассмотрением «не только плавных, но и всяческих других, в том числе и скачкообразных, изменений направлений формы»¹. В качестве

иллюстрации В.М. Шугаев схематично приводит виды пластических движений однотолщинной односветлотной линии (рис. 57), переводя пластические свойства в графику.

Графически пластика в растительном орнаменте выражается в непрерывной протяженности элементов графики в мотиве или во всем орнаменте. Можно говорить о пластике мотива или о пластике композиции орнаментированной поверхности. Наиболее пластичны изображения растений в орнаментах стилей барокко, рококо и модерна.

7. Геометрия пространственных построений изображения растений на плоскости

Обычно в пособиях по изобразительному искусству приводятся примеры из линейной перспективы. Они как бы подчеркивают наше преклонение перед достижениями эпохи Возрождения. Однако в изображениях растений на текстильных изделиях принципы линейной перспективы в полном объеме употребляются ограниченно, а о теоретических аспектах других систем перспективы текстильщики имеют смутные понятия. Поэтому в целом, в среде художников текстиля бытуют некие общие представления о «плоскостности» текстильного рисунка. Эти представления, естест-

венно, переходят и на стадию натурной зарисовки в творческом процессе. Они же бытуют и в учебной работе. Сегодня данное положение не может удовлетворить нас, так как для эффективной работы нужны более конкретные рекомендации к построению растительных изображений для применения в изделиях различного назначения. Попытаемся охарактеризовать принципиальные направления изобразительной практики на различных этапах творческой работы.

Математический анализ наиболее типичных геометрических закономерностей изобразительного

¹ См.: Шугаев В.В. Указ. изд. С. 28.

материала (живопись), проведенный известным ученым Б.В. Раушербахом, позволил выделить **четыре основных метода** пространственных построений на плоскости изображения. «Ими являются:

- *чертежные методы* (изображение объективного пространства, свойственное, например, искусству Древнего Египта);

- *метод локальных аксонометрий и их трансформаций* (ему соответствует античное и средневековое искусство);

- *центральная линейная перспектива* эпохи Возрождения;

- *центральная криволинейная перспектива*, появившаяся на рубеже XIX и XX вв.

Каждый из названных четырех основных типов пространственных построений мог проявиться в разное время, в разных регионах и в различных модификациях, дающих огромное разнообразие изобразительных средств. Это разнообразие дополнительно усиливалось тем, что упомянутые выше основные типы пространственных построений нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры»¹.

Мы говорим о пространственных построениях потому, что наши объекты изображений в природе трехмерны и мы должны их в той или иной форме воспроизвести на плоскости. Б.В. Раушербах, введя для художественных изображений

термин «чертеж», имел в виду изображение, передающее геометрию объективного пространства. Тем самым он отделил объективное пространство от перцептивного, т. е. то, что «знаю», от того, что «вижу». Это узловое звено и для графических изображений, так как часть предметов в искусстве передается «чертежно» и зрительно не оправдываются.

Чертежные методы. Стремление полнее связать изображение с плоскостью и не утратить при этом узнаваемость объективных форм привело к распространению метода ортогональных проекций и условно-чертежным приемам с кажущимися поворотами плоскостей изображения, разномасштабностью, знаковой.

В методе ортогональных проекций применяются не все три проекции, как в инженерной деятельности, а всего одна или две. Для увеличения информативности изображения применяют различные условные приемы. Так, в основном направлении проектирования растения при виде сбоку листья передаются при виде сверху, т. е. в условном повороте. В тканях всех времен практикуются разномасштабные изображения одной и той же проекции. Знаковость изображений заключается в применении на тканях не конкретного растения, а общего символа растительных форм, чаще всего выражается в виде

¹ Раушербах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 4.

схематизированного побега с листьями.

Метод локальных аксонометрий. Аксонометрические построения на декоративных тканях, панно хорошо заметны в рисунках с архитектурными мотивами, интерьерами, но это не означает, что их нет в цветочных орнаментах. Павловские платки, имеющие близкие к реальным изображениям букеты цветов на плоском ровноокрашенном поле, несут на себе рисунки, которые можно считать аксонометрическими. Пространственный слой такого букета очень тонок и как бы лежит на основном поле платка.

Приемы использования цвета сильно «упрощают» букеты, но не уничтожают полностью эффекта некоторой глубины. Отклонения от аксонометрии в сторону прямой или обратной перспективы и введение ряда условных приемов не меняют сути дела. Большие панно, тематические платки могут представлять целую систему локальных аксонометрий.

Центральная линейная перспектива в текстильных рисунках, как мы уже отмечали, в полном ее объеме редка. Даже тогда, когда сюжеты с перспективными сокращениями в виде клейм располагаются по ткани, они не имеют всех признаков глубины. Таких признаков довольно много. К наиболее заметным монокулярным признакам глубины относятся:

«• **перекрытие** — более близкие предметы могут заслонять собой более далекие;

• **уменьшение размеров предметов по мере их удаления от зрителя**; особенно эффективен этот признак, если рассматриваются предметы, истинный размер которых известен (деревья и т. п.);

• **явление воздушной перспективы** — далекие предметы видны менее четко и меняют свой цвет (наблюдаются как бы через голубоватую дымку);

• **далекие предметы видны сдвинутыми вверх в поле зрения**, точнее, приближенными к горизонту;

• **большие предметы, освещенные солнцем, оказываются затененными** различным образом в различных своих частях, и наблюдаемая система теней способна дать представление о более близких и более далеких частях этих предметов»¹.

В тканых изображениях обычно используют воздушную перспективу и уменьшение размеров предметов, но эти признаки трактуются достаточно вольно. Например, вполне возможно уменьшение размера деревьев в композиции при полном отрицании воздушной перспективы, и наоборот. В современном проектировании интерьеров с активным участием текстильного компонента текстильные панно и ткани с иллюзией глубокого трехмерного пространства постепенно завоевывают право на существование.

¹ Раушербах Г.В. Указ. изд. С. 44.

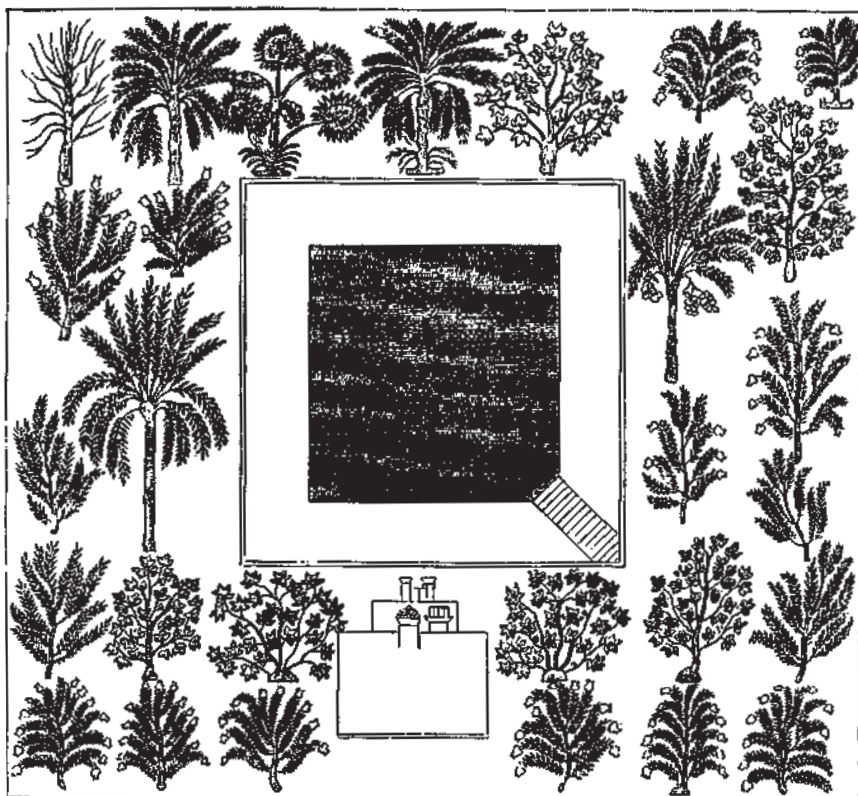


Рис. 58. Чертежный метод и метод локальных аксонометрий
в изображении растений



Рис. 59. Совмещение линейной и перцептивной перспектив при изображении растения в воздушном пространстве

Центральная криволинейная перспектива появилась как результат неудовлетворенности художниками рубежа XIX—XX вв. системой линейной перспективы. Отклонения от линейной перспективы в рисунках этих художников, в основном сводилось к наличию нескольких точек схода для объективно параллельных прямых, преувеличению размеров предметов на дальних планах и плавному искривлению линий, в натуре являющихся прямыми. Делали они это для большей естественности восприятия их работ зрителем. Научное обоснование законов восприятия предметов в трехмерном пространстве позволило сегодня установить, что человек воспринимает по законам линейной перспективы (законам оптики, не связанным с сознанием человека) только отдаленные предметы; близкие предметы вос-

принимаются человеком иначе, и это восприятие не укладывается в рамки центральной прямолинейной перспективы.

Введенное в научный обиход понятие «перцептивная система перспективы», где линейная является только частным случаем для отдаленных областей пространства, расширяет диапазон творческой работы. В системе перцептивной перспективы линейная перспектива переходит в аксонометрию, где соблюдается принцип параллельности линий. Такая перспектива может быть жесткой, а может быть и свободной. В текстиле она может применяться там, где применяют построения с монокулярными признаками глубины. Это пейзажные изображения с различными растительными мотивами.

Схемы и рисунки различных пространственных построений на плоскости даны на рис. 58—59.

8. Светотень в изображении растений

При создании композиций с крупными деревьями и кустарником требуется понимание правильного построения падающих теней от предметов. Точного построения теней орнаменталисты почти не делают, но важна не педантичность исполнения закона, а знание.

Наличие знаний не мешает художникам распределять светотень на предметах в зависимости от своего творческого замысла. Приведем

пример освещения дерева солнцем и построения тени в данной ситуации. В силуэтной черно-белой графике тени могут давать добавочное пластическое развитие форм, усиливать остроту графической подачи изображения.

Большое значение для определения формы имеет собственная тень. В черно-белой графике орнаменталистов ее в образных целях объединяют с падающей. Из школьного

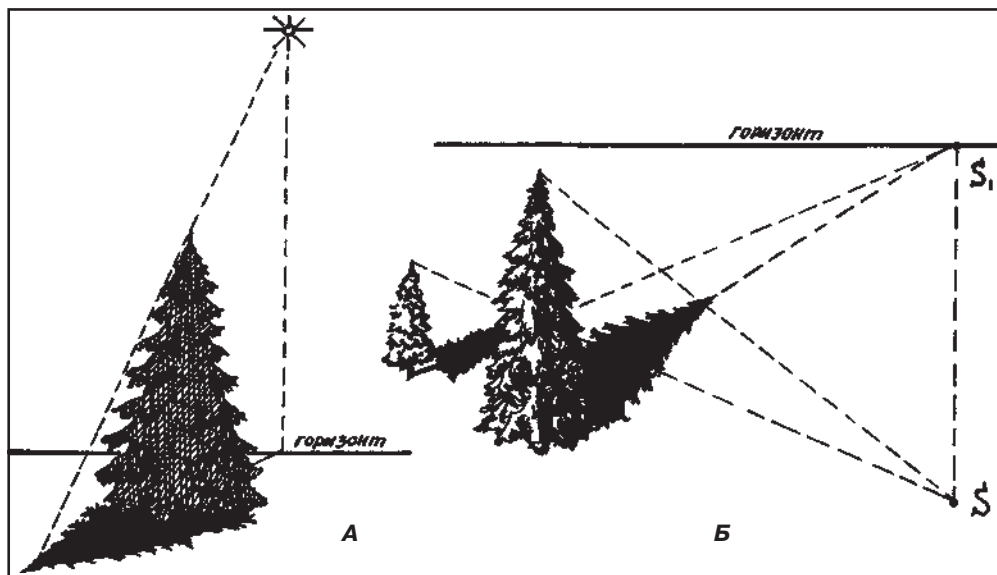


Рис. 60. Построение падающих теней в линейной перспективе:
А — солнце находится спереди рисующего;
Б — солнце находится сзади рисующего

курса рисования мы знаем, что кроме тени существует полутень и блик. Они необходимы для трехмерных изображений.

Хотя у мастеров орнамента культивируется линейно-конструктивный рисунок, в специальной графике возможны отдельные светотеневые решения в штриховой технике и технике «тональной акварельной заливки» изображения. На втором

плане передаются только свет и тени, без полутонов. Леонардо да Винчи писал: «На далеких расстояниях деревьев от глаза, их видящего, им воспринимаются лишь главные теневые и световые массы...»¹. На этом наблюдении возможно получение ряда острых графических эффектов. Построение падающих теней в линейной перспективе дано на рис. 60.

¹ Цит. по: Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. М., 1984. С. 125.

Глава 4

МЕТОДИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ РАСТИТЕЛЬНЫХ МОТИВОВ

В данной главе раскрываются основные приемлемые в современной практике методы работы над изображением растений. Исходя из вышеизложенных форм построения растительного орнамента, все изображения растений, возможные в практике художника прикладного

искусства, можно объединить в три раздела:

- аналитический;
- образно-эмоциональный;
- орнаментально-пластический.

Названия условны, но отражают их целевые установки. Рассмотрим эти типы изображений.

1. Аналитические изображения

Основной целью аналитических изображений является внимательное изучение строения растения (цветка), разбор отдельных составляющих. Такие рисунки отличаются ясной моделировкой форм, вниманием к деталям.

Аналитические изображения в учебном процессе вуза прикладного искусства — это логичное продолжение познавательного процесса, начатого в школьном и студийном обучении. Довузовская работа над изображением растения является первичной (ознакомительной) формой изучения. В рисунках, исполняемых карандашом, идет привыкание к необычным пропорциям,

освоение взаимосвязи изображения и материала, некоторый анализ конструкции растения и композиции изображения. Изобразительные средства четко не регламентированы. Важно, чтобы на несложных частях, мотивах начинающий художник «почувствовал» растение.

Работа с растением в вузе — вторая часть цикла обширной практики, включающая расширенное базовое и специальное обучение. В отличие от начальных ознакомительных зарисовок, здесь не только берутся более сложные объекты для изображения, но, главное, анализ форм несет функциональную окраску и ведется подробно. Чаще

всего изображения выполняются линией или линией и штрихом. Возможна легкая подкраска акварелью отдельных участков. Аналитические изображения исполняются с натуры и представляют собой рисунки трех типов:

- морфологический анализ форм (органогRAFия);
- пластический анализ форм;
- длительный детальный аналитический рисунок растения.

Морфологический анализ форм сходен с изображениями в ботанических атласах. На одном листе бумаги дается общий вид, цветок,

плод, разрез цветка, лист и другие детали, в зависимости от эстетических наклонностей художника и особенностей растения. Если наибольший художественный интерес представляет лист, то главное внимание можно уделить ему; если очень красив и сложен цветок, то цветку и т. д. Произвольность выбора в органогRAFии открывает студенту простор для выражения творческого отношения к композиции рисунков.

В листы с морфологическим анализом растений могут быть включены и изображения форм анатомического строения, имеющие интересную



Рис. 61. Аналитическое ботаническое изображение: устройство плодов и их зачатков у явноточных. Россия. XIX в.

ритмическую основу. В этом случае необходима работа в лабораторных условиях с микроскопом.

Пластический анализ форм (формы) производится чаще всего на основе одного органа растения или части стебля с листьями и цветами (плодами). На одном листе бумаги ветка (цветок и т.п.) дается в различных ракурсах. Рисунки могут быть выполнены как в одной технике, так и различными средствами выражения и приемами. Во втором случае цветок или ветка могут быть решены линейно, силуэтно, со светотенью и т. д.



Рис. 62. Линейно-конструктивный объемный рисунок листа каштана. Студенческая работа. 1990-е годы

Длительный детальный аналитический рисунок выполняется один на всем имеющемся листе бумаги методом линейно-конструктивного (объемного) рисования. Допускается широкое применение штриха. Многочасовая работа позволяет точно отразить в рисунке



Рис. 63. Основные принципы определения линией формы деревьев (Из книги У. Крэна «Линия и форма». 1900 г.)



Рис. 64. Аналитические рисунки растений.
Задание на выделение общей формы (Студенческие работы 1980-х годов)



Рис. 65. Наглядная таблица для пояснения методов
и приемов изображения бамбука. Япония, 1882 г.

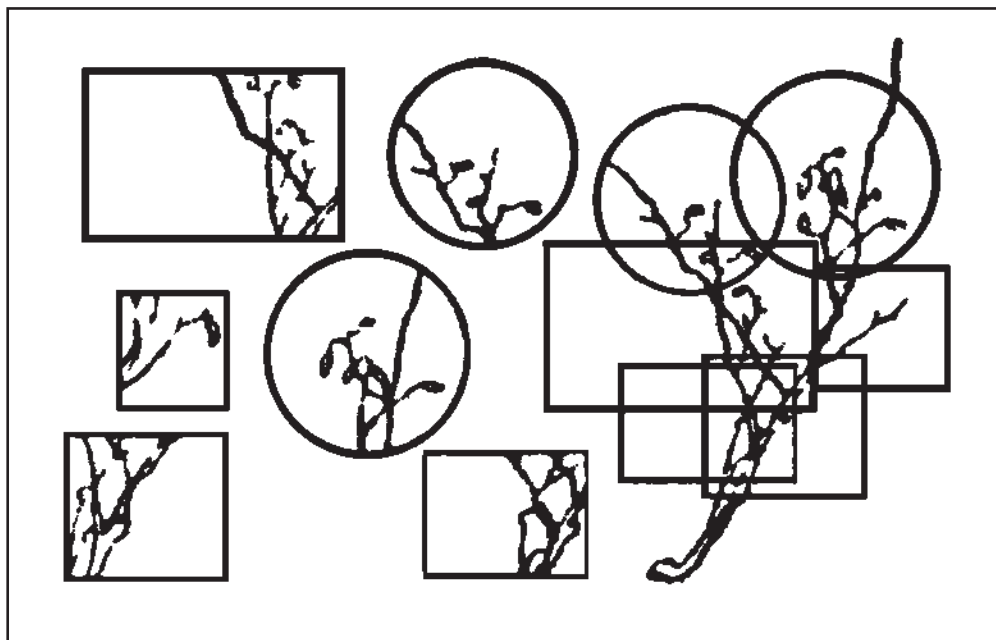


Рис. 66. Метод извлечения отдельных мотивов-композиций из сложной зарисовки растения. Конец XIX в.

реальные соотношения форм в пространстве вместе с их фактурными особенностями.

Изучив растение в трех типах аналитических рисунков, можно свободно воспроизводить его по памяти. Аналитические изображения

дают методику, которая пригодится при самостоятельной работе с любым растением, и служат базой для изображений с высоким уровнем художественного обобщения. Аналитические изображения даны на рис. 61—66, цв. илл. 1—5.

Примерные практические задания на аналитические изображения

Выполнить линейно-конструктивное (объемное) изображение стебля растения с листьями (цветами, плодами).

Создать линейно-конструктивное (объемное) изображение части растения в раз-

личных поворотах и ракурсах (фактурная проработка необязательна).

Выполнить внимательное (ботаническое) изображение части растения (листа, цветка, плода или корня) с натурной

отработкой деталей и фактуры поверхностей.

Зафиксировать графически возможные индивидуальные особенности листьев (цветов, плодов), растущих на одном растении.

Провести графический анализ на выявление идеальной формы листа (цветка) какого-либо одного растения.

Провести графическое изучение функциональных связей частей одного растения.

Выполнить натурные зарисовки фактурных образований на различных частях одного растения.

Техника исполнения упражнений — любая графическая техника. Размер — не более одного листа ватманской бумаги формата А4.

2. Образно-эмоциональные изображения

Такие изображения направлены на выявление образа растения в восприятии его художником. Их исполнение — глубоко творческий акт. Изучение формы, бывшее главной задачей аналитических изображений, отступает на второй план, давая дорогу чувству. Если аналитические рисунки могут делаться уже на I курсе, то образно-эмоциональные требуют значительных специальных знаний в области средств выражения.

Образно-эмоциональные изображения исполняются как с натуры, так и с набросков, сделанных ранее. По времени заключительной стадии работы изображения бывают быстрые и длительные.

