

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ  
АРХИТЕКТУРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ДИЗАЙНА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ Д.Н. Сурин  
\_\_\_\_\_ 2018 г.

ПРОЕКТ СИСТЕМЫ ОРНАМЕНТОВ  
ДЛЯ ЖЕНСКОГО ОДИГИТРИЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА  
К ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЕ  
ЮУрГУ – 54.03.01.2018.81.ПЗ ВКР

Руководитель проекта, доцент  
\_\_\_\_\_ Т.А. Варгот  
\_\_\_\_\_ 2018г.

Автор проекта студент группы АС-415  
\_\_\_\_\_ Л.Ю. Зубова  
\_\_\_\_\_ 2018г.

Нормоконтролер, доцент  
\_\_\_\_\_ М.Ю. Сидоренко  
\_\_\_\_\_ 2018г.

Челябинск 2018

## АННОТАЦИЯ

ЗУБОВА Л.Ю. Группа АС-415.

Выпускная квалификационная работа: Проект системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря, ЮУрГУ, кафедра ДИИС, 2018.

50 с., 27 рис., 4 прил., 15 библиогр. источ.

Ключевые слова: система орнаментов, проект, женский Одигитриевский монастырь.

Целью данной работы является разработка системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря.

Данная цель определила необходимость постановки и решения основных задач:

1. Проанализировать изученные аналоги византийского орнамента, и теоретические основы византийского стиля, для формирования орнаментальных композиций, на основе построения изученных видов симметрии.

2. Разработать модуль, который будет эффективно задействовать орнаментальные элементы в общем композиционном формообразовании.

3. Разработать универсальную схему орнаментов, подходящую для различных носителей, применяемых русской православной церковью.

Объект исследования – система орнаментов для женского Одигитриевского монастыря в г. Челябинск.

Предмет исследования – дизайн орнаментальных графических систем.

В первой главе рассматривается анализ предпроектной ситуации, характеристика исходных данных и условия для проектирования системы орнаментов для Челябинского женского Одигитриевского монастыря, дана историческая справка. Изучены аналогичные решения подобных задач и выявлены основные закономерности и особенности.

Во второй главе собственные разработки, которые состоят из нескольких разделов: определение творческих задач, стилевая концепция, разработка основных графических элементов, сделаны выводы. Текстовая часть дополнена иллюстрациями, наглядно сопровождающими изложенный материал. Список используемой литературы содержит 14 наименований источников.

Работа имеет практическую значимость, её результаты могут быть использованы в качестве оформления женского Одигитриевского монастыря в Челябинске. Т.е. для трансляции на различные носители, такие как лепнина, ткань, обои, фирменная продукция, и т. д.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	7
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
1.1. Анализ ситуации	
1.1.1. История челябинского женского Одигитриевского монастыря.....	10
1.1.2. Особенности происхождения русско-византийского орнамента.....	14
1.1.3. Основные виды симметрии и способы создания орнаментальных композиций в византийском орнаменте.....	17
1.2. Анализ аналогов.....	21
1.2.1. Система орнаментов Собора Сан Марко в Венеции.....	21
1.2.2. Система орнаментов Собора Святой Софии в Киеве.....	22
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
2.1. Постановка проектных задач.....	24
2.2. Художественное раскрытие темы	
2.2.1. Стиливая концепция орнамента.....	26
2.2.2. Разработка универсального модуля для создания орнаментальных композиций женского Одигитриевского монастыря.....	27
2.2.3. Разработка единой системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря.....	28
2.2.4. Выбор цветового решения.....	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	33
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	34
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение 1 Аналогии.....	35
Приложение 2 Разработка.....	41
Приложение 3 Носители.....	46
Приложение 4 Макет общей компоновки графической подачи.....	50

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** В современных условиях развития графического дизайна разработка системы орнаментов является актуальной, и не в последнюю очередь для духовных организаций и общин. Ведь в настоящее время Русская Православная Церковь ощущает потребность в адекватном сопровождении своей деятельности в современном обществе. Имея ярко выраженный в обществе этнокультурный аспект, решающее влияние традиции и, канонические ограничения на использование широкого спектра, имеющихся в настоящее время выразительных средств, Русская Православная Церковь традиционно широко использует орнаментальный репертуар. В связи с этим возникает проблема трансляции орнамента на современных информационных носителях, в интерьере и экстерьере. Остро стоит проблема сохранения стилистического единства, с учетом специфики и природы орнамента, который, в отличие, например, от живописи или скульптуры, обязательно связан с какой-то конкретной формой вещи, орнамент до сих пор рассматривается через призму прикладной функции украшения чего-либо. Это обстоятельство было поводом считать его неким априорно второстепенным, дополнительным искусством. Поэтому проблема разработка единой системы орнамента, которая будет являться законченной цельной графической системой, которую можно будет транслировать на различные носители, а также интегрировать в интерьере и экстерьере, является актуальной.

Как древнейшая форма искусства орнамент, своей многогранностью, исторической и культурной значимостью, всегда привлекал дизайнеров, искусствоведов, культурологов. Ведь ничто так ярко, как орнамент, не скажет об исторической эпохе, об особенностях породившей его культуры, ее отношении с миром. В орнаменте утверждается единство человеческой художественной культуры, фундаментальные ценности всех эпох, всего человечества, объединяющие прошлое с настоящим.

Руководство монастыря обратилось с просьбой разработать систему орнаментов.

### **Степень разработанности проблемы**

Орнамент был и всегда остается в поле внимания дизайна как устойчивый способ декорирования вещи. Он включается в разработку интерьеров, одежды, других форм предметного и пространственного дизайна, полиграфии. Можно привести немало примеров, когда орнаментальные мотивы не только визуально органично соединяются с вещью или пространством, но и добавляют им образно-смысловой глубины. Исследуемая проблема потребовала изучения как

византийского стиля, так и современных орнаментальных систем различных организаций.

Студия брендинга «Кит и Кот» создали орнаментальную композицию для ресторанного комплекса в г. Казань «Хумо». Концепцией для стилеобразующего элемента стало сочетание двух традиционных орнаментов. Орнамент узбекской посуды, который символизирует трапезу, и орнамент восточного ковра, который является образом отдыха и хорошего времяпрепровождения. Стилеобразующий элемент выполняет роль связующего звена. Его применение акцентно, но в то же время его задача объединить все визуальные мотивы в единую картину.

Московская студия «Характер» разработала орнамент для фестиваля «Большой Алтай», где была сформулирована типографическая интерпретация этнических орнаментальных мотивов, система которых была интегрирована на различные носители.

Украинская дизайнерская студия «ARTEMOV ARTEL» разработала орнамент для Всеукраинского благотворительного фонда «Дорога будущего». За основу взят традиционный украинский орнамент. В качестве основного символа разработан стилизованный рушник, орнамент которого составлен из фигурок взявших за руки людей. Дополнительным стилеобразующим элементом является паттерн. Паттерн является продолжением идеи рушника.

**Объект исследования** – система орнаментов для женского Одигитриевского монастыря в г. Челябинск.

**Предмет исследования** – дизайн орнаментальных графических систем.

**Цель исследования** – разработать проект системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря.

**Задачи:**

4. Проанализировать изученные аналоги византийского орнамента, и теоретические основы византийского стиля, для формирования орнаментальных композиций, на основе построения изученных видов симметрии.

5. Разработать модуль, который будет эффективно задействовать орнаментальные элементы в общем композиционном формообразовании.

6. Разработать универсальную систему орнаментов, подходящую для различных носителей, применяемых русской православной церковью.

**Новизна**

Разработана единая система орнамента для женского Одигитриевского монастыря, которая опирается на орнаментику византийского стиля и является законченной цельной графической системой, которую можно будет транслировать на различные носители, в том числе интегрировать в интерьере и экстерьере.

**Теоретическая значимость**

Выводы и теоретические положения работы могут быть использованы в дальнейшем применении орнаментальной системы как в религиозных общинах, так и в графическом дизайне. Полученные результаты можно оценить, как определенный вклад в дальнейшее изучение орнамента как единой системы.

### **Практическая значимость**

Результаты работы рекомендуется использовать в качестве оформления женского Одигитриевского монастыря в Челябинске. Т.е. для трансляции на различные носители, такие как лепнина, ткань, обои, фирменная продукция, и т. д.

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## 1.1. Анализ ситуации

### 1.1.1. История челябинского женского Одигитриевского монастыря

22 октября 2015 года Священный Синод под председательством Святейшего Патриарха Кирилла принял решение об открытии Одигитриевского женского монастыря в Челябинске. С этого момента, после векового забвения, началось возрождение Одигитриевского монастыря, который был крупнейшей, широко известной обителью на Южном Урале.

Открытие в 1862г. первого в Челябинске монастыря благотворно повлияло на развитие города, обитель стала духовным и культурным центром жизни горожан, достопримечательностью города Челябинска.

За время существования монастыря, всего 72 года, сестрами было создано крепкое хозяйство, обитель росла с каждым годом. Перед закрытием монастырь включал:

- 3 храма (Одигитриевский, Вознесенский, Никольский);
- 2 часовни с колодцами (Живоносный Источник и во имя пророка Моисея Боговидца);
- келейные корпуса;
- хозяйственно-административные здания;
- церковно-приходскую школу (по праву считавшуюся одной из лучших в епархии);
- приют для детей-сирот (на 25 человек);
- мастерские: иконописная, золотошвейная, белошвейная, переплетная и др.;
- более 1 000Га земли за городом (луга и пахотная земля);
- молочная ферма;
- скотный двор;
- конный двор;
- пасека;
- фруктовые сады и теплицы;
- у монастыря было несколько подворий.

По переписи на 1915 г. в обители проживало 350 насельниц.

Челябинский Одигитриевский женский монастырь был расположен на окраине дореволюционного Челябинска по улице Христорождественской, которую в конце XIX в. переименовали в ул. Большую. Сегодня же это самый центр города: пересечение ул. Цвиллинга и пр. Ленина. Сейчас от монастыря не осталось даже фундамента, в конце 20-х – начале 30-х годов монастырь, располагавшийся в центре города, был стерт с лица земли. Там, где некогда возвышались Одигитриевский и Вознесенский храмы, ныне расположены жилые и административные здания, а в 1938г. построили гостиницу «Южный Урал».

