

Для украшения скульптур и конструкций можно использовать декоративные элементы из соломки, декоративные ткани, керамические бусы, лозовые солнышки и корзиночки. Надо отметить, что сувениры выполняются в традициях соломоплетения. Кора создает объем. Соломенные декоративные элементы дополняют и украшают изделие.

Все, что окружает человека, создавалось ручным трудом на протяжении тысячелетий. Лозоплетение – это частичка истории и культуры белорусского народа. Сохранение вековых традиций лозоплетения – почетная задача мастеров этого искусства. Использование инновационных подходов в лозоплетении – продолжение жизни ремесла. Новый взгляд в лозоплетении помогает украсить интерьер любого помещения. Так как стираются границы между сельским и городским жителем в наше время, плетеные изделия, используемые в быту, могут придать самобытность. Утилитарные предметы быта должны украшать окружение человека.

Недостатком представленного материала является то, что кора принимает влажность того помещения, в котором находится. А вот достоинством является то, что при высыхании кора выделяет приятный аромат. Кору можно использовать для украшения интерьерных и утилитарных изделий.

1. Гурецкая, Е. В. Лозоплетение. Иллюстрированный мастер-класс / Е. В. Гурецкая. – Минск : Беларус. Энцыкл. імя Петруся Броўкі, 2017. – 88 с.

2. Козлов, В. М. Плетение из ивового прута / В. М. Козлов. – М. : Культура и традиции, 1998. – 352 с.

**А. А. Ковалев (Беларусь, Минск),
доктор философских наук, профессор
Alexander Kovalev (Belarus, Minsk),
Doctor of Philosophy, Professor**

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ СПЕЦИФИКУ РИСУНКА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

BASIC CONCEPTS DETERMINING THE SPECIFIC OF THE FIGURE IN DECORATIVE AND APPLIED ART

Аннотация. В данной статье рассматриваются основные понятия, определяющие специфику рисунка в декоративно-прикладном искус-

стве. В основном речь идет о понятиях «декор», «декоративный». Автор рассматривает семантическую развертку этих понятий, реконструируя их первичный смысл. Понятия разбираются в историческом контексте.

Ключевые слова: декор, декоративный, сакральный, орнамент, герб, лингвистический анализ, исторический контекст.

Abstract. This article covers the basic terms that define the specificity of the drawing in decorative and applied arts. Basically we are talking about the concepts of «decor», «decorative». The author considers the semantic analysis of these concepts, reconstructing the primary meaning. Concepts are considered in the historical context.

Keywords: decor, decorative, sacral, ornament, coat of arms, linguistic analysis, historical context.

Слова «декор», «декоративный», «декоративность» пришли в нашу культуру из латинского языка, в котором они имеют несколько значений: от лат. «decor» – приличие, пристойность, совместимость; красота, прелесть, изящество. Уже в латинском звучании мы обращаем внимание на то, что слово «декор», несмотря на свою компактность, состоит из двух морфем «де» и «кор». В некоторых европейских языках, например английском, французском, испанском, частица «де» указывает на принадлежность чего-либо чему-либо. Вторая часть слова «кор» (в звучаниях «кр», «кор», «кар» «ор») в различных культурах означает высшее сакральное. Сакральное (от англ. «sacral» и лат. «sacrum» – священное, посвященное Богу) – в широком смысле – все, имеющее отношение к божественному, религиозному, небесному, потустороннему, иррациональному, мистическому, отличающееся от обыденных вещей, понятий, явлений. В отличие от понятий священное и святое сакральное появилось не в религиозном, а в научном лексиконе и используется при описании всех религий, включая язычество, первоначальные верования и мифологию. Сакральное – это все, что создает, восстанавливает или подчеркивает связь человека с потусторонним [1].

В значении принадлежности к первоначальному (первопричине), божественному, священному, высшему эта морфема бытует в таких словах, как «король» («круль» в польском произношении), «крона» (верхняя часть священного дерева), «крада» (священный костер славян), «крест», «апокриф», «кронос» и др. К близкому семантическому ряду относятся слова, обозначающие близкое, родное, кровное, – «кровь», «край», «кров», «кривич» (родной по крови) и др.

