А.В. КОРТОВИЧ

Доцент кафедры Графического дизайна Института бизнеса и дизайна. Член Союза художников России. Член Московского союза художников

e-mail: kortovich@inbox.ru

A.V. KORTOVICH

Docent in Department of Graphic Design, Institute of Business and Design. Member of the Union of Artists of Russia. Member of the Moscow Union of Artists

e-mail: kortovich@inbox.ru

О ДВУХ ПРОСТРАНСТВАХ ОРНАМЕНТИКИ СЕВЕРОРУССКОГО ТЕКСТИЛЯ И ИХ ВЗАИМОСВЯЗИ С ПРОСТРАНСТВОМ ПРЕДМЕТНОГО МИРА

ABOUT TWO SPACES OF ORNAMENTATION OF NORTH RUSSIAN TEXTILES AND THEIR RELATIONSHIP WITH THE SPACE OF THE OBJECTIVE WORLD

Статья подготовлена по материалам доклада, представленного на III Всероссийской научной конференции «Русский Север-2019. Проблемы изучения и сохранения историко-культурного и природного наследия», город Тотьма. Изучая семантические и художественные особенности текстильных изделий, многие исследователи рассматривали орнаментику в виде двумерной поверхности. При этом уделялось недостаточно внимания тому, как композиционное пространство, в котором разворачивается сюжет, взаимодействует с пространством реальным, трехмерным. В данной статье русская народная вышивка трактуется в качестве художественной орнаментики поверхности текстильных изделий, находящихся в постоянной связи с предметным миром.

The article was prepared on the basis of the report presented at the III All-Russian Scientific Conference «Russian North-2019. Problems of studying and preserving the historical, cultural and natural heritage», Totma town. Studying the semantic and artistic features of

textiles, many researchers considered ornamentation in the form of a two-dimensional surface. At the same time, attention was not paid enough as a compositional space in which the plot unfolds and interacts with real, three-dimensional space. In this article, Russian folk embroidery is considered as an artistic ornamentation of the surface of textile products that are in constant communication with the subject world.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, народное творчество, традиции, канон, орнамент, текстиль, вышивка.
Keywords: arts and crafts, folk art, traditions, canon, ornament, textiles, embroidery.

Материальная основа вышивки (канва, сетка, ткань) и ее фактура представляют собой поверхность текстильного изделия. Само изделие является, с одной стороны, самостоятельным предметом, обладающим материальными признаками и локальным физическим пространством. С другой стороны, выступает неотъемлемой частью предметно-пространственной среды, в которой оно находится. Композиционное же пространство, где взаимодействуют между собой элементы изображения, можно обозначить как художественно-метафизическое, которое выходит за пределы материальных предметных свойств.

Изучение композиционных основ и архетипов народного искусства на материале текстильных изделий XVIII — начала XX века неизбежно приводит к исследованию древнейших слоев искусства палеолита и последующих исторических периодов. Здесь стоит обратить внимание на то, что в изобразительном искусстве параллельно сосуществуют две тенденции — натуралистическая и абстрактно-геометрическая передача образов предметно-пространственной среды. В основе этих тенденций лежат глубинный и плоскостной методы организации пространства художественной композиции на материальной поверхности. Если рассматривать материальную поверхность как пространственную форму, обладающую многообразием постоянной кривизны, а иногда и динамикой (например, основа для текстильных изделий), то окажется, что она может влиять на структуру художественной композиции. «Закономерность художественного выражения оказывается в функциональной связи с закономерностью восприятия явлений внешнего мира» [1].

Палеолитические художники, расписывающие пещерные интерьеры, использовали естественные необработанные плоскости стен и потолков. Часто прообразом будущего изображения являлся природный рельеф поверхности пещеры или выступы сталагмитов. А.П.Окладников отмечал, что естественные неровности поверхности, напоминающие фигуры животных, палеолитические художники уточняли, выявляя характерные черты и позы, тем самым, выводя изображение в лаконичный рисунок, обладающий художественной убедительностью [2]. Природные формы пробуждали у древних художников знакомые образы животного мира и их основные объемы. Отчасти поэтому в древнейших наскальных композициях палеолита не было умышленного соподчинения персонажей, характерного повествовательным изображениям. Масштаб композиционных элементов изменялся, в зависимости от естественного рельефа поверхности. А.В.Бакушинский в своих теоретических трудах рассматривал изобразительную поверхность в творчестве древних людей как геометральную плоскость, на которой развертывается то или иное действие и размещаются изображения предметов. Такая плоскость лишена иллюзорного построения глубинного пространства, хотя отдельные элементы композиций могут содержать тоновые отношения, что близко к натуралистическому подходу создания художественной формы. «Расчленение пространства достигается размещением изображаемого по горизонтальным поясам, параллельно верхнему и нижнему краям картины» [3]. Архаический принцип фризовой композиции лег в основу традиционного украшения текстильных изделий многих народов мира. Такая организация вышитых композиций текстильных изделий основана на плоскостном методе художественного освоения предметно-пространственной среды.

