

Николай́ Иванов

ОРНАМЕНТ

**Герменевтика
и глоссарий**

 **ЭТЕРНА**

2018

УДК 745/749
ББК 85.12
И20

Рецензенты:

Бесчастнов Н. П. — доктор искусствоведения,

директор Института искусств МГУДТ, профессор;

Ландер И. Г. — кандидат искусствоведения, доцент СЗИП

Дизайн и компьютерная верстка – Александр Зарубин

Иванов, Н. А.

И20 **Орнамент: Герменевтика и глоссарий.** – М.: Этерна, 2018. – 352 с.: ил.

ISBN 978-5-480-00385-7

В книге излагается эволюция взглядов на орнамент, художественные стили. Рассматриваются интерпретации орнаментального корпуса: каким образом орнаментальные массивы объединялись, классифицировались, изучались, в них выделялись сущностные черты.

Вторая часть издания состоит из глоссария, где представлены самые популярные орнаментальные формы западноевропейского и русского искусства. Эти формы стали основой орнаментального регистра предметов «больших стилей», характеризовались наибольшей частотностью, получили наименования.

Книга предназначена для людей, интересующихся архитектурой, прикладным искусством, дизайном.

УДК 745/749
ББК 85.12

ISBN 978-5-480-00385-7

© Н. А. Иванов, текст, подбор иллюстраций, 2018

© Д. Поляруш, фотографии, 2018

© ООО «Издательство «Этерна», оформление, 2018

Содержание

Герменевтика орнамента /3

О ВОЗМОЖНОСТИ ТЕОРЕТИЗАЦИИ ОРНАМЕНТА /7

Определение орнамента /12

Мера отражения действительности в орнаменте /28

Проблема символической роли архаического орнамента /37

О возможности и необходимости
всеобщей классификации орнаментального корпуса /68

Утрата орнаментом символического и его движение
к выражению художественного стиля /88

Пространство орнаментируемого предмета и орнамент:
способы взаимодействия /97

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОРНАМЕНТА /111

Представление об орнаменте как о «божественном порядке» /115

Первые опыты систематизации орнамента /130

Орнаментоведение в контексте развития
промышленного дизайна /140

Исследование орнамента с точки зрения концепции
«художественной воли» /149

К разработке знаковой теории орнамента /159

Орнамент и проблема его отрицания /162

Пути реабилитации орнаментики /172

Глоссарий орнамента /188

Предисловие /190



Герменевтика

орландо



орнамент

ГЕРМЕНЕВТИКА

О ВОЗМОЖНОСТИ ТЕОРЕТИЗАЦИИ ОРНАМЕНТА

При поверхностном взгляде орнаментальное наследие в мире художественных произведений кажется не заслуживающим должного внимания; обычно первой и самой обыкновенной реакцией для неопытного глаза является в лучшем случае соотнесение орнамента с необходимостью «украсить» что-то действительно стоящее, а чаще всего орнамент глазом вообще пропускается, не воспринимается и никак не осознается, как будто его не существует! Неожиданным удивлением и даже эстетическим шоком сопровождается приоткрывание той смысловой завесы, которая сопутствовала созданию того или иного орнамента. Понимание орнамента возможно. Более того, при глубоком рассмотрении и пристальном анализе орнамент начинает мерцать той определенностью, которая указывает на его феноменологическую полноценность, по накалу и охвату опережающей иные сферы, в которых реализуется творчество. К примеру, П. Флоренский ставил орнамент на высшую ступень в изобразительных искусствах, объясняя свой выбор тем, что в орнаменте наиболее четко представляется идея символа.

Редкая художественная культура, тем более архаическая, обходится без орнаментального репертуара. Орнамент в поле визуального представлен чрезвычайно разнообразно и миллионами орнаментальных мотивов. Сам феномен орнамента расплывчат и неоднороден. Орнамент соотносится с культурными реалиями окружающего мира, и первые орнаментоведы начинали анализировать орнамент, выявляя уровень условности подобного соотнесения: окружающей природы и орнамента.

Книга посвящена не орнаменту, а тому, как человек его воспринимал и объяснял. По сути, она является кратким очерком развития орнаментоведения с момента появления первых трудов, классификаций орнаментального корпуса. Обрисовывание структуры феномена «орнамент», выявление законов его функционирования производилось зачастую в ситуации полной размытости, с такой долей допущений, что происходило удивительное: орнамент переставал быть в полном смысле слова орнаментом, когда, например, он почти манифестационно «полностью» объяснялся законами кристаллографии или с пафосом отвергался функционализмом, оценившим в нем «украшательский» элемент, который в начале XX в. осознавался как главный.



Конха

Филы, Египет.

Конец VI – начало VII века



Сосуд

Германия.

II–III века



Орнаментальный фриз

Египет. VI век



Десюдепорт

Генуя, Италия. XVIII век

Орнамент – одно из самых сложных для понимания художественных явлений. Выявление логики употребления орнаментальных композиций в визуальных объектах сталкивается с трудностями, вызванными путающей безбрежностью осмысливаемого материала, разнообразием употребления даже одних и тех же орнаментальных мотивов в разные эпохи, отсутствием фиксации, особенно в архаических культурах, процесса и причин создания орнамента, а также слаборазвитостью школы орнаментоведения и поверхностным отношением к орнаменту в общих курсах истории искусства и пр.

Интерес к орнаменту исторически неизменно возобновляется, однако в сфере науки ситуация с этим самым популярным феноменом мира изобразительных искусств характеризуется дефицитом теоретических разработок по его истории и его изучению.

Отдельные аспекты герменевтики орнамента рассматривались в разных контекстах представителями различных наук. Эти изыскания можно условно разделить на несколько направлений.



Тисненая кожа. Франция. Середина XVIII века

Значительная часть работ, посвященных орнаменту, — это работы искусствоведческого характера. В них исследуется орнамент как «почерк эпохи», категория эстетики. Сюда же можно отнести и так называемые таблицы орнаментов, представляющие собой результат группирования орнаментальных мотивов в соответствии с самыми общими представлениями о стилях, религиях, народностях и т. д. Выпуск подобных сборников стал традиционным с середины XIX в., характеризовался отсутствием теоретического осмысления иллюстраций, однако свидетельствовал о первых попытках классифицирования орнаментального наследия. Эти пособия предназначались для практикующих архитекторов, дизайнеров, дессинаторов и т. п. Имея на руках подобные руководства, читатель мог получать первичное представление о простейших, наиболее частых признаках стиля и пользоваться подобной литературой как определителем стилей.

С середины XIX в. работы по истории, теории и практике орнамента множатся, этот феномен привлекает внимание специалистов смежных с исто-



Элемент мебельного гарнитура

Италия. Начало XIX века

рией искусства дисциплин. Крупный блок этих работ составляют исследования орнамента математическими дисциплинами, кристаллографией — они связаны с изучением законов построения орнамента, организации симметрии, инверсии, ритма, вращений, переносов, формирующих структуру некоторых орнаментальных композиций.

Широкий спектр подходов к изучению орнамента оказывается не только предполагаемым и ожидаемым, но, по утверждению некоторых исследователей, необходимым, так как только в многообразии смыслов, которые могут быть выяв-

лены при анализе орнаментальных композиций, орнаментальный мотив становится полноценным орнаментом. «Сочетание лаконичной формы и расширяющегося многостороннего содержания является внутренним видовым требованием, присущим орнаменту как виду искусств»¹.

¹ О возможности теоретизации орнамента: *Иванова И. Ю.* Образ в искусстве орнамента. М., 2004. С. 21.

Определение орнамента

Еще в середине XX в. исследователи отмечали, что различные подходы к изучению орнаментального наследия пользуются отличными его определениями¹. Общее, устроившее бы всех определение орнамента отсутствует, что тем не менее не мешает пониманию его сути и разработке понятийно-категориального аппарата орнаментоведения. Сейчас к работам этнографического и археологического характера, работам прикладного искусствоведения, теории архитектуры, дизайна, с которых берет отсчет исследование орнамента как такового, добавились труды по математической симметрии орнамента, технологии и организации производства орнаментальных композиций в промышленности, культурологические изыскания, направленные на вскрытие символического подтекста орнамента и стилистической его характеристики, труды по психологии восприятия орнамента.



Фрагмент консоли
Германия. 1760-е годы

Медресе Бу Инания
Фес, Марокко. XIV век

¹ *Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.). М.; Л., 1963. С. 6.

Наряду со словом «орнамент» существуют другие обозначения этого феномена. Редко употребляемое слово «орнаментика» указывает на «совокупность элементов орнамента, типичных для исторического типа искусства»¹. Отечественное искусствознание в попытках подобрать определение орнаментальному наследию указывало на его проблемные поля, интуитивно догадываясь о ранних его этапах, причинах возникновения, особенностях использования, утратах в интерпретации, изменениях в иконографии. Архаическое ныне слово «орнаментистика» использовалось в период появления орнаментоведения, когда задавались лишь самые общие смысловые координаты. В. В. Стасов, один из первых исследователей русского орнамента, писал: «Ряды орнаментистики — это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также для ума и чувства»².

Рассмотрим этимологию слова «орнамент», эволюцию его значений. Одно из первых определений орнамента выделило в нем «украшательский» элемент. В. И. Даль так определил орнамент: «Украшение, прикраса»³.



Страница из книги: Стасов В. В. Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей С.-Петербург, 1884.

¹ Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. VI. СПб., 2007. С. 524.

² Стасов В. В. Русский народный орнамент. СПб., 1872. Вып. 1. С. XVI.

³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1955. С. 691.

Следующее определение, выбирая в качестве основной эстетическую составляющую орнамента, упоминает и об отсутствии у него самостоятельного значения, о его подчиненности, согласованности с материалом: «Исполненное в одной плоскости, вылепленное рельефно или резанное вглубь, одноцветное или иллюминированное красками изображение, служащее в архитектуре украшением различных частей зданий (полов, потолков, карнизов, фриз, капителей колонн, самых стен и пр.), а в художественно-промышленных производствах употребляемое для придания красивого вида изделиям всякого рода (вазам и другим сосудам, ювелирным вещам, коврам, материям для одежды и комнатного убранства, обоям, мебели и т. д.). Из самого назначения О. вытекают главные требования, которым он должен удовлетворять: необходимо, чтобы он не имел самостоятельного значения, какое представляет, напр., картина, но был вполне подчинен украшаемому им предмету, сколь возможно более соответствовал ему по стилю и величине, согласовывался с его материалом, не затемнял собой его общей формы и расчленений, а только скрывал их наготу, уничтожал их монотонность и через то возвышал эстетическое достоинство предмета»¹.

