

**Михайло СТАНКЕВИЧ,**  
член-кореспондент АМУ,  
доктор мистецтвознавства, професор

## ДЕКОРАТИВНІСТЬ

Розмаїття мистецтвознавчих підходів, теорій, оцінок і категорій виникло в XIX–XX ст. у процесі наукових пошуків та осягнення мистецького досвіду людства. Деякі категорії з'явилися в давніші епохи. Наприклад, добре відоме поняття «мімезису» (наслідування) сягає античності, а термін «вираження» завдячує естетиці музики XVIII століття. Категорія «декоративність», здається, була запропонована швейцарським істориком мистецтва Гайнріхом Вольфліном у його опублікованій 1915 р. книжці «Основні поняття історії мистецтва», хоч терміни «декор» і «декоративний» мали за собою тривалу культурологічну традицію. Згадана категорія виступає у контрарній парі: «наслідування і декоративність» [1, 26]. Зауважимо, що поняття наслідування вчений, очевидно, розумів так, як воно дістало оформлення у французькому класицизмі XVII – початку XVIII ст., тобто воно ґрунтувалося на вченні про мистецтво як «наслідування природи». Інакше кажучи, ця теза спиралася на нормативні уявлення щодо правдоподібності зображуваного у творі мистецтва. В античні часи поняття «мімезису» не пов'язувалося з буквальною вимогою правдивості зображення, а згідно з філософською герменевтикою Ганса Гадамера переходило у «диво того ладу, який називаємо «космосом» [2, 18, 25]. Постає риторичне запитання, якою мірою наслідування може виступати в бінарній опозиції до декоративності?

У Вольфліна «декоративність» не отримала належного пояснення, є доволі аморфним терміном. Він пише: «...для п'яти пар наших понять властиве як наслідування, так і декоративне значення. Будь-яке відтворення природи здійснюється в межах відомої декоративної схеми» [1, 27]. Про яку власне декоративну схему мовиться можна лише здогадуватися. Ще раз «декоративна схема» і «декоративна формула» зустрічається на с. 278 цього видання. Значно переконливіше звучить твердження, що «лінійні і живописні стилі є не тільки проблемами наслідування, а й проблемами декоративності» [1, 52]. Далі автор чітко висловлюється з приводу архітектури: «Дослідження живописності і неживописності в тектонічних мистецтвах викликають особливий інтерес тому, що лише тут поняття вільне від будь-яких домішок вимог, які ставляться наслідуванням, і виступає як чисте поняття декоративності» [1, 108]. Менш зрозумілими є міркування, що «наслідування природи має художнє значення лише в тому випадку, якщо воно навіяне декоративними інстинктами і у свою чергу народжує декоративні цінності» [1, 279]. Наприкінці Г. Вольфлін підсумовує: «Будь-який прогрес «наслідування природи» закорінений у декоративному відчутті. (...) Тому історія живопису не тільки з відомих точок зору, а й за суттю є історією декоративних прийомів» [1, 392].

Російський учений Олександр Салтиков, на відміну від Вольфліна, запропонував співвідношення «ілюзорність і декоративність» (1950), даючи коротке визначення останньому: «Прагнення пов'язати твір мистецтва з його оточенням без особливого старання наблизити зображення до дійсності» [3, 58]. Водночас він наводить такі характерні риси:

«Множина місця, множина перспективи, площинність, локальність кольору і умовність або відсутність освітлення, множина часу, множина дії, емблемність, написи, контурність, жест» [3, 58].

Певні спроби розвинути характеристику декоративності були здійснені у 1980–1990-х роках [4, 72; 5, 172]. До вже названих параметрів додалися інші, не менш важливі: системність іконографічного репертуару, узагальненість і умовність пропорцій та масштабу форм, ритмічність, симетричність або асиметричність форм, тотожність, нюанси та контрасти форм, ансамблевість компонентів, доповнення гербами, написами та орнаментами [5, 172].

Ознаки декоративності можна знайти і в музиці, і в літературі, а тим більше в просторово-часових видах мистецтва. З часів Середньовіччя в музиці застосовують маленькі мелодійні орнаментальні звороти у вигляді «мелізмів», у літературі – «epitheton ornas».

Декоративність тією чи іншою мірою виявляється у всіх видах пластичних мистецтв, а в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві – єдина форма художньої образності. З іншого боку, декоративність – це аналітичний інструмент мистецтвознавчої науки, який дозволяє розрізнити специфічні художні властивості твору, що посилюють його емоційну та змістову виразність.