История Челябинского Одигитриевского монастыря началась в середине XIX века, именно в это время появляется первая женская община, впоследствии ставшая

женским Одигитриевским монастырем. Основательницей этой общины являлась Анна Максимовна Полежаева (в монашестве – Агния – первая игуменья монастыря), которая, в 1848 году начала свою деятельность по организации монастыря. «Анна Полежаева была инокиней по призванию. Не нужда и не случайные обстоятельства заставили ее оставить мирскую жизнь, но внутренняя потребность и добродетельное желание высшей и совершенной жизни. Сначала приобрела она старый небольшой деревянный домик за рекой, около Троицкой церкви. Поселившись здесь, мать Анна принимала к себе всех желающих разделить с ней монашескую жизнь» [7, с. 10].

5 октября 1849 года Анна Полежаева обратилась с прошением в городскую думу об отводе земли под устройство женской общины. Просьба Анны Полежаевой была удовлетворена. Решением городской думы от 13 декабря 1849 года выделено 5 десятин земли под постройку дома для женской общины. В документах сообщалось также: «Участок этот находится на принадлежащей гор. Челябинску земле, на правом берегу р. Миасс, возле восточной стороны ограды загородной кладбищенской церкви, оный пять десятин, покрыты мелкой березовой порослью» [8, с. 83].

Анне Полежаевой, как основательнице общины, суждено было принять на себя особый труд, труд тяжелый, беспокойный, связанный с неприятностями и лишениями всякого рода, но увенчавшийся успехом. Вскоре она пишет в Челябинское духовное правление: «На отведенном месте из челябинского городского выгона выстроила я флигель о шести жилых комнатах с коридором и двумя кладовками, а также службы: амбары, погреба», а 23 февраля 1854 года императором Николаем I по докладу Святейшего Синода женская община в Челябинске уже была утверждена под названием Одигитриевская, Богородичная [8, с. 86].

В 1859 году началось строительство Одигитриевской церкви. 1 ноября 1860 над храмом поднялись кресты и колокола, но освящена она была только в 1863 году. В 1861 челябинский мещанин П. Ильиных предложил сестрам свою помощь в постройке часовни. На территории общины уже стояла небольшая часовня, поэтому новую было решено перенести на общинный хутор. Средства на ее строительство в большинстве своем заработали сами монашенки, которые отличались «чисто мужской энергией и трудолюбием».

В 1860 году в 4-х верстах от города монастырю было отведено от казны 50 десятин казачьей земли, где была устроена монастырская заимка. Сейчас это территория Плодово-ягодного сада Ленинского района. В 1861 году на заимке началось строительство храма во имя святителя Николая. Освящен он был в мае 1864 года.

Со временем возрастало количество сестер в общине и стало необходимо преобразовать общину в монастырь. «В общине сестры не имели права пострижения в монахини. Поэтому они обратились в Оренбургскую духовную консисторию с просьбой преобразовать общину в монастырь. 3 апреля 1862 года было, наконец, получено официальное разрешение и община приобрела статус монастыря» [7, с. 14].



Кроме земель в городе Челябинске, монастырю отводились земли и за чертой города. Таких мест было три: 50 десятин земли недалеко от Челябинска, Алексеевский хутор, расположенный в 60 верстах от города, на реке Миассе и земельный участок Азбай, также расположенный в 60 верстах от города.

Монастырская заимка в местечке, которое именовалось Богомазовым Логом, была основана еще матушкой-основательницей Челябинского Одигитриевского женского монастыря – игуменьей Агнией. В настоящее время это место находится в черте города, в Ленинском районе. Там в 1860 году в «4-х верстах от города монастырю было отведено от казны 50 десятин казачьей земли, где и был устроен монастырский хутор» [7, с. 18]. Р. Будрина в своем труде об этом пишет так: «одновременно с устройством общины матушка-основательница с помощью благодетеля П.И. Ильиных построила там маленькую каменную часовню, а потом обратила ее в храм, который и освящен во имя Святителя Николая в 1864 г.» [10]. Место для строительства церкви было определено так – Богомазовский лог рядом с Девичьим ключом.

При игуменье Рафаиле (третьей по счету настоятельнице монастыря) в 1879–1908 гг. обитель пребывала в расцвете. Было куплено более тысячи десятин земли, в 1886 году была заложена Церковь во имя Вознесения, устроен водопровод в 1899 году.

Игуменья устроила каменную ограду вокруг монастыря, два деревянных флигеля: 1-й – для стариц, 2-ой – для больных сестер. Сделала перестройку причтовых домов [10].

Главное же в деятельности игуменьи Рафаилы заключалось в благоустройстве храмов обители и создания благолепия в них. Будучи сама причастна к церковному искусству, она стремилась к благоукрашению церкви иконами и святынями, чтобы создать молитвенное настроение во время богослужений. В 1881 году, по ее ходатайству, принесена с Афона чудотворная икона Иверской Божьей Матери и торжественно встречена обителью и городом. Святыня эта глубоко чтилась не только обителью, но и гражданами.

В 1902 году, по ходатайству игуменьи Рафаилы (через посредство делопроизводительницы монастыря рясофорной послушницы Раисы Будриной), Высокопреосвященный Феогност, митрополит Киевский и Галицкий, осчастливил обитель даром святых мощей: святителя Симона и мученика Кукши, которые и были торжественно встречены обителью 9 июля означенного года.

В 1902 году благотворителем В.А. Жидковым Вознесенский храм внутри окрашен масляной краской.

В 1903 году по ходатайству игуменьи Рафаилы и с помощью благотворителей из Киево-Печерской Лавры доставлена точная копия чудотворной иконы Успения Божьей Матери, что в Великой церкви. Икона в Челябинском монастыре, также, как и в Лавре, была вложена в золоченый круг с сиянием и с рельефными изображениями: вверху Бога Отца и Святого Духа, а по сторонам 2-х ангелов, которые поддерживают икону [11].

При Анастасии, четвертой игуменье, развитие монастыря было прервано советской властью. Постановлением Челябинского губисполкома 23 марта

1921 года Одигитриевский монастырь на 73-ем году своего существования был закрыт. За это время монастырь успел отстроиться тремя каменными церквями, при нем были открыты монастырская школа, приют, а также различные мастерские: (иконописная, золотошвейная, белошвейная, переплётная и другие). На 1913 год в обители находились 363 монахини и послушницы.

Усиленные работы, по строительству и благоустройству монастыря и его земель, велись вплоть до первого десятилетия XX века, однако, после смены власти, в годы революции и гражданской войны, в жизни монастыря и монахинь многое изменилось, ведь советская власть сразу начала вести деятельность, направленную на беспощадное уничтожение обители.

Вскоре после освобождения Челябинска от колчаковских войск и восстановления советской власти в городе, в 1919 году на заседании ревкома был поднят вопрос о существовании монастыря. Пытаясь сохранить свое положение, монахини обратились в отдел юстиции с прошением зарегистрировать монастырь в качестве трудовой демократической артели и сохранить за ним право владения монастырскими церквями. Но новая власть не нуждалась в храмах, а жилые помещения вскоре стали передаваться под приюты, дома ребенка и др.

23 марта 1921 года по ложному обвинению в контрреволюционном заговоре арестовали 240 монахинь и отправили в концлагеря и тюрьмы. 24 марта 1921 года газета «Советская правда» опубликовала постановление о закрытии монастыря.

3 ноября 1922 года началось отнятие имущества Никольской церкви. Работы по разборке храмов начались.

28 января 1927 года газета «Челябинский рабочий» сообщала: «Бывший монастырь совершенно преобразился. Квартал бывшего монастырского подворья, начиная с бывшего духовного училища на одной стороне квартала и кончая последней монастырской постройкой, сейчас перестраивается, ремонтируется и приспособляется под советские учреждения» [7, с. 41–42].

В начале 1930-х годов в центре Челябинска уже почти ничего не напоминало о существовании здесь некогда великолепного Одигитриевского женского монастыря. Уцелел, хоть и был обезображен, лишь храм во имя святителя Николая Чудотворца на монастырской заимке.

После закрытия монастыря на территории хутора расположилась плодовоовощная опытная станция. Храм Святителя Николая был обезображен – снесен купол и колокольня, надстроен второй этаж. В 1936 году нем расположилась дирекция опытно-производственного хозяйства «Садовое». Когда началась перестройка и дотации от государства прекратились, хозяйство, переведенное на самоокупаемость, разорилось и пришло в упадок. Здание дирекции стало никому не нужно и было заброшено.

Первые попытки вернуть здание храма церкви были предприняты епископом Георгием (Грязновым) еще в январе 1991 года, но тогда они не увенчались успехом.

В сентябре 1996 года здание конторы ОПХ «Садовое» было передано Челябинской епархии.

Приход храма создан 21 сентября 1997 года, зарегистрирован 24 декабря 1997 года. В октябре 1997 года священники Челябинской епархии принимали

единственное уцелевшее от Одигитриевского монастыря здание. Принимали в запущенном виде, изуродованным от многочисленных перестроек, без воды и отопления, с обрубленной электропроводкой, выбитыми окнами и сгнившими полами. Тогда же началась реконструкция, а по сути – строительство храма в честь иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радость».

В 2002 году к храму «Всех скорбящих Радость» была пристроена колокольня. А в 2004 году при строительстве нового здания областной администрации была снесена старая ограда духовного училища и Покровской церкви, которую отдали храму «Всех скорбящих Радость» как единственному наследнику ценностей, принадлежавших Челябинскому Одигитриевскому монастырю. Храм и территория его продолжают благоустраиваться – в 2011 году построено административное здание, где сейчас располагается воскресная школа.

27 декабря 2012 года на Челябинском епархиальном собрании было принято решение о возрождении Одигитриевского женского монастыря.

В 2014 году при храме в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» образовалась женская монашеская община и совершен первый постриг в монашество. Так, после векового забвения, на месте монастырской заимки вновь совершается монашеское правило.

22 октября 2015 года Священный Синод под председательством Святейшего Патриарха Кирилла принял решение: «В связи с прошением Преосвященного митрополита Челябинского и Златоустовского Никодима открыть Одигитриевский женский монастырь в городе Челябинске и назначить на должность игумении этого монастыря монахиню Евсевию (Лобанову)» [9].

### **1.1.2. Особенности происхождения русско-византийского орнамента**

Сущность и своеобразие каждой национальной культуры определяются духовными идеалами народа, не существующими вне его духовно-нравственной идеи. Русский народ принято считать православным. Духовная идея русского народа тождественна православию и выражает собой его нравственную сущность. Православие было воспринято русскими от Византии, следовательно, истоки русского национального идеала восходят к Византии. Термин византийский подчеркивает, таким образом, коренящееся в его культурно-исторических истоках своеобразие русского стиля. Византийским он называется в том смысле, что возрождение древнерусского наследия является продолжением пути. Подобно родственному по смыслу термину греческий, термин византийский уточняет, какие же именно истоки считаются исходными, какое наследие признается началом, определяющим национальное своеобразие русского искусства.