Некоторое время среди основных черт орнамента как характеризующая называлась повторяемость его элементов. Такое понимание «искусства ритма»², согласующееся с позицией исследователей орнамента, выделяющих в нем прежде всего симметрические композиции, легло в основу его определения, закрепленного, например, в БСЭ³ (автор статьи Г. А. Недошивин). Однако даже беглый взгляд по орнаментальному разнообразию кельтики или же прикладного искусства эпохи рококо или оформлению букв в средневековых русских миниатюрах показал бы, что симметричность и повторяемость орнамента в них – нечастое явление и основным признаком для его определения быть не может. Есть орнаменты и односторонние, и не имеющие повторения, и с беспорядочным расположением узоров. Замечено, что археологи и этнографы, изучающие орнаментальное наследие, отстаивают определение орнамента, в котором симметрия

¹ С-в А. Орнамент // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 43. СПб., 1897. С. 173–176.

² См., напр.: Филиппов А. В. Построение орнамента с большим числом вариантов. М., 1937. С. 3; Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник... С. 9; Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С. 7; Кокорина Ю. Г., Лихтер Ю. А. Морфология декора. М., 2007. С. 86.

³ «Орнамент (от лат. Ornamentum – украшение) узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов...» (Недошивин Г. А. Орнамент // БСЭ. М., 1974. Т. 18. С. 524–525.)

является не обязательным качеством, а свойственным феномену признаком¹. Несомненно, однако, что симметричность орнамента, притом что она не есть его сущностная характеристика, является базой для разработки таких, например, понятий, используемых в орнаменте, как «раппорт», «дорога», «бордюр».



Тарелка
Фабрика
Ивана
Небаронова,
Россия.
1880-е годы



Ваза
Дельфт,
Нидерланды.
Около
1700 года



Фрагмент пончо
Перу. VII–VIII века

Ирмологий
нотированный
Россия.
Конец XIX века



¹ Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник... С. 6.

Выделение симметричности как определяющего признака орнамента породило школу, которая в отечественном орнаментоведении долгое время была лидирующей, ее так иногда и называют — «симметрическая». В ее рамках выходят труды по кристаллографии, геометрии орнамента, где математически анализируются варианты построения орнамента. Развитие симметрической школы привело к тому, что множество орнаментальных мотивов, не объясняемых определенными законами математики, оказалось лишено соответствующего анализа, затем исключено из рассмотрения и в результате перестало увязываться с орнаментальным корпусом вообще. Приводимое определение орнамента из БСЭ утверждено именно этой школой. Кроме описанных выше противоречий, вытекающих из этого определения (например,

существование одномоментных орнаментов или принципиально не симметричных), из-за отношения к нему как к догме появилось еще одно. Дальнейшая эволюция симметрического метода привела к тому, что различение орнамента и узора стало базироваться только на основании присутствия в первом признака повторяемости, симметрии.

Притом что такое свойство орнамента, как ритмичность, не считается большинством исследователей определяющим¹, утверждается, однако, что важнейшим, наиболее специфичным качеством орнамента является «его подчиненность образу, форме и назначению того объекта, в художественной обработке которого он используется»².

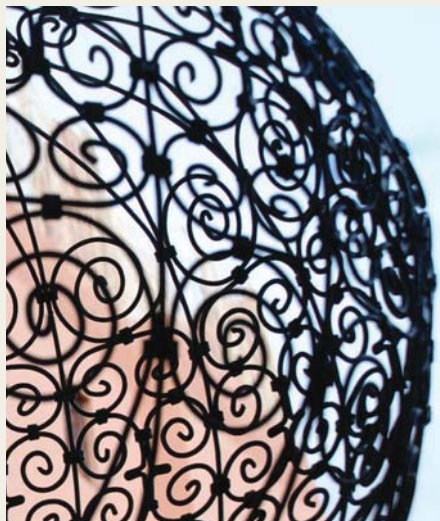


Пол театра
Лион, Франция. II–III века

¹ См., напр.: *Косменко А. П.* Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 19.

² *Алексеев С.* Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 6.

Современная этимология возводит происхождение слова «орнамент» к латинскому глаголу *ornare* в значении «вооружать, оснащать»¹. Акцент в этом случае ставится не на «украшательской» составляющей, а на необходимости, обязательном присутствии этого элемента в изделии. Орнамент сравнивается со снаряжением воина, которое защищает его в бою². А. Кумарасвами настаивает на том, что орнамент никоим образом



Плафон

Квартал кузнецов. Марракеш.
Марокко. XXI век

не может соотноситься с желанием украшать вещь, но является «отражением глубокой потребности, относимой как к человеку, так и к предмету»³: древнейшее употребление слова «орнамент» связывается с необходимой оснасткой корабля, оборудованием, а также с теми необходимыми фигурами речи в риторике, которые обеспечивают передачу смысла.

В западноевропейской теории искусства определение орнамента в первую очередь исходит из того значения глагола *ornare*, в котором главным является передача законченности в формировании облика, образа⁴. Важной в орнаменте считается черта, отражающая форми-

рование целостности, покрытие насущных, необходимых для финального функционирования изделия нужд.

Другое же значение глагола *ornare* — украшать — не вполне удовлетворяет этимологической трактовке слова «орнамент», особенно если речь идет об архаической эпохе, когда ничего не имевшего практического применения не существовало в принципе. Отход от акцента на функции украшения

¹ См., напр.: «Орнамент (лат. Ornamentum — “снаряжение, вооружение”, от *ornare* “вооружать, оснащать, снабжать необходимым”) — отвлеченный тип изображения» (Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. VI. СПб., 2007. С. 517).

² Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. VI. СПб., 2007. С. 518.

³ Coomaraswamy A. K. Figures of speech or figures of thought? London, 1946. P. 72.

⁴ Brett D. Rethinking decoration. Pleasure and ideology in the visual arts. Cambridge: University Press, 2005. P. 4.

при определении орнамента как не передающего каких-либо сущностных черт сегодня является главным для теории и практики орнаментоведения, для исследователей современного пространства визуального¹.

Орнамент является существенной частью объекта искусства, служит ему, «предназначен для визуальной интерпретации характера данного объекта, ситуации, события»². Основным, ради чего создается орнамент, оказывается описание и фиксирование его связи с поверхностью изделия, на которую он наносится. Признание значимости орнамента для дизайнера вещи означает и описание его как эстетического феномена, несущего черты прекрасного и наделяющего вещь привлекательностью.

Определение же орнамента в этнографии дается следующим образом: «Орнамент представляет собой заполнение определенных участков поверхности изделий узорами — мотивами геометрического, изобразительного (животных, деревьев и пр.) или смешанного облика, выполненными с помощью различной техники и декоративных материалов и образующими ритмически или семантически структурированные / бесструктурные композиции»³.

Акцентируя функциональные характеристики орнамента, Л. С. Клейн предлагает определять его так: «Орнамент, орнаментация (*англ.* decoration) — разделка поверхности, несущая по преимуществу (в качестве главных) эстетические, а также знаковые и изобразительные функции»⁴.

Как уже упоминалось, определяя орнамент, иногда исследователи сравнивали его с узором. При этом выделялось два сущностных отличия: ритмическая составляющая орнамента и способность орнамента «так или иначе отображать действительность»⁵. Сами узоры же «представляют собой схематизированные и обобщенные изображения»⁶. «Орнамент — это узоры, используемые в художественной обработке каких-то объектов и участвующие в создании художественного образа этих объектов, но не решающие самостоятельно художественной задачи до конца в своих собственных формах»⁷.

¹ Moussavi F. The function of ornament. Harvard: Harvard Univ., Graduate School of Design, 2008. P. 6–7.

² Арихейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. С. 138.

³ Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 19.

⁴ Клейн Л. С. Археологическая типология. Л., 1991.

⁵ Алексеев С. Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 16.

⁶ Там же. С. 14.

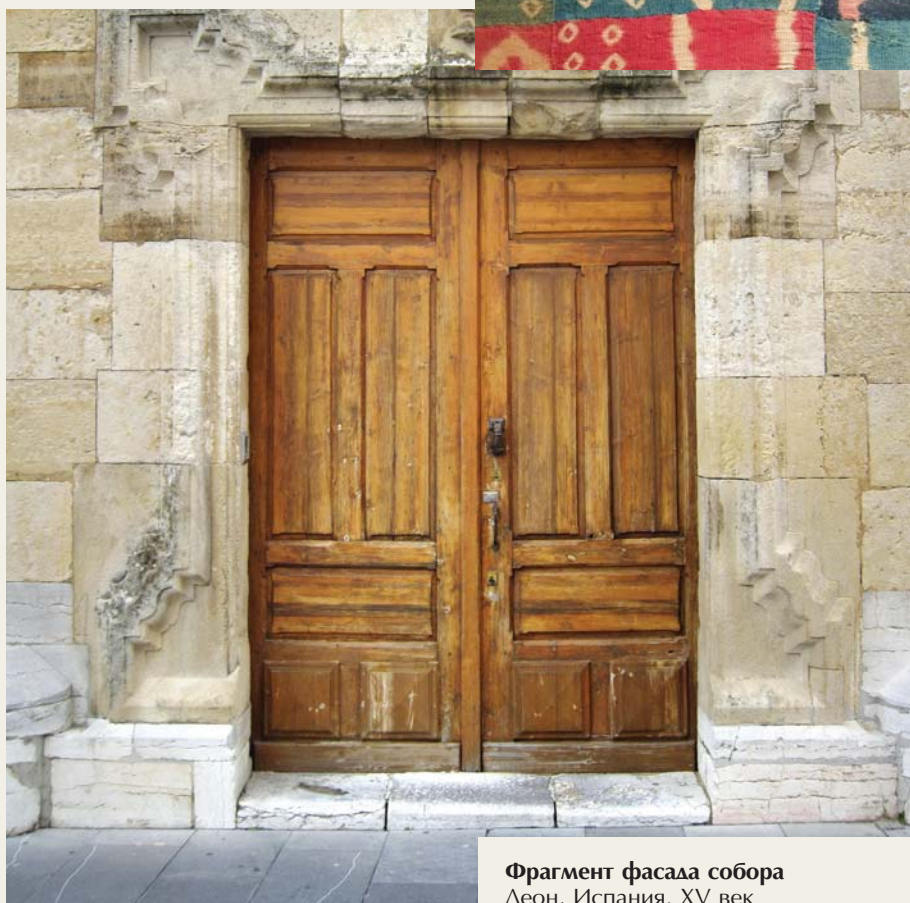
⁷ Там же. С. 17.