Быстрые изображения не требуют тщательной прорисовки, подробной детализации. Исполненные на едином дыхании, по чувству, они несут в себе непосредственность восприятия натуры. Красота «бегущего мазка» всегда ценилась в искусстве Китая, и именно там этот тип работы получил наибольшее распространение и теоретическое обос-

нование. Знаменитый китайский деятель искусства и художник Су Ши (1136—1206) писал:

Когда моя кисть касается бумаги,
Она движется быстро, словно ветер.
Мой дух охватывает целое
До того, как кисть оставляет след.

Сам процесс создания художественной композиции не требует многочасового рисования и может быть закончен в несколько минут, но это только внешняя часть огромной внутренней работы и бесконечных предварительных (черновых) штудий. Прежде чем выходить на подобные изображения, необходимо не только хорошо изучить строение объектов, но и пронаблюдать их в различных временных состояниях или погодных условиях. Например, уснувшие в жаркий летний полдень у воды ивы в ветреную погоду совершенно меняются. Длинные свисающие ветви, поднятые вихрями, словно огромные лапы, отрываются от земли и преобразуют силуэт дерева.

Неслучайно в дальневосточных странах, имеющих традиционную культуру любования растительным миром, всегда подчеркивают как время года, так и состояние дня. «На ветру, в ясную погоду, под дождем, в росе бамбук каждый раз имеет разное положение. Он склоненный или прямой, скрывается или на виду — каждый имеет свою форму и позу. Повороты в сторону, наклон вниз и стремление вверх — каждое положение включает особую идею и закономерность. Пойми все душой, тогда овладеешь методом»¹, — писал в своей «Книге о бамбуке» Ли Кань. Он же отмечал, что в соответствии с этим меняются и приемы изображения: «Листья, отяжеленные росой или дождем, свисают, на ветру наклонены, под снегом — придавлены. Они видны или с изнанки, или с лица, опущены или приподняты. У каждого неповторимое положение. Нельзя их изображать одинаково. Уподобь их шелку с темными размытиями...»².

Первостепенное значение в образно-эмоциональных изображениях приобретает композиция, т. е. размер и формат плоскости и размещение на ней изображения. Мастера Востока, многие из которых посвятили жизнь творческому осмыслению какого-либо одного растения, вели композиционный поиск, рисуя изображение эскизным методом на натуре. Несколько десятков

черновых набросков позволяют прояснить композиционную ситуацию и выявить путь к лучшим вариантам исполнения.

Работу над образно-эмоциональными изображениями лучше начинать с силуэтных мотивов в два тона. Наиболее просты и понятны силуэты темнее тона поверхности листа. Они могут быть черными, серыми или цветными, выполненными плотной или полупрозрачной заливкой краски с включением в силуэт пятен фона и линейной прорисовкой. Со временем можно увеличивать количество цвета, применять активные цветные фоны, технику «по мокрому» и т. д.

Наиболее подходящий инструмент — кисти для акварели, гуаши или туши. Могут быть применены и мягкие карандаши.

Длительные изображения, имеющие сильное образное начало, известны нам больше из истории европейского искусства. Для этого достаточно вспомнить творчество замечательного русского художника И.И. Шишкина. Огромное количество его рисунков и офортов дают нам энциклопедию образов родной природы с лесами и лугами, могучими соснами и полевыми травами. Он умел создавать равно убедительно «портреты» корней — и хрупкой травинки. Хозяин магазина картин в Дюссельдорфе бережно хранил рисунки пером Шишкина: «Вот вещи, которые я никогда

¹ Цит. по: *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. С. 356.

² Там же. С. 357.



Рис. 67. Ци-Бай-Ши. Цветущие растения



Рис. 68. В. Ван-Гог. Этюд дерева. Карандаш с белилами. 1882 г.

никому не продам, потому что им нельзя назначить цену!»¹ — отмечает А.В. Жукова. Штриховые и линейно-штриховые рисунки Шишкина — одни из лучших образцов европейского пейзажного рисунка, и их восторженная оценка имеет твердую основу. Технически безупречный, Шишкин обладал врожденным композиционным чутьем. В легенды вылилась его обстоятельная подготовка участка для работы над этюдом или рисунком.

Мешающие видеть облюбованное им место ветви и кустарник он вырубал или отгибал и устраивался так, чтобы было удобно и свободно, как дома.

Художников, виртуозно делавших штриховые рисунки с растений, было в России немало и кроме И.И. Шишкина. В альбомах по искусству часто воспроизводятся рисунки М.А. Врубеля, И.И. Левитана, А.В. Васнецова и других. Рассматривая

¹ Жукова А.В. Лесной богатырь-художник // Юный художник. 1982. № 1.



Рис. 69. С. Калдер. Деревья. 1904 г.



Рис. 70. В. Агеев. Иллюстрация к очерку С. Эльгера «Молодая поросль». 1968 г.



Рис. 71. С.Г. Беес. Старый парк. 1904 г.



Рис. 72. Е.И. Дергилева. Цветущие деревья. Офорт. Вторая половина XX в.



Рис. 73. Образцы рисунков растений. Китай

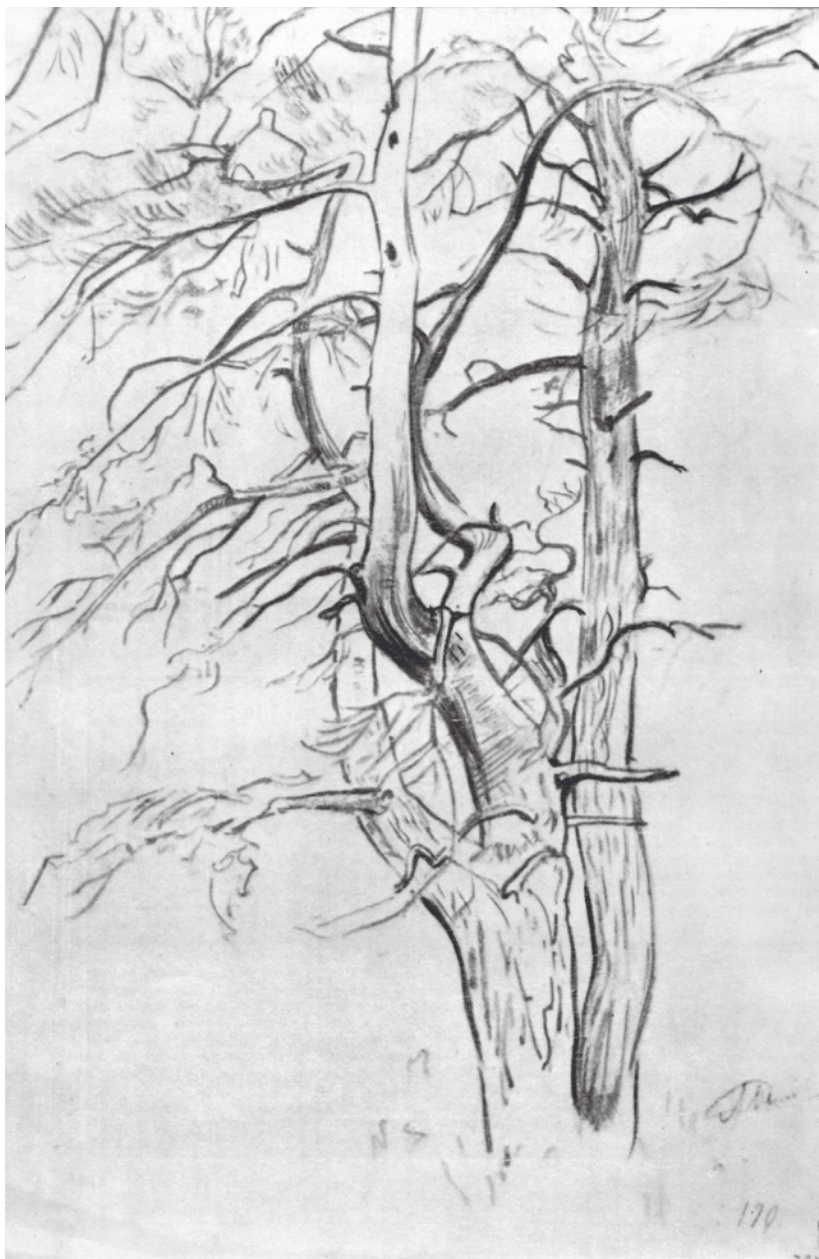


Рис. 74. А.А. Рылов. Деревья. Рисунок карандашом



Рис. 75. М.П. Митурич. Сосновый лес. 1979 г.

их произведения одновременно, видишь и особенности индивидуальных манер каждого, и общие тенденции применения академической школы рисунка в воспроизведении растительных форм. Французское, английское, немецкое искусства обладают еще более объемным наследием в рисовании и гравировании растений. Неслучайно И.И. Шишкин был послан в Германию стажироваться в искусстве ландшафтной живописи.

Длительный образно-эмоциональный рисунок в учебном процессе проводится в аудиториях и на пленэре. В аудиториях рисунок выполняется, в основном, с комнатных растений, на пленэре каждый студент сам выбирает себе объект для изображения. Бумага берется размером в половину формата А1 ватмана. Фактура поверхности листа должна быть пригодна для графитных, сангиновых или угольных карандашей. Метод рисования — линейно-штриховой. Если необходимо, то в рисунках деревьев может активно работать и светотень. Образ-



Рис. 76. Рисунок лотоса. Китай

но-эмоциональные изображения даны на рис. 67—76, цв. илл. 6—13.

Примерные практические задания на образно-эмоциональное решение

1. Передать изображение одного и того же растения в различных природных условиях:

- днем, вечером, утром;
- на ветру, под дождем, в тумане, на ярком солнце, в пасмурную погоду и т. д.;
- летом, весной, зимой, осенью.

2. Выполнить разные растения в одних и тех же природных состояниях или условиях:

- цветущие растения весной;
- плодовые деревья осенью;
- деревья и кустарники зимой и т. д.

3. Создать изображения комнатных растений в аудиторных или домашних условиях, меняя интенсивность и направленность освещения и тональность фона:

- резкое (мощное) освещение растения, находящегося на белом (сером, черном) фоне;
- рассеянное освещение средней интенсивности;

- слабый отраженный свет.

4. Выполнить изображения различных комнатных растений или полевых (срезанных) цветов в аудиториях или домашних условиях при одном и том же освещении.

3. Орнаментально-пластические изображения

Особое внимание в этих изображениях обращено на выявление орнаментальных качеств. Листья, цветы или целое растение рисуются в таком ракурсе, как komponуются на бумаге, чтобы ритмические особенности форм выявились наиболее полно. Природный причудливый узор окраски деталей растения может быть усилен и даже в ряде случаев стать наиболее активной частью рисунка. Подобное отношение к натуре ярче всего видно в творчестве художников, работающих над созданием орнаментов. На факультете прикладного искусства Московского государственного текстильного университета к настоящему времени сложилась неплохая методика выявления орнаментально-пластических (декоративных) качеств растения в изображении и переводе отработанного мотива в орнамент¹. Кафедра художественного оформления текстильных изделий и кафедра рисунка и живописи используют данный опыт в обучении художников.

Рассматривая имеющиеся практические тенденции в среде специа-

листов по орнаменту, следует сказать, что художественное обобщение натурной формы может переходить границы узнаваемости реального объекта или оставаться в этих пределах. Оно идет:

- целиком с натуры (декоративное этюдирование);
- частично с натуры;
- по памяти.

Работа по представлению и воображению имеет несколько иные установки, хотя в целом также связана с наблюдаемым растительным миром. Самые необычные образы растений, созданные нашей фантазией, опираются на реальные ощущения творческой практики. Кроме того, глубокое изучение природы открывает такие чудеса, перед которыми бледнеет большинство фантастических рисунков.

Изображения по памяти, представлению и воображению занимают особое место в композиционном творчестве орнаменталиста; впрочем, как и в любом другом виде и жанре искусства. Учебные изображения растений должны частично вестись

¹ См.: Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. М., 1981; Шугаев В.М. Орнамент на ткани. М., 1969.

по памяти, но только орнаментально-пластические изображения широко исполняются по представлению и воображению. Собственно, вся работа с растением в учебном процессе направлена на то, чтобы студент к концу обучения мог *уметь рисовать растения в различных ракурсах и поворотах по памяти и трансформировать их в соответствии с задуманным композиционным решением.*

Успешное исполнение растительного орнамента целиком зависит от того, насколько свободно художник владеет изображением форм с участием памяти. Чтобы деформировать реальные пропорциональные соотношения растения в композициях для тканей, нужно уметь держать образ в своем сознании во всей его полноте.

Успех большинства художников связан с хорошей зрительной памятью, а некоторые смогли развить ее постоянной тренировкой. Несколько практических советов в этом направлении будет приведено в следующем разделе.

Как бы значительны ни были достижения художников прикладного искусства, сводить орнаментально-пластические изображения только к их творчеству было бы ошибкой. Различная степень ритмической организации присуща любому произведению искусства так же, как и природе, окружающей нас. Выдающийся швейцарский живописец

Фердинанд Ходлер, выявляя значение ритмического чередования форм в природе (или, как он говорил, повторности), подчеркивал, что именно это усиливает прелесть вещей. Повторность вертикалей стволов деревьев в лесу, цветов на зеленой траве, листьев и плодов в садах — все говорит о том, «какую важную роль в природе играет параллелизм, или повторность, в особенности в радующих нас вещах, как например, в цветах»¹. Рассматривая фантастическое цветение горных трав на картине М.А. Врубеля «Демон (сидящий)», в полной мере осознаешь силу ритмических характеристик в создании художественного образа.

Ритмика форм в растениях всегда выступает в сложных пластических взаимосвязях: листья прикреплены к ветви, цветы к стеблю и различно ориентированы в пространстве. Сплетение ветвей, их изгибы играют в восприятии многих растений не меньшую роль, чем рисунок листьев. Кроме того, они имеют и собственную фактурную поверхность. Художник сам выбирает, на что ему обратить большее внимание и выявить это с преобладающей убедительностью.

Для успешного выполнения идеи подбираются необходимые графические средства и технические приемы их использования. *Перовая линия* способна зафиксировать тончайшие изгибы ветвей и красоту

¹ Цит. по: Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 5. М., 1969. С. 139.

орнаментальных образований коры. *Сочный мазок* кисти мощно фиксирует ритмику силуэтов крупных растений. *Сочетая пятно и линию*, можно добиться высокого уровня и ритмических, и пластических характеристик. *Включение цвета* еще более расширяет творческие возможности. Невозможно не вспомнить растения в небольших графических листах замечательного художника Д.И. Митрохина. По виртуозному применению орнаментально-пластических качеств растительного мотива в станковой иллюстративной графике ему нет равных в истории советского искусства.

В специальном рисунке орнаментально-пластические изображения даются в пределах узнаваемости натуры с активным применением средств графического выражения (линия, пятно, штрих, точка) как в отдельности, так и в сочетаниях. Ряд поисков на бумаге небольшого формата, где изображаются не отдельные детали, а достаточно сложный растительный мотив, заканчивается проработанным *графическим (чистовым) листом*. Он исполняется на основе лучшего из эскизов орнаментального характера, отобранного совместно с педагогом. Под чистовым листом в данном случае мы понимаем законченную черно-белую графическую композицию, выражающую замысел автора во всей полноте и детальной разработке. Графические листы должны быть чисто, т. е. без помарок, выполнены и, если того

требует необходимость, наклеены на паспарту. «Перевод» эскизов в чистовые листы не является просто техническим процессом, а представляет собой творческую работу. Бездумное увеличение эскизов до размеров чистового листа ведет к схематизации, выхолощенности композиции. Исполнение чистовой работы правильнее назвать созданием графического произведения на основе детального эскиза. В процессе работы открываются новые возможности, появляются новые замыслы, которые несколько меняют задуманное в эскизе.

Композиция в чистовых графических листах основывается на научных положениях изображения растений и типологии растительных орнаментов. Регламентируются только композиции, строящиеся в соответствии со структурными функциями растительного орнамента (венчающий, оканчивающийся книзу и др.). В остальном нужно самостоятельно выбрать принципы упорядочения элементов. Кроме прямоугольного поля, для изображения хорошо успевающим студентам можно предложить составить композиции в круге, овале и трапеции.

Размер чистовых листов варьируется в пределах одного ватманского листа (формат А1) и в редких случаях бывает больше. Законченные графические орнаментально-пластические работы составляют основу графической экспозиции на экзамене. Несколько орнаментально-пластических изображений дано на рис. 77—87, цв. илл. 14—15.



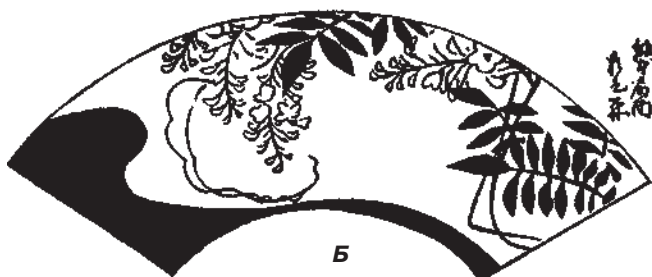
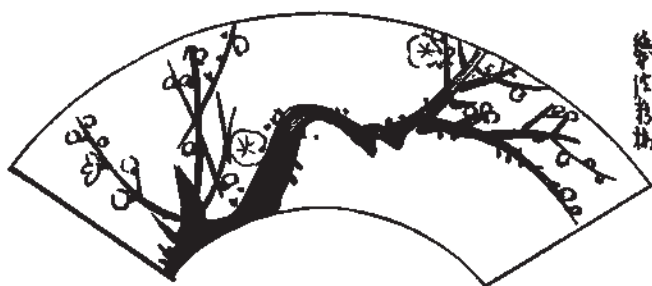
Рис. 77. В. Ван-Гог. Кустарник. Перо, тушь



Рис. 78. А. Гофмейстер. Зарисовка пальмы и ее орнаментальная интерпретация



А



Б

Рис. 79. Орнаментально-пластические изображения в прикладной графике:
А — Д.И. Митрохин. Фрагмент эксклибриса;
Б — Огата Корин. Растительная графика вееров



Рис. 80. Ветка лиственницы. Студенческая работа



Рис. 81. Орнаментальная зарисовка деревьев.
Студенческая работа (рук. В.Н. Козлов)



