Декоративно-прикладное искусство

Молотова В.Н.



В. Н. Молотова

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

2-е издание, исправленное и дополненное

Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов образовательных учреждений среднего профессионального образования

Москва

Форум

2010

УДК 745(075) ББК 85.12я723 М75

Рецензенты:
зав. кафедры «Живопись» Московского государственного университета сервиса, профессор *И.Н. Тихонова',* декан факультета «Дизайн одежды» Института экономики и культуры, член союза художников России, союза дизайнеров России *О. С. Бондаренко*

Молотова В.Н.
М75 Декоративно-прикладное искусство : учебное пособие / В. Н. Молотова. — 2-е изд. испр. и доп. — М. : ФОРУМ, 2010. — 288 с. — (Профессиональное образование).

ISBN 978-5-91134-398-9 (ФОРУМ)

В учебном пособии приведены основные сведения о развитии мирового и русского декоративно-прикладного искусства и народных художественных промыслов. Материал представлен в хронологической последовательности по основным историческим периодам, странам и стилевым направлениям. К каждой теме даны тесты, предназначенные для проверки (самопроверки) знаний по отдельным вопросам развития декоративно-прикладного искусства и народных промыслов.

Предназначено для студентов вузов и может быть полезно широкому кругу читателей, интересующихся развитием мирового и русского декоративно-прикладного искусства.

УДК 910(075) ББК 75.81

ISBN 978-5-91134-398-9 (ФОРУМ) © Молотова В. Н., 2007, 2010
© Издательство «ФОРУМ», 2007, 2010

Молотова Виктория Николаевна Декоративно-прикладное искусство

Учебное пособие

Редактор *Головкина Т.Н.* Корректор *Картамышева О.Н.* Компьютерная верстка *Сильванович А.П.* Оформление серии *Зарецкая Л.*

Подписано в печать 02.09.2009 Формат 60x90/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12+6 (вкл). Уч.-изд. л. 17,8. Бумага офсетная. Тираж 1500. Заказ 4751.

Издательство «Форум». 101990, Москва—Центр, Колпачный пер., д. 9а. Тел./факс: (495) 625-32-07, 625-52-43.

Отпечатано в ОАО «Тверской ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР». 170040, г. Тверь, проспект 50 лет Октября, 46.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 10

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ ДРЕВНИХ ПРИКЛАДНЫХ ИСКУССТВ. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО НАШЕЙ ЭРЫ 12

ГЛАВА 1. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА 12

ГЛАВА 2. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО АНТИЧНОГО МИРА 16

ГЛАВА 3. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ 20

ГЛАВА 4. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ 23

ГЛАВА 5. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ 26

ГЛАВА 6. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVII в. 30

ГЛАВА 7. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVIII в. 33

ГЛАВА 8. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX в. КЛАССИЦИЗМ И АМПИР 37

ГЛАВА 9. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в. МОДЕРН И АРТ-ДЕКО 42

ГЛАВА 10. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА. КИТАЙ И ЯПОНИЯ 46

ГЛАВА 11. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА 50

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К РАЗДЕЛУ I 54

РАЗДЕЛ II. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ОТ КИЕВСКОЙ РУСИ ДО РОССИИ. ИСТОРИЯ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ 56

глава 1. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ 57

глава 2. ИСТОРИЯ ЛИТЕЙНОГО ИСКУССТВА РОССИИ 60

глава 3. ИСКУССТВО СКАНИ И ЗЕРНИ ОТ РУСИ ДО РОССИИ 63

глава 4. ИСКУССТВО РУССКОЙ ЭМАЛИ 67

глава 5. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КОВКИ РОССИИ 73

глава 6. ИСТОРИЯ СЕРЕБРЯНОГО ДЕЛА РОССИИ. ПРОМЫСЛЫ ВЕЛИКОГО УСТЮГА И СОЛЬВЫЧЕГОДСКА 76

глава 7. ИСТОРИЯ ГОНЧАРНОГО ИСКУССТВА. ИСТОРИЯ КЕРАМИЧЕСКИХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ 79

глава 8. ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ДЕРЕВА В РОССИИ 82

глава 9. ИСТОРИЯ КОСТОРЕЗНЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ 85
глава 10. ИСТОРИЯ СТЕКОЛЬНЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ 87
глава 11. ИСТОРИЯ ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЫ И РАСПИСНЫХ ПОДНОСОВ РОССИИ 91
глава 12. ИСТОРИЯ КАМНЕРЕЗНЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ 94
ГЛАВА 13. ИСТОРИЯ ВЫШИВКИ, ЗОЛОТОГО ШИТЬЯ И КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЯ РОССИИ ... 98
глава 14. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ РОССИИ 100
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К РАЗДЕЛУ II 105
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ (ГЛОССАРИЙ) 107
КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ..... **Ошибка! Закладка не определена.** 149

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемое учебное пособие является достаточно компактным литературным источником, способным через закрепляющие тесты познакомить студента с историей возникновения и развития декоративно-прикладного искусства.

Эта область деятельности человека невероятно разнообразна и уходит в истории своего развития в глубокую древность. Уже приемы наскальной росписи в пещере Ласко (Франция) могут быть рассмотрены как первые варианты реализации творческого начала человека. Не вдаваясь в подробности смыслового значения изображенных фигур, можно сказать, что графическая подача, декоративность всего изображения и принципы организации элементов по всем стенам, т.е. графической плоскости, уже несут в себе все признаки декоративно-прикладного искусства. Эта пещера была прозвана «Сикстинской капеллой первобытной живописи». Такое сравнение с известной работой Микеланджело не случайно, так как роспись пещеры выражает духовные устремления и творческую волю людей, создавших собственное изобразительное искусство. Силу зверя, его величие, красоту зверя в беге, в порыве и в покое, его вечное и грозное присутствие в окружающем мире — вот что передали с законченным мастерством «живописцы» пещер позднего палеолита. Фигуры разбросаны по стенам, не связаны друг с другом, не образуют общей живописной композиции, но каждая в отдельности представляет вполне законченную композицию, иногда написанную одна поверх другой. В пещере Ласко уже встречается попытка изобразить массовую сцену с каким-то сложным сюжетом.

Деятельность человека в области декоративно-прикладного искусства осложняется самой сутью этой области материальной культуры. Все, что не производит человек для собственных каждодневных нужд, превращается в предметы «прикладные». Создавая эти изделия не только как утилитарные, но и как декоративные (нанося ли орнамент, вырезая ли участок в форме, напаивая проволоку или каст для камня), человек вкладывал в эти изделия определенный смысл: знаки на поверхности сосуда могут быть охранными, выполнять функцию оберега. Ритмические построения, конфигурация элементов, их цветовое решение и расположение на самом предмете, сделанном древним мастером, созданы по всем законам композиции.

Что это? Каким образом древний мастер постигал законы формообразования, пропорциональных сочленений, гармоничных сочетаний как элементов между собой, так и цветовых пятен?

Возможно, то, что мы сегодня называем законами композиции, есть не что иное, как сублимированные знания о гармонии форм и элементов многих и многих поколений, разных народов и времен. Такими же сублимированными знаниями об окружающей среде, природных силах являются как сами предметы прикладного искусства, так и мотивы, их заполняющие.

История человечества огромна и продолжительна. Уже к началу нашей эры большинство предметов прикладного искусства имели сложившуюся форму и приемы декорирования. Примером тому могут служить посуда, оружие, украшения. Как форма, так и специфика декорирования исходит из самого назначения изделий: из тарелки едят, кольцо носят на пальце, холодным оружием обороняются от врага и так далее. Чего бы ни коснулся человек, форму предмета определяет прежде всего его суть, его функция. Может, поэтому, как только исчезают суть и функция, исчезает и сам предмет.

Форма в предметах прикладного искусства играет немаловажную роль. Таким образом, чаще можно встретить изделия с осью вращения, обтекаемых силуэтов. Чуть реже — изделия, своими очертаниями приближенные к квадрату и прямоугольнику, которые несут в себе признаки пропорциональных отношений. Известный древнегреческий мыслитель и математик Пифагор Самосский (IV в. до н. э.) считал, что квадрат в большей степени, чем любая другая фигура, несет в себе образ «божественной природы». Это была его любимая математическая фигура, которая символизировала высокое достоинство, так как прямизна углов передает целостность, а качество сторон способно устоять перед силой.Для обозначения видов прикладного искусства искусствознание применяет два рода понятий. С одной стороны, такие

понятия, как «художественный фарфор», «художественная ткань», «художественная обработка дерева», «художественная обработка металла», а с другой — «мебель», «посуда», «одежда». Это значит, что виды прикладного искусства принято различать либо по материалу, либо по выполняемым предметами утилитарным функциям. И все же классификацию прикладных искусств по материалу нельзя признать удовлетворительной, потому что те же самые материалы, которые используются в прикладном искусстве, служат и искусствам изобразительным. Другие понятия (мебель, посуда и т. д.) охватывают большие группы предметов, имеющих аналогичную практическую функцию, для которой различие материалов имеет уже второстепенное значение. Такая концепция более верна потому, что она содержательна, а не формальна.

Орнамент, орнаментальные мотивы, часто встречающиеся на художественных изделиях, строятся по тем же архитектурным законам, что и сама форма. А значит, и геометрические виды отдельно встречающихся орнаментальных мотивов будут стремиться к гармонии и простым пропорциям. Произведением прикладного искусства является не орнамент сам по себе, а орнаментированный предмет, обладающий определенной, функционально и конструктивно обусловленной формой, окраской, фактурой. Орнаментация поверхности предмета имеет целью выделить его среди других. В этом смысле орнамент можно было бы назвать «архитектоникой поверхности» предмета. Орнаментальный узор располагается на поверхности и оформляет ее. Орнамент не может помочь предмету исполнять его практические функции, он не может сделать вещь более удобной, более конструктивно целесообразной, более дешевой. Орнамент развивает и обогащает художественно-образный смысл произведения прикладного искусства. Орнамент способен это сделать прежде всего потому, что, выделяя те или иные части поверхности предмета, он помогает «построить» её так, как это нужно для решения общей эмоционально-выразительной задачи.

Следует также отметить немаловажное значение технических приемов, способов технологической обработки материалов, из которых создавались художественные изделия. С историей развития человеческого общества меняется, усложняется обработка материалов. Яркий тому пример — история художественной обработки металла. На ранних этапах металл выливали в формы. Этот способ обработки диктовал и саму конфигурацию предмета. Такие изделия отличаются простотой форм, несложностью геометрического вида и самым простым декорированием. Как только металл научились ковать, вытягивать, сразу усложнилась как форма изделий, так и способы их украшения. Историю в предметах можно проследить на примере одного и того же украшения — колта. Колты X в. просты и лаконичны, колты же XII в. отличаются сложностью силуэта, они могут быть объемными и часто украшены сложным, витым из проволоки орнаментом. Таким образом можно рассмотреть различные материалы, с которыми соприкасался человек. Каждый из них, будучи популярным, актуальным и широко использующимся в свое время, формировал ту или иную школу, то или иное художественное направление.

На основе знаний о истории различных материалов и способах их обработки, происхождении и развитии художественных стилей и направлений, а также своеобразия различных ремесленных школ была составлена программа предлагаемого курса «Декоративно-прикладное искусство» и контрольные тест - вопросы.

Пособие состоит из двух разделов. Это обусловлено особенностью русского декоративно-прикладного искусства и глубокой традицией народных промыслов, которая уходит еще в славянское язычество.

Первый раздел включает в себя историю древних прикладных искусств, а также западноевропейское прикладное искусство нашей эры. Второй раздел описывает искусство Руси от ранних форм прикладного искусства и его связи с язычеством до развитых народных промыслов России конца XIX — начала XX вв.

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЯ ДРЕВНИХ ПРИКЛАДНЫХ ИСКУССТВ. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО НАШЕЙ ЭРЫ

ГЛАВА 1. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА

История декоративно-прикладного искусства насчитывает не одну тысячу лет. Начало этого вида человеческого творчества уходит в глубокую древность — за несколько десятков тысяч лет от нас. Все, что когда-то было сделано человеком и для человека, уже можно назвать предметами, изделиями прикладного искусства, ибо сущность этого вида творчества вытекает из самого названия «прикладное», т. е. «прикладывать». Прикладывать к человеку, к его нуждам и потребностям.

Несмотря на огромное количество времени, в котором существует человечество, самой яркой и первой из известных на сегодняшний день цивилизацией Древнего мира является Древний Египет. 40 ООО лет разделяет росписи пещеры Ласко, сделанные доисторическим человеком, и первый предмет искусства древнего царства Египта. Первый раздел учебного пособия, посвященный декоративно-прикладному искусству Древнего мира и Западной Европы нашей эры, начинается с изучения декоративного искусства Древнего Египта, государств Месопотамии, а также острова Крит.

Для прикладного искусства Древнего мира, в который входят как Древний Египет, так и государства Древнего Востока, от шумеров до персов, а также открытая Генрихом Шлиманом цивилизация средиземноморского острова Крит, характерны общие черты. Это простота геометрических форм художественных изделий и орнаментальных мотивов, их заполняющих. Это использование разнообразных, но тем не менее простых материалов. Самыми распространенными были глина, камень, дерево.

История египетской цивилизации и культуры насчитывает несколько тысяч лет. Ее корни уходят в так называемый бронзовый век. Название это следует из особенностей обработки новых для человека материалов. В основном это бронза, из которой отливали, а впоследствии чеканили изделия. Изначально все изделия, производимые в Древнем Египте, создавались для нужд человека в повседневной либо в загробной жизни. Удивительно, но изделия, создаваемые для использования в стране «вечного покоя», поражают невероятным чувством меры, пропорциями и красотой. В то же время для жизни каждодневной изделия производились из достаточно хрупких материалов: глины, дерева. Тем не менее древнеегипетские мастера проявили себя и здесь. Это глиняная посуда, деревянные шкатулки и письменные приборы, стеклянные косметические принадлежности и огромное количество всевозможных женских украшений. Открытые человеческому глазу сокровища гробниц фараонов заставили говорить о древних ремесленниках как о талантливых ювелирах. Золотые изделия, украшенные цветными пастами (эмальерное искусство египтянам не было известно), поражают как разнообразием ассортимента, так и мастерством исполнения.

Керамика. В Египте процветало производство каменных сосудов. Каменные вазы находят в гробницах I династии. Уже в эпоху неолита распространяется обжиг. В разных частях Земли создаются похожие изделия, вылепленные со следами пальцев, большей частью открытых форм, с толстыми стенками. Первоначальные сосуды имели острое или закругленное дно, их размещали между камнями очага. В позднем палеолите появляются сосуды с плоским дном. Изделия украшаются вылепленным орнаментом. Постепенно керамика разных местностей обретает разнообразие форм и орнаментов. В VI тысячелетии до н. э. в ряде регионов преобладает расписная керамика, появляется лощеная керамика. В бронзовом веке в государствах Междуречья и Египте ремесленники начинают использовать гончарный круг, изготовление керамики становится наследственной профессией. Благодаря открытию глазури,

пористые сосуды становились водонепроницаемыми, а разнообразные цвета и способы украшения превращали керамические изделия в произведения искусства. Древний Египет является родиной фаянса. Именно там начинают впервые покрывать керамические изделия глазурью, обжигая затем при высокой температуре. Египтяне именовали его tjehnet (буквально, «то, что светится, мерцает»), наделяя сакральным смыслом и включая в число ювелирных материалов наряду с необычайно ценимыми лазуритом и золотом.

Стекло. Не менее распространенным материалом в искусстве Древнего мира было и стекло. Наконечники стрел, ножи, изготовленные первобытным человеком из природного вулканического стекла (обсидиана), были найдены в самых различных местах земного шара. Примерно за 1200 лет до н. э. уже была известна техника прессования стекла в открытых формах. Этим способом изготавливались вазы, чаши, блюда, кубки, цветные мозаичные украшения. Особенно распространенным было голубое и бирюзовое стекло, окрашенное медью. Зеленое стекло получали окрашиванием медью и железом. Синее стекло, окрашенное кобальтом, появилось в Египте в начале нашей эры. При некоторых достижениях древнего стеклоделия техника его была примитивна. Высоких температур достигать не умели, плавку стекла вели в небольших глиняных тигельках, стекло получалось непрозрачным и в очень малых количествах. Чтобы прикрыть неприглядный вид изделий, прибегали к красителям и имитировали природные полудрагоценные камни. Ассортимент изделий ограничивался мелкими туалетными украшениями: бусами, серьгами, браслетами, застежками, амулетами, флакончиками для ароматических веществ. Непрозрачные древнеегипетские сосуды украшались разноцветными стеклянными нитями: их наматывали на еще не остывшее изделие, а потом прочесывали, в результате чего появлялся орнамент, напоминающий перья. Другой способ декора состоял в инкрустации горячего изделия цветными кусочками стекла. Таким образом на стеклянные бусины наносились узоры в виде кругов, капель, спиралей и даже человеческих масок.

Металл. Но самыми любимыми прикладными материалами были драгоценные металлы — золото, реже серебро. Их ценили не только за легкоплавкость, но прежде всего за невероятную цветовую красоту. Золото своим цветом напоминает солнце, а это светило в древних культурах было связано с верховным божеством. Сила Бога эманировалась в цвет и сияние материала. Не случайно художественные изделия, выполненные из золота или серебра, это, как правило, священные культовые предметы: амулеты, обереги, вотивы, защитные тотемы. Орнаменты, украшающие такие изделия, также глубоко символичны: ни одного случайного завитка, ни одной неучтенной точки. Такое педантичное отношение к орнаменту может говорить только об одном, а именно, что все эти хитросплетения, перекрестья линий нанесены со смыслом — божественным, священным смыслом. Такое таинственное расположение мотивов напоминает язык жестов, беззвучный разговор людей. Навыки обработки драгоценных металлов уже в ранний период железного века, т. е. 5000 лет назад, послужили зарождению ювелирного искусства. На Древнем Востоке, в Передней Азии и в Египте ювелирное дело достигло полного расцвета, когда наряду с многочисленными украшениями для простого люда по заказу представителей знати были созданы украшения, являвшиеся произведениями ювелирного искусства. В древности в этом виде искусства доминировал «звериный стиль», причем наиболее распространены были изображения скачущих, борющихся зверей и птиц, фантастических существ. В Древнем Египте первые образцы «звериного» стиля относят к III тысячелетию до н. э. Древнеегипетское ювелирное искусство отличалось любовью к ярким полихромным эффектам. В качестве материалов, помимо золота и серебра, главным образом использовались лазурит, аметист, бронза, яшма, обсидиан и изумруды. Применялась чеканка, гравировка, а также холодная эмаль (включение кубиков стеклянной пасты и цветных камней между золотыми перегородками). Пристрастие к яркой полихромии, широкое использование лазурита и техники холодной эмали особенно характерно для изделий Месопотамии. Ювелирное искусство эгейской культуры, о чем свидетельствуют изделия со сканью и зернью, золотые сосуды с изображениями животных, найденные в Микенах и Трое, отличалось сдержанностью цветовых решений; применялись плоские многоцветные инкрустации, растительные и геометрические мотивы гравированных рельефов, слегка выступающих над поверхностью металла и расположенных полосами.

Орнамент. Искусство Древнего Египта ярко демонстрирует ту истину, что основу орнамента составляют те же смысловые истоки, что и словесный миф и вся материальная культура. Одни и те же элементы или их комплексы, изображенные на плоскости стены, поверхности вещи или созданные в объеме, в одном случае предстают как письменные знаки, в другом — как

мотивы орнамента, в третьем — как части или даже законченные формы предметов, имеющих сакральный смысл. В сложных формах ваз, драгоценных подвесок, шкатулок, мебели — видны виртуозные художественные решения из множества подобных знаков, делающих каждый предмет овеществленной легендой о бытии, в которой переплетается множество мифов. Большинство дошедших до нас образцов орнаментики Древнего Египта датируются Новым царством или еще более поздним временем. Но орнаментальное искусство сохраняет важнейшие художественные образы весь период своего существования, поэтому в канве позднеегипетского декора видны орнаментальные схемы, возникшие в различные периоды развития этой культуры, начиная с древнейших геометрических композиций. В отличие от декора ваз, где круговая замкнутость подобного рода композиций возникает в связи с размещением орнамента по периметру сосуда — вместилища бытия, в стенописи этот круг разомкнут, и на первый план выступает идея бесконечности, как бы открытой в пространство. В таком орнаменте четко выделяются две группы. В одной в качестве главного мотива присутствует чередование полураспустившегося цветка и бутона. Во второй фигурируют некие «загадочные» элементы, часто чередующиеся с иероглифическими знаками. Эти две группы формируют так называемый линейный орнамент. В культуре Древнего Египта наиболее выразительной в стилистическом отношении является эпоха Эхнатона. Мировоззрение этого периода заставило поколебаться незыблемую дотоле твердыню египетского представления о мироздании. Из трех вариантов предшествовавшей данному орнаменту сетчатой композиции — с меандром, свастикой и спиралью — в данном типе орнамента выбран и развивается последний. Спираль — наиболее динамичная форма, отражающая идею внутреннего развития. Волюта и S-образный завиток создают максимальное впечатление манерной утонченности, изысканности и изящного колебательного движения. Обычно египетское декоративное искусство по своему характеру плоскостно, двухмерно. Но в этот период в нем словно проступает некий намек на третье измерение, глубину.

Колорит классического орнамента Месопотамии известен по глазурованной кирпичной облицовке, его характеризует определенная цветовая гамма, построенная на сочетании коричнево-охристых и сине-зелено-бирюзовых тонов с добавлением белого и черного. Если в египетском декоре в момент его расцвета возникает ощущение иллюзорной глубины, то дошедшая до нас орнаментика Месопотамии впечатляет своей выпуклой вещественностью. По своей ритмике орнамент Месопотамии очень прост. Главные его композиции — трехчастная, производная от нее геральдическая и линейная или их синтез. Если египетский орнамент стремится заполнить всю поверхность, то в орнаменте Месопотамии присутствует довольно четкое деление на фон и изображение почти в пропорции один к одному, что придает орнаментальной ритмике еще более элементарный вид. Большинство мотивов построено на сочетании простейших геометрических форм: круг, квадрат, треугольник, полукруг. Также встречаются и композиции шахматного типа, идентичные египетским. Чрезвычайно популярный в орнаментике Месопотамии образ крылатого быка, символизирующего мощь, власть, силу, имеющего вместе с тем глубокие тотемные истоки, является основой самого эстетического идеала данной культуры. В целом, орнаментальное искусство Месопотамии не изобилует разнообразием мотивов и композиций. Тем не менее здесь сформировалась во всей полноте универсальная идея всей мировой орнаментики — трехчастная и связанная с нею геральдическая композиция, генетически опирающаяся на важнейший мировоззренческий образ древней культуры — Мировое Древо. Для минойского декора характерен принцип индифферентного отношения к той плоскости, которую он украшает: все стены одинаково равны, роспись не выделяет ни середины стены, ни углов: в ней нет композиционного центра — она строится на ритмических повторах, на бесконечном развертывании рассказа. Благодаря уникальности экономико -политических обстоятельств, каноническая культура как неизбежный этап развития любой цивилизации здесь очень рано сменилась культурой, характерной для других регионов лишь в более позднем периоде. Это время, когда высокого уровня достигает эстетизация во всех сферах жизни: бытовой, ритуальной, художественной. Она характеризуется культом чувственности, молодости, повышенной феминизации. В изобразительно-стилевом смысле это проявляется в пластической раскованности, асимметричности, в преобладании змеящихся, манерных ритмов и линий, в повышенно-декоративном звучании всего изображаемого. В эгейском искусстве роль орнамента в интерьере минимальна. Наиболее характерен для него мотив ленточной спирали с розеткой в центре, а также исторически сменивший его линейный мотив розетки. Динамичную во времени картину орнаментального декора дает эгейская керамика. Здесь распространена форма сосуда в виде сидящей птицы с длинным поднятым кверху клювом. Сосуды аналогичной формы существуют

до сих пор. Их форма идеальна для совершения возлияний, что еще более подчеркивает их ритуальное назначение в Древнем мире. S-образный элемент буквально пронизывает всю орнаментику предметного искусства Эгейского мира, являясь его главным элементом. Морская тематика отчетливо звучит в росписи большинства ваз так называемого «стиля камарес», с которым органично связана вазопись периода Старых дворцов. Период Новых дворцов характерен изменением орнамента: к водным мотивам добавляются цветочные. А в росписях ваз так называемого дворцового стиля — последнего периода существования кносского искусства — наблюдается процесс как бы обратный тому, что имел место при переходе к стилю периода Новых дворцов. Нарастает схематизм и условность мотивов. Декор здесь «украшает» сухую, объединенную с ним лишь по конструктивному принципу форму, он как бы расплывается по поверхности чисто декоративными узорами.

Таким предстает перед нами мир древнего человека. Мир, в котором сознание определяет форму всего того, что окружает человека, от священного алтаря и чаши для жертвоприношений до сосуда, из которого каждый день пили воду.

ГЛАВА 2. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО АНТИЧНОГО МИРА

Керамика. «Античный» в переводе с латинского означает «древний». Но тем не менее это другой древний мир. Это следующий шаг, этап развития человечества. Здесь мы встречаем две яркие культуры: Древнюю Грецию и Древний Рим. Эти культуры за достаточно короткий промежуток времени совершили качественный скачок не только в науке, государственности, но и в искусстве. Много открытий было сделано и в области декоративно-прикладного искусства. В частности, стремительное развитие получило гончарное искусство. Прежде всего мастера глиняного дела стали использовать гончарный круг. Такое нововведение позволило разнообразить геометрическую форму керамического изделия, а также увеличить количество производимых изделий. Об этом свидетельствуют многочисленные археологические находки. Эта керамика демонстрирует эстетику целесообразности. Любой вид или тип греческой вазы или посуды имел свое предназначение, и это предназначение было не только выявлено в форме предмета, в его моделировке, но и определялось в зримых эстетических качествах. Немаловажным в керамическом искусстве является и то, что называется «чернофигурная» и «краснофигурная» керамика. Это различные приемы нанесения орнаментальных композиций на поверхность глиняного сосуда. Не меньшего успеха достигли античные мастера и в ювелирном искусстве.

Греки знали рамочно-филеночную вязку, гнутье древесины с помощью пара, начали разрабатывать технику изготовления шпона и интарсию. Греческая мебель имела четкую конструкцию, отвечавшую свойствам материала. Формы свидетельствовали о высоком художественном чутье, о способности находить своеобразные средства выражения, не заимствованные из архитектуры. Известно, что важное место в греческом обществе занимали художественные профессии. Ремесло было неотделимо от художества. Само изобразительное искусство считалось одним из видов ремесла. Прославленные художники занимались мелкой пластикой, бытовая керамика расписывалась искуснейшими вазописцами. Для всего греческого искусства было характерно гармоничное сочетание жизнеподобия и меры, т. е. живой чувственной непосредственности и рациональной конструктивности. Секрет в их слиянии, взаимопроникновении, которое оставалось недоступным для многочисленных позднейших подражателей.

Металл. Принципы древнегреческого искусства видны и в ювелирном деле. Ювелирам Древней Греции были известны многие способы обработки металлов: ковка, литье (в том числе по выплавляемым моделям), чеканка (в том числе выколотка изнутри), гравировка и резьба, а также техника филиграни, эмалирования. Золотые изделия древних греков предстают уже более сложными конструктивно, более яркими в декоре и затейливыми по форме. В моде филигранные, декорированные эмалью и зернью ожерелья: гибкие, легкие, гармонирующие со свободно падающими складками одежды. Для классического древнегреческого ювелирного искусства (V—IV вв. до н. э.) важнейшим средством художественных эффектов являлся матовый блеск золота, а в эллинистическом и древнеримском искусстве возобновился интерес к звучной полихромии. В изменении стиля ювелирного искусства античного периода сыграли свою роль походы Александра Македонского, в ходе которых греки близко познакомились с искусством стран Востока, оказав, в свою очередь, заметное влияние на искусство скифов и сарматов.

Орнамент. Древнегреческое орнаментальное искусство известно в двух основных дошедших до нас формах: вазописи и архитектурном декоре. Так называемый протогеометрический стиль отразил период первоначального становления художественного образа мира в греческой вазописи. Это декор в виде элементарных универсальных мотивов, волнообразных, концентрических кругов. Вазы геометрического стиля являют собой следующий уровень греческой орнаментики с членением росписи на множество ярусов. Идея непрерывного, бесконечного движения стала основополагающей, воплотившись в мотиве линейного меандра. Ориентальный стиль древнегреческой вазописи (середина VIII—VII вв. до н. э.) был обусловлен активным образованием греческих колоний, многие из которых возникли в Малой Азии, благодаря чему греческая культура пришла в близкое соприкосновение с Древним Востоком, прежде всего с Месопотамией. В вазопись стали проникать восточные

мотивы. Орнамент обогатился крупными фигурами восточной, а затем и греческой мифологии с мощной, объемной лепкой. В архаический период орнамент переживает высокий подъем, когда происходит освоение восточного влияния и выработка собственного почерка. Линейный орнамент, который для греческого декора становится ведущим, уже в архаику приобретает новое качество, получившее дальнейшее совершенное развитие в классике. Вместо однообразного чередования меандров, ромбов, треугольников под влиянием Востока возникает композиция из двух чередующихся элементов, что является отображением более развитых мифологических представлений. Вместо меандра ведущее место начинает занимать пальметта. Орнамент Древней Греции смог в наиболее полном и законченном виде художественно выразить главную идею греческой культуры — идею гармонии. Вместо монотонного бесконечного движения, отражаемого мотивом линейного меандра в гомеровскую эпоху, в период высокой классики, появляется художественно облагороженная, гениальная по простоте и выразительности идея гармоничного, поступательного движения. Греческая орнаментика стала завершением длительного предшествующего этапа эволюции орнамента от непосредственно-конкретной формы, отражающей мироустройство, до обобщенно-поэтической формулы, окончательно преобразовавшей буквально- наглядный образ в образ пластически художественного совершенства. В греческом орнаменте главным сокровищем является именно выработанная здесь гармония ритма и мотива, т. е. органичное единство его формы и содержания.

Огромные территории, колонии и поселения от Атлантики до северного побережья Черного моря, давали возможность как распространять свое искусство, так и впитывать традиции других культур и народов. Подобное взаимопроникновение культур давало великолепные образцы. Соединение культур Средиземноморья и восточных земель создало уникальную культуру сарматов и скифов в IV в. до нашей эры. По сей день образцы ювелирных изделий этих народов поражают как сложностью исполнения, так и чувством меры, гармонии сочетания элементов и великолепием орнаментальных мотивов или сочетаний материалов. Эллинистический мир привнес в эти культуры искусство торевтики, т. е. чеканки. Восточные корни — любовь к цвету, которая выражалась в обилии использования драгоценных камней, — также характерны для этих культур. Одним из излюбленных материалов была бирюза, которая символизировала кости тех людей, которые умерли от любви (персидское поверье). Тем не менее для скифо-сарматской культуры характерна полихромия. Распространенными изделиями были те, в украшении которых участвовали несколько камней разного цвета одновременно. Любовь к золоту и серебру была не менее трепетной, чем в культурах Египта и Месопотамии. Народы античного мира политеистичны, отсюда столь похожее отношение к этим металлам разных культурных традиций.

Металл. Ювелирные украшения скифов — шейные обручи-гривны, браслеты, перстни — согласно религиозным представлениям этого народа несли в себе охранительное начало, а основным их изобразительным мотивом была тема животных, точнее, фигурки животных. Более других почитались олени, пантеры; животные, как правило, показывались гротескно, в движении (бег, борьба, прыжки). Развился характерный для них «звериный» стиль, выраженный в преобладании животных мотивов и монохромной (без отделки камнями) технике. Скифский костюм, во всяком случае у тех, кто мог это себе позволить, был богато отделан вышивками и металлическими накладками. Иногда пояса украшались золотыми бляшками в «зверином» стиле. По торжественным случаям скифы надевали полный набор сверкающих золотых украшений: головные уборы, подвески, серьги, кольца и браслеты. Одежды и прически закалывались декоративными булавками. Костюм скифского вождя (IV в. до н. э.) был расшит бляшками в виде фигурок оленя. На руки надевали золотые пластинчатые браслеты. В V—IV вв. до н. э., когда культура скифов достигла расцвета, страсть к золоту начала сочетаться с интересом к искусству эллинских мастеров, живших в колониях на северном побережье Черного моря. Поэтому многие скифские украшения вышли из рук греков. Однако при этом они неизменно отражают скифские мотивы: сцены из быта кочевников или динамичные изображения животных, неотъемлемой части жизни степей. Полные энергии стилизованные львы и гепарды, кони и олени создают загадочную символику, не лишенную магической направленности: они должны были одновременно охранять своего владельца от зла и придавать ему жизненной силы.

Искусство «звериного» стиля распространилось на огромной территории, какой не знало ни одно другое искусство: от Черного моря до Балтики, от Великой Китайской стены до Центральной Европы, а после варварских нашествий на Рим — до берегов Атлантического

океана и даже за пределы нашего континента. Произошло столкновение двух начал, друг другу противостоявших. С одной стороны, остатки великой художественной культуры античности, некогда расцветавшей в прославлении человека как наиболее достойного объекта всего художественного творчества, светлой в своем восприятии мира и его преображении. С другой — художественное творчество, рожденное не земледельческой цивилизацией (как в Египте или Элладе), а мятущееся, неуемное, подобное самой жизни на степных просторах. В этом творчестве почти отсутствовало изображение человека, ибо главное — это звериный образ, рожденный древней охотничьей темой и страхом перед неотвратимой судьбой. Причем порой этот образ видоизменялся так, что когтистая лапа, клюв или зловещий оскал вмещались в некий ленточный узор без начала и без конца, уже ничего не выражающий, кроме собственной взрывчатой энергии, неведомо куда устремленной. Это искусство пришлось по душе и населявшим Европу кельтам, пробуждая в них их собственное далекое прошлое: так называемую латенскую культуру (VI—II вв. до н. э.), в которой формы зверей и растений уже растворились в орнаменте.

Между IV и III вв. до н. э. германские племена готов и пришельцы из глубины Азии — гунны — начали беспокоить Римскую империю на ее восточных рубежах. По словам современника, они города «сжигали ради золота». Вестготы, остготы или гунны, напав на имперский город, грабили его до тех пор, пока хватало сил увезти добычу. Все эти племена имели собственных искусных ювелиров. Излюбленной техникой златокузнецов у готов и гуннов была пайка тонких золотых пластин с зернью и полудрагоценными камнями в перегородчатой оправе. На отделку шли сапфиры, сердолики, гранаты, разновидность последних — альмандины, а также цветное стекло; чем крупнее были камни, тем ценнее считалось изделие. Остготские мастера также владели техникой инкрустации. Родственные скифам сарматы изображали животных более схематично, дополняли декор геометрической орнаментикой, большим количеством драгоценных камней, цветного стекла в виде кабошонов или зернышек, вставленных в уши или на бедрах животных; заполированные как единое целое с золотой поверхностью вставки выглядят утопленными в золото. Таким образом, гуннская эпоха была не только эпохой великого переселения народов, она стала временем зарождения нового стиля, пришедшего на смену «звериному».

Мы называем этот стиль «полихромным», и его основа — многоцветность — достигается различными техническими и художественными средствами. Изделия становятся более многогранными художественно как в композиционном, так и в техническом плане. Различные материалы, из которых создаются полихромные украшения (краски, камень, эмаль), и техника (расположение вставок в наполненных гнездах, в углублениях, в перегородках, роспись красками по гладкой поверхности или заполнение краской резного орнамента и т. д.), разнообразные комбинации технических и художественных приемов являются непременными элементами разновидностей полихромного типа. Полихромные украшения гуннской эпохи обнаружены во многих странах Европы в Польше, Румынии, Чехии, Словакии, Венгрии, Германии, на территории бывшей Югославии, что связано с движением на запад гуннов и других варварских племен готов, сарматов, аланов. В Западной Европе варварская полихромия получила свое дальнейшее развитие.

В гуннскую эпоху распространены пряжки с квадратным или прямоугольным основанием из сложенной вдвое бронзовой пластины, обтянутой золотой фольгой. В начале VI в. вестготские вожди на поясах своих рубах носили пряжки из бронзы с позолотой. Отделка прямоугольной пластинки указывала на знатность и богатство. Ювелиры украшали металл выпуклыми орнаментами, сердоликами, альмандинами, цветным стеклом и насечками в форме абстрактных узоров. Женщины германских племен также носили широкие (до 7 см) пояса с большими нарядными пряжками, которые были одним из самых любимых украшений. Роскошь пояса тогда была знаком достоинства. Богатые германцы застегивали свои плащи на плечах узорными брошами, украшенными гранатами и другими камнями.

Как видно из характеристики ювелирных украшений, технические особенности играли немаловажную роль в формировании художественного стиля гуннской эпохи и становлении вкусов и традиций всего европейского ювелирного искусства.

Так европейские и азиатские народы, начав свой путь в истории неприхотливыми, грубыми варварами, постепенно обзавелись утонченными предметами искусства, самые совершенные из которых принадлежат теперь всему человечеству, являясь украшением музейных коллекций.

Стекло. Говоря о развитии стекольного дела, следует отметить, что переворот в технологии стеклоделия был вызван изобретением на рубеже нашей эры метода выдувания полых стеклянных изделий. Возможность широкого применения нового метода была обеспечена крупными успехами в технике стекловарения. Стали получать прозрачное стекло, выплавлять его сразу в значительных количествах, научились изготавливать выдуванием красивые сосуды относительно большого размера и самой разнообразной формы. В широкое употребление стеклянная посуда вошла только в Древнем Риме. Камейное стекло прошло длинный исторический путь, начавшийся в эпоху Древнего Рима. Эффект достигался следующим образом: у многослойного стекла с темным нижним слоем, а верхним — белым снимали часть верхнего слоя. Создавалось впечатление, будто белый рельефный рисунок выступает из темного фона. В сложных вариантах использовалось не два разноцветных слоя, а три и более.

Открытие способа выдувания стекла положило начало второму большому периоду развития стеклоделия, продолжавшемуся до конца XIX — начала XX в. и характеризующемуся на всем своем протяжении единством технологических приемов, не претерпевших за это время принципиальных изменений.

Итак, можно сказать, что античный мир не только развил традиции ремесленничества древних цивилизаций, но и породил новые виды прикладной деятельности человека, а также распространил эти приемы во многих государствах и культурах, заложив в них эллинистические традиции.

ГЛАВА 3. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

Декоративно-прикладное, как и все другое искусство Восточно-Римской империи, иначе Византии, характеризуется монотеистической направленностью. Античность, от которой вначале (IV—VI вв.) византийские мыслители и художники пытались отойти, создавая свой собственный художественный стиль, затем стала особым импульсом, дающим силы для расцвета искусства. Интерес к ней никогда не затухал, но особенно значительным он стал в периоды так называемых Возрождений при императорах Македонской династии (IX—X вв.) и при Палеологах (XIII — середина XV в.). Христианство стало «культурным» лицом государства. В новой религиозной традиции возводились сооружения, расписывались интерьеры и, конечно же, создавались декоративно-прикладные художественные произведения. Сохранение античных традиций наряду с выработкой новых средневековых принципов, равноправное сосуществование древних античных тем и образцов рядом с новыми, христианскими — основная черта ранневизантийского искусства. Особенно близко следовали древнеримским образцам мастера, изготовлявшие сосуды из серебра. Художественный стиль этих произведений, создаваемых в течение IV, V, VI и даже начала VII в., не случайно получил в науке название «византийского антика». Переход от эллинистической языческой традиции к христианской сказался в использовании символов, орнаментальных мотивов, цветовой гаммы и семантики этих цветов Древних Греции и Рима. Так в Византии золотой цвет означал божество, зеленый — природу и все сущее, красный — царское величие, синий — дух. Таким образом, языческая полихромия нашла применение себе и в монотеистической культуре. Византийское декоративно-прикладное искусство разнообразно и широко представлено. Это и ткачество, и книжная миниатюра, мебель, различные художественные изделия для религиозных обрядов, женские и мужские украшения, оружие, посуда и многое другое. Особенностью этого разнообразия является общее единство изобразительного решения, так как все эти жанры прикладного искусства объединяет единое утвержденное государством вероучение — христианство. Новая религия выступала как основная идеология, возможно, поэтому на начальном этапе становления Восточно-Римской империи искусство играло роль пропаганды. Отсюда и огромная любовь к украшательству, чрезмерному употреблению драгоценных материалов. Но такая точка зрения все-таки однобока, так как использование в предметах искусства драгоценностей было весьма символично и корнями уходило в древние культуры. Территорию Византии заселяли в основном греки. Таким образом, прикладное искусство было пропитано классическим искусством. На становление византийского искусства значительно повлиял и эллинизм. Именно здесь апогея достигает обработка золота и серебра. В основном эти материалы использовались в предметах религиозного культа, украшениях и художественных изделиях, использовавшихся для украшения интерьеров.

Орнамент. Не меньший интерес представляет и восточно-римский орнамент. В византийском орнаменте присутствует сложнейший, многогранный, во многом эклектичный художественный мир, сформировавшийся в результате сложных взаимодействий наследия разлагающейся римской культуры и греческого эллинизма, индо-персидских влияний и позднее — арабо-мусульманского мира. Одну из главных, наиболее очевидных таких черт следует видеть в невероятной, поистине восточной насыщенности, изобильности, пышности, особенно характерной для монохромного резного и подражающего ему изобразительного декора. В то же время цветной орнамент фресковой живописи, мозаик, предметного искусства (драгоценных, со множеством цветных камней, жемчуга, окладов, вышивок, предметов утвари и проч.) построен на сочетании сочных, густых тонов, с изобилием деталей, плотно покрывающих поверхность, с наличием множества разнородных элементов, объединенных мотивами различной степени обобщенности — от натуралистических до совершенно абстрагированных. В византийском орнаменте имели место совершенно противоположные тенденции, делавшие его столь сложным и насыщенным. Византийская традиция, отрицая несовершенство человеческого зрения, предписывала изображение мира, словно видимого вблизи при ярком освещении, как бы без светотени, поскольку сам свет воспринимается в христианстве как духовная категория Истинной Божественной Сущности. С этим связана активная переработка многих элементов римского декора в сторону их абстрагирования. Но при этом, используя многие эллинистические и римские элементы, византийские мастера создают мотивы повышенно натуралистические. Среди них самый известный — мотив виноградной лозы. Характерен для византийской орнаментики мотив драгоценного камня, являющийся изобразительной имитацией натуральных камней. Орнаментальные композиции строятся на принципе простого пересечения горизонтальных и вертикальных линий, диаго-

налей, сеток. Византийская культура как бы подготавливала почву для будущей истории орнаментики христианского мира. Это и простейшие формулы свастик, меандров, спиралей, пальметт, и композиции, построенные на сочетании круг — крест — квадрат. Во времена иконоборчества расцветает бессюжетное орнаментальное искусство. Особенностью этого орнамента является его геометризация, яркая декоративность. Благодаря этому единственному способу украшения распространяется искусство книжной миниатюры, которое будет не менее популярно в романский период. Византийская орнаментика не создала каких-то ярких, остро выраженных, запоминающихся стилевых образов. Ее великая заслуга в том, что ей удалось как бы подытожить, собрать воедино, проработать все накопленное предшествующей орнаментальной традицией богатство, чтобы передать его по эстафете дальнейшей истории христианского искусства — как западной, так и восточной.

Также, благодаря греческому влиянию, широко распространяется искусство резьбы по камню. Известны превосходные камеи на поделочных камнях, выполненные византийскими резчиками.

Металл. Византийских ювелирных украшений сохранилось относительно немного, в основном это серьги, перстни, браслеты, ожерелья. В их декоре часто использовали драгоценные камни, жемчуг, эмали и чернь. Россыпи цветных камней и золото, играющее объединительную роль, представляют собой своеобразный документ, свидетельствующий о необычайной роскоши этой культуры. В ювелирном искусстве использовалось даже больше камней и жемчуга, чем в ранний Римский период. Это видно уже на примере медальонов, где в орнаменте доминирует мотив сочетания двух крестов — прямого и диагонального, оттененный различиями в колорите камней: светлые и темные (жемчуг, рубины, изумруды). На смену недавно еще такой популярной филиграни около 300 г. приходит новая техника — резьба «в оброн», с изъятием фона. Гравированный орнамент из геометрически стилизованных мотивов виноградных лоз становится более рельефным и сочным, со множеством светотеневых и цветовых эффектов.

Византийское ювелирное искусство славилось своими распятиями, чеканными литургическими сосудами, окладами и другими предметами культа, которые часто украшались тончайшей перегородчатой эмалью. В работах византийских ювелиров широкое распространение получило сочетание золота или позолоченного серебра с алмазами, бирюзой, рубинами, изумрудами, жемчугом. С этой гаммой прекрасно сочетались эмали, благородство и точность отделки рисунка которых сближают их с книжными миниатюрами. В работах византийских мастеров IV—VIII вв. традиции античного искусства органично сплетаются с орнаментальностью и обилием цвета, характерными для художественных традиций Востока. Эмали, чернение, золотая насечка оправ дополняют роскошные тонкостенные сосуды из резного камня, предметы культа и украшения, изобилующие кабошонами цветных камней и жемчугом. Среди культовых ювелирных изделий главную роль играют золотые овальные медальоны — энкол- пионы, служившие для хранения реликвий, для обозрения которых в корпусе делалось специальное «оконце». Такие реликварии с изображением Богоматери или Иисуса Христа носили епископы. Наибольшую славу византийским златокузнецам и ювелирам принесли эмали. Отсюда они проникли в Европу, как в Западную, так и в Восточную. Встречаются византийские эмали двух типов — либо как отдельные мотивы на золотом фоне, либо они покрывают всю поверхность изделия. Предпочтение отдавалось композиционным решениям с богатым золотым фоном. В сравнении с золотыми византийские изделия из серебра кажутся скромными. Но их художественные достоинства очень высоки. Они поражают высоким мастерством исполнения чеканки и монументальностью стиля, в котором отчетливо просматривается влияние античной традиции.

Следует отметить, что история Византии насчитывает почти полторы тысячи лет существования и, таким образом, следы этой культуры можно найти в других государствах и культурах. Византийская художественная культура, особенно малеологовской эпохи, дала немало импульсов и искусству западноевропейского Возрождения, в частности, итальянскому. Итальянские гуманисты своим увлечением античностью обязаны не только византийским рукописям, через которые они знакомились с античными литературными фрагментами, но и тем произведениям античного искусства, которые были сохранены византийцами в виде многочисленных статуй или копий с эллинистической живописи. Византийские художественные традиции имели немалое значение и для Западной Европы. Также следует отметить, что искусство и культура Византии стали отправными точками для совершенно нового

христианского искусства молодой Киевской Руси. Влияние восточно-римской традиции будет заметно на протяжении всей истории православной России.

ГЛАВА 4. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В главе 4 рассматривается продолжительный промежуток времени в истории культуры Западной Европы нашей эры. Это эпоха Средневековья. Период начинает свой отсчет со времен Карла Великого, с VIII в. н. э., и заканчивается североевропейской культурой в XV столетии. На протяжении семи столетий в истории искусства Средневековья различают два этапа. Первый — с X века по первую четверть XIII в. — называется «романским», это период, когда еще сильно влияние культуры Древнего Рима во главе с Равенной. Второй — с середины XIII по XV в. — «готический» или «пламенеющая готика». Поиски характеристик готики затруднены с самого начала размытой и неточной сутью термина. Впервые по отношению к искусству он был применен в XVI и XVII вв. в уничижительном смысле: так определяли искусство, в широком смысле доренессансное и неитальянское. Название связано с одним из древних германских племен, готов. В силу восприятия их «варварства» последующими поколениями готическое искусство будет считаться «диким», нецивилизованным. Во времена возрождения готики в XVIII в. термин потерял оскорбительный оттенок и стал применяться в отношении всего средневекового искусства вплоть до эпохи итальянского Ренессанса. Позже, в начале XIX в., довольно большую часть этого искусства назвали романским. Так, готическим стали называть искусство, созданное между романским и ренессансным периодами. Эпоха Средневековья не знала разделения искусства на «чистое» и прикладное. Для обозначения и того, и другого использовалось одно латинское слово «ars». Возвеличивание искусства и его творца было на протяжении почти четырех веков эпохи Возрождения и остается до сих пор характерной чертой западноевропейской культуры. Такое отношение к искусству было совершенно чуждо Средневековью.

Влияние схоластики ощутимо в двух вещах. Во-первых, существовало предубеждение против любого занятия, включающего ручной труд, против так называемых механических искусств. Ремесленники не стоили серьезного внимания, как и их произведения, какими бы внутренними свойствами они ни обладали. Отсюда вытекает второй важный аспект схоластического мышления, исключавшего творческие раздумья об искусстве. Материальные объекты считались ценными ровно настолько, насколько они помогали познанию Вечного и сущности Бога. Христианские философы пришли к тому, что видимый мир заслуживает внимания только как отражение Божественного. Автоматически это создавало пропасть между предметом и его скрытым содержанием.

Но тем не менее декоративно-прикладное искусство этого периода достаточно разнообразно. Оно отражает как духовные устремления народов, заселяющих Западную Европу, так и политическую ситуацию, социальное устройство. В истории этот период характеризуется как феодальный строй, время становления государств, развития городов. Усложнение государственной власти, как и духовной, требовало роскошного обрамления. В связи с чем ремесла, появившиеся еще в Древней Греции, активно развиваются. Но средневековый Запад в техническом отношении был бедно оснащенным миром. Лишь с XI в. начинают появляться и распространяться важные технологические достижения. Причина подобной технической отсталости коренилась в социальной структуре и ментальных установках средневекового общества. Одно лишь господствующее меньшинство светских и церковных сеньоров испытывало и могло удовлетворять потребность в предметах роскоши, которые прежде всего импортировались из Византии и мусульманского мира. В это время совершенствуется сельскохозяйственная техника, распространяются водяные и ветряные мельницы. Эволюция вооружения и военного искусства, имевших огромное значение для военной аристократии, способствовала прогрессу металлургии и баллистики, церковь, заинтересованная в строительстве храмов, подхлестывала технический прогресс не только в строительном деле, но и в изготовлении инструментов, средств транспорта, в прикладных искусствах, таких как искусство витража. В эпоху Раннего Средневековья предметы домашнего обихода, инвентарь и мебель изготавливались в рамках натурального хозяйства. Стремление к роскоши в этот период было невелико, и в соответствии с этим мебельное ремесло весьма примитивно. Развитие религиозных орденов привело к распространению церковной утвари, не уступавшей по своей красоте и силе воздействия византийским образцам.

Металл. Типичными чертами раннесредневекового европейского ювелирного искусства являлось применение техники холодной эмали, использование крупных кабошонов, которые контрастно соединялись с золотом, а также преобладание в орнаменте мотивов «звериного» стиля. Причудливые по форме подвески, фибулы, поясные пряжки времен Меровингов (V—VIII вв.) украшены альмандинами и гранатами и сохраняют отпечаток присущей варварским народам любви к многоцветности. В произведениях романского и готического ювелирного искусства величественная пышность цветовых созвучий всегда сочеталась со строгой архитектонической композицией, которая иногда повторяла формы церковного зодчества. Часто применялись редкие породы дерева и горный хрусталь. Самоцветы из месторождений Саксонии, Богемии и Моравии служили материалом для развивающихся художественных промыслов в Идар-Оберштайне (Германия) и Среднечешских горах.

Орнамент. Особым можно назвать и средневековый орнамент. В романском стиле орнаментальное и изобразительное начала согласованы. Сущность найденного синтеза — в сочетании образной выразительности и узорной геометричности. В эту пору во Франции был создан ряд прекрасных произведений как в миниатюре, так и во многих видах прикладного искусства. Самой известной можно назвать лиможскую выемчатую эмаль. Готический период характерен усложнением формы и заполняющих её орнаментальных мотивов. По сути, готика — это не продолжение романского стиля, а начало ренессанса.

В XIII в. новый орнамент был еще только архитектурным элементом. В конце столетия он появляется в церковной серебряной утвари и начинает постепенно проникать в другие отрасли прикладного искусства. Симптомом перехода от романского стиля к сменившему его готическому является проникновение в орнаментику более позднего романского периода светских мотивов. Это было характерно прежде всего для искусства Франции, являвшейся эпицентром формирования будущего готического стиля. Изображения юных рыцарей, прекрасных дам, доспехов, щитов, мечей, французских лилий, элементов активно развивавшейся в этот период гербовой семантики придали орнаментике своеобразный романтический и в то же время более светский вид. Вместе с этим заметно меняется сама стилистика декора. Из него уходят каменная неподвижность, грубоватость, языческая «дикость», плотность и пестрота, сменяясь лаконичной графической отточенностью, четкостью ритмов, связанными с развитием гербового искусства.

В XV в. готическая архитектура сказала свое последнее слово. Ее элементы в зодчестве стали применяться в декоративных целях, а готический орнамент главенствовал уже не только в серебре, но и в изделиях из слоновой кости, дерева. При этом использовался не только декор, но и сами архитектурные формы превращались в орнаментальные мотивы. Большие возможности открывались перед мастерами, изготовлявшими серебряную утварь в технике отливки, чеканки и гравировки. Здесь больше места уделяется орнаменту из листьев и растительных завитков, т. е. элементов, созданных на основе наблюдения реальной действительности. Вместе с тем серебряная церковная утварь отличается исключительной пышностью. В XV столетии в соборах начинают ставить деревянные резные алтари и дарохранительницы. Готический орнамент в этих изделиях приобретает фантастический характер. Все, что было в зодчестве конструкцией, в дереве становится сложнейшим отвлеченным геометрическим ажурным орнаментом, исполненным с помощью циркуля и лекала. Характер готического орнамента определяется сложным взаимодействием романо-византийской и арабо-мусульманской традиций. Арабо-мусульманская художественная культура с ее рационально-математической рассудочностью, абстрагированностью от конкретных образов, графическим изяществом импонировала мировоззрению схоластического Средневековья; именно эти качества были взяты на вооружение готикой для того, чтобы преобразовать вязко-инертную массу романского наследия.

