

4. I. Stravinskij — publitsist i sobesednik / Sost., tekstol. red., komment., zakl. st. i ukaz. V. Varuntsa. M.: Sovetskij kompozitor, 1988. 502 s.
5. *Pushkin A. S. Pis'ma 1815–1830 godov* // *Sobranie sochinenij*: V 10 t. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1977. T. 9. 460 s.
6. *Rimskij-Korsakov N. A. Dnevnik (1904–1907)* // *Letopis' moej muzykal'noj zhizni*. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1955. S. 239–242.
7. *Solov'ev N. Kitajskaja muzyka* // *Enciklopedicheskij slovar' F. A. Brokgauza i I. A. Efrona*. P-t. 29. SPb.: Tipo-litografija I. A. Efrona, 1895. T. XV. S. 226.
8. *Stravinskij I. Dialogi* / Sost., obshch. red. i poslesl. M. S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. 414 s.
9. *Stravinskij I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii*: V 3 t. T. I: 1882–1912 / Sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varunca. M.: Kompozitor, 1997. 552 s.
10. *Stravinskij I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii*: V 3 t. T. II: 1913–1922 / Sost., tekstol. red. i komment. V. P. Varunca. M.: Kompozitor, 2000. 800 s.
11. *Thrasher A. R. China, § I, 1: Han Chinese regions and genres* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: In 29 v. V. 5 / Ed. by S. Sadie. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. P. 631–635.
12. andersen-homepage.dk>nattergalen.htm.
13. andersen.sdu.dk>vaerk/hersholt/TheNightingaleo

М. И. Гумис

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОГО КОНТРАПУНКТА, ИСПОЛЬЗУЕМОГО В КАЧЕСТВЕ КОМИЧЕСКОГО ПРИЕМА

Звукозрительный контрапункт с момента возникновения звукового кино привлекал внимание практиков и теоретиков в качестве одного из ключевых приемов, наиболее полно выражающих сущность кинематографа как синтетического искусства. Применяемый в различных жанрах звукозрительный контрапункт представляет собой практически универсальное кинематографическое выразительное средство. При этом отдельного рассмотрения заслуживает использование этого приема в кинокомедии, в которой характерные черты контрапункта усиливаются, а в структуре начинают проявляться специфические именно для данного жанра особенности. Статья посвящена закономерностям структуры звукозрительного контрапункта, применяемого в качестве комического средства, а также его функциональному взаимодействию с драматургической структурой кинопроизведений, будучи включенным в которую прием может являться одним из основных выразителей идеи фильма в целом.

Ключевые слова: звукозрительный контрапункт, кинокомедия, восприятие, звуковое решение фильма, комические приемы.

М. Gitis

Structural Features of Sound-Visual Counterpoint Used for Comic Effect

Sound-visual counterpoint has attracted the attention of theoreticians and practitioners since the advent of cinema as a key technique expressing the essence of cinema as a synthetic art. Applied in various genres, sound-visual counterpoint is practically a universal cinema expressive tool. A special attention deserves the application of this technique in comedies where the characteristic features of counterpoint are emphasized, and its structure reveals the features inherent to genre. The article deals with the structure of sound visual counterpoint applied as a comic technique and with its functional interaction with the structure of the plot, as embedded in it, this technique may become the main means of expressing the idea of the film in general.

Keywords: sound-visual counterpoint, comedy, perception, film sound solution, comic techniques

Одним из активно применяемых, оказывающих значительное воздействие на зрителя приемов в аудиовизуальных произведениях является контрапункт. Выразительные возможности контрапункта были осознаны, теоретически обоснованы и стали применяться еще на ранних этапах формирования системы выразительных средств кинематографа. Контрапункт любого типа, в том числе и звукозрительный, является таким способом сопоставления художественных образов, при котором в качестве основы используется преднамеренное выделение некоего несовпадения между собой выразительных элементов, а в крайнем состоянии — обозначение их противоречия. Возможность узнавания этого несоответствия, а также последующей расшифровки зрителем причины его предъявления является необходимым условием успешного функционирования данного приема в структуре фильма. Контрапункты различных уровней сложности используются в большом числе самых разнообразных кинопроизведений, а цели их применения сильно разнятся в зависимости от художественных задач в каждом конкретном фильме. В рамках настоящей статьи произведена попытка обоснования закономерностей структуры звукозрительного контрапункта в качестве художественного приема фильмов в жанре кинокомедии.