Рис. 82. Сорные травы. Студенческие зарисовки



Рис. 83. А.В. Сидоренко. Ветви в густом лесу



Рис. 84. Орнаментализация натурального растительного мотива.
Студенческая работа

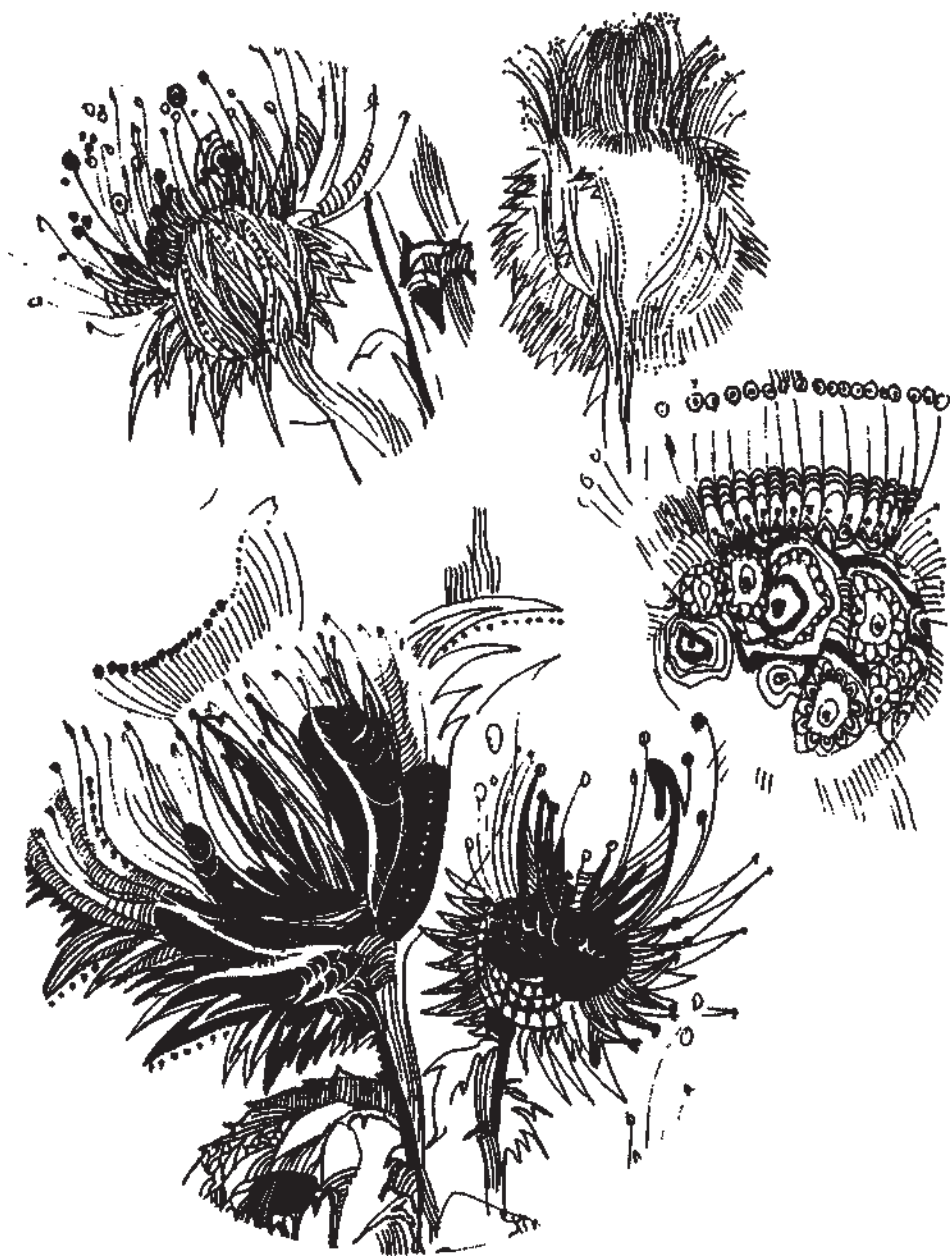


Рис. 85. Орнаментальная студенческая зарисовка головки репейника
(рук. Н.С. Черемушкина)



Рис. 86. Орнаментальная студенческая разработка мотивов природы
(рук. А.Г. Пушкарев)

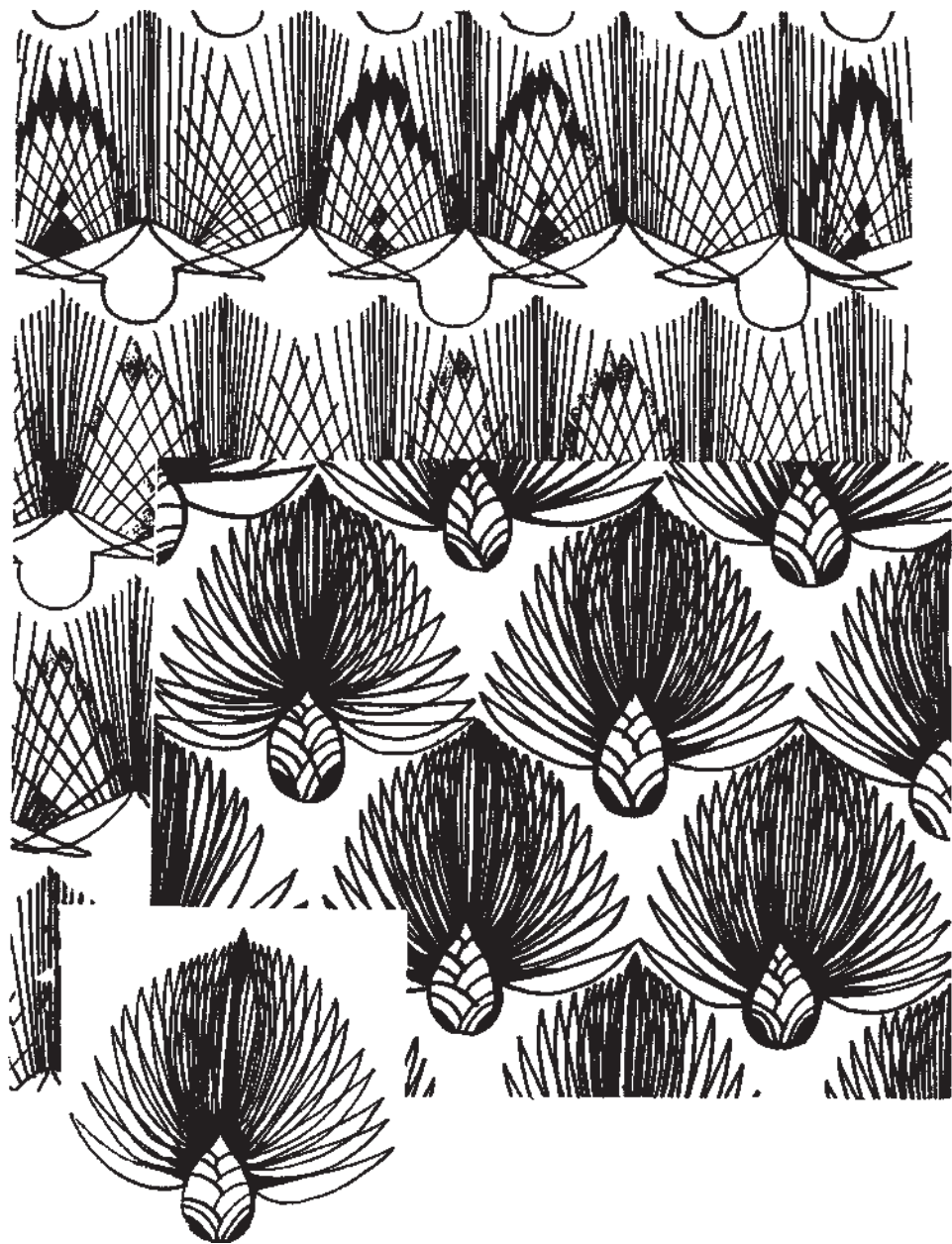


Рис. 87. Трансформация растительного мотива в орнамент.
Студенческая работа (рук. А.Г. Пушкарёв)

Примерные практические упражнения на орнаментально-пластическое решение

1. Выполнить несколько орнаментально-пластических разработок на основе формы одной части растения (лист, цветок и т. д.).

2. Создать несколько орнаментально-пластических разработок на основе двух связанных между собой частей растения (листья на стебле и т. п.).

3. Выполнить несколько орнаментально-пластических разработок на основе форм всех частей, составляющих растение.

4. Выполнить орнаментально-пластические разработки на основе однотипных

частей различных растений (с коры разных деревьев, с цветов разных растений и т. п.).

5. Создать возможные орнаментально-пластические разработки на основе фактурных образований на поверхности разных частей одного растения (участки стебля, листа и т. п.).

Выполняя выделенные основные типы изображений растений, необходимо понимать условность границ между ними. Каждое изображение имеет определенную долю аналитичности, образности или орнаментальности.

4. Практические советы по изображению растений

Зарисовок растений студенты делают всегда много. Однако вначале неудач значительно больше, чем успехов. Вместо красивых изображений на листах бумаги получаются сумбурные, спутанные друг с другом формы, в которых почти нет ничего того, что есть в природе. Бывает, что выполняется масса рисунков с совершенно разных растений, но настолько скучно и однообразно, что, пролистав три-четыре страницы такого альбома, теряешь к ним всякий интерес. В основном, это происходит оттого, что изображение растений — весьма специфическая тема в искусстве. Ее освоение требует максимума внимания, настойчивости, методичности в работе.

Форма растений очень разнообразна. Кроме того, рисующий сталкивается с непривычной по довузовскому обучению сложнейшей пластикой, всевозможными ракурсами и цветовыми нюансами. Почти все отличают ромашку от одуванчика, но на поверку оказывается, что мало кто может точно описать вид их листьев. Присев отдохнуть в высокой лесной траве, многие не узнают самых общеизвестных растений, так как угол зрения становится необычным для глаза. Поэтому хочется привести несколько простых, проверенных многолетней работой художников-орнаменталистов практических советов.

Вначале следует научиться рассматривать то, что хочешь нарисовать.

Процесс этот неспешный. Он включает анализ формы и осознание красоты ее построения. Надо уметь любоваться самой незаметной придорожной травкой и понять, что она так же красива, как заморская орхидея.

Рассматривать растение необходимо с разных сторон, иначе листья или плоды помешают увидеть конструкцию, особенности взаимосвязи элементов и наиболее интересные фактурные образования. Если это дерево, то лучше обойти его вокруг. Небольшой цветок хорошо будет виден на фоне белой рисовальной бумаги. Рассматривание заканчивается выбором наиболее выгодного ракурса, позволяющего раскрыть «характер» растения. Необязательно рисовать только одно растение. Для большей выразительности может возникнуть потребность в их группировке. Это усложняет композиционный поиск, но положительный результат искупает все трудности.

Иногда в силу тех или иных обстоятельств зарисовки приходится проводить в помещении, пользуясь срезанными ветками или цветами. Многие думают, что достаточно поставить срезанные цветы в виде традиционного букета в банку или вазу с водой, и уже можно садиться за работу. Это далеко не так. Тугие богатые букеты, обильно заполняющие экспозиции ежегодных выставок профессиональных и самодеятельных художников, в своем большинстве составляют малоприв-

лекательную картину. Стиснутые в сосуде с водой цветы находятся в совершенно неестественном для них состоянии, мешают друг другу, что не дает понять естественность пластических взаимосвязей. А для этого надо, как говорят художники, *сделать постановку* для работы. Подбрав необходимые цветы и ветви, следует сгруппировать их и расположить, придав им необходимые для вас положения. Реальную помощь здесь могут оказать имеющиеся у нас в стране переводы книг по японскому искусству аранжировки цветов — икебана. Часто для наших занятий растения вообще не надо помещать в сосуд, а лучше поместить их на вертикально стоящем планшете, закрепить и придать более естественное положение. Для того чтобы растения не увяли, надо обернуть срез мокрой тряпичей и увлажнять ее в процессе работы. При таком положении ветвей и цветов можно усиливать звучание силуэта, помещая растение на специально подобранные фоны. Иногда ветви лучше положить горизонтально или подвесить, чтобы некоторые их части свисали.

Много времени отнимает *композиционный поиск* как на природе, так и в студии. В искусстве композиция играет одну из основных ролей. Собственно композиционный поиск у художника начинается уже на стадии рассматривания растения. Постепенно, по мере осознания строения вырисовывается образ растения, определяется его композиционно-

графическое воплощение. Те, кто знаком с фотографией, знают о простом приборе, называемом видоискателем. Им пользуются при съемках для поисков фотокомпозиции.

Для предварительной быстрой оценки возможных композиционных решений можно прибегать к бумажному видоискателю. Делается он просто. На небольшом листе бумаги вырезается окошко размером 6×6 см. Затем следует посмотреть через окошко на натуру, закрывая часть его полоской бумаги с одной или другой стороны, тем самым меняя формат прямоугольника; одновременно надо понемногу приближать рамку к глазу и удалять от него, меняя границы обозреваемого поля. Такой видоискатель не только облегчает начало работы, но и развивает композиционное чутье. Проба нахождения таким образом композиций проводится на 3—6 эскизах небольшого формата.

Следующая проблема — научиться подбирать к каждой растительной форме свое *графическое решение*. Подбор графической техники и приемов исполнения идет одновременно с композиционным поиском. К целенаправленному и эффективному подбору приходят не сразу. В соответствии с существующей сегодня у художников-текстильщиков методикой выход на специальную графику происходит через линейно-конструктивный (объемный) рисунок. После длительных и коротких линейно-конструктивных рисунков следует ли-

нейная графика, а затем изучается пятно (силуэт). Далее следуют разнообразные их комбинации, введение точечных структур и т. д.

Методичное освоение графических средств позволяет студентам получить комплекс знаний, необходимых для творческого выявления в графике строения и образа растения. Знакомство с графическими техниками и осознанная практика получения пластических, образно-эмоциональных и орнаментально-пластических изображений дает ключ к успешной послевузовской работе в области растительного орнамента или в орнаментализированных композициях различного назначения.

Итак, путь к свободному творчеству в создании растительных орнаментов таков:

- линейно-конструктивный (объемный) рисунок;
- упражнения на освоение средств графического выражения;
- линейные и линейно-штриховые изображения;
- пятновые изображения;
- постепенное усложнение комбинационных техник с включением точки и фактурных элементов;
- аналитические изображения;
- образно-эмоциональные изображения;
- орнаментально-пластические изображения.

Массу вопросов вызывает развитие зрительной памяти в процессе изображения растений. Здесь следует подчеркнуть, что зритель-

ная память художника на растительные формы развивается так же, как и на все другие объекты. Лучшим пособием по рисованию по памяти и представлению для художников на сегодня является учебное пособие для средних художественных учебных заведения «Натура и рисование по представлению» О.А. Авесияна. В данном пособии лишь упоминается то, что наработано художниками текстильной промышленности применительно к растениям. Орнаменталисты считают полезным:

- мысленно и на бумаге рисовать по памяти, представлению и воображению;
- рисовать по памяти, начиная с несложных растений;
- после прогулок в лес, в поле и поездок на дачу пытаться изобразить общий вид и части тех растений, которые попали в поле зрения;
- рисовать растение по памяти, вспоминая его от корня до вершины или цветка и в обратном порядке (стадийность рисования должна соответствовать методу вспоминания);
- рисовать по памяти узлы соединений отдельных частей растения;
- длительный рисунок растения необходимо заканчивать несколькими набросками по представлению в разных ракурсах;
- делать наброски растений, представляя их в различных состояниях времени и погоды (весной, осенью, в ветреный день, под дождем и т. п.);

- повторять по памяти изображения растений крупных мастеров;
- рисование по памяти начинать с линейных изображений;
- работу по памяти постоянно подкреплять и развивать натурной практикой.

Орнаменталист должен в совершенстве владеть инструментами для графической работы, знать разнообразные приемы их использования. Зарисовки растений с натуры и графические композиции на основе натуральных зарисовок исполняются студентами, в основном, на бумаге. Поэтому к применимым графическим материалам можно отнести все материалы для работы по бумаге и почти все виды бумаги и картона.

Рисующие (красящие) материалы:

- тушь;
 - лаки;
 - чернила;
 - уголь;
 - гуашь;
 - пастель;
 - темпера;
 - сангина;
 - акварель;
 - соус;
 - типографские краски;
 - различные синтетические красители;
 - графитные карандаши (палочки) и графитный порошок.
- Основы для нанесения рисующих (красящих) материалов, т. е. *различные сорта бумаги и картона:*
- рисовальная бумага;
 - чертежная мелованная бумага;
 - малопроклеенная (оберточная) бумага;
 - бумага для литографии;
 - калька;

- мелованный картон;
- картон для переплетных работ различных оттенков и др.;

- металлическая фольга (иногда).

Инструменты для графической работы:

- кисти (мягкие и жесткие);
- перо (стальные, гусиные, камышовые);
- палочки (стеклянные, деревянные, камышовые и др.);
- авторучки;
- фломастеры;
- всевозможные растушевки;
- тампоны и валики для нанесения краски;
- трубочки для нанесения краски;
- пульверизатор;
- аэрограф.

Для получения некоторых особых эффектов можно использовать и офортный станок или небольшой пресс для переплетных работ.

Основными рабочими инструментами художника текстиля по-прежнему являются **кисти** — от самых мягких до самых жестких. Ими работают с акварелью, тушью, жидким соусом, чернилами, гуашью, темперой, лаками, масляной краской, различными синтетическими красителями. Кисть — наиболее универсальный инструмент в графической работе, так как позволяет исполнять широкий диапазон работ — от тонкой линии до свободного закрытия краской больших плоскостей. Толщина штриха при работе кистью варьируется органически свободно. Линия, сделанная кистью, всегда более «живая», чем

сделанная пером, так как кисть исключительно чутко реагирует на изменения положения руки и силу нажима.

Существует несколько **технических приемов работы кистью**, среди которых наиболее распространённые:

- лессировка;
- пастозное наложение цвета;
- «сухая» кисть.

Лессировкой называется наложение очень тонкого слоя краски, через который просвечивает основа. Великолепные эффекты работы лессировкой дает применение акварели, туши, лаков высокого качества, темперы. Краска как бы сама светится изнутри.

Пастозное наложение цвета (когда слой краски уничтожает или почти уничтожает просвечивание через нее основы) наиболее часто применяется в гуаши, темпере, масляных красках. Эти краски могут свободно обходиться и без помощи просвечивающего цвета основы.

Прием «*сухая*» кисть требует большого опыта и заключается в том, что кисть со слегка подсохшей на ней краской, проходя по шероховатой бумаге, не окрашивает всю плоскость, а закрывает мелкие точки выступающих зерен бумаги. Трудность работы этим приемом — в невозможности исправления, так как повторное касание кистью часто загрязняет поверхность, сбивает точечную фактуру.

Не менее развито среди художников прикладного искусства

использование различного типа **перьев** (стальные, гусиные, камышовые, деревянные и т. п.). Отличительными особенностями перового штриха являются ограниченный диаметр штриховой линии, некоторая механичность переходов от тонкой к более широкой (утолщенной) линии, жесткость краев самого штриха. Эти особенности делают перовое изображение «сухим» и «вырезанным», более отвлеченным, чем выполненное кистью. Пером работают тушью и чернилами. При рисовании пером подчеркнутая точность штриха требует большого напряжения и верности руки. Достоинства пера проявляются главным образом в произведениях небольшого размера.

Перо обладает небольшим запасом краски, ограниченным слоем красителя, прилегающего к кончику. Поэтому основная форма (прием) работы пером — это короткая линия, штрих. Красиво и очень изящно звучат, например, штрихи на изображениях кавалеров и дам в текстильных рисунках Европы XVIII в.

Большим или даже почти неограниченным запасом краски обладают так называемые «вечные» перья и разного вида и типа стеклянные и металлические трубочки, фломастеры. «Вечное» перо не имеет той упругости и изящества, свойственного обычному перу, но вполне применимо для получения однотолщинной линии неограниченной длины. Для этой же цели используются шариковые ручки, фломастеры, трубочки, ручки типа «ротинг».

Хочется особо подчеркнуть работу **стеклянными и металлическими трубочками**, применяемыми обычно только в росписи тканей. Возможности их очень большие и далеко выходят за рамки ручной росписи. Свободно вытекающая краска требует, правда, определенной сноровки в работе, зато усилия с лихвой окупаются красотой стремительно бегущей «живой» линии.

В качестве рисующих материалов в различных вариантах используют **уголь, графит, соус**. Их применяют как в виде твердых палочек, так и в порошке. Порошок наносят различными тампонами и растушевками.

Для получения больших окрашенных плоскостей применяют **пульверизаторы и аэрографы**, которые заправляют жидкой краской. В этом плане у них нет на сегодняшний день конкурентов. Промышленностью выпускается огромное количество всевозможных красителей в аэрозольной упаковке, что тоже вполне может быть использовано в работе.