Для нас важно и принципиально, что еще в античной Греции, а затем и в Древнем Риме под декором понимали нечто большее, чем просто украшение, декор воспринимался эллинами и римлянами как конкретная манифестация социального статуса его носителя. В латинской риторике «decor» означает достойное благообразие, в отличие от противоположного по значению слова «indecentia» – непристойность. Римляне понимали «decorum» как сообразное, надлежащее, подобающее и, следовательно, соотносимое с определенным идеалом, имеющим неоспоримую ценность для римского общества с социальной, эстетической и этической точек зрения. При этом особое значение имел также индивидуально-личностный аспект, что можно определить как особенную красоту, выражающую органичность приспособления частей к целому. Каждый предмет, который был связан со значимым общественным событием, должен иметь свой «декорум» – соответствующее ему образное начало, в отличие от всеобщей, абсолютной красоты, которую обозначали греческим словом «symmetria» (гармония, симметрия) и которой в первую очередь наделялись боги Олимпа, а затем богоподобные герои и люди.

Глагол «decorare» означал украшать в смысле «возвеличивать, прославлять», в отличие от «ornare» – украшать в значении «снабжать необходимым, оснащать, вооружать». Принципиальная разница заключалась в следующем: если римскому легионеру требовалось снаряжение – «ornamentum», которое могло быть весьма дорогим, декорируемым гравировкой и чеканкой, но, прежде всего и это главное, с этим изображением была увязана магическая конкретно обереговая функция – оно должно было охранять его жизнь в бою, то императору во время триумфа полагалось достойное благообразие – «decorum». В это понятие включались пурпурная мантия триумфатора, лавровый венок, триумфальные арки и колонны, шествия и все связанное с празднованием триумфа в особо торжественных случаях. Император – человек приближенный к богам, и это должно быть отмечено посредством «decorum». Уже с этих пор декор нес в себе идеологический смысл.

Искусствоведы давно обратили внимание на тот факт, что в римском орнаменте коренным образом меняется само отношение к декорируемой поверхности. И это в первую очередь свя-

зано с меняющимся мировоззрением. Греческий орнамент имеет завершенные формы, наполненные разработанными сюжетами, расположенными, как правило, по горизонтали, в виде замкнутых полос; римский – теряет замкнутость композиции, которая становится для него совершенно необязательной вследствие потери орнаментом своей сбалансировано-выверенной, как у греков, конструктивной основы. Преимущество отдается не горизонтальному, а вертикальному расположению полос декора. В орнамент приходит нечто совершенно новое и поразительное: принцип взаимодействия между элементами, то есть между персонами декоративных изображений. Они вступают в непосредственно-личностный контакт, и таким образом происходит реальное действие, а не идеализированно-формальное, как в эгейском и греческом орнаменте. Таким образом, произошло стирание граней между сюжетной и орнаментальной частями композиции.

Характерный признак римского орнамента – заимствование мотивов для орнамента непосредственно из реальной действительности, игнорируя какое-либо идеально возвышенное содержание. Сакральное начинает обретать светские черты. В орнаментах мы видим все большее присутствие атрибутики римской светской жизни: жертвенники, факелы, воинские доспехи, театральные маски, музыкальные инструменты, гирлянды из цветов, плодов, ленты. При этом формально «decorum» как внешнее соответствие высшему, сакральному сохраняет свое значение и соответственно полагается императору во время триумфа. Император – человек приближенный к богам, и это должно быть отмечено посредством «decorum».

Такое понимание декора сохранялось в европейской художественной культуре длительное время. Декорирование предмета, объекта не могло быть исключительно формальным, в нем обязательно присутствовал содержательный аспект, особое значение имел социальный статус владельца данного предмета. В эстетике Итальянского Возрождения слово «decorum» означало «нравственность, приличие, достоинство». Позднее, в эпоху Просвещения, английское и французское «decor» – «приличие, этикет».

