

СИМВОЛИЗМ И ОБРАЗНОСТЬ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЕ

УДК 811.1331:745/749

ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК ГРОТЕСКОВ И АРАБЕСОК ВО ФРАНЦУЗСКОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ XVII—XVIII ВВ.

Д.Г. Ткач

Московский государственный университет дизайна и технологии
ул. Малая Калужская, 1, Москва, Россия, 119071
tkach.dmitry@mail.ru

В статье анализируется образный строй гротесков и арабесок, которые в XVII—XVIII вв. являлись важнейшим первоисточником орнаментального языка французского декоративно-прикладного искусства. Гротески воспроизводили стенные росписи – фрески античных помещений и/или гротов, открытых в результате проводившихся с конца XV в. раскопок в Риме. Художники Ренессанса находили сходство между гротесками и арабским орнаментом. Предположительно, в связи с этим, начиная с конца XVI в., термин «арабески» употребляется столь же часто, как и термин «гротески». В период XVII — первой половины XVIII в. французские художники Жан Берен и Антуан Ватто обновили и глубоко трансформировали стиль и сюжетное содержание арабескового декора. Образный язык арабесок, использование в них благородных ценностей античности и Ренессанса соответствовали духу человека эпохи Просвещения, удовлетворяли его культурные запросы. В наши дни арабески продолжают оставаться актуальной частью орнаментального лексикона европейских дизайнеров и декораторов.

Ключевые слова: гротески, арабесковый декор, семантика орнамента, стиль барокко, стиль рококо, искусство Франции

ВВЕДЕНИЕ

Образный строй и многообразие сюжетных композиций, которые на протяжении веков с успехом используются мастерами французского дизайна, особенно в сфере текстильного производства, складывались в процессе синтеза многих эстетических и культурно-исторических компонентов. Их развитие происходило как часть эволюции образно-выразительного языка декоративно-прикладного искусства в тесном взаимодействии с архитектурой, живописью и графикой своего времени.

С позиций сегодняшнего дня это развитие, как и развитие всего комплекса декоративно-прикладных искусств, можно оценить как нелинейное: в нем были

как взлеты, так и периоды отступления и стагнации. Периодам наибольшего расцвета соответствовало время, когда в создании декоративных мотивов для тканей, гобеленов, обоев, настенных росписей, мебели принимали участие выдающиеся художники и архитекторы. Именно они создавали стиль и эталонные образцы, обеспечивали преемственную связь между «высокими» и прикладными видами искусств. Так, набивные «ткани с персонажами» мануфактуры Жуи, являющиеся одной из вершин текстильного искусства Франции XVIII в., были спроектированы такими разносторонними художниками, как Жан-Батист Гюэ и Ипполит Леба.

ПОНЯТИЕ «ГРОТЕСК» В ЕВРОПЕЙСКОМ ОРНАМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Расцвет французского орнаментального искусства в XVII—XVIII вв. явился результатом развития европейских традиций, унаследованных со времен античности и возрожденных Ренессансом, и следствием успешной адаптации образного языка индийского и ориентального декора. При этом важно отметить, что сюжетный текстиль XVII—XVIII в. стал продолжением европейских традиций книжного графического искусства и гравюры Ренессанса.

Французские завоевания в Италии в эпоху Франциска I привели к установлению прочных культурных связей с этой страной, что вызвало распространение ренессансного влияния во Франции, в том числе античных декоративных и архитектурных мотивов и, в частности, гротесков. В дальнейшем изучение античности и шедевров Ренессанса являлось необходимым компонентом подготовки французских художников в Королевской Академии художеств.