Помимо того, что развиваются уже существующие ремесла, формируются новые. Мощный подъем переживает ткацкое производство, мебельное искусство. Активно развивается стекольное дело, в частности, витражное искусство. Производство стекла вновь возродилось в XIII в., главным образом, в Венеции, но промышленную форму приобрело в Италии в XVI в.

Кость. Уже с конца XIII в. резьба по кости стала почти монополией Франции, в частности, Парижа. Костяные изделия парижских мастерских высоко ценились во всей средневековой Европе. Типичные средневековые предметы из кости: гребень, коробочки для зеркалец. Из этого материала изготовлялись не только бытовые предметы, но и вещи религиозного культа,

различные скульптурные образы. Процесс изготовления такой скульптуры был долгим, она делалась не одним мастером, лицо всегда дополнительно подтонировалось, а изделие украшалось золоченым орнаментом. С XV в. пластины слоновой кости переносились со старых изделий на новые.

Развитие ремесел начинается с расцветом средневековых городов, которые были местом обмена, торговым узлом, рынком и центром производства. Для раннего готического интерьера характерны дощатые или кафельные полы, которые позднее застилались коврами. Стены облицовывались деревом или украшались стенной росписью ярких цветов и настенными коврами. В XV в. особой роскошью отличались фламандские и бургундские тканые ковры и шпалеры. В это время уже начинают стеклить окна: сначала появляются круглые оконные стекла в свинцовом обрамлении, из выпуклого стекла.

Варианты готического стиля могут быть разделены на две основные группы: северную и южную. Северная представлена готическим искусством таких стран, как Франция, Нидерланды, северо-западная Германия и Англия. На юге этот стиль распространяется прежде всего в южной Германии, Швейцарии и Австрии. В период готики возросло число находившихся в употреблении типов мебели, что свидетельствовало о развивающейся культуре быта. Совершенствовалось и столярное ремесло, что позволяло решать трудные задачи в области художественного оформления мебели. Интересное явление представляет собой также орнаментация мебели. «Масверк» воспроизводился в дереве типичной для этого времени углубленной резьбой. Это сложнейшее переплетение кривых линий, проложенных циркулем, являющихся как бы условным отображением конструктивных приемов готического зодчества. Порой в мебели воспроизводился из дерева скульптурный каменный фриз в виде туго сплетенных, скрученных ветвей и листьев.

Любовная тема занимала все большее место в сочинениях и художественном творчестве позднего Средневековья. Переплетение мистической экзальтации и экзальтации любовной, культа девы Марии и культа «Прекрасной дамы», рыцарские романы и воспевание любви не только как идеальной, одухотворяющей страсти, но и как тонкой куртуазной игры, служили изящным украшением тогдашней жизни. Куртуазный стиль позволял художнику одновременно проявлять индивидуальность, которая, начиная с этой поры, улавливается все чаще, равно как и живую наблюдательность в сочетании с утонченной декоративностью.

В городском, цеховом ремесле проектирование еще не является особой деятельностью: оно сливается с производством, хотя появляются и новые важные моменты в отношениях проектирования и потребления. Ремесленник производит вещь не для собственного потребления, а на заказ для другого человека и реализует эту вещь через продажу. В проектировании-производстве учитывается потребность потенциального покупателя.

Средневековая эпоха, разделенная на романский и готический периоды, была, таким образом, концом древнеримской культуры и началом новой эры, эпохи Ренессанса.

ГЛАВА 5. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В рукописях, спасенных при падении Византии, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед Западом предстал новый мир — греческая древность; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. Как в Византии, так и в средневековой Европе художник почитался ремесленником и сам скромно считал себя таковым; его место было на низших ступенях социальной иерархии, и личность его стушевывалась перед заказчиком, церковью или светской властью. Творить по-своему каждому художнику стало возможным лишь со времен Возрождения, когда человеческая личность была высоко вознесена в общем сознании и творческая индивидуальность художника стала привлекать внимание всех, кого радовало его искусство. Именно в эту эпоху безличное, покорное общей единой направленности цеховое мастерство уступило место индивидуальному творчеству. В это время не существовало разделения искусства на собственно искусство и искусство прикладное. И то и другое обозначались словом «ars». Разделение искусства на «чистое» и прикладное возникло значительно позже, только в век промышленного переворота. Художники подчинялись цеховой структуре. Иногда они не имели своих цехов: известны случаи, когда архитекторы и скульпторы входили в цех каменщиков, а живописцы — в цех аптекарей, поскольку им приходилось изготавливать и смешивать краски. Единство профессий художника и инженера сохранялось вплоть до эпохи Возрождения. Органическая связь технического творчества с художественным была характерным признаком Ренессанса и определяла особенности формообразования всей предметной среды. В это время формообразование носит уже рациональный, планомерный характер. Предметы зарождаются сначала на бумаге, в виде проектов, и лишь затем по этим проектам выполняются в материале. В своем трактате «О зодчестве» Леон Батиста Аль- берти (1404—1472) сформулировал эстетическое кредо эпохи Возрождения — синтез красоты и пользы. Основная идея произведения, а также и главное требование к каждому созидаемому объекту у Альберти — органичное соединение красоты и пользы, в котором польза осмысливает красоту, а красота одухотворяет пользу. Для эстетики второй половины XVI в. характерна идея противопоставления замысла произведения его художественному воплощению. Возникают понятия художественного своеобразия, необычайности замысла, артистичности исполнения, подчеркивается роль фантазии и свободы творчества.

Орнамент. Свойственный ренессансному искусству индивидуализм в контексте орнамента проявляется специфически, путем предельного усиления того личностного начала, которое было присуще римскому декору. Вследствие этого орнамент приобретает характер совершенно самодостаточный, становится замкнутым в себе смысловым пространством, имеющим свои логические закономерности взаимодействий его элементов. В то же время художественная самостоятельность орнамента порождает необычайное разнообразие конкретных решений, мотивов. Он чрезвычайно насыщен по колориту, приобретает качества повышенной живописности, реалистичности, находясь под сильным влиянием изобразительного искусства. В композиционных структурах господствуют спокойные, уравновешенные горизонтально-линейные и вертикальные мотивы, а также полуциркульные, украшавшие многочисленные тимпаны. В содержательном смысле ренессансный орнамент соединил и образно переосмыслил три главных компонента: римский, арабо-мусульманский и готический, из которых римский был основным, стилистически определяющим. Наиболее характерным типом декора эпохи Возрождения является так называемый гротеск (от слова «грот»), получивший свое наименование в связи с тем, что художники создавали его, изучая искусство древних римлян в раскопках. Влияние изобразительного искусства ярко проявилось и в том, что при всей раппортности, ясном симметрическом построении композиций, имеют место черты индивидуальности исполнения конкретных элементов. Орнамент Ренессанса, находившийся под большим влиянием изобразительного искусства, отчетливо выразил еще одну существенную сторону культуры эпохи, касающуюся ее нравственного состояния. В орнаменте наблюдается заметное вторжение эротического начала, характерного для «большого» искусства Возрождения. Также в орнаменте этой эпохи часто дает о себе знать и прямое влияние арабо-мусульманского искусства, в тесном соседстве с которым развивалась культура Ренессанса. Это влияние особенно характерно для более позднего периода Ренессанса, когда

античные традиции в культуре начинают ослабевать. Декор теряет свою проантичную ясность, становится более сложным и насыщенным. Часто это насыщение достигается за счет заполнения свободного фона арабесковым мотивом, который сразу же придает орнаменту «ковровый» вид.

В эпоху Ренессанса в итальянский быт глубоко проникло настойчивое, упорное желание вмонтировать жизнь в возможно более красивую оправу. Это и лекарственные сосуды самой разнообразной формы, которые украшали аптеки дворцов и монастырей, огромные блюда и тарелки, которые выставлялись и в открытых буфетах, и во дворцах. Вся эта утварь изготавливалась в ряде городов, каждый из которых славился своей особой манерой, — Фаэнце, Сиене, Кастель- Дуранте, Деруте, Губбио, Урбино. Ее расписывали известные художники, покрывали особым люстром.

Керамика. На интенсивное развитие керамики в эпоху Возрождения повлияли керамические изделия из арабских стран, особенно из мавританской части Испании. Под влиянием испанской керамики с оловянной глазурью в конце XIV в. в Италии стало развиваться производство подобных изделий, но уже под названием «майолика». В свою очередь, итальянская майолика оказала немалое влияние на развитие керамического промысла Германии XV в., а также Франции XVI—XVIII вв., где она стала называться «фаянс». Другим технологическим видом керамики того времени была каменная масса. Первенство в ее изобретении принадлежит немецким гончарам XIV в.

Италия же прославилась разнообразными и великолепными образцами майолик. Вначале майоликами там называли только испанские фаянсы, импортированные в страну, но в XVI в. это наименование стало применяться и к итальянским фаянсам. Вначале большинство итальянских фаянсов служили лишь декоративным целям, что отражалось в росписи по образцам гравюр. Декоративность и утилитарность соединились в альбарелли — античных сосудах эпохи Возрождения. Особую, очень интересную группу итальянских майолик составляли scudelle di donna da parto — «судки для рожениц» (комплект тарелок различного назначения), которые дарили молодым мамам, наполнив их ритуальными яствами, и блюда для подношения даров невестам — coppe matory, т. е. «любовные чаши». Во главе майоликового производства Италии вначале стояли города Тосканы: Фаэнца, Каффаджиоло и Сиена. И Фаэнце прославились керамисты Матгео ди Альвице и Николо Пеллипарио, а также мастерская Казапиропа, где впервые применили новый способ — роспись sopra azzupo («по голубому»): рисунок желтоватыми тонами накладывался не на белую, а на окрашенную голубым глазурь. Мастерская Каффаджиоло была своего рода придворной мануфактурой Медичи, выпускавшей большие тарелки и блюда. Самостоятельным путем шла Сиена: помимо утвари там делали еще и изразцовые полы. Мастерская города Дерута завоевала известность, благодаря нежнейшему перламутровому оттенку своих изделий, а позднее перешла к синей растительности по белому фону. Важными центрами майоликового производства надо считать и Губбиа, где выпускались люстрированные фая нее с красноватым фоном, и Кастель-Дуранте близ Урби- по. После 1525 г. Урбино выдвигается на первое место и сохраняет главенство в течение всего XVI в. Из мастерской Урбино выходили изделия необычных форм: вазы с рельефными масками и ручками в виде сатиров, огромные «трехлопастные» холодильники (сосуды для охлаждения вина) на львиных лапах, фляги с ручками в виде переплетающихся 1меек, большие овальные блюда с горельефным декором. И XVI в. прославились и фаянсы Венеции, покрытые уникальной глазурью «смальтино» (smaltino). С Флоренцией связана деятельность керамиста Луки делла Роббиа (1399 или 1400—1482). Он первым употребил технику глазурования в круглой скульптуре и рельефах.

Во Франции производство фаянса в XVI в. связывается, в первую очередь, с мастерской Сен-Поршера, производившей нысококачественные изделия (известные также как «фаянсы Генриха II») цвета слоновой кости из очень чистой и тонкой глины: кувшины, чаши, солонки, подсвечники с лепными украшениями — фигурами, маскаронами (рельеф в виде маски), пилястрами. Символом французского фаянса по праву считаются изделия Бернара Палисси (около 1510—1589 или 1590). Он разработал собственную рецептуру белой эмали и создал многочисленные декоративные произведения, выдержанные как в натуралистическом, так и в мифологическом духе. Одновременно во Франции развивается и другая технология — обжиг при низкой температуре с росписью по предварительно обожженной глазури.

Дерево. Большой интерес представляет ренессансная мебель. Ее характеризуют четкая форма, ясное построение и активное использование в оформлении архитектурных элементов. Корпусная мебель решается как архитектурное сооружение, как миниатюрный палаццо с колонками, пилястрами, карнизами, фронтонами. Такую составленную из архитектурных элементов мебель, в которой каждая часть является самостоятельной, независимой формой, называют архитектонической. Композиции строятся на красоте пропорций, чистоте контуров, ясности силуэта изделий. Развитие мебельного производства Ренессанса способствовало изобретению станка для выработки тонких листов древесины (фанеры). Оно открыло путь для широкого распространения техники фанерования, а вместе с ней приема украшения изделий мебели интарсией. Ярким образцом ранних декоративных решений могут служить флорентийские сундуки из ореха XV в. — наиболее нарядные и богатые предметы не слишком еще многочисленной комнатной обстановки того времени. Основной мотив орнамента располагался в центре прямоугольной резной рамки. Вначале для нее часто использовался мотив характерной еще для Средневековья виноградной лозы, затем вливается античная архитектурная орнаментика — акантовый лист и акантовый завиток. Морская раковина также заняла свое место в декоре Возрождения. Античность принесла в прикладное искусство не только отдельные мотивы, но и новые орнаментальные решения, порожденные новым восприятием классической архитектуры. Фигуры атлантов, кариатид, кронштейны, целые композиции, воспроизводящие античные антаблементы с архитравом, фризом, карнизом, преображаются в декор.

Металл. Несомненного развития в эпоху Возрождения достигли мастера-ювелиры. В этом также видны следы любви к античному искусству. В Древней Греции знаменитые архигекторы, скульпторы были виртуозами обработки драгоценных материалов. Мастерами эпохи Возрождения были созданы великолепные изделия: серебряные сосуды с рельефными многофигурными сценами, подвески с эмалью на рельефе, резные камни. В этих произведениях ювелирного искусства исходные свойства драгоценных материалов отступают на задний план перед стремлением подчеркнуть изысканность обработки. Ювелирные и камнерезные изделия этого периода **и** стиля отмечены завершенностью композиций, фантазией, а их отделка — тщательностью проработки. В эпоху правления Медичи расцветает камнерезное искусство и искусство флорентийской мозаики. Во Франции прославилась школа ли- можской эмали. В Северной Европе, в частности, в Германии, в ювелирных изделиях применяются, помимо драгоценных камней, скорлупа кокосового и других экзотических орехов, страусовые яйца, раковины наутилусов. Большой любовью в Германии пользовались жемчуг и кораллы с перламутром.

Стекло. Не менее развивающимся промыслом эпохи Ренессанса можно назвать стеклоделие. Одним из популярных центров этого вида творчества считается Венеция. Славу венецианского дутого стекла — его называли «хрустальным», сравнивая с драгоценными кристаллами природного горного хрусталя, — составляли небывалые для тех времен легкость и прозрачность. Излюбленным приемом декора у венецианских стеклодувов была филигрань — рисунок из тончайших нитей, «паянных в толщу прозрачного стекла. Одной из самых трудоемких, но вместе с тем поразительной по впечатлению признана техника миллефиори, когда в поверхность сосуда вплавляются крошечные пестрые стеклянные цветочки и элементы орнаментов так, что он предстает в виде сплошного райского цветника. Это искусство, возникнув в Египте, обрело недостижимое совершенство в руках венецианских мастеров филиграни. Роспись и золочение, помимо художественной ценности, имели и другую хитроумную цель: за краской и позолотой скрыты дефекты стекла — разнообразные включения и пузырьки. На стекло хорошо ложатся масляные краски, но они нестойки, поэтому наиболее распространенным материалом служат эмали, или, как их еще называют, прижигаемые краски, разной степени прозрачности. После обжига они приплавляются к поверхности изделия. В XV в. мастерство венецианских стеклодувов поднялось на недосягаемую высоту. Тайна сотворения стекла хранилась на острове Мурано, в укромной морской лагуне недалеко от Венеции. Специально созданный Совет Десяти держал прославленных мастеров как узников на острове, обеспечив себе тем самым полную монополию на производство стекла. В 1516 г. братья Андреа и Доменико из Мурано создали первое зеркало из цельного хрустального стекла: они разрезали вдоль еще горячий стеклянный цилиндр и раскатали половинки на ровной медной столешнице. Получилось чистейшее блестящее зеркальное полотно. Особой разновидностью были восьмиугольные зеркала. Оправленные в бронзу или обрамленные агломератным стеклом, окрашенным лазурью, покрытым позолотой или же простой белой эмалью с вкраплениями кораллов, они декорировались завитками, картушами и маскаронами.

Эпоха Ренессанса стала рубиконом между «варварским» средневековым миром и Новым временем. Эта эпоха заложила основы культуры Западной Европы последующих нескольких столетий. Выработанная декоративным искусством новая стилевая форма распространилась на всю материально-художественную культуру, включая и церковную сферу. Начиная с Возрождения, духовный мир отходит в сторону, искусство обращено к человеку и создается для него.

ГЛАВА 6. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVII в.

Эта тема посвящена западноевропейскому прикладному искусству XVII в. Это столетие в истории искусств называется барокко. Как художественно-стилистическое направление барокко складывается в начале века в Италии и, по сути, является неким продолжением эпохи Высокого Ренессанса. Но своего расцвета это направление достигает во Франции в середине XVII в. В это время Франция становится центром культуры и искусства, законодателем моды в различных видах искусства. А расцвет абсолютистской монархии во главе с королем Людовиком XIV сделал этот стиль лицом государства. Таким образом, барокко стал проникать как модное явление и в другие государства, причем с невероятной скоростью. К концу века барочные тенденции заметны по всей территории Западной Европы, а в начале XVIII в. барокко становится основным стилем и в России. Само слово «барокко» французского происхождения. Этимология его не ясна. Одни вспоминают о логической фигуре «барокко», приводящей к абсурду, другие — о «не вполне круглой» жемчужине, носящей это имя. В «Энциклопедии» это слово уже имеет значение, близкое к тому, какое ему дается сейчас: «Барокко — в сфере архитектуры означает нечто странное. В высшей степени или, если угодно, беспредельно странное... Понятие барокко влечет за собой понятия чрезмерного и смехотворного...» То, что принято называть эпохой барокко, является, по сути, одним из периодов в развитии западной культуры, отличавшимся богатейшим разнообразием выразительных возможностей. Это было время, когда народы Европы создавали художественные формы, наилучшим образом отвечавшие их собственным представлениям о мире, об искусстве. «Интернационализации» искусства не препятствовали различия в религиозных верованиях. Разнообразие еще более усиливалось из-за непрерывно развивающегося международного общения. Расцвет художественного обмена приходится на первые десятилетия XVII в. Принцип барокко — неразрывное единство взаимоисключающих признаков и приемов, носящее название «антиномии искусства». В искусстве барокко чувствуется стремление выйти за рамки того организованного, но ограниченного пространства, которое было типичным для разум- но-ясного искусства Возрождения. Выражение в искусстве непреходящей гармонии, покоя и равновесия постепенно, начиная с XVI в., уступает место стремлению запечатлеть мгновение, бурное движение, отказаться от ясных границ. Вместо спокойствия — эмоциональный порыв, вместо ясности и лаконичности — сложность, многообразие и пышная декоративность.

В XVII в. активно развиваются ремесла. Общее социальное развитие претерпевает изменения. В этот период складывается новый класс — буржуа. Активные и заметные изменения характерны для Северной Европы, в основном, Фландрии, Нидерландов, Германии. Высшие слои бюргерства, связанные с торгово-промышленным предпринимательством, стали представлять собой мощную экономическую и общественную силу. Свой статус крупная буржуазия стремилась подчеркнуть и во внешних формах — костюме, укладе домашней жизни, роскоши убранства покоев и изысканности стола, великолепии выезда.

Во второй половине XVII в. происходило разложение мелкого кустарного производства, цехового ремесла и домашних форм работы. Резко возросший спрос на готовые изделия, обусловленный развитием торговли, диктовал необходимость увеличения объема производства. Таким образом, появилась потребность в новой организации производства. Такое производство, основанное на разделении труда, получило название «мануфактурного». Само слово «мануфактура» означает «ручное изготовление». Но мануфактура — это уже промышленное предприятие со значительным капиталом и наемными рабочими, производящими продукцию на широкий рынок. В классической форме процесс развития мануфактур протекал в Англии, прежде всего, в текстильной промышленности, производстве бумаги и стекла. Во Франции рассеянная мануфактура возникла на базе деревенской суконной и кожевенной промышленности, централизованная — в книгопечата- пи и, металлообработке, в которой значительное место занимало производство предметов роскоши; в шелкоткацком производстве чаще встречалась смешанная мануфактура. С XVI в. начался процесс постепенного сближения практических знаний, накопленных в процессе развития ремесленной традиции, с теоретическими интерпретациями природных процессов.

Именно в художественных мануфактурах (мебельных, текстильных, фарфоровых) проектирование становится специальной деятельностью. Созданию вещи предшествует создание проекта — эскиза, который рисует художник и по которому осуществляется производство. Однако в королевских мануфактурах XVI—XVIII вв. художник делал эскизы по заказам двора, с учетом его вкусов и потребностей, не особенно заботясь о технических возможностях осуществления этих проектов.

Орнамент. В своем стремлении к величию и пышности барокко применяет декоративные элементы Возрождения, но создает и новые сложные, динамические и неожиданные композиции. Первыми шагами в области орнаментики было смещение, сгущение элементов уже известного архитектурного орнамента, отсюда пучки колонн, нагромождение раскрепованных карнизов, изобилие раковин, маскаронов, карту- шей. В это время широко применяется мотив акантового листа. Он появляется и в орнаментальных рамках гравюр, украшает шелковые и бархатные ткани, гравируется и чеканится в серебряных изделиях, вплетается в кайму шпалер вместе с цветами и плодами, режется из дерева в мебели, отливается в бронзе. Орнамент из цветов и плодов получил широкое распространение. Цветы и фрукты сплетаются в насыщенные гирлянды и букеты. Этот мотив получил распространение в немецких резных шкафах, к концу XVII в. применялся в виде ажурных резных накладных гирлянд на огромных гамбургских и данцигских шкафах. Деревянная мозаика из цветочных букетов украшает мебель Голландии и Фландрии. Появление более совершенных и разнообразных приемов фанерования, а также расширение круга используемых в мебели пород древесины и других материалов привело к пышному расцвету интарсии — деревянной инкрустации. Широкое распространение получил и прием украшения накладками из позолоченной бронзы, частично заменивший резной декор. По мере развития стиля осваиваются новые отделочные материалы: кость, панцирь черепахи, перламутр, фарфор.

При дворе Людовика XIV развивается парадное декоративное и прикладное искусство, отличающееся торжественностью и сдержанной величавостью. Главой нового направления в декоративном искусстве становится художник Шарль Лебрен, ведавший внутренней отделкой и убранством королевского дворца в Версале. Характерной особенностью декора становится прием сочетания прямых и округлых линий, благодаря этому композиция приобретает особую подвижность. В это же время появляются и другие новые мотивы: ромбовидная сетка, украшенная мелкими розетками, именуемая трельяжем; орнамент, имитирующий вырезанный зубцами и украшенный кистями занавес — ламбрекен.

Мебель. Архитектурная форма влияла и на стиль домашней утвари, архитектонические формы внешней отделки фасада и внутренних стен повторялись на стульях, диванах, столах и сосудах. Крупнейшим мастером-мебельщиком эпохи барокко был фламандец Андре Шарль Буль (1642—1732). Он первый стал инкрустировать мебель черепаховым панцирем (техника «пике»), широко применять эбеновое дерево, слоновую кость, бронзу, олово. У Буля ведущим элементом орнаментики были крупные симметричные мотивы стилизованной лозы. Самое главное новшество, появившееся в мебели этого времени, — требование удобства; отныне формы мебели отвечают стремлению человека к комфорту, а сами их типы обретают большее разнообразие в соответствии с различным назначением предметов. Одним из самых выдающихся созданий французских мебельщиков эпохи Людовика XIV стал сундук с ящиками, символически названный «комод» (от франц. Commode — удобный). Мастера, следовавшие приемам Буля, по характеру материала, которым они пользовались, были названы чернодеревцами; они работали в тесном сотрудничестве с маркетерами и бронзовщиками.

Поддерживаемые Кольбером текстильные мануфактуры, в особенности фабрики Лиона, славились производством роскошных тканей — парчи и шелка, затканных великолепными узорами в итальянском духе. В изготовлении кружев и зеркал французские ремесленники ориентировались на Венецию.

Керамика. Не менее интересные изменения происходят и и керамическом деле. В изделиях из фарфора в конце XVII в. постепенно исчезают китайские мотивы и орнаментика итальянского Ренессанса, сохранившиеся лишь в мануфактурах Невера. Керамические изделия, производимые в Руане, 11ачинают покрывать изящными узорами (с преобладающими мотивами ламбрекена) голубого или нескольких цветов. На фарфоровых мануфактурах Мустье

в качестве образцов использовались орнаментальные гравюры Берена с гротесковыми мотивами.

Голландии большую известность принесли два вида прикладного искусства малых форм: изделия из серебра и фарфора. Интерьеры скромных голландских домов с их классическими фасадами украшали роскошные предметы из серебра, вышедшие из мастерских Пауля ван Вьянена (1555—1614), Адама ван Вьянена (1565—1627) или Яна Лютмы (1585—1669). Выполненные в барочном стиле, истоки которого прямо восходят к искусству немецкого маньеризма, изделия голландских серебряных дел мастеров превосходили причудливостью своих форм все, что делалось в это время в остальной Европе.

Голландский фарфор стал называться делфтским, хотя фарфоровые изделия производились в разных городах страны. Поначалу мастера подражали фарфору, привозимому из Китая, но к концу XVII в. делфтский фарфор приобрел собственный стиль, отличительным признаком которого стало преобладание синего цвета, хотя иногда использовали поли- хромный декор. Помимо блюд и ваз, мастера делали панно из изразцов со сложными рисунками; они использовались для украшения домов не только в Голландии, но и в других странах. Английская керамика с оловянной глазурью в духе голландских изделий, производившаяся в течение XVII — XVIII вв., получила название «делфтские изделия». Позднее английская керамическая Ламбетская фабрика выпускала более утилитарные изделия — аптекарские кувшины, бутыли для вина, фляжки для воды. Широкую известность получила и керамика со свинцовой глазурью, легко окрашивающаяся в различные цвета. Своего расцвета она достигла во Франции в XVII в. — знаменитые тончайшие сосуды из Сен-Поршера и «сельские глины» — покрытые поливами декоративные блюда Бернара Палисси.

Металл. Стилистические особенности барокко также распространялись и на популярное в Западной Европе ювелирное искусство. Об искусстве золотых и серебряных дел французских мастеров этого времени позволяют судить лишь единичные изделия, так как основная масса работ этого рода бесследно исчезла в результате переплавки.

С начала и до самой середины XVII в. главным формообразующим элементом ювелирных изделий является цветочный мотив: подвески в виде цветка с лепестками-само- цветами; цепи, звенья которых напоминают целые гирлянды цветов; оправы с эмалевыми или черневыми растительными узорами или просто натуралистическое изображение цветов на плоских коробочках и медальонах. Сочетание белого фона со щедрым живым узором из роз, гвоздик, модных тюльпанов применяют мастера Дании, Голландии, Германии, закрывая гладкое золото более красивым и более дорогим, по их мнению, эмалевым ковром. Эмалями украшали и ордена. Цветочный эмалевый орнамент присутствует и в конструктивной основе ажурных подвесок, на гладких или рельефных металлических оправах вокруг отдельных камней. Во второй половине XVII в. эмаль в оправах отступает на второй план. Это связано с тем, что ведущую роль в декоре стали играть драгоценные камни и, прежде всего, алмаз; граненый камень стал центральным акцентом украшений: отныне ювелиры главное внимание обращали на блеск и игру камней, на их взаимодействие. Эта черта европейского ювелирного искусства почти не имела аналогий в древней или неевропейской традиции. Веком цветка и алмаза считалось XVII столетие, которое стало началом Нового времени. Эпоха барокко заложила основы для всех последующих художественно-стилистических направлений.

ГЛАВА 7. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVIII в.

Эта тема раскрывает загадки и тайны стиля рококо. Как художественное направление рокайльное искусство сложилось к середине XVIII столетия. Культура этого века получает в наследство от предыдущего столетия особое эстетическое сознание, в котором художественный вкус важнее многих других качеств человека. Высокоразвитый вкус, с точки зрения рококо, — характеристика высокообразованного и утонченного человека. Он, прежде всего, предполагал умение отличать прекрасное в природе и искусстве; знание того, по каким законам возможно искусственное воссоздание природы, а также умение глубоко наслаждаться художественным произведением. Искусство должно быть похоже на природу, и наоборот. Если для барочных эффектов необходима вся гамма эмоциональных состояний (от радости до трагедии), то для наслаждающегося рококо — лишь изысканно тонких, изящных. Для художественного языка рококо слово «изящный» ключевое. Оно характеризует красоту очертаний предметов, их соразмерность, отточенность формы, изысканность, элегантность внешнего вида, грациозность движений. В манере мастеров рококо есть виртуозная легкость и тонкость исполнения, найденная мера между изысканностью и простотой. Современники называли рококо «стилем Людовика XV», отмечая тем самым эпоху его возникновения (1715—1774). Слово «рококо» произошло от французского «рокайль», что значит искусственный грот, раковина, хрупкая, тонко расчлененная асимметричная природная форма. Можно сказать, что рококо является декоративным продолжением стиля барокко. Тем не менее это немного не так. Барокко был стилем абсолютизма. Пышность, помпезность и мощь — вот ключевые слова, которые могли бы охарактеризовать это направление. Индивидуальное, камерное является краеугольным камнем стиля рококо. Внешне стиль мало отличается от предыдущего. Но ломаность линий барокко компенсировалась объемом, размером самой формы. Линии рококо, где бы они ни присутствовали, будь то ножки стола и стула, ручка кофейника или двери, создаются как бы на надломе. Все немного «хочет» упасть, продемонстрировать себя с лучшей стороны. Все предметы «смотрят» на себя в зеркало, интересуясь, «как там я? Не плохо ли выгляжу?» В противовес парадности и масштабности барокко в интерьерах рококо появляется больше утонченности и интимности. Аристократический «мятеж» против грубой реальности сказывался в том, что естественной тектонике, естественным свойствам материалов и пропорциям предпочитались атектоничность, иные, чем в натуре, пропорции, отвергались законы силы тяжести. Хрупкие столики и пуфы стоят на тонких, загнутых книзу ножках. Как раз те части стульев, которые являются несущими и по логике вещей должны быть наиболее устойчивыми и крепкими, имеют вид неустойчивый и облегченный.

Орнамент. Уже в конце XVII в. орнамент начинает приобретать все большую легкость. В начале XVIII в. доминирует построение орнаментальной композиции из прямых и округлых линий, сходящихся под прямым углом. Акантовый лист становится все тоньше, трельяж широко распространяется как один из излюбленных мотивов. Львиные маски и спокойные юношеские лица все чаще заменяются легкими консольками с женскими головками, изогнутыми в грациозном повороте. Популярен ажурный или рельефный С-образный орнамент. Розетка поражает беспорядочностью своих прорезных лепестков с капризным нагромождением форм. После 1725 г. в декоре чаще встречаются новые мотивы, характерные для стиля рококо. Стиль рококо — чисто декоративный стиль интерьера, объявивший войну всякой ясной конструктивности. Орнамент рокайль не подчеркивает архитектонику зала, членение стен и потолка. Наоборот, он как бы стремится нарушить его структуру, лишить ее логики и ясности восприятия. Первым и непременным свойством этого декора является его асимметричность, наклонная ось в композиции. Раковина играет в этой орнаментике главенствующую роль. Она не рассматривается больше как широкий сплошной волнистый веер. Края ее глубоко прорезаны, она почти распадается на отдельные лепестки. К началу века такая раковина превращается уже в пальметту, а в искусстве рококо — в некий совершенно условный ор- пимент, так называемый рокайль. Акантовый лист отходит на нторой план. Его место занимают свивающиеся тонкие листья. **В** своих асимметричных изгибах они переплетаются с рокайлями, вместе с ними обвиваются вокруг огромных стенных зеркал, вокруг спинок, ручек и сидений изысканной мебели. Иллюзия этого непрерывного плавного потока еще поддерживается тем, что в мебели и в других предметах прикладного искусства

отрицается прямая линия. В своем отвращении к прямой линии декор неукоснительно разрушает форму. Бронзовые часы, стенники, канделябры — все состоит из извивающихся разорванных форм, которым часто трудно дать определенное название. Тем не менее искусство рококо открывает новые, невиданные красоты: отрицая симметрию, оно создает своеобразное равновесие, отрицая привычный ритм, создает новые, не менее изысканные ритмы, отрицая прямую линию, заставляет любоваться красотой линий изогнутых. Стремление изумить, поразить воображение привело мастеров рококо к активному использованию разнообразных материалов: темного дуба, оживленного раскрашенным штуком, латуни, черепахи, перламутра, мрамора, эмали, слоновой кости. Были созданы искусственные материалы: бисер, стеклярус; разработана богатая палитра цветного золота четырех оттенков: красного, белого, зеленого, лимонного. Предпочтение отдавали лимонному и сочетанию зеленого с белым. Внимание к материалу, умение показать его с самой выгодной стороны, обыграть его естественную красоту характерны для лучших ювелирных изделий.

Мебель. Прикладное искусство, однако, создавало вещи, которыми можно было пользоваться. В этот период в моду входят восточные, прежде всего, китайские, мотивы. Изящные по форме, украшенные тонким, изысканным декором, художественные изделия китайских мастеров отлично гармонировали со стилем, процветавшим при европейских королевских дворах. Первые китайские образцы были завезены в Европу торговыми судами вест-индских компаний еще в начале XVII в. В середине XVIII в. увлечение «китайщиной», коллекционирование фарфора и лаков, подражание китайским образцам достигает апогея. Братья Мартэн выпускают изящную, декорированную китайскими мотивами мебель в технике черного лака. Ведущим центром французской, да и всей европейской художественной мебели этого периода был Париж. После 1743 г. вошло в правило ставить клеймо мастера или цеха на особенно качественные предметы мебели. Эта форма защиты качества продукции была последним отголоском цехового строя. Во второй половине XVIII в. парижские цехи — «Корпорация столяров и чернодеревцев» — объединяла около 1200 мастеров-мебельщиков. Фантазии мастеров-краснодеревщиков была предоставлена полная свобода. Мебельщики потворствовали вкусам заказчиков, придумывая всевозможные формы и типы изделий, способных удовлетворить любую потребность и прихоть человека во всех случаях жизни. Столы, например, отличались огромным количеством разновидностей: столики-тумбы, вырастающие из изголовья кровати; столы в спальне, столы на колесиках для подачи пищи, кофейные, карточные, столы для игры в шашки, для цветов, будуарные столы и многое-многое другое. Особым разнообразием отличались стулья. Существовало множество типов табуретов и скамеечек всевозможных форм, высоты и стилей. Мебель эпохи Людовика XV, в особенности сундуки и настенные часы-консоли, прекрасно вписывались в причудливые формы и рокайльные узоры интерьеров в стиле рококо.

В XVIII в. в Италии происходит возрождение техники маркетри, пережившей свой расцвет еще в XVI в. Самым талантливым мастером, специализировавшимся на инкрустации ценных пород дерева слоновой костью, был Пьетро Пиффетти (1700—1777), работавший при Савойском дворе. С 1760-х годов на работы краснодеревщиков Венеции и Генуи заметное влияние оказывает английский стиль мебели, известный под названием «чиппендейл».

Керамика. Подлинным переворотом в истории западноевропейской керамики стало изобретение в начале XVIII в. немецким химиком Иоганном Бетгером фарфора. Вскоре в саксонском городке Мейсене была открыта мануфактура, начавшая производить один из самых ценных фарфоров в мире — мейсенский. Фарфор из Мейсена прославился своими изящными сюжетными статуэтками, сервизами, вазами, туалетными приборами, псевдокитайскими изящными безделушками — разрисованными фигурками китайских мандаринов, лодочками и пагодами. Во Франции керамическое дело также переживает подъем.

Изданный Людовиком XV в 1759 г. эдикт, предписывавший отправить в переплавку сервизы из золотых и серебряных блюд, способствовал появлению сервизов из фаянса, а затем и фарфора. Фаянсовые изделия самых изящных форм, украшенные великолепными росписями, выпускают в Марселе (в мастерских вдовы Перрена) и в восточных районах Франции (в Нидервиллере, Страсбурге и Люнвилле). Однако истинным законодателем мод в производстве керамики со второй половины XVIII в. стал французский севрский фарфор, который выпускался на мануфактуре в Севре с 1756 г. Предшественницей этого предприятия была небольшая мануфактура в Венсене в пригороде Парижа, основанная Людовиком XV в 1738 г. и переведенная позднее в Севр. Венсенский фарфор отличался высоким мастерством отливки

фарфоровых цветов в стиле рококо. Покровительницами Севрской мануфактуры являлись также фаворитки короля мадам Дюбарри и мадам де Помпадур, имя которой получил один из классических цветов севрского фарфора «роз Помпадур». К работе в Севре были привлечены талантливые художники и скульпторы: Франсуа Буше, Клод Дюплесси. Севрские мастера великолепно работали как с глазурованным фарфором, так и с бисквитом. Цветочный декор был их излюбленным мотивом украшения — необыкновенной красоты букеты, корзины, венки. Статуэтки из бисквита стали визитной карточкой севрского фарфора.

Особый расцвет, который переживает традиционное для Испании производство керамики, был связан с необходимостью обеспечивать керамическими изделиями заморские колонии. Старая мануфактура в Талавере постоянно наращивала объемы производства. Если в XVII в. основным источником декора были итальянские образцы, то в XVIII в. возросло влияние восточного искусства. На мануфактурах в Манисесе, возле Валенсии, возрождается производство керамики с люс- тром. В 1727 г. граф де Аранда основал в Алькоре, возле Валенсии, поточное производство фаянсовой посуды, наняв для этой цели триста работников, в том числе французов, итальянцев и голландцев. Благодаря мастерам-керамистам, выписанным им из Мустье, в Испании получили распространение орнаментальные мотивы в манере Берена. На фабриках Тала- веры, Манисеса и других городов Каталонии создавали поли- хромные изразцовые панно, сюжетные и орнаментальные, широко применявшиеся во внутреннем и внешнем декоре дворцов и церквей.

Ткачество. Общие перемены в декоративном оформлении интерьеров рококо изменили характер шпалер. Во Франции в XVIII в. открывается ковровая мануфактура, возглавляемая Удри. Стремясь к точному воссозданию живописных оригиналов, фабрики использовали в работе огромное — более 1200 — количество тончайших цветовых оттенков. Были созданы серии ковров, получивших название «алентуры» (от франц. «окружение, обрамление»), Алентуры имитировали картину в деревянной раме, висящую на узорной ткани. Вокруг рамы располагались гирлянды цветов, фигурки амуров.

Необычайного расцвета в это время достигло искусство резьбы по слоновой кости. Его наиболее известным центром во Франции был город Дьепп, где изготовлялись отличавшиеся удивительной тонкостью исполнения миниатюрные скульптуры и портреты, барельефы, табакерки, флаконы.

Металл. Выдающихся результатов достигли французские мастера золотых и серебряных дел. К сожалению, мало что сохранилось в самой Франции, так как большая часть таких изделий была отправлена в переплавку. В 1750 г. в Париже работали около пяти сотен мастеров-ювелиров, лучшими среди которых были Тома Жермен (1673—1748) и Франсуа-Тома Жермен (1726—1791). Это была та область прикладного искусства, где формы рококо усваивались с особой легкостью. Не меньшим спросом пользовались и мастера сварочных работ, необходимых для изготовления лестничных и балконных решеток, ворот и оград с ажурными узорами.

Одним из самых процветающих видов прикладного искусства Испании было производство изделий из металла, достигшее в XVIII в. той же славы, какой оно пользовалось в XVI столетии. В полумраке церквей поблескивали замечательные решетки из кованого позолоченного железа или бронзы с фантастическим барочным плетением, служившие оградой для капелл. В произведениях серебряных дел мастеров наряду с литьем по-прежнему широко применялась техника чеканки.

В середине XVIII в. в Англии была мода на серебро. Стремясь сделать изделия из этого драгоценного металла доступными для более широкой публики, шеффилдский мастер Томас Боулсовер изобрел в 1742 г. технику покрытия изделия серебряными пластинами, получившую название «шеффилдская пластина».

На рубеже XVII и XVIII вв. в уже сложившемся облике европейских ювелирных украшений появляется новый элемент — алмаз, ограненный особым способом и названный бриллиантом, в переводе — «сверкающий». Светоносный бриллиант становится основным акцентом изделия, его достоинства ярче выявляются в сочетании с цветными камнями и общей легкостью конструкции. Важным элементом формообразования ювелирных изделий XVIII в. были мотивы цветочных композиций. Это были довольно сложные украшения, целиком

составленные из цветов и листьев, выполненные из драгоценных камней, золота, серебра. Некоторые украшения-букеты подобраны из ярких и сочных по цвету камней: аметистовые тюльпаны, рубиновые розы, аквамариновые ромашки, бирюзовые незабудки. Среди изумрудных листьев можно рассмотреть гранатовую гусеницу, бабочку с агатовыми прозрачными крылышками, мушку из халцедона. Букеты привлекают свежим и неповторимым разнообразием каменных цветов. Ювелиры XVIII столетия в своих работах широко использовали приемы литья и чеканки, ручной и машинной (гильошировка) гравировки, применяли матовое и блестящее золото, а также золото зеленого, желтого и красного цветов, опалесцирующие эмали, перламутр, гравированный и гладкий, с локальными накладками и мозаичный.

К концу XVIII столетия капризные, доведенные до крайнего перенасыщения формы начинают постепенно «успокаиваться», в искусстве начинают преобладать более строгие и упорядоченные формы, тяготеющие к античным первоисточникам, к простоте и ясности. Можно сказать, что стиль рококо стал апогеем, завершающим стилем абсолютистских монархий. Все последующие художественные течения будут отображением республиканских правлений.

ГЛАВА 8. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX в. КЛАССИЦИЗМ И АМПИР

На рубеже XVIII и XIX вв. складываются два стилистических направления — классицизм и ампир. Оба стиля характеризуют время правления Наполеона Бонапарта. С 60-х годов XVIII в. французские мастера обратились к классицизму. В его формировании большую роль сыграли раскопки 1719 г. в Геркулануме и 1748 г. в Помпеях. Обозначилась тенденция «возврата к античности». В этом процессе немаловажное значение имели опубликованные И. И. Винкельманом в 1750—1760-х гг. исследования, посвященные античному искусству.

Прикладное искусство находилось под влиянием архитектуры, ее точных линий. Формы изделий стали проще и строже, их силуэт — спокойнее, предметы опирались на устойчивые, массивные граненые ножки-завитки. Декор классицизма логичен и ясен, для него характерны симметрия и уравновешенность. Изменилась его функция. Если рокайльный декор скрывал конструкцию, маскировал переход одной части в другую, классический подчеркивал членение предметов. Излюбленными элементами орнаментики классицизма были медальоны, венки, факелы, античные алтари, урны, треножники, драпировки и различные изображения мифологических существ.

Классицизм XVIII в. имеет как бы две основные фазы существования: первая, «королевская» фаза — стиль, возникший при дворе Людовика XVI и имеющий органичные связи с рококо. Вторая фаза — стиль Директории, возникший в послереволюционный период как своеобразное продолжение, усиление классицистического начала.

Металл. В XVIII столетии большое внимание уделялось декоративному оформлению обеденного стола. Обычно в центре стола помещались большие серебряные или бронзовые вазы для цветов, фарфоровые скульптурные группы, изображавшие героев античной мифологии. Между ними ставили серебряные или бронзовые многорожковые канделябры и подсвечники, серебряные суповые чаши, блюда с крышками, бутылочные и рюмочные передачи. Главным создателем серебряных столоны х сервизов был придворный мастер Людовика XVI Р.-Ж. О пост. В его творчестве отразились особенности периода становления классицизма, когда в произведениях сохранились характерные для рококо элементы декора: подвешенные на лентах с бантами цветочные и лиственные гирлянды, корзины цветов, амуры в грациозных позах, разделка поверхности спиралевидными или прямыми желобками. В период классицизма и в последующее время французские серебряники проявляли повышенный интерес к фактуре металла, выразительность которой усиливали сплошное золочение и полировка, доведение до зеркального блеска. Такая техника использовалась в так называемых туалетных гарнитурах. Они состояли из зеркал, коробочек для драгоценностей и пудры, рукомойных приборов, а также предметов для десерта. Такое соединение десертных сервизов и туалетных гарнитуров было вызвано обычаем светских людей принимать гостей в будуарах.

Французские ювелиры классицизма для украшения изделий наряду с другими техниками активно применяли эмаль по гильошировке и живописную эмаль. В их произведениях общему характеру декора отвечал спокойный колорит эмали, построенный на сочетании серого, голубого, синего, розового, зеленого, белого цветов в точно найденных соотношениях. В XVIII в. ни одна страна не могла соперничать с Францией в производстве изделий из серебра и золоченой бронзы. Указ конца XVII столетия, запрещавший изготовление мебели из драгоценных металлов, стимулировал развитие декоративной бронзы, которая стала одним из самых популярных видов прикладного искусства. Этому также во многом способствовало объединение во второй половине XVIII в. серебряников и бронзовщиков в единую корпорацию. В создании предметов художественной бронзы принимали участие скульпторы, исполнявшие модели, литейщики-чеканщики, отливавшие и начерно чеканившие изделия, и чеканщики- позолотчики, завершавшие чеканку и золотившие готовые произведения с помощью амальгамы. Бронза была прекрасным материалом для изготовления разнообразных предметов убранства интерьеров, для выражения смелых замыслов художников-орнаменталистов. Профессионализм бронзовщиков позволял создавать как крупные предметы, так и мелкую пластику. Широко применялись накладки, украшавшие мебель и одновременно увеличивавшие ее прочность. Повсеместно были распространены бронзовые светильники.

Особенно ценились изделия выдающегося бронзовщика второй половины XVIII в. П. Гутьера. Его бра и канделябры отличаются тщательностью проработки отливки, сочетанием блестящей и матовой позолоты, изобретение которой приписывают этому мастеру. Канделябры, выполненные в форме треножников, и бра в виде декоративных перевязей получили распространение в последней трети XVIII столетия.

Орнамент. Принципы классического орнамента проникли и в ткачество. Рисунок тканей классицизма стал менее подвижным и более строгим. Прямые полосы, мелкие, сухо трактованные цветы, изображения пасторальных атрибутов стали основными элементами орнамента. Вошли в моду обивочные ткани с помпеянским узором, часто заключенным в овальные, ромбовидные или прямоугольные обрамления. Обычно на красном, зеленом, голубом или желтом фоне выделялся кремовый или белый узор со светотеневой разработкой. Большую роль в формировании стиля тканей последней четверти XVHI в. сыграл лионский ткач, рисовальщик и фабрикант Филипп де Лассаль. В творчестве Лассаля проявились доскональное знание техники производства и талант декоратора. Его узоры с большим раппортом лишены дробности. Гирлянды, венки и букеты он сочетал с изображениями разнообразных птиц, элементами пейзажа, атрибутами земледелия, сельскими и античными сценами, обрамленными крупными цветами. Тканям Лассаля свойственны сочетания голубых, малиновых, желтых тонов и использование черного и темно-коричневого цветов для передачи светотеневой моделировки. Подобно многим мастерам эпохи, Лассаль сам воплощал свои рисунки в материале, что обеспечивало его произведениям единство замысла и исполнения.

Керамика. В эпоху классицизма возникает целая отрасль фарфорового производства так называемого бисквита — негла- зурованного фарфора. В стиле классицизма изделия из бисквита стали активно подражать античным камеям. Это были маленькие плакетки, медальоны, вставки для мебели, ювелирных изделий, часто имевшие характерный синий цвет фона (за счет применения французской синьки) и чистый белый рельеф. Рожденный в фарфоре прием подражания античным камеям получил совершенно новую интерпретацию в интерьерном декоре классицизма. Большую популярность приобрели изделия английского фарфорового завода Веджвуда, специализировавшегося на изготовлении изделий из бисквита. Этот рожденный в фарфоре прием декора получил новую интерпретацию в оформлении интерьеров. Появился так называемый гризайль — рисунок, имитировавший лепнину, располагавшийся в менее «ответственных» местах интерьера.

Последние десятилетия XVIII в. прошли во Франции под знаком революции, в ходе которой на политическую арену вышел новый класс — буржуазия. В результате термидорианского переворота 1794—1799 гг. власть над страной была сосредоточена в руках первого консула Наполеона Бонапарта. В 1804 г. он был провозглашен французским императором — Наполеоном I. Стиль искусства наполеоновской империи, цель которого заключалась в утверждении и прославлении ее величия, получил название «ампир». Его хронологические рамки шире, чем время существования империи, и охватывает период 1790—1820-х гг.

Ампир — это завершающий этап развития классицизма второй половины XVIII в. Его формированию и развитию способствовало творчество многих деятелей французской культуры: живописца Ж.-Л. Давида, мебельщика Ж. Жакоба, архитекторов А. Балтарда, Т. Броньяра, Т. Хоупа. Но главными создателями официального стиля были придворные архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен, прославившиеся как создатели проектов интерьеров. Для мастеров ампира по-прежнему характерен интерес к искусству античности. Это обращение носило характер копирования древних памятников Греции, Рима, Этрурии и Египта. Типичное для ампира соединение в одном произведении форм и орнаментальных мотивов как классических, так и ренессансных барочных образцов создало предпосылки для развития эклектики в искусстве XIX в. Активное применение золочения, безукоризненное полирование и безупречная архитектоничность придают ампирным вещам подчеркнутую торжественность и некоторую холодность. Декор произведений отличается строгостью отбора деталей, четкой организованностью, упорядоченным, несколько однообразным ритмом. Наиболее распространенными элементами орнаментики стиля являются гирлянды, листья аканта, рога изобилия, молнии, стрелы, лавровые венки, воинские атрибуты. Свойственная искусству ампирных мастеров декоративность проявилась в применении для украшения интерьеров фарфора, слоновой кости, перламутра, стекла, хрусталя, драгоценных и поделочных камней, а также в использовании интенсивных, богатых глубокими оттенками, нередко контрастных цветов: пунцово-красных, черно-синих, изумрудно-зе- леных, сочетающихся с белым,

золотисто-желтым, серебристо-серым. Среди многоцветия внутреннего убранства жилища сверкало серебро: ажурные корзины, вазы, кувшины, бутылочные передачи, канделябры, декоративные обелиски, треножники. В столовых сервизах изделия из белого и золоченого серебра часто соседствовали с цветным и прозрачным стеклом, граненым хрусталем, с предметами из фарфора, обильно украшенными матовым и блестящим золочением.

В мебельном производстве еще более усилилась тяга к массивным бронзовым накладкам, а бисквитные изделия теперь приобрели монументальность, плотность фона, пластика их стала напоминать не прозрачную резьбу камей, а тяжелую гипсовую массу. Предметный мир активно украшался скульптурным декором в виде фигур египтянок, фавнов, купидонов, римских богинь. Все это трактовалось со своеобразной помпезной грацией, пластичной текучестью объемов. Ампир породил удивительный предметный мир, как бы сотканный из воинской атрибутики, почерпнутой из римского арсенала: щиты, мечи, колчаны со стрелами, кирасы, военные топорики и др. В отличие от классицизма, ампир легко жертвовал комфортом ради смысловой выразительности, и мебель этого стиля часто отличалась жесткостью и неудобством. Даже фарфоровые вазы приобрели монументальность, сплошь покрылись золотом и сюжетными изображениями в виде целых картин, напоминая тяжелые, литые бронзовые предметы.

Орнамент. В целом, орнаментика ампира довольно эклектична, постоянно сочетает условные и натуралистические элементы и в этом смысле имеет определенную стилевую созвучность с декором эллинизма. Этот орнамент вбирает в себя все, что работает на главную его социальную задачу — утверждение власти империи. Активно используются обиль- мые цветочные гирлянды, венки в помпезно-триумфальном духе, мотивы тяжелых драпировок знамен, аксельбантов и прочей современной ему военной атрибутики, создавая порой перегруженные композиции орнаментальных решений.

В период господства стиля ампир были заложены основы нового промышленного искусства, получившего развитие в дальнейшем. Это стало возможным после отмены в конце XVIII в. ремесленных корпораций и введения новых производственных специальностей. Традиционные приемы художественной обработки драгоценных металлов были механизированы: так чеканка была заменена штамповкой, гравировка — накаткой. Широко использовались прессы и штампы, токарные и прокатные станки. Это позволяло получать безукоризненно ровные, гладкие ленты серебра определенной толщины. В результате применения машин формы и орнаментальные мотивы повторялись в произведениях разных мастеров. В повторяемости, ставшей неотъемлемой чертой стиля, были заложены основы стандарта. При сборке вещей предпочтение отдавали механическому креплению деталей, широко применялись болты и гайки. Большинство новых технических приемов, использовавшихся серебряниками, было заимствовано ими у бронзовщиков. Именно в декоративной бронзе впервые получила развитие чеканка на новой технологической основе — моментальное перенесение рисунка с матрицы под воздействием плавно нарастающего давления, а также «холодный способ» крепления отдельных деталей изделий, усовершенствованная технология золочения с градацией позолоты на матовую и блестящую. Среди мастеров бронзового дела ведущая роль принадлежала придворному мастеру П.-Ф. Томиру. В декоре его изделий использованы разнообразные варианты женских фигур: кариатиды, грации, богиня Виктория.

Металл. Применение новых технологий, удешевлявших и ускорявших изготовление предметов прикладного искусства, привело к созданию производственных фирм, которые объединяли сотни мастеров различных специальностей, и к организации торговых выставок, призванных выявлять и пропагандировать новые достижения художественной промышленности. На выставках 1802 и 1806 гг. были показаны произведения выдающихся серебряников ампира: М.-Г. Бьен- не и Ж.-Б. К. Одио — представителя известной династии ювелиров. В работах Одио и Бьенне много общего. Их художественная практика является примером нивелировки индивидуального стиля, типичной для мастеров ампирного серебра. Под руководством Бьенне работала фирма из шестисот мастеров, изготавливающих различные предметы: несессеры, шкатулки, веера, табакерки, трубки, зонтики, письменные приборы, мебель, вазы, канделябры, сервизы и парадное оружие. Для их отделки применяли разнообразные материалы: черепаху, кость, янтарь, сталь, стекло, кожу, дерево. Это было самое крупное в Европе ювелирное объединение.