Русско-византийский стиль нельзя воспринимать без достижений византийской цивилизации. Византийский стиль восходит своими корнями из античного, ведь Византия возникла в момент распада Восточной Римской Империи в IV веке. В результате чего, искусство Великого Рима, смешавшись с восточными традициями, повлияло на зарождения новой культуры. Византия становится центром нового

декоративного стиля и распространяет свое влияние на Запад, в том числе и на русскую культуру, где появляется русско-византийский стиль.

Возникновение термина византийский стиль, для обозначения национальной особенности русского искусства, вызвано господствующим в романтизме представлением об обусловленности национальной культуры ее историческими корнями. Данный термин, указывая на особенность происхождения русской культуры, обозначал и связанное с ее родословной своеобразие. Русская культура объявляла себя через Византию прямой наследницей Древней Греции (Византия – Новая Греция, столица Византии Константинополь – второй Рим).

Принадлежность к византийской культурной традиции, противопоставляя Россию всем европейским странам, подчеркивала ее неповторимость, при этом отмечая значительность и благородство ее происхождения от античной культуры. Но термин «византийский» подчеркивал не просто своеобразие истоков русской культуры. Он рассматривался одновременно как указание на особенность русской идеи, которая вытекает из византийских корней. Духовная идея русского народа тождественна православию и выражает собой его нравственную сущность. А так как православие было воспринято русскими от Византии, следовательно, истоки русского национального идеала восходят к византийским традициям. Именно это, неотделимость национальной идеи от конфессиональной, выражение одного через другое, национального через конфессиональное, конфессиональное как символ и выражение национального, соединение в одном понятии двух самых значительных символов и ценностей времени и предопределило, судя по всему, появление термина византийский для обозначения русского стиля в русском искусстве [2, с. 83–85].

В русско-византийском стиле особое значение имеет орнамент, его отличительной особенностью является то, что он не только исполняет декоративные и украшающие функции, но и выражает идеалы своей культуры. В нем тонко сплетаются торжественность и изящная декоративность, глубокая религиозность и условность изобразительного языка. Однако русско-византийский орнамент невозможно рассматривать без достижений византийского стиля, в частности. Русско-византийский орнамент появился как переосмысление византийских традиций древнерусскими мастерами. Поэтому важно указать происхождение самого византийского орнамента. На византийский орнамент значительное воздействие оказали римский, греческий и персидский орнаменты, а также античный стиль в целом. Позже на формирование византийского орнамента повлиял орнамент Арабо-Мусульманского мира. Однако стоит отметить, что и византийское искусство в последствии оказало значительное влияние на способы и методы создания орнаментальных композиций арабского искусства [1, с. 159; 3, с. 39].

В византийском орнаменте можно выявить несколько основных мотивов.

Древо Жизни. Этот символ, использовавшийся с древнейших времен, художники наполняют новым смыслом. Мотив полностью сливается с идеей креста и несет в себе символику евхаристии. Теперь Древо Жизни – это отражение Царствия Небесного и самого Христа. Изображается он в виде виноградной лозы.

Помимо всего прочего, данный растительный орнамент символизирует Вселенскую церковь и всех верующих.

Лилия. Это растение символизирует вечное обновление природы. Лилия была геральдическим растением Верхнего Египта. В Византии она становится символом Благовещения.

Спираль. Этот элемент часто преобразуется в соприкасающиеся круги, заполняющие фон особой сеткой.

Плетенка. Изначально пришедший из арабских орнаментов в Византии этот мотив становится принципом построения орнаментальной композиции.

Акант. Элемент, заимствованный из античных декоров. Считался символом вечной жизни. Подобный орнамент можно видеть на капителях церкви св. Сергия и Вакха, св. Полиевкта, в храме Софии Константинопольской.

Византийский цветок. Один из самых широко применяемых мотивов в византийском орнаменте. Выполнен в виде трех- или пятилепестковых пальметт. У основания такого элемента имеются характерные спиралевидные усики. Данный мотив очень часто можно видеть на орнаментах византийских тканей и в миниатюрах.

Монограмма Христа. Данный символ представляет собой скрещенные начальные греческие буквы имени Христа – «Х» и «Р». При этом по краям обычно размещаются  $\alpha$  и  $\omega$  (альфа и омега). Такой знак можно видеть, к примеру, на монетах царя Иппострата (130 г. до н.э.), на монетах Ирода Великого, у египетских Птолемеев, царя Митридата и т.д. Однако, несмотря на явно языческие корни, этот знак все же был применен христианами, ассоциировавшими символ с именем Христа.

Грифон. В византийских орнаментах олицетворяет силу и мудрость, а также божественное и человеческое начало Христа. Грифонов нередко можно видеть на шелке XI – XIII вв., на серебряных чашах, на блюдах IX – X вв. Рыба. Один из раннехристианских символов, олицетворяющий Спасителя. Дело в том, что по-гречески «рыба» звучит как «ихтиус». Данное название использовалось как тайная монограмма «Иисус Христос Божий Сын Спаситель».

Голубь. Символ очищения души. Часто изображается сидящим на виноградной лозе (Древо Жизни) с оливковой веткой в клюве.

Лавровый венок. Символизирует победу Христа над смертью. В Древнем Риме такой венок подносили полководцам-победителям, в Греции – олимпийским чемпионам, которым полагались божественные почести.

Для византийских орнаментов более характерен геометрический и зооморфный орнамент в сочетании с человеческими фигурами, чем растительный. Растительные же формы сильно стилизованы. Растительные мотивы в византийской орнаментике несложны и разделяются на простейшие элементы – пальметку, полупальметку и стебель, образующие немногие комбинации.

В русско-византийском орнаменте эллинистические традиции тонко переплетаются с христианскими, что делает его таким своеобразным. Разнообразный орнамент, покрывающий равно византийскую церковную и светскую утварь, костяные ларцы и изделия с перегородчатой эмалью, нельзя

свести к развитию одного мотива. Можно выделить такие элементы, как виноградные листья, аканф, крылатые пальметки, лозу с побегами.

Одним из основных орнаментальных мотивов в византийском стиле является трехлепестковый росток, в некоторых вариантах совершенно идентичный нашему крину. Этот элемент образует и здесь знакомые нам композиции, диктуемые теми же видами симметрии. Так, излюбленными для Византии и Руси окажутся розетки с четырехкратно повторенным крином и лоза. Однако композиции в византийском орнаменте все же своеобразны. Это обуславливают более сложные составляющие элементы, из-за чего в бордюре с лозой появляется вдруг аканф или какой-нибудь другой элемент. Используются в византийском орнаменте и некоторые виды симметрии, древнерусскому орнаменту незнакомые. Поэтому он представляет собой самостоятельную ветвь, отпочковавшуюся от более древней системы византийского растительного орнамента. Влияние византийского орнамента на русский можно рассмотреть в конкретных примерах: например, излюбленным мотивом стал пришедший из византийских древних рукописей трехлепестковый цветок, который впоследствии стали называть крином. Крин является отправным, главенствующим элементом византийского орнамента.

Так же стоит отметить такой элемент, как плетенка, пришедшая из Византии и прочно укоренившаяся на Руси, при этом обретая характерные, для русского орнамента, черты. Русский орнамент вобрал в себя византийские виды свастик, которые были переосмыслены древнерусскими мастерами.

Подражая византийским традициям на Руси стали изображать в орнаментах звериные образы, как реальные, так и фантастические, наделенные определенными символами, аллегориями, поэтическими иносказаниями (сказочная птица Сирина). Здесь стоит упомянуть такой термин, как тератологический стиль.

Особенность тератологического орнамента – переплетение зверей и птиц и утрата последними реальных форм - оказывается производным моментом, прямо связанным с воцарением в орнаменте осевой симметрии, так как сам принцип ее порожден пересечением, не характерным для византийского орнамента. Суть его в изменении ритма орнамента, в появлении новых композиционных решений, основанных в противоположность излюбленной ранее зеркальной симметрии на осевой симметрии вращения [4, с. 23].

Кроме орнаментальных образов из византийского орнамента была перенята система построения сетки.

### **1.1.3. Основные виды симметрии и способы создания орнаментальных композиций в русско-византийском орнаменте**

В русско-византийском орнаменте композиция строится на простом пересечении горизонталей и вертикалей, диагоналей и сетки. Такой тип построения берет начало в персидском и арабо-мусульманском орнаменте, для которых характерна узорчатость, перенятая византийскими мастерами.

Как в любом орнаменте, так и в русско-византийском, для построения орнаментальной сетки, симметрия играет ключевую роль, проявляя ритмическое

начало в орнаменте. Симметрия является одним из самых ярких композиционных средств, с помощью которого орнаментальная форма организуется, приводится к порядку, устойчивости и стабильности. Основные виды симметрии это: зеркальная, поворотная, винтовая, спиральная, переносная, она же симметрия подобия, а также смешанная. Рассматривая образцы русско-византийского орнамента можно выявить несколько основных принципов симметрии, применяющихся в данном стиле.

На основе одного из основных орнаментальных византийских мотивов – крина, и его различных преобразований, формируется совокупность всех способов построения композиций, характерных для византийского орнамента, эти построения и будут являться орнаментальной системой. Значительной характеристикой орнаментальной системы являются способы формирования композиций, лежащих в основе создания орнаментальных элементов, которые опираются на законы симметрии [4, с. 14].

Неисчерпаемое разнообразие русско-византийского орнамента – обманчивое явление. Ведь если углубиться в науку о симметрии в византийском орнаменте, можно выявить лишь три классификации орнамента, ими являются розетка, бордюр и сетка.

Розетка – это наиболее характерный пример центрического орнамента, она является прообразом раскрытого цветка. Это один из древнейших типов построения орнамента. Розетки делятся на два типа, это зеркальная розетка и осевая.

Зеркальная симметрия является самым простым типом орнамента, она представляет собой зеркальное отражение мотива относительно оси или плоскости. Осевая розетка, в свою очередь, построена по принципу центрально-осевой симметрии, где раппорт расположен вокруг центральной оси. Мотивы в таком орнаменте размещаются от центральной точки по лучам, заполняя всю поверхность, ограниченную окружностью, и при вращении полностью совмещаются.

В трехмерном пространстве добавляются новые виды симметрии – винтовая и спиральная.

Винтовая симметрия наблюдается при переносе вдоль вертикальной оси, дополненным вращением вокруг неё на некоторый угол. Примером винтовой симметрии в природе является расположение листьев у растений.