Остановимся подробнее на роли и отличительных особенностях образного языка гротесков (арабесок), которые начиная с XVII в. являлись важнейшим источником мотивов французского декоративно-прикладного искусства, и присутствии которых можно также обнаружить в мотивах современного интерьерного дизайна: «Они (гротески) были названы так современными людьми, поскольку искатели античных древностей нашли этот вид украшений в римских пещерах, служивших когда-то спальнями, столовыми, рабочими кабинетами и т.д. Эти места превратились в пещеры в результате наслоения почвы, и поскольку в Риме эти пустоты назывались гrotами, то орнаменты, которые их украшали, стали именоваться гротесками» [Les papiers... 1995: 18] (Здесь и далее перевод наш. — Д.Т.). По свидетельству Бенвенуто Челлини (1500—1571), автора этих строк из его автобиографии, в конце XV в. ученые, художники и аристократы активно занимались раскопками «вечного города» в поисках следов его прошлого великолепия и часто находили своды, украшенные фресками.

Впервые античность не блистала белизной мрамора, но сверкала яркими красками, и все это за двести лет до открытия Геркуланума и Помпеи. Но, прежде всего, мотивы фресок поражали оригинальностью. Современный французский исследователь Андре Шастель определяет законы, которым они подчиняются, это «отрицание пространства и слияние форм, невесомость формы и разрастание гибридов». Далее он уточняет: «прежде всего это вертикальный мир, полностью за-

данный графически без толщины и веса, смесь строгости и непостоянства, которая напоминает сон; в этой чудесно выстроенной линейной пустоте возникают и сплетаются полурастительные, полуживотные формы, фигуры без названия в грациозном или беспокойном движении орнамента» [Chastel 1988: 17].

Вдоль четко структурирующей вертикальной оси чередуются медальоны и иногда более, иногда менее сложные ветвобразные орнаменты, которые создают искусную игру, организуемую выверенным ритмом смены заполненностей и пустот, при этом все объединено в единое целое очень тесным, хотя и дискретным образом. Благодаря гибкости формы этот мотив может быть размещен в пространстве, весьма различном как по форме, так и по размерам.

Своим существованием этот продукт чистого воображения ставит под вопрос основные концепции античности, развитые затем Ренессансом; и реализм, и рационализм рушатся под воздействием как присутствия этих фигур, принадлежащих миру воображения, так и их пространственной организации. Можно сказать, что «область гротеска является антитезой области репрезентации, нормы которой были определены „перспективным“ видением пространства, различением и характеристикой типов» [Chastel 1988: 36].

Еще в античности архитектор Витрувий, непререкаемый классический авторитет, столь часто переводимый и цитируемый в период Ренессанса, осудил гротески, составив их точное описание: «Неизвестно по какому капризу теперь больше не следуют правилу Древних, предписывавшему брать в качестве модели для живописи вещи такими, каковы они есть; теперь стенная живопись изображает вместо нормальных и реальных существ экстравагантных монстров. В качестве колонн берется тростник, поддерживающий связку стеблей, растения в виде каннелюр с листвой, изогнутой и закрученной в завитки. Представляют канделябры, которые поддерживают маленькие дворцы, из них, как из корней, вырастают множество тонких ветвей, на которых расположены сидящие фигуры; в других местах эти ветви заканчиваются цветами, из которых выглядывают полуфигуры, одни с человеческими лицами, другие — со звериными мордами. Все это вещи, которых нет, никогда не было и быть не может, но новые фантазии оказывают такое сильное влияние, что не остается уже никого, кто мог бы здраво судить об искусстве. Где это видано, чтобы тростник удерживал крышу, а канделябры несли на себе дворцы, а на тонких ветвях, вырастающих из этих дворцов, располагались фигуры, и, наконец, как могли бы из этих корней, стеблей и цветов рождаться полуфигуры? Однако никто не замечает этих несуразностей, наоборот, это нравится, независимо от того, возможны такие вещи или нет — так разум не способен оценить, что заслуживает одобрения в произведениях.

Что касается меня, то я считаю, что не следует восхвалять живопись, если она не представляет истину, и что еще недостаточно, чтобы вещи были хорошо написаны, нужно еще, чтобы сюжет был разумным и не содержал в себе ничего, что противоречило бы здравому смыслу» [Les papiers... 1995: 18].