Ткань
Перу.
V–III века до н. э.



Фрагмент туники
Перу.
VII–X века



Фрагмент фасада собора
Леон, Испания. XV век



Дверная филенка

Михайловский дворец, С.-Петербург. 1800-е годы

Сравнение орнамента и узора, орнамента и декора позволяет отметить, что в первую очередь орнамент своим визуальным порядком обслуживает именно смысл создаваемого объекта, усиливает, «озвончает» его. Орнамент в древности противопоставляется декору подобно тому, как практически упорядочивающая, необходимая, утилитарная часть любого изделия противостоит декоративной его составляющей, подчиняющей себе пространство, которое стремится выйти за пределы формы изделия.

Декоративная составляющая имеет своей функцией преобразование пространства, изменение его архитектуры, смещение смысла и вида вещи, тогда как орнаментация структурирует вещь, без нее функционирование вещи невозможно, она является обязательной формообразующей составляющей изделия. Основным художественным смыслом орнамента в этом случае называют взаимодействие с окружающей средой: поверхностью, объемом, массой¹.

Многообразие определений орнамента уже может указывать на такое же, если не большее, число вариаций, формирующих герменевтическое пространство орнамента. Интерпретируя орнаментальное наследие, А. П. Косменко говорит о двух путях изучения и, соответственно, интерпретации орнамента. Первый связан с изучением структуры орнамента, мотивов, их происхождения, второй — с выявлением семантики народного искусства².

С именем С. В. Иванова связывается так называемый симметрический метод изучения орнамента. Исследователь исключил из рассмотрения и анализа те элементы орнамента, которые были расценены как непостоянные, не способные стать основой для обобщающих выводов и классификации орнаментальных образцов. Неустойчивыми оказались цвет, наименование орнаментальных мотивов, семантика. Наименее изменчивыми при анализе исследователем орнаментов народов Севера СССР были признаны техника, состав и особенности мотивов, композиционная структура, которые «в ясной и осязаемой форме отражают исторические судьбы населения»³. В рассматриваемых исследователем областях орнамент представляет собой по преимуществу симметрически структурируемое пространство, подверженное анализу с точки зрения симметрии, ритма, сведения орнаментальных мотивов к повторяющимся формам (розетке, бордюру). В отечественном орнаментоведении методикой С. В. Иванова пользуются как одним из основных средств при изучении орнаментального корпуса, особенно в этнографии.

В 1930-е гг. Н. Я. Марр (1864–1934) выдвинул «труд-магическую теорию», согласно которой искусство с древности являлось магической разновидно-

¹ Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. VI. СПб., 2007. С. 517.

² Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 6.

³ Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). М.; Л., 1963. С. 33.

стью речи, но речи «ручной», кинетической. Возникнув как «графический символ речи», графика затем «быстро изжила себя... обратившись в простую орнаментацию»¹. Эта теория позволила ряду археологов увидеть в древних орнаментах пиктографические знаки. М. Е. Фосс, вооружившись концепцией Н. Я. Марра, предложила рассматривать орнаментику на древней посуде как племенные знаки. Орнаментика родового общества вообще служит освещению вопросов этногенеза². Следуя замечанию Н. Я. Марра о том, что тамги, проявление древнего письма — это знаки, «указывающие не только на принадлежность к данному коллективу, но и на посвященность его первоначальному тотему»³, исследователи стали сопоставлять орнаментальные мотивы с тотемно-родовыми, семейными или индивидуальными тамговыми знаками («знаменами», «клеймами»). Так, В. Н. Чернецов полагал, что угорские геометрические узоры представляют собой упрощение родовых «знамен», «пасов»⁴, Л. С. Грибова тоже связывала геометрические узоры с семейно-индивидуальными знаками⁵. Н. Н. Волков считал, что узоры у кольских саамов связаны с космогоническими представлениями⁶.



Мукарны
Эдирне, Турция. XVI век

¹ *Марр Н. Я.* Вопросы языка в освещении яфетической теории. Л., 1933. С. 382–383.

² *Фосс М. Е.* Древнейшая история Севера европейской части СССР // Материалы и исследования по археологии СССР. 1952. № 29. С. 64–77.

³ *Марр Н. Я.* Вопросы языка в освещении яфетической теории. Л., 1933. С. 383.

⁴ *Чернецов В. Н.* К истории родового строя у обских угров // Советская этнография. 1947. VI–VII. С. 159–183.

⁵ *Грибова Л. С.* Декоративно-прикладное искусство народов коми. М., 1980. С. 146–172.

⁶ *Волков Н. Н.* Изобразительное искусство саамов // Народное творчество. 1939. № 3. С. 50.

В трудах ряда исследователей получает развитие функциональный подход к исследованию орнамента¹. Этот подход анализирует различные функции, например народного костюма, как знаковую систему.

В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым в отечественное искусствознание было введено структуралистское направление, согласно которому орнамент как своего рода язык, структурная сетка, может быть подвергнут анализу, потому что состоит из полупиктографических рисунков бинарных (двойных) образов мифа и ритуала: верх — низ; мужское — женское и т. п.² Р. Джангушин подчеркивает, что оперирование бинарными оппозициями чувственных категорий, свойственное мифологическому мышлению, определяется необходимостью, в основе которой лежит «стремление преодолеть непрерывность», тотальность при восприятии окружающего мира — мира, посредством которого производится выделение дискретных «кадров» с противоположными «знаками»³. Углубленный анализ этих знаков, ведущий к обобщению их контрастности, расширению содержания, позволяет семантизировать их через фундаментальные антиномии типа «жизнь — смерть» и т. п.⁴ В орнаменте такая бинарная оппозиционность реализуется в цвето-пластических возможностях, оперирующих контрастными цветами и разграничением фигуры и фона. Отсутствие в орнаменте полутонов, цветового перехода усиливает контрастность и служит более четкому определению бинарности. Кроме того,



Ваза

Восточная Анатолия, Турция.
II тысячелетие до н. э.

¹ См., напр.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 299–365; Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. М., 1989; Шангина И. И. К вопросу о пережитках древних верований в быту русских крестьян XIX в. // Этнография народов Восточной Европы. Л., 1977. С. 118–124; Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002.

² Иванов В. В., Топоров В. Н. Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. К 70-летию академика Д. С. Лихачева. Тарту, 1977. С. 103–119.

³ Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 106.

⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 108.

орнаменталисты применяют «негативно-позитивный», «зеркальный», «конгруэнтный» принципы расположения орнаментальных фигур, когда фигура и фон, ритмически меняясь местами друг с другом, становятся то фоном, то фигурой. Р. Джангушин замечает, что благодаря конгруэнтности можно говорить о том, что при восприятии подобной орнаментальной ленты ее пространственный динамический поток превращается в пространственно-временной, так как начинают работать характеристики времени (паузы, периоды, промежутки)¹.

Согласно такой бинарной схеме устройства орнаментальной композиции происходит, по выражению Гегеля, «напряжение понятия», так как восприятие орнамента через ритмическое тон-чувствование приводит к тому, что само изображение создает условие смыслообразования. И здесь определяющим является работа механизма контрастности и противоположности фигуры и фона, их чередования². Через чередование фигуры и фона, смену их мест реализуется сущность подобной орнаментальной композиции, что позволяет сделать вывод об «идее самообоснования на новом, преобразованном уровне»³, которая содержится в орнаментальном. Вследствие этого различие фона и фигуры иллюзорно, «поскольку всякое различие предполагает единство в своем основании, и само в действительности есть выражение этого единства»⁴. С помощью выделения бинарных оппозиций создается определенное психологическое восприятие вещи, ведущее к смыслообразованию, достижимому при контрарности, механизм которой обеспечивает постижение орнаментальной композиции.

Американская социальная антропология и археология ведут изучение орнамента в трех направлениях. Первое анализирует элементы и мотивы орнамента. Второе сосредотачивается на разработке и применении симметрического метода в изучении орнаментального наследия. Третье направление проводит структурный анализ традиционного и древнего искусств⁵.

В то же время появляются разработки П. Райс. Согласно им, у некоторых племен американских индейцев возможно выделить симметрические системы, которые повторяются из поколения в поколение и анализ которых позволяет изучать взаимодействия соседствующих племен⁶.

¹ Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 106–107.

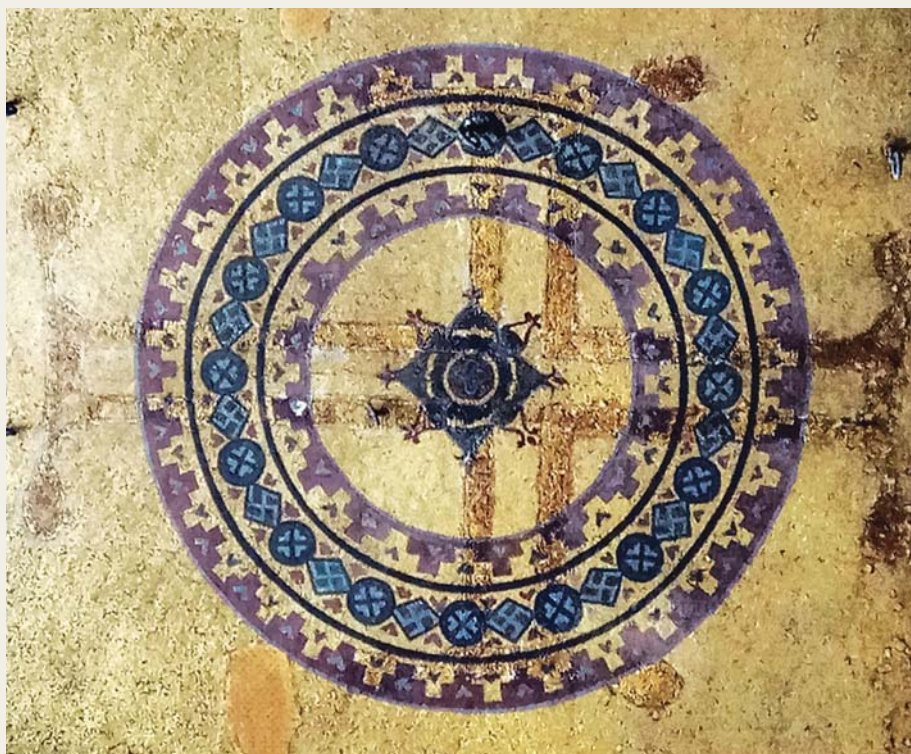
² Баканидзе М. И. Диалектика процесса умозаключения // Проблемы логики и диалектики познания. Алма-Ата, 1963. С. 298–299, 355.

³ Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 107.

⁴ Там же.

⁵ Rice P. M. Pottery Analysis. A sourcebook. Chicago, London, 1991. P. 252–268.

⁶ Ibid. P. 263.



Фрагменты интерьера храма Святой Софии
Стамбул. VI век

Юнгенианская концепция определяет появление основных форм геометрического орнамента через работу коллективного бессознательного. Эти формы (крест, квадрат, круг) являются априорно существующими, не индивидуальное сознание вводит их в искусство.

Структуралисты М. Шенкс и К. Тилли связали орнамент неолитических сосудов Швеции с существовавшими на момент их изготовления социальными противоречиями, а орнамент на сосудах для переноски воды из Перу был соотнесен с вертикальной структурой горных ландшафтов и опять же с социальной структурой местных сообществ ¹. И. Ходдер отмечает, что «структуры орнаментов не бывают универсальными»². Они могут быть

¹ Hodder J. Reading the past. Current approaches interpretation in archaeology. Cambridge, 1991; Shanks M., Tilley C. Re-constructing archaeology. London, N.Y., 1994.

² Hodder J. Reading the past. Current approaches interpretation in archaeology. Cambridge, 1991. P. 52.



Сосуд

Испания. XIX век

Значимым в трудах некоторых исследователей является и социальная ориентированность орнамента, который выступает отражателем социальной стороны стиля, социальных противоречий в обществе. Вещь — основной показатель того, как общество приспособилось к меняющейся среде, а орнамент, соответственно, играет при этом второстепенную роль.

Возможно, что орнамент является проекцией в визуальное бессознательного, механического отношения индивидуума к традиции нанесения орнамента, вследствие чего формируется «почерк» мастера.

Архитектурный орнамент тоже демонстрирует различие подходов в своей интерпретации. «Говоря об архитектурном орнаменте, надо счи-

связаны с какими-либо структурами (социальными, мифологическими, ритуальными и т. п.), однако они переменчивы, их изменяет и время, и пространство. Семантика орнаментальных структур переменчива еще в большей степени. И. Ходдер настаивает на исследовании орнамента в конкретных исторических событиях и отрицает подчинение развития орнамента нормам научных подходов, которые закрепляют за обществом и индивидуумом пассивную роль. Соотнесение орнамента с меняющимся, но конкретным историческим контекстом обязательно.

Рядом исследователей орнаментальные композиции расцениваются как «хронологические и этнокультурные маркеры»¹. За орнаментом закрепляется ярко выраженная функциональная роль, которая приводит к тому, что орнамент становится выразителем адаптации общества к внешней среде.

¹ Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 12.



Интерьер зала
Генуя, Италия. XVIII век



Мозаика монастыря Хора
Стамбул, Турция. XIV век

таться как с назначением сооружений или помещений, так и с характером их архитектуры и с их масштабностью»¹. Вписывание орнамента в общую конструкцию здания означает в меньшей мере стремление архитектора добавить зданию украшения, но главным образом является отражением его мысли, которая обнимает весь проект целиком. Отсчет, ведомый от остова создаваемой вещи, заканчивается упорядоченно взвешенным подходом к орнаментальным формам, которые необходимым образом завершают облик объекта, являясь его обязательным звеном. Этот процесс описывается архитекторами как один из самых сложных в проектировании, когда все последующие этапы, идущие за формированием элементарных форм, должны быть интерпретированы как своеобразная проекция этих первичных форм, или, как их называет Р. Арнхейм, «праформ»². Этот принцип упорядоченности управляет целостным восприятием в дальнейшем всего здания, объекта, проекта целиком; причем сохраняется иерархизация в познании вещи: от задуманного через базовые формы и структуру вещи к орнаменту.

¹ Алексеев С. Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 56.

² Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С. 174.

Мера отражения действительности в орнаменте

Первые исследователи орнамента отмечали, что его происхождение связано с перенесением образов окружавших человека предметов в условные изображения «отовсюду»¹. «Первобытный человек брал орнамент с им же исполненных циновок, плетений, а также с раковин и животных, которые ему встречались. Древние египтяне и греки пользовались растениями, их окружавшими. Волнующая вода, облака, узоры мороза на стекле — все может служить мотивом для орнамента. Источником для орнамента служил весь видимый нами мир: 1) человеческая фигура и части человеческого тела; фигуры животных, их головы, лапы; всевозможного рода насекомые и пресмыкающиеся; 2) растительное царство и окружающая нас природа, а также неорганический мир; 3) продукты человеческого разума и фантазии и изделия человеческих рук»².

С миром представлений мастера-орнаменталиста, использующего в своих объектах орнаментальный репертуар, с комплексом образов, обусловленных особенностями психологического склада самого мастера, современного ему художественного пространства, со вкусами и настроением заказчика работы, связан выбор тем орнамента. Школа, психологический настрой мастера, работающего в русле народной традиции, руководят его рукой, определяют ход процесса орнаментации.

С исчезновением смысловой нагрузки, свойственной архаическому орнаменту, он становится инструментом в руках дизайнера, который в условиях индустриализации использует его в ином по сравнению с древностью качестве; орнамент подчеркивает, например, функциональность вещи, форму, структуру или этнографический оттенок. «Любой узор и изображение есть перевертывание и фокусирование на плоскости (на ковре, картине) среды, окружающей человека, совокупный цвето-пластический образ мироздания, повторяющий его жизненный уклад»³. В своей работе дизайнер, переосмысляя старинные образцы, продолжает создавать собственные узоры, перенося особым образом объекты окружающей его действительности в орнаментальные мотивы.

¹ Недлер С. Азбука орнамента. СПб., 1910. С. 2.

² Там же. С. 2–3.

³ Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 105.



Чаша
Германия. I век

Подход дизайнера к обработке и нанесению орнамента радикально отличается от подхода мастеров эпохи протодизайна по характеру выбираемых мотивов, их символической роли, по частоте нанесения одного и того же орнамента на вещь, по служению орнамента только форме и т. д.

Мастера архаики демонстрируют приверженность к традиционности в том числе и в нанесении



Украшение
Иберия. IV—III
до н. э.



Тарелки декоративные
Петроград. 1920-е годы





Плитка

Изник, Турция. XVI век

светил, забвение семантики их идеограмм, утрата ими функций магических оберегов. Некоторые знаки переосмысляются, получая новое содержание... Остальные приобретают чисто декоративный характер, сочетаясь с другими орнаментальными мотивами позднейшего происхождения»³. Естественным процессом для интерпретации орнаментального знака оказывается нестабильность в его восприятии и понимании. Установленное значение орнамента появлялось, с достаточной степенью определенности утверждалось, изменялось, обростало новыми смыслами и, наконец, исчезало.

орнаментальных изображений на требующие того предметы. Редко оспаривается мнение, что культовые символы длительное время сохраняют свое значение, что это «стойкий элемент культуры»¹. Эта традиционность фиксируется, но она относительна. За языческими культами замечалось, что осмысление того или иного орнаментального мотива, сохраняющегося на протяжении значительного времени, различно и, в частности, связано с расплывчатостью понятий². Однако подобного рода разночтения сохраняются и при трактовке религиозного орнамента в более массовых, так называемых мировых религиях (к примеру, можно встретить различные интерпретации изображения орла в орнаменте на культовых предметах христиан). «С упрочением христианства происходил длительный процесс отмирания языческих культов небесных

¹ Голан А. Миф и символ. М., 1993. С. 8.

² Токарев С. А. Ранние формы религии. М., 1974. С. 20.

³ Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология. 1960, № 4. С. 68.

Облик окружающих предметов переводился мастерами в создаваемый изобразительный ряд порой самым непредсказуемым образом¹. Первые рисунки, с которых можно вести отсчет появления орнамента, закреплялись графически, в виде пиктограмм, геометрических построений и представляли собой символический рассказ, повествование, сообщение о чем-либо. Впоследствии за этими пиктограммами фиксировались определенные понятия. Символическая составляющая, образованием которой сопровождалось появление и развитие орнамента, могла существенно видоизменяться, то исчезая совсем, то замещаясь другой, едва сопоставимой с изначальной. Иногда один и тот же мотив мастера, даже работавшие вместе, интерпретировали и именовали по-разному.

Процесс перенесения образов действительности в орнамент и его эволюция наводят на размышления о предметности в орнаменте. Опираясь на принцип развития орнамента от простого к сложному, от простейших геометрических схем к фигуративному, П. Флоренский настаивает на том, что этот процесс шел по пути не первоначального заимствования образа². Образ в дальнейшем появлялся в орнаменте, уже на «совершенных» этапах его существования, когда геометризация, свойственная архаике (зигзаги, меандры, ряды кругов и т. п.), перешла к усложнению композиции, а уже на этом этапе художники (П. Флоренский отрицает необходимость изобразительного начала в орнаменте, следовательно, уместнее употребить более соответствующий термин для создателя орнаментальной композиции — «мастера») привлекают читаемые, перенесенные из действительности предметы и явления.

Мастер в орнаменте отражает картину мира, притом что образ в орнаменте, «который формируется как результат художественного синтеза действительности, — это образ мира как единого целого, не как объекта непосредственного созерцания, а как осмысленной, одухотворенной и опозитизированной, выраженной в гармонической пластической формуле целостности»³, то есть «образ мира», нуждающийся в переводе из действительности в визуальное пространство, закрепляется орнаментом.

