

Д. Г. Черных

ЗНАЧЕНИЕ РУССКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ ДЛЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

D. G. Shernykh

THE MEANING OF RUSSIAN TRADITIONAL ORNAMENTAL MOTIVES FOR THE DEVELOPMENT OF MODERN GRAPHIC DESIGN

Рассматривается возможность применения русских этнокультурных мотивов, включая традиционный орнамент, в современном графическом дизайне. Анализируются приёмы корректной стилизации национального орнамента и шрифта, устанавливается необходимость соединения творческого и научного подхода для получения качественного дизайн-продукта. Кратко освещается история развития орнамента и его значение для мировой художественной культуры. Подвергается критике поверхностный и пренебрежительный подход в транслировании этнических орнаментальных мотивов в дизайн-проектировании. Раскрываются случаи из дизайн-практики, когда использование русских этнокультурных мотивов не только допустимо, но и необходимо. Подробно описывается пример удачного применения в проектной деятельности русских орнаментальных мотивов. Главное внимание сосредотачивается на возможности использования архаичных орнаментальных мотивов в современном графическом дизайне и получение в результате качественного дизайн-продукта. В заключении статьи сделаны выводы о том, что качественный дизайн-продукт с использованием этнических мотивов возможно создать только при научном подходе и бережном отношении к национальным культурным традициям.

Ключевые слова: этнокультурные мотивы, русский орнамент, растительный орнамент, графический дизайн.

The article reviews possibility of using Russian ethno-cultural tracteries, including the traditional ornament, in modern graphic design. The correct techniques of traditional ornament and font are analyzed in this article, as well as the necessary of connection creative and scientific approach to get a quality design product. The history of ornament and its importance to world art culture is summarized here. The article criticizes superficial and dismissive approach in ethnic ornamental tracteries in design engineering. Here you can see design experience, where the using of Russian ethno-cultural tracteries is not only permissible but necessary. The successful example of using the Russian ornament is described in details. The main attention is focused on the possibility of using the archaic ornamental tracteries in modern graphic design to get a high-quality product. At the conclusion the article tells about quality design product, which can be created by using ethnic tracteries based on a scientific approach and caring for the national cultural traditions.

Keywords: ethno-cultural tracteries, Russian ornament, floral ornament, graphic design.

В истории мировой художественной культуры орнамент занимал особое положение. Как правило, художник декоративно-прикладного искусства воплощал свой эстетический идеал на уровне предметного мира, в свою очередь, эстетический идеал проявлял себя как *художественный вкус* в том или ином стиле эпохи. Ярчайшим выразителем стиля и был орнамент. Но орнамент является не только выразителем определенной эпохи (с точки зрения временного промежутка), но и выступает в роли так называемого этнического маркера, тем более, что история орнамента неразрывно связана

со становлением и развитием этнокультурных и национальных традиций в декоративно-прикладном искусстве.

Особенностью орнамента является связь с какой-либо конкретной формой вещи, что давало повод считать его неким второстепенным видом искусства. Эстетические качества орнамента зачастую ставятся в зависимость от назначения, формы и материала объекта предметного мира. Генезис орнамента сводится к древним технологическим процессам, в конечном счете — к утилитарным потребностям человека.

Специалист по первобытной культуре О. М. Фрейдберг утверждает, что коренным свойством первобытного сознания является его *конкретность*, то есть отсутствие в нем каких-либо абстрагированных идей¹. Мифологичность древнейшего предметного мира связана с особенностями мировоззрения и соответствующим образом жизни, в котором не было никаких «сугубо утилитарных» процессов, не охваченных сакральным сознанием. Поэтому орнамент древнего мира нельзя рассматривать вне породивших его семантико-мифологических корней.

Е. Ю. Кричевский раскрывает первичный механизм формирования орнаментального искусства — от семантически-значимого изображения до превращения его в декоративный образ. Он описывает процесс формирования орнамента во времени, момент перехода от смыслового рисунка к декоративному. По мнению Кричевского, изначально сама связь предмета (сосуда) с орнаментом была именно смысловой, мировоззренческой, не было нужды ее декоративно подчеркивать, ибо она исходила из того реального смысла, который выражался и самим сосудом, и его изображением. Со временем, по мере забвения этих базовых связей, возникают вторичные — декоративные, выражающиеся формальным объединением конструкции сосуда и характером декора. Но в момент перехода изображения из смыслового в декоративное в нем происходит преобразование более глубокого порядка, вовсе не сводящееся к простому выхолащиванию семантического содержания. Накопленный мировоззренческий багаж, в течение длительного времени многими поколениями воспринимавшийся как нечто жизненно важное, теперь перевоплощается в новое образование — художественный образ².