В спиральной симметрии элементы могут перемещаться в одной плоскости, постепенно приближаясь к центру. При этом наблюдается вращение, направленное движение и рост (изменение). Ярким примером спиральной симметрии в природе являются раковины моллюсков.

Симметрия имеет основное формообразующее значение для построения такого типа орнамента как розетка. Она дает возможность для создания разнообразных видов розеток, которые отличаются целостностью и устойчивостью, несмотря на большое количество составных элементов.

Что касается ленточного орнамента, то в он так же активно использовался в византийском орнаменте. Особенно показательным примером является бордюр, он

же лента, состоящий из фигур, вытянутых вдоль одной прямой. Принцип построения ленточного орнамента основан на многократном повторении модуля (мотива), который развивается в одном направлении. Существует семь типов построения ленточного орнамента. При его формировании используется симметрия переноса или зеркальная симметрия [14].

Здесь стоит отметить такие понятия, как ось переноса и плоскость скользящего отражения. Ось переносов – это прямая (или кривая) линия, вдоль которой может происходить без изменений повторение элементарной фигуры орнамента (бесконечное количество раз) светоотражающая лента для контурной маркировки. Другой новый элемент симметрии бордюров – это плоскость скользящего отражения. Это та плоскость, с существованием которой связывают симметричное преобразование элементов орнаментальной ленты, заключающееся в том, что фигура приходит в совмещение сама с собой, двигаясь вдоль оси переносов и отражаясь в плоскости, перпендикулярной к плоскости рисунка.

Рассмотрим на примерах типичные виды орнаментальных лент, применяемых для различных целей и по-разному называемых в зависимости от назначения (кайма, ленточный орнамент, фриз, бордюр). Все описанные ниже виды симметрии можно рассмотреть в приложении 1 (рис. 1.1).

Первый вид симметрии орнаментов этого типа характеризуется повторением вдоль оси переносов несимметричной фигуры. Фигура движется равномерно, т. е. расстояние между двумя смежными ее изображениями остается неизменным. Движение фигуры направлено в одну сторону: вправо, влево, вверх, вниз. Расстояние между двумя смежными положениями фигуры условимся называть элементарным переносом. Элементарный перенос может быть бесконечно малым и тогда одна составная часть фигуры непрерывно переходит в другую. Следовательно, первый вид симметрии орнаментальных лент характеризуется присутствием только оси переносов.

Второй вид симметрии орнаментальных лент характеризуется присутствием плоскости скользящего отражения. Фигура (та же, что и в первом виде), перемещаясь вдоль оси переносов, занимает положение то по одну, то по другую сторону оси, как бы отражаясь в зеркальной плоскости, перпендикулярной к плоскости рисунка. Здесь элементарный перенос также может стать бесконечно малым, и тогда ось скользящего переноса переходит в обыкновенную плоскость симметрии.

К третьему виду симметрии отнесем те орнаментальные ленты, где основная фигура, двигаясь вдоль оси переносов, не только поочередно занимает положение то по одну, то по другую сторону оси переносов, но и изменяет направление движения на каждом элементарном переносе. В результате этого получается орнамент, где основная фигура движется влево по одну сторону оси переносов, а по другую движется вправо.

Четвертый вид симметрии орнаментальных лент представляет комбинацию оси переносов с плоскостью симметрии (перпендикулярной к оси переносов). Отметим, что у этого вида орнаментов есть верх и низ.

Пятый вид симметрии; здесь ось переносов параллельна плоскости симметрии.



Шестой вид симметрии орнаментальных лент получается, если взять за его основу сочетание двух основных фигур, расположенных так, что одна из них находится по одну сторону оси переносов и направлена влево, а другая – вправо и находится по другую сторону оси переносов. Такую двойную фигуру при движении вдоль оси переносов надо располагать в порядке зеркальной симметрии.

Седьмой вид симметрии орнаментальных лент получается комбинированием оси переносов  $L$  с плоскостями симметрии (продольными и поперечными).

Немаловажную роль в создании орнамента и придании ему особой выразительности играет ритм. Ритм – это важное средство организации элементов формы, которое реализуется как многократное закономерное чередование элементов ряда с целью их упорядочивания. Принято выделять метрические, ритмические и метроритмические ряды в зависимости от характера и количества изменений.

Метрический ряд – это закономерное повторение равных элементов через равные промежутки, он сообщает целому статический характер. Метрический ряд может быть простым и сложным. Простой метрический ряд основывается на повторении одного элемента через равные интервалы. Сложный метрический ряд возникает при сочетании нескольких простых метрических рядов, то есть когда развивается несколько метрических повторов. Метрические ряды хорошо понимаются при наличии шести или семи составных элементов, это связано со зрительным восприятием закономерного многократного повтора.

Ритмический ряд – это закономерное повторение, которое основано на изменении элементов ряда, интервалов между ними или тех и других одновременно. Поэтому выделяют также простой и сложный ритмический ряд. Ритмический ряд сообщает целому динамический характер за счет возможного характера изменений (нарастание или убывание интервалов между элементами, нарастание или убывание размеров элементов, изменение цвета и т.д.). Для построения ритмического ряда необходимо 4-5 элементов, так как еще 3 элемента не создают впечатления закономерного повтора.

Метроритмические ряды объединяют в себе характеристики двух типов рядов метрических и ритмических. Метроритмический ряд – закономерное чередование, при котором изменение элементов и интервалов может быть одновременно равномерными, убывающими и возрастающими.

В системе построения орнамента главное – создание орнаментальной сетки. Орнаментальную сетку еще так же называют раппортной.

Для создания раппорта, в первую очередь, разрабатывается универсальный модуль, который опирается на заданный стиль и является органичным элементом. Данный модуль и расстояние до следующего модуля, являются составляющей раппорта. Орнаментальная сетка создается посредством расположения элементов орнамента (раппортов) по вертикали, горизонтали и диагонали, в следствии чего образуется неограниченная структура, которая может бесконечно распространяться.

На сегодняшний день выделяют пять основных сеток для создания раппортного орнамента:

- квадратная система;
- правильная треугольная система;
- прямоугольная система;
- ромбическая система;
- косая параллелограммная система.

Данные сетки показаны в приложении 1 (рис. 1.2).

Сетка, на основе которой строится раппортный орнамент, может включать основные или вспомогательные оси и плоскости. По способу расположения мотивов внутри орнаментальной композиции, различают несколько видов раппортов с разнообразными типами соединения элементов.

Центрированный раппорт предполагает, что рисунок расположен по центру ткани. Ни размер, ни пропорции созданного рисунка не меняются. Часто подобный орнамент имеет замкнутый характер изображения.

Базовый (прямой) раппорт предполагает, что изображение дублируется без изменений вверх, вниз и в сторону, без смещения по осям.

Раппорт со смещением предполагает, что изображение дублируется вправо со смещением по вертикали на половину высоты предыдущего изображения.

Кирпичный раппорт – это раппорт, имитирующий кирпичную кладку. Изображение дублируется со смещением по горизонтали на половину ширины.

Зеркальный раппорт строится посредством зеркальной симметрии оригинального изображения.

Раппорт необходим, для того чтобы изображение распределялось равномерно и гармонично по всей площади, не обрываясь на середине.

На основе указанных выше принципов симметрии и способов построения орнаментальной сетки происходит формирование орнаментальной композиции в византийских орнаментах.

## **1.2. Анализ аналогов**

Необходимо исследовать существующие аналоги систем орнаментов духовных организаций, что позволит сформировать представление о способах их проектирования. В качестве аналогов выбраны древние архитектурные сооружения, с сохранившимися в них росписями, мозаиками и рельефами, выполненными в византийском стиле.

### **1.2.1. Система орнаментов в Соборе Сан Марко в Венеции**

Орнаментальную систему Сан Марко можно выявить, рассматривая мозаичные изображения собора. Среди мозаик Собора присутствует несколько видов орнамента, среди них можно выявить геометрический орнамент, состоящий из кругов, квадратов, восьмиугольников, растительный орнамент, состоящий из стилизованных растительных элементов, таких как виноградная лоза, пальметка, стебель, а также стоит отметить изобилие зооморфных мотивов, изображающих

животных и птиц. Часть орнаментов были созданы в 1425 году флорентийским художником Паоло Уччелло.

Характерной чертой орнаментов собора является стилизованный растительный орнамент, выполненный в одной стилистике, что редко для того времени. Основным элементом, выявленным на общем фоне орнаментальной композиции – это стилизованный лист аканта, побеги которого переплетаются хитроумными сплетениями.

В бордюрах и орнаментах наблюдается как зеркальная симметрия, в так и симметрии переноса. В иллюстрациях Г.Г. Гагарина, где он показывает отреставрированные мозаики собора Сан Марко, можно увидеть, как движение основной орнаментальной фигуры идет вдоль оси переносов (рис. 1.3).

Кроме ленточных орнаментов в соборе так же присутствуют обрамления образов святых. Верхняя часть стен и своды собора в период между 1524 и 1530 годами были украшены мозаикой, эскизы которой приписываются Тициану. Мозаика свода изображает большой крест из растительного орнамента, в медальонах которого помещены изображения Иисуса Христа и четырех евангелистов, люнеты украшены изображениями ветхозаветных пророков, предсказавших пришествие Христа (рис. 1.4). Здесь так же прослеживается связь композиции с другими орнаментами рассматриваемого собора [6].

Сочетание цветов в орнаментальной композиции собора так же влияет на системность орнамента. В Соборе Сан Марко можно наблюдать обильное присутствие золотого. Создание мозаики на золотом фоне было характерной особенностью византийского стиля, однако золотой цвет являлся не синонимом к богатству, а символикой божественного света.

### **1.2.2. Система орнаментов в Соборе Святой Софии в Киеве**

Значительное место в убранстве Собора отведено мозаичным орнаментам, которые украшают обрамление конхи, боковые части главной апсиды и ее горизонтальные пояса, оконные проемы и внутренние вертикали подпружных арок. Применены как растительные мотивы орнаментов, так и чисто геометрические.

Системность Софийского Собора проявляется в мозаичных орнаментах. Здесь стоит отметить главный алтарь собора. Изображения всех трех ярусов главного алтаря тесно взаимосвязаны. Здесь читается единый композиционный и колористический замысел. Белые омофоры на плечах святителей соответствуют светлым одежаниям апостолов в «Евхаристии», синий цвет одежды богородицы перекликается с такого же цвета плащом Христа и фоном орнамента над фигурами святителей. Звучание синих и белых тонов в апсиде усилено малиновым цветом престола в центре сцены «Евхаристия» (рис. 1.5).