Керамика. Наряду с серебряным делом широкое развитие в период ампира получило относительно молодое искусство фарфора. Большую роль в переходе от производства мягкого фарфора, характерного для XVIII в., к твердому фарфору сыграл директор мануфактуры, крупный химик и минералог А. Броньяр. Технологическую базу нового производства создали такие открытия химиков мануфактуры, как получение теста, имитирующего бронзу, изобретение способа аппликации мягкого голубого фарфора на твердую белую основу, а также разработка богатой колористической гаммы росписи по глазури, дающей тончайшие переходы цвета. Среди изделий из фарфора того времени преобладали изготовлявшиеся сериями тарелки. Их система декора неизменна: цветные борта и непрерывный фриз с золотым или полихромным растительным орнаментом, дно, украшенное букетами, речными, морскими, сельскими пейзажами, жанровыми композициями, нередко копирующими фламандцев. Борта, как правило, были зеленого, темно-голубого, теплого оранжевого или розового цвета. Мастера других центров фарфорового производства, возникших во второй половине XVIII — начале XIX в. в черте старого Парижа, подражали севрским художникам. Основным поставщиком фарфора для императорского дома Франции наряду с Севром было предприятие Даготи. За первые шесть лет существования оно сумело завоевать известность и признание. Об этом свидетельствовала серебряная медаль, которой был отмечен основатель предприятия на художественно-промышленной выставке, состоявшейся в Лувре в 1806 г. С мануфактурой Даготи связано активное использование разнообразных цветных фонов в фарфоре стиля ампир. Специалисты фарфорового производства много работали над раскрытием утраченных рецептов глазурей, над имитацией различных материалов, it частности, цветного камня. Все чаще ими применялась машинная печать вместо ручной росписи.

С середины 1820-х годов прикладное искусство вступило н новую стадию развития, отмеченную рядом черт, характер- пых для всех его видов: бурным развитием машинного производства, усовершенствованием технологии изготовления изделий, выпуском массовой продукции. Это было время создания художественно-промышленных школ и музеев, сыгравших значительную роль в развитии ремесел. В серебряном производстве наиболее существенным техническим новшеством было применение электролиза для покрытия изделий из меди серебром или золотом, запатентованное фирмой Ж. Кристофля. Это позволило перевести изготовление столовых приборов на промышленную основу.

В середине XIX столетия складывается художественное течение, получившее название «историзм». В его основе лежало обращение мастеров к таким стилям прошлого, как готика, ренессанс, барокко и рококо. Лучшие работы этого периода отличают высокий художественный уровень, осознанное следование образцам прошедших веков. Но во многих изделиях, особенно массового производства, подражание носило поверхностный характер.

Такие разные и громкие стили, как ампир и классицизм, сложились в очень небольшой отрезок времени, по сути, это исего лишь первая половина XIX в. Тем не менее, будучи отголоском древней эллинистической культуры, они заложили основы новых стилистических течений и интерес художественной среды к культурам древних миров и исчезнувших цивилизаций.

ГЛАВА 9. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в. МОДЕРН И АРТ-ДЕКО

В последней четверти XIX в. мастера декоративно-прикладного искусства начали поиск новых путей развития. Их не устраивало дальнейшее сосуществование, а порой и смешение стилей, снижение уровня массовой продукции. Появилась потребность в создании единого стиля в производстве вещей, форма, декор и техническое исполнение которых соответствовали бы особенностям материала. Новый стиль — модерн — возник в Париже и Нанси, а затем распространился по всей Европе. Характерно, что данное художественное направление в различных странах Европы носило разные названия. Так во Франции это был арт-нуво, в Германии — югендстиль, в Италии — либерти. Из многообразия факторов, характеризующих стиль модерн, следует отметить обращение мастеров к природным формам, воспроизведение текучих, волнистых линий растений, животных и их стилизацию. Модерн изобрел свой специфический колорит, напитанный болотными, травянистыми оттенками буро-зеленого, коричневого, мутного, нечистого с примесью лилового, розового. В нем могли проявляться и более сильные тона: багрово-красный с контрастно-черным.

Орнамент. Модерн не смог породить достаточно четкой раппортной орнаментальной системы. Есть лишь некие характерные декоративные образования в виде асимметрично поднимающихся и вяло опадающих масс, подчиненных общим ритмическим закономерностям. От предшествующего этапа историзма у модерна сохранилась стойкая приверженность ко «всеядности»: он перепробовал в своей стилистической кухне буквально все — от мотивов древнеегипетского искусства до изображения капли воды под увеличительным стеклом. Но

При этом и в самой истории художественной культуры модерн обнаружил свои пристрастия. Он классическое художественное воплощение культуры декаданса. Сильное впечатление на европейцев произвела в середине века выставка японского искусства, которая ознаменовала собой окончание двухсотлетней изоляции этой страны от внешнего мира. Искусство Японии основано на совершенно иных эстетических канонах: неприятии симметрии и раппорта, необычайной утонченности, эстетизме. Все это сыграло свою роль в формировании будущего стиля. Но наиболее существенной исторической составляющей модерна стала стилистика поздней готики. Именно в ней увидел образец для подражания основоположник западноевропейского модерна, английский художник, предприниматель и теоретик Уильям Моррис. Модерн со своей стилистикой буквально вырос из пламенеющей готики. Начиная с подражания, стилизаций, он породил и свою собственную стилистику. Готические композиции стали словно расплываться, деформироваться, превращаясь из математически выверенных когда-то структур в аморфные, вялые, словно растительные переплетения. Возникнув как некая антитеза индустриальному миру, это искусство смогло выразить только идею кризиса своего времени. Идея незаконченности, непредсказуемости результата доводится до абсурда.

Модерн явился художественным выразителем завершающего момента духовного падения европейской культуры. И тот рубеж, который он увековечил своим существованием, был рубеж между Новым и так называемым Новейшим временем, во многом базирующийся уже на совершенно иных материальных и духовных основах.

Если в первый период своего существования стиль модерн имел во многом как бы прикладной характер, часто просто украшая индустриальные поверхности архитектурных фасадов или предметов быта, то постепенно ритмы, рожденные его стилистикой, начинают втягивать в свою орбиту и саму форму. Зрелый стиль модерн породил причудливые очертания вещей различного назначения, вплоть до интерьеров и экстерьеров зданий. Рациональная, конструктивная основа оказалась глубоко спрятанной в толще массы, словно растекающейся, расплывающейся. Аморфные, асимметричные формы вторили ритмам декора. В наследство от готики модерн получил интерес к цветному стеклу, к витражам. Постепенно их готическая яркость тускнеет, приобретая характерную для модерна гамму блеклых тонов, среди которых особенно популярен лиловый цвет. Наиболее выразительной декоративной находкой стиля модерн следует считать его знаменитый орнамент в виде резкой, петлеобразной кривой. Он ярко проявился в декоре кованых решеток, благодаря своей внешней выразительности и в то же время совершенной элементарности решения. Эффектный силуэт этого орнамента был

квинтэссенцией стиля модерн и стал его своеобразной визитной карточкой, как рокайль в стиле рококо.

Стекло. Крупнейшим мастером модерна, сыгравшим ведущую роль в истории французского и мирового стеклоделия рубежа веков, был Э. Галле. С его именем связан технический прогресс в стекольном производстве: возрождение стеклодувной техники XVI в., открытие забытых технических приемов изготовления филигранного и полихромного стекла, эмалевой росписи по стеклу, инкрустации, разработка новых форм. Он изобрел новую технологию камейного стекла. Он не срезал верхние слои стекла, а постепенно смывал их кисточкой, смоченной в плавиковой кислоте, добиваясь таким образом мягких переходов тона и выразительных живописных эффектов. В декоре Галле обращался, в основном, к растительному миру, но иногда изображал животных. Он применял золотую и серебряную фольгу, блестки слюды и асбестовые волокна, стремясь придать стеклу вид натуральных камней. Галле создавал как уникальные произведения, так и модели для серийного производства. Многие его модели послужили образцами для других французских стеклоделов, в частности, для братьев Даум. Опираясь на технические разработки Галле, братья Даум вносят в изготовление изделий из стекла элемент новаторства. В отличие от Галле, они стали делать цветным внутренний слой предметов.

Луис Комфорт Тиффани, американский художник по стеклу, продолжал работать в духе парижского криволинейного модерна. В 1880 г. он запатентовал свое «радужное» стекло (favrile glass — стекло с иризацией), техника производства которого заключалась в обработке нагретого стекла парами разных металлов и окислов. Только применяя эту технику, можно было передать мерцание крыльев стрекозы или радужное оперение павлиньего хвоста; податливость стекла больше располагала к завиткам, кольцам и волнистым линиям, чем к вертикалям, квадратам и прямоугольникам.

Стиль ювелирных украшений Тиффани был основан на изысканном сочетании бриллиантов с платиной и белым золотом. Коммерческое направление тоже не стояло на месте. Роскошные украшения должны были вызывать у окружающих восхищение и уважение. Ювелиры откликнулись на это не только расширением старых фирм, таких как Картье и Фуке, но и появлением новых: Булгари, Каррера и Каррера.

Металл. Одним из самых замечательных мастеров этого времени был Рене Лалик. Он довел технику литья до совершенства, возродил витражную эмаль, широко использовал в своих произведениях переливчатые эмали живых горячих цветов. Важнейшей заслугой художника стало переосмысление значения украшений для человека. Принципиальным был отказ от демонстрации благосостояния заказчика. Лалик создавал образы своего времени, подчеркивая и оттеняя характер и индивидуальность. Как ювелир он прославился уже в начале своей творческой деятельности. Им были созданы оригинальные гребни из рога, декорированные цветочным орнаментом из золота и других драгоценных материалов, брошь в виде женской головки с развевающимися волосами. Из природных мотивов Лалик отдавал предпочтение простым формам: ирисы, садовый вьюн, ландыш. Оригинальность художника проявилась в любви к полудрагоценным камням, к тому времени вышедшим из моды.

В японском стиле работал А. Веве. Художник-коллек- ционер, располагавший великолепными образцами прикладного искусства Японии, он создал подвеску «Сильфида» в виде женщины-бабочки, крылья которой переливаются драгоценными камнями. Это одно из наибюлее характерных ювелирных произведений арт-нуво. Идиллической трактовкой экзотических растений и насекомых отличаются работы ювелира Жоржа Фуке. Но настоящее признание Дому Фуке принесло сотрудничество его главы с художником Альфонсом Мухой. Одним из шедевров этого сотрудничества стал браслет «Змейка», изготовленный для знаменитой актрисы Сары Бернар.

Возрождение понятия «мужественность» вдохнуло новые силы в декоративное искусство. Прежнее, изощренное, криволинейное арт-нуво превратилось в новое, прямолинейное арт-нуво. Новатором в этом направлении был Чарльз Ренни Макинтош (1868—1928). Основным источником его вдохновения была кельтская культура, и это увлечение оказало непосредственное влияние на искусство арт-нуво в целом.

В начале 20-х годов западный мир все еще приходил в себя после Первой мировой войны. В то время большинство людей жаждало противоядия от ужаса и боли — развлечений, фривольности, легкомыслия. Тем не менее реакцией на безудержное легкомыслие и декадентство стал строгий, напряженный, бескомпромиссный стиль, который пережил войну, закалившись в ней. Кубизм, вырвавшийся за пределы кружка Пикассо и Брака, с 1911 г. пытался частично примирить искусство с миром, который все ускорялся. В 1925 г. в Париже состоялась Международная выставка декоративного искусства, давшая новому стилю арт-деко его название. Стиль арт-деко был взращен в недрах кубизма. Это был кубизм, одомашненный для массового потребления. Если кубизм придал арт-деко его характерные формы, то русский балет дал ему цвета. Русский балет внес новые, шокирующие цвета: ослепительно-оранжевый, изумрудный и желтовато-зеленый. Модные декоративные мотивы 20-х годов — ключ, из которого обильно и бесполезно струится вода; беспечные лани, газели и антилопы, самки оленей с оленятами, борзые собаки.

Термин «арт-деко» обозначает стиль, сочетающий в себе классичность, симметричность и прямолинейность. Как художественное течение он оформился в 1908—1912 гг. и достиг расцвета между 1925 и 1935 гг. Арт-деко был также известен как «джазовый модерн», «зигзаг модерн» и «обтекаемый модерн» — последний термин относится к формам, базировавшимся на обтекаемых силуэтах автомобилей, кораблей и самолетов.

Одним из ярких художественных направлений начала XX в. можно назвать стиль супрематизм. Известная французская художница русского происхождения, ученица К. Малевича, Н. Ходасевич-Леже в 20-е годы создала эскизы, многие из которых послужили образцами для серии ювелирных изделий, выполненных в 1970 г. мастером Д'Астре. Сочетания доведенных до схемы форм — круга, прямоугольника, треугольника, соединенных под разными углами, создают в предметах пластическую напряженность.

Арт-деко не избежал влияния еще одного замечательного явления в развивающемся искусстве Запада начала XX в. — абстракционизма. Новации абстракционизма связывают, в основном, с заслугами русского художника Василия Кандинского. Выражение быстроты движения с помощью скоростных линий и повторяющихся форм стало одним из любимых мотивов арт-деко.

К 1920-м годам относится возрождение шпалерного искусства Франции. Мастера отошли от практики XIX в., когда высшим достижением считались копирование живописных полотен, передача эффекта перспективы, наличие большого числа оттенков различных цветов. Художники XX в. основные пути обновления шпалерного ткачества видели в отказе от копирования сюжетов и приемов живописи, в поиске утраченного своеобразия и подлинной декоративности, необходимых для стенных ковров. Это направление в 30-е годы было поддержано и развито художником и картоньером Ж. Люрса.

Лак. Популярным материалом в эпоху арт-деко был лак. Жан Дюнан, дизайнер новомодной мебели, стал одним из ведущих специалистов по лаку среди мастеров арт-деко. От растительных орнаментов он перешел к геометрическим узорам и далее к панелям, разрисованным всеми видами сюжетов и стилей, от африканских и восточных мотивов до абстракции. Популярным дополнением его работ стала техника инкрустации толченой яичной скорлупой.

Стекло и керамика. Период возрождения и нововведений переживают стекло и керамика. Геометрические композиции позволили сформировать новый взгляд на керамику. Однако специфика керамики не позволила, в отличие от других материалов, усиливать геометричность изделий. Новых технологических вершин в своей работе достигли стеклодувы. Такой податливый материал, как стекло, само по себе ставшее одним из символов модернизма, допускал применение любых технологий, будь то травление, покрытие эмалью, пескоструйная обработка, штамповка или гравировка, одинаково пригодных для достижения одновременно скульптурного эффекта и поверхностного декорирования. До матовой полупрозрачности стекло доводили с помощью алебастра. Металлические детали изготавливали из блестящего металла; хром, алюминий и сталь заменили классическую бронзу. Например,

Рене Лалик использовал литое, протравленное кислотой стекло с высокими рельефными спиралями. Кроме прочего, стекло использовалось в качестве архитектурного материала, ему

же отдавалось предпочтение в процессе развития производства современной мебели и осветительных приборов.

К середине 20-х годов французы стали признанными лидерами в сфере декоративных искусств. Их произведения отличали тонкий вкус, пропорциональность и мастерская отделка, а цветовая гамма, утонченная роскошь и легкая фривольность делали их необычайно привлекательными. Неповторимый облик мебели арт-деко придавали редкие и дорогие материалы, такие как черное дерево, пальмовое дерево, бразильская джа- каранда, палисандр, а также контрастные сочетания традиционных шпонов. В число других популярных материалов входили лак, шагрень (кожа пятнистой собаки), акулья кожа, шкура пони, слоновая кость и сварное железо.

После Парижской выставки 1925 г. американские универсальные магазины, такие как «Мейсиз» и «Лорд и Тейлор», загорелись идеей формирования спроса на современную мебель путем организации публичных экспозиций. Подобные шоу помогли популяризации новых форм, в результате чего в 1930-х и 1940-х гг. Соединенные Штаты охватила мода на модерн в стиле арт-деко. Обтекаемые силуэты новой мебели, выглядевшие так, словно были изготовлены машинами, пользовались огромной популярностью. Распространению обтекаемого стиля способствовало использование подобной мебели при съемках голливудских фильмов. Стильность мебели достигалась путем покрытия обычных, массивных прямоугольных форм светлым шпоном красного дерева и бежевым лаком или созданием обтекаемых форм и силуэтов из гнутой фанеры. Ручки изготавливали из бронзы или просто заменяли их углублениями для пальцев. Популярны были сочетания черного и светлого лака. А жизнь в новых домах-небоскребах предполагала в целях экономии места использование многофункциональной мебели. Промышленная мебель Марселя Бройера из хромированных стальных трубок не противоречила принципам арт- деко. К 1929 г. уже несколько фирм занимались выпуском продукции из стальных трубок. Прочность стали позволила создать изделия из непрерывно изгибающихся сегментов и сделать революционный шаг в мебельном дизайне.

Ювелирное дело. В драгоценных украшениях этого времени использовались бриллианты. С ними работали ювелиры фирмы Картье. Но в произведениях таких художников, как Жан Фуке и Раймон Тамплие, благородность материалов не имела принципиального значения. Наряду с золотом и цветными полудрагоценными камнями они использовали сталь, серебро, кость, дерево, эбонит и т. п. Более того, можно сказать, что в их произведениях доминирует четкая графика форм, контраст белого и черного, холодного и горячего, протяженного и замкнутого — составляющие образа эпохи механизации мира. 13 изделиях коммерческого направления все чаще появляются фи гурки животных. К таким вещам относится знаменитая «Пантера» Картье, которая в течение нескольких лет оставалась брэндом фирмы. Но порой такие изделия имели довольно вычурные формы. Выставка 1937 г. показала, что накануне новой войны наметился определенный возврат к мягким изогнутым линиям. Все же главным принципом оставались строгость форм и гармоничность пропорций.

Декоративное искусство 30-х годов стало более идейно направленным, чтобы соответствовать новому настроению общества. Это настроение было обусловлено банковским кризисом 1929 г. В 30-е годы доминировали такие орнаментальные мотивы: зигзаги молний, стилизованные прически в неоклассическом стиле, солнечные лучи, эмблемы, появившиеся почти на всем, от коробочек с патефонными иголками до калиток пригородных садиков. Этот мотив стал символом «зари новой жизни», а также ассоциировался с богатыми путешественниками 1930-х г.

Новые художественные течения, сложившиеся на заре XX в., — модерн и декоративное продолжение этого стиля арт-деко — стали результатом своего времени. Время новых открытий, технологий и сложения дизайна повлияли как на некоторую усложненность арт-нуво, так и на символизм и «роскошную» простоту арт-деко. В свою же очередь эти художественные течения сформировали многообразные стили в прикладном искусстве в последующее время.

ГЛАВА 10. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА. КИТАЙ И ЯПОНИЯ

Китайский народ создал на протяжении времени множество известных всему миру изделий художественного ремесла. С древнейших времен передавались навыки и секреты изготовления изделий из различных пород камня, дерева, из глины и лака, секреты производства тканей и вышивок. Уже в глубокой древности мастера Китая, научившись выявлять и показывать художественные качества материала, использовали с этой целью игру его цветов, пятна, различие фигур, гладкость поверхности. Древнейшие сосуды из глины и камня отличаются, подобно античным, совершенной гармонией форм и ясностью членений.

Китайские мастера переняли от древности многие навыки, манеры и техники, традиционные формы узоров. Однако сами потребности, которые выдвинула новая историческая эпоха, породили и многочисленные новые виды и техники художественного ремесла. Связанное с бытом, с возрастающими потребностями городского населения художественное ремесло в изобразительном искусстве Китая явилось не только одним из самых массовых и популярных, но и одним из самых активных видов.

Весь мир использует китайские вазы, чашки и другие предметы. У себя на родине китайский фарфор вместе с другими видами искусства имеет широчайшее применение. Китайская керамика используется и для облицовки скульптурных работ.

Керамика. Уже в древности китайцы для своих гончарных изделий употребляли сорта высококачественной глины. Однако подлинная заслуга изобретения фарфора принадлежит мастерам средневекового Китая. В эпоху Тан, в период высокого расцвета всех областей китайской духовной жизни, появились первые изделия из фарфора, получившие быстрое распространение. Фарфор воспевался поэтами, почитался как драгоценность. Производству фарфора в Китае способствовали богатые залежи необходимых для него материалов: фарфорового камня (естественного соединения полевого шпата и кварца) и местной глины — каолина. Соединение этих двух составных частей дает необходимую пластичность и сплавлиемость. Каждый из фарфоровых предметов Китая глубоко продуман, исполнен не как предмет ремесла, а как самостоятельное художественное произведение. Формы тонких сосудов округлы, мягки и массивны. Особенно славится в это время белоснежный фарфор, производимый в городе Син- чжоу, гладкий и матовый, сохранивший монументальность древних изделий. Многие сосуды этого времени расписывались яркими цветными глазурями, в которые примешивались окиси меди, железа и марганца, дававшие желтые, коричневые, зеленые и пурпурные сочные тона. Но особенного разнообразия и благородства фарфор достигает в XI—XIII вв. При танском периоде керамика имеет разнообразную цветовую гамму. Но при Суне она уже отличается простотой и скромностью. Китайская керамика имеет точные и тонкие линии и простоту цвета. Использование природных красок свойственно для этого времени. Серо-голубой и серо-зеленые цвета можно часто встретить на китайском блюде или вазе. Мелкие трещины — это не дефект мастера, а тонко продуманный шаг. Неровности глазури, засохшие капли облицовки и мелкие трещины по всей поверхности изделия дают ощущение законченности.

Минский фарфор, в отличие от сунского, многоцветен. Мастера использовали его белоснежную поверхность как живописный фон, на котором располагали целые пейзажные или жанровые композиции. Сюжетов и типов росписей, так же как и красочных сочетаний, появляется очень много: сине-белый фарфор, расписанный под глазурью кобальтом мягкого и благородного типа и рисунка, богатые красками цветные глазури, трехцветные и пятицветные. Еще больше техник и типов фарфора появляется в XVII—XVIII вв. Появляются черные гладкие и блестящие сосуды, сосуды, расписанные по верху яркими и сверкающими эмалями. Вплоть до конца XVIII в., когда все остальные виды искусства уже пришли в упадок, художественный уровень китайского фарфора оставался высоким. В отличие от предыдущих периодов, формы фарфоровых изделий при Цинской династии (XVII—XIX вв.) были более усложненными и утонченными. Повторение старых моделей приобретает более изящные пропорции, а к концу XVIII в. развивается излишняя вычурность очертаний. В декорировании фарфора с этого времени характерным является разнообразие и богатство мотивов и тем, а в некоторых случаях — большая насыщенность орнаментации. Это особенно заметно в росписи кобальтом и в гамме так называемого «зеленого семейства». Сложные многофигурные сцены,

мелкие растительные мотивы или любая из бесчисленных тем росписи отличаются большой сложностью и продуманностью композиционного построения.

Виды танского и сунского прикладного искусства многообразны. В это время выделывались по образцу древности бронзовые зеркала, богато украшенные с оборотной стороны пышным рельефным узором цветущих растений, резвящихся зверей, птиц и плодов. Часто подобные зеркала изготавливались из серебра, покрывались тончайшим слоем золота, инкрустировались перламутром и драгоценными камнями.

Узоры тканей «кэ-сы» (резаный шелк) особенно близки живописи этого времени. Они создавались по образцам известных художников. Кэ-сы отличается необычайной мягкостью, нежностью, драгоценной зернистой матовостью фактуры. Легкие птицы на ветвях, пейзажи, распускающиеся бутоны нежно-розовой сливы мэйхуа — основные мотивы, изображенные в кэ-сы.

Возникновение в Китае мастерских по производству расписных эмалей относится к периоду Канси, связанные с западноевропейскими влияниями, исходившими из Франции. Влиянием религиозных гравюр, завезенных миссионерами- иезуитами, можно объяснить обычные для росписей китайских эмалей на металле XVIII в. приемы штриховки, обводки изображений по контуру и другие, графические в своей основе, средства художественной выразительности. Следы европейских влияний заметны не только в сюжетах и манере исполнения росписи, но и в формах китайских эмалей XVIII в. Прототипами часто служили немецкие и английские медные и серебряные изделия XVI—XVIII вв. Эмали, сделанные для высочайшего применения, именовались «хуан чжи» — «желтые (т. е. «императорские») сосуды», поскольку желтый издавна считался символическим цветом китайского императора. В декоре таких эмалей превалируют изображения в жанре «хуаняо» («цветы-птицы»), китайские сюжетные сцены и орнаментальные композиции: изображение головок цветов лотоса, вплетенных в растительный побег в виде лозы, и зооморфный узор, восходящий к декору древних бронзовых сосудов. В расписных эмалях популярны составные наборы из тарелочек разных форм, получившие развитие в китайском фарфоре уже периода Канси. Нередко тарелочкам придавалась форма раскрытого веера, украшенного изображениями в жанре «цветы-птицы» по белому фону. Фарфор и эмали на металле в целом ряде случаев связывает как общность путей поступления в Европу, так и сходство форм, мотивов росписи и колорита. Однако при несомненном сходстве с фарфором расписным эмалям на металле свойственно вполне очевидное художественное своеобразие как совершенно особому виду китайского ремесла, более смело в сравнении с традиционными его видами вступавшему в соприкосновение с европейским искусством.

Художественное ремесло, прикладное искусство в Японии называют словом «когэй». Источником большинства художественных замыслов произведений искусства являлась глубокая любовь к природе. Народ издавна чувствовал ее красоту в самых обычных, мелких, повседневных явлениях.

К произведениям японского декоративно-прикладного искусства традиционно относят лаковые, фарфоровые и керамические изделия, резьбу по дереву, кости и металлу, художественно украшенные ткани и одежду, произведения оружейного искусства и т. д. Специфика произведений прикладного искусства состоит в следующем: они имеют сугубо практическое, утилитарное применение, но при этом играют еще и чисто эстетическую роль, служа украшением повседневной жизни человека. Эстетика окружающих предметов для японцев была важна не менее, чем их практическое назначение.

Лаки. С глубокой древности известны в Японии лаковые изделия, их остатки находят в археологических памятниках эпохи Дзёмон. В условиях жаркого и влажного климата лаковые покрытия защищали деревянные, кожаные и даже металлические изделия от разрушения. Лаковые изделия в Японии нашли самое широкое применение: посуда, домашняя утварь, оружие, доспехи. Традиционные японские лаки — красный и черный, а также золотистый; к концу периода Эдо началось производство желтого, зеленого, коричневого лака. К началу

XX в. был получен лак белого, голубого и фиолетового цветов. Существует много декоративных техник, связанных с использованием лака: маки-э — использование золотой и серебряной пудры; уруси-э — лаковая живопись; хёмон — сочетание лаковой живописи с

золотой, серебряной и перламутровой инкрустацией. Примерно до середины XVII в. главным центром развития лакового искусства оставался Киото. Там начал свою карьеру Огато Корин. Его лаковые изделия были отмечены особым единством форм и декора, плавно «перетекавшего» с одной грани изделия на другую. Сочетание различных материалов создавало необычную фактуру поверхности и редкую цветовую гамму.

Керамика. Особое пристрастие испытывают японцы к керамическим изделиям. Наиболее ранние из них известны по археологическим раскопкам и относятся к периоду Дзёмон (каменный век). На развитие японской керамики и, позже, фарфора значительное влияние оказали китайские и корейские технологии, в частности, обжига и цветного глазурного покрытия. Отличительная черта японской керамики — внимание не только к форме, декоративному орнаменту и цвету изделия, но и к тем тактильным ощущениям, которые оно вызывало при соприкосновении с ладонью человека. Японский подход к керамике предполагал неровность формы, шероховатость поверхности, разбегающиеся трещинки, потеки глазури, отпечатки пальцев мастера и демонстрацию природной фактуры материала. К художественным керамическим изделиям относятся прежде всего чаши для чайных церемоний, чайники, вазы, горшки, декоративные блюда, сосуды для сакэ. Первоначально форма сосуда делалась из веток и травы, затем она обмазывалась глиной, при обжиге ветки и трава сгорали, оставляя свои следы на стенках сосудов. Сосуды среднего и позднего периода Дзёмон уже напоминают сосуды-скульптуры. В VI—XI вв. под воздействием гончаров Кореи японские мастера перешли к обжигу глиняных изделий с зеленовато-желтой глазурью. Примерно в это же время появляются изделия из настоящего фаянса — гигроскопической глины, покрываемой глазурью.

Фарфоровые изделия представляют собой, в основном, тонкостенные вазы с изысканным декором, чайные и винные сервизы и разнообразные статуэтки. В массе фарфоровой продукции, которая выпускалась в XVII—XVIII вв. по всей стране, различались два основных типа: дорогие, украшенные тонкой росписью изделия мастерских Кутани и Набэсимы и ны пускавшийся большими сериями фарфор Ариты и Сэто. Изделия мастерских Кутани имели пластичную неровную форму. Их роспись выполнялась с использованием крупных цветовых пятен и свободно располагалась на поверхности сосудов. Изделия Набэсимы обычно украшались изображением одиночного растительного мотива, выполненного подглазур- ной росписью, иногда дополненного надглазурной полихромией росписью. Мастерские Ариты и Сэто изготавливали массовую продукцию. Эта посуда украшалась нарядными декоративными композициями из цветов, бабочек, птиц. Значительная часть японского фарфора специально изготавливалась на экспорт в страны Запада.

Эмаль. Период с середины до конца XVII в. стал весьма плодотворным в истории развития искусства эмали в Японии. В это время японские мастера добились совершенства в колористике. Методом проб они подбирали оптимальную расплавку стекла, служившего основой для эмали, и различные вариации окислов, придававшие ей тот или иной оттенок, прозрачность или молочно-перламутровый отблеск, таинственное мерцание. Все оправдавшие себя рецепты становились секретом, тщательно охраняемым в семье мастера. В Японии эмали назывались «сиппо», что значит «семь драгоценных камней». Значило это, что в украшениях эмаль способна заменить собой золото, серебро, изумруд, коралл, агат, хрусталь, жемчуг. Наиболее древний образец эмали, обнаруженный в Японии, относится к концу VII в. Широко известные две техники эмали — выемчатая и перегородчатая — они распространились в Японии практически одновременно. Перегородчатую эмаль мастера использовали в украшении гард (цуба) самурайских мечей, декоративных луков и стрел, при отделке домов, сундуков, ящичков для хранения кистей и туши для каллиграфии, чайного порошка и благовоний. Мастерские первых ремесленников, работавших по эмали, располагались в Киото, поближе к дворцам императоров и вельмож, которые были основными покупателей этой продукции.

Возрождение техники эмали связывают с творчеством мастера Цунэкити Кадзи (1803—1883), жившего на окраине Нагой. Он изучил иностранные поделки, в основном, европейские, попадавшие в Японию, и на основе этого разработал новые технологии работы с перегородчатой эмалью. Успех Кадзи вдохновил других ремесленников. Начались поиски новых методов работы. Так в то время появилась технология «контрэмали», методика гинбари, состоявшая в том, что на покрытую тонким слоем эмали медную поверхность наклеивалась серебряная фольга. Технология мусэн-дзиппо, разработанная мастером Сосукэ Намикава (1847—1910), предусматривала удаление разделительных проволочек после

просушки первого слоя эмалевого покрытия и новую заливку прозрачной эмалью. Вариаций в технике было несколько десятков — мориагэ, утидаси, акасукэ, кодай моё, нагарэ-гусури и другие, что позволило при их сочетании добиваться превосходных результатов. Япония — первая в мире страна, где эмаль стала наноситься не только на металлические заготовки, но и на керамику, фарфор. Известность в технике эмали по керамике получил мастер Ясуюки Намикава (1845—1927), работавший в Киото.

Типичным узором, позаимствованным из Китая, для японских изделий из эмали стали изображения цветов (хризантем, пионов, соцветия павловнии, сливы, вишни) и несколько японизированные изображения драконов, львов и других мифических зверей, птиц, бабочек. Зачастую в изображения вкладывалась символика благопожеланий. Оттенки палитры варьировались в зависимости от назначения изделия. Так экспортные товары исполнялись в ярких, даже кричащих тонах, которые предпочитали европейские заказчики, а предназначенные для внутреннего употребления — в спокойной гамме, более соответствующей эстетическому мироощущению японцев.

Искусство и культура Китая и Японии чрезвычайно самобытны, что всегда интересовало и привлекало европейцев. Начиная еще с XVII столетия в художественно-стилистические направления Западной Европы проникали как китайские, так и японские мотивы. И по сей день культура этих двух стран интересна и для изучения, и для заимствования.

ГЛАВА 11. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

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

Искусство ислама развивалось в отрицании греко-римской античности. В мусульманском искусстве доминирует декоративное начало. Две основные особенности художественной культуры мусульманских стран — это отсутствие изображений живых существ и любовь к абстрактному декору, особенно геометрическому. Как известно, этот запрет был наложен пророком Мухаммедом, для того чтобы предотвратить возрождение идолопоклонства, и потому в первую очередь касался мест отправления культа. Но это не ограничивало фантазии художников, обратившихся к мотивам деревьев, листьев и цветов, стилизованные изображения которых позже были названы термином «арабески».

Две другие особенности мусульманского искусства — ковровые, не терпящие пустот композиции и яркая красочность узоров.

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

Как и в случае с римским декором, не было исконного развития арабского орнамента от становления до расцвета. Арабы опирались в своем орнаментальном творчестве на уже сложившиеся декоративные традиции завоеванных ими культур.

Главное прибежище для развития орнаментальных идей в арабо-мусульманском искусстве — архитектурный декор, как ковром покрывающий экстерьеры и интерьеры зданий, выполненный в однотонной резьбе или же в цветных мозаиках, фресках, изразцовых покрытиях. В орнаментике мусульманского мира существуют несколько типов декора. Это ислими, гирих, куфи и насхи.

В арабо-мусульманской культуре единство между архитектурой и декором возникает как результат единства их композиционной основы, так как ни орнамент, ни архитектура здесь уже не имеют связи ни с какими смысловыми явлениями. Само конструктивное членение зачастую приобретает чисто декоративный смысл.

Арабское письмо по своему виду носит чрезвычайно образный характер. Само же книжное дело арабского мира наряду с архитектурой может служить еще одним великолепным образцом воплощения декоративно-орнаментального принципа. Орнамент из книжной миниатюры обильно покрывает стены зданий, одежды и прочие предметы. Вся миниатюра композицией фигур, ритмом цветовых пятен, графикой рисунка создает подчеркнуто декоративный образ.

Но все же искусство стран ислама развивалось незамкнуто и в некоторой мере испытало влияние других культур: Древнего Востока, эллинизма и Китая. Это объясняется использованием мусульманскими правителями труда мастеров подвластных им стран.

В основном, сфера бытования искусства на мусульманском Востоке ограничивалась дворцами и крупными городами. Правители и их придворные были главными заказчиками востребованных в столице предметов роскоши.

Ювелирное искусство. В иранском искусстве в Средние века было сравнительно мало украшений, что объясняется суровостью религиозных догм. Национальное своеобразие проявлялось в использовании стилизованных изображений животных. Изделия из серебра свидетельствуют о высоком мастерстве ювелиров, унаследовавших сасанидскую художественную традицию: кувшинчики, блюда с гравированным ор- каментом, чеканные вазы с надписями, птицами и цветами иранской работы X — XI вв. Изделия часто имеют надписи с указанием имени автора и даты.

Мусульманские ювелиры особенно любили перегородчатую эмаль. Орнамент состоял из медальонов, в которых на фоне растительных побегов изображены фигуры людей и животных.

Литературные памятники хранят описания безвозвратно утраченных замечательных произведений ювелиров и сокровищ халифов VIII в., имевших столько ожерелий, сколько дней в году. Они рассказывают также о серебряном дереве с золотыми ветвями, на которых сидели золотые и серебряные птицы, или о золотых птицах с глазами из драгоценных камней и эмалевыми перьями.

При Сельджуках декор ювелирных изделий многократно усложняется. Производится большое количество частично или целиком позолоченных серебряных изделий. С конца X— XII в. в ходу серебряные с чернью блюда и ларчики, украшенные арабесками и розетками с куфическими надписями.

Стихийные раскопки в Гургане (к юго-востоку от Каспийского моря) открыли серебряные и золотые сосуды с филигранью, зернью и инкрустацией драгоценными камнями. Это были клады времен монгольского нашествия. Эмиграция иранских ювелиров, бежавших от захватчиков, способствовала распространению их традиционных орнаментальных растительных и анималистических мотивов в искусстве других стран.

Керамика. Толчком к развитию художественной керамики в странах Среднего и Ближнего Востока, вероятнее всего, послужили китайские фарфоровые изделия, завезенные на рубеже VIII — IX вв. В Месопотамии, Египте, Турции и особенно Персии создавали превосходную керамическую утварь. Особенно выделялись сосуды с росписью люстром, тонко обточенные предметы с бирюзовой глазурью из персидского города Кашана, сложные изделия в стиле «минаи» из древней Раги (ныне Рей в Иране), бело-голубая керамика из турецкого города Изника.

Керамические центры Узбекистана, Таджикистана и Туркмении имеют наиболее ценные исторически сложившиеся традиции, которые сохраняются в творчестве современных мастеров. Привычно связанная с повседневным бытом керамика представлена разнообразной по назначению посудой и сопровождающей ее игрушкой.

По художественным особенностям и приемам изготовления среднеазиатскую керамику делят на два вида: лепную (более древнюю) и поливную (исторически сложившуюся много позже).

Лепную керамику представляет искусство мастериц Таджикистана, живших в горных районах республики. В отличие от поливной керамики, выполняемой на гончарном круге мужчинами, древнюю традицию ручной лепки бытовых кера-і мических сосудов хранят женщины. Эта керамика выполняется для узкого круга потребителей, она имеет конкретную предназначенность бытового использования (кувшины для воды, сосуды для молока, рукомойники, маслобойки, чаши). Их формы приземисты и тяжеловесны. Несложные налепы в виде точек или волнообразной линии украшают эти сосуды. Ручки массивны и добротно соединены с туловом и горловиной сосуда. Иногда и на них появляются налепы, обогащающие силуэт ручки, но сделанные для удобства пользования.

Поливную керамику изготавливают преимущественно на гончарном круге и покрывают для предохранения красочной росписи прозрачной глазурью — поливой. В тех случаях, когда гончарный сосуд имеет гладкую поверхность или сдержанно украшен лепными поясками, для его декорирования рельефными деталями используют глухую цветную глазурь, которая покрывает сосуд потеками, придающими живописность строгой форме сосуда. Гончарная поливная керамика отличается выразительной формой, а ее оформление — красочностью

крупных орнаментальных мотивов, представляющих по схеме построения необычайное разнообразие розеток, как правило, обрамленных несложной каймой или гладким пояском. Особенно характерно такое оформление для тарелок, мисок, чашек, имеющих открытую и замкнутую по краю поверхность, удобную для росписи. Принцип симметричного расположения элементов орнамента и откровенно ритмичного повторения мотива является наиболее распространенным практически во всех керамических центрах. Так декорируют большие блюда и маленькие блюдечки, сосуды с крышкой для кислого молока и кружки. Этот принцип не создает жесткости рисунка в орнаменте, поскольку роспись выполняется свободно, от руки, а цвет керамических красок-глазурей изменяется при обжиге и смягчается по контуру.

Палитра цветов также разнообразна. И наряду с голубым {бирюзовым) цветом, символически обозначающим воду и Небо, в росписи некоторых гончарных центров отдается пред**почтение** сочетаниям зеленого с коричневым, черного с голубым. Около X в. в Персии рождается искусство люстрирования и распространяется по исламским регионам. Люстр создавался с целью имитации посуды из золота и серебра, поскольку употребление утвари из драгоценных металлов запрещалось Кораном. Люстром, включающим в себя соли смоляных кислот и оксиды металлов, покрывалось уже глазурованное и обожженное изделие и подвергалось затем треть- ому, так называемому восстановительному, обжигу. При высокой температуре происходило химическое восстановление металлов на поверхности сосуда. Лучшими образцами персидской люстрированной керамики считаются рейские фаян- сы: блюда, бокалы, чаши, расписанные фигурками людей и зверей — верблюдов, леопардов, длинноухих зайцев. К XVI—XVII вв. относятся «металлические» бутыли для шербета, чаши для риса и вазы для цветов с большим центральным отверстием, окруженным маленькими боковыми; тонкие керманские и гомрунские полуфаянсы в «китайском духе». Мастера Гомруна создали даже ажурные изделия, пытаясь имитировать китайскую технику «рисового зерна».

Ковроделие. Не менее *известны* миру культура и искусство восточного ковроделия. Можно сказать, что Восток — родина ковров. Восхитительная красота и превосходное качество персидских ковров известны по всему миру. Нет ни одной страны, в истории, культуре и повседневной жизни которой ковер играет такую же громадную роль, как в Иране. Мебели в иранских домах немного, и роль главного элемента домашней обстановки выполняют ковры. В основном, здесь распространены ворсовые ковры. Ворсовые ковры ручной работы иначе называют коврами узелковой структуры. Они имеют с лицевой стороны ворс, образованный узорообразующим шерстяным утком. Ворсовая поверхность такого ковра состоит из отдельных узелков цветной шерстяной пряжи (цветного узорообра- зующего утка), их ровно подстриженные кончики вместе составляют ровную ворсовую поверхность. Плотность ворсовых ковров достигает 400 тысяч узлов на 1 м^2. Родина ворсового ковра — страны Востока: Персия, Турция, Индия, а также Средняя Азия и Кавказ. Ворсовые ковры как вид народного декоративного искусства прошли тысячелетний путь развития. Персия, по мнению многих специалистов, — родина ворсового ковроделия. Здесь этот вид производства был развит уже в III в. и достиг совершенства в XVI столетии. В зависимости от места изготовления персидские ковры — ферганские, шираз- ские, хамаданские, хорасанские — различаются орнаментикой, цветовой гаммой, плотностью и высотой ворса. Наиболее дорогие керманские ковры, тонкие, плотные, мягкие, нежного гармоничного колорита с преобладанием разных оттенков зеленого и оранжевого цветов. Самый распространенный рисунок персидского ковра — помещенный в центре поля медальон в виде розетки, ромба или овала, от которого во все стороны расходится растительный узор. Нередко встречаются композиции без центральной фигуры, с фоном, сплошь заполненным одинаковыми мотивами, но с обязательной широкой тройной орнаментальной полосой.

В мотивах туркменского орнамента в предельно обобщенной форме переданы образы реальной действительности, окружающей природы, жизни и быта туркменского народа. Для туркменских ковроделов характерны насыщенная густо-красная тональность, иногда переходящая в красновато-коричневый тон, и строгое, ритмичное медальонное построение. Основными элементами туркменского орнамента являются медальоны «гёли», многократно повторяющиеся в центральном поле туркменского ковра. «Гёли» подразделяются на три типа: салорский, йомудский и эрсаринский. Медальоны- «гёли» туркменского ковра отражают сложную систему представлений древних скотоводческих племен, населявших эту территорию, о мироздании. Ученые видят в «гёли» условное, орнаментированное изображение загона для скота или усадьбы с водоемом, обсаженным

деревьями. Более верным объяснением можно считать то, что «гёли», например, салорский, — это родовой знак, знак одного племени или рода (таким родовым знаком клеймили скот, чтобы не спутать и не растерять). Этот знак, тамга, сам по себе непременно отображал нечто важное для рода, характерное, приметное, это могло быть и условное изображение загона для скота.

Мусульманский мир — один из самых молодых. Тем не менее прикладное искусство самостоятельно и самодостаточно. Возможно, это связано с тем, что этот мир появился не на пустом месте, а на территории Древнего Востока, где существовало разнообразное и сильное искусство. Черпая силу из прошлого, наполняя искусство новым религиозным видением, на земле арабов сложилась и развивается восхитительная культура.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К РАЗДЕЛУ I

1. Базен Ж. Барокко и рококо. — М.: Слово / Slovo, 2001.
2. Барокко / Под ред. Р. Томана. — Koln: Konemann, 2000.
3. Бертран Ж. Ренессанс. От Брунеллески до Палладио. — М.: Астрель, 2001.
4. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия (БЭКМ). Мультимедиа-энциклопедия. 4-е изд. — М.: New media Generation. — CD.
5. Буткевич JT. М. История орнамента. — М.: Владос, 2004.
6. Готика / Под ред. Р. Томана. — Koln: Konemann, 2000.
7. Гнедич П. П. История искусств. — М.: ЭКСМО, 2005.
8. Дасса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. — М: Астрель, 2002.
9. Декоративно-прикладное искусство. Частные собрания Санкт-Петербурга. — М.: Интербукбизнес, 1998.
10. Ильина Т. В. Западноевропейское искусство. — М.: Высшая школа, 2002.
11. История мирового искусства. — М.: БММ АО, 1998.
12. Западноевропейское прикладное искусство XVI—XVIII веков в собрании Эрмитажа. — СПб.: Континент, 1996.
13. Золото мира / Под ред. Е. Ананьева. («Самые красивые и знаменитые») — М.: Аванта+, 2003.
14. Искусство итальянского Ренессанса / Под ред. Р. Томана. — Koln: Konemann, 2000.
15. Искусство модерна / Г. Ф. Беккер. — Koln: Konemann, 2000.
16. Классицизм и романтизм / Под ред. Р. Томана. — Koln: Konemann, 2001.
17. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: Учеб. пособие для вузов. — М.: Омега-Л, 2006.
18. Лаврентьев А. Н. История дизайна: Учеб. пособие для вузов. — М.: Гардарики, 2006.
19. Любимов Л. Искусство Древнего мира. — М.: Просвещение, 1996.
20. Любимов Л. Искусство Западной Европы. — М.: Просвещение, 1996.
21. Макарова Г. А. Немецкое художественное серебро. — М.: Искусство, 1982.
22. Маллальо Х. Антиквариат. Самая полная история антиквариата. — М.: Белый город, 2001.
23. Мартиндейл Э. Готика. — М.: Слово / Slovo, 2001.
24. Миллер Дж. Антиквариат. — М.: АСТ; Астрель, 2004.
25. Миллер Дж. Модерн. Путеводитель коллекционера. — М.: АСТ; Астрель, 2005.
26. Миллер Дж. Ювелирные украшения. Путеводитель коллекционера. — М.: АСТ; Астрель, 2004.
27. Мир вещей / Под ред. Т. Евсеевой. (Современная энциклопедия). — М.: Аванта+, 2004.
28. Орнамент всех времен и стилей: В 2 т. — Т. 1, 2. — М: Арт-родник, 2002.
29. Посольские дары: Сокровища Оружейной палаты. — М.: Красная площадь, 1996.
30. Прикладное искусство Франции XVII—XX веков: Каталог / Под ред. JI. М. Фроловой. — М.: Авангард, 1995.
31. Романское искусство / Под ред. Р. Томана. — Koln: Konemann, 2001.
32. Серебро мира / Под ред. Е. Ананьева. («Самые красивые и знаменитые»), — М.: Аванта+, 2004.
33. Светлова Л. П. Азбука орнамента. — М.: Институт развития профессионального образования, 2001.
34. Стерноу С. А. Арт Деко. — Мн.: Белфакс, 2002.
35. Хидце Хальбертсма. Антиквариат: Иллюстрированная энциклопедия. — М.: Лабиринт Пресс, 2003.

36. Хиллер Б. Стиль XX века. — М.: Слово / Slovo, 2004.

37. Цивилизации Древнего Востока: Электронный каталог. — М., 2005.

38. Шаталова И. Стили ювелирных украшений. — М.: «6 карат», 2004.

39. Элементы стиля. Элементы архитектурных деталей / Под ред. С. Кэлоуэй. — М.: Магма, 2003.

40. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма / Под ред. Н. Райли. — М.: Магма, 2004.

41. Эрмитаж: Альбом. — М.: Иван Федоров, 2002.

42. Этруски и Средиземноморье: Материалы международного коллоквиума / Под ред. А. И. Акимова. — СПб., 1994.

43. Ювелирные изделия. Иллюстрированный типологический словарь / Р. А. Ванюшова и др. — М.: Политехника, 2000.

РАЗДЕЛ II. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ОТ КИЕВСКОЙ РУСИ ДО РОССИИ. ИСТОРИЯ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ

История русского декоративно-прикладного искусства насчитывает практически 1000 лет. На протяжении всего этого времени в декоративно-прикладном искусстве наблюдаются как этапы становления единого художественного стилистического направления, так и развитие различных творческих школ, дифференцированных по видам материалов и способам их технологической обработки.

Созданием общей картины русского прикладного искусства занимались многие исследователи: одним из первых попытку осветить его историю сделал профессор Л. Г. Оршанский еще в 20-е гг. XX в.; весомый вклад в изучение прикладного искусства внес А. Б. Рыбаков; глубокую исследовательскую работу проделала Т. М. Разина.

Своеобразие русского искусства, в частности, прикладного, состоит в том, что оно основано на соединении культуры славянского язычества с особенностями христианской культуры. Взаимопроникновение культур обнаруживается как в больших архитектурных сооружениях, так и в малых художественных изделиях прикладного творчества. В ранних культовых православных изделиях заметны и языческие символы, а орнамент Древней Руси представляет собой своеобразную вязь из элементов христианской культуры и языческих народных мотивов.

Образование российской государственности способствовало формированию русского этноса. Сами просторы страны предполагали встречу Востока и Запада, сложную ассимиляцию древних племен и образование великого народа с его ярко выраженными национальными чертами жизни и быта, с его фольклором и поверьями, обычаями и обрядами. В целостной картине прикладного искусства отражается взаимообогащение культуры социальных верхов и низов. Искусство фарфора, стекла, тканей формируется под влиянием высших сословий, а затем развивается, удовлетворяя запросы широких кругов населения.

Искусство Древней, Московской Руси, России представляет собой сложную систему, по сути, разных культур и искусств, но объединенных единой системой религиозных убеждений.

Вопросами теста охватываются как временные рубежи истории прикладного искусства, так и историческое развитие от школы к школе, а после проникновения европейского искусства — от одного художественного направления к другому.

ГЛАВА 1. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Зарождение тех или иных ремесленных школ обусловлено как их территориальным расположением, так и наличием какого-либо исходного материала. Немаловажным является и приезд иностранных мастеров в Киев, Новгород, Владимир, Псков, Рязань. Искусство греческих мастеров, приезжавших из Византии и стран Балканского полуострова, положило основу для проникновения христианства в сферу декоративно- ирикладного искусства Древней Руси. Основным направлением при изготовлении художественных изделий до христианизации Руси было жреческое славянское язычество, погребальные культы. Основными предметами, таким образом, были амулеты, вотивы, оружие воинов, женские украшения — обереги. Большая их часть создавалась в солярных формах, такими же орнаментальными знаками они и декорировались. Основная задача подобных изображений — охранное значение, ограждение и защита человека от нечеловеческих (непознанных) сил и чар. Большая часть подобных знаков — это обращение с просьбой, мольбой к матушке-земле, желание задобрить ее и умилостивить. В раскопках славянских курганов и поселений археологи находят множество предметов со следами архаических орнаментов, которые отражают истоки сложного содержания символических узоров. Простейшие из них в виде креста, квадрата с четырьмя точками, ромба, круга являлись условными знаками, символами солнца, земли, неба и их стихий. Языческая романтика придавала особую красочность русской народной культуре. С язычеством связана вся орнаментика крестьянской архитектуры: молниеотводы на причелинах, коньки на крышах домов, амбаров, у печей, на посуде; утвари и одежде. Интересной для изучения славянского орнамента является одежда. Вся древняя одежда украшалась вышивкой. Она располагалась по вороту, на груди и на спине, на рукавах, подоле и на поясе. Привычными в декоре были разработки растительных и геометрических узоров: пальметты, волюты, розетки, круги, цветы, ромбы, кресты, зигзаги, меандры и многое другое.

В книге «Язычество древних славян» академик А. Б. Рыбаков доказал, что в основе древнеславянской орнаментики, опирающейся на истоки народного искусства, лежат общечеловеческие, универсальные, космогонические представления о мире. «Обереговые» знаки, которые наносились на различные изделия, — все те же космологические символы, которые с течением времени приобрели новое понимание.

Главная особенность, отличающая характер русского декора от западноевропейского — это различие в типах мировоззрения, базирующихся на католической и протестантской религиях в одном случае, на православной — в другой. Национальная культура Древней Руси, опирающаяся на византийское наследие, практически отказалась от пластического строя архаического искусства. Это было вполне закономерно, так как Русь практически бесконфликтно приняла христианскую религию. При этом языческое наследие навсегда сохранилось как прекрасный раритет, как память. Языческий же орнамент не только сохранился, но и получил возможность дальнейшего развития, обогащаясь новыми идеями.

Композиции орнаментальных мотивов русские мастера очищают от византийской замысловатости, придавая им ясность и спокойствие. Весьма заметна тенденция к абстрагированию, но это происходит не от рационального стремления к механически выверенным композициям, как у арабов. Упрощение мотивов происходит потому, что для русского мировосприятия орнамент — узорочье, украшающее предметный мир. Абстрагированные мотивы особенно характерны для окладов, декора утвари. Весь декор служил обрамлением главного — лика, изображенного на иконе, содержимого священного сосуда или же содержания книги. В отличие от византийского, русскому орнаменту не было свойственно эклектическое сочетание тех и других элементов. В пределах единой композиции имел место либо тот, либо другой характер стилизации. Соответствующие трансформации в русском орнаменте претерпевает и наследие кельтской орнаментики, проникшее через искусство манускриптов и широко распрохранившееся как в книжном деле, так и в художественной обработке металла.

Интересная и важная страница древнерусской культуры, в которой существенную роль играет декоративное искусст- 110, — само письмо, во многом сохранившее свои семантические изобразительные корни. Каждая заглавная буква — сложный комплекс образов

различных уровней обобщения — от древнейших универсальных идей до сугубо национальных, свойственных именно русской культуре.