¹ См., напр.: «Спирально-ленточный орнамент народов Нижнего Приамурья воспроизводит в упрощенных формах изображения веревок, ремней и цепей, с помощью которых привязывались к специальным столбам медведи, в честь которых устраивался праздник» (Иванов С. В. Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура // Памяти В. Г. Богораза: сб. тр. Л., 1937. С. 24–44).

² См.: Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 2000. С. 159.

³ Иванова И. Ю. Образ в искусстве орнамента. М., 2004. С. 19.



Скатерть
РСФСР. 1927

Когда орнамент становится необходимым художественным средством в работе художника, пусть даже украшением, то передаваемые орнаментом изображения, утрачивая магизм, приобретают более свойственные действительности черты. Первоначально геометрический орнамент, создаваемый в соответствии с определенными символическими целями, наделением вещи магическими чертами, стремился к разной степени «оживления» (вивификации). Он представлял собой упрощенное, условное изображение образов действительности. Будучи наполненным символическими подтекстами, геометрический орнамент не нуждался в том, чтобы быть «оживляемым», поскольку сам уже казался живым. Процесс утраты орнаментальными композициями первоначального смысла, обретение орнаментом лишь только эстетического, декорирующего значения ведет к тому, что на первый план при его анализе и восприятии выходят те его элементы, которые имеют определенное сходство с предметами окружающего мира. Чем меньшим становится символическое содержание орнамента, тем более явными, похожими на действительные оказываются те его части, которые принимали некогда на себя смысловую нагрузку.



Часть
навершия кабинета
Нидерланды.
1710-е годы

Утверждается, что так развивался геометрический орнамент неолитической керамики средних прирейнских территорий¹: в частности, такое происхождение имеют «веерообразные деревья» и «ромбические птицы» в гинкельштейновской орнаментации.

Введение мастером орнамента в пространство вещи и заимствование для этой цели образа окружающей действительности приводит к акцентированию плотности орнаментального ряда, концентрированности, насыщенности, ощущаемой внутренней напряженности и «энергии сжатия»².

Художник, с помощью орнамента передающий образ действительности, делает это специфическим образом, который характеризуется условно-

¹ См.: *Dimitrescu. Notes concernant l'ornementation peinte zoomorhe et humaine dans les civilisations a ceramique de Rumanie et la Sisiane. Bucureci, 1931; Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы // Ученые записки ЛГУ. 1949, № 85. С. 84.*

² *Иванова И. Ю. Образ в искусстве орнамента. М., 2004. С. 20.*

стью. Условность орнамента необходима, поскольку служит для создания образа, монументального в иных случаях, например при обработке поверхности здания. Орнамент, лишенный условности, перестает играть полноценную роль в орнаментированной вещи, поскольку не свидетельствует о многогранности жизни; нарочитая детализация свидетельствует о схематизации и сужении содержания.

Условность передачи орнаментом образов действительности проистекает из его подчиненности объектам, на которые он наносится, и их формы. Объемно-пространственная трактовка орнамента «не должна нарушать орнаментируемых поверхностей»¹. Орнамент необходимым образом ограничивается требованиями вписываемости в плоскость орнаментируемой поверхности, служит своего рода «посредником», «границей» между миром форм и бесформенным, плоским пространством вещи, на которое он наносится. Отсюда и происходит его условность. В противном случае при обнаружении орнаментом хотя бы иллюзорной передачи действительности он превратится в картину. Логичным следствием преодоления орнаментом условности будет являться разрушение орнаментированного объекта, потеря органической связи с ним.

Процесс перевода художником окружающей картины мира в образы орнамента начинается с так называемых вторичных образов, то есть соответствующих образам представлений. В них уже утрачен индивидуальный облик конкретно существующих предметов действительности и отражены обобщенные, видовые черты предмета, лежащего в основу орнаментальной композиции и приобретающего зачастую фантастический облик. Художник, работающий над образом орнаментального мотива, идет по пути унификации изображения, жестко подчиняет его на финальном этапе общему орнаментальному строю, которому соответствует упорядоченность, формальность, рационализм.

Интерпретация орнаментальных мотивов, при которой в орнаменте «узнаются» предметы и образы из окружающего создателя мира, чревата неполнотой и ошибочностью. «Не может быть никакого сомнения, что те, кто исполняют эти рисунки, ассоциируют с ними определенные цели, хотя отношения между ними, почти во всех случаях, остаются для нас темными. Мы видим, как мало у нас права истолковывать орнаменты первобытного человека по тому сходству с известным нам предметом, которое обнаруживается в рисунке»².

¹ Алексеев С. Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 18.

² Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930. С. 80.



Плитка
Туркестан. XIV век

Оконная облицовка
Стамбул, Турция. Около 1540 года



Специфической основой для организации орнаментального репертуара представляются шрифт и иероглифика. В значительной степени это свойственно тем художественным пространствам, где изображение людей и животных было затруднено по религиозным мотивам. В странах (большей частью мусульманских), ценивших искусство каллиграфии, орнамент зачастую строился через заимствование каллиграфического шрифта в качестве базы орнаментальной композиции. В XI в. на основе каллиграфии в Средней Азии возник «цветущий куфи» — вид буквенного орнамента, в котором почерк каллиграфа соче-

тается с растительными мотивами¹. Иногда шрифт сам становился базой для отображения окружающей действительности. Метаморфозы, которые происходят с буквами арабского алфавита, «написанными тем или иным почерком, написанными красиво или небрежно, превращают эти буквы в нечто подобное предметам и явлениям окружающего мира»². Так, заголовки газет набирались буквами арабского алфавита, стилизованными под образы, диктуемые содержанием публикуемого материала³.

Предполагается, что само устройство арабского языка, в котором слова соотносятся друг с другом с помощью повторяющихся элементов, по всей видимости, нашло отражение в ритмическом строе арабских орнаментов⁴. В Древнем Китае отмечается связь иероглифики и орнамента, переходящих друг в друга. Иероглиф может являться, по сути дела, частью орнамента, либо вписываясь в него, либо являясь его деталью⁵. Вообще, как на основании рисунков и орнамента были созданы иероглифы, так и из иероглифов создается орнамент. Орнамент становится самостоятельным явлением, отличным от письменности.

Проблема символической роли архаического орнамента

В орнаменте отражаются разнообразные и разновременные религиозные, мифологические, эстетические представления и различного рода социальные связи. Исследуя мотивы возникновения орнамента, можно говорить

¹ Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961. С. 196.

² Червоная С. М. Современное исламское искусство народов России. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 364.

³ В 1918 г. в Казани выходила газета «Эшче» («Рабочий»), имевшая заголовок, в буквах которого читалось изображение серпа и молота; заголовок газеты «Йорлы» («Бедняк») был составлен из «исхудавших», «шатающихся» букв; изображения линейки, топора, винтовки и серпа, бывшие символами инженерного, рабочего, крестьянского труда и армейской службы, составляли заголовок газеты «Аваз» («Голос»), издававшейся в 1917–1918 гг.; газета «Аул» («Деревня») 1922 г. имела заголовок, составленный из букв, похожих на вилы и сельхозорудия, газета, издававшаяся в 1919 г. в Оренбурге и называвшаяся «Кызыл Йолдуз» («Красная звезда»), имела в заголовке изображение пятиконечной звезды (Червоная С. М. Современное исламское искусство народов России. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 366–367).

⁴ Бренд Б. Искусство ислама. М., 2008. С. 20.

⁵ Карапетянц А. М. Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах (Китай до середины I тысячелетия до н. э.) // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 458.



Глоссарий орнаментов



орнамент и дизайн

Предисловие

В поле рассмотрения попали орнаментальные формы, получившие наибольшее распространение в западноевропейской культуре и искусстве России. Самый поверхностный взгляд был брошен на азиатские и мусульманские орнаменты, из которых были выбраны считанные терминологические единицы, иногда перенимаемые европейским и русским искусством. При отборе терминов автор руководствовался понятиями «орнамента» и «орнаментальной формы» как равнозначными. В определенных случаях эти понятия являются синонимами, хотя очевидно и расширительное употребление термина «орнамент», вбирающего в себя кроме разговора о форме обозначение орнаментальных корпусов, регистров, декоративного характера в изобразительном искусстве, ритма и т. д.

Существенным фактором для орнаментоведческого анализа оказывается «стилистическая обработка» предмета, которая производится над изображением в целях построения орнаментальной единицы, что подразумевает стирание индивидуальных черт и особенностей, повышение условности изображения. Были отобраны термины аппарата орнаментоведения, обозначающие орнаментальные регистры с определенной степенью условности изображения. «Чистое», узнаваемое изображение, определенность предмета — сфера иконографического разбора, не орнаментального; поэтому оказались за рамками такие термины, как «маскарон», названия, обозначающие определенные изображения животных, растений, например: «павлин», «орел», «лев», «виноградная лоза», «ромашка» и т. п.

Считаем необходимым описать трудности, которые сопровождали работу над глоссарием. Проблемы, возникшие при изучении специального материала, связаны главным образом с отсутствием единообразия в терминологии, использованием профессионального жаргона, в результате чего названия, к которым прибегают специалисты, зачастую не совпадают.

Расхождения в словоупотреблении возникают в основном под действием четырех факторов: времени, когда использовался тот или иной термин; национально-географической локализации; школ, развивавших употребление орнаментоведческого словаря; сфер искусства, в которых схожие изображения получали разные наименования (прикладное искусство, архитектура, археология, музейные сообщества, дизайн, классификационное орнаментоведение, антикварный мир, производство изделий с орнаментальными композициями, народное творчество и т. п.).

Самым значительным фактором, оказывающим влияние на изменение словоупотребления, является время. К примеру, «арабесками» одни специалисты еще лет тридцать назад называли любой растительный орнамент, будь то кельтский, готический или гротесковый. Другие сегодня закрепляют за арабесками только геометрический восточный орнамент; третьи считают, что и растительный и геометрический орнаменты называются «арабесками»; четвертые, которых большинство, сейчас делят мусульманский орнамент средневекового происхождения на геометрический, называемый «мореской», и растительный — «арабеску». А специалисты, исследующие фарфор второй половины XIX в., именуют арабесками спиралевидные завитки аканта, заимствуя такое значение термина из описаний конца XIX в.