У мистецькій та літературознавчій критиці іноді зустрічається поняття «декоративність», «декоративний», що містить негативний або нейтральний відтінок. Наведемо приклад з книжки «Мова музики» Деріка Кука: «Замість того, щоб бачити в музиці те, чим вона є, – виразом глибини людського духу – ми все більше і більше намагаємось розглядати її як суто декоративне мистецтво» [6, 5]. Ще одне міркування іншого автора: «І хоч поетична форма іноді виконує декоративні функції, можна доказати, що не вся поезія має однакову цінність. Скажемо більше: те, наскільки поезія не піддається переказу, є доказом її вартості (...). Усе це можна висловити формулою: чим складніший переказ, тим кращий вірш» [7, 158]. Влучне висловлювання Гордона Грема однаковою мірою поширюється і на декоративність творів у такому аспекті, що декоративність філософічніша, ніж образотворчість. Бо образотворчість розповідає, як це відбувалося насправді, натомість декоративність показує, як це може відбуватися сьогодні, завтра і завжди [2, 61]. Загадка, що її задає декоративність у мистецтві, – це синкретизм часу і простору, одночасність минулого і сучасного, конкретики та невизначеності місця події.

Важливу роль у первісній генезі ефекту декоративності відігравав декор, зокрема орнамент або його частина. Спочатку предметна форма набула відповідного символу (знаку), а той, втрачаючи семантику, перетворювався у візерунок, декоративний мотив у вигляді хвилястої лінії, ромба, трикутника, кола і хреста, листка і квітки, пташки і коника тощо [4, 73]. У більшості випадків ці та інші мотиви були в неолітичну добу культовими символами. «Магічні та анімістичні попередники мистецтва не мали незалежності, і саме тому, що їм був властивий священний характер, вони не були об'єктами насолоди» [8, 26].

Маркування предметів сакральними символами надавало їм священної сутності. У палеоліті, неоліті таких символів було обмежене число, а їхні графеми здебільшого прості, геометричні. Вони могли символізувати магічні формули, заклинання, молитви [9, 166]. На думку Арієля Голана, значення символів не було сталим, а змінювалося зі зміною

культових уявлень, але навіть із цілковитою втратою значень їх не переставали відтворювати, бо ці візерунки були «освячені багатомітовою традицією» [10, 8].

Слід згадати, що ефект декоративності з'явився в кінці неоліту як результат переходу від раціонального до емоційного. Трипільська кераміка – це початкова стадія розвитку декоративності мистецтва. Декоративність відкривала чудову можливість убачати в речах більше, ніж у них є насправді. Виник особливий погляд, під яким конкретне перетворювалось у несподіваний чарівний образ. Уже в ранньому Середньовіччі важливими засобами декоративності стали композиційна заплутаність і фрагментарність, «щоб майстерно приховати (...) насіння пізнання» [11, 272]. Трансформація язичницьких символів у декор перманентно тривала в ранньохристиянський період, а особливої пишноти набувають побутові предмети в добу Ренесансу: священні символи втрачали сакральність, натомість структури декору посилювалися, досягаючи вишуканішої художньої форми.

У Середньовіччя і в нову добу декоративність меблів, тканин, посуду, нарешті, облаштування інтер'єру стає своєрідним мірилом архітектурного стилю. Досить пригадати багатство декору бароко і рококо, або ж навпаки, боротьбу з декоративними надмірностями, розпочату наприкінці XIX – на початку XX ст. конструктивістами. Першим стає на шлях пропагування чистої конструкції Готфрід Земпер, за ним австрійський архітектор Адольф Лоос, який застосування декору прирівнював до злочину [12, 60].

Декоративність в ужитковому мистецтві, на відміну від образотворчого, тісно пов'язана з утилітарністю. З її втратою такі предмети приречені переважно на відмирання. Їх не рятують навіть вишукані переваги декоративності [13, 11]. Іноді декоративність поєднується зі своєрідною утилітарною знаковістю, що зберігає у творах інформацію різновекторної орієнтації [14, 15].

Важливий своєрідний смисл декоративності досягається шляхом синтезу мистецтв з урахуванням предметно-просторового середовища через закономірні співвідношення «частина – ціле» [4, 73]. Зображення або предмет, що прикрашає, змінюється формою, «наповнюється» ідеєю оздобленого предмета, і це надає останньому цілісності та особливої мистецької виразності. Так, візерунок, що оздоблює предмет, видозмінюється або поєднується з його формами, межами, відповідає пропорціям, поділу, ритму, призначенню, а тому набуває своєрідності, власного пластичного ладу. Предмет з відповідною мірою декоративності може самостійно бути засобом декору щодо архітектури та природного середовища. Зважаючи на наведений «діалог» узору з предметом, предмета з архітектурою, народжується декоративна форма творів, що набуває умовного орнаментального, метафоричного характеру. Предмет стає декоративним через показ своїх зовнішніх зв'язків, які одночасно стосуються його власних структурних характеристик» [4, 73].