Сам принцип организации информации, лежащий в основе контрапункта, делает данный прием подходящим для создания комического эффекта. Природа комизма такова, что в его основе всегда кроется определенное несоответствие. Распознавание этого несоответствия доставляет удовольствие при восприятии комизма. В то же время, и для контрапункта несоответствие является отличительной особенностью. Если бы это было единственным условием, то любой контрапункт становился бы комическим приемом автоматически. Этого не происхо-

дит по причине того, что у зрителя формирование оценочного суждения по отношению к информации, преподносимой в рамках отдельно взятого приема, осуществляется под воздействием комплекса факторов, в первую очередь — контекста кинопроизведения. Кроме того, для несоответствия существуют четкие ограничения, строго определяющие пределы допустимого комизма. В частности, несоответствие не должно вызывать отвращения, гнева, равно как и сострадания или восхищения, — эмоций, включающих комическую трактовку воспринятого. При соблюдении данных условий контрапункт может быть использован в качестве комического выразительного средства.

В первую очередь, следует рассмотреть структурные особенности комических приемов, делающие возможным их восприятие в качестве таковых. Следует обратиться именно к принципам организации информации, поскольку это будет способствовать формулировке закономерностей, являющихся основой комического звукозрительного контрапункта.

Особый интерес представляет модель когнитивного процесса, запускаемого в сознании человека, воспринимающего комический прием. [5] Согласно этой модели, процесс делится на два этапа. Первый этап состоит в прогнозировании наиболее вероятного завершения сюжета на основе информации, полученной в экспозиционной части. Второй этап начинается сразу после кульминации, которая нарушает ожидание, тем самым создавая несоответствие, что побуждает к поиску в уже воспринятом дополнительного смысла, который мог бы обосновать причину возникновения этого несоответствия. Таким образом, появляется возможность ликвидировать несоответствие за счет обнаружения нового смысла, связывающего экспозиционную и кульминационную части, при этом первоначально не учи-

тываемого на этапе прогнозирования. Если когнитивное правило, снимающее несоответствие, обнаружено, то прием воспринимается как комический. Следует отметить, что передача таких сообщений возможна с использованием любых операндов — вербальных, визуальных, звуковых и т. д., основным условием во всех случаях является распознавание несоответствия на строго определенном этапе процесса восприятия. В первую очередь, описанный процесс касается комических приемов сюжетного типа, организованных во времени. Однако эту же модель также можно отнести к восприятию приемов вневременных по причине того, что поступление информации для воспринимающего фактически будет организовано в той же последовательности с необходимостью переоценки уже полученного сообщения [4]

Следует уточнить, что несоответствие в комических приемах не всегда требует разрешения путем нахождения дополнительного смысла даже в условном смысловом контексте художественного произведения. В таких случаях, несоответствие, являясь эстетически самоценным, смещает акцент на сам факт своего присутствия и оценку его абсурдности или причудливости.

Кроме того, следует учесть опыт когнитивной психологии и принять во внимание способ организации информации в воспринимающем сознании по принципу ментальных схем, формируемых на основе воспринятых ранее образов объектов или событий [2]. Такие хранящиеся в памяти схемы содержат прототипические описания общих свойств объектов, а также переменные, значения которых могут быть изменены в допустимых пределах в зависимости от ситуации. Разновидностью таких схем являются фреймы, которые являются сохраняемыми описаниями объектов и их окружения [3]. Другой разновидностью схем, характеризующей описания последовательности действий в различных условиях, являются так называемые сценарии [1]. Таким обра-