Среди дизайнеров нет единого мнения относительно актуальности применения этнокультурных мотивов, включая орнамент, в современном графическом дизайне. Некоторые из них считают использование архаичных форм орнамента, искусственным и бесполезным. Ведь значение орнамента, зачастую оказывается не доступным, для современного человека. Поэтому, по их мнению, не стоит «реанимировать» «отжившие свое» символы и тем более привносить их в современную графическую практику.

На наш взгляд, русские этнокультурные мотивы, включая орнамент, возможно, использовать в современной дизайн-графике. Притом, в некоторых случаях, их использование не только допустимо, но крайне необходимо. Хотелось бы перечислить некоторые из них:

1. В представлении России на международной арене.

Не смотря на большое многообразие национальных традиций ярко и самобытно проявившихся у многочисленных народов, населяющих Россию, существует потребность для выражения единой, общей этнокультурной традиции для представления нашей страны на международной арене. Учитывая существующие реалии, вклад русского народа в становление российской государственности, логично, что именно русская графическая традиция представляла, и будет представлять, в обозримом будущем, современное многонациональное го-

сударство на международной арене. Например, гуманистический мирный лозунг: «Сражаться только в спорте!» — предполагает наличие четкого «знака поля», то есть, некой униформы по принципу «свой — чужой» для любых международных спортивных соревнований.

2. В оформлении и позиционировании традиционных товаров и продуктов питания.

В современном обществе сформировался ряд стереотипов, эксплуатировать и следовать которым для предпринимателей представляется более приемлемым и экономически выгодным, чем «вести войну» с ними. Например, многие потребители уверены, что лучший плов — это узбекский. Лучшие часы — это швейцарские. Лучшее сало — украинское, а лучший квас — русский. Притом, как в случае с квасом, не просто «лучший», но и единственный в своем роде. Традиционный, уникальный напиток. Соответственно, любая попытка разработки этикетки или рекламы для этого исконно русского напитка, без учета этнокультурных традиций, вызывает у потребителя недоумение, недоверие и обречена на коммерческую неудачу. Помимо этого этнокультурные мотивы, включая орнамент, часто используют в оформлении некоторых товаров (в том числе продуктов питания) чтобы подчеркнуть их экологическую безопасность и традиционную технологию изготовления.

3. В оформлении и позиционировании некоторых товаров и продукции, идеологически тесно связанных с русской традиционной культурой. Существуют товары, рекламное сопровождение и оформление которых невозможно или нецелесообразно без учета этнокультурных мотивов. Например, литература, посвященная русской культуре, истории, искусству, музыке. Допустимо, и даже желательно использовать этнокультурные мотивы в оформлении предметов декоративно-прикладного искусства, где русский национальный орнамент может выступать еще и в качестве этнического маркера.

4. В оформлении культурно-массовых мероприятий, праздников, выставок, фестивалей, культовых зданий и рекламно-информационного сопровождения к ним, как в России, так и за рубежом.

Существует ряд популярных всенародных праздников, современное оформление и рекламное обеспечение которых сложно представить без использования русских этнокультурных мотивов. Пример — масленица. Русскую Православную церковь, как в России, так и по всему миру представляет именно русская культурная графическая традиция. Но многие мотивы и популярные символы, активно используемые Православной церковью, по утверждению академика Рыбакова, не являются христианскими, и проникли в церковное искусство из языческой эпохи. Например, в киевской Софии, кафедральном соборе всей Руси, есть огромные фресковые изображения грифонов. Второстепенное пространство заполнено закликательным растительным узором. Образ грифона, пришедший из глубины языческих времен, просуществовал весь домонгольский период в Древнерусском искусстве и в трансформированном виде перешагнул в последующие столетия³.

Русские этнокультурные мотивы, включая орнамент, использовались и продолжают использоваться в российской дизайн-графике. Как правило, в подобных случаях, возникала потребность в корректной стилизации, адаптации и соединении «русских древностей» с современной графической культурой. И вопрос этот совсем не простой, как может показаться на первый взгляд. История современной графической культуры знает много примеров откровенной безвкусицы, китча, безграмотного использования орнамента, в попытках передать национальный колорит языком графики. Конечный продукт, выполненный безграмотно и бездарно, вызывает отторжение и диссонанс у потребителя, а сами орнаментальные мотивы, начинают восприниматься им как примитивные и неприемлемые для эстетического восприятия современного человека.