Структурные схемы неолитических петроглифов существенно отличаются от многофигурных изображений палеолита, прежде всего, умышленной разницей масштабов композиционных элементов и силуэтно-плоскостной графической проработкой персонажей. Сюжетным композициям петроглифов, этим своеобразным графическим рассказам, изображающим сцены охоты или ритуальные действа, присущ ярко выраженный принцип соподчиненности частей изображения, выявление главного и второстепенного, что роднит их с искусством народной вышивки. Только текстильная основа вышитых изображений, обладающих определенной композиционной статикой, является динамичной, в

отличие от монументальной поверхности скалы или пещеры, служащей неподвижным носителем коммуникативных изображений неолитических петроглифов со свободной линией и пятном.

Общение между людьми и передача информации происходила не только с помощью звуков и жестов. Известно, что человек лучше всего воспринимает зрительные образы. Если палеолитическим художникам природа во многом сама подсказывала образы, то в искусстве неолита, как и в традиционной северорусской орнаментальной вышивке, образ предмета превращается в визуализированный знак-идеограмму, связанный с определенной символикой. Знак-идеограмма здесь является обобщенной предметной множественностью или графической аллегорией определенного события, предмета, стихии, а также обозначением идеи, то есть мысленной конструкции. Стилизованная репрезентация предметов и явлений материального мира появилась задолго до образования систем фонетического письма или алфавитной письменности. Она явилась результатом абстрагирующей работы ума древнего человека и нашла отражение в геометрической орнаментике предметов домашнего обихода. Геометрический орнамент можно назвать творческой переработкой действительности в сознании человека, где «перед нами как бы проекции, отражения, тени объемов» [4].

Основу традиционной северорусской вышивки составляет композиционный модуль — косой крестик, напоминающий мотив протоорнамента древнейших образцов керамики. Модуль как неделимый микроэлемент композиции взаимодействует с пустотами-ячейками текстильной основы, заполняя их. Самостоятельный элемент геометрического орнамента, состоящий из группы модулей, изначально обозначал определенное понятие, заключенное в знак-идеограмму. Логическая связь знаков-идеограмм создает иероглифический орнаментальный ряд. Последовательность и соподчиненность таких рядов образуют орнаментальные комплексы, основаные на фризовой композиционной структуре. В них прослеживаются сложные переходы разномасштабных знаков-идеограмм из одних ритмов в другие. Орнаментированные предметы народного быта организовывали определенную визуальную среду, в которой человек проходил свой земной жизненный путь. В свою очередь, визуальная среда «представляет собой иероглифему, т.е. невербальное, неидеологическое сообщение, воздействующее на сознание неким иероглифическим образом» [5]. Благопожелательное

послание внедрено в орнаментальное декорирование функциональных бытовых изделий. И любая народная вышивка несет в себе такое послание, обращенное к зрителю. В вышитых орнаментальных комплексах заложен принцип горизонтального считывания изображения, подчиненного вертикальной укладке фризовой структуры общей композиции. Зритель является не просто созерцателем, но и соучастником традиционного сакрального действа — визуальной расшифровки смысла знаков-идеограмм, из которых состоит орнамент. В благопожелательное художественно-метафизическое пространство зритель может войти посредством своих чувств и воображения. Это сакральное пространство при постоянном контакте с ним через бытовые предметы защищало человека от реального пространства материально-предметного мира, с его жизненными трудностями, переносило его в искусственно созданную идеальную модель мира, основанную на художественном образе. Более того, оказывало благотворное воздействие на природу личности человека и формировало эстетическое сознание, быть может, еще и потому, что периодические системы орнаментальных комплексов созвучны биологическим ритмам живой материи. Как и слушавший народную сказку или песню человек, пользовавшийся орнаментированной вещью, становился причастником тайны прекрасного, сам того не подозревая.

Орнаментальное декорирование текстильных изделий несет двойственную функцию — эстетическую и семантическую. Украшенный предмет приобретает совсем иной статус, чем тот же самый предмет, лишенный декоративных элементов. Зритель наслаждается красотой вещей, созданных человеческим трудом. При этом нарядность и красота предмета не влияют на его функциональные качества. Стремление человека к ритму и симметрии орнаментальной вышивки выходит за сферу утилитарной необходимости. Зато, помимо эстетических свойств, декорированный древней орнаментикой предмет несет в себе определенную семантику сакрального смысла. Многие вышитые текстильные изделия традиционно использовались как необходимый атрибут архаических обрядов.