Это осуждение, содержащее в себе уже все доводы, которые последователи классицизма будут умножать, легко объяснимо, если учесть, что оно исходит

из уст римлянина, а описываемая декоративная система имеет свои истоки в Александрии, городе, имеющем ориентальные корни. Однако римляне, а затем и весь западный мир впоследствии полностью ассимилируют это наследство, хотя и не без оговорок, которые отмечают все теоретики, тем не менее подпадающие под очарование этого явления.

ГРОТЕСКИ РЕНЕССАНСА И АРАБЕСКИ СТИЛЯ БАРОККО

Увлечение гротесками растет, и с самого начала XVI в. они появляются в качестве мотива на пилястрах, а затем на сводах и на стенах дворцов и церквей. Первые воспроизводящие их гравюры перемещают их далеко от Рима — в германский мир и во Францию. Решающим моментом стал период 1516—1520 гг., когда Джованни да Удине, художник из ателье Рафаэля, по проекту мэтра расписывает в форме гротесков пилястры и своды лоджий Ватикана. Строгое и возвышенное их применение быстро становится образцом и нормой и открывает новые перспективы широкого использования гротесков в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. Уже в 1550 г. историк Вазари восхищается их «свежей красотой» и «совершенным рисунком, полным находок необычайной фантазии». Конечно, классик Рафаэль использует в орнаментах скорее естественные, чем фантастические изображения растений и животных, подчеркивая в них «чувственное и легкое» [Chastel 1988]. Совершенно иначе поймут гротески граверы северных стран, развившие их вариации в менее монументальном ключе: они вводят в «обитаемые» растительные виньетки или медальоны средневековую «забавность» — *drollerie*.

Бенвенуто Челлини как ювелир отметил сходство между этим видом мотива и гравированным декором оружия на Востоке. Родственная связь между гротесками и декором арабского Востока, действительно, достаточно наглядна. Видимо, в связи с этим, начиная с конца XVI в. термин «арабески» употребляется столь же часто, как и термин «гротески», без особой заботы о его семантической оправданности. Во всяком случае, когда в конце XVII — начале XVIII вв. этот жанр возрождается, то за ним закрепляется именно термин «арабески», во Франции часто деформируемый в «рабески».

В первой половине XVII в. увлечение этим жанром продолжалось в рамках ренессансной традиции, обогащенной лишь путем введения в растительные виньетки обильной листвы, взятой от растения аканта («медвежья лапа»), бывшего в то время в большой моде. Во второй половине XVII — первой половине XVIII вв. Жан Берен и Антуан Ватто обновили и глубоко трансформировали жанр арабесок, превратив его в преимущественно французский вид декора, в дальнейшем распространившийся по всей Европе.

В отличие от ренессансных арабесок эти «новые арабески» не исходят из древних археологических образцов, и если на них ссылаются, то делают это, вдохновляясь работами Рафаэля или итальянскими и голландскими орнаменталистами XVI в. Подобное вдохновение «из вторых рук», приводящее к отклонению от ори-

гинала, и способствовало появлению нового жанра. Это второе «возрождение» арабесок было, однако, более сложным, а его составляющие — гораздо более полиморфными, поскольку учитывалась орнаментальная мода XVII — первой половины XVIII вв. Обновление происходило путем синтеза орнаментальных типов, которые в период 1630—1760 гг. трансформировались до такой степени, что в конечном итоге изменились до неузнаваемости.

Еще Рафаэль и Джованни да Удине, не ограничиваясь только химерическими и получеловеческими образами, ввели в арабеску человеческую фигуру: «Новые арабески», которые позже разработали Жан Берен, Клод III Одран, Жилло и Антуан Ватто, «не только воспроизводили человеческие фигуры, но и создавали из них когерентные сцены, включали их в пейзажи и в аллегорические группы, причем центр (фон) не всегда соответствовал в стилистическом отношении окружению арабесок» [L'art decoratif en Europe 1992, V. II: 160].