Конха центральной апсиды обрамлена красочным орнаментом растительного характера в виде кругов со вписанными в них пальметками, а над шиферным карнизом, отделяющим фигуру Оранны от композиции «Евхаристия» идет очень красивая полоса орнамента чисто геометрического характера. Тонкие белые линии на темно-синем фоне переливаются с эффектом перламутра. Здесь для украшения

применены крупные четырехконечные свастики. По-другому их еще называют гамматическими за сходство лучей креста с буквой «Г». От самой Оранты «Евхаристию» отделяет очень красивая полоса чисто геометрического орнамента. На фоне темно-синей смальты переливаются тонкие белые полосы перламутра. Выглядит это необыкновенно впечатляюще и гармонично сочетается с синим одеянием Богородицы [15].

Мозаичным орнаментам в убранстве Софии Киевской отведено значительное место. Ими разделены отдельные картины, имеющие определенные сюжеты. Кроме того, им отделаны боковые части и горизонтальные пояса алтарной аспиды, оконные проемы, арки и т.д. Очень интересно, например, украшение конхи центральной аспиды. На ней изображен красочный орнамент с растительным мотивом из кругов с вписанными в него пальметками.

Мозаики Софии Киевской можно назвать образцом совершенства художественного декора. Их отличает необыкновенно гармоничное сочетание монументальной живописи и архитектурного замысла. Кроме того, мастерам удалось добиться поистине идеального цветового решения орнаментов и сложных композиций.

Мозаики в начальный период византийского искусства были в основном орнаментальными. То, что считается относящимся к периоду Юстиниана.

В первые века христианства на стенах храмов были орнаменты, пейзажи и животные. Верующим нужны были образы своих святых, но не было еще установившегося канона.

Значительное место в живописном убранстве Храма София Киевская занимают орнаменты, которые украшают оконные и дверные проемы, обрамляют отдельные фресковые и мозаичные композиции, подчеркивают основные архитектурные линии интерьера. Чаще всего они имеют растительный характер и состоят из стилизованных пальметок, побегов лозы, завитков и почек (рис. 1.6). Реже встречаются геометрические орнаментальные построения. Нарядные и красочные, орнаменты также вносят светское начало в общую систему росписей Софии Киевской. Показательно, что по цветовой гамме орнаменты живописные сочетаются с мозаичными, что также позволяет говорить о системности Киевского Собора.

### **Выводы по теоретическому разделу**

В первой главе рассмотрен исторический аспект проблемы, что необходимо для подтверждения ее актуальности. Путем изучения исторического русско-византийского стиля, обоснован выбор дальнейшей стилевой концепции системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря. Были рассмотрены аналогичные решения подобных задач и выявлены основные закономерности и нюансы. При изучении основных законов симметрии, способов построения орнаментальной сетки и раппортной композиции, образовался четкий ориентир в построении единой системы орнаментов.

## 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. Постановка проектных задач

Проект единой системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря состоит из разработки нескольких элементов, которые впоследствии станут основной составляющей орнаментальной системы.

Основные этапы создания орнаментальной системы:

- разработка универсального модуля;
- разработка орнаментальной системы;
- выбор цветового решения;
- создание дополнительных элементов;
- создание орнаментальной системы в рамках русско-византийского образа.

В первую очередь, для создания единой системы орнамента, необходимо построить универсальный модуль, поскольку он является основным элементом для дальнейшей разработки орнаментальной композиции. Модуль должен быть разработан на основе исследования орнаментов, принадлежащих русско-византийскому стилю, он должен быть лаконичным и, в то же время, оригинально отображающим лучшие черты выбранного стиля. На основе разработанного модуля, его главных элементов, формируется орнаментальная сетка, которая строится посредством различных видов симметрии и законов раппортного построения.

Орнаментальная композиция не должна противоречить выбранному, русско-византийскому, стилю. Кроме орнаментальной сетки необходимо разработать отдельные орнаментальные элементы, которые будут гармонично вписываться в общую композицию, дополняя ее и делая более нагруженной смысловой составляющей. Такими элементами будут разнообразные зооморфные мотивы, а также символы, отражающие свою принадлежность к христианскому миру.

Разработка единой системы орнаментов должна продвигаться равномерно, создавая орнаментальную сетку, соединяя мотивы таким образом, чтобы получилась целостная и оригинальная орнаментальная композиция, нужно не забывать о цветовом решении. Технологический метод создания орнаментальной композиции и последующей ее интеграции на различные носители представляет собой четкую последовательность выполнения действий.

В первую очередь, на основе изученных аналогов, орнамент должен быть отрисован вручную на бумаге или кальке, на этом этапе важно понять саму структуру создания орнамента с помощью характерных переплетений и связей, а также законов симметрии. Благодаря прозрачности кальки орнаментальные элементы легко видоизменять, копировать и отражать, что в значительной мере упрощает процесс развития орнаментальной идеи. Во время выстраивания орнамента важен так же выбор графического инструмента. При использовании карандаша возникает проблема при сканировании орнаментов, так как он оставляет неконтрастные следы, в следствии чего рисунок получается плохо читаемым, поэтому более выгодным инструментом является линер, который оставляет

аккуратные и четкие линии, которые будут хорошо видны при сканировании. После разработки на бумаге стилевой и графической концепции, орнамент переводится в графическую плоскость посредством программы CorelDraw, где проходит векторизация орнамента, в этой программе, в последствии, ведется основная работа. После векторного воспроизведения всех орнаментальных элементов и композиций следует выбор цветового решения. Заключительный этап – интеграция орнаментов на различные носители.

В разработке орнаментальной системы остро стоит проблема сохранения стилистического единства, с учетом специфики и природы орнамента, как феномена, неразрывно связанного с конкретным предметом: чашей, книгой, стеной архитектурного сооружения. Данная проблема подводит к формулировке главной задачи проекта – сделать орнамент универсальным, не зависящим от конкретной вещи, при этом в некоторых случаях допускается жертва эстетических качеств орнамента в пользу универсальности системы.

Для того, чтобы создать многофункциональный орнамент, разработка орнаментальной системы проходила с учетом того, что данная система должна распространяться как на плоскости, в том числе на полиграфию, ткани, роспись стен небольшого храма, кафельную плитку и т. п., так и на объемные элементы: лепнина, ковка, резьба по дереву. В следствии чего было принято решение представить интеграцию орнаментальных элементов на различных носителях, примеры которых можно рассмотреть в приложении 3 (рис. 3.1–3.6)

Текстильные элементы:

- платки на голову;
- скатерти;
- салфетки на стол;
- церковные полотенца (рушники).

Элементы орнамента, выполненные в материале и объеме:

- деревянный киот;
- гипсовый декоративный элемент.

Сувенирная продукция:

- кружки;
- сумки.

Полиграфическая продукция:

- церковные памятки;
- упаковочная бумага;
- пакет.

Также, одной из главных задач в построении орнаментальной системы является выбор цветового решения, так как цветовая составляющая имеет огромное значение в восприятии орнаментальной композиции, которая должна не только гармонично вписываться в любую среду и интегрироваться на различные носители, но и показывать свою принадлежность к православной конфессии.

## 2.2. Художественное раскрытие темы

### 2.2.1. Стиливая концепция орнамента

При разработки единой системы орнаментов, была задача создать ряд орнаментальных композиций в единой стилистике, которые адекватно бы отвечали традиционному визуальному восприятию религиозной общины Русской Православной Церкви. Было принято решение опираться на орнаментальные решения византийской культуры, которая оказала значительное влияние как на русский орнамент (в следствии чего возник термин русско-византийский стиль), так и на становление Православия на Руси. Термин византийский стиль указывал не только на истоки, но и нес в себе характеристику существа воспринятой от Византии культуры, ее христианских основ, ее православия.

История Русской Православной Церкви неразрывно связана с достижениями византийской цивилизацией. Соответственно, визуальное отображение православной конфессиональной принадлежности немислимо вне рамок русской традиционной культуры, поэтому для разработки единой системы, русско-византийский орнамент является наиболее адекватным визуальным этнокультурным маркером православного мировоззрения.

На основе анализа византийских рукописей и орнаментальных композиций в соборах, выполненных в византийском стиле, были творчески переосмыслены артефакты византийского искусства, на основе которых разработана система орнаментов для женского Одигитриевского монастыря. Изучение византийских орнаментов основывалось на уникальных образчиках византийского искусства, собранных и рисованных князем Г.Г. Гагариным [5].

Из изученных аналогов особенно стоит отметить византийскую рукопись арки, которая находится в данное время в национальной библиотеке Парижа (рис. 1.7). Данная рукопись была рассмотрена в качестве примера уникальной византийской живописи, на основе которой была сформирована стилистика разработанной системы орнаментов, причем, на примере данного образчика рассматривалось не только художественно-эстетические принципы развития орнаментальных элементов, но и выбор цветовой гаммы.

Большую роль в становлении орнаментальной композиции сыграли зооморфные мотивы, которые являются отличительной чертой византийского орнамента. Здесь стоит отметить влияние рельефов Собора Сан Марко в Венеции (рис. 1.8). Особенно следует обратить внимание на развитие мотивов, связанных с изображением птиц. Показательны рельефы, находящиеся на фасаде Собора Сан Марко, представляющие собой один популярнейших мотивов в раннехристианском искусстве – птицы по сторонам Мирового древа и чаши, что является символом Воскресения. Центром композиции является крест, исходящий из чаши, которая собирает кровь Христа. Две птицы по сторонам чаши представляют собой души, устремленные к спасительному напитку. Данный элемент был заимствован в разработанную орнаментальную систему, при этом

творчески переосмыслен и гармонично вписан в общую орнаментальную композицию, оказывая влияние на зооморфный мотив в орнаменте.

Идеологической основой для формообразования орнаментальной системы послужил образ православного храма, его строения. Здесь стоит отметить, что для храма присущ ряд четких форм в его пространственной организации, которые нуждаются в декорировании. К этим архитектурным формам относятся столпы храма, которым часто требуется орнаментальное оформление, горизонтальные полотенца, где часто изображены полосы композиций с ликами святых, заключенных в медальоны и обрамленные орнаментом, арочные элементы входа, в которых украшается как фронтальная часть, так и внутренняя плоскость арки, а также круговые, ромбические и угловые элементы храмового пространства нуждаются в орнаментальном заполнении. Таким образом, система орнаментов была разработана на основе вышеперечисленных элементов.