Ритмическая повторяемость знаков-идеограмм с явной иерархической структурой, выраженной в разной масштабности элементов древних орнаментальных комплексов, дошедших на русском Севере практически в неизмененном виде до начала XX века, является своего рода интонированием. Подобное интонирование выражено не толь-

ко в орнаментах вышивки, но и в шрифтовых композициях текстовых массивов, в которых присутствует соподчиненность повествования. Если учесть то, что графема буквы является графическим образом-знаком определенного звука и текст несет в себе определенное смысловое содержание, то шрифт и орнамент (узор) по своей исходной структуре являются родственными друг другу. Прописные и строчные буквы, начертания шрифтовой гарнитуры и разные смысловые выделения, абзацные отступы, знаки препинания, паузы, величина интерлиньяжа и т.д. являются мощными выразительными инструментами типографики, визуально фиксирующими устное повествование. В орнаменте выразительными средствами интонирования могут служить разная величина орнаментальных элементов, их визуальная плотность или разреженность, образующиеся контрформы, отступы между фризовых горизонтальных блоков, цветность. Принимая во внимание, что элементы древнего орнамента являются ритмически чередующимися знаками-идеограммами и взаимодействуют между собой, составляя иерархическую основу формы композиции, то вся орнаментика вышитых изделий окажется сюжетной, где сюжет выступает в виде предмета изображения, то есть художественного освоения действительности.

Физическое и художественно-метафизическое пространства вышивки по-разному взаимодействуют со временем. На материальный предмет с его физическим пространством время влияет в виде необратимых процессов, таких как обветшание или уничтожение самого предмета. По этой причине древнейшие ткани, орнаментированные вышивкой, до нас просто не дошли. Художественно-метафизическое пространство также подвержено действию времени и внешним социальным факторам. Если на заре появления орнаментики верхнего палеолита и в дальнейших исторических периодах образы предметов и глагольные понятия, превращенные в идеальные графические знаки-идеограммы, из которых складывались орнаменты, могли выражать определенный смысл, понятный многим людям древнейших времен, то со временем их семантика утрачивалась. В XVIII — начале XX в. северорусская геометрическая орнаментика была канонической, но лишенной первоначального смысла. Канон в данном случае выступал как культурный образец, выработанный коллективным творчеством в течение долгого времени. Многократное повторение канона рождало идеальную композиционную форму. Изделие, «в котором система канона находила наиболее яр-

кое воплощение, признавалось образцовым» [6]. Визуальная традиция геометрической орнаментальной вышивки, передававшаяся из поколения в поколение мастерицами и имевшая свой сакральный смысл, в Новое время продолжилась только лишь в декоративном качестве. Геометрическая орнаментика на поздних текстильных изделиях могла быть как самостоятельной, так и внедренной в композиции, иллюстрирующие жанровые сцены. В вышитые повествовательные многофигурные композиции XVIII — начала XX в., часто основанные на литературных произведениях, могли интегрироваться элементы архаических культовых изобразительных комплексов. Таким образом, забвение первоначального сюжетного смысла геометрической орнаментики можно рассматривать как воздействие временны̀х и социальных процессов на обладающее сакральными качествами художественно-метафизическое пространство древней орнаментики текстильных изделий. «Будучи глубоко укорененным в недрах практической жизни, народное искусство всегда связано со всеми особенностями ее социального уклада, обусловлено причинами историческими и в известном смысле ограничено спецификой времени и места» [7].

Художественно-метафизическое пространство народного искусства, выраженное в функциональных изделиях, обладает свойством поглощать и фиксировать время, превращая его в визуальные устойчивые образы композиций. Некоторые визуальные образы могут стать каноническими и принадлежать определенной традиции, транслируемой во времени через поколения людей. Например, в русском народном искусстве XIX и начала XX века часто можно встретить персонажей, одетых по моде барокко — в фижмах и камзолах. Или симметричную сцену чаепития у самовара, основанную на древнейшей трехчастной композиционной схеме. Таким образом, происходит присутствие времени в художественно-метафизическом пространстве изделия, и, в свою очередь, изделие, которым пользуются люди, живет во времени и в реальном пространстве предметного мира.

Вышивая поверхность ткани, художник всегда ограничен формой вещи. Декорирование решается в той пространственной среде, которой является сама поверхность изделия. Одной из главных задач вышивальщицы было выявление орнаментом конструкции изделия и соотношение элементов рисунка орнамента с декорируемым предметом и окружающим его пространством, поэтому для нее важными были

понятия соразмерности и масштабности, которые отражались в системе канонов. Оформляя вышивкой текстильное изделие, мастерица работала с объемом, а не с плоскостью. Если у изделия есть объем, то оно является трехмерным. Мастерица изготавливала вещь и украшала ее непосредственно в предметно-пространственной среде и как часть этой среды. Так как текстильное изделие являлось функциональным, то и его поверхность, и оно само были динамичными. Учитывался масштаб декоративных элементов при приближении изделия к зрителю и отдалении от него, чтобы орнамент не выглядел слишком крупным или измельченным.