Состоящие из арабесок бордюры начинают служить своеобразной рамой для шедевров Золотого века живописи. В этих бордюрах можно увидеть все меньше химер: их место занимают фигуры, помещенные в павильоны, и непрерывные цепи орнаментов, контрастирующие с центральным сюжетом композиции. Возникшая система декора содержит в себе существенное противоречие в иерархии жанров между центральной сценой, приобретающей все более станковый характер, и основанными на смешении и иррациональности арабесками. Это явление представляется естественным, учитывая, что все «главные» создатели «новых арабесок» во Франции были или значительными художниками-станковистами, или тесно связаны со станковым искусством.

Первым, кто начал вводить новшества в арабески без особой связи с исходными археологическими референциями, был выдающийся французский художник Жан Берен (Jean Bérain) (1637—1711). Его имя настолько тесно связано с гротесками в конце правления Людовика XIV, что символизирует все явление постепенной трансформации гротесков в арабески барокко, а затем в арабески рококо.

Будучи профессиональным орнаменталистом, Ж. Берен поставлял модели орнаментов для различных областей искусства — живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, в том числе для ткачества. Отметим, что он создал много проектов для Королевской мануфактуры гобеленов. Сюжетные композиции гобеленов, которые со времен средневековья считались главным элементом текстильного декора интерьера и получили широкое распространение через гравюру, оказали существенное влияние на становление образного строя и разработку мотивов сюжетного набивного текстиля интерьерного назначения: «Излюбленные упражнения художников-орнаменталистов, арабески легко захватили позиции во Франции как в Гобеленах, так и на мануфактурах Бове (Beauvais) и Обюссона (Aubusson), найдя применение в тканых панно, заменявших стенную роспись, а особенно — в оформлении обивки мебели, которая предоставляла небольшие площади, абсолютно идеальные для исполнения арабесок» [L'art decoratif en Europe 1992. V. II: 177].

Ж. Берен занимался не только гротесками, однако именно в них он достиг наибольшего успеха так же, как и в оформлении празднеств: он рисовал бордюры

арабесок для праздничных и театральных костюмов. Таким образом, арабески нашли снова одно из начальных своих применений, ведь еще Витрувий писал о наличии арабесок в декоре античного театра.

Композиции Ж. Берена сходны с арабесками Ренессанса наличием большого числа архитектурных деталей — портиков, решеток, лестниц, образующих прихотливую, но геометрически выверенную структуру, населенную множеством мелких персонажей, характер движений которых напоминает бурлеск. В этой сложносочиненной структуре Берен «выстраивает иерархию объектов, он увязывает сцены между собой, прикрепляет в центре павильон, чтобы лучше обозначить главный сюжет, концентрирует орнамент в двух или трех местах листа. Мало-помалу выявляется центральная фигура, более значительная, чем другие, но все еще связанная с плотной вязью арабесок» [L'art decoratif en Europe 1992. V. II: 168]. Эта связь, тем не менее, облегчается, и одноцветный фон начинает играть самостоятельную роль, ему придается все большее значение. Известно, что Берен спроектировал множество гобеленов и занавесов, обязательным элементом которых являлся декоративный бордюр. Вероятно именно этим объясняется наличие бордюра во всех его арабесках, а также введение в них «текстильных» мотивов, по-разному использующих декоративное назначение ткани: занавесов и драпировок с глубокими складками, сложно переплетенных лент и полос тканей, образующих пилястры.

В некоторых композициях Берена центральная сцена с одним или несколькими персонажами имеет наибольшую значимость, а ансамбль декора в виде арабесок организуется вокруг нее. Арабеска еще присутствует всюду, но путь к новациям XVIII в. уже открыт, и эти новации сделают центральную сцену главной, а арабески — второстепенными. И далее уже гравюра широко распространит орнаментальные модели Ж. Берена, и они впоследствии повлияют на весь ансамбль декоративных искусств в Европе [Zamperini 2007: 209—219].