Значительными оказываются расхождения, вызванные не только временным, но и национально-географическим фактором. Бывает, что источник заимствования забывается и орнамент воспринимается как исконно свой, «родной», а также приобретает новые именованья. Название «гирька», например, в русском позднем Средневековье уступает место термину «вислое камень». Сейчас же снова возвращаются к «гирьке»; при этом собственно итальянский термин, термин происхождения, утрачен. Еще сложнее в отечественной традиции складывается судьба названий готических элементов: в ней фиксируются подлинная готика и три неоготических волны, когда некоторым элементам давались русские именованья. Так, довольно сложной задачей является разведение терминов «сухарики» и «дентикюлы» — выбор корректного именованья в каждом конкретном случае опирается на превалирование либо классицистических черт, либо русского, «самобытного» характера. При этом наиболее вероятным является античное происхождение мотива. Деталь архитектурного декора, получившая при анализе древнерусской архитектуры XIV–XVII вв. наименование «поребрик», обнаруживается в византийском храмостроении XI–XII вв., где она называется иначе, а в деревнях Русского Севера бытовали слова от глагола «пилить», обозначающие тот же мотив, к примеру «пила», «пильное».

Очень часто в народном искусстве популярный, простой в изображении орнамент имеет огромное количество названий в разных языках, и часть этих названий входит в русский язык, например «восточный огурец» может именоваться «гюль», «миндаль», «красный перец», «боб», «туступи», «бута», «восточная пальметта», «шах». То же самое с повсеместно распространенным «свастическим орнаментом», имеющим множество именований.

В русском языке за словом «анфемий» все чаще закрепляется чередование пальметт и лотосов, которое свойственно западноевропейскому пониманию термина, тогда как в Греции слово «anthemion» обозначает чередование пальметт и цезур между ними.

Часто специалисты прибегают к заимствованию терминов орнаментоведения из иностранных языков. Нередко русскоязычный термин используется наравне с заимствованным эквивалентом. К примеру, специалисты по фарфору, продолжая использовать слова «ложки», «ложечный орнамент» для обозначения соответствующей формы, особенно западноевропейского происхождения, прибегают к термину «гадруны» или «гедруны», опираясь на слово из английского языка. Специалисты, исследующие зарубежный орнамент, не имеющий аналогов в отечественном искусстве, заимствуют вместе с ним и его название. Так, эксперты, избегая длинного определения, данного в англо-русском словаре: «резной декоративный орнамент, состоящий из ряда изображений птиц, животных или человеческих голов», употребляют транскрипцию с английского — «бикхед».

Одни и те же термины, встречающиеся в разных языках, а также в разных научных, производственных школах в рамках одного языка, могут обозначать различные понятия. Например, термин «патера» чаще всего включает в себя «розетку» и «нагель», но у некоторых специалистов можно встретить, что «патера» — это и есть «розетка». Случается, что орнаментальная форма в виде распустившегося цветка называется «розеткой», а термин «патера» не используется. «Нагель» же у иных специалистов отличается от «розетки» отсутствием лепестков, а иногда уравнивается с ней.

Часто возникает ситуация, когда в разных странах и разных сферах искусства один и тот же орнамент называется по-разному. В русском зодчестве орнамент, называемый в одной архитектурной школе «побегунчиком», в другой именуется «меандром», а в прикладном искусстве — «бегущей волной»; в Западной Европе тот же орнамент называется «завитком Витрувия», а иногда «бегущей собакой».

Среднеазиатские археологические экспедиции могут именовать ряд круглых бусин «перлами», у исследователей иконописи он может называться «жемчужником», у специалистов по западноевропейскому прикладному

искусству «жемчужником» и «бусами», а в архитектуре «бусами» именуют чаще всего чередование двух круглых или дисковых форм с одной удлиненной — «катушкой».

Бывают и этимологические расхождения. Например, название одного из самых популярных орнаментов, меандра, одни толкователи возводят к извилистой реке Большой Мендерс в Турции, другие — к столь же извилистой реке Менанд в Греции.

Особенную трудность приобретает изучение именовании форм народного орнамента. Не раз исследователи отмечали, что, например, в одной деревне одни и те же орнаментальные узоры именуются по-разному. Народы обладают богатым словарным запасом для обозначения орнаментальных корпусов; к примеру, в украинской народной культуре насчитывается около 2000 именовании орнамента. Из подобных значительных народных орнаментальных корпусов остались за рамками словаря терминологические единицы, характеризующиеся редкостью и узостью употребления. Однако ввиду того, что не существует обобщающего труда, описывающего русские орнаменты, в словаре были оставлены термины, которые когда-то бытовали и были зафиксированы, но за которыми сложно закрепить определенную иконографию, это, в частности, орнаментальные детали северного русского зодчества, такие как «абажур», «белендрясы», «грибчики», «зубчики» и т. п. Было решено включить их определения, несмотря на недостаточность сведений, чтобы в какой-то мере дать толчок к их дальнейшему изучению.

Случаи, подобные описанным выше, многочисленны. Просим вас учитывать эти особенности употребления терминов орнаментоведения, которые относятся к узкоспециальной, «знаточеской» сфере, могут обладать региональной, временной, национальной и профильной спецификой и варьироваться в значении.

Исследователи орнамента пытаются классифицировать, объединить, унифицировать терминологию. Весьма успешной оказалась работа в этом направлении исследователей архитектурного орнамента (В. И. Плужников, Н. И. Баторевич, Т. Д. Кожицева, В. В. Ланцев, А. Д. Сыщиков, В. Г. Власов, Т. Атkinson и др.), связанная с описанием наиболее частотного словоупотребления; а также аналитиков национальных орнаментальных корпусов: Т. А. Молдановой (ханты), П. М. Дебирова (народы Дагестана), С. В. Иванова (малые народы Русского Севера), Г. Н. Климовой (коми), А. П. Косменко (финноязычные народы Северо-Западной России), Г. С. Масловой (русские, карелы), С. И. Рыжаковой (латыши), О. М. Рындиной (народы Западной Сибири), А. М. Сязи (ханты), Ф. Х. Валеева (татары); специалистов по прикладному искусству: Р. Хэггара, В. М. Вишневской и др.

Абазур

— орнаментальный мотив, изображаемый в резьбе на наличниках. Бытовал на Среднем Урале.

Оранжерейные сады

Версаль. Арх. А. Ленотр.
1661

Аграф

(фр. *agrafe* — крючок) — орнаментальный мотив цветочных партеров, имеющий вид лепестков, листьев или ветвей, которые сходятся в одну точку в средней части партера. Иногда похож на розетку. Орнамент был особенно популярен в регулярных парках XVII–XVIII вв.



Айна кхамтос

(*тур. аупа, туркм. khamtos*) — орнаментальное заполнение турецких, туркменских ковров, при котором в прямоугольники вписываются ступенчатые ромбы и квадраты, разделяющие поле прямоугольника на четыре сегмента, внутри которых изображаются кресты, геометрические фигуры.



Ковер

Туркестан, Средняя Азия, XIX век

Аканф, акант

(*греч. ἀκανθός*) — орнаментальный мотив античного происхождения. Встречается уже в V в. до н. э., например в Эрехтейоне, на надгробных стелах. Одно из старейших изображений листа аканта находится в храме Аполлона в Басах (430–400 гг. до н. э.). Акант повсеместно известен в греко-римском мире и длительное время (до конца XIX в.)

оставался одним из самых популярных орнаментальных мотивов в европейских стилях; представлен в архитектуре, прикладном искусстве, скульптуре, росписях, миниатюрах, гравюрах и т. д. Не зафиксировано никакой убедительно доказанной версии о символической составляющей, которая сопровождала бы появление этого орнамента — его распространение объясняется выразительным декоративным и архитектурным началом.

Существует несколько разновидностей аканта-растения, самыми важными для соответствующего орнаментального мотива являются *Acanthus mollis* (лат. акант мягкий, др. назв. «медвежья лапа») с широкими и округлыми окончаниями листьев и *Acanthus spinosus* с более узкими закручивающимися листьями. В Древней Греции лист аканта изображается чаще с острыми краями, в Древнем Риме его верхушка притуплена, а завитки крупнее. Лист аканта составляет декоративную основу капители коринфского и композитного ордера. Предполагается, что введение аканта в коринфскую капитель является своеобразной эволюцией ионической капители. Римский архитектор Витрувий в I в. н. э. сообщает, что прообразом коринфской капители была корзина с вещами умершей девушки, оставленная на ее могиле кормилицей. С наступлением весны листья аканта разрослись по бокам корзины, а их верхушки «принуждены были загнуться в виде оконечностей волют» — такими их заметил проходящий мимо скульптор Каллимах (Об архитектуре. Кн. IV. Гл. I, 9–10).



Акант мягкий
(*Acanthus mollis*)



Акант колючий
(*Acanthus spinosus*)



Капитель
Камараса, Испания.
Конец XII века



Капитель
Андалусия, Испания. 961–970



**Медальон на фасаде
церкви Санта-Мария-делле-Грацие**
Милан. XV век

Эта версия появления коринфской капители — не более чем легенда, но она отражает связь между растением и соответствующим орнаментом. При этом уже в древнегреческом орнаментальном корпусе лист аканта слабо указывал на связь с одноименным растением, его изображение варьировалось и употреблялось там, где растительное происхождение мотива не имело значения для контекста, и он служил чисто декоративным и конструктивным задачам:

Капитель
Фессалоники. Греция.
VI век до н. э.



Навершие вазы
Италия. XVI век



Рельеф
Пьемонт, Италия. Конец XV века

Рельеф

Генуя, Италия.