Но есть примеры и успешной интеграции русских орнаментальных мотивов в современную графическую культуру. Студентка кафедры дизайна и изобразительных искусств Южно-Уральского государственного университета Александра Малышкина выполнила выпускной квалификационный проект в 2012 году. Тема ее проекта: «Разработка макета книги профессора кафедры истории ЮУрГУ Н. П. Парфентьева «Русская духовная музыка эпохи Московского царства». В содержании книги прослеживаются закономерности развития древнерусского певческого искусства и духовной музыки в период средневековья, рассматриваются особенности певческих школ городов России. Для того чтобы погрузить читателя в культурную атмосферу того времени решено было связать оформление книги с древнерусской книжной графикой, перенять традиции оформления древнерусских книг.

В XVI столетии в рисунок заставок, а вскоре и заглавных букв стал проникать своеобразный растительный орнамент. Это были сложные переплетения стеблей и причудливые изгибы листьев, фантастическое смешение цветов, бутонов, конусовидных шишек и маковых головок с четко очерченным контуром. Такой орнамент получил название *старопечатный*, так как широко стал известен по изданиям Ивана Федорова и его последователей. Европа к тому времени, уже более полувека была знакома с печатным прессом, гравированные листы немецких и голландских мастеров вдохновляли и русских изографов книги. Воспроизводя при помощи пера и кисти мотивы западной гравюры, старопечатные буквицы русских рукописей видом своим напоминали раскрашенные оттиски. Детали декора изображались на черном фоне, а чтобы подчеркнуть их объем, в рисунок вносили характерные штрихи, очень похожие на те, что оставляет на поверхности медной пластины резец гравера⁴.

Образцом, который послужил современному автору-дизайнеру отправной точкой для стилизации под старопечатный стиль, явился Строгановский книгописный подлинник⁵, XVII века. Эта рукопись имела сугубо практическое предназначение — служила сводом образцов, и не содержит никаких литературных или иных связных текстов. В ней находятся исключительно образцы и примеры книжного письма и книжных украшений. Мастер-

ство исполнения выдает работу профессионалов высочайшего уровня и художественного вкуса. Применяются такие формы кириллицы как устав, полуустав и скоропись разных типов; имеются инициалы и заставки в красках. Таким образом, оформлялись певческие рукописи в книгописной мастерской Строгановых⁶.

Автором проекта были рассмотрены возможности применения древнерусской графики и шрифта в современной книге. За основу были взяты два вида древнерусского шрифта, характерные для периода XVI—XVII в. — вязь и полуустав. Вязь, как особое декоративное письмо, употреблялась для выделения заглавий, а полууставом писался в древнерусских книгах основной текст. Вязь очень компактна и не терпит свободного пространства, которое равномерно стремится заполниться дополнительными украшениями. Взяв ее для написания заголовков книги, необходимо было провести стилизацию графем, так как они не только отличаются от современных букв, но также трудночитаемы, а некоторых случаях, практически не читабельны. Большая часть заголовков глав книги дизайнер выполнил стилизованным шрифтом полуустава, который получен путем переработки графем из древних рукописей. Причем стилизация шрифта проводилась бережно и корректно. Не смотря на большое разнообразие различных шрифтовых гарнитур (в том числе и стилизованных под старославянские разновидности рукописных шрифтов), доступных современному пользователю ПК и сети интернет, автор проекта выбрала наиболее трудоемкий, но эффективный и логичный прием: написание полуустава и вязи тушью при помощи специальных палочек и перьев. Аналогичными инструментами писали на бумаге мастера средневековья. То есть, современный дизайнер воспроизвел, согласно современным правилам правописания и удобочитаемости рукописный старорусский шрифт. Для верстки основного текста на русском языке дизайнер предложил шрифт TimesNewRoman. Для варианта книги на английском языке, был предложен популярный в мировой издательской практике шрифт Baskerville.

Цветовое решение было продумано с позиции максимального соответствия создаваемому образу. Было выбрано ограниченное количество цветов — это черный, белый и красный. Подбор цвета обусловлен традицией древнерусской книги. Многие рукописи и печатные издания XVI—XVII в. созданы в такой цветовой гамме. Наряду с лицевым и орнаментальным декором киноварь способствует организации текста, облегчает ориентацию в нем. В то же время она украшает книгу, придавая ей праздничность и торжественность. В подаче проекта, рекламных материалах (плакат), обложка, форзац, суперобложка использована исключительно красно-белая гамма. Выглядит это не только торжественно и празднично, но и символично. Именно красным вышивались орнаменты на белых славянских рубахах с незапамятных времен.