зом, пользуясь терминологией теории схем, будем считать, что хранящаяся в памяти информация организована в структуры, связанные множественными взаимосвязями, и включающие в себя упорядоченные понятия, визуальные, звуковые образы и т. д. Если применить данную модель к процессу восприятия комического в аудиовизуальных произведениях, то явное несоответствие схемы, предоставляемой в рамках художественного приема, и схемы, хранящейся в памяти зрителя, т. е. являющейся образцом нормы, приведет как минимум к непроизвольной концентрации внимания. Благодаря этому зритель начинает анализировать причину возникшего несоответствия и переключаться на другие варианты возможно совместимых схем, в том числе и в рамках конкретного условного контекста, сопоставление которых с исходной схемой приведет к разгадыванию смысла комического приема. Согласно двухступенчатой модели восприятия, в первую очередь будет проанализирована информация из экспозиционной части самого комического приема и только затем, при необходимости, будет осуществляться подбор разрешающих несоответствие схем с учетом контекстуальных особенностей произведения в целом.

Если под фреймами понимать сложные образные структуры, включающие в себя визуальную, звуковую, лингвистическую и некоторые другие составляющие, то преднамеренное внесение несоответствия в любой из этих компонентов отдельно взятого фрейма может послужить основой для формирования комического приема, в том числе — и комического контрапункта. Звукозрительный контрапункт представляет собой неочевидное сопоставление визуального и звукового образов, а если оно будет приведено к несоответствию, прием становится комическим.

В качестве примера использования фрейма с нарушенными связями положенного в основу приема звукозрительного контрапункта, можно привести известный

фрагмент из фильма «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен» Э. Климова. В этом фрагменте врач пионерского лагеря, обнаружив «эпидемию» среди детей, кричит. Крупный план в изображении сосредоточивает внимание зрителя именно на этом персонаже как на источнике звука. Типичным звуковым компонентом схемы, описывающей «норму» в подобной ситуации, для любого зрителя, будет являться женский голос. В качестве допустимых переменных будут его тембр, интонации и высота. Однако вместо голоса звучит сирена. Таким образом, сознание сопоставляет схему, описывающую кричащего человека, с другой схемой, заранее не предвиденной — а именно со схемой, включающей в свою структуру звучание сирены. Это заставляет зрителя находить семантическое объяснение возникшего при сопоставлении этих двух образов несоответствия — намеренно подчеркнуто-преувеличенное обозначение сигнала тревоги. Мгновенное разгадывание причины этого несоответствия формирует комическую трактовку. Кроме того, комизм усиливается за счет небольшого визуального искажения лица героини, что придает ей карикатурные черты. Дополнительно комизм данного приема поддерживается контекстом сюжета — зритель знает, что дети на самом деле симулируют заболевание, и заранее ожидает реакцию героини, как комическую кульминацию эпизода. Таким образом, речь идет также и о факторе встраиваемости единичного контрапункта в драматургическую структуру фильма как в схему сюжетного типа, играющую контекстуальную роль в передаче смысла отдельного приема.

Рассматривая структуру комических приемов с точки зрения теории схем, следует выделить главное различие между аудиовизуальными и вербальными комическими приемами. Оно состоит в способе организации во времени процесса поступления информации. Формирование несоответствия ментальных схем в сугубо речевых комиче-

ских приемах осуществляется строго последовательно. При этом порядок сопоставления вызываемых схем будет таким, что поиск обоснования начинается только после активации как минимум второй по счету схемы, что чаще всего соответствует кульминации вербального комического построения [6]. Аудиовизуальные приемы, в том числе и звукозрительные контрапункты, могут иметь и последовательную, «горизонтальную» структуру, и параллельную, «вертикальную». Это связано с тем, что в случае вербального комического приема активация обеих схем производится за счет использования одного канала связи, в то время как сугубо кинематографический контрапункт использует одновременно слуховой и зрительный каналы, что и обеспечивает возможность создания параллельной структуры. Кроме того, передача комического эффекта путем активации подобных схем потенциально более универсальна, поскольку она зачастую осуществляется без использования семантики разговорного языка, в качестве же операндов используются визуальные и звуковые образы.

Иначе говоря, с точки зрения структуры, комические звукозрительные контрапункты могут быть условно классифицированы как принадлежащие к одной из двух категорий: последовательные либо параллельные. Причем, если в основе приемов с параллельной структурой лежат схемы фреймового типа, то для последовательных типична активация не только схем-фреймов, но и схем-сценариев.