Существенное значение в становлении разработанной системы сыграл существующий, в настоящее время, фирменный стиль женского Одигитриевского монастыря (рис. 1.10). Сформированная орнаментальная система создана стать поддержкой этому стилю, не противореча ему, и в то же время им не ограничиваясь. В следствии этого было принято решение создать цветовой решение, сочетающееся с визуально-графическим комплексом монастыря.

### **2.2.2. Разработка универсального модуля для создания орнаментальных композиций женского Одигитриевского монастыря**

Модуль был разработан на основе элемента, взятого с рельефа византийского собора Сан Марко в Венеции (рис. 1.11). Данный элемент был разобран на составляющие и подвержен трансфигурации, которая подчеркивала оптимальные решения в становлении орнаментального мотива.

Модуль, на котором основана орнаментальная композиция, является зеркально симметричным элементом. Этот элемент представляет собой ромб, чья верхняя часть, вогнутая во внутреннее пространство формы, переплетает нижнюю часть фигуры, при этом заканчиваясь криновидным наконечником, направленным вверх. От вогнутой, во внутреннее пространство, верхней части ромба отделяются два (по одному с каждой стороны) спералевидных «отростка», заканчивающихся раздвоением, посередине которого расположен полукруглый элемент с заостренным низом. Верхняя часть фигуры заканчивается, заостренным сверху и плавным по боковым сторонам, ромбом, от которого так же, как и от основной фигуры, отделены два полукруглых «отростка».

Разработанный модуль по своей форме подобен фигуре «сердце» (рис. 2.1). Вариацию данной формы можно увидеть, как на мраморных изделиях, выполненных в византийском стиле, так и в рукописях, эта форма является одной из самых часто встречающихся в византийском орнаменте. Однако, в отличии от византийских мотивов, разработанный модуль отличается своей конструктивной составляющей.



Если византийские мотивы не имеют определенных параметров и чаще всего являются украшением какой-либо прикладной вещи, где главной задачей является выгодно подчеркнуть предмет, художественно его декорируя, то разработанный модуль подчинен строгим правилам построения в пользу универсальности. Толщина модуля остается всегда постоянной, не терпящей видоизменений, а сам модуль не может быть деформирован или масштабирован относительно системы, которую он образует. В этом и заключается принципиальное отличие разработанного модуля от рассматриваемых мотивов.

Так же в поддержку модулю разработаны несколько дополнительных элементов. Это соединительный элемент, который представляет с собой полукруглое переплетение, характерное для византийского орнамента, пример такого переплетения можно встретить в рельефе венецианского Собора Сан Марко (рис. 1.9). Вместе с этим в дополнение модулю разработан мотив нового трехлепесткового крина, данный крин гармонично вписывается в отдельную составляющую модуля, в следствии чего получается новый элемент орнаментальной композиции (см. рис. 2.1).

### **2.2.3. Разработка единой системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря**

Система разработанных орнаментов должна подходить для различных, носителей, отличающихся не только по материалу, но и по пространственному решению (объемные и плоскостные композиции). Поэтому важной задачей стало разработать систему, которая должна быть не многосложна, но в то же время интересна в своем эстетическом понимании и уникальна.

Решить эту задачу, в ряде случаев, можно используя модульный принцип построения и трансформации орнамента. Этот принцип позволяет «наращивать», «уменьшать», размещать по окружности, создавать сетчатый орнамент, выстраивать иерархические связи, а также эффективно задействовать орнаментальные элементы в общем композиционном формообразовании, транслируя фрагменты орнаментальной композиции на основе традиционных архитектурных форм. Так же модульный принцип позволяет транслировать орнамент, разработанный на основе законов симметрии, на архитектурный декор, тканевую основу, художественную обработку металлов (ковка, литье), графику, роспись в интерьере и прочее. При этом, сохраняется не только стилистическое единство, но и преемственность принципов формообразования и методология проектирования.

На основе разработанного модуля и его многообразных модификаций создана совокупность всех вариантов формирования орнаментальных композиций, которые будут не только отражать связь с византийским искусством, но и являться поддержкой фирменному стилю женского Одигитриевского монастыря (см. рис. 1.10). Данные построения и будут являться орнаментальной системой.

Для разработки орнаментальной системы нужно выявить ряд основных элементов, которые будут в ней задействованы. Этими элементами являются:

- розетка;
- ленточный орнамент;
- угловой орнамент;
- орнамент по окружности;
- отдельные орнаментальные элементы;
- зооморфные элементы;
- раппортный орнамент.

Каждый элемент создается по своим по своим канонам.

Розетка создается посредством осевой симметрии, отражая разработанный модуль на 45 градусов. Так же, в приложении 2, можно увидеть варианты розеток, созданных на основе отдельных элементов разработанного модуля (рис. 2.2).

В сформированной системе существует пять вариантов ленточного орнамента, так же называемого бордюра.

Первый вид представляет собой вариант плетеной «косы» из четырех линий. Толщина одной линии тождественна толщине модуля. Коса может состоять минимум из двух элементов и имеет возможность с помощью их копирования и совмещения с предыдущим менять свою длину. Эта орнаментальная лента является самой узкой, она создана с целью обрамлять более широкие бордюры.

Второй вид ленточного орнамента представляет собой бордюра, состоящий из цепи элементов. При рассмотрении каждый элемент является, повернутым на 90 градусов, отсеченным по вертикальной линии симметрии, модулем. Данный бордюра выстраивается с помощью чередованного отражения основного мотива по вертикали и его равномерным распределением вдоль оси переносов.

Третий вид ленточного орнамента являет собой зеркальное отражение мотива вдоль центральной линии. Мотив рассматриваемого орнамента создан из отдельных частей модуля и представляет, вписанного в треугольную форму, раздвоенного симметричного отростка, в середине которого находится дополнительный элемент – трехлепестковый крин. Мотивы соединены между собой переплетающимся элементом.

Четвертый и пятый ленточные орнаменты построены на основе сформированных розеток.

В пятой орнаментальной ленте применен способ соединения отдельных орнаментальных мотивов посредством включения их в окружность, такой способ характерен для византийского орнамента (см. рис. 1.9). В окружности данного бордюра можно вписывать как отдельные розетки, так и зооморфные мотивы, так же данная орнаментальная лента не исключает представления окружностей в качестве медальонов, в которые могут быть вписаны лики святых.

Все пять ленточных орнамента построены посредством равномерного расположения основного мотива вдоль оси переносов. Данные элементы можно рассмотреть в приложении 2 (рис. 2.3).

Угловые элементы орнаментальной композиции построены на основе бордюров, задействовав и трансформировав отдельные составляющие мотива (рис. 2.4).

Орнамент по окружности основывается на третьем виде бордюра, который был описан выше. В окружность орнаментальной ленты можно вписывать как отдельные орнаментальные мотивы, так и лики святых, в то же время окружность может стать полем для размещения информации (см. рис. 2.4).

Так же в орнаментальной системе были разработаны отдельные орнаментальные элементы, к ним относятся различные варианты крестов и хризма – монограмма имени Христа, которая состоит из двух начальных греческих букв имени (греч. ΧΡΙΣΤΟΣ) – Χ (хи) и Ρ (ро), скрещенных между собой, по краям монограммы часто помещают греческие буквы α и ω [12]. Данные элементы разработаны с целью дополнить орнаментальную композицию, привнося в нее не только эстетическую составляющую, но и наполняя орнаментальную композицию смысловой нагрузкой (рис. 2.5).

В качестве добавления в орнаментальную систему зооморфных мотивов выбран образ птицы, а именно, павлина (рис. 2.6). В Византии павлин слыл царской птицей и содержался в дворцовых зверинцах. В христианском искусстве он выступает как символ бессмертия и нетленной души. Павлин вызывает ассоциации с птицей феникс, которая сгорала и восставала из мёртвых. Именно поэтому это символ Воскресения Христова.

Птицы в разработанной системе существуют в трех конфигурациях.

Первый способ изображения павлина – в круге. Данный элемент можно вставлять в раппортную сетку или в бордюр, не нарушая при этом целостность композиции.

Второй тип заключается в изображении двух птиц, расположенных друг на против друга таким образом, чтобы они были способны заполнять арочные пространства или являться самостоятельным элементом, который можно использовать отдельно от сетки.

Третий тип изображения зооморфного мотива представлен как угловое завершение, где хвосты птиц гармонично сплетены.

Одной из основных задач в формировании системы орнаментов является создание раппортной композиции. Раппорт строится как на основе разработанного ленточного орнамента, который позволяет создать богатую, насыщенную цветом и многосложным формобразованием композицию, так и на основе отдельных элементов, с помощью которых создается более спокойная и разгруженная композиция (рис 2.7). В разработанной системе раппортный орнамент строится на основе квадратной системы сеток.

Существует так же необходимость учесть то, что в силу своей универсальности орнамент должен адекватно восприниматься как в различных цветовых решениях, где задействованы многообразные красочные вариации, так и в одноцветном решении. Поэтому было принято решение создать орнамент без контурной линии, а переплетения орнаментальных элементов обозначать посредством небольшого расстояния, создающего ощущение линии. Такой способ создания орнаментальной структуры позволяет облегчить как процесс построения, так и восприятия общей орнаментальной композиции.

Все элементы орнаментальной композиции имеют одну толщину, тождественную толщине модуля, что позволяет не только представить систему как одну целую, гармоничную структуру, но и в значительной мере упростить процесс формирования орнаментальных элементов.

#### 2.2.4. Выбор цветового решения

Еще одна немаловажная цель состоит в подборе основной цветовой гаммы, которая должна быть иконографична и адекватна христианской православной символике. Нужно создать контрастную, но в то же время достаточно сдержанную цветовую гамму, которая бы не вызывала у зрителя диссонанса, а напротив пробуждала ассоциации с деятельностью церковной общины.

Цветовое решение, выбранное для разработанной орнаментальной системы характерно для византийского стиля, при разборе аналогов которого были выявлены ряд цветов, которые наиболее полно отражают византийский стиль. Наиболее употребляемые цвета в византийском орнаменте: золотой, ярко-красный, терракотовый, песочный, синий. Данные цвета, помимо гармоничного сочетания, так же имеют большую смысловую нагрузку, тут стоит отметить, что в христианском мире каждый цвет имеет своё значение и смысл.

Синий представляется как символ тайны, Божественной непостижимости, вечности, истины, откровения, мудрости. Цвет апостольских одежд.

Голубой символизирует цвет неба и одежд Божией Матери как Приснодевы, символизирует духовную чистоту и целомудрие, а также – доверие и верность в браке.