Для оптимальної реалізації декоративності застосовуються різні рівні синтезу пластичної мови: 1) вільне поєднання (заповнення); 2) взаємозалежне поєднання; 3) підлеглість; 4) домінантність; 5) ієрархія. Синтез у формі вільного поєднання передбачає декор, що вільно заповнює поверхню предмета однаковими орнаментальними елементами, мотивами, серед яких жоден не виділяється. Втім, у вільному поєднанні існує «страх щодо порожнечі», який, здається, «характерний для багатьох некласичних стилів» [12, 80]. Взаємозалежне поєднання засобів виразності або мотивів декору, що складаються з обрамлення, заповнення, з'єднання. Підлеглість передбачає основний композиційний прийом і

доповнюючий. У декорі цей рівень синтезу ґрунтується на простому і логічному поєднанні основного і другорядного мотиву. Домінантність – результат панівного становища одного засобу пластичної мови над іншими. Ієрархія – чітка підпорядкованість усіх компонентів синтезу, що можуть складатися з трьох і більше ступенів розташування пластичних об'ємів, лінійних ритмів, кольорових плям тощо у визначеному порядку від головного до другорядного. Зразком ієрархічного синтезу є вазон, «дерево життя».

Отже, декоративність у структурному плані може виступати у двох проявах: первинна декоративність, яка властива композиції, конструкції і формі твору (реалізована синтезом) та вторинна декоративність – це декор предмета, додаткове оздоблення, «вторинне світло краси» (за Альберті) [4, 74]. Наприклад, українські народні майстри-деревообробники не тільки виконували пропорційну і функціональну форму виробів, враховуючи текстуру і колір деревини, а й оздоблювали їх профілюванням, різьбленням, досягаючи таким чином синтезу художньої мови та поєднання первинної і вторинної декоративності. Зразками синхронного синтезу декоративності є різьблені, позолочені та мальовані іконостаси українських церков XVII – першої половини XVIII століття.

Важлива вимога декоративності – система прийомів і засобів художньої виразності. Вона визначається як міфологічне мислення, міфологічна образність, що постала ще в добу первісно-родового суспільства; складається з таких принципів: співпричетність (поєднує індивідуальну, колективну свідомість і дійсність), довільне трактування причинно-наслідкових зв'язків, відносність у сприйнятті простору і часу, аксиологізм, що обмежує усі висновки [15, 83]. Однією з парадигм міфопоетичного мислення в ефекті декоративності є міфопоетичний простір, що може бути до певної міри «нейтральним» або «квалітативним» на зразок середньовічного. «Міфопоетичний простір – це лише еволюційний імпульс суб'єктивного виділення людиною себе самої у непросторі, як народжує простір світлове начало. У такому випадку зображення як таке ще не містить просторових якостей. Простір у ньому співвідноситься тільки з людиною і народжується кожен раз заново, як зміст одиничного «взагалі», що оживлює предмет» [16, 29]. Засадою такої просторової орієнтації є спосіб первісного мислення. Звідси декоративність килима, писанки чи різьбленого ручного хреста, що надає речам метафоричного простору, синтезує природне і людське, земле і космічне. Очевидно, що від міфопоетичного мислення істотно залежить ступінь осягнення, інтерпретація, оцінка та перетворення дійсності.

Характер декоративності в інтерпретаційному аспекті оптимально розкриває система іконографічного репертуару декору. Наприклад, класифікацію орнаментів за іконографічними ознаками М. Селівачов переконливо поділяє на мотиви абстрактні та фізіоморфні. Серед абстрактних мотивів виділяє групи за відповідним накресленням [17, 251]. Але якщо взяти до уваги ширше поняття декору, то в цій класифікації ми не знайдемо абстрактних візерунків «мармуровання», які були характерні для форзаців книг (XVII ст.), оздоблення кераміки, скла з кінця XVIII ст.; близькі за особливістю малюнка сучасні комп'ютерні «фрактали». Очевидно, що для систематизації декору необхідний інший класифікатор.