АРАБЕСКИ СТИЛЯ РОКОКО

Интерпретация арабесок в стиле барокко постепенно перешла в стиль рококо под влиянием работ Клода Жилло (К. Gillot) (1673—1722), Клода Одрана (К. Audran) (1658—1734) и Антуана Ватто (А. Watteau) (1684—1721). Формы становились более легкими, главная сцена все более обособлялась, обезьяны, шинуазри и экзотические мотивы постепенно заменяли собой фантастические образы, вышедшие из средневекового и ренессансного мира. Введение орнамента «рокайль», изображавшего гроты, скалы и раковины, поставило под вопрос строгую симметрию. В связи с абсолютным влиянием Франции в европейском декоративно-прикладном искусстве в XVIII в. этот новый стиль арабесок быстро завоевал Европу.

В проектах арабесок К. Одрана фон играет еще большую роль, чем у Ж. Берена: структурные элементы композиции облегчаются, что позволяет выявить живые и цветные фигуры, оплетенные тонким кружевным узором.

В своих проектах К. Одран ограничивался исполнением орнамента, поручая рисунок персонажей другим художникам, в частности, животных рисовали

для него известные графики Франсуа Депорт (F. Desportes) и Жан-Батист Удри (J.-B. Oudry). В его ателье рано начал работать А. Ватто, рисовавший сюжетные сцены для его композиций с большим мастерством. Предварительную подготовку орнаменталиста он получил в мастерской известного гравера Клода Жилло, который участвовал в постановке опер, рисовал, изобретал арабески, населенные фантастическими животными и театральными персонажами.

Творчество А. Ватто стало решающей вехой в развитии сюжетной части французской арабески. Он снискал славу признанного автора живописных полотен на тему галантных праздников. Сохранившиеся в небольшом количестве арабески А. Ватто сильно отличаются от арабесок К. Одрана не столько в орнаментальной, сколько в фигуративной части, представляющей у Ватто настоящие жанровые сцены. Различие состоит не только в соотношении фигуративной и орнаментальной частей, но и в качестве фигуративной части. Рисунки арабесок А. Ватто стали пользоваться популярностью благодаря гравюре, особенно после смерти художника, когда был издан известный сборник произведений А. Ватто, выполненных в гравюре им самим или гравированных другими художниками по его рисункам, — так называемый «Сборник Жюльен» (Recueil Julienne).

Гравюры по сюжетным композициям А. Ватто продолжали тиражироваться и широко использовались впоследствии в качестве прототипов сюжетных композиций текстильного декора. Некоторые из арабесок были гравированы Ф. Буше, который коллекционировал их и позже внес также свой вклад в этот жанр. Благодаря Ватто арабеска превратилась в чисто живописную сцену, чаще всего пасторальную, в обрамлении гротесков и орнамента в стиле рококо.

НОВЫЕ ФРАНЦУЗСКИЕ АРАБЕСКИ

Остановимся подробнее на темах и применении новых французских арабесок, дающих ключ к пониманию некоторых особенностей образного языка французского декоративно-прикладного искусства XVIII в. «Словарь Искусств живописи и скульптуры» (Watelot и Lévesque, 1792) определял арабески как объекты, приятные и частично истинные, но сочетание которых фантастично. Словарь называет арабески «мечтой живописи»: «Разум и вкус требует, — утверждает в словаре, — чтобы они были не болезненными снами, но той мечтательностью, которую навеивает на Востоке курильщикам точно дозируемый опиум» [L'art decoratif en Europe 1992. V II: 174].

В «Первой книге проб гравюры» Пьера Бурдона (Bourdon) изображение курильщика обрамляется различными орнаментами, часто использовавшимися на табакерках. Кольца дыма представляют собой хороший пример изменяющихся форм, которые можно связать с приятным забытием.