Красный является цветом Небесного очищающего огня, цвет животворного тепла, и в этом случае – символ жизни. Цвет крови, поэтому является символом жертвы и Пасхи. Цвет одежд святых мучеников.

Золотой символизирует образ нетварного Божественного света – абсолютной метафоры Бога: «Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы» (1. Иоанна 1.5). Золото – символ солнца и царского достоинства, соответственно Христа как Солнца Правды и Царя Славы. Также является символом любви, откровенной истины, нетленности [13].

Следует учесть, что жизнь монастыря очень многогранна и подчиняется христианскому календарю. Поэтому были разработаны 3 вида цветовых решений. Первый вид заключается в более официальном представлении монастырской деятельности, так как основной цвет визуального образа монастыря – синий, то именно этот цвет является основным в одноцветном решении, в отличие от праздничной цветовой гаммы, где цветовые решения орнамента представлены в теплой и холодной цветовой палитре.

Цветовое решение орнаментальной системы разделяется на основные и вспомогательные цвета, к основным цветам относятся: золотисто-охристый, бледно-золотой, темно-синий (ультромарин) и темно-красный. К вспомогательным цветам относятся сизый и алый цвета (рис. 2.8).

Красный и синий цвета предназначены для заполнения больших плоскостей и фонов, золотистые оттенки чаще используются для основных орнаментальных элементов, а вспомогательные алый и сизый цвета применяются для расстановки акцентов. Данная цветовая гамма является поддержкой к существующему фирменному стилю женского Одигитриевского монастыря (см. рис. 1.10).

Ниже приведена кодировка цветов в системе СМУК:

СМУК: С – 100, М – 80, Y – 0, К – 0 (Основной синий цвет)

СМУК: С – 0, М – 100, Y – 100, К – 50 (Основной красный цвет)

СМУК: С – 30, М – 40, Y – 80, К – 0 (Основной золотой цвет)

СМУК: С – 10, М – 20, Y – 60, К – 0 (Основной светло-золотой цвет)

СМУК: С – 0, М – 100, Y – 100, К – 0 (Вспомогательный алый цвет)

СМУК: С – 40, М – 20, Y – 0, К – 40 (Вспомогательный сизый цвет)

#### **Выводы по практическому разделу**

По итогу работы была создана единая система орнаментов, которая может транслироваться на различные носители, не теряя при этом целостность и эстетическую составляющую.

Стиль орнаментальной системы был выбран исходя из анализа византийского и русско-византийского стиля, примеры которых были взяты из сборника византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Григорием Гагариным, откуда переняты способы построения орнамента и выбор цветового решения. В результате работы был создан проект системы орнаментов для женского Одигитриевского монастыря. Макет подачи со всеми проектными разработками можно рассмотреть в приложении 4 (рис. 4.1)

Таким образом, задачи практической части решены.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы были изучены и проанализированы культурные и художественные характеристики формирования системы орнаментов. Был исторический стиль, а также его проявление в русской православной традиции, с целью творческого переосмысления и использования в орнаментальной системе монастыря.

Кроме того, была изучена история монастыря и выявлена связь между культурным наследием монастырской общины и ее современным состоянием, с точки зрения исторической преемственности. Путем обращения к аналогам оформления орнаментальных систем исторических памятников архитектуры, воплощающих лучшие традиции византийского стиля, было сформировано представление о способах проектирования собственной системы орнаментов.

В результате была разработана единая система орнамента для женского Одигитриевского монастыря, которая опирается на орнаментику византийского стиля и является законченной цельной графической системой, которую можно будет транслировать на различные носители, в том числе интегрировать в интерьере и экстерьере.

Результаты работы рекомендуется использовать в качестве оформления женского Одигитриевского монастыря в Челябинске.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Буткевич, Л.М. История орнамента / Л.М. Буткевич. – М.: Гуманитар, изд. центр «ВЛАДОС», 2008. – 267 с.
2. Кириченко, Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века / Е.И. Кириченко. – М.: Издательство «Галарт»; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. – 432 с.
3. Орнамент всех времен и стилей: 2 т. / под ред. Т.И. Хлебнова. – 2-е изд, перераб. и доп. – М.: Изд-во «АРТ-РОДНИК», 2011. – Т.1. – 512 с.
4. Макарова, Т.И. Черневое дело Древней Руси / Т.И. Макарова – М.: Изд-во «Наука», 1986. – 156 с.
5. Гагарин, Г.Г. Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Григорием Гагариным / Г.Г. Гагарин – СПб.: Хромофотография Штадлер и Паттинот, 1887. – 89 с.
6. Урбани, М. Собор Сан Марко / Мария Да Вилла Урбани. – Венеция: Storti Edizioni, 2006. – 96 с.
7. Знаменский, П.В. История Русской Церкви / П.В. Знаменский. – М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2000. – 18 с.
8. Лицом к свету. Очерк истории Одигитриевского женского монастыря города Челябинска / Сост. Т.О. Воронова. – Челябинск: ООО «НБС», 2005. – 86 с.
9. Антипин, Н.А. Православные храмы Челябинска: история и современность / Н.А. Антипин, И.В. Купцов – Челябинск: «Авто Граф», 2015. – 452 с.
10. Борисов, В.Г. Был такой человек / В.Г. Борисов. // Челябинский рабочий. – 1990. – 17–18 марта. – С. 12–23.
11. Нечаева, А. М. Челябинские впечатления / А.М. Нечаева. // Исторический вестник. – 1909. – Июль – С. 236–269.
12. Степаненко, В.А. Что есть выражение святая троица с лингвистической точки зрения: число или слово? / В.А. Степаненко // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2013. – Т. 11. – Вып. 1. – С. 63.
13. Федоров, Ю.А. Беседы о церковном ювелирном искусстве. Беседа 3. Символика цвета в христианском искусстве / Ю.А. Федоров // Московский Ювелир. – 2005. – № 1.
14. Орнаментальные ленты, фризы, каймы, обрамления – <https://arxipedia.ru/dizajn/ornamentalnye-lenty-frizy-kajmy-obramleniya.html>
15. Мозаики и Фрески Софии Киевской – [http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/sofiya\\_kievskaya\\_mozaiki\\_i\\_frefki.shtml](http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/sofiya_kievskaya_mozaiki_i_frefki.shtml)

Аналоги

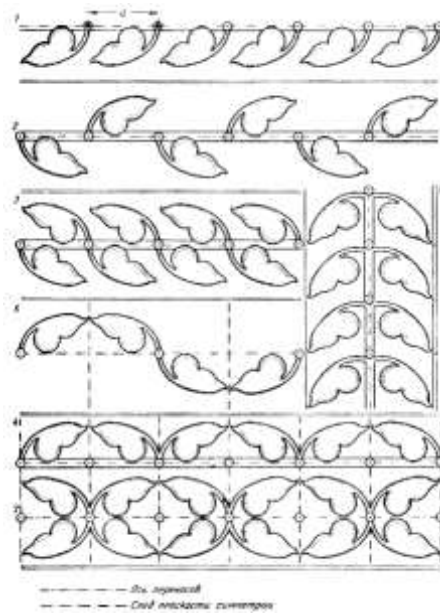


Рис. 1.1. Семь видов симметрии орнаментальных лент

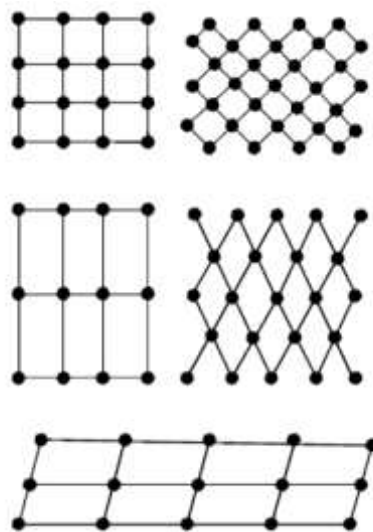


Рис. 1.2. Пять основных систем сеток для построения раппортного орнамента





Рис. 1.3. Орнаменты  
Собора Сан Марко в Венеции



Рис. 1.4. Сакристия Собора Сан Марко в Венеции



Рис. 1.5. Мозаика Софийского Собора «Евхаристия».  
Главный алтарь



Рис. 1.6. Система орнаментов  
Собора Святой Софии в Киеве



Рис. 1.7. Византийская рукопись. Париж, нац. Библиотека



Рис. 1.8. Рельеф на фасаде Собора Сан Марко в Венеции



Рис. 1.9. Рельеф с фасада Собора Сан Марко в Венеции



Рис. 1.10. Фирменный стиль женского Оdigitриевского монастыря



Рис. 1.11. Фрагмент византийского орнамента,  
на основе которого разработан модуль