В работе часто требуется получение той или иной фактуры поверхности. Художники широко пользуются различными красиво выполненными фактурами, что обогащает работу. Иногда композиции прямо строятся на использовании какой-либо интересной фактуры. Ухищрений много, и простор для поисков неограниченный. При получении фактуры краской прибегают к различным тампонам и валикам с интересной

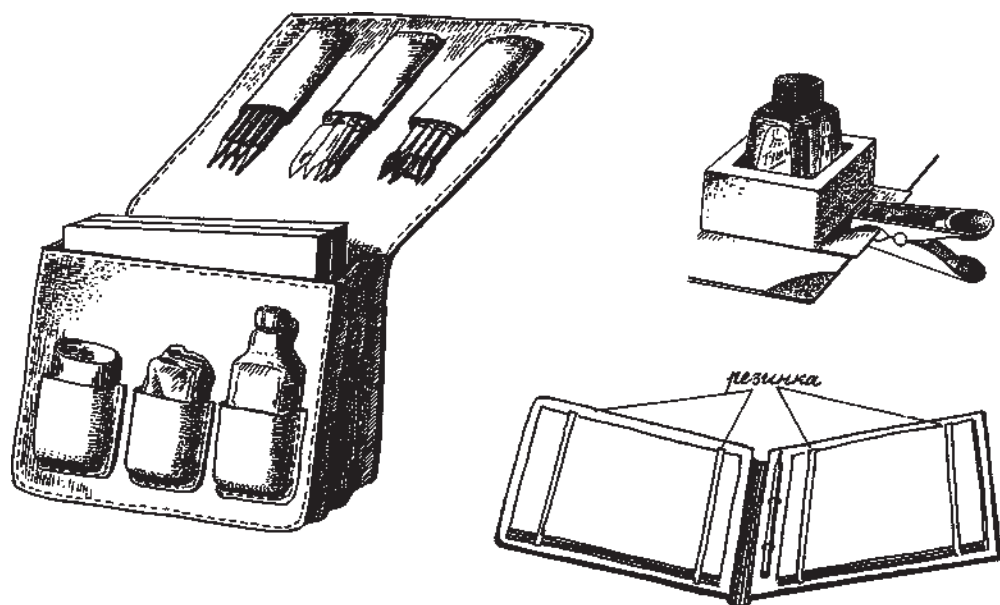


Рис. 88. Сумка с инструментами для зарисовок и папка для бумаг

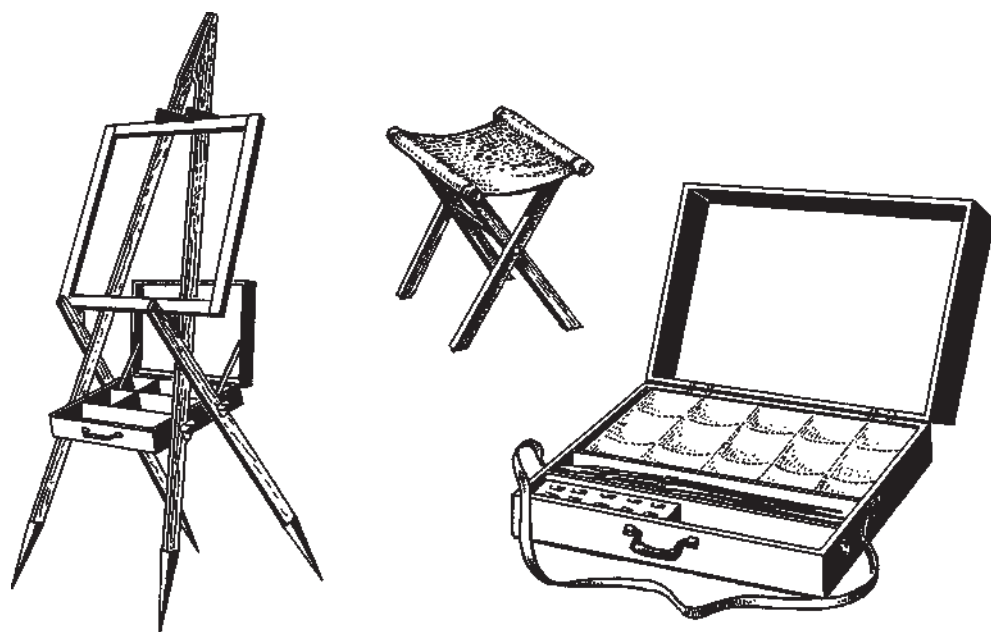


Рис. 89. Переносной мольберт, этюдник и стульчик для работы на пленэре

структурой (пористая резина, поролон, губка, мочалка, пенопласты и т. д.). Отпечатать структуру некоторых материалов вручную довольно трудно, и тогда применяют пресс или офортный станок.

Наиболее употребляемой основой для работы художников текстиля является **бумага**. Сорта подбираются в зависимости от замысла художника и применяемого инструмента. Для графики с тонкой прорисовкой деталей используют *гладкую мелованную бумагу*, пятновое графическое решение с большими плоскостями цвета можно исполнить на *бумаге с шероховатой поверхностью*. Шероховатая поверхность хорошо держит краску и фактурно обогащает лист. Глубину тона, бархатистость и мягкость к краю штриха дают *малопроклеенные сорта бумаги*, так как они впитывают краску. В этом случае можно применять офортные и литографские сорта

бумаги. Почти непроклеенная бумага, напоминающая в этом смысле промокательную, хорошо впитывает краску. Этот прием великолепно использовали китайские и японские мастера кисти. Жидкая краска растекается по бумаге (точнее, в бумаге) за границы мазка, и изображение как бы расплывается, становится мягким. Эффекта расплыва краски можно добиться на *проклеенных сортах бумаги*, увлажняя их перед работой. На этом строится так называемая техника работы «по сырому». Свой эффект дает работа *по кальке* текстильными красителями и тушью.

Удобство места для работы — необходимое условие этюдирования на пленэре. Складной стульчик, мольберт и другие «походные» принадлежности художника должны быть индивидуально подобраны.

Инструменты, краски и этюдник для зарисовок растений приведены на рис. 88—89.

Глава 5

РАСТИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕКСТИЛЬНОМ ОРНАМЕНТЕ

Необычайно разнообразно и обильно мотивы цветов и растений выражены в художественных тканях. Они вобрали в себя огромное количество вариантов всех наиболее распространенных типов растительных изображений, имеющих в искусстве, так как текстильный растительный орнамент наиболее чутко отражает особенности стиля той или иной эпохи. Растительные мотивы в тканях служат прекрасным иллюстративным материалом для понимания законов, художественных правил и приемов изображения растений. В ряде случаев можно говорить и о канонизации решений ряда сюжетов и композиций.

Специфика исполнения художественного текстиля не мешает заметить прочные связи в изображениях цветов на ткани с изображениями цветов в других видах искусства, понять «перетекание» художественных идей внутри всей сферы искусства. Таким образом, изображение мотивов цветов и растений в текстильных изделиях не локальное явление, а жанр, имеющий большое общехудожественное значение.

Ткани с растительным узором, исполненные в различных текстильных техниках, неплохо представлены в музеях России. Недостатком является то, что коллекции тканей экспонируются крайне редко и малодоступны любителям искусства. Различные временные периоды представлены образцами неравномерно. Наиболее богаты текстильные коллекции тканями XVII—XX вв., т. е. начиная со времени расширенного ввоза в Россию западноевропейских тканей и постепенного охвата русского искусства общеевропейским художественным процессом. Тканей более ранних периодов значительно меньше, они хуже сохранились, и в техническом исполнении цветочные мотивы менее виртуозны.

Не ставя перед собой задачу дать иллюстрированную историю изображений растений на тканях, а сосредоточиваясь только на раскрытии наиболее характерных типов растительных рисунков, автор ограничивается западно-европейскими и русскими тканями XVII—XX вв. Основными источниками при отборе образцов для издания послужили фонды

Музея художественных тканей Московского государственного текстильного университета, коллекции художественных мастерских Первой Московской ситценабивной фабрики и Московского комбината «Трехгорная мануфактура».

В пособии приводятся образцы двух наиболее крупных ассортиментных групп художественного текстиля — декоративные и плательные ткани.

Стилевым изменениям времени наиболее полно отвечает орнамент *декоративных тканей*. Именно эти ткани, встраиваясь в архитектурные комплексы, были объектами творчества архитекторов и крупных художников. Композиция, характер трактовки растительных мотивов декоративных тканей ясно иллюстрируют и изменения в методах творческой работы.

Плательные ткани, как правило, исполнялись художниками, приближенными к массовому производству. В их творчестве принципиальных открытий было меньше, но и они в художественном отношении ориентировались на большое искусство. Кроме того, в плательных тканях всегда был очень высок процент традиционных рисунков, почти не меняющихся с течением времени

из-за постоянного спроса. Так, ткани для одежды мещан и крестьян России до 1917 г. были почти не подвержены стилевым изменениям. Свои стойкие специфические особенности имел текстиль для простого народа во всех европейских странах.

Ткани, какие бы они ни были, существуют не изолированно от среды. Они оживают только в изделиях, вступая в сложные цвето-пластические отношения с формами костюма, мебели, интерьером и экстерьерным пространством и, наконец, с ландшафтом. Растительный орнамент в зависимости от его роли в различные временные периоды и характера текстильного изделия вступает в пластические и пространственные связи по-разному. В одни периоды соблюдается строгая иерархия во взаимоотношениях ткани изделия и среды, орнамент играет только подчиненную роль; в другие — орнамент на ткани активно воздействует «на пространство», часто даже игнорируя форму изделия. Каждая стилевая система имеет свои закономерности, свои формообразующие принципы, и растительный орнамент подчиняется им. Поэтому вместе с образцами тканей в пособии даны примеры их использования в текстильных изделиях.

1. Цветы и плоды в барокко и рококо

Эпоха барокко — царство растительной пластики. Никогда до этого времени природные формы не игра-

ли такой важной роли в стилевых системах европейского искусства, растительный декор не был так

материален и выразителен. Крупные изобретения цветочных композиций как бы перетекают из одного вида искусства в другой, являясь частью процесса «сливания» их в одно художественное целое. В стиле вытканые из светоносного шелка букеты кажутся наделенными необычайной силой, внутренней энергией, величественностью. Реальная рельефная светотеневая трактовка мотивов создает торжественность, восхищает мощью и разнообразием проявлений природы. Объемность, упругость и даже какая-то агрессивность орнамента из цветов будоражит человеческие чувства своими напряженными ритмами.

Ощущения, возникающие от восприятия барочного декора, открывают путь к пониманию идейной направленности, художественного языка стиля. Художником барокко мир воспринимается «как находящаяся в потоке бесконечного движения единая космическая стихия, составным элементом в которую входит органическая природа и человек как неотъемлемая часть последней»¹. «Весь мир — это вечные качели, — говорил уже Мишель Монтень. — Даже устойчивость — и она ничто другое, как ослабленное и замедленное качение. Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет»².

Выражением бесконечного движения в искусстве, стилеобразующим началом стала барочная динамика, нарушившая структурную цельность образных решений Ренессанса. Гармоническое духовное мировосприятие человека стало раздваиваться в виде большого обособления земного и духовного начал, что выразилось в композициях, где центробежные силы стали спорить с центростремительными. Поляризация сил и обусловила то драматическое напряжение, которым наполнено все искусство барокко. Замкнутый ренессансный образ как бы раскрылся, влился в пульсирующее животворное движение материи с ее сложными изгибами и круговоротами. Восхищенный художник распахнул свою душу перед природой.

О, как шумят над головой
Деревья пышною листвою,
Как солнечны поляны!
А как пылают и горят,
Надевши праздничный наряд,
Нарциссы и тюльпаны!

П. Гергардт

Здоровые силы, накопленные в Ренессансе, послужили энергетической основой настолько мощного динамического всплеска в барокко, что новые образы в своем воздействии стали физически ощутимыми.

¹ Ротенберг Е.И. Западно-европейское искусство XVII века // Памятники мирового искусства. Вып. 4. М., 1971. С. 45.

² Монтень М. Опыты // Европейская поэзия XVII века. М., 1977. С. 635.

В ряде случаев лавина чувств просто захватывает зрителя, навязывая помимо его воли определенный комплекс переживаний.

Хотя истоки барокко были заложены в Италии и среди итальянских тканей XVII в. можно найти немало интересных барочных рисунков, первенство в художественном текстиле, безусловно, переходит к Франции. Если Италия была центром художественного ткачества готики и Ренессанса, то Франция стала таким центром в барокко. Развитие художественного ткачества во Франции способствовал прогресс в области текстильной техники. Изобретение в 1605 г. нового станка Клодом Дагоном позволило ткать очень крупные и многоцветные узоры. Дагон, получив льготные права от Генриха IV, основывает в Лионе свою знаменитую мануфактуру, прославившуюся высоким качеством тканей. Особенно ценились его атласы с растительным светотеневым узором.

Сильное влияние на европейские ткани барокко оказывали шпалерные мануфактуры Франции. Королевская мебельная мануфактура, мастерская Савонери, мануфактура в Бове, мастерские в Обюссоне пользовались заслуженной славой. Мотивы с их продукции копировались небольшими текстильными производствами по всей Европе.

Необходимо отметить, что с XVII в. на орнамент европейских тканей начали активно влиять рисунки художников-орнаменталистов. Это рубежный момент в истории текстиля, так как эпизодическое привлечение крупных живописцев к работе над текстильным орнаментом сменилось на постоянное, устойчивое обширное влияние сферы изобразительного искусства на художественный текстиль. Рисунки художников-орнаменталистов потеснили даже традиционные восточные мотивы в набойке и заняли видное место в орнаментике тканей. Задачей данных художников «было создавать модели, эскизы, образцы для изделий прикладного искусства. Такие первоклассные мастера, как Ш. Лебрэн, Ж. Ленотр, Д. Маро, Ж. Берен, манера каждого из которых имела индивидуальные особенности, стали создателями единого стиля, характеризующего эпоху Людовика XIV»¹.

Орнаментальной графикой профессионально занимались не только во Франции, но и в Германии, Англии и других странах. Гравированные композиции этих художников, обильно наполненные растительными мотивами, часто переходили в текстильный рисунок со всеми графическими приемами. Конечно, это обогащало текстиль, прочно связывало его с общими стилевыми

¹ Косоурова Т.Н. Орнаментальная графика Жана Берена и ее влияние на французское прикладное искусство XVII — начало XVIII века // Западно-европейская графика XV—XX веков. Л., 1985. С. 57.

Когда букеты роз влюбленная
в Цефала
Бросала в небеса из утренних ворот,
Когда в раскрывшийся пред нею
небосвод

ткани», — пишет Н.Н. Соболев, наш крупнейший историк художественных тканей¹. Н.Н. Соболеву принадлежит интересное открытие об установлении близости композиционных решений французских парков, созданных под руководством знаменитого архитектора-садовода А. Ленотра (парки Версаля, Воле-Виконте, Шантильи и др.), и рисунков на тканях Франции XVII в. Действительно, и при разбивке парков, и в тканях барокко как общее правило еще преобладает симметрия. Но в то же время затейливые повороты живых изгородей и извилистые линии растительного тканного мотива приводят зрителя к кульминационной развязке — редкому по красоте растению или к целой цветочной клумбе. Веерообразные аллеи «Гусиная лапка» (как, например, в Шатиньи) поразительно схожи с рельефом многочисленных «рытых» рисунков бархата. Бархатный узор, чаще красного или зеленого цвета, хорошо читается на фоне тафты или атласа, вытканых обычно в «одну дорогу» (один раппорт в ширину). Дорожки в парках и «дороги» в зелени рытого бархата как бы проложены одним художником.

Стильные ткани барокко вырабатывались исключительно для потребностей знати и придворных. «Дворянство здесь блещет великолепием, а народ здесь серенький...», — писал

Марио Джамбатиста в работе «Париж и парижские нравы»². Министрство искусства под руководством Ш. Лебрена, централизовавшее лучшие творческие силы Франции, было носителем эстетики абсолютизма. Выступив законодателем «высокого стиля», господствовавшего при Людовике IV, Ш. Лебрен в своих целях использовал барочные тенденции развития художественного текстиля. Костюм, интерьерные изделия с текстильным компонентом всецело подчинялись этикете двора с его пышностью и чопорностью. Крупные цветы тканей прекрасно дополняли большие царственные кресла, рассчитанные на человека в очень широкой, обильно насыщенной украшениями одежде. Цветы и букеты — обычный рисунок обивочной мебельной ткани, в качестве которой использовали штоф, брокатель, рытый бархат.

В тканях для одежды цветочный декор был не такой крупный, походил на шелка стиля барокко, принятого в Италии. Густо расположенные мотивы на плательных тканях были связаны между собой мелко разработанным фоном. Такие ткани создавали впечатление ажурных кружев — любимой принадлежности как мужского, так и женского костюма XVII в. Ткани с ажурной разработкой во Франции носили название тканей Людовика XIII и были популярны довольно долго.

¹ Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. М., 1934. С. 293.

² Цит. по: Захаржевская Р.В. Костюм для сцены. М., 1967. С. 63.

И испанская «тяжеловесная» мода на одежду, господствовавшая в Европе в начале века, и переменчивая французская широко включали эффектное сочетание подобных тканей с дорогими кружевами и лентами.

С первой четверти XVIII в. мощная, несколько тяжеловесная динамика пластических форм барокко начинает принимать более утонченные очертания. Идеи великолепия и торжественности постепенно заменяются стремлением к грации и чувственности. Показная роскошь и парадность в жизни европейской знати утрачивает свою ценность, уступая место интимным наслаждениям и чувственной любви. Наступает время павильонов, скрытых в густом саду, китайских домиков и укромных гротов с галантными кавалерами и манерными дамами. Балы, охоты, пикники на природе, идиллия лужаек и ручейков, любовные утехи в пастушеских костюмах нашли отражение в последнем этапе развития аристократической культуры — стиле рококо. «Говоря откровенно, я ищу лишь изящество, грацию, красоту, мягкость, вежливость и веселость — словом, все то, чем дышит чувственность или игривость», — писал французский поэт XVIII в. Нирон¹.

Философией рококо становится «философия наслаждения» с нюансами чувств и настроений, с тягой к сказочным образам Востока,

восточной неге. Но внешняя пасторальность рококо не может скрыть контрастности переживания человека, его скепсиса и иронии. Прелестная музыка Моцарта несет в себе не только изящество, но и внутренний драматизм.

Ткани рококо так же, как и ткани барокко, обильно украшены цветочным орнаментом, но цветы уменьшаются в размере и исполняются не более чем в натуральную величину. Крупные цветы уже не подходят к легким силуэтам не только женского, но и мужского костюма. Изящная мебель, зеркальные или украшенные картинами с глубоким ландшафтом стены интерьеров не требуют богатых тканых обоев.

Мастерство растительных узоров в европейских тканях рококо имеет французские истоки, так как в эпоху рококо Италия окончательно уступает Франции первенство в области художественного текстиля. Изменение вкусов французского двора формирует не только переход от барокко и рококо, но и развивает стилистику рококо. Неслучайно, начиная с последней ступени барокко, изменения в стиле называются по имени французских королев. Началом рококо служит так называемый стиль регентства — периода правления Филиппа Орлеанского (во время малолетства Людовика XV), его продолжением — период правления самого Людовика XV.

¹ Цит. по: Захаржевская Р.В. Указ. изд. С. 81.

Целый ряд талантливых художников выдвигается в период регентства. Это в первую очередь художники-декораторы, продолжатели Жана Берена, и графики-орнаменталисты его круга. Их рисунки целиком или отдельными мотивами перерабатывались в изделия декоративно-прикладного искусства. Художественный текстиль здесь был не в последних рядах.

Из создателей стиля рококо следует отметить архитектора и декоратора Жиль-Мари Опенора, занявшего должность главного архитектора регента. Изданный им альбом рисунков и гравюр, отдельные рисунки дали массу свежих мотивов для украшения тканей. Важное значение в изображении растительных мотивов имел цветочный орнамент, сплетенный с двойными волутами, созданный скульптором и архитектором Никола Пино. Выразитель новых настроений в живописи, А. Ватто и особенно первый художник короля Буше, исполнивший множество картонов для шпалер и расписывавший плафоны и стены, дали текстильщикам цветовую основу для рисунков.

Фонтаны и гроты, покрытые обломками скальных пород, раковинами и сплетенными морскими и садовыми растениями, создают причудливое сочетание форм, лишенное ясности восприятия, и как бы видится асимметричность.

Неустойчивое равновесие сохраняется по наклонной оси композиции. Раковина, сплетенная с расте-

ниями или даже переходящая незаметно в растительные формы, играет основную роль в орнаменте. Но это уж не та морская раковина, которая фигурирует в европейском орнаменте XVI в. Теперь она превращается в сложно разработанный орнаментальный мотив — рокайль. Разновидностей рокайля довольно много. Наиболее эффектные и необычны варианты, когда рокайль трактуется в виде картуша со странными асимметричными тонкими отростками, переходящими в растительные побеги.

В период регентства растительные узоры тканей остаются еще достаточно симметричными. В центре орнаментального мотива размещается букет из крупных цветов, окруженный изгибающимися ветвями. Постепенно такие композиции заменяются парными букетами, свободно разбросанными по многоцветному полю.

Асимметрия наиболее ясно проявляется в композициях, где цветочные побеги начинают бесконечно струиться по волнообразным осям в вертикальном или диагональном направлении. Крупные ветви, дающие общую пластику рисунка, заполняются изображениями небольших букетов с кружевной лентой.