В Средние века и в Новое время высший свет Европы, монархи, дворяне, знать, продолжая традицию античности, в

оформлении личных вещей и предметов, имеющих социальный статус, использовали изобразительные и декоративные решения, несущие в себе определенную идеологическую нагрузку, изображение указывало на сословную принадлежность его носителя. Это в первую очередь можно наблюдать в геральдике, а также в предметах личного обихода, в оформлении интерьеров. С конца XIII – начала XIV вв. геральдика начинает приобретать государственно-юридический характер, составляются своды геральдических правил и сборники гербов – гербовники. Каждый европейский правящий род имел свой родовой герб, отражающий основные качества представителей этого рода. Вначале символика гербов отличалась предельным лаконизмом и ясностью форм. Самые древние дошедшие до нас гербы были нанесены на печати, достаточно часто печатью являлась внешняя сторона личного перстня, ей и скреплялись важнейшие документы – грамоты, договоры. Таким образом правящее сословие распространяло свою власть и влияние.



Рис. 1. Графическая основа печати полоцкого князя Изяслава (X в.)

Фамильный герб рода Рюриковичей – династии, правящей Древнерусским государством в средневековый период, представляет собой трансформированное изображение сокола, более точно атакующего сокола, стремительно летящего на добычу. Это символ воина, и воина не простого, а полководца, человека, принадлежащего к высшему сословию. Изначально герб принадлежал первому летописному князю Древней Руси – Рюрику. По одной из исторических версий, в отличие от европейских геральдических дворянских гербов, знаки Рюриковичей, в целом сохраняя

основную образно-символическую конструкцию, имели личные специфические особенности. Это можно наблюдать в изображениях на предметах личного обихода сыновей Владимира Святославича: на печатях Изяслава и Ярослава (рис. 1; 2), на монете туровского князя Святополка. Что интересно, у всех

к изображению сокола был присоединен крест. Это символизировало, что Русь была крещена.

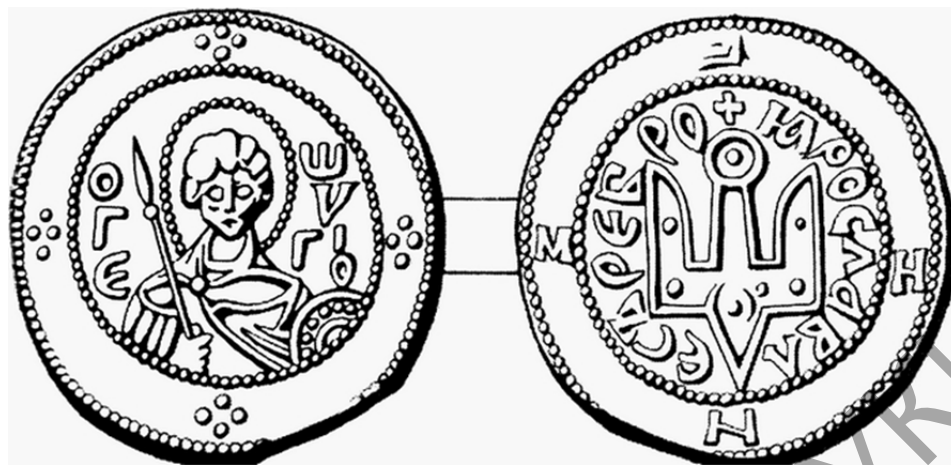


Рис. 2. Печать Ярослава Мудрого (XI в.)



Рис. 3. Перстень Всеслава
Чародея (XI в.)

Несмотря на общие геральдические изображения, у некоторых русских князей были и свои личные знаки. Так, например, история сохранила для нас уникальный предмет – перстень Всеслава Брючславича (по прозвищу Чародей), князя полоцкого (рис. 3). На перстне прочитывается символическое изображение Мирового дерева, которое можно прочесть как родовое древо, объединяющее ветви разных родов в единое целое. Это символ жизни, объединяющий в себе пространства прошлого, настоящего и будущего. В данном случае мы можем наблюдать, каким емким содержанием обладали самые простые, на первый взгляд, изображения. Изображение на перстне в определенном смысле подтверждает предположения некоторых историков о том, что полоцкий князь Всеслав не был приверженцем новой религии, напротив, он своими поступками (разорение Новгородской Софии) противодействовал ей, и его личный знак тому свидетельство. Тут виден след старой славянской рунической письменности, так называемые чирь и резы.