Разработка



Рис. 2.1. Модуль и модификации его отдельных частей

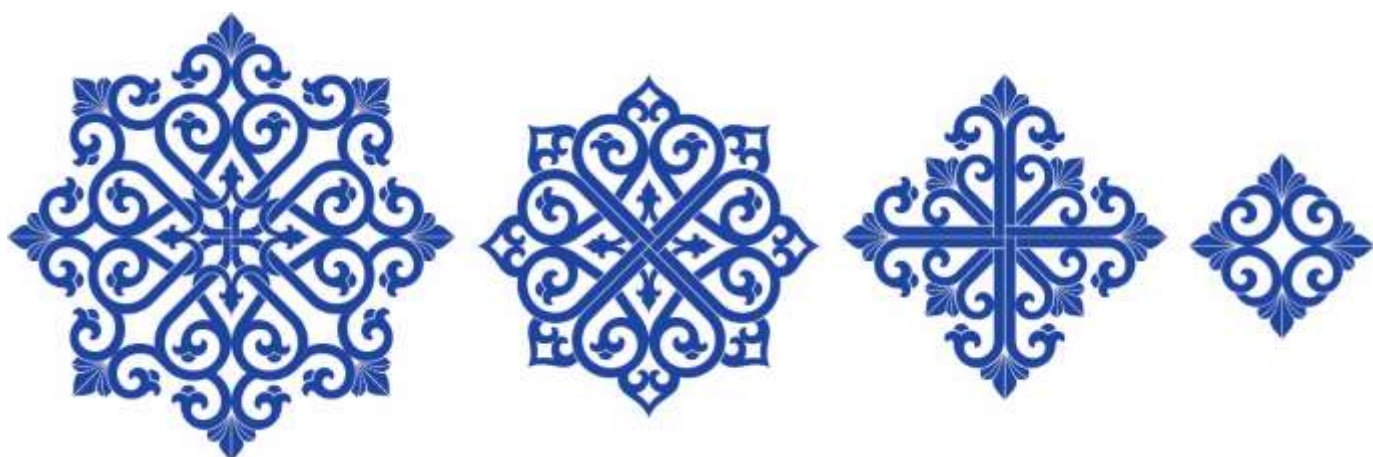


Рис. 2.2. Розетки

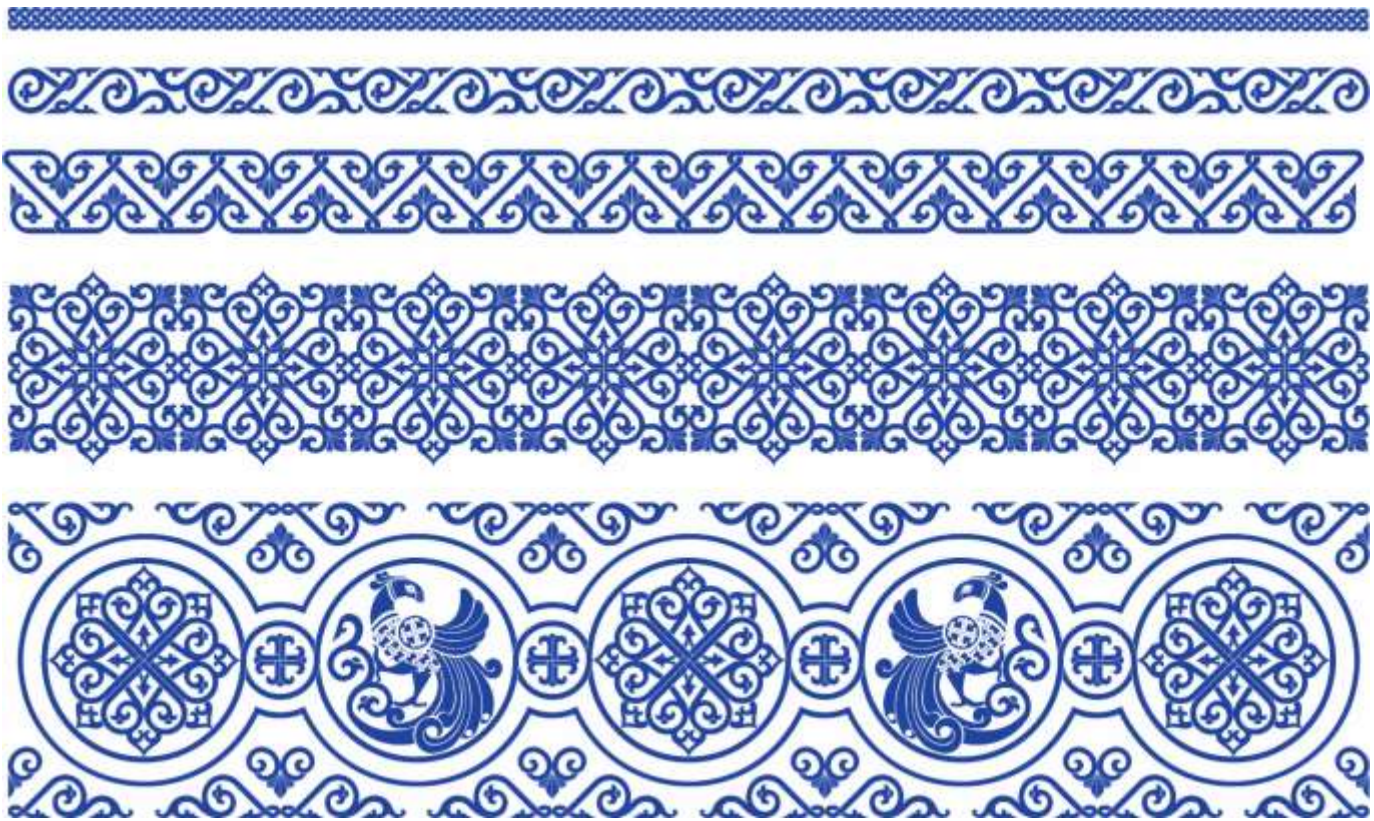


Рис. 2.3. Ленточный орнамент



Рис. 2.4. Угловой орнамент и орнамент по окружности

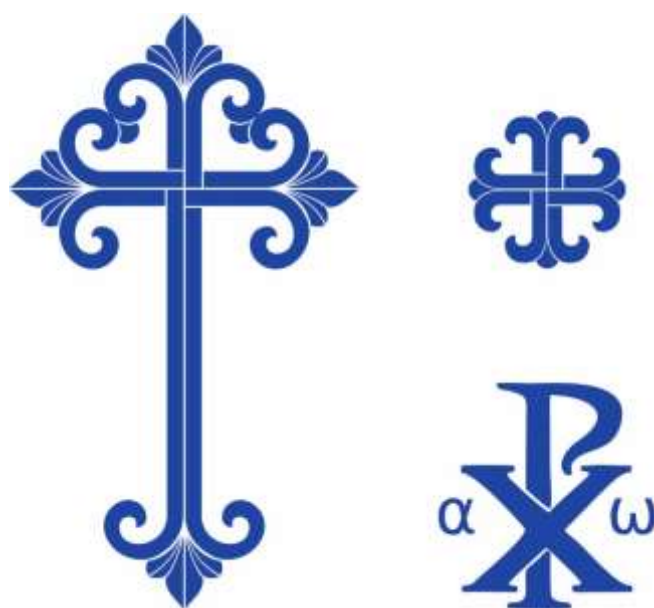


Рис. 2.5. Дополнительные орнаментальные элементы



Рис. 2.6. Зооморфный мотив



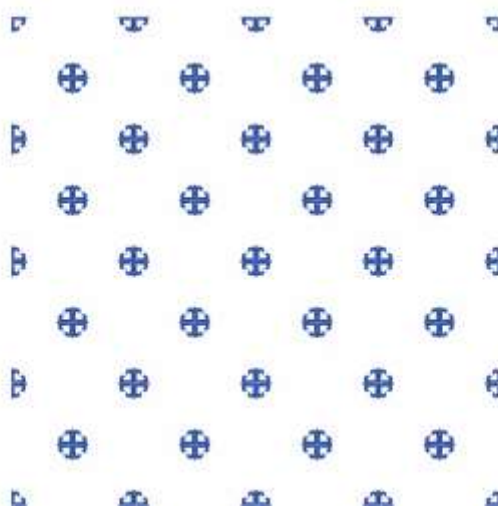


Рис.2.7. Раппортный орнамент



Рис. 2.8. Цветовые решения

Носители

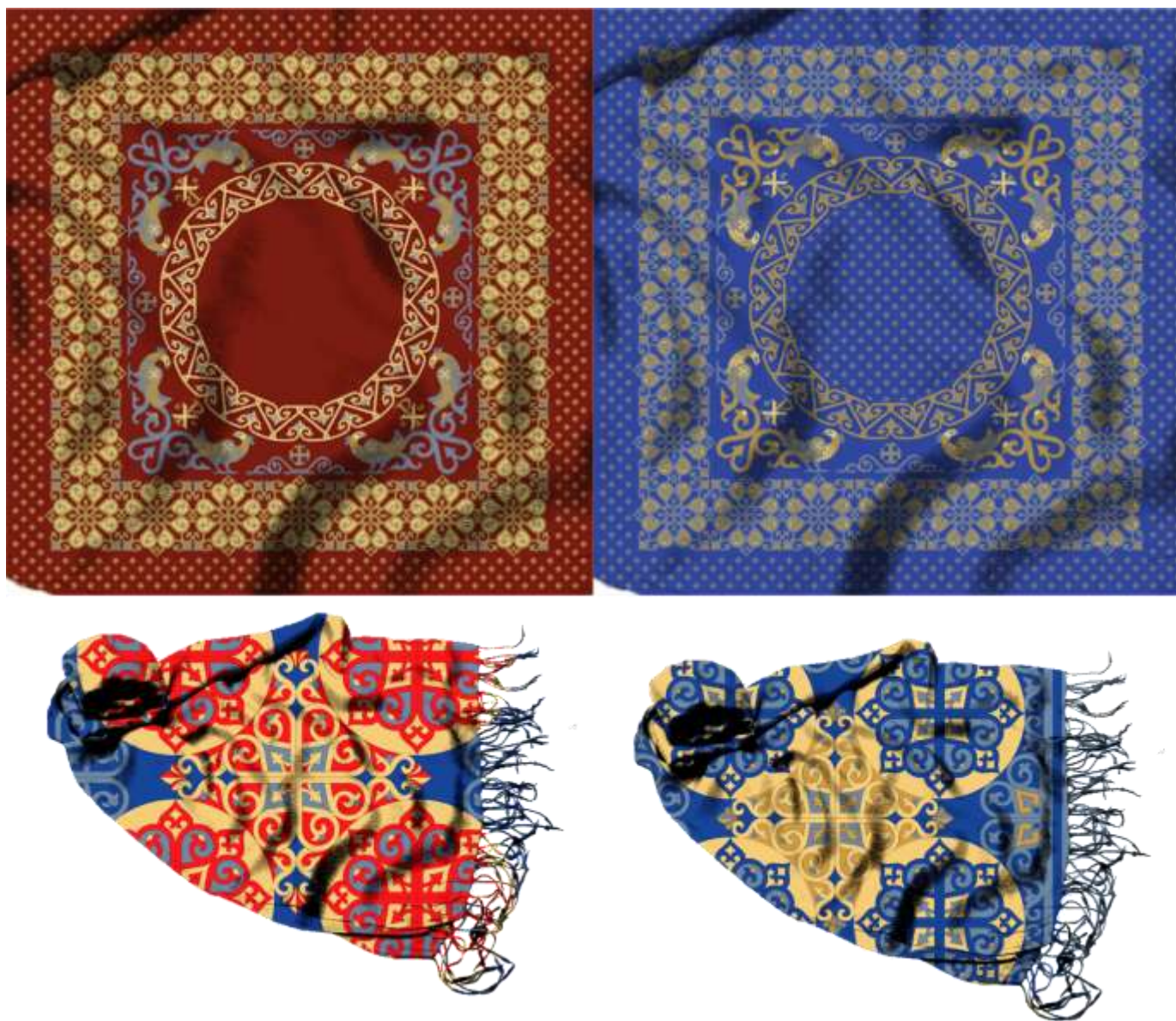


Рис. 3.1. Платки



Рис. 3.2. Скатерть



Рис. 3.3. Полотенце с вышивкой



Рис. 3.4. Сумки



Рис. 3.5. Пакеты



Рис. 3.6. Кружки



Рис. 3.7. Деревянный киот

Макет общей компоновки графической подачи