Прикладное искусство Древней Руси интересно как внешней контурной простотой изделий, так и глубоким семантическим значением орнаментальных мотивов, знаков. Одной из особенностей прикладного искусства раннехристианской Руси является повсеместное использование литья. Во всех местах, где добывалась руда, художественные изделия выполнялись с помощью этого технологического приема, что позволяло многократно их повторять. А простые силуэты и минимум декора удешевили эти изделия и сделали их доступными. Литейное искусство Древней Руси — одно из самых распространенных, хотя пользовались популярностью также скань и тиснение. Помимо самого распространенного материала, меди, использовались золото и серебро. Основную массу составляли изделия религиозного культа или изделия для знатных людей.

Истоки ювелирного искусства Древней Руси своими корнями уходят еще в I тысячелетие нашей эры. В каждой славянской земле того времени существовали свои этнические отличия в стиле и рисунках женских украшений, по которым можно довольно точно определить границы земель древних славянских племен: вятичей, кривичей, родимичей или северян. Ювелирные изделия времен домонгольской Руси были многообразными по форме и очень интересными, с точки зрения декоративного «содержания»: языческие символы соседствовали с христианскими изображениями, а византийские сюжеты — с древневосточными. В украшениях X—XII вв. достаточно сильно проявилось и магическое начало. Диадемы, монисты, бармы, колты выполняли заклина- тельно-оберегательные функции. Например, бармы защищали горло и шею носившего, диадемы и венцы — его голову, а колты и рясны — уши. Само церковное искусство было пронизано древними языческими элементами, которые, с точки

зрения древнерусского человека являлись естественным дополнением христианской символики.

Древнерусская золотая и серебряная посуда повторяет спокойные, мягкие формы деревянной и керамической утвари. Отпечаток изысканности, обусловленной драгоценностью! металла, не заглушал в изделиях черты народного творчества.!

Производством художественных изделий занимаются целые коллективы. Поэтому невольно возникает творческое соревнование, через которое проявляется коллективный характер творчества, выражающийся и в оценках работы, и в проверке приемов обработки материала, и в выборе темы или сюжета декоративного оформления вещи. По существу, коллективный опыт всегда формировал и методику преемственности мастерства от старого поколения к молодому, от отца к сыну. В итоге такого развития народного искусства отшлифо-1 вывалась форма изделий, сохранялись красивые и содержа- тельные мотивы орнамента, складывалась художественная традиция как система мировоззрения народных мастеров и как ремесленная основа творчества.

Одним из крупнейших древнерусских центров, где развивалось золотое и серебряное дело, был Древний Новгород. Первоначально городские кузнецы и златокузнецы Древнего Новгорода производили вещи, во многом близкие к изделиям деревянного типа. Это, например, браслеты, плетенные из нескольких отрезков толстой серебряной проволочки, и пластинчатые — широкие кованые с традиционным орнаментом в виде косых крестов, треугольников, кружочков, ромбов, сочетание которых имело магическое значение. С конца XI в. деревянные украшения начинают исчезать, их вытесняют произведения городского ремесла, точно так же и геометрический орнамент отходит на второй план, уступает место тератологическому или смешанному — зверино-растительному (несколько иначе развившийся плетеный орнамент, расцвет которого приходится на XI—XIII вв.).

С 70—80-х гг. XII в. новгородские ремесленники начинают создавать украшения, подражающие формам и мотивам на дорогих княжеско-боярских уборах. Эти изделия — довольно любопытное явление в истории древнерусского искусства.

Новгородское ремесло было гораздо более демократично: ремесленники не столько работали на князя и княжеское окружение, сколько обслуживали потребности широких и зажиточных городских кругов. К тому же сама техника литья в каменной форме, в которой исполнялись

описываемые изделия, и отличие от многосложной техники чеканки или литья с утратой восковой модели, способствовала многократному воспроизведению таких вещей. Переход к работе на рынок вызывает определенное падение художественных качеств, упрощение, однообразие массовых изделий. Упрощенными становятся не только формы предметов, но в какой-то степени и узоры, их украшающие. Получают распространение довольно простые традиционные узоры геометрического и растительного характера и различные плетения. Пышная, развитая орнаментация типа сложного плетения уходит из декора массовых изделий с относительно твердой фактурой, сменяясь простейшими двухрядными, реже трехрядными узорами плетения.

Древнерусское прикладное искусство чрезвычайно разнообразно, мастера реализуют себя как в различных отраслях, так и н видах, типах художественных изделий — от сложных произведений искусства для знатных людей и церкви до самых простых для массового производства. На протяжении IX—XIII вв. сложились художественные школы и направления, повлиявшие на дальнейшее прикладное искусство России.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЯ ЛИТЕЙНОГО ИСКУССТВА РОССИИ

Литье — древний и очень распространенный способ изготовления изделий путем заливки расплавленного металла в специальные формы. Остывшая отливка зачищается и дорабатывается способом чеканки.

История литья в искусстве России поражает своей долговечностью. В этой технике будут исполняться сложные змеевики, нательные кресты, амулеты и вотивы. Народное северное медное литейное искусство будет известно вплоть до XIX в. Изделия, производимые народом и реализуемые на ярмарках, будут самыми разнообразными по назначению — от пряжек и чернильниц до рукомойников. Орнаментальные же мотивы не отличаются разнообразием и какими-либо сложными элементами, так как техника литья не допускает более тщательной проработки орнамента или включения сложных композиций. Будущее литейного искусства заключается в сочетании с другими техниками: ковкой, штамповкой, украшением драгоценными или полудрагоценными камнями.

Уже в XVI в. Тула была местом производства железа, а затем и оружия. В 1712 г. при Оружейной слободе основан Тульский оружейный завод, где исполнялись государственные заказы. Сюда переводятся мастера из Оружейной палаты Московского Кремля, что, видимо, сыграло свою роль в развитии украшения оружия, а впоследствии и производства художественных изделий и уникальной мебели. Москва стремилась сосредоточить производство оружия на казенном предприятии, объединить мастеров и усовершенствовать выделку металла и оружия, но мастера добивались права работать по своим домам. Самостоятельность мастеров служила развитию искусства украшения оружия, которое пользовалось известностью в конце XVIII в. К этому времени сформировались специфические художественные приемы оформления оружия, а затем мебели и других предметов, которые позволили превзойти аналогичные иноземные изделия. Используя ал-

Мишую огранку стали, известную английским ювелирам, Тульские мастера овладели ею в совершенстве, сочетая этот эффектный прием с другими видами обработки металла.

Интенсивный цвет вороненой стали с ее переливающимися оттенками от глубоких синих и голубых тонов до темно-зеленых и розовых в сочетании с позолотой и светлой поверхностью блестящей стали давали возможность создавать широкую палитру цвета. Его красоте соответствовали ювелирная тонкость бронзовых позолоченных рельефов и игра граненых стальных «алмазов». Последние придавали черты особой неповторимости работам тульских мастеров. Граненые стальные элементы с успехом имитировали игру настоящих алмазов. Гранение производилось вручную и отличалось нысоким качеством. Стальные шарики обрабатывались по типу бриллиантовой огранки, до 16 граней, причем величина их не превосходила подчас мелких бисеринок. Применение алмазов и сочетание их с другими приемами обработки металла отличалось большим разнообразием и гармоничным соответствием форме предмета.

В украшении эфесов шпаг, охотничьих ножен, деталей ружей использовались все виды обработки стали. Орнаментация отличалась строгостью стиля классических мотивов. Имела место и сюжетная миниатюра: сцены охоты, бег оленей, воинские эмблемы, исполненные прекрасным рисунком. Весь декор гармонично сочетался с конфигурацией частей оружия. В высоком профессионализме таких работ проявилось наличие при заводе архитектора, а также скульптурного и рисовального мастеров.

В конце XVIII в. стало развиваться крестьянское производство медных изделий для местных рынков Севера. Большую роль в оживлении промыслов играли ярмарки. Одной из самых крупных считалась Благовещенская ярмарка в Шенкурском уезде Архангельской губернии, где продавалась медная посуда. Расцвету меднолитейного искусства на Севере в середине XIX в. способствовали известные выговские старообрядческие меднолитейные мастерские, существовавшие на территории современной Карелии — на реке Выг и в Поморье. В течение полутора веков выгорецкие мастера снабжали раскольников всей России медными иконками, крестами, складнями, застежками для церковных книг и другими культовыми предметами. Во второй половине XIX в. заметно ухудшается художественное и техническое качество отливок Медная культовая пластика теряет присущие ей ранее чистоту отливки, тщательность отделки,

сдержанную строгость и каноничность образов. Мастерство литейщиков, выселенных в XIX в. из Выгорецкого общежительства, оказало большое влияние на развитие меднолитейного промысла не только на Севере, но и во всей России. Во второй половине XIX в. появились новые центры старообрядческого медного литья: в Москве и Подмосковье, в Поволжье, на Урале, в Западной Сибири. Производство медных изделий во второй половине! XIX — начале XX в. значительно увеличилось в районе Бело-! го моря, а также в бассейнах рек Мезени, Пинеги, Печоры и; их притоков. Материалы сельскохозяйственных и промышленных выставок второй половины XIX в. свидетельствуют о наличии развитого кустарного производства медных изделий в Пинеге. Там чеканили братины и другую посуду мастера Монаковы. Основной ассортимент составляли братины, блюда, колокольчики, боталы для скота и почтовых лошадей.

Отношение к медным изделиям у народов Севера было особое. Медь считалась издавна магическим металлом и несла в себе спасение от болезней и различных бед, способствовала процветанию дома и семьи.

Несмотря на то что уже в первой половине XVII в. вместе с русскими на Пинегу проникло христианство, там в течение нескольких веков господствовало идолопоклонничество, сохранялась вера в домовых, колдунов, ведьм. Оружием против нечистой силы служили кресты на гайтанах (цепях), называемые чертогонами. Крест с кружком считался оберегом против злых сил. Такое же значение придавалось латунным гребням, которые носили на поясе. О производстве медных гребней на Севере известно немного. В XIX в. они часто изготавливались бродячими медниками. Мотив парных конских голов в медных изделиях северных ремесленников появился не во времена колонизации Севера новгородцами, а ранее — как результат торговых связей местных жителей с племенами, населявшими территорию Волго-Окского междуречья. Излюбленный элемент декора на поверхности медных изделий — циркульный или глазковый орнамент, повторяющий знаковое изображение солнца.

А. Б. Рыбаков высказал мысль о том, что в разнообразных соединениях и композициях подобные системы кругов всегда

Представляют собой символическое изображение солнца, в культе которого заключается глубокое и целостное мировоззрение древнего язычества.

Самостоятельную группу медных изделий, выполненных в технике литья с просечкой и иногда гравировкой, составляют так называемые спицы-зеркальца для крепления льна к прялке. Спицы представляют собой прямоугольную или трапециевидную рамку для зеркальца небольшого размера. Первоначально форма зеркальца напоминала фигуру Мокоши — богини природы. Позднее, под воздействием городской культуры XVIII в. изменились очертания предмета и общий стиль орнаментики. Он стал более условным и усложненным. Подобные условные изображения древнеславянской богини плодородия встречаются вплоть до середины XX в.

В 1970-х гг. появился ряд публикаций, посвященных ким- женским литейщикам, где отмечалось, что мастера продолжали свою деятельность и в XX в., снабжая многих жителей Севера, особенно канинских ненцев. Ассортимент кимженских мастеров отличался большим разнообразием: складни, иконки, кресты, церковные колокола, медные украшения для церквей, колокольчики для почтовых лошадей и для скота, конская и оленья упряжь, латунные украшения для женского и мужского национальных костюмов ненцев, бляхи для коновальских сумок.

Также древнейшим центром металлургии, начиная с неолита и бронзовой эпохи, был Урал. XVIII век — время быстрого развития здесь промышленного производства меди, железа, чугуна, а затем оружия. Промышленное производство металла не мешало сохранению ремесла на всем протяжении XVIII столетия. Это были медные и железные изделия, в том числе с росписью. Медная посуда и различная утварь простых и удобных форм, часто украшенная рельефным орнаментом, пользовалась популярностью в России. Она делалась ири заводах Демидова, где с середины века стали выпускаться и железные подносы под прочным «хрустальным» лаком, изобретенным местным живописцем Худояровым.

Ремесленно-промышленным оставался Урал. Здесь росли и строились города вокруг больших и малых заводов. Скульптура и чугунные решетки украшали Москву и Подмосковье,

Петербург, усадьбы и губернские города, особенно Урала и Сибири. Златоуст славился парадным оружием. На Златоуст- ской оружейной фабрике, где с начала XIX в. было налажено производство высококачественного оружия, получило развитие и его художественное оформление, в котором проявилось самостоятельное творчество мастеров. Овладев приемами травления и позолоты, оборонной чеканкой, гравировкой и насечкой по металлу, сочетая полированную и вороненую поверхности с матовым рельефом, мастера добивались яркой декоративности не только орнаментальных мотивов, но и сюжетных композиций. Клинки сабель и шпаг, охотничьих ножей украшались изображениями нарядной военной арматуры, символических фигур, сцен охоты и сражений.

Как и в Туле, в Златоусте делали не только оружие: изготавливали ножи, подносы, бритвы, что позволяло мастерам более свободно трактовать сюжетные сцены. Здесь сложилась своя традиция, развитие которой привело в последующем к сохранению этого уникального вида мастерства вплоть до нашего времени.

Урал остался центром различных ремесел, связанных с металлургией; они сопутствовали промышленному производству меди и железа, созданию монументальных произведений: скульптуры, оград, архитектурных деталей. Параллельно с государственными и частными заказами на крупные работы делались предметы бытового назначения: медная посуда и различная утварь, железные подносы и сундуки, литые и кованые изделия.

Один из наиболее известных литейных промыслов России — это Каслинский центр, который, будучи одним из самых старинных промыслов, практически не претерпел серьезных технологических изменений и сохранился до сего дня.

Здесь уже в середине XIX в. было развито производство высокохудожественных изделий. Наряду с чугунными плитами, лестницами, оградами для садов и парков отливалась монументальная скульптура, лучшие образцы которой вошли в историю русской культуры, градостроительства и архитектуры. Каслинские мастера изготавливали не только монументальную скульптуру, но и мелкую пластику, а также большое количество декоративных изделий прикладного характера. Это были подсвечники, шкатулки, лотки, коробочки, часто дополненные скульптурными формами или ажурным литьем. Это искусство обрело свои черты благодаря самостоятельному творчеству мастеров, освоивших специфику такого материала, как чугун, и своеобразную технологию. Не случайно особенно полюбилось ажурное литье, в котором каслинцы проявили свое виртуозное мастерство и творческую выдумку: и ажурных решетках преодолевалась тяжесть темного чугуна, легкий рельеф при этом создавал игру светотени. Каслинская пластика и предметы прикладного искусства полюбились в России. В начале XIX в. делались украшения к костюму: пряжки, броши, браслеты, перстни, в которых ажурный рельеф применялся с большим эффектом.

Таким образом, можно сказать, что литейное искусство продолжает традиции Древней Руси, распространяясь по всей территории государства. А открытие многих новых месторождений железной руды и меди дает возможность совершенствоваться мастерам-литейщикам в своем профессионализме, а также расширять ассортимент изготавливаемой продукции.

ГЛАВА 3. ИСКУССТВО СКАНИ И ЗЕРНИ ОТ РУСИ ДО РОССИИ

Искусство скани и зерни известно уже со II в. н. э. Интерес к этой технике не ослабевает и по сей день. За 900-летнюю историю скань претерпела множество видоизменений: от глухой до ажурной, от золота до стали. Менялись сюжеты и орнаменты. На заре православия это обилие языческих мотивов, которые смешиваются с византийской орнаментацией и образуют причудливую русскую вязь. С развитием и распространением стилистических направлений из Западной Европы в эту причудливую вязь проникают мотивы ренессанса, барокко, рококо, классицизма. Развивается и усложняется сама техника, и, таким образом, она может сочетаться и со вставками из драгоценных камней, и с эмальерными вставками. Золото является одним из самых благородных материалов (металлов), которые были когда-либо известны человеку. Использование его в такой сложной технике, как скань или зернь, оправданно. Золото легкоплавкий материал, он очень пластичен и достаточно экономичен. Из небольшого количества золота можно вытянуть многометровую тончайшую проволоку, которая под умелой рукой мастера образует сложный узор из колец, завитков, пальметт и многого другого. Не зря золото и техника скани очень гармонично сочетаются в украшениях, как женских, так и мужских. Золотой сканый орнамент украшал колты, бармы X—XII вв., оклады икон, басмы, серьги XIV—XVI вв. И чем большей являлась потребность украшать себя и свой костюм, тем невероятнее были предложения мастеров-скан- щиков. С XVI в. известны роскошные навесные пуговицы, украшенные ажурной вязью с замысловатым узором. Чем тоньше была проволока, чем сложнее рисунок, тем более благородным и дорогим выглядело само изделие. Искусство скани из золота претерпело большие перемены. С приходом в русское прикладное искусство барочных, классицистических мотивов сложные византийские, средневековые орнаментальные мотивы начинают отступать. В искусстве России второй половины XIX в. были попытки реанимировать древнерусское филигранное искусство, но новые материалы, с которыми экспериментировали мастера, не заинтересовали потребителя.

Еще в глубокой древности люди обратили внимание на мягкость драгоценных металлов и широко использовали это свойство при изготовлении ювелирных украшений. Ажурные или напаянные на металлический фон узоры, напоминающие легкое кружево, делали как из гладкой проволоки различной толщины, так и из проволоки, расплющенной в тонкую ленточку *при* помощи вальцов, или из веревочек, свитых из двух или трех металлических нитей. Часто эти серебряные и золотые узоры украшали напаянными на них мельчайшими блестящими шариками из того же материала. Подобные изделия, относящиеся к IX—X вв., встречаются при раскопках древнерусских городов и деревенских курганов почти повсеместно. От старого русского слова «скань», т. е. сучить, свивать нити, этот технический прием получил название «скань», а выполненные им изделия называют «сканными». Ассортимент сканых изделий очень многообразен: массивные подносы и шкатулки; ажурные, легкие сухарницы, коробочки, ларчики, корзиночки и солонки; цепи, пряжки и пояса; пуговицы разной величины, от маленьких, с горошину, до крупных, с куриное яйцо; браслеты, перстни, серьги, броши, ожерелья, запонки; ярлыки и украшения для пробок винных бутылок, игольники, футляры для ножниц, ложки-ситечки, ручки для пера, сумочки, кошельки и портсигары; оклады икон и церковных книг, лампады и кадильницы. Трудно перечислить все множество предметов, которые в разное время, в разных художественных центрах создавались из легких, как кружево, ажурных узоров или покрывались ими. Они украшали быт. Дешевые сканые изделия делали из красно- медной проволоки и покрывали затем позолотой или серебрили. Золото как наиболее мягкий из драгоценных металлов дает возможность получить наитончайшую проволочную нить.

Применение проволоки различной толщины и чередование гладкой и ссученной веревочки дает мастеру-сканщику возможность вносить большое разнообразие в узоры, четко выделять основной рисунок, давать различные варианты сочетания гладких и рубчатых деталей орнамента. Редко скань используется самостоятельно. Чаще всего вместе с ней можно увидеть и другой вариант декорирования, который называется «зернью». Применение зерни очень разнообразно: она бывает разбросана по всему орнаменту, окаймляет части предмета полосами, а также располагается в виде сетки, ромбов, треугольников или же образует рельефные пирамидки и грозди.

Одна из важнейших проблем для мастера-сканщика — это чистота припоя, который не должен заливать мелкие детали и тем самым нарушать четкость рисунка узоров. На очень

древних предметах, выполненных из скани и зерни, припой настолько незаметен, как будто какой-то невидимый клей скрепляет отдельные детали. Большой чистоты работы достигали и древнерусские мастера сканого дела. Утерянный секрет древней техники невидимого припоя был раскрыт исследователем профессором Ф. Я. Мишуковым. Он доказал экспериментально, что вместо припоя древние ювелиры применяли амальгаму из золота, серебра и ртути.

Изготовление сканых предметов не требует большой физической силы, а лишь исключительного терпения, внимания, четкости и точности работы. Поэтому в основном изделия выполняются женщинами-ювелирами.

Вьющийся стебель с побегами, спирально закрученные веточки или пучки трав, перехваченные колечками, — излюбленные мотивы древнерусской скани. Но каждый художественный центр нашей страны, где было развито сканое мастерство, сохраняя общность основы, имел ярко выраженные особенности орнамента.

В тонких сканых узорах, выполненных золотых и серебряных дел мастерами, улавливается близость к изделиям народного творчества, которая, несмотря на различие материала, говорит о стойкости многовековых традиций народного искусства. Скань делалась почти повсеместно, но в одних центрах она занимала ведущее место, в других встречалась в виде исключения. Самыми значительными центрами, как удалось установить, были Новгород, Москва и города русского Севера. Каждый из этих центров отличается особенностями орнаментов, и в каждом из них расцвет сканого мастерства, как и вообще серебряного дела, приходится на разное время, в зависимости от экономического и политического положения того или иного города.

Искусство Великого Новгорода во всех своих отраслях носит ярко выраженный индивидуальный характер. Новгород был крупным центром серебряного дела на протяжении нескольких столетий. Скань широко применялась новгородскими серебряниками в XIV, XV и XVI вв. Для конца XV и XVI столетия в Новгороде характерен орнамент крупных сердец, образованных соединенными по два спиральными завитками и равномерно расположенных на фоне, сплошь заполненном мельчайшими кружками из тонкой скани.

Для новгородских сканщиков XVI в. характерен прием, дающий мастеру возможность выделить некоторые части узоров широкой, как бы проведенной кистью полосой, образованной тремя нитями: тонкая витая веревочка между двумя гладкими. Так же, как и сердцевидный орнамент, основной рисунок располагается на фоне мельчайших сканых кружков.

Иногда сканый или сканый с эмалью орнамент развертывается на матовом фоне, прочеканенном особым инструментом — канфарником: стилизованные цветы и травы, поднимающиеся из кольца, как бы из устья вазы, легкие стебли с побегами, трилистниками с трехлопастными зубчатыми лепестками. Иногда орнамент легкостью и изяществом напоминает о том, что в XVI в. культура и искусство Новгорода были тесно связаны с Москвой, занимавшей ведущее место в ювелирном деле страны. И здесь золотое дело отличалось ажурностью орнамента и сложностью работы.

Расцвет сканого мастерства в Москве приходится на XV и XVI вв., но и значительно позднее, в XVIII, XIX и XX вв., встречается много высококачественных работ.

Московская скань второй половины XVI и всего XVII столетия почти всегда полихромна. Она неразрывно связана с яркой, многоцветной эмалью, для которой служит обрамлением.

В XVIII в. московская скань сильно изменяет свой характер. Она редко бывает расцвечена эмалью, сканый орнамент большей частью делается ажурным, не припаивается к фону, а в случае надобности накладывается на металлическую эмалевую или стеклянную основу.

Московских сканых изделий последней четверти XVIII в. сохранилось очень много. Для них особенно характерен узор сетки из четырехлепестковых цветков. В орнамент обильно вводится зернь, которая украшает цветки, окаймляет края предметов прямыми и ломаными полосами, обрамляет медальоны, заполняет сплошь круги или полусферические выпуклости на рамах.

В первые годы XIX в. часто делали сканый орнамент из прямых вертикальных, довольно толстых полос гладкой плющеной проволоки, между которыми расположены плотные вертикальные прямые стебли из свитой в жгут скани, густо усеянные с двух сторон мелкими отростками в виде листиков и с круто свернутыми спирально концами в виде плотного кружка с отверстием посередине. Зернь применяется в эти годы в еще большем количестве, чем в XVIII в. Часто встречается орнамент сетки, сплошь усеянной мелкой зернью. Излюбленный мотив сканых изделий Древней Руси — спирально изогнутые стебли с мелкими отростками и непрерывно вьющийся стебель с побегами с двух сторон — часто применяется сканщиками начала XIX в., конец каждого отростка они украшают зернышком зерни, а иногда и весь стебель сплошь покрывается полосой блестящих шариков.

В 30—40-х годах XIX в. основной рисунок сканого ажурного орнамента резко выделяется толстой плющеной проволокой, блестящей и гладкой, рельефно выступающей на фоне мелких сканых завитков.

В последней четверти XIX в. русские серебряники в поисках национальных русских форм и орнаментов возвращаются к старой технике эмали по сканому орнаменту.

Сканые изделия северных русских городов отличаются особенностями орнамента, сближающими их с народным искусством русского Севера. Заметно стремление к округлым линиям, листья изгибаются, превращаясь в круги, ножкам- цветкам ларца или солонки придается почти шарообразная форма. Мотив свернувшегося листа, образующего круг, характерный для великоустюжской серебряной скани, встречается и в яркой росписи северной деревянной посуды и прялок.

На сегодняшний день традиции скани хранятся некоторыми промыслами, такими как Красносельский, Казаков- ский, Мстерский и Софринский. На сегодняшний день художественно-промышленное предприятие Русской Православной Церкви «Софрино» является лидером в производстве предметов церковного культа.

Красносельский ювелирный промысел Костромской области — наиболее крупный центр производства ювелирных изделий из цветных металлов, где применяются самые разные виды их обработки. Здесь выпускали и дешевые украшения (броши, серьги, кольца), и уникальные золотые вещи (кубки, ипзы). Современное творчество красносельских ювелиров сохраняет ориентацию на изготовление разных видов изделий, что является своего рода традицией. Различного типа посуда (кувшины, стопки, чашечки) чередуется в ассортименте продукции с ювелирными украшениями (в последние годы появились изделия из золота). Техника скани используется для создания крупных кубков и ваз, декоративных тарелок и ювелирных украшений. В технике филиграни на промысле впервые созданы скульптурные работы — обобщенные образы животных. Сверкающая чистым серебрением или приглушенная искусственной патиной-оксидированием, филигрань демонстрирует богатые возможности материала и неиссякаемую творческую фантазию мастеров.

Казаковская филигрань сложилась как самобытное направление обработки металла в селе Казаково Нижегородской области под прямым влиянием мастеров Красносельского промысла, которые были учителями местных ювелиров и создателями первых образцов изделий для нового промысла, начавшего свою деятельность в середине 1930-х гг.

В орнаменте казаковской филиграни прослеживаются изменение и развитие рисунка от геометрических зигзагообразных лент к мотивам растительного характера, умело переведенным в декоративные формы.

Некоторое подражание кружевоплетению перешло в откровенно металлический узор, для которого типична упругость завитков и сочленений элементов, связанных четкими конструктивными тягами. В техническом исполнении скани казаковские мастера достигли высокого уровня наборки и пайки орнамента. Он отличается чистотой и тщательностью отделки, что позволило расширить ассортимент изделий, дополнить его коробочками, шкатулками, вазочками, в которых продолжается работа над рисунком растительного орнамента.

Мстерский промысел Владимирской области развился в XIX в. Здесь обработка металла начиналась с изготовления чеканных окладов к иконам, выполненным местными живописцами,

с изготовления посуды из цветных металлов с последующим серебрением и золочением. Работа с филигранью расширила декоративные возможности изделий. Ажурный орнамент стал использоваться как накладной декор в вазочках и стопках из металла. Были сделаны попытки соединить филигрань со стеклом, для которого ажурный чехол служил оправой. Однако внутренняя разработка рисунка в контурах главных форм орнамента не получила такого богатства и разнообразия, как в изделиях красносельских и казаковских мастеров.

Изучение художественного наследия прошлого помогает современным ювелирам в создании новых по форме и содержанию произведений на основе древних национальных традиций.

ГЛАВА 4. ИСКУССТВО РУССКОЙ ЭМАЛИ

Эмальерное искусство, так полюбившееся киевским мастерам, тем не менее привозное. Но глубокие традиции использования цвета в быту и жизни человека подтолкнули к закреплению искусства эмали на русской земле. В XI — XII вв. эмальерное искусство было однообразным, использовался один вид эмали — выемчатая, небольшая цветовая гамма которой была обусловлена отсутствием школы и мастерства. Пик своего расцвета эмаль переживет до татаро-монгольского нашествия, после которого технология будет восстанавливаться по крупицам до XV столетия. Яркий тому пример — облачение митрополита Алексея, найденное в Москве, украшенное дробницами, выполненными в технике эмали. В эпоху нашествия монгольских орд Великий Новгород оказался единственным из немногих русских городов, который не был сожжен. Тем не менее торговые и культурные связи оборвались, в связи с чем многие виды искусства стали исчезать. Вместе с тем сравнение произведений золотых и серебряных дел мастеров, в том числе изделий с финифтью, домонгольской поры с памятниками ювелирного искусства конца XIV—XV в. демонстрирует сохранение в творчестве мастеров новой эпохи основных идейных и эстетических позиций эмальеров Киевской Руси, а также выявляет определенные различия в стиле их произведений, в художественных и технических приемах, применявшихся в эмальерном деле. Новгородская школа художественной обработки металла оставалась практически единственной, она продолжала развиваться в эпоху монгольского завоевания. Поэтому традиции мастерства ее эмальеров не могли не отразиться на особенностях развития общенациональной стилистики искусства финифти. Мастера Новгорода избегали создания сложных колористических эффектов в декоре своих изделий, сосредоточив более пристальное внимание на развитии графических средств выразительности.

В послемонгольскую эпоху происходит быстрое накопление опыта русскими мастерами в создании ювелирных изделий с эмалью в совершенно новой, неизвестной на Руси до татаро-монгольских нашествий технике — финифти по гравировке — и в родственной ей технике выемчатой эмали. Принцип технического воплощения этого приема основан на резьбе (выемках) углублений для эмали непосредственно в толще металла, выемки заполняются перед обжигом стекловидной массой. Этим приемом до конца XIV столетия владели новгородские мастера. В последующие эпохи этот прием широко использовался эмальерами Москвы и других русских городов. Мастера московской школы использовали цветные пасты, которыми, подобно эмалевым покрытиям, украшались те или иные участки поверхности ювелирных изделий. Однако, в отличие от эмали, обладавшей прозрачностью и чистотой цвета, глухие невыразительные пигменты мастичных паст были непрозрачны. Поверхность пасты не блестела, поэтому мастера часто покрывали ее олифой или бесцветным лаком.

В последней четверти XV в. начинается постепенный подъем в развитии декоративно-прикладного искусства. Этот процесс явился следствием важного события в культурной жизни русского народа — объединения земель в целостное государство — Московскую Русь. В этот период мастера обладали некоторым опытом работы с покрывной эмалью, но он основывался на самых простых операциях, например, укреплении однотонного эмалевого слоя на фактурованных поверхностях изделия. Соперничать же с приезжими мастерами в более сложных приемах им было не под силу. Поэтому в течение XVI в. и даже отчасти в первой половине XVII столетия в мастерских Московского Кремля они создавали произведения в скано-финифтяной технике и технике выемчатой эмали, а также выполняли различные подготовительные работы для нанесения покрывных эмалей.

Работавшие при русском дворе зарубежные художники стремились следовать основному направлению национальной художественной традиции, что позволяло им достигать органичной стилевой связи созданных изделий с другими ювелирными произведениями общего ансамбля, а также с многообразными предметами декоративно-прикладного искусства работы русских мастеров, использовавшихся в церковных обрядах и светской жизни этого времени. Оживление работы в кремлевских мастерских золотого и серебряного дела вновь началось лишь в конце второго десятилетия XVII в. Русские художники учились у иностранных мастеров преимущественно техническим приемам ювелирного дела и, в частности, разнообразным методам наведения финифти и ее обжига. Образная структура большинства произведений ювелирного искусства, вне зависимости от скоротечных мод, сохранила

традиционные национальные корни, связанные с общим стилистическим направлением народного творчества. В искусстве финифти XVII в. это явление было связано с самой спецификой производства изделий. Так же, как и в иконописи, в ювелирном искусстве существовала развитая специализация. Как правило, одно изделие выполняли несколько мастеров. Знаменщик задумывал и наносил на поверхность заготовки рисунок, чеканщик выколачивал по рисунку объемные детали композиции, сканщик покрывал изделие узором филиграни и наводил финифть. Одним из самых известных знаменщиков русского ювелирного искусства XVII в. был Симон Ушаков, проработавший значительную часть своей жизни в Серебряной палате Московского Кремля. В образной структуре миниатюр так же, как и в произведениях иконописи, прослеживаются характерные для названной эпохи тенденции к картинности, к передаче линейной перспективы, воздушной среды, к моделировке объемов фигур и предметов, а также к большей светскости в трактовке образов.

По устоявшейся традиции на ювелирных изделиях, если они подписывались теми, кто принимал участие в их создании, ставились, главным образом, имена исполнителей, завершавших отделку. В документах того времени обычно не указывается специализация того или иного исполнителя и почти никогда не упоминается имя знаменщика произведения. Если среди мастеров золотого и серебряного дел кремлевских мастерских числились по архивным документам в значительной части ювелиры-иностранцы, то знаменщиками служили, как правило, русские мастера. Причиной тому являлся особый контроль церкви в лице приставных дьяков, следивших за соблюдением канонизированной иконографии изображений.

С первых лет царствования Алексея Михайловича в мир идей и форм ювелирного искусства вновь стали проникать художественные идеалы христианского Востока. Обмен дарами с Антиохийским патриархом и духовенством Афона, заказы греческим золотых дел мастерам усилили приток в Москву, произведений ювелирного искусства с изумительной по красоте финифтью. Эмаль как более пластичный материал позволяла мастерам находить органичные переходы цвета и тона от центральных мотивов композиции к второстепенным, а также к цвету и фактуре самого изделия, служившего фоном для пышных эмалево-самоцветных построений.

Во второй половине XVII в. все более расширяется круг использовавшихся русским двором изделий мастеров мусульманского Востока. Со второй половины XVII в. в моду вошли яркие оттенки восточной финифти: изумрудно-зеленый, бирюзовый и позже — глубокий синий, похожий на цвет бадах- шанского лазурита. Эти оттенки использовались ювелирами как основные в композициях изделий. Остальные цвета, несмотря на то что к этому времени красочная палитра финифти стала, как никогда ранее, широка, имели лишь вспомогательное значение. Своеобразный полихромный стиль, выросший из недр инкрустационной манеры средневековых греческих художников, буквально захватил московских мастеров второй половины XVII в., сразу нашедших для него вполне самостоятельную трактовку. Ажурные композиции причудливых растительных мотивов, пестрое, непринужденно- радостное многоцветие были близки самому духу русского творчества. Именно поэтому элементы восточного искусства в это время органично влилось в русло общего искусства русской эмали. На протяжении длительного времени одним из самых трудоемких приемов работы с финифтью для русских мастеров было наведение ее на высокие чеканные рельефы. Хрупкие по составу, эмали отечественного производства были пригодны лишь для нанесения их в углубления, образованные при помощи резца в металле, или в ячейки сканого рисунка.

Привозные восточные и западные стекловидные сплавы долгое время не использовались в творчестве русских мастеров-ювелиров прежде всего по технологическим причинам. Стоимость эмали могла сравниться только с ценностью самоцветных камней, что не давало возможности для проведения необходимых проб, черновых и экспериментальных работ. Именно поэтому относительно широкое использование в ювелирных работах привозных материалов было возможно лишь в мастерских Оружейной палаты и Патриаршего двора.

Сели в первой половине XVII в. техникой покрытий рельефных изображений финифтью владели лишь отдельные иностранные мастера, а изделия, созданные в этой технике, были большой редкостью, то в середине столетия ее постепенно осваивают местные художники.

Эмалевые росписи, еще в середине XVII в. робко внедрявшиеся в производство изделий из драгоценных металлов, со времени создания иконы преподобного Сергия Радонежского становятся непременным техническим приемом, ис- иользовавшимся во всех значительных

финифтяных работах. Кремлевские мастера охотно применяли расписную эмаль в проработке деталей, и особенно в написании ликов и рук святых, для которых в окладах обычно вырезались по контуру прорези-окна. Этот факт имел для развития финифти подлинно революционное значение, поскольку из подчиненной, вспомогательной роли эмальерное дело по отношению к иконописи выделилось в самостоятельный вид искусства. Наличие обширной палитры цветных эмалей в ювелирном искусстве XVII в. раскрывало невиданные до той поры горизонты в создании сложной колористической гаммы произведений.

В русском ювелирном деле наиболее распространенный орнаментальный мотив — акантовый узор, покрывающий поверхность произведений. Однако с середины века среди основных мотивов узора все чаще появляются натуралистические изображения цветов и плодов. Эти мотивы составляют основу барочной орнаментации изделий из драгоценных металлов в странах Западной Европы. Распространению образов барокко в ювелирном деле московских и провинциальных мастерских способствовали разнообразные иллюстрированные зарубежные и отечественные книжные издания.

Накопление опыта в работе с расписной эмалью, начиная с середины XVII в., способствовало чрезвычайно быстрому развитию ее разнообразных художественных приемов.

Уже в последние десятилетия XVII в. в ряде городов русского Севера обозначились самобытные центры по производству изделий из металла, среди них — Сольвычегодск, Вологда, Вятка и Великий Устюг, в которых финифть сочеталась с традиционной ювелирной техникой скани.

Декор эмалевой посуды Сольвычегодска был близок гравюре и напоминал цветную графику. В пышных тюльпанах, нераскрывшихся бутонах и листьях растений применялась линейная, штриховая разработка формы.

С развитием науки, в частности, химии, в этом виде искусства произойдут чрезвычайные перемены. К XVIII в. эмаль впервые выйдет за пределы контуров, ее сдерживавших, и появится так называемая финифть или расписная эмаль. Хотя первые изыскания в этой области можно обнаружить на северных (великоустюжских) медных тарелках, сундуках, ложках и многом другом. Тому причина — близкое соседство с северными странами Западной Европы, обилие меди. Важным для становления этого промысла стал приезд многочисленных украинских мастеров, привезших на север Руси свое видение цвета, понимание красоты и своеобразие орнаментальных мотивов. Усоль- ские мастера утверждали в ювелирном деле родного города новые передовые профессиональные навыки. Так в Усолье уже во второй половине XVII в. появились мастерские серебряного дела, в которых создавались изделия с расписной эмалью, а к концу 1680-х гг. работавшие в этой технике художники превзошли даже своих московских коллег. Произведения из металла с полихромной эмалью наиболее полно отражали эмоциональную энергию народного творчества, поскольку, помимо пластики объемов и линий, своеобразным жизнеутверждающим аккордом звучало многоцветие красок. Художники применяли в работе лишь серебро, а иногда и медь. Применение относительно легкоплавких металлов в качестве основы для эмалевых покрытий практически исключало возможность работы со многими видами привозных тугоплавких эмалей. Именно поэтому была выработана оригинальная технология росписи красками по «белью» — белому эмалевому грунту, использование которого позволило исключить предварительную штриховую гравировку для лучшего сцепления эмали с металлической основой. Также они перемежали украшенные эмалью детали участками открытого металла. По принципу сочетания открытого металлического фона и эмалевых клейм с орнаментальным или сюжетным изображением оформлялись внешние стороны различных чаш, а также ларцы и многое другое. Клейма, как правило, опоясывались широкой лентой скани. Сканой же проволокой, только меньшего сечения, отмечались основные линии рисунка декора. Самобытные черты сольвычегодской школы финифти особенно наглядно проявились в художественных приемах росписи, основу их декоративного решения составляют графические средства художественной выразительности. Их эмальерная роспись ограничивалась пятью—семью цветами: прозрачным зеленым, голубым, желтым, лиловым, а также черным и красно-коричневым. Наиболее распространенные изображения в усольских эмалевых росписях прежде всего связаны с традиционными образами северного фольклора и древнейшей славянской мифологии. Среди них любимые народные и легендарные персонажи — огнекрылая птица Сирин, лебедушка, олень Золотые Рога, царь зверей лев. Мастера искусства финифти в последней четверти XVII в.

оказались в авангарде освоения не только художественных приемов, но и тематики, ставшей характерной для приближавшейся новой эпохи русского искусства. Именно в усольской эмалевой миниатюре в этот период начинают развиваться жанровая живопись и портрет.

Различия в стиле произведений финифти устюжских и сольвычегодских мастеров в значительной степени связаны с особенностями организации производства предметов художественного ремесла в этих центрах ювелирного искусства. Если эмальеры усольских мастерских, удовлетворяя вкусы промышленников и купечества, создавали изделия, носившие, главным образом, бытовой, светский характер, то устюжские мастера группировались вокруг местных церквей и работали по их заказам. А производство изделий с эмалью носило в этот период типично кустарный характер. Декор устюжских эмалей всегда содержал в себе центральные узловые элементы. Художественную стилистику устюжских изделий отличала и колористическая гамма произведений. Устюжане широко использовали контрастные белые, а иногда и черные фоны для растительных узоров. На белом или черном фонах особенно выразительно читались многочисленные цветовые и тоновые градации, благодаря которым возникала яркая и сложная колористическая гамма. Во избежание дробности мастера концентрировали наиболее широкие колористические активные плоскости в композиционных центрах, оставляя поле между ними либо незаполненным, либо покрытым мелким незатейливым узором. На рубеже XVII—XVIII вв. в декоративной системе устюжских изделий прочно утверждаются близкие к натуральным формам мотивы растительного, цветочного узора. Традиционные трилистники все более напоминают тюльпаны и лилии, трактовка кружковых розеток-чашечек различных полевых цветов, побегов, листьев и трав указывает на связь скано-финифтяного орнамента с формами его натуральных прообразов.

Несмотря на снижение темпов развития художественных ремесел, уже в начале XVIII в. в Петербурге складывается новый эмальерный художественный центр, непосредственно связанный со станковыми видами искусства и, в частности, с живописным портретом. Воспроизведение миниатюрного изображения с живописного или гравированного оригинала было одной из специфических особенностей расписной эмали XVIII в. Так работали многие западноевропейские миниатюристы, этот же метод установился и в творчестве русских художников. Широкое использование станковых произведений для создания миниатюрных портретов не принимало у мастеров расписной эмали формы механического копирования оригинала, простого переведения живописного изображения в другие масштабы и иной художественный материал. Техника расписной эмали не допускала многократных красочных наложений, которые при обжиге либо полностью выгорали, либо значительно искажали первоначальную цветовую гамму. Колористическая гамма в начале XVIII в. насчитывала один-два оттенка того или иного цвета. Поэтому мастерами чаще всего применялась так называемая пунктирная техника эмалевой живописи, представляющая собой моделировку формы мелкими мазками, тоновые переходы которой зависели от густоты одноцветных мазочков.

В период распространения моды на миниатюры на кости и картоне искусство расписной эмали не было забыто. Именно во второй трети XVIII в. складывается самобытный стиль ростовско-ярославской школы финифти. Мастера Ростова- Ярославского первоначально расписывали эмалевыми красками иконки, кресты, пластины для украшения церковных книг и сосудов-потиров. Эмальеры долгое время выполняли заказы церквей и монастырей. На эмалевых пластинах изображались фигуры святых, библейские сцены, архитектура монастырей. Эта тематика требовала соблюдения определенных канонов и аккуратности в исполнении рисунка, применении цвета. Во второй половине XVIII в. она составляла главное содержание работ ростовских эмальеров. В XIX в. наблюдается переход к реалистическим изображениям, подсказанным станковой живописью. Большое место в творчестве мастеров занимает портрет, иногда написанный в одной тональности коричневого или черного цвета. Параллельно продолжается работа над мелкими иконками в недорогой медной оправе. Совершенствование эмалевой живописи сказалось на активном использовании в композиции всех видов скани (филиграни). Она стала полноправной и неотъемлемой частью ювелирных украшений. Подъем эмальерного дела в 80—90-е гг. XVIII в. связан с учреждением в Академии художеств «живописного на финифти миниатюрного класса», руководимого академиком Петром Герасимовичем Жарковым (1742—1802).

К XIX в. эмаль становится неотъемлемой частью различных украшений, как мужских, так и женских, всевозможных «безделушек», милых глазу и сердцу, и, конечно же, предметов церковного культа. В XIX столетии появляются еще несколько видов эмалей, в которых

отсутствует украшатель- ность, но есть лаконизм цвета, — транспортная эмаль, эмаль «гильоше».

Некоторое оживление эмальерного дела началось лишь в середине XIX в. и было связано с целым рядом усовершенствований в технологии производства изделий из драгоценных металлов, а также увеличением выпуска отечественными фарфоровыми и стеклянными предприятиями разнообразных высококачественных эмалевых сплавов. Важной предпосылкой выдвижения эмальерного дела на передовые рубежи послужило развитие в искусстве художественных тенденций, сложившихся в определенный стиль, именуемый историзмом. В России он будет именоваться неорусским стилем. Этот стиль проявился почти во всех видах художественного творчества, но в эмальерном искусстве он нашел органичное и плодотворное воплощение, чему способствовали исключительно многообразные декоративные свойства эмали: ее яркость, многоцветие, пластичность. Тяготение мастеров к цветности, к ярким нарядным узорам было предопределено исконной художественной традицией.

Среди огромного количества мастеров второй половины XIX в. следует выделить Павла Акимовича Овчинникова. На основе изучения образцов древнерусского искусства Овчинников возродил и усовершенствовал технологию многих старинных технических приемов. Он впервые создал отечественную школу художников, которые составили несколько поколений мастеров русского ювелирного искусства. Мастерами предприятий Овчинникова применялась не только расписная эмаль во вспомогательной роли подцвечивания покрытий в сканых обрамлениях; использовалась также техника выемчатой эмали, проводились опыты по разработке технологии вплавления чеканных или штампованных металлических пластин, представляющих собой определенное рельефное изображение, в эмалевый слой покрытия предмета. Также был освоен и другой прием — витражная или оконная эмаль. При проектировании изделий с витражными композициями мастера рассчитывали конструкции предметов таким образом, чтобы через прозрачные эмалевые «окна» проникал прямой или отраженный свет. К концу 80—90-х гг. XIX в. ювелирные изделия с эмалью создавались предприятием Овчинникова в смешанной технике.

Помимо П. А. Овчинникова разработкой древнерусской традиции в ювелирном искусстве были заняты значительные творческие силы мастерских О. Ф. Курлюкова, Я. Ф. Мишу- кова, Н. В. Алексеева, М. В. Семеновой и других. Среди мастеров, придерживавшихся основных направлений неорусского стиля, особое место занимает И. П. Хлебников.

В отличие от московских ювелиров, петербургские мастера художественной обработки металла были творчески более разобщены. Часть из них в своих устремлениях сближалась с московскими мастерами, но большинство придерживалось так называемой западнической позиции, т. е. работало в русле европейской стилевой эволюции. В 40-е гг. XIX в. в среде петербургских ювелиров приобретает известность имя Густава Петровича Фаберже. Сложный подход мастеров к художественному наследию минувших эпох выразился не в механическом отражении тех или иных элементов исторических стилей, а в их глубоко личностной интерпретации, связанной с эстетическими требованиями современной им эпохи. Особое отношение мастеров фирмы к ювелирным материалам, в выборе которых придавалось значение не столько их ценности, сколько декоративным свойствам, было связано с такой чертой их творчества, как стремление к полихромии, цветовой выразительности произведений. В связи с этим самым широко употребляемым материалом было эмалевое покрытие. Известно, что мастера предприятия в своей работе применяли свыше пятисот различных оттенков эмали. Из всего многообразия приемов художники отдавали предпочтение эмали «гильоше». Особенности использования этого приема заключаются в покрытии металлической поверхности несколькими слоями прозрачной цветной эмали, предварительно програ- пированным специальным механическим приспособлением, работающим по принципу пантографа.

В начале XX в. все большее значение в производстве художественных изделий из металла с эмалью приобретают ювелирные артели — кооперативные объединения мастеров, вышедших из состава различных частных фирм, очевидно, для того, чтобы поменять наемную форму труда на более свободную творческую работу.

Ни одна эпоха в истории русского ювелирного искусства не была отмечена столь ярким расцветом эмальерного дела, как вторая половина XIX — начало XX вв. Благодаря историзму

мышления, развившемуся в это время, художники синтезировали опыт многих поколений русских и зарубежных эмальеров, создав на его основе произведения, которые вошли в сокровищницу мирового ювелирного искусства.

ГЛАВА 5. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КОВКИ РОССИИ

Не менее распространен и такой же древний, как и литье, способ обработки металла — ковка. Ковка, в основном, применяется для обработки железа. Этот способ работы связан с кузнечным ремеслом. В отличие от драгоценных металлов, которые поддаются холодной ковке, железо требует разогрева до температуры выше 1000 "С, когда его можно гнуть, рассекать, создавая из бруска или прутка нужную конструкцию или элементы орнамента. Человек научился его обрабатывать ! еще на заре своего существования. Умение создавать что-то крепкое, жесткое и прочное из обычной руды с помощью ! огня характеризуется как прогрессивное явление. Близка ков- j ке техника просечки, когда из тонкого листового металла? (жести) вырубают ажурные ленты орнамента. Занимались таким трудом кузнецы. История их на Руси идет с XII в., когда' активно развивается кузнечное дело. Подобное производство было чрезвычайно распространено, так как большое число утилитарных изделий, окружающих человека, делалось из металла. Кузнечное ремесло требует немалой физической силы и умения пользоваться тяжелыми оборудованием и инструментами. Но еще большего удивления и восхищения заслуживает то, что из разогретого металла создаются изящные изделия, которые вполне могут называться произведениями декоративно-прикладного искусства. Холодная ковка в художественной обработке металла встречается редко, в основном, в ювелирном деле, так как металл под воздействием ударов быстро теряет пластичность, уплотняется, приобретает «наклеп» и для дальнейшей обработки требует отжига. Горячая ковка широко применяется для изготовления таких изделий, как инструменты, решетки, светильники и т. п. Металл нагревают в различных нагревательных устройствах, простейший из которых — горн. Горны существуют переносные и стационарные, открытого и закрытого типа. Для художественной ковки чаще всего применяются горны открытого типа: они просты в обслуживании, удобны в работе, позволяют нагревать заготовки любой длины и в любой их части. Инструменты для ковки по своему назначению делятся на опорные, ударные, подкладные и вспомогательные. Большинство кузнечных работ выполняют на наковальне, являющейся основным опорным инструментом. Наковальни бывают безрогие, однорогие и двурогие. Для мелких подковок используют шперак — маленькую наковальню. При ручной ковке на наковальнях выполняют протяжку, осадку, гибку, пробивку и кузнечную сварку.

Кованые изделия всегда были утилитарны и функциональны. Златокузнецы, кузнецы были известны еще до христианства на Руси. В технике ковки изготавливалось оружие, делались подковы, разнообразные амулеты-обереги, предметы для дома: светцы, ограды, оконные решетки; впоследствии — уличные фонари, городская садово-парковая ограда. Несмотря на всю простоту кованых изделий и внешнюю непривлекательность, кузнецы в своем мастерстве достигали изящества, включая в композиции сложно изогнутые линии, S-образные завитки, раскрепованные элементы, напоминающие природные формы — от растительных до животных.

Изделия кузнецов и ювелиров были известны далеко за пределами Руси на Западе и Востоке. В XVII в. изделия из кованого железа нашли широкое применение в архитектурных сооружениях и в быту. Многие города стали в это время центрами кузнечного ремесла. Среди них славились Великий Устюг и Ярославль, где высокого развития достигло производство прорезного (просечного) железа. Свесы кровли, флюгеры, личины замков, стенки деревянных ларцов, сундуков обивались красивыми узорами железного кружева. Розетки, завитки, плетенки, растения своими тонкими линиями придавали легкость массивным ларцам, подчеркивали красоту их форм и изящество пропорций. Цветок на тонком стебле послужил прообразом для создания формы светцов. Она проста и конструктивна. Укрепленный на подставке стержень заканчивается вверху изящными завитками, между которыми держалась горящая лучина.

С момента проникновения в русское прикладное искусство таких стилей, как классицизм, ампир, рококо, они нашли свое достойное применение в кованом искусстве. Такие традиционные классицистические элементы, как волна, овы, медальоны, краббы и многие другие, стали естественными на j кованых оградах российских городов с конца XVIII в. Произ- j ведения художественной ковки Москвы эпохи классицизма | имеют несколько очень характерных особенностей.

1. Расширилась область применения художественного металла. Появились объемные композиции, высокие и низкие ограды, ворота и парковые мосты, ограждения балконов и террас, оконные решетки и перила лестниц, сами парадные лестницы и плиты пола, фонари, зонты и крыльца подъездов, архитектурные детали.

2. При создании художественных изделий из металла особое внимание уделялось связи их с архитектурой здания или ансамбля. Этого требовали принципы классицизма, их строгая иерархичность — соподчиненность второстепенных элементов и их общая подчиненность главным. Сами изделия, если они имели протяженность по фасаду, создавались на основе ритмических построений. Именно ритмика проходит красной нитью почти через все ограждения классицизма.

3. Излюбленными композиционными приемами стиля стали симметрия и стремление к геометрически правильным формам. Выверенная простота, пропорциональность и модульность — вот идеал стиля. Однако при всей скромности декора многих оград и решеток обращает на себя внимание удивительная тщательность проработки деталей.

4. Повторяемость оград и решеток классицизма имеет свои особенности: чаще всего повторяется основной рисунок решетки, но, как правило, с какими-нибудь вариациями. Наиболее ярким примером этого могут служить решетки с переплетающимися кольцами.

Оригинальную группу памятников кузнечного искусства составляют ограды второй половины XVIII в. Русские кузнецы охотно использовали формы живой природы: листья, ветки, образы стилизованных птичек и зверюшек.

Технология изготовления художественных изделий из кованого железа в конце XVIII — начале XIX вв. предусматривала сопряжение примыкающих друг к другу или пересекающихся под разными углами стержней кузнечной сваркой, расклепкой концов одних элементов в гнездах других, клепкой, болтами впотай или с декоративной головкой. Встречаются также соединения при помощи шипа, вполжелеза, на ус, пропуск одних элементов через отверстия в других, а также односторонние и двусторонние боковые накладки. Пластические детали выполнялись из тонкого листового железа путем штамповки или чеканки объемного рисунка.