Рис. 4. Монета туровского князя Святополка (XI в.)

С распространением христианства, начиная со II в. нашей эры и по настоящее время, сакральное значение декора сохраняется и постоянно воспроизводится в рамках традиции религиозного христианского искусства. В основном это связано с христианскими храмами (как православными, так и католическими), в оформлении которых повсеместно присутствует декор, обязательно несущий смысловую нагрузку, связанную со Священным Писанием.

Со временем сакральная, или, как мы ее еще называли, идеологическая, функция декоративности в светском искусстве начинает в определенной мере выхолащиваться, «достойное благообразие» постепенно начинает заменяться формализованным декором. При этом символика сакрального, связанного с божественным, внешне может иметь место, но внутренний баланс формы уже нарушен в сторону «чистого» декора. Чрезмерная пышность, помпезность растворяет сакральные смыслы. Наиболее отчетливо это проявляется в эпоху барокко, в дальнейшем эта тенденция прослеживается в эпоху рококо. Что касается классицизма, то в нем эта функция сохранялась в той или иной степени. Естественно, мы говорим об общей тенденции, в которой, конечно же, можно обнаружить не мало примеров, которые могут опровергнуть наши суждения.

В дальнейшем европейский модерн строил свою художественную практику на декоративных фантазиях. Многие художники в это время начинают увлекаться формальными поисками, но были и такие, для которых сакральное в искусстве было определяющим началом. В творчестве замечательного

чешского художника А. Мухи мы наблюдаем попытку вернуть сакральный момент в изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Его неповторимые, чувственные женские образы являют собой символ «Мировой души», вибрирующей между миром идеальных ценностей и чувственной реальностью нашего земного существования. Примечательно, что целостность видения А. Мухи касается всех аспектов его творчества: живописных полотен, театральных афиш и плакатов, рисунков для различных ремесел, эскизов ювелирных украшений. Основу орнаментальных композиций мастера практически всегда составляет природный мотив. Искусство А. Мухи – это одна из самых ярких страниц в истории стиля модерн. Некоторые авторы пишут о том, что художник внутри этого направления развил свой собственный стиль – стиль А. Мухи с присущими лишь ему одному неповторимыми чертами.



Рис. 5. А. Муха «Живопись»
(1898, цветная литография)

На цветной литографии «Живопись» (рис. 5) мы наблюдаем композицию из серии «Искусства». В раскрытии образа художник избирает свой творческий ход, он отказывается от традиционных решений, в которых аллегория вида искусств изображалась с наличием традиционных атрибутов, вроде палитры, кистей, тюбиков; для него важно показать одухотворенность естественной природной красоты; используя для этого весьма ограниченные выразительные средства – ритмику линий, теплую, нежную цветовую гамму и неповторимый, сложный ракурс женской фигуры, получившей импульс от распускающегося цветка.

На протяжении своего творческого пути А. Муха непрерывно работает над созданием каталога своих творческих произведений. В 1902 г. он издает сборник их 72 листов под

общим названием «Documentsdecoratifs», в него входят образцы (эскизы) бытовых предметов, мастерски решенных автором, орнаменты и узоры в новом стиле, выполненные для художников-дизайнеров, работающих в области декоративно-прикладного искусства (рис. 6). К этому времени стиль ар-нуво в своем формальном воплощении уже окончательно сложился и художник таким образом продемонстрировал его пластические возможности в решении ювелирных украшений, в проектировании мебели, в дизайне столовых приборов и прочих предметов повседневной жизни той эпохи. Рисунки для сборника были выполнены технически просто – карандашом, тушью и размывкой белым пигментом.



Рис. 6. А. Муха. Рисунок из авторского сборника-каталога «Documentsdecoratifs». Обрамление для зеркала, обратная сторона

В середине 10-х гг. XX в. на мировой художественный рынок выходит сложный и противоречивый стиль ар-деко, который в конечном итоге становится определяющим на долгие годы фактором развития международного дизайна. Он оказал влияние на архитектуру, международную моду, индустрию развлечений, оформление жилого и рабочего интерьера, на ювелирные изделия, на всю материальную культуру в целом.