В качестве примера такого приема, основанного на использовании сценариев, и обладающего усложненной структурой, можно привести эпизод из фильма «Бриллиантовая рука» (режиссер Л. Гайдай, 1968 г.). Сцена мнимого хождения по воде организована следующим образом: в качестве центрального элемента используется параллельный звукозрительный контрапункт, целью которого является демонстрация неприглядных черт характера персонажа. В дан-

ном случае абсурдность нелепо «возвышенного» настроения Козодоева в исполнении А. Миронова выражается через использование православного песнопения и образа воображаемого нимба над головой мальчика, причем для усиления контраста использован визуальный прием — плавки, поднятые на палке вместо хоругви. В данном случае параллельный контрапункт формируется за счет звучащего фрагмента настоящей духовной музыки в сопоставлении с визуальными образами, не соответствующими реальному ее применению.

Таким образом, для формирования комического эффекта осуществляется активация двух несоответствующих друг другу ментальных схем фреймового типа: одна из них описывает церковную службу, другая — вполне обычного ребенка на морском берегу. Их неожиданное столкновение побуждает зрителя находить смысловую направленность данного приема. Однако это сопоставление имеет свое драматургическое развитие. Во-первых, контраст подготовлен и, следовательно, усилен предшествующими вполне характерными криками героя, внезапно оказавшегося на отмели вдали от берега. Следующим комичным действием, привлекающим внимание зрителя, является реакция героя на внезапно появившегося мальчика, удивленного его криками.

Описанный выше звукозрительный контрапункт применяется как кульминационный прием всего эпизода, одновременно комичный за счет нелепых действий героя и содержащий несоответствие, вызванное неожиданным появлением ребенка, объяснение чего в данной части зрителю еще не предлагается. В дальнейшем сюжетном развитии эпизода, как только Козодоев обнаруживает, что «чудо хождения по воде» вообразил он сам, его поведение резко контрастирует с предыдущей торжественностью. Он сталкивает мальчика в воду и обзывает его. Причем и звуковое и визуальное решение построено именно с расчетом на

центральное, кульминационное место звукозрительного контрапункта.

Изобразительный ряд организован таким образом, что монтажная последовательность предъявляемых зрителю образов меняет восприятие скорости, достигая наибольшей протяженности действий, предъявляемых посредством соединения монтажных планов, а также замедленности внутрикадрового движения именно на описанном контрапункте. С точки зрения звуковой составляющей, контрапункт в данном случае является единственным приемом на протяжении всего эпизода, в котором для усиления комического эффекта применено комическое несоответствие звуковой компоненты образа относительно визуальной. Таким образом, в структуру, расширяющую границы единичного контрапункта, включается еще и сопоставление дополнительно, последовательно активируемых схем-сценариев: поведения в состоянии паники, затем — восторга на грани фанатизма, впоследствии мгновенно сменяемого презрительно-небрежным поведением. Иначе говоря, отдельный прием звукозрительного контрапункта потенциально наиболее эффективен, будучи вписанным в более сложные структуры, выражающие комизм.

Если в кинокомедии используется контрапункт последовательного типа, то в некоторых случаях такие приемы не просто единично присутствуют в структуре фильма, но вполне способны выступать в роли основных семантических элементов, отвечающих за передачу идеи кинопроизведения целиком. В особенности это справедливо для контрапунктов, в состав которых включена музыка. Смысловые элементы музыкального языка успешно функционируют в структуре кинематографических контрапунктов при формировании комического эффекта. В качестве примера можно указать фильм «Комедия строгого режима» (режиссеры В. Студенников, М. Григорьев, 1992 г.). Любой из звукозрительных контрапунктов, встречаемых в его структуре, ис-