Кованый металл широко использовали при создании архитектурных ансамблей мастера классицизма: В. Баженов, О. Бове, Д. Жилярди и представители модерна: А. Эрихсон, В. Валькотт, Ф. Шехтель. Они хорошо знали пластические свойства металла и понимали, что только кузнецы смогут воплотить их замыслы в законченное произведение. Сотни различных завитков, листьев аканта, всевозможных розеток отковывали кузнецы, кропотливо составляя из них звенья оград, фронтоны козырьков и изящные навершия. Кованый металл широко применялся и для оформления козырьков над подъездами, или зонтиков. В большинстве случаев зонтики собирались из кованых элементов: кронштейнов, фронтонов, других деталей. Узоры из кованого металла украшают не только дворцово-парковые усадьбы и фасады особняков, но и интерьеры зданий.

В области художественной ковки и литья московские мастера получили возможность освоить арсенал технических приемов работы с металлом, который был накоплен отечественным и европейским искусством за все предыдущие эпохи. В это время вдруг стали появляться художественные изделия из металла в технике древнерусских мастеров Пскова и Новгорода, в манере готики, ренессанса, барокко, византийской. Во всех этих изделиях четко прослеживались основные композиционные требования каждого из этих стилей. Подобное использование орнаментальных мотивов различных стилей характеризует распространившееся художественно-стилистическое направление второй половины XIX в. — историзм.

Это был удивительный момент, когда художественная ковка и литье стали играть ведущую роль в декоративном убранстве фасадов зданий и в их интерьерах. Обилие заказов, в свою очередь, способствовало росту опыта и мастерства московских кузнецов и литейщиков. Это было время целого ряда технических открытий в металлургии и обработке металла. В руках мастеров оказались разнообразные изделия стандартного металлопроката. Появились аппараты газовой и дуговой сварки, автогенная резка металла, мощные прессы. Совершенствовалась технология ковки, многие кузнечные операции теперь выполнялись механизированным способом с помощью специальных приспособлений. В соответствии с этик изменялся характер кованых изделий, начали применятьс) точечные и штампованные детали,

крученые прутки и ката* ные профили. В конце XIX — начале XX вв. получают распространение орнаментированные детали промышленной: изготовления в виде профилей разного размера, конфигурации и рисунка.

Стиль модерн можно рассматривать как период, из кото? рого кузнечное дело извлекло долговременную пользу. Снова появился интерес к совершенству техники изготовления изделия, снова стали цениться изобретательность и мастерство ручной работы. В период модерна, благодаря увлечению прикладным искусством, в художественной ковке возродилось уважение к наковальне, огню и руке, вооруженной кувалдой Ведь только таким способом можно выразить в мелких изделиях оригинальные замыслы художников, касается ли это кованых вспомогательных деталей, предметов интерьера или экстерьера. В кузнечные работы с использованием нагрева вошла и отделочная чеканка на листе: этим способом выполняли такие пластические работы, которые ранее можно было получать только литьем.

ГЛАВА 6. ИСТОРИЯ СЕРЕБРЯНОГО ДЕЛА РОССИИ. ПРОМЫСЛЫ ВЕЛИКОГО УСТЮГА И СОЛЬВЫЧЕГОДСКА

С распространением христианства на территории Киевской Руси интерес к драгоценным металлам беспрестанно рос. Вызвано это проникновением и утверждением христианских норм богослужения, неотъемлемой частью которых является церковная утварь. Быстрое развитие серебряного дела обусловлено постоянным заказчиком — церковью. В церковном культе форма не менее важна, чем содержание. В небольшой срок помещения храмов насыщаются потирами, канделябрами, кадилами и многим другим. Использование драгоценных металлов неслучайно. Золото и серебро издавна считались божественными материалами, семантика их имеет глубокие корни еще в политеистических культурах. Это металлы плавкие, ковкие, легко растяжимые. Сами эти свойства материалов позволяли создавать как самые причудливые формы, так и мотивы, их украшающие. В истории православной церкви обряд занимает одно из важнейших мест. Эти богослужебные обряды окружались всевозможной церковной утварью. Ранние формы таких изделий были привезены из Византии — это потиры, водосвятные чаши. В течение времени и до сегодняшнего дня эти предметы культа видоизменялись, но качественного изменения формы не происходило. Канон формы и назначение предмета связаны навеки. Нововведения могут касаться только декора художественных изделий, а также новых технологических способов изготовления. Использование серебра в изготовлении церковной утвари обусловлено его меньшей, по сравнению с золотом, стоимостью, а также неплохими антисептическими свойствами, о которых уже было известно в древности. Поэтому чаще изготавливали посуду из серебра, впоследствии ее покрывали тонким слоем золота. История серебряного дела в России не ограничивается использованием этого материала только в атрибутике церковного культа. С усовершенствованием обработки материа» ла, с появлением новых источников добычи серебра, а такж« с развитием «мирского», светского направления в искусстве область применения серебра становится более разнообразной. Открываются многочисленные серебряные промыслы, увеличивается объем и ассортимент выпускаемой продукции, А также становятся разнообразными и способы обработки: появляются чернение, гравирование, насечка.[1]

Серебро — самый белый из всех металлов, применяемых в ювелирном деле; это металл с очень высокой (95%) отража-і тельной способностью; тягучий, ковкий, пластичный; хорошо полируется, режется, прокатывается в листы и вытягивается В| тончайшую проволоку; показатель прочности серебра выше,; чем у золота; серебро тверже золота. Серебро устойчиво на воздухе, а во влажной среде покрывается темным налетом:' сульфида серебра, не вступает во взаимодействие с «царской водкой», плавиковой и соляной кислотами; растворяется в азотной и серной концентрированных кислотах и более сильных растворах. Серебро темнеет в присутствии серы. Серебро относится к группе драгоценных металлов, потому что оно редко встречается в природе и обладает свойствами, которые позволяют ему быть монетным металлом и служить материалом для изготовления ювелирных украшений и целого ряда других ценных изделий.

Рубеж XIV—XV вв. — время становления московского золотого и серебряного дела. Сформировавшиеся в этот период художественные особенности и приемы оформления ювелирных изделий выдвинули московское ювелирное искусство в число лидеров, позволили ему на протяжении столетий занимать одну из ведущих позиций в ювелирном искусстве России. В русском искусстве впервые заняли значительное место пластические образы, а чеканка и литье стали основными ювелирными техниками. Увеличение числа мастеров и созданных их руками изделий .обусловливалось возросшими потребностями великокняжеского двора: богатство московских правителей неоднократно отмечали соотечественники и побывавшие в России иностранцы.

Новгородские серебряники в процессе трансформации комнинского стиля на местной почве искали свой путь и свой стиль в искусстве, преобладающими чертами которого становились лаконизм и монументализм образов, их большая определенность и конкретность; одновременно изделия обретали большую предметность. Отсюда повышенная роль контура, усиление линеарного начала, склонность к геометризации формы и к ее укреплению, ее весомость и застылость. К XVI столетию определенную значимость приобретают псковские мастера. Их умение и мастерство в ювелирном деле были заимствованы из Великого

Новгорода. Серебряным изделиям XVI в. присущи сильные выразительные образы, лаконичные по художественному языку, и большое разнообразие вариантов орнамента, нередко близкого по характеру деревянной резьбе Новгородско-Псковского края, и в который почти всегда включены розетки, часто обрамленные бусинами или же, как цветы, заканчивающие стебли. Мотив розеток и звезд в многочисленных вариантах на протяжении многих столетий неизменно встречается в прикладном искусстве Пскова. Возможно, происхождение его связано с древним народным орнаментом «солнц». Так же, как и в Новгороде, в орнаменте деревянной резьбы и серебряных изделий Пскова большое место занимает плетенка из ремневидных полос с желобком посредине каждой полоски.

В XVII в. в древнерусском золотом и серебряном деле намечается многое из того, что получило в XVIII в. широкое развитие: стремление передать пластические объемные формы, наблюдение природы и в связи с этим реалистическое изображение растений, животных и людей, переход от линейных, контурных изображений к передаче светотени и пространства, от узкорелигиозной тематики к светской.

В первой трети XVIII в. для серебряных изделий характерны пышные чеканные цветы с длинными стеблями и толстыми сочными листьями с острыми загнутыми кончиками. Часто встречаются резные и чеканные изображения «символов» и «эмблем», заключенные в медальоны или в обрамления из листьев и завитков. Цветочные композиции — основной мотив драгоценных изделий XVIII в. Украшения в так называемом стиле giardinetti (от итал. «клумба», «лужайка») были сложны, целиком составлялись из цветов и листьев, выполненных из камней, золота и серебра.

Вторая половина XIX в. стала временем, когда в прикладном искусстве весьма отчетливо проявились грани, разделяющие художественную промышленность, промыслы и традиционные крестьянские ремесла. Рационализм, трезвая оценка стали определять характер межсословных связей. Все это нач глядно проявилось в прикладном искусстве.

Ориентация на античность как на единственный достойный подражания образец перестала удовлетворять художник ков, мастеров декоративно-прикладного искусства. На почвё романтизма сформировались новые эстетические взгляды, В которых было чувство историчности, представление о непрерывности процесса мировой культуры, неповторимом своеобразии отдельных эпох его развития. Взгляды художников обратились к искусству и истории Средних веков, эпохи Возрождения, Древней Руси, стран Востока. Декор ювелирных изделий стал строиться на сочетании элементов различных! эпох, напоминающем иногда «вавилонское смешение стилей». Это явление художественной культуры получило название «историзм». Русский стиль в трактовке изделий из серебра заключался прежде всего в возрождении традиций древнерусского искусства, в воссоздании его форм и орнаментации. Оригинальность, самобытность и ярко выраженный национальный характер определялись соборностью создания предметов искусства. Техника чеканки на рубеже XIX—XX вв. достигла своего расцвета и с особой полнотой раскрыла замечательные пластические свойства серебра, великолепно передающего эффект снежной метели, водного и растительного царства.

К середине XIX в. в драгоценных металлах часто воспроизводили естественную форму цветов, листьев, колосьев, насекомых; создавали гарнитуры изделий, выдержанные в единой технике и стиле. Удивительно, но подобный интерес вновь проявится через 100 лет, уже в середине XX в.

Одна из удивительных техник по обработке серебра — чернение. Чернение как один из традиционных видов декорирования серебра и золота основан на вплавлении в резной, гравированный рисунок черни — сплава из серебра, меди, свинца или олова и серы. После обжига излишки черни снимают напильниками, поверхность изделия шлифуют и полируют. Сплав остается в гравюре, контрастно выделяя рисунок на фоне светлого металла. Одним из ведущих центров по обработке серебра и использования техники чернения является Великий Устюг. Великоустюжское черневое серебро подтверждает высокий уровень и значение прикладного искусства русского Севера в отечественной культуре. В Великом Устюге уже в XVI в. начали формироваться различные ремесла. Открытая в 1761 г. фабрика купцов Поповых выпускала медные Ичдслия с серебряными рельефными накладками по эмали. Тим же делали коробочки, солонки, табакерки, украшенные густым орнаментом ажурной накладной скани.

Славу Великого Устюга на долгое время составили черненое серебро, которое не только приобрело свой художественный почерк, но и оказало влияние на развитие черневого дела в Москве. Великоустюжские изделия XVIII в. имеют очень черную тональность гравюры на металле. Она возникла потому, что мастера применяли частую штриховку линий. Интенсивно черным был и сплав черни, заполнявший рисунок. Опущенный матовый фон, покрытый позолотой, дополнительно подчеркивал глубину черневого рисунка. Развиваясь как городское ремесло, черневое серебро Великого Устюга отражало в своих изделиях черты официальных стилей, господствовавших в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве России. Коробочки, табакерки, флаконы для духов, выполненные на начальном этапе развития промысла, по форме были близки мотивам стилей рококо и барокко. Некоторая усложненность конструкции, завитки орнамента, окружающего изобразительные мотивы, красноречиво подтверждают такую связь. Декоративное оформление изделий составляли сюжеты, выполненные под влиянием книжных иллюстраций, гравюр, лубочных картинок. Тема оформления соответствовала назначению вещи. Так табакерки имели изображения сцен охоты, военных баталий, шкатулки для женских украшений — мотивы прогулок, торжественных выездов. К началу XIX в., с переходом искусства к стилю классицизм, формы изделий становятся проще, рисунок приобретает больше ясности. Редко применяется позолота, и на свободном поле светлого серебра черневая гравюра исполняется почти как рисунок на бумаге. На табакерки переносятся вполне реалистические портреты, планы городов с большим количеством надписей. Гравюра на металле выполняется очень тщательно. Однако в ней пропадают декоративные качества. Нарушение связей между предметом и гравированным рисунком ведет к утрате прикладного характера вещей, замиранию промысла.

Один из старых мастеров М. П. Чирков передал ученикам секреты черневого дела, разработал несколько образцов изделий. В новый ассортимент входили браслеты, броши, пудрен» , портсигары, салфеточные кольца. Сюжетное изображени занимает в черневом рисунке по-прежнему ведущее место. Но все чаще мастера обращаются к растительному орнаменту, который интенсивно заполняет поверхность изделий. Среди но вых работ появляются столовые наборы (ложки, вилки, ножи) стопки, коробочки, уникальные кубки. Для их оформлени избираются мотивы литературных произведений, изображен памятников архитектуры. Сюжетный центр композиции обрамляет орнамент в виде фигурной рамы или гирлянд. Орнаментальное оформление черневых изделий приводит к смещению ассортимента в сторону создания ювелирных украшений! В них, как и в посуде, художники стремятся найти несложной сочетание различных пластин, на которых гравируют розетку развертывающийся бутон цветка или спиралевидный завиток орнамента. Заполнение пластины узором оставляет немного свободного поля серебра. Благодаря этому приему даже маленькие серьги приобретают декоративную выразительность, которая подчеркивается введением позолоты в элементы орна-j мента или обрамление пластин.

Особенность серебряного дела в России заключается в том, что этот материал неотъемлем от другого драгоценного материала — золота. Таким образом, серебряные промыслы; развиваются совместно с золотыми. Для них характерны единые технологические приемы обработки, а также ассортимент выпускаемой продукции. Но самая известная область применения серебра или серебра с золочением — это посуда, светекая или церковная утварь. Потому огромное значение серебро имело в период зарождения и распространения православия на Руси, но и по сей день лучшие образцы обрядовой религиозной утвари изготавливаются как художественные изделия и из серебра.

ГЛАВА 7. ИСТОРИЯ ГОНЧАРНОГО ИСКУССТВА. ИСТОРИЯ КЕРАМИЧЕСКИХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

Одним из древнейших промыслов, известных человечест, можно назвать керамику. История керамики насчитывает не одну тысячу лет. Своим происхождением она обязана мастерам Древней Греции, которые увидели невероятное чудо: как обыкновенная глина под воздействием огня превращается в крепкий и прочный материал. Получаемый продукт нашел себе разностороннее применение — от различных храмоиых статуэток до роскошных настенных панно. Но главной областью применения было все-таки жилище человека, где появилась разнообразная посуда. Впоследствии возникнет определение «художественная керамика».

В Новгороде с XII в. существовал Гончарный конец — часть города, заселенная ремесленниками-гончарами. В Москве с конца XVI — начала XVII в. сохранились прекрасные рельефные изразцы с декоративными растительными орнаментами и изображениями фигур. Прославленные образцы русского керамического искусства XVII в. хранит церковная архитектура Костромы, Ярославля, украшенная пышными изразцовыми фризами. От XVIII в. сохранились декоративные печные кафели с сюжетной росписью и орнаментами, которые вырабатывались в Москве и других городах.

Русское народное керамическое производство не ограничивается простым гончарством. В России начинают складываться керамические промыслы. Это скопинская, гжельская керамика, дымковская, каргопольская, филимоновская керамическая игрушка. Все вышеназванные промыслы формируются, начиная с XVIII столетия. Это время развивающейся торговли, многочисленных ярмарок, где народные умельцы могли реализовать свой товар. Немаловажным является и то, что мастера-керамисты не оставляли без внимания и детей. Для них производятся многочисленные керамические игрушки. Российский керамический промысел пережил как врем на подъема, так и времена спада. Годы подъема — **это Врei** возникновения различных школ, способов декорирован поверхности керамических изделий, а также модернизации совершенствования самого керамического черепка: от фаян к фарфору.

Скопинский гончарный промысел находится в город Скопине Рязанской области. Простую гончарную глину и б пользовали здесь издавна для изготовления всевозможно бытовой посуды: кувшинов, крынок, мисок. Учитывая ее ути литарную предназначенность, мастера-гончары особое вни, мание уделяли форме изделий, а для украшения ее применя ли штампики, лепную оборку края. Еще они делали и груши Фигурки коней, птицы-свистульки, всадники имели очен лаконичную форму, без какой-либо деталировки и отделки Но посуду и игрушки покрывали цветной глазурью.

Во второй половине XIX в. начал складываться необыч ный характер вещей, по которому изделие Скопина отлича лось от продукции других гончарных центров. Отличие состояло в том, что сосуды изготавливались ручной лепкой, кай своеобразные скульптуры. Емкость как первооснова кувшина оставалась, но дополнялась лепными фигурами птиц, рыб| полуфантастических животных. В некоторых видах изделий фигура птицы или животного превращалась в кувшин шщ разновидность сосуда, в котором сложно переплетались не сколько фигур налепами, процарапанными или наштампованными орнаментами. Сосуды представляли собой фанта-, стическое сооружение, вызывавшее удивление. '

Среди промыслов, занимающихся изготовлением глиняной игрушки, активно развивающихся и сегодня, одно из важных мест занимает дымковский. Его название связано с селом Дымково, что находится близ города Вятка. Дымковская игрушка, близкая по форме изделиям других промыслов, имеет характерные отличия в росписи. Вылепленная из красной глины, она после обжига окрашивалась разведенным на молоке мелом, сейчас заменой служат водно-эмульсионные белила. По белому фону выполняют роспись темперными красками. Звонкие тона красного, желтого, зеленого, синего цветов, иногда дополненные медной поталью (раньше использовали даже сусальное золото), создают яркую, жизнерадостную гамму росписи. Наряду с архаическими, сказочными

образами оленей, двуглавых коней, птиц в ассортименте игрушек появились изображения медведей, домашних живот- пых, представленных в необычных ситуациях. Например, медведь-музыкант, играющий на балалайке, козел, одетый в смешные штанишки — все это усиливает ощущение праздничности, вызывает улыбку при общении с игрушкой. Из городского быта XIX столетия в игрушке фигурируют всадники, дамы, кавалеры, няньки и кормилицы. Жанровые сцены представляют многофигурные композиции, изображают сегодняшний быт города и деревни: гуляния, чаепития, цирковое представление, прогулку компании в лодке.

Самобытный традиционный промысел изготовления глиняной игрушки сохраняется в городе Каргополе Архангельской области. Начало промыслу положили мастера, жившие в деревне Гринево Каргопольского района. Поэтому в тематике игрушки основательно закрепились образы сказочных персонажей, жителей деревни, занятых повседневным трудом, сцены народных гуляний с катанием на тройках или в лодках по реке. Постоянно повторяются фигуры медведей, коней, оленей, собак. Фигуры людей приземистые, по-деревенски крепкие. Так же прочно поставлены олени, кони, полукони-полканы, всадники, юбки-колокола служат устойчивым основанием фигурам женщин-крестьянок.

Техника выполнения игрушек аналогична другим промыслам. Вылепленную игрушку обжигают, а затем расписывают клеевыми красками. В росписи можно различить две разновидности. При покрытии игрушки сплошь белым грунтом преобладает линейная, штриховая разработка декора. Цветными линиями отмечают главные детали одежды, черты лица и вносят контурные изображения условных листьев, цветов или геометрических фигур (круги, овалы, зигзаги). Другой, более насыщенный цветом вид росписи представляет собой раскраску значительной части фигуры синей, коричневой, зеленой, красной красками. Необходимые детали при этом выполняют цветными линиями, что придает очень живописный характер всей гамме.

Среди изделий народных промыслов Тульской области выделяется своей оригинальностью глиняная игрушка деревни Филимоново. Ее художественные отличия проявляются как в форме, так и в росписи.

Особенность местной глины заставляет мастериц при лепке несколько вытягивать в высоту любую фигуру. Особенш это заметно в лепке коней, коров, у которых получаются очень длинные шеи. Фигуры людей выходят стройными и до» вольно изящными, несмотря на общую утяжеленность керамической лепки. Учитывая эти особенности, мастерицы кабы корректируют пропорции фигур, расписывая их преимущественно полосками красного, желтого, зеленого цветов,. Декоративные элементы дополняют схематически изображенными розетками, напоминающими и солнце, и цветок, а также треугольниками, кружками и точками. Вся гамма рос-і писи красно-розового, зеленого, желтого цветов, эффектно играющая на фоне забеленной поверхности игрушки, придает, ей необыкновенную звучность и праздничность. Тематика филимоновской игрушки развивается в русле традиционного отражения деревенского и городского быта, полусказочных, полуфантастических образов. Здесь можно видеть танцующие пары (игрушка «Жених и невеста», которую мастерицы называют «Любота»), музыканта, к шляпе которого прикреплено настоящее перышко птицы, солдата с птицей под мышкой или медведя с подарком, стоящего на задних лапах.

Русскому прикладному искусству присущи фаянсовые и майоликовые керамические изделия. Все существующее разнообразие заключается в обработке основного исходного материала. Это может быть глазурованный полив, это могут быть ангобы, это может быть рельефное скульптурное изображение по поверхности изделия. Но самым изящным керамическим материалом все-таки является фарфор. Родина фарфора — Китай. Тайна изготовления фарфоровой массы хранилась очень долго. Но уже к началу XVIII в. западноевропейские мастера стали воссоздавать фарфор и у себя на родине. Также интересен гжельский промысел с точки зрения развития орнаментальных мотивов и сюжетов, которые размещались по поверхности изделий, — от самых малых, иногда геометрических, до сложнопространственных сюжетных картин. И все это при меняющемся цветовом колорите. Ранние изделия Гжели напоминают предметы из крестьянского быта — такие же яркие, красноречивые. Гжельские глины долгое время считались лучшими в России. Из них была изготовлена первая в России майолика, первый полуфаянс и, конечно же, фарфор.

Кроме росписи, сосуды, чернильницы и другие изделия и если на себе богатый скульптурный декор. Одновременно гжельские мастера в большом количестве выделывали мелкую декоративную скульптуру и игрушки, жанровые фигурки и сцены.

На смену тяжелой и хрупкой майолике в начале XIX в. пришел полуфаянс — изделия с белым черепком, бесцветной прозрачной глазурью, украшенные скульптурой и синей подглазурной росписью. Для этого вида керамики характерно продолжение декоративных традиций. Повторяются отдельные формы сосудов, плоскостное решение росписи. Особым видом полуфаянса были так называемые «бронзовые» изделия — посуда с росписью золотым люстром по светло-желтому фону. Изобретателем «бронзовой» керамики был А. JI. Киселев, один из талантливых гжельских крестьян- самоучек. Им впервые введен в промысле ножной гончарный круг, применена более рациональная конструкция горна.

Особое внимание гжельские мастера уделяли поиску фарфоровой массы. Ведущие мастера воссоздавали этот уникальный материал на протяжении более чем 100 лет. И в начале XIX в. профессору Д. И. Виноградову это удалось. Фарфоровый черепок гжельского промысла стал не менее изящным, таким же тонким и звучным, как и его китайский собрат.

Подражая изделиям известных фарфоровых заводов России, гжельские мастера отразили в своих работах ведущие художественные стили, ярко проявившиеся во всем русском прикладном искусстве XIX в. Влияние западноевропейских художественных стилей сказалось и здесь: гамма сдержанна и лаконична, напоминает гризайлевую технику, которую впоследствии сменяет привычный нам кобальт. Произойдет это во второй половине XIX в. Его сочетание с белым фарфором, подкрепленное золотыми отводками, составило новую линию развития искусства Гжели.

Но наряду с этим еще от времени преобладания гончарного производства сохранился и нашел свое выражение в фарфоре принцип целесообразного построения формы утилитарных предметов со множеством вариантов.

Мастера гжельского промысла создали самобытное национальное своеобразное искусство народного русского фарфора, которое даже оказало определенное влияние на изделия знаменитых частных русских заводов, таких как завод Попова,

Гарднера, привлекая своей красочностью, выразительной характеристикой образов, простотой и декоративностью.

Только со второй половины 40-х гг. XX в. наступает подлинное возрождение традиций Гжели под руководством уче-j ного А. Б. Салтыкова при участии художницы Н. И. Бессара-! бовой. Эта работа была связана с восстановлением народного'] приема росписи, где широкий мазок с прорисовкой деталей! создавал законченный рисунок орнамента. Одновременно шел поиск пластической формы изделий, имеющих определенное бытовое назначение.

Возвращаясь к вышесказанному, следует отметить, что гончарное искусство является распространенным видом деятельности человека на территории России. Глина такой же распространенный материал на русской земле, как металл или камень. Грамотное, целесообразное ее использование привело к становлению и развитию такого вида прикладного искусства, как гончарное. Отсюда разнообразие приемов и школ и достаточно быстрое распространение различных типов керамики. А проникновение разнообразных жанров прикладного искусства друг в друга дало многообразие форм как керамики, так и металлических изделий, и орнаментальных мотивов, которые переходят с глиняной поверхности на деревянную и металлическую, и наоборот.

ГЛАВА 8. ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ДЕРЕВА В РОССИИ

Одним из самых народных и старинных промыслов Руси можно назвать художественные изделия из дерева. Россия богата этим природным материалом и еще в языческом славянском мире производила из него амулеты, вотивы, жреческие посохи, образы идолов и богов, а также все, что было необходимо в каждодневном быту — от красивых резных ставен на окнах до самого простого черпака и гребня. Разнообразие пород дерева формировало школы, каждая из которых рождала собственное техническое исполнение и систему декоративных орнаментальных мотивов, благодаря чему возникали такие типы резьбы, как геометрическая (трехгранно-выемчатая, скобчатая или ногтевая, плоскорельефная) и скульптурная, а также разнообразные промыслы: богородская, абрамцевско- кудринская (хотьковская) резьба, хохломская и городецкая росписи по дереву. Большое количество изделий деревянного промысла было предназначено для детей: многочисленные игрушки, свистульки наполняли самый простой крестьянский дом. В изделиях из дерева есть очень важное качество, свойственное редким материалам, — эстетика, красота изделия слагается из особенностей обработки материала. Структура дерева не позволяет делать сложные, рельефные композиции.

Геометрическая резьба выполняется ножом и содержит в своем узоре простейшую комбинацию линий. В трехгранно- выемчатой резьбе рисунок уже превращается в заглубленный рельеф. Скобчатая или ногтевидная резьба осуществляется полукруглыми стамесками и имеет плавные линии в очертаниях, образующих узор элементов. Плоскорельефная резьба разделяется на несколько видов: производится только подрезка контура (резьба с подушечным фоном) или выбирается фон, на котором орнамент образует рельеф.

Таким образом, в распоряжении мастера имеется широкий диапазон композиционных средств: от простейших линий до сложных тончайших миниатюр с изображением человеческих фигур, архитектуры и элементов пейзажа, выполненных из твердых пород древесины (самшита, ореха, бука).

Исторически развиваясь, художественная обработка дерева наряду с резьбой постепенно стала обогащаться цветом. Подкрашивание резьбы, а затем и декорирование различных деревянных вещей росписью привело к формированию центров народного искусства, в которых роспись стала главным направлением их деятельности.

Разнообразия художественных решений мастера добиваются, в частности, введением металла (техника насечки), соединением разных по цвету, текстуре пород древесины (техника инкрустации), выжиганием рисунка или фона, который подчеркивает силуэт узора.

Один из наиболее старых по времени возникновения подмосковных промыслов резьбы по дереву находится в селе Богородском близ Троице-Сергиевой лавры.

Для изготовления игрушки и скульптуры издавна применяется древесина липы, ольхи, осины. Она легко обрабатывается и позволяет в скульптурном изображении воспроизводить любые мелкие детали.

Однако богородские мастера умело используют «разделку» поверхности. И в игрушке, и в скульптуре форма строится на обобщении, передающем характерные особенности изображаемого человека или животного. Необходимые детали или порезки орнаментального узора выгодно контрастируют с чистыми поверхностями светлого дерева.

Инструмент богородского резчика несложен. Топор, набор полукруглых стамесок и нож, остро отточенный и законченный треугольным срезом, позволяют выполнять все приемы обработки древесины, начиная с заготовки болванки и кончая отделкой, завершающей процесс создания скульптуры.

Для одинарной игрушки или скульптуры типична собранность формы, продиктованная объектом заготовки, получаемой в результате раскалывания полена на четыре части. Необычайно широка и разнообразна тематика богородской игрушки и скульптуры. Это образы

жителей села, всадники (ездочки), упряжки, фигурки домашних животных, птиц, зверей. Все они, как правило, изображены занятыми каким-нибудь делом. Особенно интересны своей непредсказуемостью сюжеты с самым популярным героем богородской скульптуры — медведем. Он выполняет один или вместе с человеком какую-нибудь работу: игрушка «Кузнецы», изображающая мужика и медведя, поочередно бьющих по наковальне, стала символом промысла. Незамысловатые конструкции с балансом, подвижными планками или скрытой пружинкой обеспечивают игрушке эффект движения, часто утрированного, но точно раскрывающего содержание сюжета или позволяющего менять место фигур в пространстве (так называемые разводы).

Несколько селений близ города Загорска (Ахтырка, Куд- рино, Хотьково, Абрамцево) дали варианты названия плоскорельефной резьбе, которой украшают утилитарные и декоративные предметы из дерева.

Широко распространенная в народном ремесленном деле плоскорельефная резьба приобрела свой колорит у мастеров подмосковного промысла в конце XIX в. Ее особенности состоят в том, что порезка рельефа неглубока, а образуемый ею орнамент и фон находятся на одном уровне. Для выполнения резьбы используется нож-резак и набор стамесок. Резаком наносят контур рисунка, а также прорабатывают его, подрезая фаску со стороны рисунка и фона. Окончательную обработку рельефа выполняют стамесками, прямыми и полукруглыми; «завуалируют», смягчают край орнамента. Орнаментальный узор украшаемых резьбой изделий состоит преимущественно из растительных мотивов. Ветки с листьями и цветами представляют обобщенные декоративные мотивы, среди которых иногда изображают птиц. Поверхность многих изделий покрыта орнаментом очень интенсивно. В декоративных тарелках узор заполняет все центральное поле, и даже кайма проходит по борту. В шкатулках орнамент с крышки свободно переходит на боковые стороны.

Скульптурное начало абрамцевско-кудринской резьбы представлено пластичными формами ковшей, декоративных ваз, украшенных рельефным орнаментом. Но иногда мастера создают и собственную скульптуру в виде птиц и зверей. Форма такой пластики несколько схематична, но она по-своему оживляется проработкой деталей, превращенных в орнамент.

К XIX столетию народные умельцы, желая привнести в крестьянский быт светское искусство, разрабатывают лубки, раскрашивают деревянные изделия, тем самым теряя самобытность и лаконичность материала. Тем не менее к концу XIX в. в русском прикладном искусстве складывается удивительный промысел — хохломская роспись по дереву. Уникальность этих изделий заключается как в самой технологии изготовления, так и в орнаментальных мотивах, использующихся в декоре хохломских изделий. Художественные изделия, выпускаемые на промысле, достаточно разнообразны. Но все они утилитарны и предназначены для использования в быту. Особенность хохломских изделий заключается в росписи, имитирующей дорогую фарфоровую посуду. «Травный» же орнамент, заполняющий поверхность изделий, традиционно русский и отображает в несколько стилизованной форме естественную привычную глазу флору (природу).

Не менее интересен промысел, где участвует роспись по дереву, — Полхов-Майдана и Крутца. Это два села Нижегородской области, где почти в каждом доме есть семейная мастерская.

Большинство изделий выполняют токарным способом. Среди них многоместные расписные матрешки, поставки, птички-свистульки, составленные из токарных деталей, коробки-шары, похожие на яблоко. Резьбу применяют для изготовления игрушек в виде одного коня или тройки коней, запряженных в возок и помещенных на подставку с колесиками. Все изделия расписывают яркими анилиновыми красками.

Изделия из капа, капокорня и бересты относятся также к деревянному промыслу, но производятся из так называемых побочных материалов. Тем не менее традиции изготовления подобных изделий достаточно древние. Берестяная посуда была известна еще в Киевской Руси. Разнообразен ассортимент таких изделий, а область их применения широка. Древний человек, живший в лесу, использовал для своего пропитания все, что давала ему окружающая среда, а из подручного материала создавал уникальные изделия: туеса, коробки, чаши, чарки и многое другое.

В Архангельской, Вологодской, Томской областях, в Якутии сохраняется традиция изготовления художественно оформленных изделий из бересты. Бересту заготавливают на рубеже весны и лета, когда от набухшей соком коры березы легко отделяется верхний слой. Ее обработка — снятие тонкой пленки, выглаживание с целью выпрямления и очистка внутренней стороны — повышает пластические качества материала, не снижая его прочности.

В Архангельской области туеса украшают свободной кистевой росписью. Ветки растений с цветами и птицами написаны яркими красками, это преимущественно красный, синий, зеленый цвета.

Роспись по бересте вологодских мастеров спокойная, иногда очень мягкая по тональности. Более самобытны изделия с прорезной берестой, выполняемые в Великом Устюге, родственные своим орнаментом просечному железу и северной резьбе по кости. Ажурным узором украшают шкатулки, туеса, декоративные тарелки. Берестяной рисунок помещают на деревянную основу, подчеркивая игру узора подложкой из цветной фольги, а силуэтные формы орнамента дополнительно прорабатывают тиснением.

Для изделий кировских мастеров тиснение по бересте является ведущим приемом. Орнамент наносят штапиками, образуя то клейма, то сплошные ленты узора. Такой же прием характерен для изделий, выполняемых мастерами города Семенова Нижегородской области.

Кап и капокорень — еще более загадочный природный материал. Кто бы мог подумать, что из столь неприглядного отростка дерева можно создавать невероятной красоты художественные изделия. В изделие идет не сам корень, а только тонкий, покрытый узорочьем срез капа. Такими срезами, дополнительно обработанными морилками или лаками, украшали коробочки, ларцы, чаши. А неповторимый орнамент, созданный причудливыми сплетениями волокон капокорня, не уступает по красоте и силе воздействия не менее изысканным сканым узорочьям.

Традиция такого ремесла сложилась у мастеров города Вятки еще в начале XIX в., когда из капа делали карманные часы, в которых весь механизм был выполнен из древесины разных пород. Да еще из целого куска капа вырезали цепочку. Тщательность исполнения вещей сочеталась с изысканными пропорциями шкатулок, ларчиков, унаследовавших черты русского классицизма — художественного стиля, отличающегося ясностью и строгостью форм, начиная с архитектуры и заканчивая предметами декоративно-прикладного искусства.

Наряду с предметами, выполненными целиком из капа, мастера практикуют изготовление изделий из древесины со своеобразной структурой (орех, ильм и др.), в которых каповые пластины вводятся как инкрустация, украшающая крышку коробочки.

ГЛАВА 9. ИСТОРИЯ КОСТОРЕЗНЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

Промысел резьбы по кости в России слагается из множества национальных культур народов, населяющих территорию России, и, в основном, формировался в той местности, где была возможность добывать материал — кость. Лучшим сырьем можно назвать клыки и бивни морских животных — моржей, иногда использовалась цевка — лошадиная кость, более дешевый материал, а также рыбья кость.

В косторезном искусстве русского Севера ярче всего проявились Холмогоры. В этом промысле, который возник в XVIII в., основным источником материала была цевка, менее благородное сырье. Но холмогорские мастера, используя различные декоративные приемы, достигали невероятной эстетической ценности своих изделий.

Строительство новой столицы России — Санкт-Петербурга — сопровождалось заказами на изготовление богатых, нарядных вещей. Ассортимент был разнообразен: от шкатулок и зеркал до иконных окладов. Основными изделиями были ларцы и ларчики. Эти предметы имели традиционную форму сундучка с четырехскатной крышкой. Их деревянный корпус оклеивался пластинами из моржовой кости или цевки. На пластины наносился гравированный орнамент в виде концентрических кругов с точкой — глазком — посредине (так называемый «глазковый орнамент»). Украшались пластины и растительными мотивами из небольших веточек с бутонами и розетками цветов. Такой рисунок часто подкрашивался. Характерные цвета — зеленый, красный, черный — создавали контрасты с цветом чистой кости. В богатых по оформлению ларцах, помимо традиционных мотивов, стали использовать прорезной узор, рисунок которого включал как растительные мотивы, так и варианты пышных завитков, пришедших в холмогорскую резьбу из официальных стилей — барокко и рококо.

Совершенствование быта городских жителей сказывается на расширении ассортимента и многообразии декорирования костяных изделий. Появляются миниатюрные секретеры и бюро, комодики и туалетные шкатулки, табакерки и гребни.

В начале XIX в. сложившиеся черты нового стиля — классицизма — вносят определенные изменения в работу холмогорских мастеров. Пропорции вещей приобретают особую строгость и изысканность. Формы предметов становятся лаконичнее, в них откровеннее проявляется геометрическое начало. Орнамент становится миниатюрнее. Немалую роль отводят мастера и чистой полированной поверхности кости, которая подчеркивает воздушность ажурного узора и показывает красоту самого материала.

Холмогорский промысел зарекомендовал себя как устойчивый, и уже во второй половине XX в. свои творческие возможности раскрывает новое поколение мастеров.

Лучшим примером в искусстве обработки кости является чукотский косторезный промысел. Он насчитывает многовековую историю и разделяется на искусство древности (I тысячелетие до н. э.) и современное национальное искусство второй половины XX в. Искусство древности насыщено символами. Основой всего является древний языческий культ, множество предметов, дошедших до наших дней, — ритуальные изделия, предметы культа.

Чукотский косторезный промысел — наиболее древний центр искусства резьбы и гравировки по моржовому клыку. Своеобразие этого искусства состоит в органическом соединении рационально сделанного предмета с художественным оформлением, как бы уточняющим его назначение и «одушевляющим» его.

Разнообразные предметы из кости выполнялись как необходимые в быту охотников вещи: ножи, гарпуны, наконечники для стрел и копий. Их поверхность украшалась гравированным орнаментом, рисунки которого до сих пор не разгаданы, или скульптурными изображениями, усиливающими функцию предмета, охраняющими его владельца от беды, способствующими удаче в охоте. Самостоятельные скульптурные изображения животных, представляющие собой охранительные амулеты, выполнялись очень обобщенно и несколько примитивно. Часто они входили в набор амулетов, связанных в одну цепочку, которую выполняли из целого

клыка. Одна из особенностей зооморфной скульптуры древней Чукотки — полиэйкония, что значит «многообразность».

Охота на моржа или медведя с собаками полна напряжения и динамики, убедительна и правдива при известной условности в передаче пространства и трактовке формы. Художники передают свое уважительное отношение к диким животным, подчеркивая их мощь и природную красоту. При небольшом размере скульптуры, которая может легко уме-; ститься в ладони, мастер лаконичными средствами дает точную характеристику животного, акцентируя самые необходимые детали.

Важная особенность произведений искусства XVII—XIX вв. — глубокий внутренний подтекст, тайный смысл. Образ, кажущийся простым и понятным, в действительности представляет собой криптограмму. В искусстве Чукотки этого периода получили распространение изображения схематизированные и упрощенные.

Качественные изменения произошли в 1930—40-х гг., когда в поселке Уэлен была создана косторезная мастерская. Уэленских мастеров в первые годы существования мастерской отличало стремление к более сложным, неизвестным ранее способам художественного выражения. Яркой страницей промысла можно назвать искусство гравирования моржовых клыков. Изображались типичные чукотские пейзажи: море, тундра, горы, люди, занятые повседневным трудом. Первоначально гравировка была черно-белой. Позднее изображения стали многоцветными. Это получалось благодаря втиранию в кость графита цветных карандашей. В основном, этой работой занимались женщины.

Своеобразием и чукотского, и холмогорского косторезных промыслов можно назвать особое мастерство обработки этого материала. Кость достаточно хрупкий материал, не терпящий сложных резных орнаментов, глубокой проработки или переделывания. Поэтому изделия из кости просты в своих формах, не сложны в орнаментальном убранстве. Иногда холмогорские мастера достигали высшей яркости и звучности изделия посредством использования цветной фольги или включений из стекла. Но также у кости есть и достоинство — это неповторимый естественный розоватый тон, который изначально «утепляет» будущее художественное изделие. Твердость кости позволяет выполнять тончайшую ажурную резьбу, но и заставляет помнить о хрупкости такого рисунка.

Белизна слоновой кости требует четкой проработки рельефа, чтобы на нем хорошо играли свет и тень. На светлой, чуть желтоватой поверхности моржового клыка гравированный рисунок необходимо подчеркнуть цветом, чтобы он был ясен для прочтения. Слоновый или мамонтовый бивень, имея целостную массу, позволяет выполнять из него любую скульптурную форму. Клык моржа с внутренней ячеистой структурой ограничивает такую возможность.

Свои ограничения из-за небольшого размера и внутренней полости диктует зуб кашалота. Все эти виды благородной кости после полировки приобретают хороший блеск и выявляют деликатную структуру.

В отличие от них простая кость-цевка требует дополнительной обработки как сырье. Ее обезжиривают, отбеливают, а трубчатую форму распиливают на пластины или части, соответствующие будущему изделию.

Таким образом, можно сказать, что, несмотря на локальность расположения косторезных промыслов, этот вид деятельности человека получил широкое распространение, а во многих районах выглядит даже самобытно. Резьба по кости и на сегодняшний день считается и является одним из уникальных видов прикладной деятельности человека, что еще раз подтверждает искусство чукотского промысла в поселке Уэлен.

ГЛАВА 10. ИСТОРИЯ СТЕКОЛЬНЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

Стекольное ремесло на Руси было известно еще в XI—XII вв. Тесные связи с Византией способствовали развитию производства смальты, которая находила широкое применение в киевских храмах. Получило распространение изготовление украшений из стекла, особой популярностью пользовались браслеты и бусы. Археологические изыскания подтверждают, что в Киевской Руси было известно и выдувное стекло, в частности, шлемовидные сосуды и оконные диски, которые вставляли в круглые отверстия деревянных щитов, закрывающих окна в храмах. В этот период производство стекла ограничивалось рамками мастерских при церквях, где технология не позволяла достичь высоких температур, необходимых для получения прозрачного стекла, поэтому стеклоделы стремились добиться его цветового многообразия. Достоянием стекольного ремесла в Древней Руси следует считать обширную цветовую гамму и стойкую интенсивность цвета.

Говорить о развитии стекольного промысла в России можно с XVII в. Особенностью этого промысла является то, что он изначально формируется как промышленное производство. На императорском заводе производят предметы роскоши для двора и царской фамилии. На императорском заводе создаваемые изделия проектировались в существующих художественных стилистических направлениях: от рококо и классицизма до историзма. Особенностью российского стекольного производства является то, что в нем нет никаких глубоких национальных традиций, а некоторые реминисценции русского народного искусства будут реализованы в художественном направлении — историзме, где стили неорусский и псевдорусский заново поднимают интерес к национальной старине. В большинстве своем производство стеклянных изделий было заимствовано из Западной Европы, в частности, из Италии, где традиции в этом виде творчества очень глубоки. Но несмотря на привнесенность промысла, мастера создали неповторимое лицо русского стекла. Мастера императорского завода известны своим умением гравировать на стекле, создавать сложные колористические решения.

В середине XVII в. в Московском государстве назревает потребность в организации собственного стекольного производства. Но в это время в России еще не были созданы экономические условия, позволявшие развивать различные отрасли мануфактурного производства и стеклоделия, в частности. В силу исторических причин русское художественное стеклоделие начинает свое развитие в форме царского предприятия, на котором изготавливали предметы «про обиход великого государя». К 1668 г. относится строительство стекольного завода в царском селе Измайлово под Москвой. Первыми стеклоделами на Измайловском заводе были выходцы из Западной Европы, называемые в России «виницейца- ми». Стилистические особенности венецианского стекла получили признание в русской художественной культуре XVII в.

Формы изделий Измайловского завода, в целом, были близки традиционным формам русской металлической, керамической и деревянной посуды — это братины, чарки, кадочки.

Тонкостенное стекло Измайловского завода, по качеству близкое западноевропейскому в «венецианском вкусе», не позволяло широко использовать технику гравирования, которая была в это время особенно популярной в декорировании богемского стекла. Но уже в начале XVIII в. гравированный рисунок на стекле становится преобладающим видом художественной обработки изделий.

В конце XVII — начале XVIII в. по указу правительства были основаны новые стекольные заводы, продукция которых традиционно предназначалась для нужд царского двора. В этот период основным потребителем стеклянных изделий становится новая северная столица. Европейский характер петербургской архитектуры требовал совершенно иного, чем в русском зодчестве XVII в., освещения внутреннего пространства помещений. И потому постоянно растущая потребность в оконном стекле и зеркалах создала необходимость организации новых стекольных заводов под Петербургом.

К устройству стекольного производства были привлечены мастера из Западной Европы, в частности, Германии и Богемии. Основным видом продукции Ямбургского и Жабинско- го заводов под Петербургом становятся крупные дарственны® кубки и бокалы, декорированные

матовым гравированным рисунком. В первые десятилетия XVIII в. активное звучание й русском искусстве стилистики барокко способствовало быстрому усвоению приемов гравирования по стеклу русскими мастерами, а также художественному осмыслению формы стеклянного кубка как выразителя основного стилистического направления в искусстве стеклоделия эпохи барокко. Отличительными чертами русского гравированного стекла становятся неглубокая, мягкая «живописная» прорисовка, лишенная резких очертаний, растительно-орнаментальный декор с цветками ромашки, маргаритки, иногда с круглой ягодкой клюковкой.

Время царствования императрицы Елизаветы Петровны — высший этап в развитии русского гравированного стекла. На Петербургском стекольном заводе работают преимущественно русские мастера, в совершенстве овладевшие техникой рисунка и резьбы по стеклу. Поташный хрусталь высокой прозрачности, твердости и блеска оказался превосходным материалом для создания на его поверхности пышных орнаментально-растительных композиций в гравированном декоре. Неглубокая матовая гравировка и композиционная сдержанность рисунка первой трети XVIII в. уступают место объемно моделированным и орнаментально насыщенным композициям. Гравированный декор русского стекла елизаветинского барокко избегает композиционной перегруженности, арабесковой бесконечности, присущих гравированному орнаменту богемских и силезских кубков.

Продукция столичных стекольных заводов на протяжении века оказывала влияние на развитие крупных частных мануфактур, которые, в свою очередь, старались выпускать свои изделия не только по их образцам, но и подражать работам иностранных мастеров. В 1740-е гг. гравировка на стекле заняла уже достаточно прочные позиции в изделиях купеческих мануфактур. Расцвет гравировального искусства этого времени, в основном, был связан с частными фабриками Немчиновых и Мальцовых. В первые годы существования частные стекольные фабрики выпускали посуду зеленого, реже белого стекла, но в 1730-х гг. в продукции более крупных фабрик все чаще встречаются гравированные или рисованные бокалы, стаканы, кубки. Основными мотивами гравированного рисунка на бокалах и штофах купеческих мануфактур были все те же вензеля и гербы, цветы и воинские атрибуты, которые в середине XVIII в. нередко покрывались золотой и черной красками. Наряду с матовой гравировкой в стекле частных фабрик получает распространение шлифованная резьба в виде стилизованных цветков ромашки и орнаментальных композиций.

Во второй половине XVIII в. производство в России художественного стекла продолжает развиваться. Функционируют старые и возникают новые стекольные заводы, как казенные, так и частные. Русские стекольные заводы второй половины XVIII в. в своем производстве ни по качеству, ни по количеству изделий не уступают европейским.

В 1780—1790-х гг. облик прозрачного стекла, украшенного гравировкой, приобретает иной характер, который закономерно связан со стилистическими изменениями, происходящими в русском искусстве второй половины XVITI в. Стиль классицизм оказал влияние прежде всего на процесс формообразования в стекле. Кубки классицизма сдержанны по своему эмоциональному звучанию формы. В 1780-х гг. на смену пышному декоративному оформлению резьбой и гравировкой приходит скромная орнаментальная порезка и крупный рисунок с веткой цветов на длинном стебле. Появление этого орнаментального мотива в украшении гравированного стекла связано с увлечением английским искусством, но также было влияние общего декоративного строя росписи фарфора Императорского завода. Изделия, украшенные цветком тюльпана, ромашки или гвоздики — так называемой «рисовкой аглицкой», — изготавливал завод князя Г. Потемкина; на фабриках графа Ф. Орлова тоже отдавали предпочтение этому виду декора.

Надписи-посвящения — это существенная часть декоративной композиции, украшающей провинциальное гравированное стекло, так как именно в них ярко выражен дух городской народной культуры. Они подчеркивают раритетность предмета, украшенного гравированным рисунком, его праздничное назначение.

Традиционность — явление, в целом, свойственное народному искусству, и характеристика продукции частных стекольных фабрик будет неполной без упоминания о народном стекле. Зеленое, реже бесцветное, стекло гутной работы, нередко

расписанное эмалевыми красками, было самым распростр ненным видом продукции мелких купеческих фабрик, харе тер которой формировался под воздействием черкасского' Измайловского стекла. Ориентированное на широкие слои г родского потребителя, стекло частных фабрик обладало трад: ционной пластичностью гутных форм, в тематике его декор тивной росписи преобладали фольклорные мотивы, восход- щие к традициям народного городского искусства, во много близким лубку. Наиболее популярные формы этого стекла штофы, бутыли-сулеи, бочонки-барилки — почти без измене ний существовали на протяжении всего XVIII и даже XIX вй Свою форму бочонки-барилки заимствовали у деревянног бочонка, а обручи последнего в стекле превратились в гофри рованные налепные жгуты. Нередко их поверхность украшал: плоские круглые налепы из стекла, что придавало обычной[1] форме ярко выраженный декоративный характер. К концу' столетия формы гутного стекла становятся менее разнообразными, в росписи преобладают однотонные краски, чаще всего белая эмаль, почти не встречаются сюжетные мотивы, в основном, повторяются птицы и цветы. Типичной для этого времени является роспись четырехгранного штофа.

В последней четверти XVIII в. формы стеклянных изделий Петербургского завода и крупных частных фабрик становятся более разнообразными. Значительные изменения происходят также в их декорировании. В 1770—1780-х гг. появляется интерес к цветному стеклу. С этого времени цветное стекло изготавливали завод Г. Потемкина, Бахметьевский и Орловский заводы и другие частные мануфактуры. На Потемкинском заводе производили стеклянные массы разных цветов: фиолетовые, бирюзовые, алые, желтые. Они шли на изготовление посуды самых разнообразных форм, больших декоративных ваз, различных предметов для украшения интерьера.

Непрозрачное, бирюзовое стекло по технологии производства родственно «костяной материи», или молочному стеклу, появление которого закономерно связывают с проникновением в Западную Европу экзотического восточного фарфора. Создавая молочное стекло в подражание фарфору, мастера стремились уничтожить основное, специфическое свойство стекла — его прозрачность. Красочное декоративное пятно в росписи стекла «под фарфор» оживляется внутренним светом,

Присущим стеклу. Поэтому молочное стекло в полной мере [r]ИШ1яется оригинальным видом стекла как выражение безграничных художественных возможностей этого материала. ; В России молочное стекло стало появляться в 1760—1770-х гг., когда русский фарфор был чрезвычайно дорог. Тематика и красочная гамма росписи таких изделий близки декору русского фарфора последних десятилетий XVIII в.

Кроме Императорского стеклянного завода «костяную материю» в последнее десятилетие XVIII в. изготавливали на Ьахметьевском заводе в селе Никольское. Продукция этого частного завода по своим высоким техническим и художественным достоинствам почти ничем не отличается от изделий из стекла Императорского завода. Художественная продукция высокого качества поставлялась в дома губернской и столичной знати, а в начале XIX в. ряд заказов был выполнен для царского двора. Три стекольные фабрики Н. А. Бахметьева выпускали разнообразную продукцию: сортовую посуду из простого стекла для широкой продажи, а одна из них выпускала даже хрусталь.

В 1780— 1790-х гг. развивается и переживает период блестящего расцвета искусство живописной декорации на бесцветном и цветном стекле. В украшении стеклянных изделий последнего десятилетия XVIII в. преобладают строгие элементы классического орнамента: гирлянды с дубовыми листьями, меандр, «жемчужник», акант, пальметки. Формы изделий становятся строже, их контуры приобретают более резкие очертания. Тулова рюмок, стаканов, кружек нередко обрабатывают вертикальной шлифованной гранью и декорируют изящной живописью золотом.

Последние десятилетия XVIII в. завершают эпоху становления, развития и расцвета русского художественного стеклоделия. Вместе с тем именно последнее десятилетие века послужило отправной точкой для возникновения новых художественных направлений в искусстве декорирования стекла, которые нашли свое яркое выражение уже в XIX в. В эти годы вновь возрастает популярность бесцветного стекла. Бесцветное стекло явилось переходным этапом к свинцовому хрусталю. Грань фацетом (алмазная), столь распростра-

ненная в конце XVTII в., превратилась в начале нового века в широкую шлифовку, декорирующую блестящий хрусталь эпохи классицизма.

К концу 20-х гг. активно изготавливается цветное стекл сочетании с бесцветным хрусталем или молочно-белым с лом. Широко стало применяться двух- и трехслойное сте Орнаментировалось такое стекло при помощи той же алм ной грани. Несмотря на господство гранения в декоре, акт[1] но продолжает использоваться и роспись, чаще всего разн цветная, по молочно-белому стеклу. Это разные орнамен вензеля, пейзажи, жанровые сцены.

В первой трети XIX в. на Императорском заводе так производили цветное непрозрачное стекло — смальту. Из н делали подставки для декоративных ваз и фарфоров скульптур, вазы глубокого черного или темно-зеленого цве. с бронзовыми позолоченными ручками.

Во второй трети XIX в. в русском художественном стекл' произошли значительные стилевые и технические изменений Основным техническим новшеством было трехслойное стек ло, которое получило широкое распространение. Трехслой' ные стекла украшались иной алмазной гранью: на стекл прорезались бороздки, расходящиеся веером, или в форм звезды, или других геометрических узоров.