Основными источниками стиля ар-деко являются такие направления в искусстве и дизайне, как стиль ар-нуво, Венский сецессион, немецкий союз дизайнеров «Веркбунд», русский конструктивизм и голландское движение «Де Стейл». Стиль ар-деко также вобрал в себя достижения в области живописи, такие как абстракционизм (это в основном стили, ориентированные на геометрическую абстракцию) и кубизм.

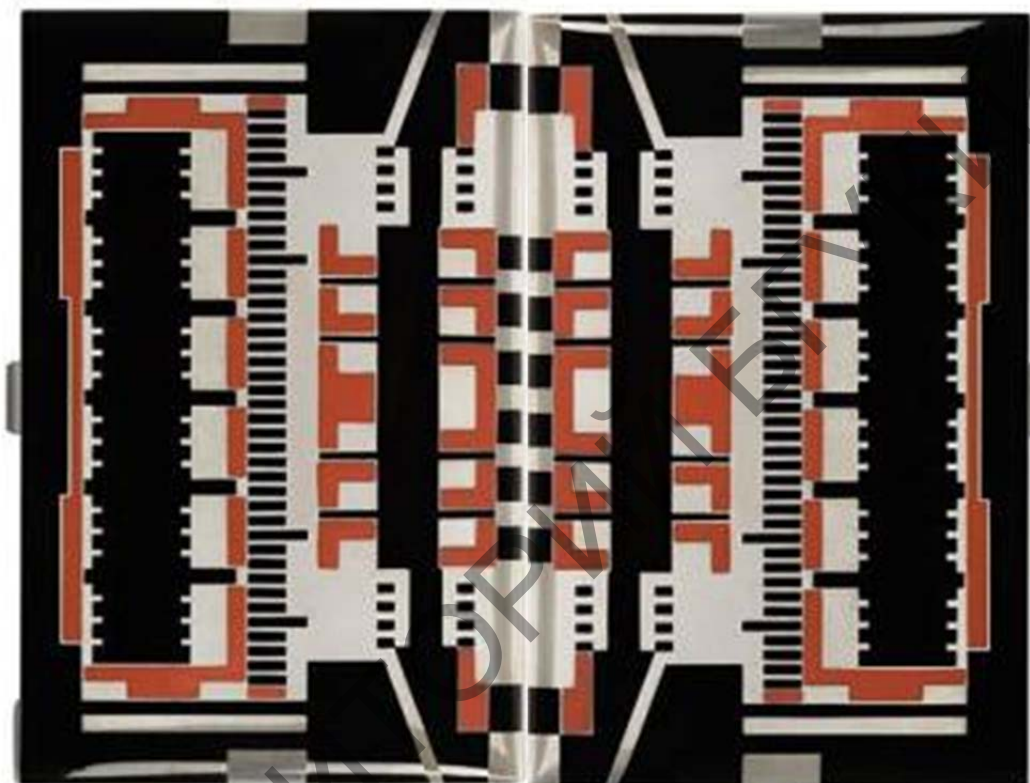
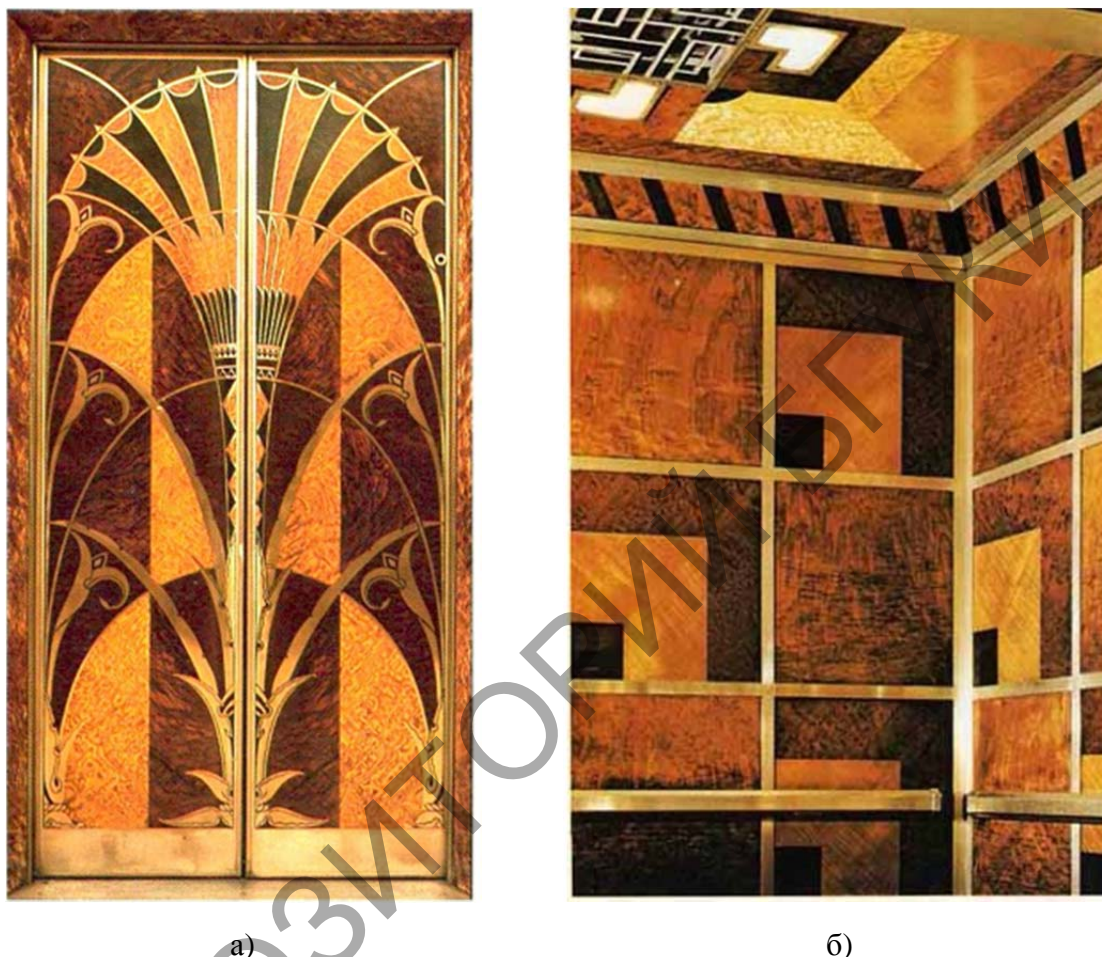