Широкий іконографічний репертуар оздоб є результатом тривалого освоєння первісними і стародавніми митцями розмаїття художніх ідей, відкрито «виставлених» або «прихованих» природою. Слушною є думка Арнольда Гехлена, що «фантазія художника невичерпна в «стилізації» природних форм, тобто в їхньому симетричному та спроще-

ному розміщенні задля оптимальної реалізації полегшувального ефекту неймовірності!» [18, 69]. Для вченого важливим є «ефект неймовірності», що через спрощення проступає в геометричних формах орнаменту, перетворюючись на протилежність універсального [8, 415]. Втім, такі результати справді можливі завдяки нескінченим комбінаціям і перестановкам, які викладені в теорії «розробки нескінченності», водночас подається хрестоматійний приклад з формою сніжинок (2453). Однак ця цифра мізерна в порівнянні з тією, яку отримали за допомогою комп'ютера. Ними можна заповнити Всесвіт не повторюючи жодної [12, 71].

У середині XX ст. в мистецтвознавство запроваджують термін «декоративізм» для оцінки надмірного та химерного насаджування декору, що мало місце в Європі від XV ст., а особливо в періоди маньєризму та рококо. «Треба було володіти неабиякою амбіцією, – пише Е. Гомбріх, – щоб здолати сили тяжіння в конструкціях, які так делікатно висять у повітрі, що дивуєшся, як їм вдається вистояти, і починаєш осягати мету тих баварських різьбярів стилю рококо, які «розчинили» балюстраду у хвилях танцюючих вигинів. Готичні каменярі обробляли каміння подібним чином. Деякі ажурні кам'яні складки виглядають такими ж легкими та делікатними, як мереживо» [12, 66]. Очевидно, що любов до складності, багатства і рясноти була більшою, ніж до їх обмеження. Такі крайнощі характерні і для еkleктичних творів XIX ст., і для архітектурного декору 1930–1950-х років в Україні. Замість природної декоративності застосовувалися різноманітні примхливі й ефектні замінники.

Декоративізм – явище, що подібне до фольклоризму, виникло в кінці XIX ст., коли з'явилася мода на твори народного мистецтва, і водночас з'явилися фальшиві підробки.

Висновок. Декоративність – це синтез художніх властивостей, які посилюють емоційну виразність і креативно-організуючу роль творів пластичних мистецтв в архітектурному середовищі. Художні засоби, що обумовлюють ефект декоративності, багаті, різноманітні та специфічні для кожного виду мистецтва. Декоративність є одним із головних художніх виявів декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та архітектури. Буває характерною і для творів образотворчого мистецтва. Важливу роль у створенні декоративності відіграє декор, виразність природної фактури матеріалів, особливості пластичної форми, структура лінійних ритмів, кольорових плям тощо.

Декоративність не позбавлена знаковості сенсу значень, релятивного вираження просторово-часового континууму. Декоративність – це художня якість, вишукана парадигма форм, які нас оточують, символізують або імітують. Її можна виявити завжди і в усьому. Вона ніколи не буває застиглою чи довершеною, а завжди мінливою та парадоксальною, залежно від місця і часу.

- 
1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства.– Санкт-Петербург, 1994.
  2. Гадамер Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори.– К., 2001.
  3. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство.– Москва, 1968.
  4. Декоративность // Эстетика: Словарь.– Москва, 1989.
  5. Станкевич М. Еволюція термінів етномистецтвознавства // Народознавчі Зошити.– 1998.– №2.

6. Cook D. The Language of Musik.– Oxford, 1957.
7. Грем Г. Философия искусства.– Москва, 2004.
8. Адорно Т. Теория эстетики.– К., 2002.
9. Станкевич М. Автентичність мистецтва.– Львів, 2004.
10. Голан А. Миф и символ.– Иерусалим – Москва, 1994.
11. Бычков В.В. Эстетика поздней античности.– Москва, 1981.
12. Gombrich T.H. The Sense of Order.– New York, 2002.
13. Качан М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории.– Ленинград, 1961.
14. Станкевич М. Утилітарність декоративного мистецтва // Мистецтвознавство'04: Науковий збірник.– Львів, 2004.
15. Орлова Т.І. Эстетика синтеза: категории, универсалии, парадигмы (в контексте художьей творчесті).– К., 2002.
16. Найден О.С. Орнамент українського народного розпису.– К., 1989.
17. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографії, номінація, стилістика, типологія).– К., 2005.
18. Gehlen A. Übereinig Kategorien des entlasteten zumal des ästhetischen Verhaltens // Studien zur Anthropologie und Soziologie.– Neuwied u. Berlin, 1963.