Немаловажное значение имело стекло конца XVIII в. и для: развития цветного стекла 1830—1840-х гг. В годы популярности исторических стилей были возрождены традиции производства цветного стекла и живописной декорации на многих отечественных стекольных заводах. В художественное стеклоделие устремились неостили: «китайский», «передневосточный», «византийский» и европейские стили: «греческий», «помпейский», неорококо. Победителем среди всех стилей вышел стиль неорококо, сильно отличающийся от своего прообраза — рококо XVIII в. — перегруженностью и нарядностью.

Сочетание разных стилей в русском художественном стеклоделии продолжалось до 1890-х гг., когда на смену им пришел стиль модерн, стремившийся к растянутым формам и причудливо изогнутым линиям, что хорошо согласовывалось с техникой изготовления стекла. Модерн удержался в художественном стеклоделии дольше, чем в других видах декоративно-прикладного искусства. Растянутые и неконструктивные геометрические узоры, причудливые травы и цветы стали излюбленными мотивами, которыми покрывались вытянутые вазы с мягкими обтекаемыми очертаниями.

В 1890-х гг. после объединения Императорского стеклянного и фарфорового заводов, стеклянный завод перестал производить изделия для продажи и мог не считаться с коммерческими соображениями, поэтому качество его продукции значительно улучшилось. Он производил прекрасное цветное многослойное стекло и бесцветный хрусталь. В подражание стекольному заводу в Нанси Императорский завод ввел новую технологию: многослойное цветное стекло обрабатывалось методом травления плавиковой кислотой. Получался узор, подходивший для стиля модерн: рельефный, одного или двух цветов с многочисленными оттенками на дымчатом или другом светлом фоне внутреннего стеклянного слоя.

ГЛАВА 11. ИСТОРИЯ ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЫ И РАСПИСНЫХ ПОДНОСОВ РОССИИ

Одним из красивейших народных искусств России можно назвать расписные подносы. Ярким примером являются уральский и жостовский промыслы. В истории декоративно-прикладного искусства России этот промысел достаточно молод, но и он не избежал влияния единых художественно- стилистических направлений в области украшения и орнаментирования. Единственный орнаментальный мотив, украшающий изделие, — это букет цветов. Изображения натуралистичны, а цветовая гамма разнообразна. Кажется, что на блюдо или поднос выложили живые цветы. С развитием промысла в орнаментированных изображениях стали использоваться не только цветы, но и ягоды, бабочки. Редкие подарочные изделия выполнялись в нетрадиционной манере, например, с использованием инкрустации из перламутра, поделочных или полудрагоценных камней. Отличительной чертой всех подносов можно назвать черный фон, который придает всей изображенной композиции определенную декоративность и загадочность, хотя появление именно такого цвета обусловлено особенностью материала, из которого производятся изделия, и технологии производства. Одним из декоративных приемов, украшающих подносы, в частности, жостовские, можно назвать тонкую ажурную вязь по борту подноса.

Уральские расписные подносы стали изготавливать в начале XVIII в., в период развития металлургического производства, связанного также с выпуском листового железа. Яркая, многокрасочная роспись надолго закрепилась в Нижнем Тагиле. Здесь выковывали различных форм подносы: с просечным высоким бортом, с фигурными ручками. По загрунтованному металлу наносился цветной фон (иногда он имел несколько цветных полей), выполнялась с помощью кисти размашистая роспись в виде веток с цветами или букетов, некоторые элементы наносились даже пальцем. Роспись была плоскостной, грубоватой по технике исполнения и напоминала роспись по дереву и бересте. Но ее цветовые сочетания, крупные изображения растительных мотивов создавали нарядное убранство подносов.

На рубеже XVIII—XIX вв. в нижнетагильских подносах появилась сюжетная живопись профессиональных художников, создающая новое направление росписи, которое приближало поднос к декоративному панно. Среди сюжетов, украшавших такие подносы, встречаются мифологические и исторические сцены, городской и сельский пейзажи. Декоративный характер росписям придавали обрамления в виде гирлянд с цветами, веток, исполненных в один тон. Строгие геометрические формы подносов соответствовали стилю того времени — классицизму. Подносы с сюжетной росписью выполняли тщательно, краски наносили тонким слоем, а затем закрепляли прозрачным и прочным лаком. Его называли хрустальным за то, что он почти не менял цвета живописи. Роспись по красному, синему, зеленому фону усиливала живописные эффекты.

Декоративная роспись подносов в Мытищинском районе Подмосковья стала развиваться в начале XIX в. Подносы изготавливали в селах и деревнях Жостово, Троицкое, Ново- сельцево.

Орнаментальная роспись стала главной темой украшения подносов. Букеты цветов, гирлянды, своеобразные натюрморты, в которых главенствует букет, получили естественное развитие в жостовской росписи, так как их изображение соответствовало самой системе декоративного письма. Роспись выполняют приемами свободного кистевого мазка, без предварительного нанесения рисунка. Композиция букета всякий раз исполняется импровизированно. Чаще всего букет пишут на черном фоне, из глубины которого как бы вырастает объем цветов и листьев. Делают это путем постепенной проработки формы, переходом от темного тона к более светлым. В росписи как будто оживают розы, тюльпаны, хризантемы и другие садовые и полевые цветы.

В уникальных работах цветовая гамма росписи обогащается вставками перламутровых пластин, изображениями птиц. Для завершения композиции по краю поля или на пластично развернутых бортах подносов выполняют «золотой» орнамент, графический рисунок которого подчеркивает живописность росписи.

Уникальным видом народного творчества можно считать лаковую миниатюру. Она выполняется на изделиях, выполненных в технике папье-маше. Материалом для изготовления: служит картон. Ленты его смазывают клеем, навивают на деревянные или металлические

каркасы, соответствующие размеру и формам будущих изделий. Высохшую заготовку снимают с каркаса, пропитывают льняным маслом и просушивают. В результате такой подготовки материал приобретает новые качества. Его можно пилить, строгать для сборки коробочки, подклеивать донце, собирая крышку и придавая предмету нужную форму. В дальнейшем полуфабрикат шпаклюют, нанося несколько слоев грунта. Высушенную форму подвергают шлифовке, а затем покрывают черным лаком. Внутреннюю поверхность покрывают красной краской и закрепляют несколькими слоями бесцветного лака. На таком изделии выполняют живопись, которую тоже закрепляют слоями бесцветного лака. Всю поверхность изделия тщательно полируют до образования зеркальной глади. Такая отделка превращает шкатулку в изящный предмет. Главным украшением изделий из папье-маше является лаковая живопись, содержание которой необыкновенно широко по тематике.

История происхождения лаковой миниатюры корнями уходит в русскую иконопись. Первые образцы изделий, выполняемые в технике папье-маше, по способу орнаментации напоминают иконное письмо. Лаковая миниатюра — это мелкие художественные изделия: шкатулки, табакерки, коробочки и многое другое — всякие мелочи, так необходимые каждой женщине. С учетом вкуса покупателей такой продукции складывается своеобразная тематика изображения. Чаще всего это пасторальные сценки, идиллические пейзажи, сценки охоты и развлечений, а также сказки. Но путь к таким сюжетам был непрост. Чаще всего лаковые промыслы складываются в местах и селениях, где были сильны иконописные традиции. Композиции первых лаковых шкатулок напоминали житийные иконы. И расположение клейм, и линейность расположения сюжетов, и иконописные традиции в изображении совсем нерелигиозных сюжетов — все говорит о сильных и глубоких традициях в этой области искусства.

В России несколько достаточно известных лаковых промыслов. Это Федоскино, Палех, Мстера и Холуй. Каждый из них самобытен и имеет свои отличительные черты. Федоскинская лаковая живопись на протяжении истории своего развития ориентировалась на образцы русской классической живописи. От нее же она восприняла технику многослойного письма масляными красками. Выбор картин для копий определялся их популярностью в русском обществе.

Сюжеты летних и зимних поездок на тройке закрепились в федоскинской живописи на долгие годы. «Тройки», «чаепития», пейзажи Подмосковья стали своеобразным символом России.

Федоскинская миниатюра выполняется всегда в окружении черного фона коробки. И даже не имея орнаментального обрамления, она хорошо приписана к фону смягченными тонами по краю миниатюры, выделением центра композиции и другими приемами. Реалистическая живопись миниатюры передает пространство, световоздушную перспективу, но не отрывается от предмета, не разрушает его целостность. Этому помогают декоративные приемы. Так зимний пейзаж бывает написан на пластине перламутра, занимающей всю крышку коробки. В этом случае ее цветовые переливы вступают в условные отношения с цветом живописи и придают миниатюре черты декоративности. Пишут федоскинцы и по металлизированному фону, что также создает эффекты декоративного качества. В искусстве Федоскина присутствуют и приемы откровенно декоративного орнаментального оформления изделий: цветная клетка-шотландка, роспись «под черепаху», инкрустация сканью, циновка, напоминающая игру гравированного по металлу рисунка под слоем прозрачной эмали.

Палехская лаковая живопись, следуя старинной технике иконописи, выполняется темперными красками. В характере живописи видно продолжение иконописных традиций, проявляющихся в удлиненных пропорциях фигур людей, в условном изображении памятников архитектуры и элементов пейзажа. Лаковая миниатюра органично взаимодействует с черным фоном шкатулки или пластины. Фон входит в композицию как его цветовая часть. Композиция миниатюры раскладывается на плоскости в виде фигурной цветовой мозаики. Рисунок всегда выразителен по силуэту и лаконичен, внутри проработан золотыми линиями. Эта штриховка придает всему изделию законченность и напоминает насечку золотом, а также ювелирные эмали. Палехскую миниатюру обычно сопровождает тонко исполненный орнамент, окружающий живопись и деликатно подчеркивающий край корпуса или крышки шкатулки.

Мстерский промысел имеет достаточно самостоятельный характер, хотя в основе своей опирается на иконописные традиции, но тем не менее отступает от них в сторону реалистической трактовки пространства и изображения человека. Мстерская живопись просветленная, из ее композиции исключен черный фон. Миниатюру пишут по закрытому белилами фону. Композиции художников связаны с тематикой сказок, легенд, песен, они полны поэтики и глубокого раздумья. Откровенно живописное решение работ способствует такому прочтению композиций. В Мстере создают вещи, в которых живопись оформляет все стороны небольшого ларчика или расположена фризом по корпусу круглой коробочки. Орнамент в мстерских шкатулках не только сопровождает живописную миниатюру, но и выступает как самостоятельное декоративное средство. Нарисованный тонкими золотыми линиями орнамент включает в свою систему цвет, акцентирующий главные части композиции как на крышке, так и на боковых сторонах крупных шкатулок и совсем небольших коробочек.

Холуйский промысел близок к палехскому по системе и приемам изображения. Мастера активно используют фон в организации плоскости, но применяют для фона не только черный цвет, обогащая колорит живописи, расширяя ее декоративные возможности. Используя некоторую условность в изображении человеческих фигур, мастера Холуя приближают их к нормальным пропорциям, но уделяют много внимания выразительности силуэта, певучести линий. В тематике холуйской миниатюры много сюжетов из русских народных сказок и былин. Используется золотой орнамент, сопровождающий живопись. Его ленты и узлы в некоторых работах занимают много места на корпусе изделия, подчеркивая камерность вещи.

Искусство росписи по металлу и папье-маше — молодое искусство России. Тем не менее это самодостаточное творчество, отображающее нравы и вкусы российского народа конца XIX — начала XX в. А подобное творчество, в свою очередь, дает возможность лучше узнать интересы и вкусы наших предков и формировать свои собственные.

ГЛАВА 12. ИСТОРИЯ КАМНЕРЕЗНЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

В истории материальной культуры камень занимает особое место как материал, отличающийся большой прочностью, что позволяет использовать его в строительстве и для создания предметов бытового и декоративного назначения. Придание куску камня правильной формы, шлифовка и полировка его поверхности, выявляющие цвет и природный рисунок камня, всегда требовали значительных усилий мастера.

Камнерезный промысел — достаточно неоднозначное явление в истории русского декоративно-прикладного искусства. Становление и активное развитие этого промысла относится к началу XVIII столетия, времени заложения и строительства новой российской столицы — Санкт-Петербурга. С момента издания указов царя Петра I в уральских горах начинается разработка собственных месторождений полудрагоценных, драгоценных и поделочных камней. Таким образом, можно сказать, что до начала XVIII в. на территории России собственные драгоценные и полудрагоценные камни не добывались. Но огромнейшее число предметов прикладного искусства, особенно времен Киевской Руси, насыщены камнями, которые разнообразны не только по размерам, но и по виду, типу. Поскольку большая часть этих изделий принадлежит культу, то наличие драгоценных камней в украшении изделий весьма символично.

К числу драгоценных камней относятся твердые минералы, прозрачные и полупрозрачные, обладающие природной красотой окраски и приобретающие блеск и игру в ограненном виде.

Драгоценные камни в ювелирном искусстве древней и средневековой Руси воспринимались, в основном, как красочные пятна. В них ценились не яркий блеск, которого в то время и не могла дать их неровная поверхность, не качество, а главным образом, цвет. Не придавалось значения и тому, что камни часто обладали естественными пороками, что они были неправильной формы, неровные, имели трещины или

неровную окраску. Основную ценность представлял цвет камня, предназначенного для украшения того или иного изделия. Поднятый в высоком гнезде, камень гармонично сочетался с мягким блеском металла, эмалью или чернью. Поэтому интерес к форме каста вполне обоснован. В различные времена в зависимости от интереса к тому или иному камню в ювелирных украшениях наблюдаются модные стилистические изменения.

Толстостенные касты в изготовлении более трудоемки, но и более эффектны. Один из наиболее ярких представителей таких кастов носит название «серебристый». Это традиционный русский каст; он изготавливается, в основном, под бриллианты из драгоценных металлов белого цвета — белого золота, платины, серебра (откуда и получил свое название). В XVIII и XIX вв. бриллианты закрепляли в серебряные оправы именно для создания впечатления большего их блеска.

Семантика камней уходит в глубокую древность, в историю еще Древнего Востока и Египта и много значила и для царя Ивана Грозного. Большей частью драгоценные камни прибывали с Востока, в основном, из Индии, где и по сей день добывается львиная доля всех драгоценных камней. Согласно персидским поверьям, бирюза — это кости тех людей, которые умерли от любви. Янтарь, как повествуют легенды разных народов, был когда-то горючей слезой по погибшим героям. На Востоке считалось, что обладание чистым прозрачным камнем сулит человеку всевозможные блага, а камни с пороками навлекают болезни, несчастья, изгнание и нищету. Изумруд почитался как камень мудрости. Сапфиру приписывалось свойство «измены открывать, страхи отгонять», «а того, кто его в перстне при себе носит, чинит его спокойным и в людях честным, набожным и милостивым». В литературе многих народов сапфиру и изумруду, ассоциировавшимся в сознании человека с цветом синего неба и цветущей природы, приписывалось целебное воздействие на зрение, на них рекомендовали смотреть по утрам. Особыми магическими силами наделяли красный яхонт, как называли в Древней Руси рубин. Он, по словам Ивана Грозного, «врачует сердце, мозг, силу и память человека». «Бечета есть камень (мелкие сорта гиацинта), сердце обвеселит и кручину и неподобные мысли отгоняет, разум и честь умножает» (А. Е. Ферсман. Очерки по истории камня. — Т. 1, — М.,1954. С. 225). В старину верили, что бирюза и коралл, положенные на руку смертельно больного, тускнеют,

что алмаз укрощает ярость и сластолюбие, дает воздержание и целомудрие, и если воин носит его в своем оружии на левой стороне, то не будет убит.

Поскольку драгоценные камни, так же как и другие материалы, подвержены разрушительному воздействию времени и краски их выцветают, самоцветы стали считать живыми существами, которые стареют и умирают.

Горячей любовью к яркому нарядному самоцвету пронизано все русское искусство. В Древней Руси при описании вещей, хранящихся в царской казне, их (самоцветы) с большой тщательностью «по счету» вносили в книги, отмечали все отсутствующие камни.

«Венец золот с городы... у венца в городах и меж городов 96 алмазов до 109 лалов» (Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетии. - М.,1872. С. 59.)

При этом часто указывалась форма самоцвета: «яхонт лазоревый кругол», «перстень золот... и в нем четыре алмаза остры», «яхонт лазорев продолговат», характер его закрепления — «два яхонта лазоревы, опуповаты в гнездах», «перстень золот... а в нем алмаз большой четвероуголен гранен, гнездо в ногтях», «запона золота, а в ней семь каменей, да три камня на спиях, изумруды и яхонты».

Отмечалось не только огранен камень или нет, но и характер огранки: «запона золота, а у ней... внизу камень яхонт лазорев, гранен, грани мелкие».

До конца XVII в. на Руси не было своего самоцвета. Но по сведениям крупнейших греческих историков Плиния и Тацита, у скифов и сарматов, населявших юг нашей страны с VII в. до н. э. по IV в. н.э., уже бытовали цветные камни, которые они получали с далеких Рифейских гор, по-видимому, с Урала, в Древней Руси в ранние века добывался лишь янтарь, позднее — лишь аметисты и ряд мягких пород камня.

Самоцветы привозились на Русь с Востока: из Византии греческими и бухарскими торговцами, из Средней Азии и Китая или из западных стран, куда их доставляли ганзейские купцы, генуэзские и венецианские мореплаватели. Из Индии, Бирмы, Цейлона шли на Русь камни горячих красных тонов: алые как кровь рубины Сиама и провинции Пегу (Бирма), вишнево-красные гранаты и бурые сердолики Индии, розово-красные турмалины. В отрогах Памира и в Кита(добывалась густо-красная шпинель. Индия была единственным поставщиком сверкающих прозрачных алмазов. На Цейлоне в XIII в. добывали рубины, гранаты, аметисты, топазы столь любимые на Руси в ранние века чистые, цвета василька, сапфиры. Персия — родина голубой бирюзы, родиной зеленого камня — изумруда — были Египет и Аравийский по луостров.

Достаточно важным можно назвать и то, как эволюционирует драгоценный камень в истории декоративно-прикладного искусства России. В начале это камень без огранки, естественной скругленной формы — кабошон, вставленный в такой же по форме глухой каст. Как правило, в это время драгоценные камни были закреплены на изделии россыпью, как будто чья-то невидимая рука сделала случайное движение. Затем они начинают крепиться в сквозные касты, в каждом камне ищется его собственная привлекательность через гранение, шлифовку, гармоничное сочетание с другими камнями или драгоценными металлами. Немаловажным шагом Bf истории эволюционирования камня является его огранка, позволившая впустить внутрь темного сердца твердого материала весь солнечный свет. На сегодняшний день насчитываются; десятки видов огранки драгоценных камней. Простая сумма; граней камня равна 12—20.

Бриллиантовая форма представляет собой сочетание двух пирамид, из которых верхняя усечена. Грани обеих частей располагаются в несколько рядов. Распространена тройная бриллиантовая огранка, т. е. трехрядное размещение граней.

Классическая огранка — 56 граней. Грани располагаются таким образом, чтобы параллельный пучок света, падающий на поверхность камня, подвергался полному внутреннему отражению. Для различных камней используют при бриллиантовой огранке разные углы наклона граней к плоскости основания в зависимости от показателей преломления. При полубриллиантовой огранке сумма граней на верхней и нижней частях — 18.

Огранка розой — сходство с бутоном розы. Для вставок в подвески, серьги, кулоны используют камни, ограненные двойной розой, т. е. в форме соединенных основаниями двух роз.

Ступенчатая огранка — система граней, расположенных; рядами в виде ступеней.

Огранка клиньями — все боковые и угловые грани делают треугольной формы, а боковые грани комбинируют. Этот вид огранки позволяет образовать четырехгранные пирамиды с трапецией в основании.

Огранка кабошоном придает верхней части камня выпуклую поверхность.

Существуют специальные формы огранки: маркиза (эллипсоидная), пендолок, бриолетт, груша.

По форме огранки камни делятся на круглые, овальные, квадратные, ромбовидные, грушевидные, каплевидные, специальные формы.

Не менее изысканны способы закрепок вставок в ювелирные изделия. Конструкция оправы подчеркивает красоту, удерживает вставку, служит связующим звеном между изделиями и камнем.

Глухая — чашечка с плоским дном, на которое укладывают камень. Крепление вставки производят обжатием металла стенок справа. Подсвет камня происходит только сверху (непрозрачные камни).

Ободковая — из ленты по форме камня: круглая, прямоугольная, квадратная, овальная. Вставку укладывают на опорный поясок внутри оправы и закрепляют обжатием металла по периметру. Подсвет камня и сверху, и снизу.

Крапановая — камень закрепляют с помощью выступающих приливов металла, напоминающих лапки, называемые крапанами.

Гризантная — обжим верхней части оправы вокруг камня и отделка ободка металла мелкой насечкой (гризантом).

При закрепке кернерами камень крепят в само изделие, в поверхности которого высверливают отверстие, вставляют камень и специальным резцом надвигают по ободку частицы металла на вставку, за счет чего образуется удерживающий ободок.

Клеевая закрепка — крепление вставок из пластмассы, граненого стекла; закрепка на штифтах с клеем — для вставок из жемчуга и коралла, которые при креплении не имеют полых отверстий в зернах.

Возвращаясь к периоду зарождения камнерезных промыслов, следует сказать, что XVIII в. становится периодом особого расцвета русского камнерезного дела, причиной тому стало появление Санкт-Петербурга. Для этого города были организованы поиски залежей строительного, поделочного и декора тивного камня. В Алтайском крае и на Урале нашли обширные месторождения, разработка которых определила создании здесь государственных фабрик по добыче и обработке различных пород камня. Однако первое такое производство было организовано вблизи Петербурга, куда привозили добываемый разных местах страны камень. К середине XVIII в. открывается шлифовальная фабрика в городе Екатеринбурге, а затем, й 1780-х гг. — Колыванская гранильная фабрика на Алтае.

Опыт работы на государственных фабриках по обработка камня позволил мастерам самостоятельно заниматься поисками камнесамоцветного сырья и изготовлением художественных изделий по своему вкусу. В моменты спада производств или временного закрытия фабрик мастера организовывали на дому свои маленькие мастерские. Так во второй половине XIX в. складываются камнерезные промыслы, которые академик А. Е. Ферсман назвал «кустарной, народной каменной- промышленностью». Делали мастера не только полуфабрика; тызаготовки, но и законченные вещи: шкатулки, подсвечни ки, прессы для бумаг, лоточки для ювелирной

мелочи. Эти предметы украшали мозаика из камней различного цвета и рисунка, рельефные натюрморты из ягод и листьев.

Несмотря на высокие ремесленные навыки, мастера постоянно испытывали трудности в работе с твердым камнем. Поэтому переход кустарей к обработке камня мягких пород облегчал их труд, давал больше возможностей для изготовления очень широкого ассортимента изделий. И уже к концу XIX в. начинают складываться промыслы по художественной обработке мягкого камня. В группу мягких камней входят разновидности гипсового камня, селенит, кальцит, серпентин, талько-хлорит и некоторые другие. Блоки такого камня легко распиливать ножовкой или циркульной пилой. Резьба его производится стамесками разного по сечению профиля, ножами, обрабатывается он рашпилями. Мягкий камень из-за недостаточной твердости и хрупкости не всегда прорабатывается детально. Традиционными способами отделки являются шлифование стеблями хвоща и полировка гашеной! известью и мыльной пеной. Для окончательной отделки применяют парафин или лаки, с помощью которых лучше выявляется природный рисунок камня.

Один из самых необычных камней, добываемых на западе России, — янтарь. Издавна этот природный камень, который когда-то был древесной смолой, привлекал внимание человека своими особыми свойствами (статическое электричество) и невероятно разнообразным и тонким цветовым решением: от светло-желтого до насыщенного красного цвета. Это один из древнейших материалов, известных в употреблении человека на территории России, и, как многие из камней, был наделен определенной семантикой. На сегодняшний день янтарный промысел Балтии — один из самых крупных и известных в мире, имеющий глубокие традиции.

Различают янтарь прозрачный, дымчатый (с замутнения- ми), костяной (непрозрачный, напоминающий слоновую кость). Янтарь хорошо распиливается, поддается шлифовке и полировке, но из-за хрупкости требует определенной осторожности при обработке.

Художники и мастера предыдущих столетий использовали янтарь разнообразно. Известны табакерки, шахматы, флаконы, миниатюрные скульптуры. Его применяли для инкрустации мебели, отделки кабинетов.

Новые направления в ювелирном искусстве, начиная с 60-х гг. прошлого столетия, определили более эффективные подходы к использованию янтаря в ювелирных украшениях. Все чаще в композицию вещи стали включать такие металлы, как серебро и мельхиор. В самом янтаре мастера выявляли его природные данные, сохраняли различные включения, ранее считавшиеся дефектом. Форму янтарных вставок в оправу из металла перестали подвергать существенной обработке. Контраст со строгой оправой подчеркивал оригинальность и нестандартность янтарной вставки. Постепенно художники стали обогащать оправу орнаментальной разработкой, которая демонстрировала возможности ювелира.

Несмотря на всю недоступность драгоценного камня вплоть до XVII в., русскому мастеру все-таки удавалось создавать великолепные образцы ювелирного искусства. А с появлением собственного самоцвета русские камнерезы доказали свою индивидуальность и великолепное чувство вкуса. Это и сегодня подтверждают мастера-камнерезы Сибири и Урала, которые, используя современные технологии и методы, создают великолепные художественные изделия из поделочных, драгоценных и мягких камней.

ГЛАВА 13. ИСТОРИЯ ВЫШИВКИ, ЗОЛОТОГО ШИТЬЯ И КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЯ РОССИИ

В теме №13 рассказывается о народных промыслах, которые можно объединить в одну группу. Это вышивка, золотое шитье и кружевоплетение. Такое искусство на Руси насчитывает многие сотни лет. Вышивка в далекие времена была практически единственной возможностью в декорировании домотканого материала. Помимо этого, орнаменты, выполнявшиеся в этой технике, служили защитой и оберегом. Нет ни одного орнаментального мотива, который был бы случаен или не на своем месте. В процессе исторического развития у каждого народа складывался определенный характер вышитого узора, своеобразные приемы технического выполнения, неповторимые колористические решения. Особую ценность представляет крестьянская вышивка. Именно в этой вышивке сформировались художественно-стилистические особенности, не утратившие ценности и в наши дни. Вышивкой занимались в различных областях. Отсюда такое разнообразие техник. Это нижегородская, рязанская, ивановская, новгородская вышивка, а также вышивка из регионов Поволжья, Сибири, Северного Кавказа. В этих областях была распространена счетная вышивка. Для нее ткань служила фоном, поэтому всегда была белого или серого цвета, что обеспечивало четкое восприятие вышитого узора. На русском Севере была распространена и строчевая вышивка, которая выполнялась по сетке, образованной за счет выдергивания определенного количества нитей ткани по утку и основе. Орнаментация этой вышивки повторяет виды счетного шитья, однако она решалась, в основном, в белом цвете, в силу чего основной эффект в ней достигался за счет фактурных светотеневых разработок ажурного узора и дополнения его настилом пушистых нитей. В районах среднерусской полосы широко распространен особый вид вышивки — цветная перевить, выполняемая по вытянутой сетке. Своеобразная вышивка получила развитие во Владимирской области. Это тонкая белая гладь со всевозможными стягами и ажурными дополнениями и яркая декоративная вышивка — так называемые владимирские швы.

Золотое шитье ранее применяли для изготовления предметов культового назначения, а также для украшения головных уборов. Такая вышивка была характерна для Нижегородской, Тверской, Вологодской и многих других областей. Однако наиболее развита эта вышивка в Торжке.

Золотое шитье на протяжении столетий сохраняло технические приемы, орнаментальные и сюжетные мотивы древнего времени, декоративно обогащаясь особенно в XVI—XVII вв.

Золотое шитье выполнялось разными металлическими нитями, накрученными на шелковинку позолоченными, серебряными или медными проволоками. В технике использовались разнообразные швы, сами по себе имевшие орнаментальное строение: «малинка», «в денежку», «ягодка» и другие. Этими мелкими швами-узорами зашивали детали орнаментов, слившиеся в вышитую поверхность, богатую светотеневой и рельефной игрой. Мягкие переливы металлических нитей выделялись на фоне красного бархата или шелка. Золотое шитье по черному и красному шелку или бархату часто встречается в предметах этого времени.

В XVIII и первой четверти XIX в. начало развиваться производство не шитых, а золототканых платков и тканей (в Подмосковье). Их орнамент — это повышенная декоративность сочетания крупных золотых узоров с цветными фонами шелка, близкое искусству XVII в.

«Законодателями мод» в золотошвейном деле всегда оставались новоторжцы. Они сами щеголяли в расшитых золотом шубках, шапках, сафьяновых сапожках. В наше время существует золотошвейная профшкола.

Кроме этого, достаточно широкое развитие получило шитье искусственным жемчугом, жемчужным перламутром, бисером, цветными стеклами и фольгой.

Одним из самых интересных видов народного творчества можно назвать кружевоплетение. Оно известно на Руси с конца XVII в. Ручное кружево выполняют путем переплетения нитей, намотанных на коклюшки — круглые деревянные палочки с выемками для намотки нитей,

перебрасыванием которых создается нужный узор. По способу плетения кружева делятся на парные и сцепные.

Парные кружева выплетают несколькими парами коклюшек в зависимости от ширины кружевной полосы. При сцеп:," ной технике число коклюшек увеличивают в несколько раз к. выплетают отдельные участки кружевного узора, которые шитом соединяют при помощи вязального крючка. Сцепную технику применяют, главным образом, для выполнения штучных изделий: скатертей, салфеток, занавесей, дополнений к одежде. В коклюшном кружеве существует множество разнообразных приемов. Это полотнянки, насновка, сетки, плетенки, паучки и т. д.

Самыми известными центрами кружевоплетения России можно назвать вологодский, кировский, елецкий, **Михайлов**ский.

Вологодское кружево строится из условных растительных мотивов. В большей части этих кружев используют энергичные движения сплошного узора, включения в него различных технических приемов.

Для этого центра в прошлом были характерны, в основном, мерные кружева, а с конца XIX — начала XX в. стали преобладать штучные изделия: покрывала, накидки на подушки, жабо, воротники, душегреи.

В одной скатерти можно увидеть и прозрачную полотнян- ку, с помощью которой чаще всего выполняется вилюшка (извивающаяся линия), и плотные насновки, и разнообразные сетки. В скатерти, помимо растительных мотивов, часто вводят изображения зверей, птиц, а кроме того, создают тематические панно.

В кировском кружеве используют сцепную технику плетения, позволяющую делать и крупные декоративные изделия, и мелкие дополнения к женской и детской одежде. Кировское кружево выполняют так же, как вологодское, на коклюшках. В кировском кружеве применяют, в основном, растительный орнамент, но в отличие от вологодского, он решен более узорно. Мастера используют множество разделок, переплетений, включают различную плотность полотнянки. В кружеве кировских мастеров нет четкого выделения узора на фоне решетки. Решетка здесь слилась с узором, в силу чего весь кружевной узор приобретает большую нарядность и виртуозность рисунка. Мотивы орнамента представляют собой то звездочки-розетки, то трилистники, акцентирующие ритмическое построение композиции. Создают кировские кружевницы и уникальные произведения, в которых тематическое содержание раскрывается через изображение символических женских фигур, птиц, выделенных разреженным фоном сетки и окруженных растительным орнаментом.

Елецкий кружевной промысел зародился в середине XVIII в. Особенностью кружева является необычная тонкость и изящество узора. Кружевницы Ельца в равной мере владеют парной и сцепной техниками. Выполняют разнообразные воротники, жабо, жилеты, скатерти, салфетки и много других изделий. Для этого кружева типичны очень легкие и воздушные решетки, соединяющие узор; растительные мотивы имеют черты особой прозрачности. Более разнообразным в последнее время стал цвет кружев. С давних пор в Ельце выполняют черные косынки, в которых рисунок растительного характера хорошо вписывается в треугольную форму вещи. Многие изделия и предметы интерьера (панно, занавески) выполняют в сером цвете.

Особыми чертами характеризуется цветное михайловское мерное кружево, которое применялось для оформления женской традиционной одежды. В михайловском кружеве используют только численный прием кружевоплетения, выполняемый без скола, по счету нитей. Узор таких кружев строится, в основном, из несложных V-образных мотивов, округлых розеток, фестонов, разнообразных решеток. Привлекательность кружева заключается в его колорите, построенном на сочетании красных, зеленых, серых и черных тонов.

Вышивка и кружевоплетение насчитывают не одно столетие в истории прикладного искусства России. Устойчивость этих промыслов на протяжении веков, многообразие видов и техник вышивки и кружевоплетения, живой интерес к этому виду творчества современной культуры и искусства делают его особенным художественным явлением и доказывают его жизнеспособность.

ГЛАВА 14. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ РОССИИ

Советское декоративное искусство, развивая вековые традиции, выдвигает новые принципы. Декоративное творчество развивается преимущественно в формах народного искусства; (в республиках Средней Азии — керамика, ковры, металл) или при тесной взаимосвязи этих двух форм творчества, так сказать, «ученого» искусства и народного (как на Украине). Изделия многих из этих народных промыслов завоевали всеобщее признание и самые высокие оценки на международных выставках, конгрессах и конкурсах.

Свою историю советское искусство ведет от дней Октября, что с самого начала определило своеобразные черты его развития. Никогда еще в истории искусства какой-либо страны одно так резко не противопоставлялось другому: новое — старому, коллективное — индивидуальному, массовое — уникальному, конструктивное — декоративному, декоративное — станковому, «делание вещей» — искусству и, как это ни парадоксально, сама жизнь — искусству. В этом было много утопического, нелепого, несуразного, но во всем этом сказывались и перипетии бурного времени, крутые повороты истории, пафос революции. В первую годовщину Октября Сенатская башня Московского Кремля украсилась мемориальной доской «Павшим в борьбе за мир и братство народов» скульптора С. Т. Коненкова. Рельеф на доске изображал аллегорическую фигуру Гения Революции со знаменем на фоне восходящего солнца и с пальмовой ветвью в руке — символом мира.

Предпочтение отдавалось скульптуре, часто она создавалась из временных материалов (обычно из цемента). И в своем многообразии развивалась от изобразительного искусства к конструктивистским идеям, решению сложных оформительских задач.

Агитационный фарфор выпускался Государственным фарфоровым заводом в Петрограде, где художественным руководителем был Сергей Чехонин. Будучи замечательным графиком и одновременно живописцем и эмальером, Чехо- иин создавал изящные ювелирно-тонкие композиции из вензелей и букв, увитых гирляндами нежных и ярких цветов. Он умел артистически и органично сочетать эмблемы советского государства с гирляндами, взятыми как бы из XVIII в.

Фарфоровый завод выпускал и продукцию массового характера: тарелки и чашки, предназначавшиеся для тиражирования («Борьба родит героев», «Кто не работает, тот не ест», «Коралловая лента»), и другие вещи, выполнявшиеся, в основном, Чехониным.

Новый фарфор не был похож на все то, что делалось в предреволюционные годы. К тому времени чистых форм в фарфоре почти не осталось, они обросли затейливым орнаментом, позолотой, в росписях преобладали слащавые сюжеты. Новый фарфор был краснозвездный, броский *по* ритму, цвету, опоясанный алыми лентами и эмблемами. Вместо дворцовых пейзажей на тарелках и блюдах появились фигуры матросов, красноармейцев, агитаторов и комиссаров. Этот фарфор был вестью из того представления о прекрасном будущем, за которое билась советская страна в страшных боях с голодом, разрухой, с интервенцией. Это ярко характеризует новую функцию художественного фарфора. Он был уникальный, «выставочный» и выполнял функцию массовой агитации искусства. В этом его принципиальное отличие от старого фарфора. Впервые со времен Великой французской революции (там *был фаянс)* фарфор стал говорить с массами языком лозунгов и призывов.

В созвездии талантливых живописцев и скульпторов завода — А. Щекатихиной-Потоцкой, В. Кузнецова, Н. Данько, З. Кобылецкой, М. Адамовича, Р. Вильде и других художников — блистал С. Чехонин. Работы Щекатихиной-Потоцкой отличала смелость декоративных обобщений и изображений, доходивших иногда до гротеска. Она умела строить и находить в них свой внутренний ритм и изысканную декоративность. В фарфоре Щекатихиной-Потоцкой сильно чувствовалось влияние народного лубка.

В рисунках для тканей Поповой и Степановой ощущался индустриальный темп строящейся новой жизни, в них разрабатывались принципы и элементы новой орнаментики, взявшей начало в геометрии, идущей из недр и на смену модерну конца прошлого и начала нового

века. Цвет, как и любая другая деталь композиции, понимался конструктивно, так же конструктивно создавались проекты бытовой одежды, в основном, спортивной и производственной. Многие из текстильных проектов художниц пошли в массовое производство, стали модой.

Художники, работающие в промышленности, как считали тогда, должны не изображать действительность, а реально строить ее и добиваться выразительности форм путем построения ритмизированных композиций из самых простых геометрических элементов, которые бы соответствовали характеру новой советской архитектуры 20-х гг.

Динамические построения супрематистов не всегда связывались с материалом фарфора, а часто вырывались из зеркала фарфоровой поверхности. В таком случае целостность нарушалась, что и давало право справедливо обвинить их в станковости, изображении отвлеченных форм на плоскости (а не в плоскости), т. е. в том, против чего они сами же и выступали. В известном смысле, этот недостаток был присущ и новым рисункам для тканей, не всегда отвечавшим форме костюма, а смотревшимся как бы отдельно.

Искусство 20-х гг. отличалось многими художественными направлениями, но уже тогда происходило явное размежевание творческих сил. Чем больше «левые» отрицали традиции, тем определеннее заявляло свою позицию реалистическое направление. И тем острее шло идейное разделение художников. В новых условиях революционной России жизнь каждый день выдвигала перед декоративным искусством все новые и новые требования.

В 1930 г. на Дулевский завод приходит бригада молодых художников, поставивших перед собой задачу обновить роспись фарфоровой посуды. В росписи посуды, рисунках по тканям этого времени стала преобладать тематика, связанная с индустриализацией и коллективизацией страны, развитием строительства, спорта, освоением тайги и Севера.

Особенно броскими и многообразными по тематике были ситцы конца 20 — начала 30-х гг. с изображениями заводов, машин, кораблей, самолетов. Почти на целое десятилетие начиная с 20-х гг. борьба с мещанскими сюжетами стала программой советских художников. В центре внимания художников декоративного искусства становится тема революционной действительности и строительства новой жизни.

В 30-х гг. в советском декоративном искусстве был свой ведущий жанр. Подлинного расцвета во всех своих видах и материалах достигает декоративная пластика. Это работы скульпторов И. Ефимова, И. Фрих-Хара, В. Мухиной, С. Лебедевой, В. Ватагина, А. Сотникова, П. Кожина, Н. Данько, Т. Кучки- ной, Е. Чарушина, С. Кольцова и многих других. Так случилось, что тяга к изобразительности в 30-х гг. в производстве массовых вещей сказалась в их малой функциональности. А в создании скульптуры, наоборот, проявилась в виде достижений наивысших. Именно здесь, в изобразительных пластических решениях, вырабатывалось в это время представление об истинной содержательной декоративности, специфических особенностях декоративного творчества вообще. Ярчайшим подтверждением этого служат работы И. Ефимова.

Свое место в декоративной пластике этих лет занимают работы скульпторов Ракова и Евангулова. С их именами связано возрождение и развитие в стране косторезного искусства, которым занимаются, в основном, народные мастера. До конца 30-х годов в фарфоровой, фаянсовой, отчасти, текстильной промышленности появляется ряд превосходных работ. А самый конец этих лет отмечен творческим взлетом художника по фарфору Петра Леонова (сервизы «Красавица», «Жар-пти- ца» 1936). В его творчестве можно проследить смену акцентов в производстве фарфора и текстиля: переход от индустриальной тематики к «ситцевой», к растительным орнаментам и красочным росписям, возобладавшим к тому времени.

В 30-х гг. на Украине, как и в России, зарождалось и складывалось новое оформительское и агитмассовое искусство. В сфере же производства бытовых предметов заметнее всего роль народных мастеров. Народные мастера становились зачастую лидерами целых направлений: Ганна Собачко начинала с росписи хат, но ее композиции, перенесенные на бумагу, оказались созвучны поискам современных ей профессиональных художников. Декоративные росписи на

бумаге, картоне, берущие начало от народной стенописи, стали здесь, на Украине, самостоятельной отраслью декоративного творчества.

Творческое наследие скульптора В. И. Мухиной представляет собой ценное собрание образных декоративно-пластических и конструктивных решений, хотя она и не была всецело поглощена стихией декоративного творчества. Величайшие ее достижения одинаково распределяются между монументальной скульптурой и станковым скульптурным портретом.

Блестящий и краткий расцвет художественного стекла в последний предвоенный год связан с именами В. Мухиной, А. Успенского и Н. Тырсы. На фоне украшательских и стилизованных тенденций, захвативших к тому времени архитектуру и художественную промышленность, в 1940 г. начались смелые поиски бытовых и монументальных форм, опережавших свое время и предвещавших рождение нового стиля в декоративном искусстве.

Хрусталь, декорируемый традиционной алмазной гранью, утратил к тому времени свои ценные художественные качества, когда грань придавала форме световую игру, не разрушая ее, а сохраняя как целое. Мухина решила вернуть хрусталю его спокойную, глубинную, кристаллическую ясность и прозрачность, предложив образы с крупной гранью. Чистая выпуклая гладь стекла давала в таком случае еще сильнее почувствовать сочный вырез глубокой грани, вспыхивающей изнутри холодным мерцающим светом. Так была создана ваза «Астра» (1939-1940).

Со второй половины 30-х гг. в практику советского декоративного искусства начинает входить комплексное проектирование общественных интерьеров. В московском метрополитене (1935—1938) были использованы все возможные средства декоративного искусства — от мозаики и скульптуры до новых форм светильников и обивки сидений в вагонах.

Александр Дейнека — один из самых ярких первооткрывателей новых путей в советском искусстве. В его работе отразились поступь эпохи, ее ритмы и темпы, героика борьбы и пафос победы. Он использовал все разнообразие техники и материалов. И если говорить о декоративно-монументальном искусстве, то это и фрески, и росписи, и витражи, и скульптура, и, конечно, мозаика. Дейнека дал лучшие образцы мозаики в конце 30-х гг., положив, по существу, начало ее возрождению.

30-е гг. — важнейший период в истории советской художественной культуры. Особенно остро встала проблема традиции и освоения ценностей в наследии национальных культур. В декоративном искусстве четко проявились его реалистические принципы.

В годы войны А. Дейнека создал цикл мозаичных плафонов для станции метро «Новокузнецкая» (1934). Мозаикой и скульптурой украшаются многие станции 3-й очереди московского метрополитена, открывшиеся во время войны.

Особые надежды в декоративной отделке возлагались в те годы на орнамент. Чудом орнаментального творчества можно назвать Театр оперы и балета в Ташкенте (1933—1947), стены и порталы которого снаружи и изнутри были искусно обработаны сложной резьбой, тонкими геометрическими и растительными узорами, ажурными розетками.

Большая заслуга в возрождении косторезного искусства, этого старинного вида русского декоративного творчества, в значительной мере принадлежит двум художникам — М. Рако- ву, плодотворно работавшему еще в 30-х гг., в основном, в области плоского рельефа и ажура, которым славятся мастера Холмогор, и С. Евангулову. Евангулова больше привлекают объемные вещи. Он умеет вкомпоновать задуманную вещь в ту или иную форму, которую ему предоставляет кость («Охотник» 1933). Он владеет этим искусством в совершенстве.

Переломный этап в истории советского декоративного искусства наступает в середине 50-х гг.

В 1956 г. С. Лебедева выполняет в металле свою «Девочку с бабочкой» (датируется 1936—1956 гг., скульптура в цементе, стоявшая в Центральном парке культуры и отдыха, не сохранилась). Медь придала ей еще большую звучность. Словно бы по всей фигуре прокатилось многократное эхо природы, лета, самого счастья и отозвалось с пластической силой в каждой из форм, придав им метафорическую емкость, гармонию и выразительность целого.

Текстильщики с самого начала были трубадурами нового направления в декоративном искусстве. Во второй половине 50-х гг. появились новые искусственные волокна, позволившие художникам работать с новыми структурами и использовать новые яркие красители. Эти новшества в текстиле совпали по времени с организацией в Москве молодежного фестиваля.

В связи с размахом жилищного строительства начинается массовое изготовление сборно-разборной мебели легкой конструкции, подходящей к новым габаритам квартир.

С новой мебелью хорошо сочетались керамика и стекло. Стали использоваться ковры с длинным ворсом (в Эстонии возрождалась традиционная техника «рюйу»). Ковер уже не просто украшал дом, а своим цветом и фактурой выполняв архитектурную роль в организации пространства.

Большой вклад в развитие советского декоративного искусства внесли в это время художники многих союзных рес» публик, особенно Прибалтики и Кавказа.

Яркой чертой искусства Прибалтийских республик явилось стремление выразить через современное свою национальную самобытность, но не путем имитации старых образцов, а более органичным путем.

Эстонские художники — большие мастера и в преобразовании интерьеров, парков, садов. И здесь они добивались особого органического слияния керамики, камня, металла с зеленым окружением и водоемами. Простому гранитному валуну они умели придать эстетическую значимость, открыть в нем скульптурную выразительность.

Во второй половине 60-х гг. серьезное место среди других жанров декоративного искусства Прибалтики, как и во многих других республиках, стало занимать текстильное панно. В Эстонии начало развитию этого жанра положила М. Адам- сон. Жанр текстильного панно, гобелена тяготел уже к монументальному искусству. В еще большей мере это относится к витражу, мозаике.

Со второй половины 50-х гг. на новый путь вступает декоративное искусство Закавказских республик. Возрождаются грубая керамика и чеканка. В Грузии, а затем и в Армении они становятся выдающимися отраслями декоративного искусства. Стиль грузинской керамики складывался благодаря усилиям многих художников.

Это начинание оказало потом влияние на развитие чеканки во многих республиках. В грузинской чеканке есть и еще одно направление, связанное своими корнями с традиционным грузинским ювелирным ремеслом (М. Кутателадзе).

Грузинскую керамику отличают точность и правильность линий. Строгость, чеканность декора, металлический отблеск — эти черты придают чернолощеным грузинским массивным и легким сосудам изящество и нарядность. Иногда они украшаются редкими вкраплениями ярких эмалей, сияющих, как камни в старинных кубках или окладах. Все это сближает грузинскую керамику с чеканкой, роднит их между собой. Грузинская керамика и чеканка особенно хорошо смотрятся в ансамбле с народными войлочными коврами, а также изделиями из дерева и камня. Необходимо было все эти стилистические поиски соотнести теперь с архитектурой, и такие целостные ансамбли национального характера возникли в Грузии во второй половине 60-х гг. Основным видом чеканных изделий в Грузии, как и в других республиках, стали к тому времени настенные декоративные панно.

Развитие декоративного искусства во второй половине 50-х и начале 60-х гг. показало объективную картину его возрождения в стране, а также выявило творческие возможности художников в эстетическом преобразовании окружающей среды.

Декоративное искусство в 60-х гг. начинает постепенно приобретать свои характерные черты. Если определить в двух словах, то это путь от простого к сложному, от гарнитура к пространственному ансамблю, от стилевой узкости к свободному проявлению творческой индивидуальности.

Вместо лепнины стены стали украшаться полочками и тарелочками, развешанными по диагонали, по ломаной линии. Каждому предмету: вазе, кувшину или даже скульптурной

фигуре старались придать скос, чтобы хоть как-нибудь нарушить монотонность однообразных плоскостей. Украшательство снова появилось в искусстве, но уже в модернизированном виде.

В 60-е гг. были созданы такие уникальные предметы прикладного искусства, которые принципиально ставили вопрос о дальнейших путях развития искусства в целом. Яркий пример тому — художественное стекло и, в частности, творческая деятельность Б. А. Смирнова.

Формы шара, цилиндра (классические для стекла), органически связанные с природой самого материала, составляют его лейтмотив.

Строгая линия ленинградского стекла (А. Остроумов, Л. Юрген), свободные формы, насыщенные цветом, характерные для работ московских художников (Шушкановы, Г. Антонова), ленивое течение глушеного сульфидного стекла, застывающего в колоритных формах «Красного мая» (С. Бескинская) и Дятьковского завода (В. Шевченко), народная стихия, сверкающая то морозным узором, то цветным леденцом «Гусь-Хрустального» (Е. Рогов, В. Филатов), виртуозное мастерство выдувных сосудов украинских художников Киева и Львова (М. Павловской, А. Балабин, П. Думич) увлекали многих художников и из других республик.

В конце 60-х гг. стали возрождаться романтические тенденции. Дух романтики проявился, пожалуй, больше всего в поиске формы подсвечника, которая не случайно увлекала художников: на столе подсвечник смотрится скульптурным укра-; шением. Живое пламя свечи тоже включается в структуру произведения как эмоционально-образный элемент. Цель таких вещей, как подсвечники или камины, появившиеся в интерьерах, — создать особую эмоциональную атмосферу в доме.

В этой области много сделано Шушкановыми, работавшими по стеклу, дереву, керамике и металлу. Формы их ваз и светильников характеризуют свободное отступление от точной линии, стремление к полноте, весомости объемов, поиск скульптурной, массивной и по-своему монументальной формы. Работы Шушкановых добротно сделаны именно как вещи: ковш, бутыль, чаша. Путем увеличения масштаба, утяжеления форм еще больше подчеркивается их устойчивость, массивность. Масса стекла в их вазах подана сочно, дерево чаш звучит приземисто и глухо, железные подсвечники выгнуты грубо и круто. Благодаря этим чертам и приемам зритель настраивается на торжественный лад.

В декоративном искусстве появились отвлеченные по форме предметы, отражавшие поиски в области тектоники форм, цвета и ритмических построений.

Искусство ковровщиков не было бы столь эмоциональным, если бы они ограничились только выбором изобразительного мотива. Мотив лишь первотолчок к решению задачи. В контурном переплетении куполов, аркад и аспид В. Платонова предугадала зародыш орнаментальной формы, и это позволило ей, используя форму в символическом плане, впервые так масштабно, монументально решить гобелены «Суздаль» и «Московская Русь». Наложение как бы просвечивающих друг через друга плоскостей создает цветовое богатство. Интересен сам подход к материалу, его обработке. Ковры Платоновой напоминают то парчу, то домотканый материал, сочетание одного с другим создает сильный своеобразный декоративный эффект.

Продемонстрировав свои достижения и возможности в конце 60-х, на грани с 70-ми гг., и осознав свои многообразные задачи как вида творчества, советское декоративное искусство вступало в новое десятилетие. Оно было направлено на эстетическое преобразование человеческого быта — и в будни, и в праздник. Выполняя эти функции, декоративное искусство избегало крайностей сугубо потребительского и эстетски элитарного подхода в решении своих сложных задач. Роль декоративного искусства заключалась не в противопоставлении праздничного будничному, а именно в преодолении будничного с помощью праздника, хотя бы даже в самих этих буднях, потому что по самой своей природе декоративное искусство призвано постоянно переключать нас на радостное и целостное восприятие мира.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК К РАЗДЕЛУ II

1. Богуславская И. Я. Декоративная живопись. Жостово. (Шедевры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 1994.

2. Богуславская И. Я. Русское народное искусство. — Л.: Советский художник, 1968.

3. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия (БЭКМ). Мультимедиа-энциклопедия. — 4-е изд. — М.: New media Generation. — CD.

4. Борисова В. И. Ростовская финифть. (Шедевры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 1995.

5. Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси X — начала XIII века. — М.: Искусство, 1980.

6. Буткевич Л. М. История орнамента. — М.: Владос, 2004.

7. Вагнер Г. К. Искусство Древней Руси. — М.: Искусство, 1993.

8. Гончарова Л. Н. Металл в народном искусстве русского Севера. — М.: Государственный исторический музей, 2000.

9. Емельянова Т. И. Декоративная роспись по дереву. Золотая Хохлома. (Шедевры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 2001.

10. Ильина Т. В. Отечественное искусство: Учеб. пособие для вузов. — М.: Высшая школа, 1994.

11. Каморин А. А. Лаковая миниатюра. Холуй. (Шедевры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 2001.

12. Каплан Н. И., Митлянская Т. Б. Народные художественные промыслы. — М.: Высшая школа, 1980.

13. Крестовская Н. О. Лаковая миниатюра. Федоскино. (Шедевры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 1995

14. Ледзинский В. С., Теличко А. А. Мир художественного металла Москвы XVII—XX веков. — М.: Жираф, 2001.

15. Лихачева В. Искусство Византии IV—XV веков. — М.: И с кусство, 1981. |1

16. Макаров К. А. Советское декоративное искусство. — М.: С<#1| ветский художник, 1974.

17. Малаева З. Г. Касли. Художественное литье из чугуна. (Ше*1 девры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 2005. J

18. Мухин В. В. Искусство русской финифти конца XIV — нача* ла XX века. - СПб.: Грифон, 1996.

19. Народное искусство: сборник статей / Под ред. И. Я. Богу-j славской. — СПб.: Государственный русский музей, 1995.

20. Народное искусство России. — М.: Интербук-бизнес, j **2002.**

21. Народные промыслы / Под ред. А. Мисловского. — М.:| Мысль, 1994.

22. Орнамент: Электронный каталог. — М., 2005. j

23. Пирогова Л. Л. Лаковая миниатюра. Палех. (Шедевры на-' родного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 2001. !

24. Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера XVI—XIX веков. — М.: Наука, 1947.

25. Разина Т. М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII-XIX веков. - М.: Изд-во МГУ, 2003.

26. Разина Т. М. Русское народное творчество. — М.: Искусство, 1971.

27. Русское серебро XVI — начала XX века. — СПб.: Славия, 2004.

28. Рыбаков А. Б. Язычество славян. — М.: Мысль, 1981.

29. Светлова Л. П. Азбука орнамента. — М.: Институт развития профессионального образования, 2001.