Рис. 7. Р. Тамплие. Портсигар в стиле арт-деко (1930, серебро, алюминий, лак)

В музее декоративного искусства в Париже была представлена работа французского ювелира Раймона Тамплие – портсигар (рис. 7). Это классика ар-деко. В данном случае мастер использует свой излюбленный прием – прием контраста: на двух створках портсигара резко выраженное противопоставление определенных качеств элементов, составляющих единое целое (по фактуре, цвету, ритму, форме). Контраст позволяет ярче выделить функциональные и художественные особенности сопоставляемых элементов и содействует обострению восприятия целого. Контраст служит средством выявления наиболее существенного в композиции, подчеркивает отдельные харак-

терные свойства и особенности, способствует последовательному восприятию авторского замысла. Контрасты всегда легче запоминаются, эту особенность приема весьма эффектно использовал французский ювелир, добиваясь художественной выразительности своих изделий.



а) б)
Рис. 8. Уильям ван Аллен. Двери лифта в Крайслер-билдинг (1930, Нью-Йорк):
а) рисунок по мотивам египетского папируса;
б) внутренний вид лифта

Триумф стиля ар-деко состоялся во время Международной выставки декоративных искусств, проходившей в Париже с апреля по октябрь 1925 г., где было представлено большинство европейских государств. В это время была в общих чертах сформирована концепция ар-деко. (Некоторые авторы используют термин «ат-деко».) Америконизированное ответвление ар-деко еще называют «Streamline Moderne» – «обтекаемые линии». Основной постулат стиля отражал общую концептуальную направленность дизайнерской мысли того времени – форма должна следовать за функцией. При этом большинство ав-

торов считали, что мастерски исполненная, художественно решенная, изящная декоративная отделка может быть предназначена лишь для отдельных уникальных образцов либо для небольших партий.