Сочетание кружевной линии с разбросанными по диагонали в раппорте букетиками — характерная примета художественного текстиля рококо. «Широкое применение кружев в костюмах знати вызвало создание крупной кружевной промышленности

во Франции — в Алансоне, Валансьене и Шантильи, и изображение легких французских кружев также появляется на рисунках тканей. Часто ажурная кружевная прошивка с перебивающими ее растительными формами или же кружево с цветочным орнаментом прихотливо вьется то лицом, то изнанкой вдоль полотнища ткани, между ко-со поставленными букетами цветов, образуя богатую композицию на репсовом фоне шелка»¹.

Иногда место кружевной ленты занимает изображение меха, что дает мощный фактурный контраст. Серебро или золото, вплетенное в структуру шелковой ткани, еще более обостряет восприятие объемных цветочных мотивов. Так, одной из наиболее известных тканей типичного рококо является шелковая ткань с золотыми и серебряными нитями, исполненная по личному заказу маркизы де Помпадур. На ткани «между волнистыми лентами рисунка чередуются букет и башня (намекающая на герб маркизы), окруженная гирляндой цветов»². Эта ткань и ряд ей подобных хранятся среди богатейших коллекций Музея истории ткани в Лионе. Неплохие образцы имеются в Музее художественных тканей Московского государственного текстильного университета.

Одним из создателей новых композиций для декоративных тканей

считается художник Клод Жилло. Его композиция с деревьями, гротами, жанровыми сценками, окруженными виноградными лозами, иллюстрировали основные сцены дворянской жизни. Расширяющиеся связи с тропическими странами и Китаем отражены в тканях, сделанных по рисункам Ватто и Буше. Псевдоки-тайские и вообще «колониальные» сюжеты непременно разбиты или обрамлены динамичным растительным рисунком. В обогащении нюансированных переходов между мотивом и фоном большую роль сыграл способный художник по шелковым тканям Жан Ревель-младший (сын живописца Габриэля Ревеля), руководивший в Лионе текстильным производством.

В период кульминации стиля рококо (1745—1850) диваны и кресла обивались светлыми гобеленами пастельных тонов, что придавало легкой и изящной мебели еще большую воздушность. Струящийся рисунок обивки в сочетании с танцующими ножками кресел как бы наполняет интерьер ритмами менуэта. Мебель светлых тонов выглядит, как украшенные цветами изящные корзиночки, составленные изысканным по вкусу садоводом. Голубые, белые, серые, розовые, фиолетовые тона в сочетании с цветом тонированного или крашенного дерева с легкой позолотой в интерьере переходили и в костюм, где

¹ Соболев Н.Н. Указ. изд. С. 302.

² Моран А. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982. С. 397.



Рис. 90. Рисунок для декоративной ткани. Западная Европа.
Конец XVII — начало XVIII в.



Рис. 91. Хлопчатобумажная ткань. Германия. Начало XVIII в.

изящество и хрупкость силуэта были идеалом.

Растительный орнамент платяных тканей рококо приобрел изысканность и даже жеманность в трактовке мотива, но в своей основе был прямо связан с тканями для платьев барокко. Это упрощало работу текстильщиков. «Мастерами моды и костюма XVIII в. было легко уже потому, что предыдущий век, как хороший закройщик, создал модели, «выкройками» которых будут пользоваться почти два века»¹.

Пластические связи между костюмом, мебелью, живыми садовыми растениями в XVIII в. удивительно точно показал К. Сомов. Несколько гротесковая подача образов усиливает ощущение стиля, где изображения растений, «облагороженные искусством», активно работают на образ. Женские фигуры с неимоверно тоненькой талией и сильно поднятой

почти обнаженной грудью в окружении буйства цветных лент, бантов, переливчатых орнаментов на широком и легком батистовом или репсовом покрывале с китовым усом сами похожи на только что раскрывшийся жеманный цветок сказочного растения. Корпус, затянутый в корсет, усиливает это сходство.

Начиная с середины XVIII в. аристократический идеал внешнего облика распространяется на буржуазию и даже проникает в сельский костюм. Растительные орнаменты рококо появляются на дешевых тканях для народа и остаются в них надолго. Еще и сегодня традиционные набивные ткани с изображениями кружевных лент и цветов пользуются устойчивым спросом жителей сельской Европы. Образцы растительных орнаментов тканей барокко и рококо см. на рис. 90—91, цв. илл. 16—17.

2. Гирлянды и венки классицизма и ампира

Цветы на тканях классицизма просты и величественны. Стремление мастеров классицизма к созданию образом, лишенных всего случайного, преходящего и наделенных только вечной для всех времен красотой и общечеловеческим смыслом, выразилось в текстиле в выверенных композициях умозрительно стройной *ордерной системы*. Эта

система опиралась на достижения античной культуры, охватывала все искусства, начиная с архитектуры и кончая текстильным орнаментом и ювелирными изделиями.

Как антипод безудержной вычурности рококо, классические тенденции стали заметны в искусстве уже в первой трети XVIII в., и их влияние постепенно нарастало до

¹ Захаржевская Р.В. Указ. изд. С. 80.

начала XIX в. Зародившись во Франции еще в XVII в., эти тенденции укоренились и развивались в литературе, станковой живописи, но в прикладном искусстве долгое время не имели широкой популярности, так как мода пока еще создавалась при дворе и имела аристократический характер. Дольше всего «позднее рококо» задержалось в костюме. В текстиле приверженность к барочной или рокайльной трактовке мотивов была связана и с сильными итальянскими традициями производства, перенесенными на французскую землю.

Экономические, политические изменения жизни Европы, способствовавшие активному развитию к середине XVIII в. не только высшей, но и средней буржуазии, коснулись и общественных вкусов. Деятели науки, культуры стали осуждать излишнюю роскошь и требовать возврата к простоте и естественности. «Выгибальщик всех карнизов, вывертыватель дуг, выдумщик контрастов, закруглитель и завивальщик каждой формы!»¹ — с негодованием говорит Ш. Кошен в 1737 г. об основоположнике стиля рокайль во Франции Ж.О. Мейсонье. Гравер Ш. Кошен сыграл особую роль в утверждении классицизма и рекомендовал художникам в своем «Челобитье к ювелирам, чеканщикам, резчикам по дереву и другим» не изменять природный порядок вещей.

Наметившемуся направлению в искусстве помогли оформиться античные раскопки 1719 г. в Геркулануме и 1748 г. в Помпеях, публикация французским коллекционером А. Кайлюсом «Собрания античной древности» (1752—1755) и выход из печати в Германии в 1764 г. «Истории искусства древности» Винкельмана. Свою роль сыграл устойчивый интерес к античности в английском искусстве. Сочинения Руссо, Вольтера, Дидро придали устремлениям художников общую направленность к простоте нравов и возврату к природе. Движение души лучших людей эпохи ясно выразил в своих строках Фридрих Шиллер. В стихотворении «Гению весны» он писал:

Привет тебе, прекрасный!
С кошицею цветов,
Природы упоение,
Пришел ты средь лугов!

Хотя классицизм во Франции величают стилем Людовика XVI, он органически связан с именами великих французских просветителей.

«Вневременная красота» в текстильном узоре проявлялась в строгом подчинении главной вертикальной оси, строгой симметричности, стремлении к идеально правильным формам мотива. Главная ось — акцент, основной удар. Орнамент классицизма иерархичен, как иерархично все искусство классицизма. Каждый элемент предельно отработан,

¹ Цит. по: Соколова Т.М. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972. С. 117.

закончен и находится в строго отведенном для него месте в системе, где второстепенные части находятся в абсолютном подчинении более значительным частям. Текстильные композиции классицизма тяготеют к квадратному раппорту — символу равновесия и устойчивости. В квадратном раппорте иерархичность осей и элементов мотивов наиболее читаема. Квадрат раппорта часто заполнялся мотивами в форме круга — символами вечности, божества, Солнца. Таким образом, вечная красота как незыблемая композиционная структура выражалась в принципах организации орнамента. В архитектуре классицизма это соответствует сведению объема здания к кубу и цилиндру (ротонде).

«Влияние античных раскопок Помпеи способствовало введению условного орнамента и архитектурных элементов. К венкам, подвескам, ветвям аканта присоединяются подражающие античности вазы и алтари, колчаны и луки, факелы, рога изобилия, медальоны с летящими амурами или целующимися голубками и т. п. Впервые за тысячелетний период украшение тканей вполне подчиняется архитектуре и свойственной ей декорации.

Ткани с композициями, навеянными Помпеей, шли исключительно для мебели, чаще всего вырабатывали лампас, реже дамá, на некоторых даже делали специальные

вышивки, которыми стремились увеличить эффект рисунка»¹.

Лидером «этрuscoго» стиля считался художник-орнаменталист, рисовальщик «Хранилища королевской мебели» Ш. Дюгур. Он делал рисунки дворцовой мебели, создавал композиции шелковых тканей и вышивок для Лионской мануфактуры. Ш. Дюгур делал орнаменты для шелков многим королевским дворам Европы. Рядом с ним можно упомянуть Э. Лавалле-Пуссена, в сборниках гравюр которого масса листов с древними рельефами, обломками стел, вазами. Лавалле-Пуссен переработал множество рисунков специально для воспроизведения в текстиле на мануфактуре Бове. Сильное влияние на художественный текстиль с античным рисунком оказали проекты интерьеров Ж.-Л. Приера, Ф. Беланже и других мастеров-орнаменталистов.

В растительный тканый узор орнаменталисты «античного направления» внесли строгие орнаменты Древней Греции, заимствованные из местной флоры, — лавр, плющ, оливковое дерево и в особенности акант. Почти пропавший в декоративном искусстве рококо, он опять занимает главенствующее положение. Появилось много разновидностей пальметты и розетки, новый толчок в развитии получили орнаменты гротеска, где акантовый завиток неожиданно сочетается с изображениями животных,

¹ Соболев Н.Н. Указ. изд. С. 307.

персонажей античной мифологии. Такие гротески характерны для орнаментальных композиций Ж.-Л. Приера и Ш. Дюгура. В этом плане нам особенно интересны работы Ш. Дюгура, чьи рисунки активно переходили в текстильный орнамент. Гротеск с листьями аканта — пожалуй, еще более сложный, загадочный и острый мотив с растением, чем рокайль, свивающийся в тонкие ветки и листья.

Характер античных растительных орнаментов при всех стилевых поисках художников классицизма не утрачивает связи с древними образцами, так как эстетика классицизма исходит из положения, что в античности в результате длительного совершенствования были достигнуты абсолютные нормы прекрасного. Вследствие этого, по мнению теоретиков классицизма, античные образцы могут быть не только приравнены к природе, но и быть выше ее. «Следующим за античностью эпохам нет нужды подражать природе. Достаточно подражать древним, где выбор изящного в природе уже сделан», — резюмирует трактаты классицистов Е.И. Кириченко¹.

Античность разработала и методы художественной обработки живых растительных объектов в орнамент путем сравнения растения и построенного на основе его форм

мотива. Так, во многих исследованиях XVIII в. фигурирует рисунок живого куста аканта и его греческая интерпретация. Симметричность, ясность форм орнаментального мотива говорит классицистам об «облагороженности» дикой природы. Вследствие этого делается вывод, что художник «...берет предмет из природы только в главных частях, но ... связывает части самопроизвольно. В его подражании природе видна не такая, какая она есть в себе самой, но какую ей можно быть и какою разум понимать может»².

Однако не все мастера классицизма были пунктуально последовательными в работе с античным наследием. О творчестве многих художников можно говорить, что оно соответствовало духу классицизма, отвечало принципам сочетания элементов, но имело довольно заметные связи с рококо в выборе и обработке мотивов. Пасторальные сцены, игры амуров, подвешенные гирлянды, букеты цветов довольно долго имели рокайльный оттенок. Особенно это заметно в композициях, сочетающих античные мотивы с реально трактованными цветами. Крылатые женские фигуры, камеи, боги в колесницах на фоне медальонов, медальоны с плясками вакханок, рога изобилия, оплетенные изображениями живо нарисованных цветов, производят яркое впечатление.

¹ Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 19.

² Rogov И.Г. О чудесном // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962. Т. 4. С. 25.

К художникам, не прерывавшим связи с традициями рококо и даже барокко, следует отнести Ж. Кове и Ж. Фея.

Орнаменты Ж. Фея нередко состояются только из растительных элементов — виноградной лозы, колосьев, венков роз, узких листьев. В меньшей степени это относится к творчеству Ф. Лассалья, П. Рансона, Ж.-П. Бони, работавших, в основном, для текстильных производств. Специализация крупных художников на рисунки к текстильным изделиям, произошедшая в XVIII в., в сочетании с развитием технологии ткачества позволили довести тканые изображения цветов до совершенных образцов и стать предметом подражания и в настоящее время. Переплетающиеся грациозные гирлянды мелких полевых цветов П. Рансона, грациозные, составленные из садовых цветов подвешенные гирлянды Ж.-П. Боны, окружающие букеты в изысканных вазах, показывают широчайшие выразительные возможности растительных мотивов даже в жестких уравновешенных композициях с четко выраженным центром.

Ф. Лассаль, работавший, главным образом, для Лионской мануфактуры, — без сомнения, самая крупная фигура в текстильном орнаменте XVIII в. «Излюбленным мотивом его композиций был расти-

тельный орнамент с изображением птиц, трофеев, медальонов. Узор свободно располагается на фонах, имеет широкий раппорт. Укрупненный в деталях, он звучит особенно декоративно благодаря контрастному цветовому решению: яркие краски узоров горят на светлых атласных фонах, гладкая блестящая поверхность акцентирована введением шелковой нити — синели. Выразительности способствует объемная трактовка изображения. Световой эффект создается черным или коричневым цветом»¹. Больше пользовался темно-коричневый цвет, работающий для усиления светотеневых эффектов. Ф. Лассаль не применял бархат, золотые и серебряные нити и признавал только шелк, поэтому его ткани не имеют богатого металлического парадного блеска, но легки и величественны. Легкость, естественность рисунка Ф. Лассалья особенно заметна в цветах — пожалуй, наиболее живых из всех цветов, изображенных мастерами классицизма. Контрастность крепкого рисунка, облагороженная природным свечением фактура натурального шелка придавала розам в классических композициях естественную величественность, подкупающую королевских особ. «В конце XVIII в. в Европе не было резиденции, где бы не фигурировали ткани Ф. Лассалья»². Много работ Ф. Лассаль

¹ Косоурова Т.Н. Французские художники-орнаменталисты эпохи неоклассицизма // Западно-европейское искусство XVIII века. Л., 1987. С. 136.

² Соболев Н.Н. Указ. изд. С. 313.

исполнил и по заказу русского двора: его тканью при Екатерине II были обиты некоторые апартаменты Царскосельского дворца, известны тканые рисунки по случаю окончания войны с Турцией. Но что бы ни создавал Ф. Лассаль, в основе его изображения лежала растительная живая пластика. Так, мотив медаллона в обрамлении гирлянды с бантом, характерный для всех видов прикладного искусства второй половины XVIII в., у Ф. Лассалья заполнен непринужденной пейзажной сценкой с деревьями и цветущими травами, придающей центричной композиции характерную динамику. Героика сюжета в большинстве случаев органично сочетается с идиллией растительных мотивов.

Взойди, багряная Аврора,
Спокойно в тихи небеса!
В лучах цветы рассыпли, Флора,
Цветами украси леса!

А.П. Сумароков

Классические текстильные орнаменты не имели такого сильного влияния на дешевые набивные ткани, как узоры рококо, но ряд фабрик, пользовавшихся услугами крупных мастеров искусства, выпускали достаточно сложные классические рисунки. Наибольшую известность имеют ткани мануфактуры, основанной Ш. Оберкампом в местечке Жуи под Версалем. Живые сцены этих тканей по мотивам «возврат к природе» были выполнены Ж.-Б. Гюэ, работавшим как

для набоек Жуи, так и для декоративных тканей мануфактуры Бове. Сын и внук живописцев, Ж.-Б. Гюэ был превосходным рисовальщиком, свободно изображавшим на тканях пейзажные композиции с массой разнообразных деревьев, лесных, болотных трав и цветов, людей и животных. Его композиции, нарезанные для печати лучшими граверами-текстильщиками Франции, насчитывали часто не менее десятка видов растений в одном раппорте. Убедительность сюжета достигалась за счет тонального светотеневого «раската» формы фиолетовым, красным или коричневым цветом.

Стремление классицизма к упрощению форм, внешней простоте при наличии еще сильных монархических династий привело не к сокращению расходов на убранство, а к более ответственной, продуманной работе художников при больших затратах. Усилия генерального контролера финансов Франции Кольбера по централизации управления промышленностью, приведшие к художественной централизации еще в XVII в., дали настоящие плоды в XVIII в. Техническое и художественное качество предметов интерьера и быта господствующих классов резко повысилось, и этот процесс продолжался, хотя и со стилизованными изменениями. Сформировавшиеся творческие династии активно подпитывали идеями друг друга. По сравнению с декором итальянского Возрождения, обратившегося к античности, декор

классицизма отличается резко возросшим техническим уровнем исполнения, разнообразием материалов и художественных приемов работы с ними. Каскад эффектов в выделке шелковых тканей, появившийся благодаря усовершенствованию станков, ни в чем не уступал ювелирной пластике мебели в технике маркетри из палисандра, амаранта, черного, красного и других пород заморского дерева. Тончайшая обработка бронзы соперничала в изысканности с вышивкой.

В платьях тканей, теперь уже полностью подверженных быстрой модной моде, влияние рококо сохранялось еще дольше, чем в интерьере. Но постепенно четкий силуэт, отрицающий художественные принципы рококо, входит в жизнь, и даже отделка женских платьев гирляндами искусственных цветов и пучками из газа не меняют ситуации. *Живописное единство заменяется на графичность.*

Букеты и мелкие тонко прорисованные цветочки на тканях в полоску теряют сочность форм за счет большего применения геометризированных линий. Упрощение костюма стало наиболее заметно в 80-х годах XVIII в.: «... все исчезло, за исключением несоразмерно высоких причесок, нелепость которых смягчается вкусом и изяществом. В общем, женщины в настоящее время одеты лучше, чем когда-либо; их наряды соединяют в себе легкость,

пристойность и грацию. Платья из легких материй обновляются чаще, чем те, на которых блестело серебро и золото; они подражают, так сказать, оттенкам цветов различных времен года»¹. Наряды королевы Марии-Антуанетты, быстро меняющиеся под чутким руководством опытной модистки м-ль Бертен, широко включали ткани с мелким, сдержанным по форме дискретным цветочным орнаментом, который только дополнял, обогащал форму костюма. В мужском костюме фигурировал еще более простой растительный орнамент, но он «лежал», как правило, на богатой ткацкой фактуре.

После французской революции 1789 г. искусство, опирающееся на античность, приобретает суровый воинственный облик. Образно говоря, пастушка из идиллических сцен одевает фригийский колпак, а пастух — латы римского legionera. На некоторое время в моду входит гладкая ткань или ткань с упрощенным рисунком.

С приходом к власти Наполеона в декоративно-прикладном искусстве преимущество получают образы Римской империи, что выражается в **стиле ампира** — стиле империи. Революционные тенденции в увлечении античностью трансформируются в характерный монархический стиль.

Ткани ампира вырабатывались на восстановленных после революционных событий, интервенции,

¹ Лерсье С.-Л. Картины Парижа. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 134.

контрреволюционных действий производства Парижа, Лиона, Орлеана и других городов. Особенно крупные партии роскошных тканей поставляют текстильщики Лиона, получившие выгодные заказы на реставрацию королевских резиденций. «В течение нескольких лет при участии двух художников — Персье и Фонтена были восстановлены покои дворцов Сен-Клу, Компьеннь, Медон, Фонтенбло, Версаль, Тюильри и др. Заказы Наполеона делали лионские фабрики Камилли Пернон, Захарии Гранд, Гранд-Фрер, Биссардона, Бони и др. — постоянные поставщики нового императора. Отделка стен парчой, шелком и бархатом, с яркими и разнообразными рисунками, должна была оживить старые палаты и придать реставрированным дворцам новый блеск и пышность. Одевая стены своих дворцов в шелк и бархат, Наполеон требует того же и от своих приближенных, при этом иностранные ткани изгоняются и всюду появляются ткани исключительно французского происхождения. На официальные приемы не только дамы, но и мужчины должны являться разодетыми в бархат и шелк»¹.