30. Селезнева И. Древнерусское золотое и серебряное дело. — М.: Московский рабочий, 1979.

31. Северная резная кость / Под ред. Н. И. Вышар. (Шедевры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 2003.

32. Соловьева Л. Н. Лаковая миниатюра. Мстера. (Шедевры народного искусства России). — М.: Интербук-бизнес, 2001.

33. Фарфор в России XVIII—XIX вв. (завод Гарднера). — СПб.: Palace Editions, 2003.

34. Энциклопедия народных промыслов и ремесел / И. Панкеев: в 2 т. Т 1, 2. — М.: ОЛМА-Пресс, 2000.

35. Ювелирное искусство России. — М.: Интербук-бизнес, 2002.

36. Ювелирное искусство: Электронный каталог. — М., 2004.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ (ГЛОССАРИЙ)

А

АБСТРАКЦИОНИЗМ — модернистское течение в искусстве XX в.; абстрактное искусство сводится к созданию с помощью отвлеченных художественных форм (цветовых пятен, линий, фактур) неизобразительных беспредметных композиций.

АЖУРНЫЕ УКРАШЕНИЯ (от франц. ajour — сквозной) — искусно и тонко выполненные изделия, сделанные в техниках художественной обработки металла, применяемых мастерами серебряных дел. Ажурные узоры также используются в других декоративно-прикладных искусствах — кружевоплетении, резьбе по дереву.

АКАНТ (медвежья лапа) (греч. akanthos) — декоративная форма, восходящая к рисунку листьев одноименного травянистого растения. Мотив из акантовых листьев часто использовался для украшения мебели.

АМАЛЬГАМА (средневековое лат. amalgama — сплав) — сплав ртути с другим металлом (золотом, серебром). Амальгаму применяют, напр., для сканой техники вместо припоя, при золочении, в производстве зеркал и др.

АМУЛЕТ (от лат. amuletum) — предмет-оберег, который, по суеверным представлениям, способен охранять его владельца от бедствий и злых сил.

АНТИК — резной камень (гемма), вставляющийся в ювелирные изделия.

АНТИЧНОСТЬ — искусство Древней Греции и Древнего Рима (1 тыс. до н.э. — У в. н.э.)

АРАБЕСКА — европейское название орнамента, сложившегося искусстве мусульманских стран. Так как ислам запрещает изображать людей и животных, в арабской архитектуре преобладают геометрические и растительные узоры, в том числе орнаменты, называемые арабесками и построенные по принципу бесконечного развития и ритмического повтора геометрических или растительных мотивов. Отличается многократным ритмическим наслоением однородных форм, что создает впечатление насыщенного прихотливого узора.

АРКА — криволинейное перекрытие проема в стене. Является как бы отрезком свода и выкладывается из камней клиновидной формы.

АРХИТЕКТОНИКА (от греч. architektonike — строительное искусство) — художественное выражение закономерностей строения, соотношения нагрузки и опоры, присущих конструктивной системе сооружения или произведений скульптуры.

Б

БАРЕЛЬЕФ — скульптурное изображение или орнамент, выступающие на плоской поверхности менее чем наполовину своей толщины.

БАРМЫ — большой округлый воротник с изображением святых, у византийских императоров, русских князей и царей XIV — начала XVIII в. Надевались во время коронации и торжественных выходов.

БАСМА (от турецкого «оттиск») — тиснение с матриц узоров на медных или серебряных листах. Басменное тиснение было распространено в России в XIII —XVII вв.

БИЖУТЕРИЯ — украшения, выполненные из недрагоценных камней и металлов.

БИЛЛОН — лигатура, смесь небольшой части дорогого металла с простым; сплав, сплавок; биллоновый, биллонный, к нему относящийся или из него сделанный. Низкопробное серебро, из которого чеканят разменную монету.

БРАСЛЕТ — кольцеобразное (сомкнутое или разомкнутое) украшение из разнообразных материалов, которое носили на руках от запястья до локтя, а также на ногах, у щиколоток.

БРОНЗЫ — медно-оловянные сплавы, содержащие от 3 до 12 % олова, а также в зависимости от назначения алюминий, свинец, кремний, марганец, бериллий и другие элементы, за исключением цинка.

БРОШЬ (от кельтского broc — «острие», «игла») — ювелирное украшение, прикалываемое к одежде — чаще всего на груди или воротнике, — состоящее из декоративной части с припаянными к ней с обратной стороны булавкой и крючком. Первоначальное использование броши было чисто утилитарным — она служила исключительно для застегивания одежды, например плаща.

В

ВИЗАНТИЯ — государство на территории Малой Азии в период с IV по XV в. н. э., восточно-римская империя, часть Великой Римской империи.

ВОЗРОЖДЕНИЕ (Ренессанс) — эпоха в истории европейской культуры XIII — XVI вв., ознаменовавшая собой наступление Нового времени. Первым его признаком явился «расцвет искусств» после долгих веков средневекового «упадка», расцвет, «возродивший» античную художественную мудрость, именно в этом смысле впервые употребляет слово rinascita (от которого происходит французский Renaissance и все его европейские аналоги) Дж. Вазари.

ВОЛЮТА (итал. voluta, букв. — завиток) — архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с «глазком» в центре. Составная часть ордерных капителей; архитектурная деталь карнизов, порталов, дверей, окон.

ВОТИВ (от лат. ex voto — по обету, votivus — торжественно обещанный) — подношения божествам, святым или духам мест поклонения в виде ленточек и полотнищ материи, цветных ниток, волос, предметов одежды и обихода, небольших камней, рогов животных разных видов, денег и пр. Это действие производят по случаю принятия на себя определенного обязательства (обета), выражающегося в принесении жертвоприношения, обновлении культового сооружения, раздачи денег нуждающимся пр., в случае исполнения высшими силами изложенной просьбы: о получении, приобретении чего-либо, освобождении 01 каких-либо бед, о счастливом окончании или благополучном! совершении какого-либо задуманного дела.

Г

ГИЛЬОШИРОВКА — нанесение на металл с помощью специальной гильошировальной машины рисунка в виде узора из лучей, полос, зигзагов, концентрических кругов.

ГРАВИРОВАНИЕ — техника художественной обработки изделий из металлов и стекла, которая заключается в нанесении рисунка на их поверхности режущими гравернными инструментами.

ГРИВНА — шейное украшение, обруч; старинный род медальона, ладанки, образка, медного, серебряного, золотого, обычно? створчатого, носимого на цепи. Известна с бронзового века., Существовали жалованные гривны, служившие своеобразными орденами, отмечавшими заслуги человека.

Д

ДЕКОР — система украшений сооружения (фасада, интерьера) или изделия.

ДЕЛЬФИН — символ любви и преданности. Он спасает тонущего человека в морях и океанах. По древней греческой мифологии, дельфин является царем всех морских существ. Он служит эмблемой морской стихии и атрибутом Посейдона и Нептуна — богов моря. Образ дельфина использовался как знак скорости; дельфин, обнимающий ствол якоря, обозначал осмотрительность и предосторожность. В христианской семиотике дельфин был избран как аллегория образа Христа. Если его изображали нанизанным на якорь или трезубец, знак истолковывался как распятие Иисуса. По аналогии с тем, что дельфин спасает утопающих, он также считается спасителем человеческих душ и зачастую рисуется несущим эти души в высшие миры. Используется дельфин и в качестве знака Воскресения Христа. У ранних христиан дельфин выступал в роли той библейской

огромной рыбы, что проглотила Иону и исторгла его через три дня (в русском варианте Библии этой рыбой был кит). Дельфин был очень популярен как геральдическая фигура. Долгое время его изображали на гербах наследников французского престола. Название титула — дофин — в одном из значений переводилось как дельфин. Согласно распространенному поверью, моряки, выпрыгнувшие за борт корабля, превращаются в дельфинов.

ДИЗАЙН — вид проектно-художественной деятельности, связанный с разработкой предметного окружения человека, систем визуальной коммуникации и информации, организацией жизни и деятельности человека на функциональных, рациональных началах.

З

ЗЕРНЬ — разновидность скани; мелкие золотые, серебряные или медные шарики (диаметром от 0,4 мм), которые напаиваются на ювелирные изделия, часто на орнамент из свитой (сканой) проволоки. Зернь создает эффектную фактуру, игру светотени.

ЗОЛОТО — драгоценный металл ярко-желтого цвета с сильным блеском. Тяжелый металл, плотность которого составляет 19,3 г/см^3, твердость — НВ18 В. Этот металл стойкий к действию большинства химических веществ.

И

ИНКРУСТАЦИЯ (позднелат. incrustatio, букв. — покрытие корой) — украшение изделий узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, слоновой кости, перламутра и т.п., которые врезаны в поверхность и отличаются от нее по цвету или материалу. Распространены инкрустации деревом по дереву (интарсия) и металлом по металлу (насечка) и др.

К

КАБОШОН — 1) неограненный, отполированный сверху камень 2) выступающий круглый или овальный элемент декора, част используемый в сочетании с листьями аканта или раковинами, для оформления кабриолей, популярный в XVIII в.

КАЙМА — полоса по краю ткани, отличающаяся от нее цветом узором.

КАНФАРНИК — инструмент для чеканки, вид чекана, применяется для перевода рисунка на металл путем прочеканивают по контуру, а также для отделки фона точками — канфарения.

КАСТ — специальное место (оправа) для крепления вставки (камня) в ювелирном изделии; различают глухие, ободковые (цар- говые), крапановые и корнеровые касты.

КЕНТАВР — вымышленное сверхъестественное существо греческой мифологии, символизирующее животную сторону человеческой природы. Существует предположение, что слово «кентавр» происходит от ведических гандхарв — младших богов, правящих лошадьми Солнца.

КЕСАРЬ — титул римских императоров.

КИОТ (от греч. kibotos — деревянный ящик) — божница, деревянный украшенный шкафчик или створчатая рама для икон.

КЛАССИЦИЗМ (от лат. classicus — образцовый) — стиль и направление в литературе и искусстве XVII — начала XIX в., обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу.

КОВКА — способ механической обработки, при котором нагретый до пластичного состояния и помещенный на наковальню металл уплотняется, сращивается или принимает требуемую форму под действием ударов молота. Обыкновенно под ковкой изделий понимают ту операцию, где изделию придается требуемая форма.

КОЛТ — древнерусское женское украшение XI — XIII вв. — полая привеска, часто украшенная зернью, сканью, эмалью, чернью. Парные колты привешивались к головному убору с двух сторон.

КОМПОЗИЦИЯ — средство приведения всех отдельных элементов к гармоничному единству, обусловленному идейным замыслом художника.

КУЛЬТ — религиозное почитание различных предметов, сверхъестественных существ в форме обрядов, таинств, праздников, жертвоприношений и т. п. Составными элементами культа являются религиозно-магические действия (обряды, молитвы) и относящиеся к ним предметы (священные изображения, храмы, святилища и пр.)

Л

ЛАТЕНСКАЯ КУЛЬТУРА (в археологии) железного века в Западной и Средней Европе (V в. до н.э. — I в. н.э.) — остатки поселений, городища, могильники, клады. Носители главным образом кельты. Хозяйство: земледелие, скотоводство, ремесла.

ЛИТЬЕ — способ изготовления изделий путем заливки расплавленного металла в специальные формы. Остывшая отливка зачищается и дорабатывается способом чеканки, гравирования.

М

МЕАНДР — геометрический орнамент из непрерывной кривой или ломаной под прямым углом линии, образующей ряд спиралей. Разработан в искусстве Древней Греции. Прототипом ему послужило русло извилистой реки в Малой Азии.

МЕДАЛЬОН (от франц. medaillon, от итал. medaglione, увеличительное от medaglia — медаль) — изобразительная или орнаментальная композиция (лепной или резной рельеф, роспись, мозаика) в овальном или круглом обрамлении.

МЕДЬ — вязкий металл красновато-розового цвета, плотность — 8,93 г/см^3; температура плавления — 1083 С°; твердость — НВ35. Весьма тягуча и мягка; раскатывается в тонкие листы и вытягивается в проволоку.

МИНИАТЮРА — произведение изобразительного искусства, отличающееся небольшими размерами и особой тонкостью художественных приемов.

МИФОЛОГИЯ — включает в себя рассказы об определенном крутя персонажей — богах, людях и в особенности «героях», т.е. вев ликих людях древности, занимающих промежуточное положен ние между богами и обыкновенными людьми. МИФ (от греч! mytos — сказание) — появляющиеся в дописъменных общест-1 вах предания о первопредках, богах, духах и героях. Мифологи-1 ческий комплекс, принимающий в обрядах синкретические ви-| зуально-вербальные формы, выступает как специфический! способ систематизации знаний об окружающем мире. 1

МОКОШЬ — женское божество (богини природы), включенное в состав языческого пантеона в Киеве князем Владимиром Святославичем.

МОЗАИКА (франц. mosai'que, итал. mosaico, от лат. musivum, букв. — посвященное музам) — изображение или узор, выполненные из однородных или различных по материалу частиц (камень, смальта, керамическая плитка и пр.), один из основных видов монументально-декоративного искусства. Мозаика употребляется также для украшения произведений декоратив- но-прикладного искусства и реже — для создания станковых картин.

Н

НАКЛАДКА — любая металлическая деталь, которая накладывается на предмет, для того чтобы он не так быстро изнашивался, а также в декоративных целях и для сокрытия соединений.

О

ОБЕРЕГ — по представлениям славян предмет, оберегающий от злых сил, несчастий; амулет.

ОБРЯД — религиозное действие, совершаемое верующими с различными целями. Например, некоторые религии используют обряды для закрепления в сознании верующих некоторых религиозных представлений и укрепления веры во всемогущие силы.

ОКЛАД — в древнерусском искусстве украшение лицевой поверхности иконы или переплета евангелия, выполненное техникой чеканки и тиснения из листов золота или серебра.

ОБНИЗЬ — низанная оборка, бахрома.

ОГРАДА — сооружение, предназначенное для ограничения свободного доступа людей, животных и транспортных средств на территорию, например, парка.

ОДЕЖДА — искусственный покров тела человека, изготовленный из ткани и других швейных материалов, защищающий от неблагоприятных воздействий окружающей среды и выполняющий разнообразные функции (утилитарную, эстетическую, коммуникативную).

ОРНАМЕНТ — узор, построенный на ритмическом чередовании элементов.

П

ПАЛЕОЛИТ (от греч. palaios — древний и lithos — камень) — древний каменный век, первый период каменного века, время существования ископаемого человека (палеоантропы и др.).

ПАЛЬМЕТТА (франц. palmette — украшение в виде пальмового листа) — орнаментальный мотив в виде стилизованного веерообразного листа.

ПАНАГИЯ (от греч. panagia — всесвятая) — небольшая круглая икона с изображением Богоматери, нагрудный знак архиереев.

ПИСАНКА — расписное яйцо. Восходит к языческим временам (находки в курганах), позднее перешла в обряд празднования христианской Пасхи. Роспись писанки (преимущественно геометрический или растительный орнамент, строго подчиненный форме яйца) — распространенный вид декоративного искусства у многих народов (славянских и др.).

ПЛАКЕТКА (франц. plaquette, уменьшительное от plaque — пластинка, дощечка) — 1) произведение медальерного искусства, отличающееся от обычной медали прямоугольной (или близкой к прямоугольнику) формой; 2) пластинка (из металла, керамики и др. материалов) с рельефным изображением, пред. значенная для украшения мебели, бытовых предметов и т.д.

ПЛЕТЕНКА — рельефный узор на керамических изделиях в в¯' корзиночного плетения.

ПОЛИХРОМНОСТЬ (от поли... и греч. chroma — цвет) — мног цветность произведения декоративного прикладного искусств скульптуры или архитектуры.

ПОЛИТЕИЗМ (от поли... и греч. theos — бог) — многобожие, вер во многих богов.

ПОНЕВА — один из древнейших элементов народного костюма за мужних женщин южных и центральных районов России. Пояс ная одежда, выполнялась из домотканых материалов, зачасту клетчатая; в ависимости от места бытования имела свои орнаментальные, колористические и конструктивные особенности/

ПОТИР (от греч. poter — чаша, бокал) — сосуд для причастия, евхаристии, с вином и водой, символически претворяющимися 01 кровь Христову. В потир опускают также частицы святого агнца — символ тела Христова. Потир также служил необходимым элементом большинства христианских обрядов посвящения.

ПОСТМОДЕРНИЗМ — художественная и культурная идеология второй половины XX в., призывающая к коррекции идеологии модернизма. Постмодернизм смягчает жесткость проектных установок модернизма, выражавшихся в стремлении спроектировать весь мир заново, допускает в искусство, дизайн и архитектуру юмор, исторические цитаты и элементы массовой культуры.

ПРИПОЙ — металл или сплав, применяемый при пайке для заполнения зазора между соединяемыми деталями с целью получения монолитного соединения. Применяют сплавы на основе свинца, олова, кадмия, меди, никеля и др.

ПРИЧЕЛИНА — в русском домовом декоре наклонная доска, наложенная на торцы подкровельных слег. Помимо чисто декоративной имела и утилитарную функцию, прикрывая щель между повалом и кровлей от дождя и ветра. Концы причелин часто завершались резными полотенцами. Нередки случаи, когда причелины приколачивались в две-три доски со смещением,

что позволяло не только увеличить ее ширину, но и придавало дополнительную декоративность.

Р

РАППОРТ (франц. rapport, от rapporter — приносить обратно) — повторяющаяся часть (мотив) рисунка (узора) на ткани, трикотаже, вышивке, обоях и пр.

РЕЛЬЕФ — в искусстве вид скульптуры, в котором изображение является выпуклым (или углубленным) по отношению к плоскости фона. Основные виды — барельеф и горельеф. В декоративно-прикладном искусстве — декорировка, которая выступает над поверхностью.

РОЗЕТКА (от франц. rosette, букв. — розочка) — орнаментальный мотив в виде стилизованного распустившегося цветка (напр., розы). В мебели часто скрывал места соединения.

РЯСНЫ — цепочки из тесненных колодочек, прикреплялись к женскому головному убору (на них крепились колты).

С

САКРАЛЬНОСТЬ — божественность, необъяснимость; сакральный — священный.

САТИР — в Древней Греции один из духов лесов и гор, отождествляемый в римской мифологии с богом Фавном. Сатиры составляли свиту Бахуса (Диониса) и от него приобрели свои козлиные черты: волосатые ноги и копыта, хвосты, бородатые лица и рога. Их брови увиты священным растением Бахуса — плющом. Согласно мифам, сатиры ленивы и распутны. Они проводят время в пьянстве и охоте за нимфами.

СВАСТИКА (санскр.) — крест с загнутыми под прямым углом (реже дугой) концами. Возможно, древний символ плодородия, солнца, скрещенных молний, молота Тора и т.п. Как орнаментальный мотив встречается в искусстве древних культур, а также в античном, европейском средневековом и народном искусстве.

СВЕТЕЦ — простой металлический стержень, имевший на верхнем конце расщепление, в которое вставлялась длинная зажженная лучина. Чтобы стержень с лучиной стоял вертикально, к его основанию приклепывали тяжелый обруч.

СВОД — в архитектуре пространственная конструкция, перекрытие или покрытие сооружений, имеющее геометрическую форму, образованную выпуклой криволинейной поверхностью. Под нагрузкой своды, подобно арке, работают преимущественно на сжатие, передавая на опоры вертикальные усилия, а также во многих типах сводов горизонтальные (распор).

СВЯТИЛИЩЕ — в политеистических религиях священное место или алтарь, посвященный божеству, нередко служивший местом убежища для преследуемых. В древности святилищами могли быть рощи или отдельные деревья, горы, источники и т. д.

СЕРЕБРО — металл, который относится к группе драгоценных и благородных металлов; металл белого цвета, плотность — 10,49 г/см^3, температура плавления — 960,5 С°, твердость — НВ25. Хорошо полируется, имеет высокую отражательную способность, обладает хорошей ковкостью и самой высокой из всех металлов тепло- и электропроводностью.

СЕРЬГИ — украшения в виде колец, подвесок, шариков, продевающиеся в мочки ушей.

СИЛУЭТ — проекция объемной формы на плоскость; плоскостное выражение объемной формы, акцентирующее ее особенности.

СИММЕТРИЯ — закономерное расположение равных частей относительно друг друга, а также оси (плоскости) симметрии; является средством достижения композиционной выразительности.

СИМВОЛ — конкретное и зримое воплощение высших ценностей и смыслов, а также один из самых мощных «инструментов» культуры для передачи высшей, неизрекаемой истины.

Восприятие символа связано с разными органами чувств, но в первую очередь со зрением; символы образуют наиболее универсальный и могущественный язык культуры.

СКАНЬ (от древнерусск. екать — свивать) — филигрань, вид ювелирной техники: ажурный или напаянный на металлический

фон узор из тонкой золотой или серебряной проволоки, гладкой или свитой в веревочки.

СМАЛЬТА (нем. Smalte) — цветное непрозрачное стекло различной формы для мозаичных работ; пластинка, кубик из такого стекла.

СТЕКЛЯРУС, род крупного бисера — разноцветные короткие трубочки из стекла, нанизываемые на нитку. Стеклярус употребляется при отделке одежды, в оформлении интерьеров (драпировки, скатерти, абажуры и т.п.).

СТРАЗ (нем. Strass, по имени изобретателя, стекловара и ювелира конца XVIII в. Ж. Страсса) — искусственный камень, изготавливаемый из свинцового стекла с добавлением борной кислоты, придающей ему блеск; по блеску и игре похожий на драгоценные камни; подделка под драгоценный камень. Наибольшую известность получили стразы из бесцветного стекла — под «бриллианты». «Изумруды» создавались примесью во время плавления окиси хрома, «топазы» — окиси железа, «аметисты» окиси кобальта.

СХОЛАСТИКА (от лат. Schola — школа) — школьная философия Средних веков. Основной характер схоластического философствования заключается в том, что придается чрезмерное значение некоторым общим понятиям, а за ними и означающим эти понятия словам, так что в результате пустая игра понятиями и словами заступает место действительного исследования природы и фактов.

СФИНКС (Sphinx) — мифол. чудовище с крылатым туловищем львицы, головой и грудью женщины; жило близ Фив на скале и убивало каждого, кто не мог разгадать задаваемой им загадки. В новейшей поэзии сфинкс — символ загадочности, а также воплощение идеи о смежности страдания с наслаждением.

Т

ТОРЕВТИКА (от греч. toreuo — вырезаю, чеканю) — искусство ручной рельефной обработки художественных изделий из металла — чеканки, тиснения, отделки литых изделий.

ТРАНСФОРМАЦИЯ (от лат. Transformatio) — преобразование, превращение, видоизменение.

Ф

ФИБУЛА (лат. fibula) — металлическая застежка для одежды в вид булавки, заколки со щитком, обычно богато украшенным. Использовалась древними греками и римлянами, а также в Средние века и в XVIII в.

ФИЛИГРАНЬ (итал. filigrana, от лат. filum — нитка и granum — зерно) — вид декоративной техники, изготовление художествен-; ных изделий, подразделяется на скань и зернь.

ФИНИФТЬ (эмаль) (франц. email, от франкского smeltan — плавить) — техника, применяемая в ювелирном искусстве, а также сами изделия, выполненные в этой технике. Эмали используются для украшения золотых, серебряных и медных изделий, стекла, керамики.

ФОЛЬКЛОР — народоведение, отдел этнографии, изучает народные нравы и обычаи, верования, суеверия, обряды, пословицы, сказки, поэтические произведения, язык и т. п. Термин впервые был введен в научный обиход в 1846 г. английским ученым Вильямом Томсом.

Х

ХАИ-ТЕК — стилевое направление в мировом дизайне и архитектуре 1970-х гг., связанное с предъявлением через форму и конструкцию изделий и сооружений совершенного качества отделки, передовых промышленных технологий, точности стыковки деталей, применением в устройстве жилой среды узлов, конструкций и деталей, используемых в промышленности, торговле и на транспорте. Отличается обилием металлических

поверхностей с различной фактурой, преобладанием ахроматической гаммы изделий, контрастным сочетанием черного и белого.

Ч

ЧЕКАНКА — 1) способ художественной обработки, заключающийся в получении рельефных изображений на тонких металлических листах (главным образом медных и серебряных) путем ручной выколотки; 2) отделка поверхности изделий художественного литья с целью устранения мелких дефектов; 3) отделочная операция объемной штамповки — обжатие изделия в чистовом штампе для повышения точности размеров и качества поверхности (при изготовлении монет, медалей, точных деталей).

ЧЕРНЬ (ниелло) (итал. niello, от лат. niger — черный) — черные или темно-серые изображения, нанесенные на металл (золото, серебро) путем гравировки и заполнения штрихов так называемым черневым сплавом (из серебра, меди, свинца или олова и серы).

ш

ШТАМПОВКА — процесс обработки металлов давлением, при котором формообразование детали осуществляется в специализированном инструменте — штампе; разновидность кузнеч- но-штамповочного производства. По виду заготовки различают объемную штамповку и листовую штамповку, по температуре процесса — холодную штамповку и горячую. По сравнению с ковкой штамповка обеспечивает большую производительность благодаря тому, что пластически деформируется одновременно вся заготовка или значительная ее часть.

Э

ЭЛЛИНИЗМ — этап в истории стран Восточного Средиземноморья со времени походов Александра Македонского (334—323 до н. э.) до завоевания этих стран Римом, завершившегося в 30 г. до н. э. подчинением Египта. Термин «эллинизм» введен в историографию в 30-х гг. XIX в. немецким историком И. Г. Дройзеном.

ЭМАЛЬ — свинцово-силикатный стекловидный слой, наносимый на различную металлическую поверхность ювелирного изделия для защиты его от внешних воздействий или в качестве декоративного покрытия.

ЭМБЛЕМА (от греч. emblema — вставка, выпуклое украшение) — условное пояснение отвлеченного понятия, идеи с помощью какого-либо изображения; нередко рассматривается как разно видность аллегории. В узком смысле — символическое изобра жение, обычно снабженное кратким девизом и более подроб ным дидактическим текстом.

ЭНКОЛПИОНЫ — золотые овальные медальоны.

ЭСТЕТИКА — наука о чувственном познании, постигающем и создающем прекрасное и выражающемся в образах искусства. Понятие «эстетика» ввел в научный обиход в середине XVIII в. немецкий философ-просветитель Александр Готлиб Баумгартен. Термин происходит от греческого слова aisthetikos — чувствующий, относящийся к чувственному восприятию. Баумгартен же выделил эстетику как самостоятельную философскую дисциплину.

Я

ЯЗЫЧЕСТВО (от церковно-славянского «языцы») — народы, иноземцы), обозначение нехристианских религий, в широком смысле — политеистических. В современной науке чаще употребляют термин «политеизм» (многобожие).

ЯРУС — горизонтальное членение объема здания (другого объекта), отделенное от других частей карнизом.

Контрольные вопросы

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ. РАЗДЕЛ I

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 1

1. Производство каких сосудов было распространено в Древнем Египте?
   а) лаковых;
   б) деревянных;
   в) стеклянных;
   г) каменных.
2. Какого цвета глазурь для египетского фаянса была популярна?
   а) синяя и зеленая;
   б) желтая;
   в) красная;
   г) черная.
3. С какой династии в Древнем Египте известно стекло?
   а) с VI;
   б) с IV;
   г) с XI.
   в) с XVII;
4. С чем связывают происхождение стекла в Древнем Египте?
   а) с техническим прогрессом;
   б) с ведением войн;
   в) с появлением фаянса и глазури;
   г) с добычей металлов.
5. Стул какой новой формы появился в Древнем Египте?
   а) стул со спинкой;
   б) стул с круглым сиденьем;
   в) стул с тремя ножками;
   г) складной стул.
6. Какого вида зеркала существовали в Древнем Египте?
   а) хрустальные;
   б) металлические;
   в) стеклянные;
   г) лаковые.

7. Какой принцип лежит в основе минойского декора?

а) сопричастность;

б) образность;

в) регулярность;

г) индифферентность.

8. При помощи каких материалов решался вопрос полихромии в египетских золотых украшениях?

   а) цветных паст;

   б)раскраски;

   в) эмалей;

   г) цветных камней.

9. Каким орнаментом украшались глиняные изделия эпохи палеолита?

   а) расписанным;

   б)вылепленным;

   в) гравированным;

   г) не было орнамента.

10. Благодаря чему керамические изделия стали водонепроницаемыми?

    а) открытию глазури;

    б) металлическим накладкам;

    в) двойному слою глины;

    г) тройному обжигу.

11. Каким способом изготавливались различные стеклянные предметы?

    а) вырезанием из природного стекла;

    б)прессованием;

    в) выдуванием;

    г) склеиванием.

12. В чем особенность золотых сосудов из Микен и Трои?

    а) сдержанность цветовых решений;

    б) разнообразие цвета;

    в) использование гравирования;

    г) объемные орнаментальные мотивы.

13. Найдите древнеегипетское ювелирное украшение.



а)



б)



в)



г)

14. Как называется орнамент Древнего Египта?

    а) пейзажный;

    б) линейный;

    в) растительный;

    г) фантастический.

15. Какой орнаментальный мотив характерен для эпохи Эхнатона?

    а) меандр;

    б) волюта;

    в) спираль;

    г) крест.

16. Какой древней культуре присущ орнамент, построенный на сочетании простейших геометрических форм?

    а) Криту;

    б) Древнему Риму;

    в) Древней Греции;

    г) Месопотамии.

17. Какой мотив был наиболее популярен в орнаментике Месопотамии?

    а) крылатый бык;

    б)волна;

    в) цветок лотоса;

    г) сфинкс.

18. Какой мотив характерен для Эгейского мира?

    а) раковина;

    б) квадрат;

    в) меандр;

г) ленточная спираль.

19. Какая тематика росписи характерна для ваз «стиля камарес»?

а) морская;

б) гражданская;

в) звездная;

г) пасторальная.

20. Какой формы сосуды были распространены в эгейской культуре?

а) в виде сидящей птицы;

б)квадратные;

в) в виде головы человека;

г) в виде льва.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 2

1. Что было характерно для древнегреческого искусства?

   а) гармоничное сочетание жизнеподобия и меры;

   б) отсутствие гармонии;

   в) преобладание условностей;

   г) отсутствие пропорциональных отношений.

2. Что можно сказать о древнегреческой керамике?

   а) чрезмерная декоративность;

   б) эстетика целесообразности;

   в) отсутствие функциональности;

   г) эстетика красоты.

3. Какой вид прикладного искусства (материал) активно развивается в Древней Греции?

   а) мозаика;

   б)стекло;

   в) эмаль;

   г) керамика.

4. Каковы характерные черты архаического греческого орнамента?

   а) геометричность;

   б) жанровость;

   в) изобразительность;

   г) сюжетность.

5. Какому периоду принадлежит «краснофигурная роспись» на керамических сосудах?

   а) VI в. н.э.

   б) VI в. до н.э.

   в) XI в. до н.э.

   г) III в. н.э.

6. Какую технику в обработке древесины знали древние греки?

   а) интарсия;

   б) выемчатая резьба;

   в) масверк;

   г) фанерование.

7. Какую конструкцию имела древнегреческая мебель?
   а) четкую, отвечающую свойствам материала;
   б) сложно-конструктивную;
   в) с отсутствием четкости;
   г) с выраженным несоответствием формы материалу.
8. Что использовалось древними греками для хранения одежды?
   а) комод;
   б) шкаф;
   в) секретер;
   г) сундуки различных типов.
9. Что такое клисмос?
   а) стул с серповидными ножками;
   б)тип стола;
   в) вид ножа;
   г) тип орнамента.
10. Где впервые встречается «функциональное решение среды»?
   а) Древний Египет;
   б) Скифия;
   в) Древний Рим;
   г) Древняя Греция.
11. Что свойственно всем художественным изделиям Древнего Рима?
   а) откровенная украшательность;
   б)аскетизм;
   в) целесообразность формы;
   г) яркая функциональность.
12. Какой способ обработки металла был распространен в Древней Греции?
   а) гравирование;
   б) инкрустация;
   в) чернение;
   г) торевтика.
13. В чем своеобразие золотых изделий в Древней Греции?
   а) простые по форме;
   б) конструктивно сложные;
   в) использование металлов разных оттенков;
   г) обилие цвета.
14. Что характерно для классического древнегреческого ювелирного искусства?
   а) матовый блеск золота;

б) яркий блеск золота;

в) яркая полихромия;

г) золото не использовалось.

15. Какой орнаментальный мотив становится ведущим под влиянием Востока?

а) волюта;

б)волна;

в) пальметта;

г) меандр.

16. Какой камень характеризует прикладное искусство восточных земель IV в. до н.э.?

а) янтарь;

б) бирюза;

в) амальдин;

г) яхонт.

17. Какой изобразительный мотив был основным в ювелирных украшениях скифов?

а) олень;

б)звезда;

в) цветок;

г) квадрат.

18. Какое новшество появилось в искусстве изготовления стеклянных изделий?

а) гравирование стекла;

б)прессование;

в) бесцветное с текло;

г) выдувание стеклянных изделий.

19. Что такое камейное стекло?

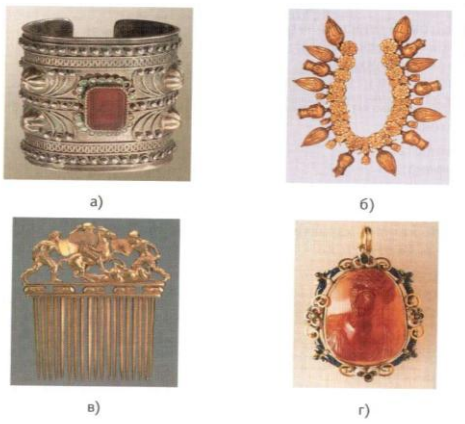
а) одноцветное стекло;

б) использование двух и более разноцветных слоев;

в) стекло с разводами;

г) каменное стекло.

20. Найдите скифское украшение.



ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 3

1. В чем особенность декоративно-прикладного искусства Византии?

   а) в монотеистической направленности;

   б) в эстетике красоты;

   в) в политеистической направленности;

   г) в самобытном развитии.

2. Как можно назвать искусство, развивавшееся при императорах Македонской династии (IX—X вв.)?

   а) застой;

   б)дворцовое;

   в) искусство Возрождения;

   г) расцвет.

3. Как называется художественный стиль в прикладном искусстве IV-VII вв.?

   а) византийский ренессанс;

   б)неоримский;

   в) каролингское возрождение;

   г) византийский антик.

4. Какой период в искусстве повлиял на становление византийского искусства?

   а) эллинизм;

   б)готика;

   в) классика;

   г) архаика.

5. Что является особенностью разнообразных жанров и направлений прикладного искусства Византии?

   а) отсутствие единого композиционного решения;

   б)разрозненность;

   в) отсутствие единого формообразования;

   г) единство изобразительного решения.

6. Обработка каких материалов достигает апогея в Византии под влиянием классического искусства?

   а) стекла;

   б)золота и серебра;

   в) дерева;

   г) камня;

7. Что характеризует орнамент Византии?

   а) переработка мотивов в сторону абстрагирования;

б) зооморфный стиль;

в) стилизация природных форм;

г) реалистический стиль.

8. Назовите самый популярный орнаментальный мотив Византии.

а) виноградная лоза;

б) крестоцвет;

в) пальметта;

г) пучки трав.

9. Как строятся орнаментальные композиции в византийском орнаменте?

а) как многопространственные композиции;

б) как ступенчатые композиции;

в) по принципу простого пересечения;

г) по принципу криволинейного сочленения.

10. Какое искусство расцветает в период иконоборчества?

а) изобразительное;

б) жанровое;

в) бессюжетное орнаментальное;

г) пейзажное.

11. Какой орнаментальный мотив доминирует в византийских медальонах из драгоценных металлов?

а) сочетание двух крестов;

б)овы;

в) сочетание двух завитков;

г) краббы.

12. Какое искусство распространяется благодаря греческому влиянию?

а) торевтика;

б) эмаль;

в) резьба по камню;

г) витраж.

13. Что является особенностью бессюжетного орнамента периода иконоборчества?

а) геометризация;

б) зооморфность;

в) сюжетность;

г) натуралистичность.

14. Что такое «резьба «в оброн»?

а) филигрань по стеклу; в) ажурная скань;

в) филигрань с изъятием фона;

г) тиснение.

15. Как называется золотой овальный медальон для хранения реликвий?

а) касонне;

б)камарес;

в) клисмос;

г) энколпион.

16. Найдите ювелирное изделие из Византии.



17. Какое направление доминирует в ювелирных изделиях Византии?

а) языческое;

б)культовое, религиозное;

в) светское;

г) дворцовое.

18. Какой способ обработки металлов принес славу византийским златокузнецам?

а) гравирование;

б) эмаль;

в) скань;

г) чернение.

19. Найдите культовое византийское изделие.



а)



б)



в)



г)

20. Найдите византийский орнамент.



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 4

1. С какого века на средневековом Западе начинают распространяться технологические достижения?

а) с XI;

б) с XX;

в) с VIII;

г) с XVI.

2. Где начинает совершенствоваться сельскохозяйственная техника?

   а) города;

   б) ремесленные цеха;

   в) монастыри;

   г) рыцарские донжоны.

3. Что было новым элементом в декорировании мебели средневековой Франции?

   а) детали из камня;

   б) резной орнамент;

   в) кованые железные накладки;

   г) пластины из кости.

4. Чем покрывалась средневековая мебель?

   а) слоем лака;

   б) слоем олифы;

   в) росписью;

   г) слоем краски.

5. Что было универсальным предметом мебели в Средневековье?

   а) сундук;

   б) стол;

   в) комод;

   г) буфет.

6. Какой тип кровати под влиянием Востока распространился с XII в.?

   а) кровать на подъеме;

   б) двухъярусная кровать;

   в) кровать с балдахином;

   г) металлическая кровать.

7. Когда и где вновь возродилось производство стекла?

а) Рим, XIII в.;

в) Равенна, VIII в.;

б) Венеция, XIII в.;

г) Лимож, XIV в.

8. Какие изделия из стекла изготавливались в эпоху Средневековья?

   а) витраж;

   б) предметы интерьера;

   в) посуда;

   г) украшения.

9. С чего начинается развитие ремесел в эпоху Средневековья?

   а) с развития сел;

   б) с усиления власти церкви;

   в) с изменения границ;

   г) с развития городов.

10. Как передавались технические знания в эпоху Средневековья?

   а) лучшему мастеру;

   б) через монастыри;

   в) по наследству;

   г) от матери к сыну.

11. Что характерно для раннего готического интерьера?

   а) каменные полы;

   б) дощатые или кафельные полы;

   в) земляной пол;

   г) мозаичный орнамент на полу.

12. Что характерно для готического формообразования?

   а) копирование в дереве церковной архитектуры;

   б) копирование природных форм;

   в) абстрагирование;

   г) синтез изобразительного и геометрического.

13. Что сыграло большую роль в развитии мебельного искусства?

   а) развитие гражданского строительства;

   б) изобретение лесопильни;

   в) изобретение новых технологий;

   г) использование новых пород дерева.

14. Какой термин использовался для обозначения искусства?

   а) «нео»;

   б) «art»;

   в) «антик»;

   г) «ars».

15. Какой жанр прикладного искусства жанр прикладного искусства стал монополией Франции с XIII в.?

    а) финифть; в) резьба по дереву;

    б) резьба по кости; г) чеканка по серебру.

16. Что такое «Масверк»?

    а) орнаментальный мотив;

    б) вид обработки металла;

    в) тип камня;

    г) сложное переплетение линий, проложенных циркулем.

17. Найдите ювелирное изделие готики.



а)



б)



в)



г)

18. Что можно назвать симптомом перехода от романского стиля к готическому в прикладном искусстве?

    а) появление светских мотивов;

    б) появление абстракционизма;

    в) появление геометрических мотивов;

    г) появление перспективы.

19. Какие типичные черты присущи раннесредневековым изделиям ювелирного искусства?

    а) применение расписной финифти;

    б) применение техники холодной эмали с крупными кабошонами;

    в) симметричность композиций;

    г) использование ограненных камней.

20. Что такое «краббы»?

    а) столовые приборы;

б) орнаментальный мотив;

в) инструменты;

г) женское украшение.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 5

1. Каков характер формообразования в эпоху Ренессанса?

   а) преобладание украшательства;

   б)целесообразный;

   в) рациональный, планомерный;

   г) религиозный.

2. Какое эстетическое кредо эпохи Ренессанса сформулировал Леон Батиста Альберти в своем трактате «О зодчестве»?

   а) утилитарность;

   б) синтез красоты и пользы;

   в) разрушение формы;

   г) отсутствие единства.

3. Как иначе можно назвать мебель Ренессанса?

   а) «подвижная»;

   б) неудобная;

   в) статичная;

   г) функциональная.

4. Что характеризует мебель Ренессанса?

   а) отсутствие декора;

   б) асимметричность;

   в) четкая форма, активное использование в оформлении архитектурных элементов;

   г) форма, построенная на криволинейных мотивах.

5. Какая техника в обработке дерева начинает распространяться после изобретения станка для выработки тонких листов древесины?

   а) инкрустация;

   б)фанерование,прием интарсии;

   в) морение;

   г) рельефная резьба.

6. О каком предмете интерьера можно сказать: «для хранения и перевозки вещей, скамья и традиционная принадлежность приданого невесты»?

   а) о кассоне;

   б)о кровати;

   в) о комоде;

   г) о клисмосе.

7. Какой новый тип мебели появился в эпоху Ренессанса?

   а) кресло;

   б) посудный шкаф и секретер;

в) кровать;

г) диван.

8. Какой материал преобладает в отделке стен домов во Франции, Голландии, Германии эпохи Ренессанса?

а) стекло;

б) мрамор;

в) глина;

г) дерево.

9. Что характерно для эстетики второй половины XVI в.?

а) преобладание духовности;

б)рационализм;

в) роль фантазии и свобода творчества;

г) мистицизм.

10. Какой новый вид керамики появился в Италии эпохи Ренессанса?

а) фарфор;

б) полуфаянс;

в) майолика;

г) каменная масса.

11. Какой мастер впервые употребил технику глазурования в круглой скульптуре и рельефах?

а) Лука дель Роббиа;

б) Лоренцо Медичи;

в) Бенвенуто Челлини;

г) Маттео ди Альвице.

12. Что такое альбарелли?

а) тип стула;

б) античные сосуды эпохи Возрождения;

в) орнаментальный мотив;

г) мужское ювелирное украшение.

13. Как называли венецианское дутое с текло?

а) костяное;

б) гутное;

в) хрустальное;

г) зеркальное.

14. Какой прием декорирования был излюбленным у итальянских мастеров-стеклодувов?

а) финифть;

б) филигрань;

в) резьба;

г) рельеф.

15. Для чего применяли в стеклоделии роспись и золочение?

а) скрыть дефекты;

б) для увеличения стоимости изделия;

в) усилить декоративный эффект;

г) для соответствия духу времени.

16. Какой самый характерный орнаментальный мотив ренессансного декора?

а) арабески;

б) пальметта;

в) гротеск;

г) картуш.

17. В чем заключается особенность ренессансных ювелирных украшений?

а) подчеркивание формы изделия;

б) неиспользование растительных орнаментальных мотивов;

в) использование поделочного камня;

г) подчеркивание изысканности обработки.

18. Найдите итальянскую майолику.



а)



б)



в)



г)

19. Где на флорентийских деревянных сундуках, в основном, располагался орнаментальный мотив?

а) на дне сундука;

б) в левом углу;

в) в центре прямоугольной резной рамы;

г) на крышке.

20. Какие мотивы господствуют в композиционных структурах эпохи Возрождения?

а) уравновешенные;

б)неуравновешенные;

в) асимметричные;

г) динамичные.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 6

1. Какое производство стало называться «мануфактурой»?

   а) цеховое производство;

   б) производство, основанное на разделении труда;

   в) производство, где работу от начала и до конца выполняет один мастер;

   г) механизированное производство.

2. Какое дело распространяется в связи с потребностью в роскоши?

   а) мебельное;

   б) эмальерное;

   в) строительное;

   г) шелкоделие.

3. Какой вид деятельности становится специальным в художественной мануфактуре?

   а) проектирование;

   б) декорирование изделия;

   в) конечная отделка изделия;

   г) отливка формы.

4. Какой мотив широко применяется в орнаменте барокко?

   а) гротеск;

   б) акантовый лист;

   в) завиток;

   г) ов.

5. Какой орнаментальный мотив получил распространение в немецких резных шкафах?

   а) гирлянды;

   б) крест;

   в) ромб;

   г) трельяж.

6. Как иначе называют стиль барокко?

   а) стиль Елизаветы I;

   б) «стиль иезуитов»;

   в) гротеск;

   г) стиль Людовика XIV.

7. К чему привели изогнутые поверхности в мебели?

   а) к отделке бронзовыми накладками;

   б) к отсутствию функциональности;

   в) к обилию изделий лаковой работы;

г) к использованию новых пород дерева.

8. Чем заменяется резной декор в мебели стиля барокко?

а) бронзовыми накладками;

б) выжиганием;

в) панелями из кости;

г) росписью.

9. Что было организовано в 1662 г. братьями Гобеленами?

а) союз художников-чернодеревщиков;

б) фарфоровая мануфактура;

в) Королевская мануфактура гобеленов;

г) союз французских ткачей.

10. Назовите имя известного мастера-мебельщика эпохи барокко.

а) Анри ван де Вельде;

б) Андре Шарль Буль;

в) Шарль Лебрен;

г) РенеЛалик.

11. Что такое техника «пике»?

а) мозаика из драгоценных камней;

б)тип филиграни;

в) инкрустирование мебели черепаховым панцирем;

г) инкрустирование перламутром.

12. Назовите ведущий орнаментальный мотив в работах А. Ш. Буля.

а) крупные симметричные мотивы стилизованной лозы;

б) цветочные гирлянды;

в)асимметричные завитки;

г) человеческие головы.

13. Какой драгоценный камень становится ведущим в ювелирном деле барокко?

а) аквамарин;

б) бирюза;

в) алмаз;

г) бриллиант.

14. Как называется орнамент, имитирующий вырезанный зубцами и украшенный кистями занавес?

а) картуш;

б) ламбрекен;

в) гротеск;

г) акант.

15. Как называли голландский фарфор XVII в.?

а) делфтский;

б) венский;

в) севрский;

г) фантазийный.

16. Какая керамика достигла расцвета во Франции?

а) со свинцовой глазурью;

б) с оловянной глазурью;

в) с прозрачной глазурью;

г) с матовой глазурью.

17. Каков главный формообразующий элемент ювелирных изделий XVII в.?

а) цветочный;

б) геометрический;

в) звериный;

г) человеческий.

18. Что стало играть ведущую роль в ювелирных изделиях во второй половине XVII в.?

а) драгоценный камень;

б) цветная паста;

в) эмаль;

г) недрагоценный металл.

19. Кого называют главой нового художественного направления в декоративном искусстве XVII в.?

а) Шарль Лебрен;

б) Губиа дель Роббио;

в) Гобелен;

г) Джотто ди Бондоне.

20. Найдите ювелирное украшение эпохи барокко.



ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 7

1. Какие мотивы становятся популярными в эпоху рококо?
   а) американские;
   б)китайские;
   в) русские;
   г) древнеримские.
2. Какая мебель выпускается братьями Мартэн?
   а) с глубокой резьбой;
   б) с инкрустацией;
   в) в технике черного лака;
   г) расписная.
3. Назовите известное североевропейское производство фарфора.
   а) Мейсенская мануфактура;
   б) Венсенская мануфактура;
   в) Севрская мануфактура;
   г) Петербургская мануфактура.
4. Какая самая известная французская фарфоровая мануфактура?
   а) Венская;
   б) Севрская;
   в) Венсенская;
   г) Парижская.
5. Что такое бисквит?
   а) глазурованный фарфор;
   б) расписной фарфор;
   в) фарфор с позолотой;
   г) неглазурованный фарфор.
6. Что становится основным изделием Мейсенской мануфактуры?
   а) чайные сервизы;
   б) цветочные букеты;
   в) псевдокитайские изящные безделушки;
   г) вазы.
7. В чем своеобразие венсенского фарфора?
   а) персонажи сказок;
   б) фарфоровые цветы в стиле рококо;
   в) столовые приборы;

г) скульптурные портреты.

8. Укажите излюбленный мотив украшения севрского фарфора.

а) абстрактный декор;

б) цветочный декор;

в) зооморфный декор;

г) геометрический декор.

9. Что стало правилом в мебельном деле после 1743 г.?

а) ставить клеймо;

б) не орнаментировать изделие;

в) выпускать мебельные комплекты;

г) составлять каталог.

10. Назовите наиболее популярный драгоценный камень, использующийся в ювелирном деле?

а) рубин;

б) бриллиант;

в) альмандин;

г) алмаз.

11. Какому типу огранки драгоценного камня соответствует 56 граней?

а) бриллиантовая;

б) груша;

в) маркиз;

г) роза.

12. Назовите излюбленный орнаментальный мотив рококо.

а) ламбрекен;

б)гротеск;

в) трельяж;

г) картуш.

13. Как иначе можно назвать стиль рококо?

а) стиль Людовика XV;

в) стиль Людовика XIV;

б) «стиль иезуитов»;

г) фантазийный стиль.

14. Что предпочитает искусство рококо?

    а) архитектоничность;

    б)атектоничность;

    в) четкость;

    г) тектоничность.

15. Какая техника переживает возрождение в Италии XVIII в.?

    а) маркетри;

    б)стукко;

    в) пике;

    г) гильоше.

16. Как называется английский стиль мебели?

    а) неоренессансный;

    б) шеффилдский;

    в) чиппендейл;

    г) викторианский.

17. Что изобрел в начале XVIII в. немецкий химик Иоганн Бетгер?

    а) новый стиль;

    б) огранку камня;

    в) фарфор;

    г) стекло.

18. Центром какого промысла можно назвать город Дьепп?

    а) резьба по слоновой кости;

    б) производство изразцов;

    в) эмаль;

    г) гобеленовое производство.

19. Как называется техника покрытия изделия серебром, изобретенная в Англии?

    а) шеффилдская пластина;

    б)инкрустация;

    в) стукко;

    г) папье-маше.

20. Найдите севрский фарфор.



ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 8

1. Что характерно для стиля классицизм?
   а) возврат к античности;
   б) интерес к национальной традиции;
   в) возврат к древности;
   г) продолжение рококо.
2. Что характерно для декора классицизма?
   а) динамичность;
   б) асимметрия;
   в) масштаб;
   г) симметрия.
3. В чем функция классического декора?
   а) выявление архитектоничности предмета;
   б) подчеркивание членения предмета;
   в) подчеркивание формы предмета;
   г) украшательство.

4. Кто был главным создателем серебряных столовых сервизов кон ца XVIII в.?
   а) Ле Корбюзье;
   в) Ш. Буль;
   б) Р.Ж. Огюст;
   г) Рене Лалик.

5. К чему проявляли интерес французские серебряники?
   а) к фактуре металла;
   б) к способам декорирования;
   в) к чистоте пробы;
   г) к цвету металла

6. Какая техника декорирования использовалась в туалетных гар нитурах?
   а) патинирование;
   б) чернение;
   в) полировка металла, доведенная до зеркального блеска;
   г) техника склеивания пластин металла.
7. Что стало причиной развития декоративной бронзы?
   а) открытие месторождений бронзы;
   б) механизация производства;
   в) указ, запрещающий изготовление мебели из драгоценных ме таллов;

г) дешевизна материала.

8. Какую технику применяли ювелиры для украшения изделий?
   а) тиснение;
   б) гравирование;
   в) чеканку;
   г) живописную эмаль.
9. С помощью чего золотили бронзу?
   а) амальгамы;
   б) припоев;
   в) окиси меди;
   г) сплава серебра и золота.
10. Назовите имя известного бронзовщика XVIII в.
   а) Ж.-А. Мансар;
   б) Ф. Де Лассаль;
   в) П. Гутьер;
   г) А. Мантенья.
11. Какие типы канделябров получили распространение во второй половине XVIII в.?
   а) с четырьмя ножками;
   б) в форме треножников;
   в) в форме светцов;
   г) на одной ноге.
12. Какой узор был популярен в обивочных тканях?
   а) арабо-мусульманский;
   б) древнеегипетский;
   в) романский;
   г) помпеянский.
13. В какой области прикладной деятельности проявил себя Филипп де Лассаль?
   а) в художественной мебели;
   б) в ткачестве;
   в) в художественном фарфоре;
   г) в ювелирном искусстве.
14. Чему подражали в конце XVIII в. мастера при изготовлении изделий из бисквита?
   а) античным камеям;
   б) египетским украшениям;
   в) итальянскому фаянсу;
   г) китайскому фарфору.

15. Какой характер носило обращение к античным образцам в эпоху ампира?

    а) стилизация;

    б) копирование;

    в) переработка;

    г) не использовались образцы.

16. Какой английский завод специализировался на изготовлении изделий из бисквита?

    а) в Шеффилде;

    б) в Веджвуде;

    в) в Глазго;

    г) в Нанси.

17. В чем своеобразие изделий из бисквита эпохи ампира?

    а) в монументальности;

    б) в детализировании;

    в) в компактности;

    г) в пышности.

18. Какой античный орнаментальный мотив стал популярен в эпоху ампира?

    а) крестоцвет;

    б) трельяж;

    в) канделябр;

    г) вимперг.

19. В чем состоят новые основы промышленного искусства эпохи ампира?

    а) в механизации процессов;

    б) в компьютеризации;

    в) в использовании ручного труда;

    г) в разделении труда.

20. Автором какого фарфора считается А. Броньер?

    а) твердого фарфора;

    б) прозрачного фарфора;

    в) мягкого фарфора;

    г) неглазурованного фарфора.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 9

1. Как стиль «модерн» назывался во Франции?

   а) арт-деко;

   б) либерти;

   в) югендстиль;

   г) арт-нуво.

2. В чем особенность орнамента модерна?

   а) в отсутствии четкой раппортности;

   б) в симметрии;

   в) в четкой, ясной раппортности;

   г) в наличии оси симметрии.