Вышитые по сетке северорусские подзоры, которыми украшали края покрывал кроватей, соразмерны масштабу человека. Взгляд зрителя охватывал сразу всю поверхность многофигурной композиции, выделяя основные доминанты и отталкиваясь от них в считывании сюжета. Композиция одного подзора могла содержать в себе переложенный на графический язык целый рассказ со сложным сюжетом. Как и устное повествование сказки, подобные композиции основаны на нелинейном восприятии времени, используемом в построении сюжета, поэтому в художественно-метафизическом пространстве вышитых северорусских подзоров время может иметь множественность, сжиматься, разжиматься и обладать свойствами цикличности. Если в сказке присутствуют временны̀е масштабы, то ими пронизаны и нарративные многофигурные композиции подзоров. Во фризовом построении таких изображений наблюдается композиционная иерархия. То, что большое, — главное и расположено ближе к зрителю. То, что маленькое, — второстепенное и удалено от зрителя. Сюжеты многофигурных композиций строятся на идеализированных сценах, где личность субъекта-зрителя, его «я», часто персонифицируется с личностями персонажей, находящимися в идеально-сказочном мире, а ритмизированные обобщенные признаки предметов вызывают общие ассоциативные образы в сознании каждого индивида. В композиции степень обобщения и детализации признаков предметов, провоцирующая у зрителя появление образов, всегда зависит от самого художника. Если у художника нет большого опыта в отборе деталей, их убедительной графической передачи и расстановки композиционных акцентов, то изображение, созданное им, будет носить оттенок случайности и визуально «рассыпаться», лишенное внутренних ритмов и цельности. Такое изображение вызовет у зрителя определенный эстетический дискомфорт и не будет иметь художественную ценность.

Тканое изделие может покрывать другой предмет, принимать его форму и подчиняться его динамике, что еще больше усиливает взаимосвязь изделия и пространства. Украшение тканей изначально подразумевает наличие объема, на который будет надеваться изделие, и трехмерного пространства, в котором будет находиться драпированный предмет. Если текстильным изделием пользуются в повседневном быту, то художественные композиции, вышитые на его поверхности, начинают переходить в материальный мир, становясь частью предметно-пространственной среды и влияя на эмоциональное состояние зрителей. Вышитая композиция на использующемся утилитарном изделии (например, на расшитой рубашке или на полотенце) постоянно трансформируется, благодаря перманентной динамике и свойствам материала. В отличие от картины, висящей на стене, у композиций функциональных текстильных предметов нет статичной точки, с которой зритель их рассматривает. Чем больше изделию присуща динамика, тем больше наличие у него маркеров считывания вышитой композиции. Появляется бесконечная множественность точек визуального восприятия, в каждой из которых одна и та же композиция выглядит по-разному. Благодаря народным костюмам, украшенным вышивкой, подчеркиваются движения танца. Элементы композиции вышитых костюмов перемещаются вместе с человеком во времени и пространстве. Движение человека, одетого в вышитую одежду, или использование им утилитарной вещи в пространстве предметного мира можно рассматривать как движение композиционных элементов. Оно создает нелинейные отношения на макроуровне и микроуровне между зрителями, самим человеком, текстильным изделием, орнаментальной композицией, элементами композиции (знаками-идеограммами) и композиционными модулями. Эти отношения основаны на взаимодействии пространств, обладающих разными качествами.

Примечания:

1. *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. — М.: Советский художник, 1981. — С. 17.

2. *Окладников А.П.* Утро искусства. — Л.: Искусство, 1967. — С. 38.

3. *Бакушинский А.В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. Российская Академия художественных наук. — (Оттиск из журнала «Искусство» за 1923 г., № 1). — М., 1923. — С. 216.

4. *Семенова Т.С.* Народное искусство и его проблемы. Очерки. — М.: Советский художник, 1977. — С. 37.

5. *Мартынов В.И.* Пестрые прутья Иакова. — М.: МГИУ, 2008. — С. 51.

6. *Бесчастнов Н.П.* Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М.: ВНИИТЭ, 1992. — С. 14.

7. *Семенова Т.С.* Там же. — С. 5.

Список литературы:

1. *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. — Москва: Советский художник, 1981.

2. *Бакушинский А.В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. Российская Академия художественных наук. — (Оттиск из журнала «Искусство» за 1923 г., № 1). — Москва, 1923.

3. *Бесчастнов Н.П.* Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва: ВНИИТЭ, 1992.

4. *Мартынов В.И.* Пестрые прутья Иакова. — Москва: МГИУ, 2008.

5. *Окладников А.П.* Утро искусства. — Ленинград: Искусство, 1967.

6. *Семенова Т.С.* Народное искусство и его проблемы. Очерки. — Москва: Советский художник, 1977.