В тканях первой французской империи, сделанных из лучшего шелка, известные классические мотивы античного искусства дополняются специфическими мотивами военного декора. В орнамент входят

римские доспехи, шлемы, щиты, колчаны, луки, лвы, лавровые венки, дубовые ветки и другие изображения, характерные для стиля ампир. Особенно много лавровых венков и дубовых веток.

Архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен, художник Л. Давид в рисунках для интерьерных тканей широко включали вензель из заглавной буквы «N», императорских орлов, звезды, пчелы, орден Почетного легиона. Все эти элементы располагаются на геометрических формах в виде кругов, овалов, квадратов, ромбов, организованных в композициях на основе ясно читаемой прямой.

Растительные мотивы утрачивают свою изоциренность, приобретая еще большую монументальную ясность. Они применяются и как основной элемент мотива, и как дополняющий, обрамляющий военный декор. Архитектурное построение орнаментов и подчеркнутая статичность форм придает воинственность даже гирляндам и венкам. Плотно прижатые друг к другу листья или цветы и листья несут в себе мощное скрытое напряжение. Часто изображаются на тканях пальмы, напоминающие о египетском походе Бонапарта (1798—1799), продолжают традиции классицизма мотивы плюща, виноградных и миртовых листьев, встречаются розы, мак, маргаритки.

Орнамент чаще всего имеет дискретный характер и мотивы его

¹ Соболев Н.Н. Указ. изд. С. 316.

замкнуты сами в себе. Характерной чертой текстильных рисунков ампира является то, что *мотивы рельефно выступают на ярком, но не кричаще окрашенном ровном фоне*. Пальметты, меандры, розетки, расположенные в геометрически вычерченных ромбовидных отделениях, точно перенесены на ткань с альбомных «отмывок», архитектурных деталей. Они изысканно смотрятся на светло-голубых, лиловых, табачных тканях времени Консульства, выражают незыблемость и силу на лиловых, золотисто-желтых, красных материях в разгар могущества Наполеона, тревожно светятся на темно-синих тонах цвета французской пастели в конце Первой империи. Акант комбинируется на вертикальных полосах, делящих ткань на несколько орнаментальных полей, или, собранный в пучки, образует ленточный узор каймового плана. Лист аканта, как и другие растительные мотивы ампира, плоско распластан по орнаментальному полю. Даже в ракурсных изображениях его края одинаково очерчены и недвижимы.

В целом можно сказать, что расцветания, в самом существе которых заложен непрерывный рост, сложное движение и пластика, в искусстве ампира наиболее статичны, чем во всех остальных временных периодах. Спокойствие и величественность, к которым стремилась эпоха, пресытившаяся безудержной фантазией рококо, нашли свое полное отражение. Растительные мотивы

античности, служащие со времени Ренессанса образцами для текстильных узоров, проходят сложный и длительный период изменений и, наконец, снова обретают величавое спокойствие. Но в спокойствии античных мотивов — сила, в спокойствии ампира — величественность.

Рисунок декоративных тканей ампира, несущий в своей основе идею статичного, замкнутого интерьерного пространства, часто является продолжением стенного декора. Гладь тонированной поверхности стен с участками росписей или лепнины естественно переходит в узорное ткачество. Гризайль плафона, мощным аккордом звучащая в замкнутом поле широкого карниза, собирает орнаментальные вставки на стенах, диванах, стульях, ширмах и другой мебели в единую пространственную композицию. *Ткань, как ни в какой другом стиле, подчинена архитектуре и ее «внутренняя жизнь» жестко ограничена*. Это хорошо прослеживается и в прекрасных интерьерах русского ампира, воспринявшего лучшие черты французского искусства. Ткани во многих интерьерах Павловского дворца, в ряде строений Санкт-Петербурга, Пушкина представляют собой характерный ампирный текстиль.

В *плательных тканях ампира растительный орнамент являлся преобладающим* и был свободнее по форме, чем в декоративных тканях. Этому способствовало как



Рис. 92. Растительные мотивы второй половины XVIII — начала XIX в.,
распространенные в текстильном рисунке



Рис. 93. Декоративная ткань. Франция. 1830 г.

бесконечное разнообразие фасонов, так и сохраняющееся единство силуэта. Связь интерьера и костюма проявлялась в некотором утяжелении форм женского костюма и увеличении декоративных, хорошо читаемых элементов отделки. *Главным украшением плательной ткани служили вышитые цветы.* Специалисты по истории костюма отмечают, что «парадные платья украшали гирляндами цветочных шапок гортензий из камней с золотыми листьями, ананасов или виноградных листьев, а иногда — колосьями»¹. Эти же мотивы проникали в ткачество и набойку, обогащая классическое наследие. Растительные мотивы, близкие к мотивам декоративных тканей, встречаются на квадратных, прямоугольных, треугольных модных шалях, закрывавших шею и грудь женщины. Эти шали носили наряду с египетскими или

индийскими кашемировыми шальями. В большом количестве делались шали с печатным рисунком на сюжеты помпейских фресок, наполеоновских войн на мануфактуре Ш. Оберкампфа в местечке Жуи под Версалем. Но в набивных изделиях, более дешевых, чем вещи с ткацким рисунком, орнамент не имел особой «чистоты стиля». В композициях рядом с выверенными ампириными розетками могли быть применены достаточно реально трактованные ветви или изображения целых деревьев. Набойка не поднималась до «чистого ампира» и в декоративных тканях.

В мужском костюме ампира растительный орнамент бросается в глаза, в основном, в узорах расширенных мундиров.

Растительные орнаменты классицизма и ампира см. рис. 92—93, цв. илл. 18—21.

3. В стране березового ситца

В известном стихотворении «Не жалею, не зову, не плачу...» поэт Сергей Есенин называет свою Родину «страной березового ситца». Ситцевые платья, платки, рубашки с простыми растительными узорами, носившиеся большинством русского населения, не случайно совместились у поэта с обобщенным образом Руси. Ткани с мелким цве-

точным рисунком удивительно гармонируют с природой России, с ее бескрайними полями, лугами и лесами, создавая навсегда запоминающиеся картины.

Хлопковые фабричные ткани были доступны простому народу, так как текстильное производство являлось самой развитой отраслью русского народного хозяйства. В ней

¹ Мерцалова Н.М. История костюма. М., 1972. С. 141.

к рубежу XIX—XX вв. сосредоточилось около 40% всех фабрично-заводских рабочих страны. Занимая 3-е место среди стран с развитой хлопчатобумажной промышленностью, Россия обладала первоклассной текстильной техникой и массово выпускала дешевые высококачественные орнаментированные ткани уже со второй половины XIX в.

Прохоровская мануфактура в 1851 г. удивила своими рисунками комиссии экспертов Лондонской всемирной выставки, а на выставке 1882 г. во Франции уже отмечали, что «в области тканей она (Россия. — Н.Б.) может сама себя обслуживать и выдержать любую конкуренцию. Прекрасные ситцы, не хуже руанских. Через несколько лет русское производство сможет конкурировать с Англией в Средней Азии, в Персии и вообще на территории, доступной русскому влиянию»¹. Наличие собственных рисунков в крупнейших западноевропейских текстильных фирмах позволяет говорить о русском текстиле второй половины XIX в. как имеющем европейский уровень и отражающем состояние дел с текстильным орнаментом данного периода.

В развитии культуры это время определяется терминами «историзм» и «романтизм». В архитектуре используется еще и термин «эклектика». Все три термина применимы к *фабричному набивному*

текстильному узору с традиционным преобладанием растительных мотивов. Набойке, пришедшей с Востока в Европу во 2-м тысячелетии с готовыми мотивами, активное и разнообразное использование творческого наследия прошлого было присуще всегда. В XIX в. это получило солидную теоретическую платформу благодаря общим тенденциям в развитии общества. «Век наш — по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою во все сферы современного сознания. История сделалась как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии. Мало того, само искусство теперь сделалось преимущественно историческим»², — писал В.Г. Белинский. Эстетическим стержнем историзма была идея равноценности культур, находящихся в обновлении и развитии. В соответствии с этим единых, вечных норм природы и идеалов красоты не существует. Есть только конкретные и социально обусловленные формы ее разнообразного проявления в истории. Конкретность форм красоты разбросана в истории очень широко, и ее можно привлечь как исходный материал для комбинирования нового.

Такой подход был по своей сути антиакадемичен и отрицал

¹ Цит. по: *Рогинская Ф.С. Советский текстиль. М., 1930. С. 9.*

² *Белинский В.Г. Избранные философские сочинения. М., 1941. С. 267.*

существование вечных, единых норм природы и идеал красоты, восходящий к Древней Греции. Интересна критика эстетики академизма архитектором М.Д. Быховским, писавшим уже в 1834 г., что «... всякому покажется странно, что изящное можно подчинить одинаковым, повсеместным и ни в каком случае неизменным формулам...»¹. Листы аканта и пальметты постепенно утратили значение абсолютных образцов в работе с растительным орнаментом, уступив место «разнотравью» из истории искусств всех времен и народов и цветам родной земли. Можно считать, что эстетика романтизма, сказавшая свое слово в искусстве, глубоко проникла и в орнамент.

Историзм в текстильном рисунке выражен в эклектизме и стилизаторстве. *Эклектизм* допускает сочетание в одном рисунке множества разнотравных мотивов. *Стилизаторство* направлено на создание рисунка в каком-либо одном стиле, но стиль мог трактоваться и в виде неких общенациональных стилевых образований. Так появились «русский», «китайский», «греческий» стили и тому подобные названия. Верность стилю в таких случаях соблюдается в воспроизведении мотива орнамента и в расположении их по ширине текстильного полотна.

В эклектике орнамент-декор понимался как украшение, лежащее

на поверхности предмета, но существующее изолированно от его конструкции. Изолированность носит программный характер, и красота изделия отражена только в нанесенном на него декоре, который как бы накладывается на поверхность любого предмета и делает его украшением. Орнаментированная ткань, драпирующаяся на теле человека, в интерьере, мебели, способна идеально отражать положения данной теории, и неслучайно теоретики искусства обратили серьезное внимание на текстильный орнамент именно во второй половине XIX в.

Орнаментальный мотив приобретает в узорах эклектики крайне важное, если не главенствующее, значение, так как превращается в единственный носитель красоты и содержания. В ряде случаев он трактуется так же, как и сюжет в живописи и литературе. Включенный в раппорт мотив дает бесконечный орнамент. Смена мотива в раппорте определяет смену содержания в орнаменте. Меняя мотивы, можно по этой теории делать тканые узоры в любых стилях.

Для расширения возможностей орнаментального творчества были выпущены многочисленные альбомы с образцами мотивов, которые по мере необходимости могли подбираться к любой новой композиции. В художественно-промышленных школах даже возникла специальная методика, по которой мотив изымался

¹ Отчет московского дворцового училища за 1833 и 1834 гг. М., 1834. С. 3.

из орнамента исторического изделия и переносился на новое. Так, в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве студентами изучалась особая «методика отторжения» орнамента от формы и материала исполнения, по которой орнамент с помощью линейки и циркуля изменялся в масштабе и переносился на листы альбомов. Далее рисунок орнамента переводился в гипс, чтобы утвердить начинающего художника в относительности связей декора и предмета. Растительные мотивы, взятые из произведений средневекового искусства, были наиболее распространены при освоении данного метода.

Ориентация на внесение в мотивы орнамента основного смыслового содержания создавала сложности в их взаимосвязях с тканью. Каждый мотив был излишне обособлен и с трудом «вплетался» в бесконечный текстильный узор. Поэтому текстильные рисунки эклектичного характера были в своем большинстве дискретными. Везде — от тканей с мелкими цветочками по ровному окрашенному полю и скромных букетиков до сюжетов с цветущими садами и лугами — чувствуется некоторая искусственность сочленения.

Если в орнаментах классицизма было строгое подчинение композиции главной оси и мотив был строго ориентирован в пространстве (в основном, вертикально), то эклектика декларировала *равномерное запол-*

нение плоскости мотивами, так называемую «ковровость». Соподчинение элементов в классицизме сменилось их равнозначностью в эклектике. Но утрата ясно выраженной соподчиненности не означает дезорганизации, так как раппорт сохраняет структурность рисунка на ткани даже при самых необычных мотивах. Более того, этот прием приобретает значение формообразующего принципа. Ритм равномерно размещенных на ткани мотивов усложняется увеличением количества форм в раппорте и разнообразием их углов поворота, но равнозначность и равноакцентность составляет композиционную основу.

Интерес к растительным узорам в творчестве художников текстильного рисунка в XIX в. развивался и под влиянием теории построения **идеальных орнаментальных композиций**. В «Правилах расположения форм и красок как в архитектуре, так и в декоративных искусствах» говорится: «Гармония формы состоит в согласии и контрасте линий вертикальных, косых и кривых... Красота формы производится линиями, которые возникают друг из друга путем постепенных переходов: не должно быть никаких наростов...»¹. Все перечисленные виды линий и декларируемая пластика содержатся в растительных формах. Отсюда и любовь к растительным мотивам у теоретиков прикладного искусства, художников

¹ Краткие очерки орнаментальных стилей. М., 1889. С. 175.

и рисовальщиков орнаментов. Изучение изображений растений в истории искусства шло параллельно с изучением растений в природе, что давало массу сравнительного материала.

В дискретных текстильных рисунках созданные методики использовались при организации растительных орнаментальных мотивов. Необходимо отметить, что именно на вторую половину XIX в. приходится пик развития методов проектирования дискретных рисунков для тканей массового производства.

Специфическую окраску растительные узоры на тканях приобрели в композициях **русского стиля**. Декларируемая теорией возможность переноса мотива из одного вида искусства в другой по «методике отторжения» позволила вносить в текстильные композиции растительные мотивы, перерисованные с произведений книжной графики, керамики, резьбы по дереву и металлу. В целом такой перенос проходил далеко не всегда удачно, но были и исключения. При отрисовке в мотив части заимствованного орнамента и повторении его в раппорте появлялась возможность приемлемой пластической увязки элементов.

«Русский стиль» в орнаментах неожиданно мощно раскрылся при ориентации на точное воспроизведение на тканях цветов русских равнин и полей. Смыкаясь с общей просветительской тенденцией эклектики, направленной на знакомство народа с красотой природы разных стран, «русский стиль» с особой

трепетной любовью, какой-то сентиментальностью выразился в веночках и букетиках васильков, колокольчиков, ромашек с колосками пшеницы и ржи.

Люблю я василечки
Видеть вдоль межи, —
Синенькие точки
В поле желтой ржи.
За цветком цветочек
Низко мы сорвем,
Синенький веночек
Для себя сплетем.

В. Брюсов.
«Венок из васильков»

Ритм слов внешне прост, но от каждого слова веет нежностью чувств к родной природе. Схожие ритмы строят рисунки русских классических ситцев и сатинов. «Колосья нив в сияньи голубом, цветы лугов и гроздь спелых ягод» сольются с представлением об ивановских, владимирских ситцах и ситцах ряда московских фабрик. В сочетании с традиционными растительными мотивами ручной набойки тщательно отрисованные русские полевые цветы фабричного печатного рисунка давали тот гигантский пласт орнаментов хлопчатобумажных изделий, который был необходим в быту городских, мещанских и крестьянских слоев населения России. Кроме одежды из тканей с таким орнаментом шили одеяла, наволочки, занавески и большие занавесы в домах. В соответствии с потреблением этих тканей народом они делились



Рис. 94. Мотивы печатных орнаментов для русских ситцев. Конец XIX в.



Рис. 95. Орнаментальные мотивы для ткани. Франция. Конец XIX в.



Рис. 96. Классический одноцветный орнамент ручных ситцев с мотивами веточки и венка. Россия. Вторая половина XIX в.



Рис. 97. Ситец с орнаментами из мотивов полевых цветов и с изображением роз. Россия. Конец XIX в.



на плательные, рубашечные, декоративные, и их красочные узоры набоек отвечали вкусу основного населения страны.

По своей роли ситцевые ткани заменили в быту дешевые кустарные льняные ткани, вырабатывавшиеся

крестьянами, так как в применении этих тканей не возникало резких противоречий.

Растительный набивной текстильный орнамент второй половины XIX в. см. рис. 94—97, цв. илл. 22—25.

4. Мотив извивающегося листа

Среди растительных текстильных орнаментов особый интерес вызывают рисунки тканей **модерна**, стиля двух последних десятилетий XIX в. и первого десятилетия XX в. Модерн (Ар Нуво, Модерн Стиль, Югендстиль, Стиль Либерти, Сецессион), в котором природа снова стала предметом обсуждения, сделал растения одними из самых распространенных объектов для изображения. *Органическая цельность растений* стала символом одного из основных формообразующих принципов модерна; выражением противопоставления его механистичности системообразующих связей эклектики второй половины XIX в. Этот принцип универсален и проявлялся на всех этапах развития системы стиля модерн.

Художественный биологизм, ориентация на органическое начало в противовес изжившим себя композициям из исторических форм неслучайны в искусстве модерна и относятся к внешнему выражению

изменений в понимании жизненных ценностей обществом. Многие исследователи не раз проводили параллели между философией жизни — концепциями Бергсона, Ницше, Дильтея, Зиммеля (к этому ряду можно прибавить и Вяч. Иванова) и творчеством художников модерна. На истощенную позитивизмом почву пали новые понятия — «бергсоновской длительности», каждый раз создающей особый синтез предметов и обстоятельств, «длительности» разнородной, нераздельной, невыразимой, означающей непрерывное становление, являющейся качеством не материи, а самой жизни...»¹, — писал известный советский искусствовед Д.В. Сарабьянов.

Изменение социальной психологии общества, пересмотр мировоззренческих основ произошли в результате кризиса теорий прямолинейного развития общества и природы. Поиск элементов лучшего в культурах прошлого и попытки создания из них идеальных, научно

¹ Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн // Советское искусствознание-78. Вып. 2. М., 1978. С. 223.

выверенных композиций не привели к желаемому результату. В то время как рационализм и позитивизм классицизма и эклектики декларируют изначальную нейтральность природы человека, приобретающую свои качества в конкретных социально-исторических условиях, модерн исходил из двойственной сущности человека — бесконечной борьбы добра и зла, прекрасного и безобразного. «Оптимизм, свойственный цивилизованному миру, сменился трагизмом, двойственным отношением к явлению, знанию дистанции, умением ориентироваться», — отмечал А. Блок¹. Двойственность, неустойчивость, неудовлетворенность настоящим, с одной стороны, и страстная жажда нового, лучшего — с другой, создавали ту неразрывную диалектическую борьбу двух противоположных начал, которая пронизывала уровни всех проявлений модерна — противоречивого стиля переходной эпохи, закрывающей старое искусство и открывающей новое.

В текстильной орнаментике эти представления, чувства, осознанные и неосознанные устремления выплеснулись в виде фантастических сплетений растительных форм «неземных» очертаний. Изысканно красивые, но странно изломанные, они притягивали своей болезненной красотой, совмещающей черты угасания и пробуждения одновременно.

Принцип движения, обновления, видоизменения, заложенный в любом растении, был предельно развит художниками повторением вытянутых, змеевидных форм вычурных изгибов. В основу этих изгибов легла линия, названная бельгийским архитектором В. Орта *удар бича*. Посредством этой формирующей стиль линии из растительного мира вычленили несколько групп растений с вытянутыми стеблями и узкими листьями. Теодор Вундерлих, известный на рубеже XIX—XX вв. теоретик и методист рисунка, не без основания утверждал, что «современная орнаментика сделала своим символом длинный, узкий лист, который повторяется в причудливых изгибах...»². Этот лист может настолько изменяться в рисунках, что временами напоминает скорее пиявку, бациллу или ленточного червя.

Следствием такой направленности в орнаменте модерна было широкое распространение растений родной флоры, которые до того времени оставались незамеченными из-за неприглядности их форм с точки зрения эстетики прошлых периодов. Болотные и сорные травы, которыми раньше пренебрегали, стали полноценными объектами для изображения. Длинные нитевидные стебли водяных растений в текстильных орнаментах вытягиваются над листьями в смелых изгибах

¹ Блок А. Собрание сочинений в 8 томах. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 305.

² Вундерлих Т. Указ. изд. С. 48.

и заканчиваются тяжелыми цветами, размеры которых можно понять, только вспомнив, что они плавают на поверхности воды. Из водных растений наибольшую популярность приобрели кувшинки, тростник и лилии.