Говорить о сакральном назначении орнаментальных декоративных решений ар-деко весьма затруднительно, так как в данном случае перед художником стояла иная задача, а именно: привлечь внимание зрителя, произвести необходимый эффект, поразить воображение. Изначально ар-деко представлял собой элитный стиль, использующий в своей практике дорогие материалы: слоновую кость, дорогие породы древесины, нефрит и т. д. В формообразовании ставка делалась на мощный визуальный эффект, семантика уходила на второй план.

Вернемся к народному, традиционному искусству, в котором сакральная функция декоративного изображения сохраняется на всем протяжении его существования. В последнее время в странах бывшего Советского Союза заметно увеличился интерес к изучению символики национального орнаментального строя. В народе приходит осознание того, что орнамент, или, как его часто называют народные мастера, узорочье, имеет вселенское, космическое прочтение, в нем заключены обширные сакральные знания наших далеких предков. Даже при ближайшем ознакомлении эти знания потрясают своей глубиной. В орнаментальном строе необходимо знать значение отдельных элементов, композиционные особенности построения общей орнаментальной формы, символики цветовой гаммы, чтобы увидеть целостный образ, проявленный для нас тысячекратной мудростью рода.

Наиболее содержательным, семантически насыщенным считается народный текстильный орнамент. До сих пор ярко сверкают, переливаются радужными красками узоры, выполненные на рушниках, рубахах, скатертях, с любовью выполненные мастерицами-ткачихами прошлых веков. Дошедший до нас орнаментальный мотив являлся не чем иным, как посланием, в которое закладывались жизнеутверждающие смыслы, именно поэтому изменять, трансформировать их было недопустимо. Эти символические изображения божеств мира Прави – Сварога, Ярила, Перуна – должны были, по мнению пращуров, привлечь к их владельцам покровительство и защиту высших

небесных сил и отвратить воздействие злых. Что на самом деле являлось значимым для народного мастера, так это сохранение общего композиционного строя и характерных особенностей узора, дабы не нарушать и не искажать древний священный смысл.

1. Сакральное [Электронный ресурс] // Философская энциклопедия. – 2000–2019. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9015/САКРАЛЬНОЕ. – Дата доступа: 11.03.2018.

**А. А. Ковалев (Беларусь, Минск),
доктор философских наук, профессор**
Alexander Kovalev (Belarus, Minsk),
Doctor of Philosophy, Professor

**ЭСТЕТИКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ
НА ПРОБЛЕМУ ТВОРЧЕСТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ (сопоставительный анализ категории
творчества в контексте современного
художественно-педагогического образования)**

**AESTHETIC WORLDVIEWS TO THE PROBLEM OF CREATIVITY
IN THE VISUAL ARTS (a comparative analysis of the category tvorchestva
in the context of modern art-pedagogical education)**

Аннотация. В данной статье рассматривается один из основополагающих теоретических методов анализа явлений художественно-изобразительной практики – метод сопоставительного анализа. Предметом анализа является категория «творчество». Рассматривается концептуальная представленность данной категории в контексте основных четырех художественных систем современности: народном прикладном искусстве, религиозно-церковном искусстве, реалистической школе и в авангардном искусстве. В контексте модернизма (авангардизма) речь идет о творчестве как эксперименте в области художественно-изобразительной деятельности. Автором затрагивается проблема научно обоснованного прочтения категорий художественно-изобразительной практики представителями различных направлений современной художественной культуры.

Ключевые слова: метод сопоставительного анализа, диалогический подход, категория творчества, авангардное искусство, реалистическое (академическое) искусство, народное прикладное искусство, религиозное искусство, творческая личность, эстетическое воспитание, критерии