Автором изучены пропорции книжной графики того времени, и общие закономерности построения орнамента. Проведена стилизация русской книжной графики XVI—XVII веков и создание на ее основе



Проект: «Разработка макета книги профессора ЮУрГУ Н. П. Парфентьева «Русская духовная музыка эпохи Московского царства»



Фрагмент проекта: «Разработка макета книги профессора ЮУрГУ Н. П. Парфентьева «Русская духовная музыка эпохи Московского царства». Плакат и развороты книги



Фрагмент проекта: «Разработка макета книги профессора ЮУрГУ Н. П. Парфентьева «Русская духовная музыка эпохи Московского царства». Разделительные листы с динамикой развития растительного орнамента и образцы шрифтов, модульная сетка для построения графики стилизованной под старопечатный стиль XVI—XVII вв.

авторской графики, а также стилизация древнерусского шрифта, которые используются в написании заголовков и в названии книги. Дизайн-концепция оформления книги, в основу оформления которой взят растительный орнамент, получил развитие в авторской переработке (орнамент подобно живому растению проходит фазы роста от стебля с почками до цветущего кустарника). Вся графика, прежде чем получить обработку в электронных графических редакторах, была нарисована автором пером на бумаге. Динамика развития растительного орнамента прослеживается на разделительных листах книги в начале каждой главы. Основой для поэтапного и динамичного развития растительного орнамента, является однотипная модульная сетка, которая задает ключевые направления для графики. По мере прочтения текста, перелистывания страниц, идет и развитие (рост) растительного орнамента. Это оригинальный и сильный дизайнерский ход автора, который органично вписался в концепцию оформления издания и, в некотором роде, даже позволяет участвовать художнику в соавторстве с Н. П. Парфентьевым, работая на целостность восприятия книги. Являясь, по сути, новаторским для иллюстративно-графического оформления научно-методической литературы, этот прием был позаимствован с золотых предметов Древней Руси. На золотой диадеме 1167 г. из клада Девичьей Горы у села Сахновки, подробно описанной Б. А. Рыбаковым, представлена система аграрно-магических символов. В композициях на щитках диадемы показаны все стадии развития растения: семя, ростки, цветок и опыление растения. Система содержит не только символы благоденствия, но и дает динамику развития вегетативной силы⁷.

Еще автором был разработан дизайн элементов книги: модульная сетка страниц книги, принципы размещения материала на странице, дизайн обложки и суперобложки. Н. П. Парфентьев положительно оценил работу автора-дизайнера и планирует реализовать эту дизайн-концепцию в публикации своей книги «Русская духовная музыка эпохи Московского царства».

Качественный прорыв в эффективном использовании этнических мотивов в современном графическом дизайне возможен только при вдумчивом и научном использовании традиционной культуры, ее тщательного и всестороннего изучения, понимания смыслового назначения орнамента и в бережном отношении к культуре своего народа.

Примечания

1. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 25.
2. Буткевич Л. М. История орнамента : учеб. пособие. — М. : Владос, 2008. — С. 41.
3. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М. : Наука, 1987. — С. 633.
4. См.: Домбровский А. Искусство первой буквы // Наука и жизнь. — 2008. — №5.
5. Впервые памятник получил это название в работе: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII вв. — Челябинск : Книга, 1993. — С. 37—38.
6. Подробнее см.: Парфентьев Н. П. О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI—XVII вв. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. Социально-гуманитарные науки. — Вып. 10. — Челябинск : ЮУрГУ, 2008. — С. 43—62.
7. Рыбаков Б. А. Указ. соч. — С. 613—616.

Поступила в редакцию 10 января 2013 г.

ЧЕРНЫХ Дмитрий Геннадьевич, родился в 1971 г., в 2004 окончил Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию им. А. Л. Штиглица по специальности графический дизайн. Преподаватель кафедры дизайна и изобразительных искусств архитектурного факультета, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Россия), член Союза дизайнеров России. E-mail: kopeytcenin@rambler.ru

CHERNYH Dmitry Gennadyevich was born in 1971. In 2004 he graduated St. Petersburg Academy of Art and Industry of Baron Stieglitz as a specialist in graphic design. Now Chernyh Dmitry is a lecturer of the Design and Arts Department, the Architecture Faculty of the South Ural State University (Chelyabinsk, Russia). He is a member of the Russian Union of Designers. E-mail: kopeytcenin@rambler.ru