XVI век



передаче ритмики, линейному построению и т. д. В Византии и романском искусстве лист изображается жестче и строже, он приобретает большую конструктивность. Как уже было сказано выше, символической, в том числе связанной с христианством, интерпретации аканта в орнаментике не отмечено. Однако иногда лист аканта сравнивался с листом чертополоха и с терновым венцом, что позволяло ассоциировать его со страданиями Христа. Этот мотив в искусстве Византии иногда настолько стилизуется, что едва узнаваем. В Западной Европе в VI–VII вв. становится популярной зооморфная и растительная орнаментация, и лист аканта в этот период превалирует в своих византийских формах. В искусстве Каролингов лист аканта возрождается при Карле Великом. Скорее всего, именно Византия, а не Древний Рим, явилась источником

этого возрождения, оставившего отпечаток, например, на коринфских капителях Аахенского собора (кон. VIII — нач. IX в.). К IX–X вв. лист аканта проникает в скандинавское искусство. В частности, в предметах стиля Рингерик фигуры животных переплетены с завитками, напоминающими листья аканта. В Северной Европе в романскую эпоху лист аканта в своих как модифицированных, так и натуралистически правдоподобных формах оказался одним из самых популярных орнаментальных мотивов. Он, к примеру, изобилует на западном фасаде собора Нотр-Дам-ля-Гранд (Пуатье, XII в.). Этот орнамент изображается по-разному: со стеблем и без, делится на доли, половинится, — и служит разным задачам: оказывает архитектурную поддержку архитектурному элементу, задает ритмические повторы и т. п. В это же время лист аканта начинает играть

значительную роль в украшении книги, используется при создании миниатюр, покрывает обложки манускриптов. В раннем Ренессансе во Флоренции лист аканта использовался как в архитектурной орнаментике, так и в прикладных искусствах: в бронзе, мебели,

резьбе, керамике. В конце XV в. с появлением гравюр акант широко распространяется в Европе: Италии, Германии, Франции и Нидерландах. Эти гравюрные изображения аканта отражали не только черты итальянского Ренессанса, но и исламские, и готиче-





Наличник

Италия. XIX век

Рама

Южная Германия.

Вторая половина XVII века

ские веяния. В готике акант стремится к большей натуралистичности (однако не реалистичности). В ранней готике акантовые листья округлы, выпуклы, а со временем вытягиваются и становятся уже. Барочные аканты пышны, объемны, перисты. Акант — лидирующий декоративный элемент в эпоху барокко, обильно представленный в архитектурной лепнине, резьбе по дереву, в бронзовых накладках на мебель.

Распространению орнаментального мотива аканта способствуют и неоклассицистические стили. В середине XIX в. Алоиз Ригль, один из первых орнаментоведов и исследователей происхождения и развития этого мотива, полагал, что лист аканта является разновидностью пальметты. О. Пьюджин сетовал по поводу обесценивания мотива аканта, который трактовался им как символ страданий Христа, а О. Джонс, хотя и включил акант в свои «таблицы», заявлял, что мотив слишком часто и широко используется к месту и не к месту. У. Моррис же реанимировал листья аканта в своих работах (шпалерах, обоях и т. д.), опираясь на образцы зрелой готики. Ботаник и дизайнер Кристофер Дрессер активно изучал изменения, происходившие с листом аканта в искусстве, и свои изыскания реализовал в новом изобразительном мотиве, который он назвал «Мощь» (Power) и который внедрил на фабрике Веджвуд при изготовлении ваз и холодильников для вина. В эпоху модерна акант широко используется, но порой в сильно измененном виде. Р. Лалик использует мотив аканта в ювелирном искусстве. В XX в. в связи с общими тенденциями по выведению орнамента из изобразительного искусства акант стал использоваться редко, однако неоклассицистические стили прибегают к нему неизменно.

В русском искусстве значительно стилизованные листья аканта встречаются в барочных и необарочных стилях: в архитектуре, иконописи, серебряных, медных, оловянных изделиях, резьбе.



Бутылочная передача

Великобритания. Середина XIX века

Чайная пара

Веджвуд, Англия. XVIII век



Особенно широкое распространение на территории России акант получает в эпохи классицизма, неоклассицистических стилей: историзма, сталинского ампира; неоготики, неobarocco, византийского стиля, модерна. Иногда в России акант называют «борщом», во французском прикладном искусстве подобный мотив часто именуется «сельдереем». Ряд чередующихся листьев аканта, цветков лотоса и пальметты называется антемием.

Ваза

Петербург. 1810-е годы

Ваза

Россия. Середина XIX века

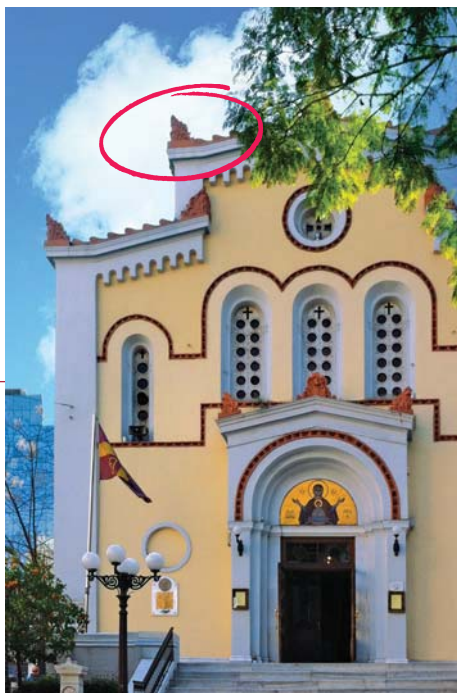




Акротерий

(греч. ἀκροτέριον — высочайший) — древнегреческий орнаментальный мотив, соответствующий навершию здания, сооружения. Представляет собой скульптурное украшение в виде стилизованного листа пальметты. Использовался в классицизме и неоклассицистических стилях.

**Фасад церкви
Живоносного
Источника** —
Афины, Греция.
Конец XIX века



Акротерий
Греция.
430 до н. э.



Аксу

(туркмен.) — тканевый туркменский узор, в основе которого лежит квадратная или ромбовидная сетка, вмещающая геометрические фигуры, состоящие из своеобразных зубцов.

Ковер —
Туркмения.
XIX век



Аликатадо

(исп. alicatar — выкладывать изразцами) — орнаментированный сегмент мозаичной кладки испано-мавританского искусства, сходный с гирихом. Фиксируется с XIII в.

**Алмазная грань,
бриллиантовый руст,
диаманты,
ананасная грань**

— орнаментальный мотив, своим происхождением обязанный приемам огранки. Наиболее частая его форма — четырехгранная призма. В ренессансной Италии представлял собой этап развития руста, то есть кладки или имитации кладки первого этажа здания. Встречается также в мебели и резьбе, особенно в эпоху Возрождения, немецкого барокко и историзма. Подобие алмазной грани можно заметить и в работах русских мастеров начиная с XVII в.

Появление термина «алмазная грань» связывается со способом огранки богемского стекла XVII–XVIII вв., в результате которого преломление световых лучей в гранях создает эффект



сверкания, как у алмаза. Поверхность серебряных кубков, покрытая подобными призмами или полусферами, напоминает плод ананаса; эти «ананасные кубки» производились в Нюрнберге и Аугсбурге в XV–XVIII вв.

В русской архитектуре с XVII в. алмазная грань иногда покрывает купола храмов и называется ананасной гранью.



Кубок
Великобритания.
1600-е годы

**Палаццо
Бонакossa**
Милан. 1894



Ваза
Петербург.
Середина
XIX века

Анаглипта, композитный орнамент

(англ. anaglypta, composition ornament, carton-pierre, pargework) — высокий, рельефный орнамент, применяемый в архитектуре. Выполняется в гипсе, штукатурке. Возник в к. XVI в., особую популярность приобрел в XVIII в. в Англии.

Обои

Великобритания. Начало XXI века



Антеми́й, антимис, анфеми́й, анфели́й

(греч. anthémion — цветочек) — ленточный орнамент из пальметт, чередующихся с цветами, листьями аканта или бутонами лотоса. Иногда пальметта в поясе антемия бывает представлена двумя типами (одна открыта, другая закрыта). Зачастую (особенно в керамике) пальметты и лотосы отделяют-

ся S-образной линией, напоминающей стебель растения. Мотив появился в Древней Греции (он присутствует, например, в отделке Эрехтейона, 409 г. до н. э.). В античной архитектуре антеми́й обычно сопровождает постройки, содержащие элементы ионического ордера. В постклассическую античную эпоху орнаментация рядом антемия постепенно сходит на нет. Чередование





Ручка супницы

Великобритания. XIX век

пальметт и лотосов возрождается в византийском искусстве и западноевропейском Средневековье, однако тогда исчезает соединяющая цветы и бутоны волнообразная линия. К X–XI вв. композиция антемия оказалась обогащена настолько, что стало возможно говорить об особом

виде аканта, внедренного в пояс антемия; этот новый вид получил название «винчестерский акант». Антемий широко использовался в неоклассицизме в конце XVIII в., когда пальметты и лотосы стали изучаться как часть античного наследия, а мастера стали выстраивать их не только в горизонтальные ленты, как это было в греческой архитектуре, но и вертикально, друг над другом. О. Джонс, один из первых орнаментоведов, отрицал бытовавшую тогда точку зрения, что прототипом пальметты для древних греков был цветок жимолости, но все равно слова «жимолость», «пальметта» и «антемий» сосуществовали в орнаментоведении в XVIII — нач. XIX в. как синонимы. К настоящему же моменту неразбериха в понятиях улеглась, и чередование пальметт и лотосов принято называть антемием.



Интерьер Дома музыки и кино

Череповец. 1957

Блюдо

Петербург.
Первая половина
XIX века

Антефикс

(от *лат. antefixus*) – керамическая плитка, вертикально устанавливаемая на карнизе, которая зачастую покрывается орнаментом. Ее появление в архаических культурах (Древняя Греция, Этрурия) связывают с необходимостью противостоять дождевым водам или скрыть место крепежа черепицы и балок. Изображения маскаронов на антефиксах указывают на Горгону, сатиров и др. Зачастую фоном этим маскаронам или самостоятельными сюжетами антефиксов служили пальметы, раковины и т. п.

Антефикс, украшенный маскаронем
Нарбонн, Франция.
I век



Аплюстра

(*лат. aplustrum*) – архаический орнаментальный мотив, выглядящий как полупальметта. Происходит от именовании орнаментированной части кормы древнегреческих и древнеримских судов.



Капитель
Греция.
I век до н. э.