пользуется в рамках общего смыслового контекста, объединяющего все приемы. Контекст этот сводится к выражению абсурда, связанного с излишним идеологическим фанатизмом определенного исторического периода. В качестве основного свойства структуры большинства приемов используется противопоставление двух основных легко узнаваемых схем. Одна из них так или иначе связана с образом относительной реальности, намеренно низведенной до уровня места действия — зоны для отбывающих наказание. Вторая схема каждый раз в различных вариантах описывает присущую советским официальным мероприятиям торжественность. На протяжении всего сюжета обе схемы намеренно комически сталкиваются между собой при помощи различных выразительных средств. Но наиболее концентрированные свойства комизма этого сопоставления обретает именно за счет использования развернутого звукозрительного контрапункта, встроенного в наиболее важные драматургические элементы фильма. Так, уже в экспозиции кинокартины основа будущего комического столкновения выводится за счет использования последовательного контрапункта двух музыкальных тем. На этом этапе роль изображения в структуре приема почти нейтральна — в качестве визуальной компоненты на экране представлены стилизованные облака. В музыке же использован аранжированный в духе всего дальнейшего музыкального решения данной картины лейтмотив, представляющий модифицированную версию известной песни «Вихри враждебные веют над нами...», который является устойчивым смысловым элементом, используемым при активации схемы-фрейма, описывающей характерную официальную торжественность, сопровождавшую целый пласт образов, связанных с революционным прошлым. Эта музыкальная цитата тут же сменяется типичной «блатной» мелодией, вполне узнаваемой в качестве одного из компонентов схемы, описывающей тюрем-

ную среду. Это сопоставление по своей структуре является типичным последовательным контрапунктом, поскольку для передачи его содержания используется один канал связи, благодаря которому осуществляется сначала узнавание обеих схем, а затем — поиск причины именно такого их неочевидного объединения.

Но наиболее значимую во всем фильме роль играет комический контрапункт, используемый в кульминации. Тематически он является наивысшей точкой развития всей линии комических приемов, встречаемых в структуре «Комедии строгого режима», начиная с приема, описанного выше. Сюжетный абсурд в данной точке киноповествования достигает максимума: под предлогом продолжения юбилейного самодеятельного спектакля все заключенные забираются на паровоз прямо при генералах и охране, находящихся под сильным впечатлением от игры исполнителя роли Ленина, и торжественно покидают зону, на самом деле совершая побег. В этот момент формируется ирреальная атмосфера «освобождения» за счет согласованного использования музыки и изображения. В музыке эта задача решается за счет темы, характерными особенностями которой являются использование в мелодической линии таких средств, как множество хроматизмов вокруг основных ступеней, неровная ритмическая структура, содержащая триоли и пунктиры, на фоне аккомпанемента, состоящего из плавно переходящих гармоний, а также ладотональности — мажоро-минора. В изображении ту же функцию выполняют общие и дальние планы мчащегося паровоза, точки съемки «снизу», придающие видимому в кадре движению монументальность и своеобразную величественность. Далее для контрастного комического столкновения с только что сформированным у зрителя образом применяется иная семантическая структура сценарного типа. Ее задача — сформировать на основе сочетания с предыдущей схемой контрапункт, который выразил бы комизм

всего построения. Осуществляется это за счет активации схемы, описывающей типичные черты поведения героев, сбежавших заключенных. В изображении использованы крупные и средние планы, персонажи радостно пляшут, гримасничают и т. д. В музыке вместе с этим используется стилизованная тема: торопливая, с характерным для блатной музыки мелодическим рисунком, строго двудольным размером, с простейшим гармоническим чередованием функций тоники и доминанты. Такая особенность темы, как танцевальность, использована для акцентирования внимания на свойствах действия людей в кадре, что также предназначено для усиления контрапункта в целом. С той же целью усиления комического контраста присутствует даже буффонный бас — имитация тубы. Тем самым зритель вынужден осуществлять такое сопоставление схем сценарного типа, в котором на смысловом уровне не просто сталкиваются между собой по контрастному принципу возвышенное «освобождение» и банальный «побег», но само сочетание этих схем формирует дополнительный комический смысл — передает абсурдность обстановки в целом.

Важно отметить, что в данном случае именно такой порядок активации двух схем формирует для восприятия комизм всего приема. Способ организации передаваемой информации в структуре данного контрапункта направлен на усиление несоответствия по принципу демонстрации образа «низкого» на фоне «высокого», а не наоборот. Особенно важным в данном случае является смысловое контрапунктическое столкновение обеих музыкальных тем, поскольку по отдельности ни первая, ни вторая тема комичными не являются — основной комизм проявляется через соединение их между собой и с изображением в общем контексте.