Арабеска часто ассоциируется со сном (с чем связано ее использование для декора кровати), с опьянением, переходящим в вакханалию. Праздник также является любимой темой в арабесках в связи с его карнавальным характером и идущей из античности традицией украшать процессии ветвями и цветами. В арабеске используются изменяющиеся формы. Источником вдохновения для арабесок яв-

ляются «Метаморфозы» Овидия с описанными в них историями превращений людей в растения и животных. Знаки Зодиака, иллюстрирующие изменения индивидуума, также составляют часть образного языка арабесок. Различные объяснения могут быть даны связи арабесок с бурлеском. С одной стороны, смех может быть рассмотрен как резкое изменение состояния, характерное для арабески. С другой стороны, усиление интереса к бурлеску в конце XVII в. объясняется успехом итальянских комедий. В Париже, когда в опере давался классический спектакль, итальянские комедианты одновременно на своей сцене нередко представляли сатиру на ту же тему. Многочисленные персонажи итальянской комедии появляются в арабесках А. Ватто, К. Жилло и К. Одрана.

В гротесках этой эпохи также часто представлены «обезьянники». В произведениях К. Одрана и К. Гюэ они пародируют события человеческой жизни. В пантеоне арабески присутствует бог иронии Момус. А. Ватто часто вводит в свои композиции этого бога с изменяющимся лицом, иногда в образе старика со странными ушами, иногда в образе юноши в маске сатира. Поскольку арабески представляются связанными главным образом с изменением состояния, неудивительно, что они включают множество любовных аллюзий и сюжетов, романтических метаморфоз, любовных историй, почерпнутых из древнегреческой мифологии. Этой теме посвящены многие арабески А. Ватто, о чем говорят их названия: «Шутливый случай» (*La Cause badine*), «Довольный пастух» (*Le berger content*), «Галантный» (*Le Galant*), «Фавн» (*Le Faune*). Увлечение А. Ватто арабесками представляется неслучайным: идея изменения состояния, характерная для этого жанра, весьма соответствует творчеству этого художника, который в своей станковой живописи нередко изображал на одном полотне смену различных состояний развития чувства. Следует отметить, что период Регентства (1715—1723) с его тенденциями к насмешкам и стремлением к свободе совпал с расцветом арабески во Франции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во Франции XVII—XVIII вв. в оформлении интерьера ведущую роль играли арабески. Сюжетные композиции и орнаменты в этом стиле использовались для украшения буквально всего — от плафонов до дверных ручек. Даже проектирование садово-парковых ансамблей испытало влияние арабесок. Это повсеместное распространение арабески как универсального декоративного стиля объясняется ее способностью заполнять площади любых конфигураций и размеров. Ее мотивы могли гармонично взаимодействовать в разных масштабах и на нескольких регистрах, свободно включали в себя сюжетные композиции и элементы, заимствованные из других жанров искусства — живописи, графики, скульптуры, архитектуры, а порой и заменяли их в интерьере.

Впервые появившись в текстиле на тканых элементах декора в апартаментах знати, арабеска после отмены запрета на печатное орнаментирование ткани перешла в декор более дешевой в исполнении набойки, украсить которой свое жилище могла себе позволить французская буржуазия, стремящаяся подражать дворянской моде. В этом отношении мотивы и сюжетные композиции набивных «тканей

с персонажами» набивной мануфактуры Жуи можно считать своеобразным развитием жанра арабесок [Gril-Mariotte 2015: 77—184]. Французский вариант использования арабесок отличается обаянием и шармом стиля рококо, далеким от археологической строгости, характерной для английской продукции. При этом предпочитают скорее объемные изображения, чем плоские, а присутствие пышных цветов и роскошная элегантность должны стать источником удовольствия для зрителя.