Арабески

(*фр. arabesque* – арабский) – средневековый (X–XV вв.) орнамент мусульманских стран. В основе арабески, построенной по геометрической сетке, лежит принцип бесконечного пространственного развития повторяющихся групп орнаментальных мотивов, преимущественно напоминающих растения, их части: листья, стебли, почки. Точное происхождение мотива не выяснено, предположительно, он возник в орнаментике сарацин.

Это европейское, не арабское, название орнамента мусульманских стран появилось, скорее всего, в XV–XVI вв., с момента, когда художники эпохи Ренессанса обратились к искусству ислама, вероятно, с целью иллюстрировать книги. В Европе арабески стали культивироваться после привлечения мусульманских мастеров. Орнамент применялся для оформления книг, украшения тканей, керамики, в металлообработке и при изготовлении гравюр. С 1530 г. его активно использовали Франческо Пелегрини, Жан де Гурмон, Гольбейн, Ямницер, Пьер Фиренс, Россо из Фонтенбло. Арабески отличаются многократным ритмическим повторением однородных растительных форм, что позволило иногда применять наименование «арабески» к любым растительным орнаментам: ассирийским, мавританским, помпейским, греческим, византийским, персидским, арабским, турецким, романским,

Миниатюра

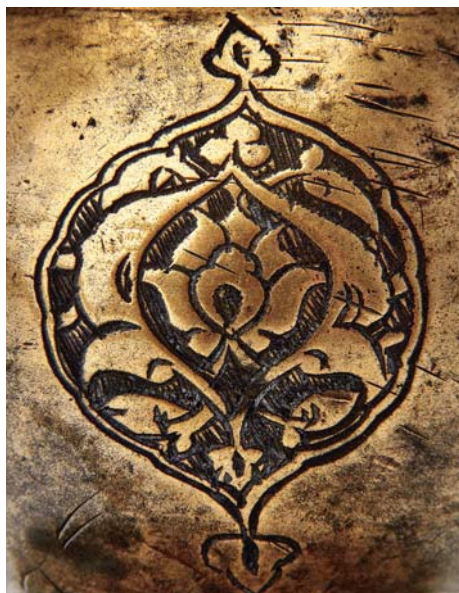
Передняя Азия. XVI век





Фрагмент подсвечника

Иран. XVIII век



Фрагмент сосуда

Иран. XV–XVI века



Фрагмент вазы

Иран. XVII век

японским, китайским, готическим, кельтским, германским, ирландским, ренессансным, гротескам, барочным, рококо. Однако, строго говоря, использование термина уместно лишь по отношению к средневековому мусульманскому искусству.

Арабеска встречается в архитектуре, резьбе по дереву, ганжу, камню, в мозаике, керамических изразцах, миниатюрах, чеканке по металлу, узорах тканей, стекле и люстровой обработке фаянса. Алоиз Ригль дал определение арабески, в котором принципиальным оказалось геометрически упорядоченное построение элементов растений. При этом он отметил, что в основе арабески лежит стремление мастеров заполнить получающейся орнаментальной растительной сеткой фон, однако в жертву приносится природное начало растений: они неестественны, условны, причудливы, выглядят произрастающими не «по-природному». Ригль также указал, что иногда арабески содержат метр и ритм, что позволило говорить о существовании в арабеске раппорта. Эти выводы Ригля послужили базой для дальнейшего выделения и определения арабески. Однако характеристик, обозначенных Риглем, оказалось недостаточно для того, чтобы не спутать арабеску, например, с растительным орнаментом поздней античности. Необходимо отметить еще такую черту арабески, как возможность быть визуально продолженной, быть бесконечно нарастающей, распространяющейся вширь. При этом выходящий растительный стебель арабески играет главенствующую роль

в упорядочивании, геометризации орнамента, рождении новых раппортов. На ранних этапах возникновения арабески некоторые растения, включаемые в нее, были узнаваемы: акантовые листья, виноградные гроздья и стебли, пальметты. Лишь к XIV в. к этим, ставшим стандартными элементами добавляются цветы, и главным образом это было характерно для персидских и турецких арабесок.

Появились же арабески не раньше X в., когда изображения растительных мотивов винограда, стеблей и листьев аканта оказались геометрически упорядочены в единой раппортной сетке. Завитки стеблей постепенно утрачивали естественно природный вид и служили «ковровому», «парчовому» заполнению фона. Скорее всего, первые арабески появились в Багдаде, быстро стали популярны и распространились повсеместно по арабскому миру, а затем и за его пределы. Самая старая из датированных арабесок относится к 965 г.: это вырезанная из мрамора панель в михрабе Большой Мечети в Кордове.

Арабеска, притом что она характеризуется возможностью бесконечно в раппорте повторить рисунок, собранный из стеблей, листьев, бутонов, ограничивается бордюром или краями орнаментируемого пространства, которые останавливают дальнейшее геометрически упорядоченное разворачивание арабескового мотива. Подобное прерывание арабескового «плетения» на замыкающей раппорт линии особенно часто встречается в миниатюрной росписи, в лепке или резьбе по камню.



Кувшин
Западная Европа. XIX век

Наряду с геометрическим орнаментом и каллиграфией арабеска стала популярным видом визуального искусства в исламском мире. С XIV в. арабеска начинает исчезать. Происходит это с проникновением в художественное пространство орнамента заимствованных из Китая мотивов: хризантемы, пиона, лотоса, а в Османскую эпоху с XVI в. популярными становятся фантастические растительные орнаменты, выполненные пером и тростником. Эти новые растения вливаются в арабески, но рожают уже нечто иное. К XVII в. арабески оказались окончательно вытеснены барочной орнаментикой, которая привносится

в исламское искусство и быстро завоевывает популярность. В XIX в., в эпоху историзма, в Западной Европе просыпается интерес к древнему исламскому искусству; возрождаются, в том числе и в самом мусульманском мире, старинные техники изображения арабесок. Иногда новые арабески были копиями старых, а иногда на основе древних придумывались новые образцы. В средневековой же Западной Европе мотив арабески использовался редко. Самый значительный всплеск интереса в Европе к орнаменту арабески наблюдается в XV–XVI вв. в Венеции, когда мастерами-мусульманами изготавливались металлические изделия.



Кувшин

Малага, Испания.

Конец XIV – начало XV века



Блюдо

Флоренция. 1510-е годы

В середине XVI в. лионские печатники, желая «возмутить» католиков, внедряют в книги узор арабески, который должен был раздражать Папу своим мусульманским происхождением.

Необходимо различать понятия «арабеска» и «мореска». Иногда исследова-

тели утверждают, что если в мотив арабески вводятся животные, фигуры фантастических зверей, людей, то арабеска называется мореской. Но чаще всего мореской называют чисто геометрический узор в противоположность более узкому значению арабески как орнамента, состоящего лишь из растительных мотивов. С XVIII в. в русском искусстве арабеска приобретает несколько синонимов: арапская живопись, гротеск, мавреска, арабеск, помпейская живопись, рафаэлеска. На сегодняшний день уже сформулированы критерии различения арабески и морески, арабески и гротеска.



Аркатура, аркатурный пояс

— тип орнаментации, представляющий собой изображение арок, колонок, разнообразно чередующихся между собой. Мотив архитектурного происхождения; встречается в резьбе, росписи по мебели, изображается на тканях, изделиях из металла и т. д.

Баптистерий

Падуя, Италия. XIV век



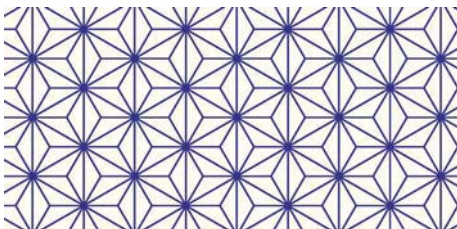
Ларец-реликварий
Франция.
Около
1200 года

Арматура

— см. *Лигатура*.

Асаноха

(яп. коноплиные листья) — традиционный орнаментальный мотив японского искусства, который получил распространение начиная с периода Эдо. Несмотря на «растительное» именование, мотив представляет собой сетку из ритмично повторяющихся геометрических фигур. Особенно популярен в художественном текстиле.



Ткань

Япония. XXI век



Панель

Венгрия. XV–XVI века

Астверк

(нем. Astwerk от Ast — сучок, Werk — работа), терновый венец — орнаментальный мотив готики, представляющий собой венок случайно переплетенных веток и сучьев, часто обрубленных, иногда с акцентом на колючках (с укрупненными, удлиненными колючками). Был распространен в резьбе по дереву и камню, в основном в церковном интерьере. В Южной



Тканевые обои

Франция или Англия.
Первая половина XIX века

Германии этот же мотив называется ранкенверком. С XVI в. астверк становится популярным в изготовлении серебряных изделий. В XVIII в. встречается в фарфоре, мебели, резьбе рам.

Ашик

(туркмен. Ashik) — орнаментальный мотив на туркменских коврах, напоминающий зубчатый ромб.

Балясы

— на Русском Севере название деревянного резного украшения снаружи дома.

Банд

(*тадж.*) — стебли растительного орнамента.

Банд-е руми

— см. *Византийская связка*.



Ж. Берен. Гравюра
Франция. 1679–1703

Бандельверк

(*нем.* Bandelwerk, Band — лента, Werk — работа) — орнаментальный мотив в виде переплетенных лент и связок. Известен со времени искусства готики. В итальянском Ренессансе, особенно в майолике, гравюрах, использовались мотивы ленточного плетения. Иногда на них располагались надписи, и тогда эти элементы назывались бандеролями.



А.-Ш. Буль. Кабинет
Франция. 1780–1790

Научно-популярное издание

**Иванов
Николай Александрович**

ОРНАМЕНТ

Герменевтика и глоссарий

Редактор *Н.В. Комарова*

Дизайн и компьютерная верстка: *Александр Зарубин*

Технический редактор *И.К. Лобан*

Корректоры *О.В. Круподер, В.А. Нэй*

Подписано в печать 24.06.2018 г.

Формат 60х90/16. Гарнитура Гарамонд

Печать офсетная. Бумага мелованная.

Объем 22 п. л. Тираж 500 экз.

ООО «Издательство «Этерна»

115477, Москва, Кантемировская ул., 59а

Тел. (495) 755-81-23

E-mail: info@eterna-izdat.ru

www.eterna-izdat.ru