Поблекшие, нежно-стыдливые,
Распустились в болотной глуши
Белых лилий цветы молчаливые,
И вокруг них шелестят камыши.
Белых лилий цветы серебристые
Вырастают с глубокого дна,
Где не светят лучи золотистые,
Где вода холодна и темна.

К. Бальмонт.
«Болотные лилии»

Он же в характерном для модерна плане отразил свое восприятие подводных растений:

На дне морском подводные растения
Распространяют белые листы
И тянутся, растут, как привиденья,
В безмолвии угрюмой темноты.

Эти строки — точное описание цветковых сочетаний раннего модерна, включавшего перламутровые, бело-голубые, зеленовато-серые, сиреневато-розовые оттенки. Эти оттенки сохранялись на тканях вплоть до начала нашего века, подчеркивая локальную цветовую мощь орнаментов, появившихся позднее. Из сорных, несадовых трав орнамент модерна включает васильки, ромашки, одуванчики, лопухи, купавки и целый ряд других

использовавшихся ранее мотивов растений, но трактовал их по-своему. Эти мотивы были довольно просты по рисунку и сохраняли в себе отголоски начальной фазы английского модерна, когда текстильный орнамент опирался на точные изображения местной флоры. В крупных орнаментальных мотивах с ясной цветовой организацией и упругой пластикой они выглядели не менее эффектно, чем водяные цветы.

Прекрасная мечта, стремление к поискам новых, более гармоничных отношений человека с окружающим его миром приводили художников не только в поля и леса родного края, но и заставляли искать созвучия своим чувствам в сказочных садах природы далеких чужеземных стран. Египет, острова Полинезии и особенно страны Востока притягивали художников иными, чем в Европе, представлениями о прекрасном в природе и человеческих отношениях. Уехал на Таити французский живописец П. Гоген, отправлялись в путешествия или мечтали о них многие художники, поэты, писатели. Интерес художников к Востоку резко возрос после всемирных выставок 60-х годов XIX в. и достиг кульминации к концу XX в. Наиболее притягательным оказалось искусство Японии с ее обожествлением природы и культом любования красотой каждой травинки. Работы японских мастеров тщательно изучались, копировались, чтобы понять принципы иного восприятия природных форм, секреты

внешне простой техники, утонченность художественных приемов.

С увлечением Востоком связывают появление в текстиле зрелого модерна отдельную группу таких традиционных для японского и китайского декоративно-прикладного искусства цветов, как хризантемы, орхидеи, астры, ирисы, гиацинты, акация. Внешняя достоверность органических форм японского искусства, скрывающая в себе высокий полет абстрактного мышления, была необычайно привлекательна на всех этапах развития модерна. Цветочные мотивы японского искусства и даже целые композиции встраивались в текстильный орнамент без особых изменений. Более того, расписанные изображениями цветов ширмы дальневосточных мастеров довольно органично существовали в европейских интерьерах, вызывая такое же неподдельное восхищение, как и в Японии. Подобное чувство можно выразить словами, сказанными поэтом Цураюки при виде ширмы с цветочным рисунком:

Не блекнут краски...
С тех пор
Как зацвели цветы,
На свете этом —
Всегда весна.

Ошеломляющим открытием модерна была *орнаментальность микроформ внутреннего строения растений* и использование их в декоративно-прикладном искусстве. Причудливая оболочка растительных

клеток, калейдоскопическое разнообразие составляющих клетку элементов позволили выйти на принципиально новые, никогда ранее не применявшиеся в тканях орнаментальные мотивы. Это было как бы последним (после введения в орнамент лишайников, грибов и водорослей) эталоном поисков необычного. Образная структура таких композиций базировалась на элементарных эстетических переживаниях и мало использовала обычный человеческий опыт натуральных ощущений. Опыта работы с микроформами у художников еще не было, и невиданная пластика мотивов была стилизована «под модерн». Прорыв в микромир оказался слишком глубоким, чтобы быть полноценно освоенным эстетикой того времени, но он вскрыл целое направление в орнаментальном искусстве XX в.

Модерн начинается с жилого дома — особняка, с его планировки, мебели, обоев, поэтому *ярче всего текстильный орнамент модерна выявился в декоративных тканях*. Именно в них художественные средства, строящие рисунок, работают наиболее широко и раскованно. Крупные растительные мотивы с цветами, занимающие иногда всю ширину ткани, четкими силуэтами читаются на плоскости полотна. Силуэты, как правило, прорабатываются линией, условность и универсальность которой позволяет гибко переходить в изображениях от плоскостности к объему, и наоборот. Отсюда ее сила в плоских орнаментах и ясность

в выражении объемно-пространственных форм.

Линия выявляет не только границы форм, но и выражает чувства, переживания художника. Она может быть легкой, волшебной, прихотливой, стремительной, теплой или жесткой, в зависимости от творческого замысла художника. Именно на рубеже XIX—XX вв. произошло само осознание и теоретическое обоснование культуры линии в изображении. Линия, работающая отдельно или очерчивающая силуэты форм, может быть дополнена точечной фактурой и иногда штрихом. Все это исполняется методически ясно и лаконично. Изображение, пусть даже самое фантастичное, легко читается.

Каждый элемент изображения, каждый прием в тканях модерна обладает своей эстетической выразительностью, что дает в конечном итоге безупречную композицию. Только при таком использовании средств выражения, близком к совершенству, изображения, стилизованные до отчуждения от своей природной формы, не теряют привлекательности и не вызывают реакции отторжения. Сплетение листьев, стеблей, корней, бесконечное перерастание одной формы в другую, дающее иллюзию вечного движения, не смотрится хаосом. Подчеркнутая динамичность форм, пугавшая теоретиков исторического орнамента второй половины XIX в.

своей незаконченностью, не нарушала законов построения текстильного орнамента. Замена статики и переход от жесткой симметрии к динамическому равновесию давали импульс к новым поискам не только внутри классических раппортных схем, но и изменяли сами схемы. *Раппорты в тканях модерна были увеличенными и вытянутыми по вертикали.*

Движение изогнутых линий и силуэтных пятен орнаментов тканей модерна сознательно поддерживается оставленными большими пустыми плоскостями фона. Ровное изобразительное поле не только поддерживает имеющееся в композиции движение, но и увеличивает потенциал возможностей к движению как мотива в целом, так и отдельных его элементов. Это позволяет зрителю мысленно продолжить движение изображенных форм, развить идею художника.

Наличие в произведениях искусства модерна мощной потенции к развитию созданного образа часто связывают с освоением принципа недосказанности, культивируемого японским искусством. В Японии этот принцип имеет философское осмысление и под названием «югэн» фигурирует как один из четырех критериев красоты. У живописцев Японии бытует крылатая фраза: «Пустые места на свитке исполнены большего смысла, нежели то, что нарисовано на нем кисть»¹.

¹ Цит. по: Овчинников В.В. Сакура и дуб // Роман-газета. 1987. № 3. С. 19.

В орнаментальных композициях проблема взаимоотношений изображаемой фигуры и фона — одна из центральных. В геометрических орнаментах трудно определить, что считать фигурой, а что фоном; все элементы орнамента несут одинаковую образно-эмоциональную нагрузку. В орнаментах из биоформ деление композиций на мотив и фон увеличивается в зависимости от близости изображения к природному оригиналу. Но в любых орнаментах, где существует деление на мотив и фон, выверенность частей фона, заключенных между формами, должна быть высокой. В растительных орнаментах модерна количество фона, его цвет, фактура выверялись настолько, насколько это было нужно, чтобы изображение оставалось в орнаментальном поле ткани и было одновременно активным элементом образного строя пространственной среды — интерьера.

«Найти фон» — непростая задача, особенно когда декоративные ткани с крупным цветочным мотивом балансируют на грани ухода за пределы законов орнамента. Такая игра с узором возможна только при общем высоком уровне орнаментальной культуры модерна и, в частности, в поисках живописных и графических решений. Орнаментальность работ крупных художников, среди которых можно назвать Г. Климта, М. Врубеля, П. Гогена, Ф. Ходлера, А. Бенуа, их находки в решении про-

блемы «фигура—фон» способствовали развитию и текстильного орнамента. Творчество Г. Климта, П. Гогена и сегодня пристально изучается специалистами декоративно-прикладного искусства.

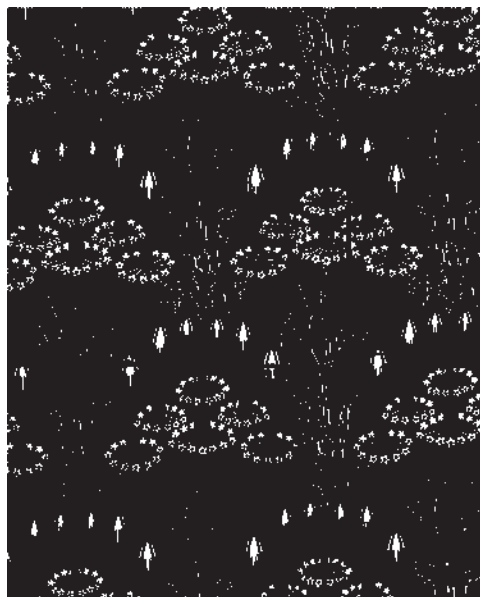
Декоративизация модерна, устранявшая деление искусств на высшие и низшие, позволяла живописи уподобляться орнаменту, а орнаменту самому становиться автономной художественной формой. Живопись и орнамент приобретали одинаковую ценность для художников. Для этого достаточно вспомнить живопись и прикладные работы М. Врубеля или декоративизм произведений универсального художника Англии — родины модерна — У. Морриса (художника, архитектора), много сделавшего в области растительного текстильного узора. Проектирование архитекторами орнаментальных панно, витражей, обоев и тканей было тогда обычным явлением.

Осознание самоценности орнамента в сочетании с программным эстетизмом модерна резко подняло требовательность к текстильным композициям. «Помните, что узор может быть или хорош, или никуда не годен. Никаких скидок на трудности задачи здесь быть не должно...», — отмечал У. Моррис в своих лекциях об искусстве¹. Удач было немало, так как на поиски нового решались наиболее одаренные мастера, а остальные рисовальщики орнаментов продолжали варьировать

¹ Цит. по: Эстетика Морриса и современность. М., 1987. С. 216.



**Рис. 98. Орнамент модерна,
исполненный на основе микроформы**



**Рис. 99. Декоративная ткань
с мотивами полевых растений.
Модерн**



**Рис. 100. Декоративная ткань
с изображением садовых цветов.
Модерн**



**Рис. 101. Декоративная ткань
с мотивами мака. Модерн**

традиционный текстиль. При ориентации мастеров модерна на потребление их изделий городскими жителями среднего достатка и уровнем знаний, позволяющим отличить простоту изысканных форм от примитивности или безвкусицы пересложненных композиций, большая часть населения все же оставалась незатронутой новыми идеями. В крестьянской России закрытость для неподготовленного человека образцов модерна суживала круг потребителей до крупных и средних городов. Даже природная любовь села к растительным формам не смогла пробить брешь в устоявшихся эстетических представлениях крестьянского искусства.

Растительные плательные и рубашечные узоры менее эффектны, но в них в наиболее чистой форме прослеживаются принципы стилизации в модерне. В отличие от стилизаторства эклектики, предполагающего точное воспроизведение в композициях мотивов прошлого, стилизация модерна стремится к изменению конкретных форм в соответствии с духом времени. Однако частое сведение поисков «духа времени» к применению простого набора приемов, выработанных модерном, приводило к модной фактурной обработке поверхности и к выхолощенности. В ряде случаев это оправдывалось назначением ткани, но часто выглядело и как стиливой шаблон.

Стилизация позволяла широко использовать в тканях модерна растительные мотивы текстильного орнамента прошлых веков, не выходя за пределы своего стиля. В качестве примера можно назвать проекты златотканых одежд для церковных нужд, выполненные в Строгановском училище. Но следует отметить, что такая работа с тканью не была массовой. «Это искусство было всецело аристократическим, и так как орнамент был его духовным содержанием и потому играл самостоятельную, а не служебную роль, в широких кругах стали перенимать только орнаментальную форму и применяли ее так же бессмысленно, как раньше мотивы ренессанса и барокко»¹, — писал известный исследователь искусства Кон-Винер. При справедливости этих слов в целом следует отметить, что к текстильному орнаменту это относится в меньшей степени. Сложности скорее возникали в использовании массовых тканей с растительным узором модерна. То, что прекрасно смотрелось в интерьерах, спроектированных первоклассными художниками, далеко не всегда подходило к интерьерам доходных домов. Это противоречие достигло кульминации именно на рубеже XIX—XX вв. Растительный орнамент как преобладающий орнамент тканей модерна играл в этом конфликте ведущую роль.

Орнаменты тканей модерна см. рис. 98—101, цв. илл. 26—29.

¹ Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. М., 1936. С. 208.

5. Растительные узоры на тканях XX в.

XX век не уменьшил симпатии людей к растительным узорам. Исчезновение к 1906 г. культа кривой линии в модерне резко ослабило лавину текучей растительной динамики в архитектуре, графике, но почти не затронуло художественный текстиль. Текстильный рисунок стиля «волнистых линий» упорно держался вплоть до Всемирной выставки 1925 г. Даже среди рисунков для текстиля, исполненных выпускниками художественно-промышленных школ, отголоски «растительного модерна» играли значительную роль. Но это был уже не ранний «болотный модерн» с нежными цветовыми сочетаниями. Резкость цветовых отношений, упругая сила цвета, появившаяся в орнаментах в первом десятилетии XX в., обрела и адекватную ему грубоватую примитивность формы. В растительных рисунках это особенно заметно.

Примитивизация текстильного орнамента в начале XX в. в значительной мере возникла из увлечений позднего модерна народным искусством различных регионов мира, в том числе таких экзотических для Европы, как Африка или Россия. Прелесть «варварского цвета» с особой силой открылась для Европы в «русские балетные сезоны». «Наша русская

“дикая примитивность”, наша простота и наивность оказалась в Париже (в культурнейшем Париже) более изощренной, более передовой и тонкой, нежели то, что там вырабатывалось на месте»¹, — писал А.Н. Бенуа. Условность декораций и костюмов, сочетающих изысканное, утонченное, варварское и страшное, поражало зрителя, вводило его в мир, где жизнь трактуется как росток, свободно и широко раскинувший свои побеги под лучами яркого солнца. Бакст, Головин, Рерих прекрасно чувствовали живую растительную пластику и активно включали растительные мотивы в свои театральные работы. Мощь цвета и растительный орнамент в работах русских театральных художников 20-х годов XX в. наиболее ясно выражены в декорациях к «Золотому петушку» Н.С. Гончаровой. «Растение, вот к чему неизбежно возвращаюсь, думая о Гончаровой... Куст, ветвь, стебель, побег, лист — вот доводы Гончаровой в политике, в этике, в эстетике»², — вспоминает Марина Цветаева. «Примитивистские цвета полотен Сезанна и Гогена и геометрические формы футуристической и кубистической живописи тоже сказывались на рисунке и колорите текстильных изделий»³. Постепенно под влиянием кубизма изображения

¹ Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 2. С. 512.

² Цветаева М.И. Сочинения в 2 т. М., 1980. С. 78.

³ Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. М., 1971. С. 56.

цветов становятся все более отчужденными от природы, искусственными, превращаясь (или почти превращаясь) в геометрические фигуры.

Проводником нового в текстиле 20-х годов можно назвать известного модельера Поля Пуаре. Вслед за ним художники смело применяют яркие краски и резкие сочетания (например, оранжевого с черным), не боясь покори́бить вкусы публики, которая с восторгом применяет новые расцветки и узоры.

Стиль **ар деко** нашел широкое применение в области художественного текстиля. Отметим ткани с цветочным декором из мастерской «Мартина», основанной П.Пуаре. В великолепном убранстве интерьеров и мебелировке, созданных Рульманном, обойные ткани занимают важное место. В дальнейшем, в частности, Германия производит ткани с асимметричными абстрактными мотивами. Но фирм, производивших текстильную продукцию с новыми рисунками, было не так много. «Фирма “Бьянкини-Ферье” выпускала полотно с ручной набойкой и парчу по рисункам Рауля Дюфи, Робера Бонфиса и Шарля Мартена. В фирме “Дюшон” заведующим отделом дизайна был назначен Мишель Дюбо. Бенедиктос, Жалле и Жольм работали для фирмы “Брюне Менье & К°”. Прекрасные ткани, однако, не сразу завоевали успех у женщин, которые смотрели на них, как на экзотику. Их приме-

няли главным образом лишь несколько знаменитых портных и художников-декораторов. Должно было пройти не менее десяти лет, пока эти жизнерадостные цвета и смелые рисунки привились в одежде и отделке интерьера»¹. Вершиной развития декоративизма первой трети XX в. следует считать 20-е годы. Поддержкой этого направления послужила Всемирная выставка декоративного и промышленного искусства в 1925 г. На фоне среднего качества экспонатов выставки текстиль с яркими геометризованными рисунками смотрелся свершившимся фактом развития нового направления.

В отличие от плавной кривой линии стиля модерн в текстиле 20-х годов главенствуют ломаная линия или даже скорее «ломаное пятно» и геометрически расчерченная плоскость. Активные цвета с резкой тональной градацией работают в сочетании с приемами, освоенными кубистами в живописи. В Советской России такие текстильные рисунки создаются в стенах ВХУТЕМАСа, где новые веяния часто приобретают футуристическую окраску и политическое содержание. Застрельщики «коммуны искусств», где художники текстиля были на равных с живописцами, применяли и развивали свой сложный художественный язык. «Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы —

¹ Розенталь Р., Ратцка Х. Указ. изд. С. 57.

разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний, застывший язык»¹, — декларировал А. Крученых. Растительные мотивы, так же как и другие природные формы, изображались в виде разрезанных объектов с пространственными смещениями в местах разрезов. Знаменитая роза ивановских ситцев на эскизах вхутемасовцев превращается в объект из овальных и круглых плоскостей с далекой от природы раскраской. Цепи поперечных и продольных линий, активно применявшиеся в текстильных рисунках новаторов, пронизывая простые растительные узоры, доводили их до уровня отвлеченных композиций. Следующий шаг за данными метаморфозами растительного орнамента был в отрицании не только растительного орнамента, но и орнамента вообще. Рубежной в этом плане следует считать дискуссию «Развитие или упадок орнамента», развернутую в 1933 г.

Но растительный орнамент не мог исчезнуть из поля зрения художников, так как фактура, являющаяся состоянием поверхности любой вещи, во множестве проявлений имеет растительную основу. Красота коры, плоскости распила дерева, поверхности листьев и различных

травянистых волокон дала пищу оригинальным поискам архитекторов и дизайнеров многих стран мира. Функционализм неожиданно катализировал «нижний» уровень использования форм растения в произведении искусства. Особенно ярко это проявилось в ткачестве: комбинации переплетений хлопковых, джутовых, льняных и других растительных нитей разных оттенков давали самые разнообразные и выразительные эффекты.

В послевоенном текстильном дизайне идет *постепенное возвращение к природной пластике* и развитию декора. Изображения растений, сохранявшиеся в традиционном текстиле, почти полностью заполняют весь текстильный орнамент. Однако новаторских идей растительный орнамент тех лет не имел. Наметившийся кризис в текстильном рисунке фирмы попытались устранить путем массивного привлечения к сотрудничеству крупнейших живописцев мира.

На специальной выставке, организованной в Амстердаме в 1956 г., были показаны проекты и набивные рисунки таких художников, как Пабло Пикассо, Анри Матисс, Андре Дерен, Жан Кокто, Марк Шагал, Хуан Миро и других. Это мощное влияние идей современной живописи в текстильный орнамент сыграло свою роль, и текстиль получил ту свободу в оформлении, которую имело творчество живописцев.

¹ Цит. по: Кофтин Е.Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989. С. 109.

50-е годы XX в. вошли в историю текстильного рисунка как годы *легкого свободного рисунка* с самоценной культурой рисующего мазка, раскованностью и удивлением в работе. Легкие и яркие наброски цветов заполнили европейский текстиль, даря людям радость и зачеркивая в сознании груз тяжелых военных и послевоенных лет.