Тем не менее некоторые теоретики классицизма и, в частности Ж.-Ж. Винкельман (J.-J. Winckelmann) (1717—1768), призывали по примеру Витрувия изгнать из искусства арабески, считая их не созданием греческого и римского гения, но творением ориентальным, возможно китайским, которое декадентствующие римляне, «уставшие от роскоши, использовали для развлечения своих глаз» [L'art decoratif en Europe 1992: 23]. По мнению Ж.-Ж. Винкельмана, Рафаэль был вынужден исправлять «очевидные странности этого вкуса с помощью своего морального чувства», и в результате зритель может обнаружить «крупницы мудрости под маской безумия».

Действительно, эти образцы «свободной красоты» отрицали возможность прочитывания в изображении смысла, изначально имевшегося в античном словаре, но затем практически исчезнувшего в связи с увлечением декоративной стороной изображения. Кто вспоминает сегодня, например, о том, что мотив драпировки в виде зонта или тента (который в словаре мотивов обоев называется просто «веер» или «крыло летучей мыши») должен был символизировать платоновский небесный шатер? Образованная публика могла оценить компоненты арабесок и даже прочесть их символический смысл, но не принимала его всерьез, а ценила прежде всего их изысканный вкус, веселость и легкость сочетаний. Формализм арабесок, использование в них благородных ценностей античности и Ренессанса хорошо соответствовали духу человека эпохи Просвещения и удовлетворяли его культурные запросы.

Успех арабесок был вызван двумя факторами: желанием покончить с образным строем каждодневной реальности путем возврата к античности и с поисками ответа на социальные проблемы своего времени. В этой связи историк Пьер Шоню (P. Chaunu) говорит о декоре, «который стремится достичь труднодоступного равновесия чувственной жизни и требований социальной этики» [L'art decoratif en Europe 1992. V. II: 200]. Будучи воплощением принципа изменчивости и непостоянства, мотивы арабески сами постоянно эволюционировали, «встраиваясь» во вновь возникавшие стили — направления французского декоративно-прикладного искусства. И хотя периоды ее широкого применения сменялись периодами частичного забвения, элементы арабески скрытно или явно присутствуют в орнаментальных мотивах вплоть до наших дней.

© Ткач Д.Е.

Дата поступления: 18.07.2016

Дата принятия к печати: 29.08.2016

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Chastel A.* (1988). *La grotesque. Essai sur l'ornement sans nom.* Paris: «Le Promeneur».
2. *Gril-Mariotte A.* (2015). *Les toiles de Jouy.* Rennes: Presses universitaires de Rennes.
3. *L'art decoratif en Europe* (1992). *Classique et Baroque. T. II / sous la direction de Alain Gruber* Paris: ed. Citadelles et Mazenod.
4. *Les papiers peints en arabesque* (1995). Paris: Editions de la Martinière.
5. *Zamperini A.* (2007). *Les grotesques.* Paris: Citadelles & Mazenod.

GROTESQUES AND ARABESQUES FIGURATIVE LANGUAGE IN THE FRENCH DECORATIVE ART OF XVII—XVIII CENTURIES

D.G. Tkach

Moscow State University of Design and Technology
1, Malaya Kaluzhskaya st., Moscow, Russia, 119071
tkach.dmitry@mail.ru

The article analyzes the imagery of grotesque and arabesque, which were an important primary source of ornamental language of French decorative arts in the XVII—XVIII centuries. Grotesque reproduced murals (fresco) of ancient buildings (caves) discovered in course of XV century excavations in Rome. Renaissance artists found similarities between grotesque and Arabic ornaments. Presumably, in this regard, the term “arabesque” was used as often as the term “grotesque” since the end of the XVI century. During the XVII—XVIII centuries, French artists Jean Bérain and Antoine Watteau renovated and deeply transformed the style and content of the Arabesque decoration. Figurative language of arabesques, the use of antiquity and the Renaissance noble values corresponded to the spirit of the Enlightenment man, satisfied its cultural needs. Nowadays arabesques remain the relevant part of the ornamental vocabulary of European designers and decorators.

Key words: grotesque, arabesque decoration, ornament semantics, baroque, rococo, French art