3. Какая эпоха стала существенной составляющей стиля модерн?

   а) ренессанс;

   б) классицизм;

   в) поздняя готика;

   г) ампир.

4. Назовите характерный орнаментальный мотив стиля модерн?

   а) резная петлеобразная кривая;

   б)хризантема;

   в) S-образный завиток;

   г) волюта.

5. Кто стал крупнейшим мастером стиля модерн в области стеклоделия?

   а) Р. Л ал и к;

   б) Э. Галле;

   в) Э. Фукс;

   г) П. Гутьер.

6. Для какого стекла Э. Галле разработал новую технологию?

   а) гравированное;

   б)гутное;

   в) камейное;

   г) костяное.

7. Какой вид стекла запатентовал в 1880 году американский художник Л. К. Тиффани?

   а) радужное;

   б)золоченое;

   в) расписное;

г) многослойное.

8. Что было принципиальным в творчестве французского художника Рене Лалика?
   а) развитие массовой продукции;
   б) отказ от демонстрации благосостояния заказчика;
   в) форма как стилизация природных форм;
   г) демонстрация благосостояния заказчика.
9. Какие камни любил использовать Р. Лалик?
   а) драгоценные;
   б) искусственные;
   в) поделочные;
   г) полудрагоценные.
10. В каком стиле работал А. Веве?
   а) японский;
   б)русский;
   в) национальный;
   г) классический.
11. В чем особенность подвески «Сильфида», созданной А. Веве?
   а) из необработанного камня;
   б)в виде цветка;
   в) в виде женщины-бабочки;
   г) из стали.
12. Кто был родоначальником прямолинейного арт-нуво?
   а) Л. К. Тиффани;
   б) Ч. Р. Макинтош;
   в) Э. Галле;
   г) А. Веве.
13. Какая культура стала основным источником для творчества Ч. Р. Макинтоша?
   а) средневековая французская;
   б)кельтская;
   в) китайская;
   г) алжирская.
14. Чем доводили стекло до матовой полупрозрачности?
   а) алебастром;
   б)абразивной пастой;
   в) хвощом и песком;
   г) щебнем.

15. Какому новому художественному течению дала начало Парижская международная выставка 1925 г.?

    а) кубизму;

    б) арт-нуво;

    в) арт-деко;

    г) дадаизму.

16. Найдите изделие, автором которого является Рене Лалик.



а)



б)



в)



г)

17. Какую новую технику инкрустации разработал Жан Дюнан?

    а) инкрустацию перламутром;

    б) инкрустацию черепаховым панцирем;

    в) инкрустацию толченой яичной скорлупой;

    г) инкрустацию бумагой.

18. Какой камень был популярен во времена арт-деко?

    а) бирюза;

    б)бриллиант;

    в) янтарь;

    г) фианит.

19. Какие образы доминируют в ювелирных изделиях коммерческого направления 30-х гг.?

а) фигуры животных;

б)арабески;

в) цветочные мотивы;

г) солярные.

20. Какой материал стал популярен в период главенства арт-деко?

а) перламутр;

б) лак;

в) сталь;

г) бронза.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 10

1. С чем связано развитие художественного ремесла в Китае?
   а) с социальной иерархией;
   б) с бытом;
   в) с культурной традицией;
   г) с религией.
2. В какую эпоху появились первые изделия из фарфора?
   а) Тан;
   б) Цинь;
   в) Сун;
   г) Канси.
3. Какой тип фарфора производился в городе Синчжоу?
   а) прозрачный;
   б) мягкий;
   в) матовый;
   г) твердый.
4. В чем состоит своеобразие росписей фарфора периода Тан?
   а) в ярких цветовых глазурях;
   б) в монохромной гамме;
   в) в гризайле;
   г) в двухцветной глазури.
5. В чем особенность сунского фарфора?
   а) в многоцветных черепках;
   б) в лепном орнаменте;
   в) в небольших дефектах по изделию;
   г) в отсутствии глазури.
6. Чем выделяется циньский фарфор?
   а) сложной цветовой гаммой;
   б)усложнением формы;
   в) прозрачным черепком;
   г) упрощением формы.
7. Каким орнаментом декорировались бронзовые зеркала танского периода?
   а) пышными цветущими растениями;
   б)женскими образами;
   в) птицами;

г) зооморфными образами.

8. Что такое «кэ-сы»?

а) тип фарфора;

б) ткани из резаного шелка;

в) вид орнамента;

г) изделия из лака.

9. Какой жанр прикладной деятельности складывается в период Канси под французским влиянием?

а) гравированное стекло;

б)перегородчатая эмаль;

в) расписная эмаль;

г) резьба по кости.

10. Что такое «желтые сосуды»?

а) сосуды из песчаника;

б) эмали для высочайшего применения;

в) эмальерные изделия для жителей города;

г) привозные из Европы изделия из папье-маше.

11. Какие изображения преобладают в «желтых сосудах»?

а) животные;

б)цветы и птицы;

в) космогонические;

г) женские.

12. В чем состояло практическое назначение японских художественных прикладных изделий?

а) в любовании красотой;

б)в целесообразности формы;

в) в отсутствии практического назначения;

г) в утилитарности.

13. Какие изделия известны в Японии еще с эпохи Дзёмон?

а) каменные;

б)деревянные;

в) стеклянные;

г) лаковые.

14. Что такое уручи-э?

а) лаковая живопись;

б) нэцке;

в) тип ткани;

г) каменные сосуды.

15. Как в Японии назывались эмали?

а) «желтые сосуды»;

б)нэцке;

в) «сиппо»;

г) «гильоше».

16. В чем особенность японской керамики?

а) в необходимости тактильных ощущений;

б)в нефункциональности;

в) в использовании инкрустации;

г) в изготовлении без гончарного круга.

17. Найдите китайскую эмаль.



а)



б)



в)



г)

18. В чем особенность фарфора мастерских Кутани?
    а) в отсутствии росписи;
    б) в остроугольной форме;
    в) в ровной форме;
    г) в пластичной неровной форме.
19. Каков типичный узор японских эмалей?
    а) фрукты;
    б) цветы;
    в) морская фауна;
    г) элементы звездного неба.
20. Найдите японское керамическое изделие.



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 11

1. Что доминирует в мусульманском искусстве?
   а) изобразительное начало;
   б) декоративное начало;
   в) прикладное начало;
   г) эстетическое начало.
2. Какой декор преобладает в арабо-мусульманской культуре?
   а) «звериный»;
   б) растительный;
   в) натуралистический;
   г) абстрактный.
3. Как называется мусульманский орнамент, построенный на стилизации?
   а) гротеск;
   б)арабески;
   в) картуш;
   г) рокайль.
4. Что является важным компонентом в орнаменте арабо-мусуль- манского мира?
   а) слово;
   б) линия;
   в) знак;
   г) цвет.
5. Чем объясняется малое число украшений в иранском искусстве Средних веков?
   а) производством украшений на другие рынки;
   б) суровостью религиозных догм;
   в) отсутствием драгоценных материалов;
   г) особенностями национальных костюмов.
6. Какая техника была любимой мусульманскими ювелирами?
   а) перегородчатая эмаль;
   б) выемчатая эмаль;
   в) расписная эмаль;
   г) транспортная эмаль.
7. Кто, в основном, изготавливает лепную керамику?
   а) мужчины;
   б) старики;
   в) дети;

г) женщины.

8. Что могло послужить толчком к развитию художественной керамики в странах Среднего и Ближнего Востока?

   а) древнегреческая керамика;

   б) китайский фарфор;

   в) итальянская майолика;

   г) французский фарфор.

9. Какая керамика складываетсяв Средней Азии средневекового периода?

   а) поливная;

   б) радужная;

   в) лепная;

   г) расписная.

10. Какой орнаментальный принцип является характерным для керамических изделий мусульманского Востока?

    а) принцип гармонии;

    б) принцип асимметрии;

    в) принцип декомпозиции;

    г) принцип симметрии.

11. Найдите персидский фаянс.



12. Какая керамическая техника появилась в Персии в X в.?

    а) люстрирование;

    б) полив;

    в) глазурование;

    г) гравирование

13. Какой вид прикладного искусства получает развитие на Востоке?

    а) золотое шитье;

    б) кружевоплетение;

    в) ковроделие;

г) резьба по кости.

14. Как называются ковры узелковой структуры?

а) ворсовые;

б) безворсовые;

в) лоскутные;

г) нетканые.

15. Найдите восточное мусульманское украшение.



16. С чем связано распространение ковроделия на Востоке?

а) с религиозными догмами;

б) с отсутствием мебели;

в) с наличием сырья;

г) с холодным климатом.

17. Какой орнамент является самым распространенным на персидских коврах?

а) квадрат;

б)треугольник;

в) звезда;

г) медальон в виде розетки.

18. Что такое «гёли»?

а) орнамент — родовой знак;

б)тип керамического полива;

в) женское украшение;

г) тип ковра.

19. Какая цветовая тональность характерна для туркменских ковров?

а) ярко-синяя;

б)зеленая;

в) густо-красная;

г) серая.

20. Найдите характерный мусульманский орнамент — арабески.



а)



б)



в)



г)

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ. РАЗДЕЛ II

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 1

1. Что стало идейной основой при изготовлении художественных изделий в Древней Руси в VIII—IX вв.?

   а) христианство;

   б) жреческое славянское язычество;

   в) научный атеизм;

   г) мусульманство.

2. В каких формах создавались различные амулеты и обереги Древней Руси?

   а) солярных;

   б) растительных;

   в) зооморфных;

   г) пейзажных.

3. Какое значение имели разнообразные обереги в Древней Руси?

   а) функциональное значение;

   б) охранное значение;

   в) эстетическое значение;

   г) философское значение.

4. Кто является автором книги «Язычество древних славян»?

   а) Г. Н. Бочаров;

   б) Т. М. Разина;

   в) Т. В. Ильина;

   г) А. Б. Рыбаков.

5. С чем связана вся орнаментика крестьянской архитектуры?

   а) с католицизмом;

   б) с язычеством;

   в) с технологией;

   г) с материалом.

6. В чем особенность композиции орнаментальных мотивов Древней Руси?

   а) в ясности и спокойствии;

   б) в динамике;

   в) в криволинейности;

   г) в децентрализации.

7. Какие орнаментальные мотивы характерны для декора окладов и церковной утвари Древней Руси?

а) геометрические;

б)реалистичные;

в) абстрагированные;

г) зооморфные.

8. В чем причина упрощения орнаментальных мотивов в Древней Руси?

а) орнамент — узорочье, украшающее предметный мир;

б) упрощение технологии;

в) падение спроса на художественные изделия;

г) татаро-монгольские завоевания.

9. Назовите женское украшение, которое «оберегало» уши девушки.

а) колты;

б)басмы;

в) гривны;

г) серьги.

10. Кто занимался производством художественных изделий в Древней Руси?

а) монахи;

б) мастер-одиночка;

в) крупные предприятия;

г) коллективы мастеров.

11. В чем особенность прикладного искусства раннехристианской Руси?

а) в мануфактурном производстве;

б) в сильном влиянии западноевропейского прикладного искусства;

в) в повсеместном использовании литья;

г) в светской направленности.

12. Укажите достоинство техники литья в раннехристианской Руси.

а) сложные орнаментальные мотивы;

б) возможность многократного повторения;

в) цветовые эффекты;

г) уникальность однократного воспроизведения.

13. Какие формы повторяет древнерусская золотая и серебряная посуда?

а) формы деревянной и керамической утвари;

б)природные формы;

в) фантазийные формы;

г) формы привозных изделий.

14. Что формировал коллективный труд и опыт?

а) профессиональный рост;

б) индивидуальный опыт;

в) преемственность мастерства «от отца к сыну»;

г) разногласия.

15. Назовите крупнейший центр Руси, где развивалось золотое и серебряное дело в X—XII вв.

а) древний Новгород;

б) Москва;

в) древний Киев;

г) Ростов Великий.

16. Какой орнамент стал доминирующим в художественных изделиях древнего Новгорода с XI в.?

а) человеческий;

б) цветочный;

в) зверино-растительный;

г) пейзажный.

17. Какие украшения создаются древненовгородскими мастерами с конца XII в.?

а) изделия, подражающие восточным образцам;

б) изделия, подражающие западноевропейским образцам;

в) изделия, подражающие формам на княжеских уборах;

г) авторские изделия.

18. Какая техника литья была характерна для древнего Новгорода?

а) литье по восковой модели;

б) литье в каменную форму;

в) литье в гипс;

в) литье в земляную форму.

19. К чему привел переход на рынок в сфере декоративно-прикладного искусства?

а) к падению художественных качеств;

б) к расширению ассортимента;

в) к совершенствованию технологий;

г) к улучшению качества художественных изделий.

20. Найдите женское украшение - колт.



ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 2

1. Какой город стал в XVI в. центром производства железа и оружия?

   а) Москва;

   б) Петербург;

   в) Новгород;

   г) Тула.

2. Что послужило толчком к развитию искусства украшения оружия?

   а) развитие производства;

   б) самостоятельность мастеров;

   в) коллективный опыт;

   г) несамостоятельность мастеров.

3. В каком виде обработки металла тульские мастера достигли совершенства?

   а) алмазная огранка стали;

   б)чернение;

   в) гравирование;

   г) эмаль.

4. Что играло большую роль в становлении меднолитейных промыслов на севере Руси?

   а) разработка новых месторождений;

   б)развитие фабрик;

   в) спрос на продукцию;

   г) ярмарка.

5. Назовите имя известного меднолитейного мастера из Пинеги.

6. а) Хлебников;

7. б) Монаков;

   в) Ушаков;

   г) Овчинников.

6. Кто был основным заказчиком медных изделий у выгорецких мастеров?

   а) князья;

   б) раскольники;

   в) православные христиане;

   г) Церковь.

7. Как развивается меднолитейное искусство выгорецких мастеров во второй половине XIX в.?

   а) ухудшается художественное и техническое качество;

   б) улучшается качество;

в) самостоятельно от актуальных стилевых направлений;

г) механизируются способы производства.

8. Какое отношение к медным изделиям было у народов Севера?

а) обыденное;

б) светское;

в) утилитарное;

г) магическое.

9. Назовите характерный орнаментальный мотив северных латунных гребней.

а) парные конские головы;

б) единорог;

в) крупные цветы;

г) квадрат.

10. В какой технике выполнялись северные спицы-зеркальца?

а) чеканка;

б)литье с просечкой;

в) тиснение;

г) ковка.

11. Что первоначально напоминали спицы-зеркальца по форме?

а) солнце;

б) птицу;

в) дерево;

г) фигуру Мокоши.

12. На какой фабрике было налажено с начала XIX в. производство высококачественного оружия?

а) на Златоустовской;

б) на Тульской;

в) на Пермской;

г) на Екатеринбургской.

13. Назовите самый известный литейный промысел на Урале.

а) Златоуст;

б) Касли;

в) Екатеринбург;

г) Нижний Тагил.

14. С чем связывают развитие металлургического производства на Урале?

а) с добычей железной и медной руды;

б) с заселением территории;

в) с увеличением спроса на медную продукцию;

г) с инвестиционной деятельностью.

15. Что является характерным видом каслинского литейного промысла?

а) ювелирные украшения;

б) монументальная скульптура;

в) мелкая пластика;

г) оружие.

16. Найдите изделие, выполненное в технике литья.



17. Какую новую технологию освоили каслинские мастера?

а) ажурное литье;

б) литье в каменную форму;

в) литье по выплавляемым моделям;

г) скань.

18. В каком году вновь возродился каслинский промысел?

а) в 1890 г.;

б) в 1934 г.;

в) в 1960 г.;

г) в 2001 г.

19. В чем состоит характерное отличие орнаментального декорирования литых изделий?

а) в декорировании чеканкой;

б) в декорировании гравировкой;

в) в декорировании эмалью;

г) в декорировании сканью.

20. Что такое литье?

а) вытягивание металла в тонкую проволоку;

б) заливка металла в специальные формы;

в) деформирование металла в специальных формах;

г) деформирование металла в нагретом состоянии.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 3

1. Как называется скань иначе?
   а) финифть;
   б) филигрань;
   в) рельеф;
   г) гильоше.
2. Из чего делают дешевые сканые изделия?
   а) красномедная проволока;
   б)серебро;
   в) латунь;
   г) сталь.
3. Кто раскрыл секрет древней техники невидимого припоя?
   а) С. Чехонин;
   б) А. Б. Рыбаков;
   в) Д. И. Вишняков;
   г) Ф. Я. Мишуков.
4. Что применяли древние мастера вместо припоя?
   а) олово;
   б) амальгаму;
   в) олифу;
   г) льняной клей.
5. Как называются листы тонко расплющенного золота?
   а) белое золото;
   б) красное золото;
   в) сусальное золото;
   г) чистое золото.
6. Назовите характерный сканый орнаментальный мотив Великого Новгорода.
   а) крупные сердца, образованные двумя спиральными завитками;
   б) пышные цветы;
   в) волютообразный завиток;
   г) спираль.
7. В чем особенность решения фона для сканого рисунка новгородских мастеров?
   а) фон — ромбовидная сетка;
   б) фон — мельчайшие кружки;
   в) фон без орнамента;
   г) фон — спиралевидные ленты.

8. Что такое скань?

а) вид языческого орнамента;

б) узоры из гладкой проволоки различной величины;

в) металлические шарики, напаянные на поверхность листа металла;

г) вид эмальерной техники.

9. Что такое зернь?

а) этап в технологии скани;

б)хрустальные шарики;

в) вид орнамента;

г) напаянные на скань металлические шарики.

10. Какой тип сканибыл более распространен в Древней Руси X—XII вв.?

а) ажурная;

б) глухая;

в) прозрачная;

г) цветная.

11. Укажите геометрическую форму зерни.

а) куб;

б) квадрат;

в) цилиндр;

г) шар.

12. В чем своеобразие московской скани XVI—XVII вв.?

а) в полихромии;

б) в соединении со стеклом;

в) в одноцветных композициях;

г) в использовании меди.

13. Какой узор характерен для московских сканых изделий в XVIII в.?

а) сетка из четырехлепестковых цветков;

б) завитки в форме сердца;

в) крупные цветочные мотивы;

г) асимметрично вьющийся стебель.

14. Какому столетию соответствует сканый орнамент из прямых вертикальных полос?

а)XIX;
б)XX;
в) XII;
г) XVIII.

15. Назовите доминирующий орнаментальный мотив Древней Руси.

а) сетка;

б)краббы;

в) спирально изогнутые стебли;

г) арабески.

16. В каком русском промысле была сделана попытка соединить филигрань со стеклом?

а) Мстерский;

б) Казаковский;

в) Красносельский;

г) Жостовский.

17. Какой мотив характерен для великоустюжской серебряной скани?

а) сердце;

б) свернувшийся листок;

в) завиток;

г) ов.

18. Назовите самый крупный центр производства ювелирных изделий с применением скани.

а) Великоустюжский;

б) Федоскинский;

в) Красносельский;

г) Мстерский.

19. В чем заключается особенность казаковской филиграни?

а) в подражании кружевоплетению;

б) в использовании стальной проволоки;

в) в использовании хрусталя и стекла;

г) в подражании вышивке полотенец.

20. Укажите изделие в технике скань с зернью.



ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 4

1. Какой вид эмали был распространен в древнем Новгороде до та таро-монгольских завоеваний?

   а) перегородчатая;

   б) рельефная;

   в) выемчатая;

   г) транспортная.

2. Что такое «эмаль по рельефу»?

   а) покрытие высоких чеканных рельефов;

   б) укрепление эмали в углублениях;

   в) между слоями эмали вплавляется изображение из фольги;

   г) основой эмали является ажурная сетка.

3. Что такое эмаль «гильоше»?

   а) покрытие высоких чеканных рельефов;

   б) покрытие несколькими слоями прозрачной эмали;

   в) декорирование без предварительной фактуровки;

   г) укрепление эмали в углублениях.

4. Какие цвета были распространены в фонах эмалевых работ Вели кого Устюга?

   а) зеленый;

   б) красный;

   в) цвет металла;

   г) белый и черный.

5. Какой промысел характеризует белый эмалевый фон?

   а) Сольвычегодск;

   б) Великий Устюг;

   в) Новгород;

   г) Казаковский.

6. Что такое «белье» в эмалевых изделиях?

   а) фон для масла;

   б)декоративность;

   в) вид грунтовки;

   в) укрепление слоя металла.

7. В каком столетии активно развивается Московская эмальерная школа?

   а) в XVII;

   б) в XIV;

   в) в XII;

   г) в XIX.

8. В чем своеобразие выемчатой эмали?

   а) эмаль обрамляется сканым обрамлением;

   б) внутри эмали есть углубление;

   в) стекловидная масса заливается в углубление в металле;

   г) эмаль — мастичная паста.

9. Как отразились на эмальерном искусстве восточные влияния и взаимоотношения московских князей с восточными правителями?

   а) включение цветной фольги;

   б) отсутствие цвета;

   в) сохранение традиций;

   г) изменение цвета.

10. В чем своеобразие орнаментальных мотивов сольвычегодских эмалей?

    а) в архитектурных элементах;

    б) в мелких растительных мотивах;

    в) в абстрактных мотивах;

    г) в крупных цветочных мотивах.

11. С чьим именем связано развитие сольвычегодского промысла?

    а) П. Г. Жарков;

    б) Н. Г. Строганов;

    в) Н. В. Алексеев;

    г) И. П. Хлебников.

12. Кто такой знаменщик?

    а) мастер, ставящий клеймо;

    б) мастер, чеканящий узор;

    в) мастер, расписывающий изделие;

    г) мастер, задумывающий и наносящий рисунок на изделие.

13. Назовите имя первого известного знаменщика.

    а) Г. П. Фаберже;

    б) П. А. Овчинников;

    в) С. Ушаков;

    г) 0. Ф. Курлюков.

14. Назовите яркую школу русской расписной финифти.

    а) Красное Село;

    б) Ростов Великий;

    в) Москва;

    г) Мстера.

15. В каком жанре развивается расписная финифть?

а) пейзажи;

б) иконописные образы-портреты;

в) натюрморты;

г) бытовые сцены.

16. В каком стиле работал московский эмальер П. А. Овчинников?

а) неорусский;

б) неоготика;

в) классицизм;

г) барокко.

17. Найдите эмальерное изделие из Сольвычегодска.



18. Какие орнаментальные мотивы становятся популярными в московских эмальерных мастерских во второй половине XIX в.?

а) древнерусские; б) рокайльные;

в) готические; г) древнегреческие.

19. Какая эмальерная техника разрабатывается мастерами предприятий Г. П. Фаберже?

а) витражная;

б) «гильоше»;

в)транспортная;

г) по сканому фону.

20. Найдите изделие, выполненное в технике «гильоше».



ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 5

1. Что такое ковка?
   а) способ работы, связанный с чеканкой;
   б) способ работы, связанный с кузнечным делом;
   в) способ работы, связанный с литьем;
   г) способ работы, связанный с гравированием.
2. Для обработки какого металла применима горячая ковка?
   а) серебро;
   б)ртуть;
   в) железо;
   г) золото.
3. Какие металлы поддаются холодной ковке?
   а) драгоценные;
   б) недрагоценные;
   в) жидкие;
   г) тяжелые.
4. Какая техника близка ковке?
   а) техника тиснения;
   б) техника чеканки;
   в) техника просечки;
   г) техника литья.
5. С какого столетия на Руси активно развивается кузнечное дело?
   а) с V;
   б) с XII;
   в) с XVI;
   г) с XIX.
6. Какие горны применяются для художественной ковки?
   а) закрытого типа;
   б) полуоткрытого типа;
   в) открытого типа;
   г) горны не применяются.
7. В чем особенность кузнечного дела в XVII в.?
   а) кованые изделия применяются в архитектуре;
   б) кузнечное дело не развивается;
   в) кузнечное дело применяется в ювелирном искусстве;
   г) качество кованых изделий ухудшается.

8. Как принципы классицизма повлияли на создание художественных изделий?

а) связь изделий с интерьером;

б) преобладание декора;

в) связь изделий с архитектурой здания;

г) отсутствие связи изделий с архитектурой здания.

9. В чем своеобразие кованых оград XVIII в.?

а) в использовании геометрических мотивов;

б) в использовании форм живой природы;

в) в использовании форм неживой природы;

г) в использовании фантазийных мотивов.

10. Какому периоду соответствует соединение кованых элементов при помощи шипа?

а) рубеж XIX—XX вв.;

б) XIV в.;

в) рубеж XVIII—XIX вв.;

г) XVII в.

11. Кто из представленных мастеров использовал в своем творчестве кованый металл?

а) В. Баженов;

б) Г. Фаберже;

в) 0. Бове;

г) Д. Жилярди.

12. Что способствовало росту опыта и мастерства московских кузнецов в середине XIX в.?

а) отсутствие заказов;

б) изменение ассортимента;

в) обилие заказов;

г) изменение технологий

13. Найдите кованое изделие.



а)



б)



в)



г)

14. Что получает распространение в кузнечном деле на рубеже XIX—XX вв.?

    а) ручной труд;

    б) использование драгоценных металлов;

    в) орнаментированные детали промышленного изготовления;

    г) алмазная гравировка деталей.

15. Какой технологический прием вошел в кузнечные работы в эпоху модерна?

    а) отделочная чеканка на листе;

    б) ручная ковка;

    в) литье из драгоценных металлов;

    г) инкрустация перламутром.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 6

1. К какой группе металлов относится серебро?

   а) к полудрагоценным; б) к искусственным;

   в) к недрагоценным; г) к драгоценным.

2. Какая техника характерна для серебряных изделий?

   а) роспись анилиновыми красками;

   б) горячая ковка;

   в) чернение;

   г) ногтевая резьба.

3. В чем своеобразие стиля qiardinetti?

   а) в композициях из цветов и листьев;

   б) в композициях из зверей и птиц;

   в) в композициях с изображением человека;

   г) в композициях из абстрактных мотивов

4. Что придавало великоустюжскому серебру очень черную тональность?

   а) глубокий рельеф;

   б) использование черного пигмента;

   в) частая штриховка линий;

   г) особенность сплава черни.

5. Что служило сырьем в производстве изделий из серебра в Древней Руси?

   а) иностранные изделия;

   б) руда;

   в) искусственное серебро;

   г) ртуть.

9. 6. Какое время стало периодом становления московского серебряного дела?

   а) рубеж XVII—XVIII вв.;

   б) XII в.;

   в) рубеж XIV—XV вв.;

   г) XVIII в.

7. Укажите особенности серебряных изделий Великого Новгорода XVI в.

   а) орнамент повторяет мотивы североевропейского барокко;

   б) орнамент близок к деревянной резьбе;

   в) отсутствие орнамента;

   г) орнамент создается в традициях древнего Киева.

8. Какой промысел стал одним из ведущих в области чернения по серебру?

   а) Красносельский;

б) Вологодский;

в) Казаковский;

г) Великоустюжский.

9. Что нового наблюдается в серебряных изделиях XVII в.?

а) реалистические изображения;

б)роспись по серебру;

в) абстрактные изображения;

г) включение перламутра.

10. С каким драгоценным камнем в ювелирных изделиях с XVIII в. сочетается серебро?

а) с изумрудом;

б)с рубином;

в) с бриллиантом;

г) с янтарем.

11. Как стиль классицизм повлиял на серебряные изделия великоус- тюжских мастеров?

а) редкое применение позолоты;

б) частое применение позолоты;

в) асимметричные формы изделий;

г) ослабление черни.

12. Кто разработал образцы черневых изделий великоустюжского промысла?

а) 0. Ф. Курлюков;

б) М. П. Чирков;

в) П. Г. Жарков;

г) Н. В. Семенова.

13. К чему привело орнаментальное оформление черневых изделий из Великого Устюга?

а) к смещению ассортимента в сторону церковной утвари;

б) к смещению ассортимента в сторону ювелирных украшений;

в) к исчезновению черни;

г) к смещению ассортимента в сторону портретной скульптуры.

14. Какой орнаментальный мотив становится основным для серебряных изделий из Пскова?

а) розетки и звезды;

б) кентавр;

в) птица Сирин;

г) единорог.

15. В чем проявился процесс трансформации комнинского стиля в работах новгородских серебряников?

    а) в использовании цвета;

    б)в исчезновении контура;

    в) в повышенной роли контура;

    г) в отсутствии орнамента.

16. В чем причина увеличения числа мастеров и изделий в XIV—XV вв.?

    а) в росте промышленного производства;

    б) в появлении разнообразных школ;

    в) в приглашении иностранных мастеров;

    г) в возросших потребностях великокняжеского двора.

17. Как изменяются формы Великоустюжских серебряных изделий в эпоху классицизма?

    а) неясный орнамент;

    б) формы изделий стали проще;

    в) отсутствие орнамента;

    г) формы изделий усложнились.

18. Найдите изделие в технике чернения.



19. Какая техника обработки серебра достигла расцвета на рубеже XIX—XX вв.?

    а) чеканка;

    б)гравировка;

    в) тиснение;

    г) штамповка.

21. Найдите русское церковное изделие из серебра.



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 7

1. Что такое терракота?

   а) обожженная глина, не покрытая глазурью;

   б)глинабелого цвета;

   в) обожженная глина, покрытая глазурью;

   г) необожженная глина.

2. Что такое фаянс?

   а) керамика с толстым черепком;

   б)керамикакрасной глины;

   в) керамика с тонким черепком;

   г) керамика белой глины с толстым черепком.

3. С производством каких сопутствующих изделий связаны, в основном, все гончарные промыслы России?

   а) с производством керамических панно;

   б) с производством предметов интерьера;

   в) с производством украшений;

   г) с производством керамической игрушки.

4. Для какого промысла характерен лепной край изделия?

   а) для скопинского;

   б) для гжельского;

   в) для филимоновского;

   г) для каргопольского.

5. Как называется жидкая глиняная масса?

   а) ангоба;

   б)терракота;

   в) шликер;

   г) гипс.

6. В чем заключается характерное отличие росписи дымковской игрушки?

   а) в отсутствии цветного фона;

   б) в росписи гризайлью;

   в) в белой основе под раскраску;

   г) в черном фоне.

7. Для какого промысла характерна линейная, штриховая разработка декора?

   а) Дымково;

   б) Гжель;

в) Филимоново;

г) Каргополь.

8. В чем особенность филимоновской игрушки?

а) в приземистых фигурах;

б) в вытянутых пропорциях;

в) в абстрактных формах;

г) в изображении цветов.

9. Какой формы сосуды были популярны в гжельском промысле конца XVIII в.?

а) кумганы;

б) амфоры;

в) килики;

г) кратеры.

10. Кто первым в России изобрел фарфор?

а) Г. П. Фаберже;

б) Д. И. Виноградов;

в) М. П. Чирков;

г) Д. Жилярди.

11. Что использовалось в декорировании гжельских майоликовых изделий XVIII в.?

а) коричневая гризайль;

б) яркие краски;

в) оттенки красного;

г) кобальт.

12. С чем связано происхождение монохромной (кобальтовой) росписи в Гжели?

а) с заимствованием из народных традиций;

б)с влиянием модерна;

в) с влиянием классицизма;

г) с новыми технологиями.

13. В чем состоит своеобразие фарфоровых изделий эпохи ампира и классицизма?

а) в крупных орнаментальных мотивах;

б) во включении золота;

в) в полихромной росписи;

г) в серебрении изделий.

14. С какого времени на гжельском промысле воссоздается традиция майоликовой продукции?

а) с 40-х гг. XX в.;

б) с начала XX в.;

в) с 30-х гг. XVIII в;

г) с начала XIX в.

15. Найдите изделие скопинской керамики.



а)



б)



в)



г)

16. акой промысел занимался выпуском керамических изделий, напоминающих зооморфных существ?

а) Гжель;

б) Мстера;

в) Скопин;

г) Жостово.

17. Что такое изразец?

а)типорнамента;

б)видфарфорового сосуда;

в) кирпич;

г) керамическая плитка, украшающая экстерьер сооружения.

18. Найдите керамическое изделие Гжели.



а)



б)



в)



г)

19. Какая цветовая гамма доминировала в изразцах XVII в.?

    а) зеленая;

    б) красная;

    в) черная;

    г) золотистая.

20. Как называлась в XII в. часть города Новгорода, заселенная ремесленниками-гончарами?

    а) Город мастеров;

    б) Гончарный конец;

    в) Гончарное место;

    г) Гончарное начало.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 8

1. Что такое геометрическая резьба?

   а) узор, построенный на криволинейных комбинациях;

   б) узор, содержащий простейшие комбинации;

   в) узор выполняется кистью;

   г) узор, содержащий сложные комбинации.

2. Что имитировала хохломская роспись?

   а) инкрустированную стеклянную посуду;

   б) станковую живопись;

   в) лубочные картинки;

   г) золоченую фарфоровую посуду.

3. Назовите тип орнамента, использовавшийся в росписи хохломы.

   а) травный;

   б)геометрический;

   в) пейзажный;

   г) цветочный.

4. Из какого материала изготавливалась традиционная северная ут варь - туесок?

   а) из бересты;

   б) из капокорня;

   в) из осины;

   г) из осоки.

5. Каким материалом обрабатывают капокорень для лучшего выяв ления его структуры и рисунка?

   а) лаком;

   б) морилкой;

   в)левкасом;

   г) краской.

6. Что такое ногтевая резьба?

   а) резьба, имеющая геометрические четкие очертания;

   б) резьба, осуществляемая угловыми стамесками;

   в) резьба, осуществляемая ногтями;

   г) резьба, осуществляемая полукруглыми стамесками и имею щая в очертании плавные линии.

7. Что такое охлупень?

   а) изображение головы коня, вырубленное топором;

   б) часть деревянной прялки;

в) тип деревянной резьбы;

г) тип крестьянской посуды.

8. Какие изделия характерны для богородского промысла?

а) хозяйственный инвентарь;

б)посуда;

в) игрушка и скульптура;

г) прялки.

9. Назовите самого популярного героя богородского промысла.

а) медведь;

б) человек;

в) птица;

г) заяц.

10. В какой технике резьбы по дереву работали мастера абрамцев- ско-кудринского промысла?

а) ногтевая резьба;

б) плоскорельефная резьба;

в) объемная резьба;

г) выемчатая резьба.

11. Назовите характерный узор хотьковского промысла.

а) животный;

б) зооморфный;

в) растительный;

г) человеческий.

12. Что придает изделиям хотьковского промысла схожесть с вещами, выполненными из дорогих пород дерева?

а) подкрашивание морилкой;

б)лакирование;

в) инкрустация перламутром;

г) вощение.

13. Для какой местности характерны изделия из прорезной бересты?

а) для Новгорода;

б) для Ростова Великого;

в) для Сольвычегодска;

г) для Великого Устюга.

14. В чем заключается процесс обработки капа и капокорня?

а) в обработке на токарном станке;

б) в обработке кислотами;

в) в распиливании наростов на тонкие пластины;

г) в разделении на отдельные части.

15. Как украшают туеса из бересты в Архангельской области?

а)тиснением;

б) кистевой росписью;

в) резьбой по бересте;

г) печатью штампиками.

16. Найдите изделие богородской резьбы.



а)



б)



в)



г)

17. Для мастеров какого города характерно умение ювелирно профилировать изделия?

а) для Вятки;

б) для Вологды;

в) для Москвы;

г) для Мытищ.

18. Что такое роспись «под фон» в хохломском промысле?

а) цветом покрывается фон;

б) цветом решается орнамент;

в) роспись покрывается глазурью;

г) объемный рисунок.

19. Для какого промысла характерна роспись красками по чистой поверхности дерева?

а) для полхов-майданского;

б) для богородского;

в) для хохломского;

г) для городецкого.

20. Родиной какого токарного изделия можно назвать город Сергиев- Посад?

а) игрушки-медведя;

б)прялки;

в) матрешки;

г) шкатулки.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 9

1. Чем обусловлено развитие косторезного промысла?
   а) наличием заказов;
   б) наличием кости — сырья;
   в) модой на костяные изделия;
   г) религиозными убеждениями.
2. Что такое кость-цевка?
   а) лошадиная лопатка;
   б) кость моржа;
   в) зуб кашалота;
   г) кость нерпы.
3. Назовите особенность орнаментального декора изделий из кости.
   а) глубокий рельеф;
   б) неглубокий рельеф;
   в) сложный орнамент;
   г) тонирование кости.
4. Какой способ декорирования чаще всего встречается в изделиях из кости?
   а) скань;
   б)чеканка;
   в) гравировка;
   г) эмаль.
5. Чем обусловлено становление и развитие холмогорского промысла?
   а) развитием Петербурга и появлением заказов;
   б) развитием торговли;
   в) увеличением экспорта;
   г) проникновением европейских стилевых направлений.
6. Какой способ декорирования придавал холмогорским изделиям большую цветовую выразительность?
   а) выжигание;
   б) применение цветной фольги;
   в) подсветка;
   г) роспись анилиновыми красками.

7. Как увеличение заказов сказывается на изменении ассортимента?
   а) никак;

б) появляются секретеры, шкафы;

в) увеличивается объем изготовления украшений;

г) изделия используются для декорирования экстерьера зданий.

8. С каким материалом, в основном, работают чукотские косторезы?

а) кость-цевка;

б) мамонтовый бивень;

в) зуб кашалота;

г) моржовый клык.

9. Что такое полиэйкония?

а) многообразность;

б) однообразность;

в) портретность;

г) пейзажность.

10. Какой характер носили чукотские косторезные изделия в I тысячелетии до н. э?

а) ритуальный;

б)светский;

в) сувенирный;

г) утилитарный.

11. Назовите характерный орнаментальный мотив чукотских косторезных изделий.

а) симметричный завиток;

б)треугольники;

в) круг и точка;

г) сетка.

12. В каком году образовался чукотский косторезный промысел в Уэлене?

а) в 1970-е гг.;

б) в 1890 г.;

в) в 1230 г.;

г) в 1930 г.

13. Какие сюжеты характерны для чукотских гравированных моржовых клыков?

а) русские былины;

б)«русские тройки»;

в) национальные сказки;

г) евангельские сюжеты.

14. Как достигалось цветовое многообразие в изделиях из гравированных моржовых клыков?

а) выжигание;

б) украшение камнями;

в) роспись;

г) втирание цветовых пигментов.

15. Найдите изделие чукотского косторезного промысла.



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 10

1. Какое стекло было известно в Киевской Руси?

   а) костяное;

   б)гутное;

   в) выдувное;

   г) прозрачное.

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 10

2. В каком веке назрела потребность в организации собственного стекольного производства в России?

   а) в XVII в.;

   б) в XVI в.;

   в) в XIX в.;

   г) в XII в.

3. Назовите первый стекольный завод в России.

   а) Ямбургский;

   б) Потемкинский;

   в) Петербургский;

   г) Измайловский.

4. Какое стекло выпускалось на Измайловском заводе в XVII в.?

   а)тонкостенное;

   б)костяное;

   в) толстостенное;

   г) цинковое.

5. Какого цвета стеклянная продукция выпускалась в начале XVIII в. на частных предприятиях?

   а) красного;

   б)зеленого;

   в) бесцветного;

   г) бирюзового.

6. Какое изделие стало выразителем стилистики барокко?

   а) кубок;

   б)бокал;

   в) ложка;

   г) ваза.

7. Какой тип стекла стал хорошим материалом для пышных орнаментальных растительных композиций?

   а) гутное;

   б)костяное;

в) непрозрачное;

г) «поташный» хрусталь.

8. Какой способ обработки и декорирования стекла был основным на протяжении XVIII в.?

а) алмазная грань;

б)гравирование;

в) резьба;

г) роспись.

9. Какое частное стекольное производство было одним из известных в России в XVIII в.?

а) производство Мальцевых;

б) производство Поповых;

в) производство Орлова;

г) производство Голицыных.

10. Какой орнамент стал популярен в конце XVIII в. в связи с увлечением английским искусством?

а) акант;

б) пальметта;

в) ветка цветов на длинном стебле;

г) гирлянда.

11. Что стало существенной частью декоративной композиции, украшающей провинциальное гравированное стекло?

а) инкрустация;

б) портрет заказчика;

в) библейские высказывания;

г) надписи-посвящения.

12. Какие мотивы преобладалив декоративной росписи гутного стекла?

а) фольклорные;

б) жанровые;

в) архитектурные;

г) религиозные.

13. К какому стеклу появляется интерес в конце XVIII в.?

а) к цветному;

б) к прозрачному;

в) к ажурному;

г) к радужному

.

14. Какое стекло близко по технологии производства «костяной материи»?

а) прозрачное;

б) гравированное;

в) радужное;

г) непрозрачное

15. Как орнаментировалось двух- и трехслойное стекло начала XIX в.?

а) цветными нитями;

б) алмазной гранью;

в) инкрустацией;

г) росписью.

16. Как называлось цветное непрозрачное стекло в первой трети XIX в.?

а) эмаль;

б)витраж;

в) смальта;

г) фаянс.

17. В связи с чем появилось непрозрачное (костяное) стекло?

а) в подражание дереву;

б) в подражание мозаике;

в) в подражание фарфору;

г) в подражание кости.

18. Назовите техническое новшество (вид стекла) в стеклоделии второй трети XIX в.?

а) двухслойное;

б) многослойное;

в) однослойное;

г) трехслойное.

19. Какой художественный стиль хорошо согласовывался с техникой изготовления стекла?

а) классицизм;

б) модерн;

в) ампир;

г) рококо.

20. Найдите «костяное» стекло



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 11

1. Назовите известный подмосковный промысел по производству расписных подносов.

   а) Богородское;

   б) Холуй;

   в) Жостово;

   г) Мстера.

2. Что воспринял подмосковный промысел расписных подносов от аналогичного уральского?

   а) декоративность цветовых решений;

   б)гризайль;

   в) натурализм изображения;

   г) монохромную живопись.

3. С чем связано увлечение мастеров из Жостова сюжетной росписью?

   а) с привлечением к работе мастеров-иконописцев

   б) с копированием станковой живописи;

   в) с конъюнктурой рынка;

   г) с тем, что первые мастера были из Федоскина.

4. Назовите главную тему украшения подносов.

   а) портреты;

   б) орнаментальная роспись;

   в) пейзажи родной местности;

   г) жанровые картинки.

5. Что главенствует в росписях жостовских подносов?

   а) букет;

   б)птица;

   в) человек;

   г) насекомое.

6. Что является завершением росписи жостовских подносов?

   а) чеканный орнамент;

   б) рисунок, нанесенный штампиками;

   в) золотой орнамент на бортах подноса;

   г) роспись свободными мазками.

7. На каком фоне чаще всего делается роспись жостовских подносов?
   а) на красном;
   б) цвета металла;
   в) на черном;
   г) на многоцветном.
8. Какая живопись появляется на уральских подносах на рубеже XVIII—XIX вв.?
   а) сюжетная;
   б) анималистическая;
   в) реалистическая;
   г) религиозная.
9. Когда стали изготавливать уральские расписные подносы?
   а) в первой половине XX в.;
   б) в начале XIX в.;
   в) в начале XVIII в.;
   г) на рубеже XVIII—XIX вв.
10. В связи с чем развивается уральский промысел расписных подносов?
   а) с развитием промыслов по обработке камня мягких пород;
   б) с развитием металлургического производства;
   в) с приездом мастеров;
   г) с развитием городской инфраструктуры.
11. Что стало причиной появления лаковой миниатюры?
   а) влияние восточных культур;
   б) приезд иностранных мастеров;
   в) банковский кризис;
   г) подражание высшему обществу.
12. Что было предтечей появления изделий лаковой миниатюры?
   а) лаковый козырек мужского головного убора;
   б) японские лаки;
   в) китайские лаковые изделия;
   г) коробочка из папье-маше.
13. Из чего делается основа под лаковую миниатюру?
   а) из металла;
   б) из стекла;
   в) из древесины;
   г) из папье-маше.
14. На основе каких промыслов формируются лаковые?
   а) иконописных;

б)косторезных;

в) эмалевых;

г) деревянных.

15. Для какого промысла характерен сюжет «Тройка»?

а) для Мстеры;

б) для Холуя;

в) для Федоскина;

г) для Жостова.

16. Укажите основной цвет, использующийся во внутренних частях лаковой миниатюры.

а) черный;

б) красный;

в) синий;

г) белый.

17. Какой промысел перенес в свое творчество манеру иконописи?

а) Холуй;

б) Федоскино;

в) Мстера;

г) Палех.

18. Для какого промысла характерен белый фон?

а) для мстерского;

б) для красносельского;

в) для палехского;

г) для полхов-майданского.

19. Какие сюжеты характерны для холуйского промысла?

а) жанровые картинки; б) сказки и былины;

в) исторические; г) религиозные.

20. Найдите лаковое изделие из Федоскина.



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 12

1. Когда была организована первая Петербургская гранильная мастерская?

   а) во второй половине XVIII в.;

   б) в конце XVI в.;

   в) в первой половине XVIII в;

   г) в начале XIX в.

2. В связи с чем начинают разрабатываться новые месторождения поделочного и облицовочного камня в России?

   а) в связи со строительством Петербурга;

   б) в связи с расширением границ;

   в) в связи со строительством Москвы;

   г) в связи с развитием экспорта.

3. Что такое кабошон?

   а) камень без огранки, скругленный;

   б) ограненный камень;

   в)тип крепления камня;

   г) тип огранки.

4. Для каких камней характерно использование ажурного каста?

   а) для неограненных;

   б) для ограненных;

   в) для искусственных;

   г) для прозрачных.

5. Какое значение придавали камню в Древней Руси?

   а) функциональное;

   б)целесообразное;

   в) символическое, охранное;

   г) эстетическое.

6. Как древние греки иначе называли янтарь?

   а) фианит;

   б)электрон;

   в) атом;

   г) нейтрон.

7. Откуда, в основном, поступали драгоценные камни на Русь?

   а) из Америки;

   б) из Индии;

   в) из Европы;

г) из Перу.

8. Какой камень стал популярен, начиная с XVIII в.?

а) изумруд;

б)циркон;

в) бриллиант;

г) аквамарин.

9. Какой камень в Древней Руси называли «яхонт»?

а) агат;

б)рубин;

в) гранат;

г) альмандин.

10. Какой композиционный прием характерен для расположения драгоценных камней на художественных изделиях в Древней Руси?

а) сложнопространственная композиция;

б)ярусная композиция;

в) ступенчатая композиция;

г) принцип декомпозиции, россыпь.

11. Какой тип камня добывался с XVIII в. в Уральских горах?

а) янтарь;

б) жемчуг;

в) самоцветы;

г) мрамор.

12. Какой цвет янтаря считался наилучшим?

а) темно-коричневый;

б) желтый, с замутнениями;

в) чистый, светло-желтый;

г) молочно-белый.

13. С каким металлом чаще всего сочетали янтарь?

а) с золотом;

б) с медью;

в) со сталью;

г) с серебром, мельхиором.

14. К какой группе камней относятся твердые прозрачные и полупрозрачные минералы, приобретающие блеск в ограненном виде?

а) полудрагоценные;

б) драгоценные;

в) поделочные;

г) декоративные.

15. Что больше всего ценилось с давних времен в камне?

а) цвет;

б) масса;

в) твердость;

г) блеск.

16. С чем связан переход уральских мастеров к обработке камня мягких пород?

а) с окончанием добычи камня твердых пород;

б) с расширением ассортимента;

в) с заказами на такой камень;

г) с изменением моды.

17. Что такое каст?

а) способ крепления камня;

б)тип камня;

г) вид огранки; г) оправа для камня.

18. Под какие камни изготавливается «серебристый» каст?

а) под бриллиант;

б) под опал;

в) под сапфир;

г) под агат.

19. Для какого типа закрепки характерна конструкция из ленты по форме камня?

а) для клеевой;

б) для крапановой;

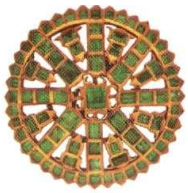
в) для гризантной;

г) для ободковой.

20. Найдите изделие с яхонтом.



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 13

1. По какому признаку вышивка названа счетной?
   а) по счету коклюшек;
   б) по счету ниток;
   в) по счету иголок;
   г) по счету мастериц.
2. Назовите особенности северных счетных вышивок.
   а) ритмическое построение узора в виде бордюра;
   б) асимметричные композиции;
   в) ступенчатый орнамент;
   г) отсутствие ритма, декомпозиция.
3. Назовите основной колорит северных счетных вышивок.
   а) гризайль;
   б) яркие;
   в) сдержанные и мягкие;
   г) насыщенные.
4. В чем состоит особенность колорита каргопольской вышивки
   а) в родственных цветах;
   б) в сдержанности цвета;
   в) в одноцветности;
   г) в яркости, многоцветности.
5. Что такое строчевая вышивка?
   а) подобная кружевоплетению;
   б) выполненная по сетке;
   в) выполненная по мережкам;
   г) гладевая вышивка.
6. Назовите особенность смоленской вышивки.
   а) растительные мотивы;
   б)криволинейность;
   в) геометрический характер;
   г) человеческие образы.

7. По какой сетке выполняют белую строчевую вышивку в Нижнем Новгороде?

   а) по выборочной сетке;

   б) по мелкой сетке;

   в) по крупной сетке;

   г) по сложной сетке.

8. Для чего изначально применяли золотое шитье?

   а) для изготовления предметов культового значения;

   б) для изготовления гобеленов;

   в) для изготовления одежды знати;

   г) для обивки мебели.

9. Какими нитями выполнялось золотое шитье?

   а) желтыми нитями;

   б) мулине;

   в) шерстяными нитями;

   г) разными металлическими нитями.

10. На что были заменены изделия золотого шитья в первой четверти XIX в.?

    а) на золототканые изделия;

    б) на шитье жемчугом;

    в) на имитацию под золото;

    г) на роспись золотом.

11. С помощью чего получают ручное кружево?

    а) с помощью станка; б) с помощью спиц;

    в) с помощью коклюшек; г) с помощью набора иголок.

12. В каком веке получило распространение кружевоплетение как вид художественного ремесла?

    а) в XVII в.;

    б) в XX в.;

    в) в XVIII в.

    г) в XIV в.

13. Как выполняются парные кружева?

    а) двумя мастерицами;

    б) одной коклюшкой;

    в) несколькими парами коклюшек;

    г) на станках.

14. Какую технику кружевоплетения, в основном, применяют для выполнения штучных изделий?

а) сцепную;

б) строчевую;

в) крест;

г) игольную.

15. Из каких орнаментированных мотивов строится вологодское кружево?

а) из скопированных природных форм;

б) из фантазийных мотивов;

в) из условных растительных мотивов;

г) из геометрических мотивов.

16. Назовите особенность орнаментирования кировского кружева.

а) нет четкого выделения узора на фоне решетки;

б) четкое выделение рисунка;

в) цветной узор;

г) сочетание объемных и плоскостных элементов.

17. Какой дополнительный цвет характерен для елецких кружевных изделий?

а) фиолетовый;

б) красный;

в) белый;

г) черный.

18. Для какого кружевного промысла характерно сочетание красных, зеленых, серых, черных тонов?

а) для кировского;

б) для Михайловского;

в) для елецкого;

г) для вологодского.

19. Назовите особенности Михайловского кружева.

а) включение металлизированных нитей;

б) выполняется без скола по счету нитей;

в) выполняется со сколом;

г) не считаются нити.

20. Найдите михайловское кружево.



а)



б)



в)



г)

ВОПРОСЫ КОНТРОЛЬНОГО ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 14

1. Чему отдавалось предпочтение в первые годы советской власти?

   а) живописи;

   б)скульптуре;

   в) ткачеству;

   г) золотому декору.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕСТИРОВАНИЯ ПО ГЛАВЕ 14

2. Как называется фарфор 20-х гг?

   а) революционный;

   б)светский;

   в) царский;

   г) агитационный.

3. Кто был основным героем советского фарфора, выпускавшегося на Государственном фарфоровом заводе?

   а) цветочные букеты;

   б)«парочки»;

   в) красноармеец;

   г) светские люди.

4. Что стало новым в текстиле от Поповой и Степановой?

   а) фантастический орнамент;

   б) цветочный орнамент;

   в) конструктивистский орнамент; в) звериный орнамент.

5. Кто занимался поисками монументальных форм в стекле накануне Второй мировой войны?

   а) М. Раков;

   б) Д. Вишняков;

   в) С. Чехонин;

   г) В. Мухина.

6. Какое нововведение предложила В. Мухина в обработке хрусталя?

   а) мелкую грань;

   б) крупную грань;

   в) золочение;

   г) инкрустацию.

7. Назовите художника, украсившего интерьеры московского метрополитена в 1935-1938 гг.?

   а) А. Петров-Водкин;

   б) С. Ушаков;

в) А. Дейнека;

г) В. Мухина.

8. Что становится нормой в прикладном искусстве со второй половины 30-х гг?

а) проектирование загородных дач;

б) проектирование частных квартир;

в) проектирование общественных интерьеров;

г) проектирование царских палат.

9. Чему уделялось большое внимание в декорировании интерьеров в период Второй мировой войны?

а) скульптуре;

б) горельефу;

в) живописи;

г) орнаменту.

10. Что стало причиной активного развития текстильного производства в 50-е гг?

а) искусственные волокна, яркие красители;

б) возвращение к традиции;

в) натуральное сырье;

г) интерес к текстильной продукции.

11. Что стали производить в 50-е гг. в связи с размахом жилищного строительства?

а) ансамблевую мебель;

б)сборно-разборную мебель;

в) кухонную утварь;

г) декоративные панно.

12. Какие ковры стали использовать в интерьерах 50-х г.?

а) с длинным ворсом;

б) с коротким ворсом;

в) безворсовые;

г) узелковые.

13. Какой жанр искусства начинает развиваться во второй половине 60-х гг.?

а) фреска;

б)скульптура;

в) текстильное панно;

г) фарфор.

14. В какой технике выполнялись настенные декоративные панно в Грузии?

а) литье;

б)чеканка;

в) вышивка;

г) чернение.

15. Как можно охарактеризовать искусство конца 60 - начала 70-х гг?

а) романтическое;

б) футуристическое;

в) реалистическое;

г) декаденсное.