«Толчком к возвращению переплетающегося орнамента стали исторические ремисценции в женской моде, появляющиеся с начала 60-х годов XX в. Художники искали вдохновения не только в стиле модерн, «ар деко», но и в неевропейских набивных тканях, в частности, народных тканях Африки и Японии»¹. Обращение к истории дополнило связь текстиля и изобразительного искусства. С 70-х годов в модный плательный текстильный рисунок возвращается четкая структурная организация, опирающаяся на условности исторических стилей и модных течений XVI—XIX вв. В отличие от тканей второй половины XIX в., обращение к истории искусства в XX в. носит более общий характер. В современный орнамент переносятся не только орнаментальные мотивы прошлого, но и мотивы живописных полотен, колориты картин. Так, в коллекциях под девизом «Барокко» ведущими были мотивы архитектурных орнаментов, парчи и бар-

хатов, основная гамма цветов включала в себя глубокий фиолетовый, бордо и цвет золота. Цветовой подбор как бы давал общее представление о барокко. Исторические реминесценции в орнаменте в значительной мере имеют растительный характер.

Последним наиболее мощным направлением в применении растительных мотивов в текстильном рисунке является *экологическая тема*, тема защиты природы. В 80-е годы она охватила весь европейский текстиль. Целый ряд художников, сочувствующих движению «зеленых», создают коллекции под девизами «Саванна», «Джунгли», «Северные просторы» и др. Главная цель — привлечь внимание современника к красоте земной природы и в первую очередь — растительного мира. Поэзия природы выражается даже в рекомендациях по модному оформлению тканей. Так, на 1987 г. модную гамму цветов составляли «зеленый в оттенках листа крапивы, полыни, мха в сочетании с коричневым цветом коры, золота и тумана»². Соединяясь с принципами суперграфики в решении интерьеров и костюма, «зеленая тема» не только украшает отдельные текстильные изделия, но и зрительно как бы обволакивает все пространство, где это изделие существует. Это достигается использованием крупных орнаментальных мотивов,

¹ Брозова Я. Орнамент на современных набивных тканях // Искусство и ремесла. Прага, 1973. № 3. С. 73.

² International Textiles. 1986. № 665. P. 96.

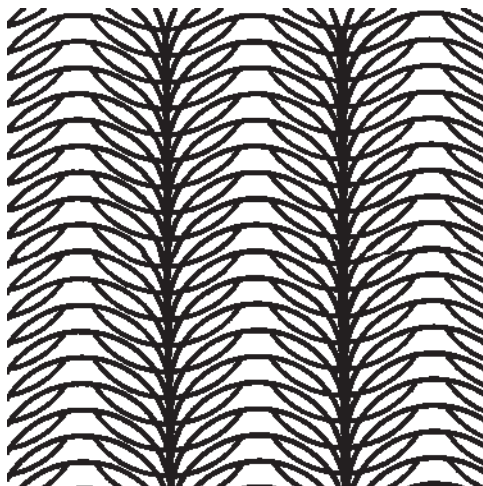


Рис. 102. В.Ф. Степанова.
Эскиз ткани. 1920-е годы



Рис. 103. Эскиз текстильной композиции с мотивом «Роза».
Студенческая работа. Россия. ВХУТЕИН. Конец 1920-х годов



Рис. 104. Текстильный орнамент с деревьями. Студенческая работа. Россия. Московский государственный текстильный университет. 1990-е годы

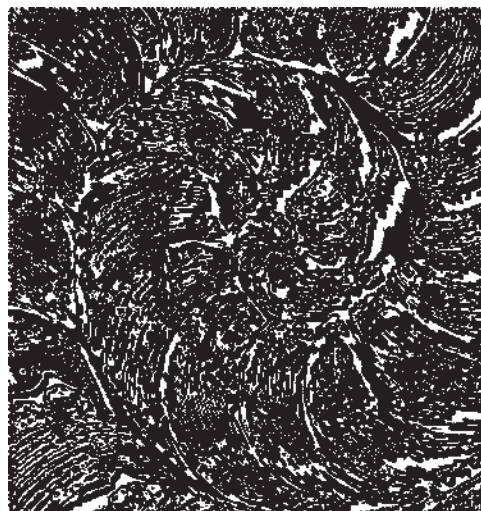


Рис. 105. Компьютерная обработка зарисовок растительного мотива для текстильного орнамента. Россия. Студенческая работа. 1990-е годы



Рис. 106. Шумяцкая Е. Я. (Рисунок для ситца)



Рис. 107. Шумяцкая Е. Я. (Рисунок для ситца)



Рис. 108. Малахова С. А. (Текстильный орнамент)

спроектированных для воздействия на среду без учета формы изделия. Человек сознательно хочет растворить себя в среде, войти в нее и жить

так же свободно, как живет окружающая его природа.

Растительные орнаменты XX в. см. рис. 102—108, цв. илл. 30—32.

Заключение

Подводя итог изложенному в учебном пособии материалу, следует подчеркнуть, что затронутые проблемы освещены в самом общем виде. Каждому студенту предоставляется возможность поиска своих индивидуальных приемов в рамках основных направлений, затронутых в пособии. Только непосредственный опыт наполнит теорию содержанием, даст силу и способность к развитию.

Надеемся, что обучающиеся смогут творчески осмыслить представленный текстовый и изобразительный материал, так как методы, раскрытые в пособии, не имеют застывших раз и навсегда данных форм. Они, несомненно, с течением

времени будут обогащаться, потому что интерес к орнаменту, в первую очередь к природному, имеет устойчивую тенденцию к возрастанию.

Художественно-композиционная система современного стиля требует своего дальнейшего развития, и поиски в области орнаментальной организации растительных форм могут существенно обогатить палитру средств и приемов художественной выразительности. Прогресс в любом виде искусства возможен только через изучение имеющихся правил и норм, так как «постижение сути законов ведет к свободе от них...», — отмечала Е.В. Завадская.



Рис. 1. Цветущий клевер. Акварель. Начало XX в.



Рис. 2. Красная смородина. Акварель. Конец XIX в.



Рис. 3. Ветви сливы с плодами. Акварель. Конец XIX в.



А



Б

**Рис. 4: А — «Анютины глазки». Акварель. Конец XIX в.
Б — Маки. Акварель. Начало XX в.**



Рис. 5. Сирень. Акварель. Начало XX в.



А



Б

**Рис. 6: А — Ветви терновника с плодами. Акварель. Конец XIX в.
Б — Ромашки. Акварель. Конец XIX — начало XX в.**



Рис. 7. Ци Бай-ши. Цветы мэйхуа. 1947 г.



А



Б

**Рис. 8: А — Нарциссы. Акварель. Конец XIX в.
Б — Шиповник. Акварель. Конец XIX в.**



Рис. 9. Маки на лугу. Акварель. Конец XIX в.



Рис. 10. Хризантемы. Акварель. Конец XIX в.



Рис. 11. Гвоздики. Акварель. Конец XIX в.



Рис. 12. Роза. Акварель. Конец XIX — начало XX в.



Рис. 13. Розы. Акварель. Конец XIX — начало XX в.



Рис. 14. Растительные мотивы, исполненные с учетом их дальнейшего использования в орнаментальных композициях. Акварель. Конец XIX в.



**Рис. 15. Орнаментальная композиция маков на плоскости в виде круга.
Акварель. Начало XX в.**



Рис. 16. Декоративная ткань. Франция. Первая половина XVIII в.



Рис. 17. Шелковая ткань. Италия. XVIII в.



Рис. 18. Филипп де Лассаль. Декоративная ткань. Франция. 1775 г.



Рис. 19. Бархат полуразрезной. Шелк. Франция. Конец XVIII в.



Рис. 20. Гобелен мебельный. Шерсть. Ручное ткачество.
Выполнен по рисунку XVIII в. в Германии



Рис. 21. Декоративная ткань. Италия. Начало XIX в.



**Рис. 22. Мотивы для текстильных орнаментов. Акварель.
Вторая половина XIX в.**



Рис. 23. Декоративная ткань. Россия. Конец XIX в.



**Рис. 24. Цветочные мотивы для печатных текстильных рисунков.
Франция. Конец XIX в.**



А



Б

**Рис. 25: А — Печатный текстильный рисунок. Франция. Конец XIX в.
Б — Печатный текстильный рисунок. Россия. Конец XIX в.**

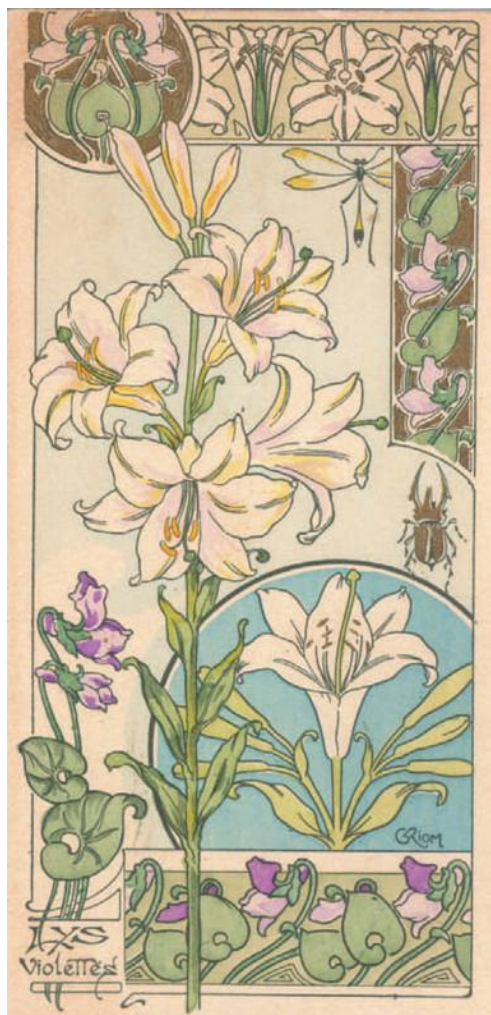


Рис. 26. Таблицы орнаментальных мотивов. Начало XX в.



Рис. 27. Клематис и розы. Начало XX в.



Рис. 28. Мебельная ткань. Россия. Начало XX в.



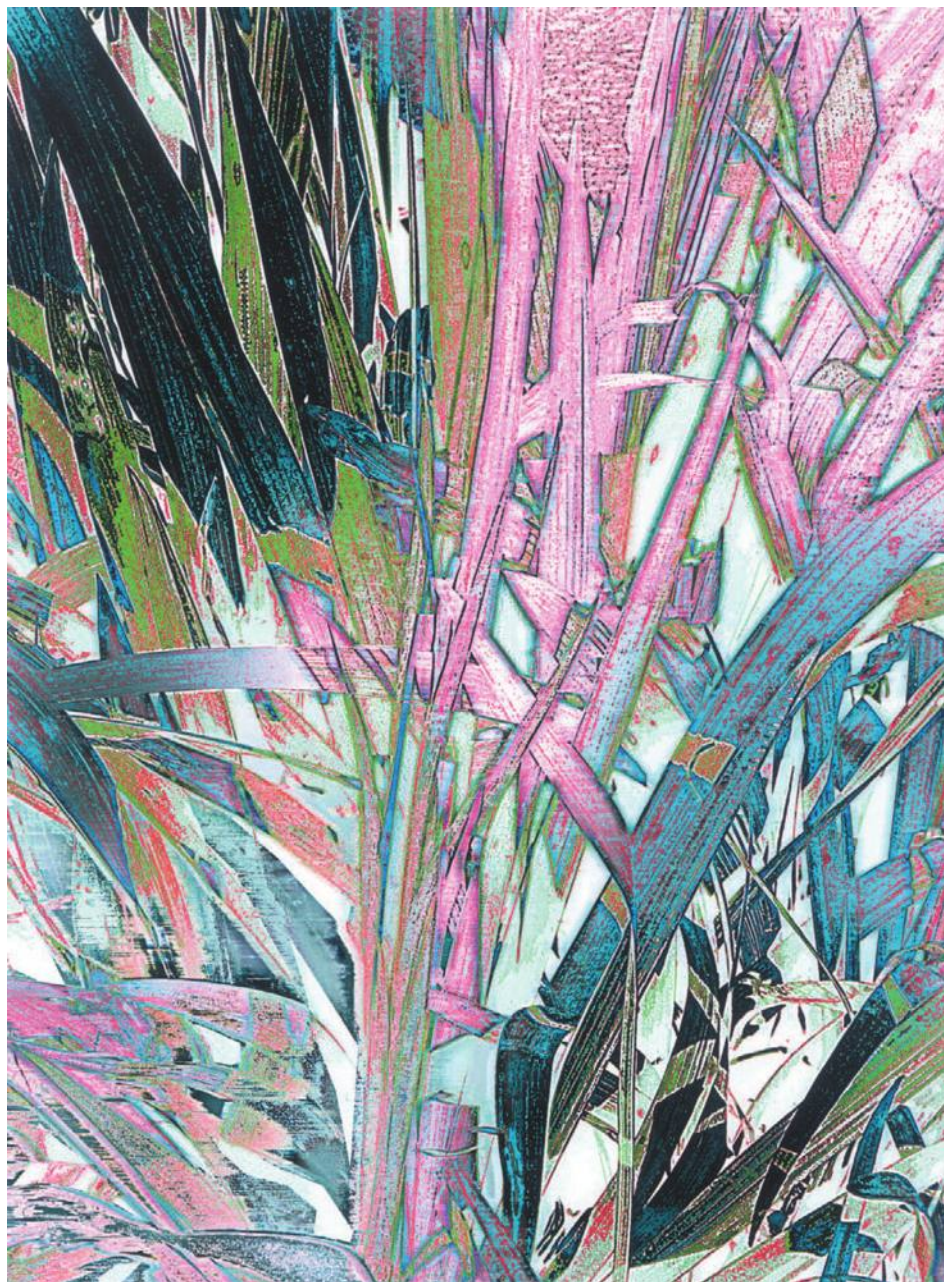
**Рис. 29. Мебельная ткань с изображением чертополоха.
Россия. Начало XX в.**



Рис. 30. Печатный текстильный рисунок. Англия.
Вторая треть XX в.



Рис. 31. Печатный текстильный рисунок «Цветущий сад». Франция. Вторая треть XX в.



**Рис. 32. П.Н. Бесчастнов. Растительный текстильный рисунок.
Компьютерная обработка фотографии. Россия. Конец XX в.**

Литература

- Авесиян О.А.* Натура и рисование по представлению. М., 1985.
- Адлер Б.Ф.* От наготы до обильных одежд. Берлин, 1923.
- Барц А.О.* Наброски и зарисовки. М., 1970.
- Беда Г.В.* Основы изобразительной грамоты. М., 1963.
- Бенца А.Н.* Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2.
- Бесчастнов Н.П.* Основы изображения растительных мотивов. М., 1989.
- Бесчастнов Н.П.* Черно-белая графика. М., 2002.
- Бирюкова Н.Ю.* Западно-европейские набивные ткани XVI—XVIII века. М., 1973.
- Брожова Я.* Орнамент на современных набивных тканях // Искусство и ремесла. Прага, 1973. № 3.
- Бурмистров Б.А., Бесчастнов Н.П., Гусейной Г.М., Сабо Я.* Орнаментальная организация графического изображения: Черно-белая графика. М., 1985.
- Волкова Е.В.* Ритм как объект эстетического анализа // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Вундерлих Т.* Рисование живых моделей в различных учебных заведениях. Рисование растений для художественной промышленности // Известия общества преподавателей графических искусств. 1913. № 2.
- Евсюков В.В.* Мифы о мироздании. М., 1986.
- Жукова А.В.* Лесной богатырь-художник // Юный художник. 1982. № 1.
- Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
- Западно-европейская графика XV—XX веков.* Л., 1985.
- Захаржевская Р.В.* Костюм для сцены. М., 1967.
- Иконников А.В.* Художественный язык архитектуры. М., 1985.
- Кириченко Е.И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986.
- Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.
- Ковалев Н.Е., Шевчук Л.Д., Шуренко О.И.* Биология. М., 1986.
- Ковтун Е.Ф.* Русская футуристическая книга. М., 1989.
- Козлов В.Н.* Основы художественного оформления текстильных изделий. М., 1981.
- Кон-Винер.* История стилей изобразительных искусств. М., 1936.
- Косоурова Т.Н.* Орнаментальная графика Жана Берена и ее влияние на французское прикладное искусство XVII — начала XVIII века // Западно-европейская графика XV—XX веков. Л., 1985.
- Косоурова Т.Н.* Французские художники-орнаменталисты эпохи неоклассицизма // Западно-европейское искусство XVIII века. Л., 1987.
- Краткие очерки орнаментальных стилей.* М., 1889.

- Кузин В.С. Наброски и зарисовки. М., 1981.
- Мерцалова Н.М. История костюма. М., 1972.
- Методика художественного конструирования. М., 1978.
- Мещеряков А.Н. Герои, творцы и хранители японской старины. М., 1988.
- Моран А. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982.
- Овчинников В.В. Сакура и дуб // Роман-газета. 1987. № 3.
- Отчет московского дворцового училища за 1833 и 1834 гг. М., 1834.
- Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. М., 1983.
- Раушербах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
- Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. М., 1971.
- Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. М., 1984.
- Ротенберг Е.И. Западно-европейское искусство XVII века (серия «Памятники мирового искусства». Вып. 4). М., 1971.
- Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. М., 1968.
- Салтыков А.В. Самое близкое искусство. М., 1968.
- Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн // Советское искусствознание-78, второй выпуск. М., 1979.
- Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. М., 1934.
- Соколова Т.М. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972.
- Тиц А.А., Воробьева Е.В. Пластический язык архитектуры. М., 1986.
- Черемушкина Н.С. Принципы трансформации растительных мотивов в формы костюма и орнамента. М., 1985.
- Шафрановский И.И. Симметрия в природе. Л., 1985.
- Шугаев В.М. Орнамент на ткани. М., 1969.
- Урманцев Ю.А. Растения правши и левши // Природа. 1961. № 5.
- Шолье Г.-А. На ревность // Европейская поэзия XVII века (Б-ка всемирной литературы). М., 1977.
- Эстетика Морриса и современность. М., 1987.

Содержание

Предисловие	3
Введение	4
Глава 1. Изображение растений в истории художественно-промышленного образования	8
1. Изображения растений в орнаментах с древних времен до конца XVIII в.	8
2. Рисование растений в европейском художественно-промышленном образовании в XIX — начале XX в.	18
Глава 2. Теория изображения растений для текстильного рисунка	31
1. Функция изображений растений в текстильных изделиях	31
2. Растительный орнамент и форма текстильного изделия	32
3. Типология растительных орнаментов	36
Глава 3. Научные положения изображения растений и растительных орнаментальных мотивов	47
1. Систематика растений	47
2. Строение высших растений	58
3. Симметрия и асимметрия в строении высших растений и в их изображениях	66
4. Цельность в изображениях растительных мотивов	74
5. Ритмическая основа изображений растительных мотивов	77
6. Пластические свойства изображений растительных мотивов	80
7. Геометрия пространственных построений изображения растений на плоскости	82
8. Светотень в изображении растений	87

Глава 4. Методика изображения растительных мотивов	89
1. Аналитические изображения	89
2. Образно-эмоциональные изображения	94
3. Орнаментально-пластические изображения	104
4. Практические советы по изображению растений	118
Глава 5. Растительные мотивы в европейском текстильном орнаменте	126
1. Цветы и плоды в барокко и рококо	127
2. Гирлянды и венки классицизма и ампира	137
3. В стране березового ситца	148
4. Мотив извивающегося листа	155
5. Растительные узоры на тканях XX в.	163
Заключение	171
Литература	172

Учебное издание

Бесчастнов Николай Петрович

Изображение растительных мотивов

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению подготовки дипломированных специалистов
«Художественное проектирование изделий текстильной и легкой
промышленности»*

Зав. редакцией *В. А. Салахетдинова*

Редактор *Е. А. Королева*

Зав. художественной редакцией *И. А. Пшеничников*

Художник обложки *М. Б. Патрушева*

Компьютерная верстка *А. И. Попов*

Корректор *Л. И. Трифонова*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03115 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.60.953.Д.009475.08.07 от 10.08.2007 г.

Сдано в набор 21.07.03. Подписано в печать 14.11.03.

Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 12,87 + 2,34 вкл.

Тираж 20 000 экз. (1-й завод 1–5 000 экз.). Заказ № .

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 430-04-92, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

Государственное унитарное предприятие
Полиграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».
420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.