Описанный развернутый контрапункт в кульминации «Комедии строгого режима» драматургически перетекает в эпилог, в котором музыкальная цитата «Интернациона-

ла» звучит одновременно с тем, что в изображении «сбежавшие» заключенные проезжают мимо приветствующих их с вышки генералов и часовых уже не в первый раз, и замечают это. После чего в изображении показано, что рельсы закольцованы, и крошечный паровозик ездит по кругу, в то время как мелодическая линия используемого «Интернационала» набирает высоту, пока не замирает после октавного скачка в наивысшей точке. Таким образом, здесь контрапункт драматургически подготовил финальное комическое разрешение всей абсурдной истории. Иначе говоря, на протяжении всего данного фильма именно комический контрапункт используется в качестве сквозного организующего элемента.

Таким образом, контрапункты, различающиеся по сложности своей структуры, в кинокомедии могут выполнять различные функции: от единичного комического акцента до участия в структуре фильма на уровне приема, отвечающего за смысловую организацию передачи основной идеи. Наиболее вероятным является такое использование контрапункта для эксцентрической разновидности комедии. Это тяготение связано с тем, что сам прием обладает ярко выраженной стилистической спецификой и по природе своей в большинстве случаев обладает значительной долей условности, к чему располагает сама его структура. Передача информации организуется в таких приемах с целью формирования комического эффекта строго в соответствии с законами восприятия. Благодаря возможности одновременного использования различных каналов передачи сообщений, прием может иметь малую длительность, обладая при этом строением, позволяющим вызывать в сознании зрителя распознавание множественных дополнительных смыслов, количество и взаимная корреляция которых будут зависеть от типов и последовательности предъявления схем, активируемых в сознании воспринимающего при помощи структурных элементов контрапункта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Abelson R. P.* Psychological status of the script concept // *American Psychologist*. 1981. Vol. 36. P. 715–729.
2. *Mandler J. M.* Categorical and schematic organization in memory // In C. R. Puff (Ed.) *Memory organization and structure*. New York: Academic Press, 1979. P. 259–299.
3. *Minsky M.* Frame system theory // In P. N. Johnson-Laird & P.C. Wason (Eds.) *Thinking: Readings in cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. P. 355–376.
4. *Ruch W., Hehl F. J.* A two-mode model of humor appreciation: Its relation to aesthetic appreciation and simplicity-complexity of personality // W. Ruch (Ed.) *The sense of humor: Explorations of a personality characteristic*. Berlin, Germany: Walter de Gruyter, 1998. P. 109–142.
5. *Suls J. M.* A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: An information-processing analysis // J. H. Goldstein & P. E. McGhee (Eds.) *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*. New York: Academic Press, 1972. P. 81–100.
6. *Wyer R. S., & Collins J. E.* A theory of humor elicitation // *Psychological review*. 1992. 99 (4). P. 663–668.

А. С. Ярмош

СЕРВИЗ «ФЛОРА ДАНИКА» И ФЕНОМЕН «БОТАНИЧЕСКИХ» РОСПИСЕЙ В ЕВРОПЕЙСКОМ ФАРФОРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Статья посвящена описанию процесса создания уникального сервиза «Флора Даника» на Королевской Копенгагенской фарфоровой мануфактуре в 1790–1800 годы. Автор приходит к заключению о крайне важной роли успеха сервиза «Флора Даника» для развития искусства фарфора в XVIII веке.

Ключевые слова: фарфор, Королевская Копенгагенская мануфактура, «Флора Даника».

A. Yarmosh

«Flora Danica» Set and the Phenomenon of «Botanical» European Porcelain Paintings in the Second Half of XVIII Century

The article describes the process of creating the unique «Flora Danica» set at the Royal Copenhagen Porcelain manufacture in 1790–1800. A conclusion is drawn that «Flora Danica» set success had an impact for the development of porcelain in XVIII century.

Keywords: porcelain, Royal Copenhagen Porcelain manufacture, «Flora Danica».

«Ботанические» росписи, научно точные изображения растений на фарфоре, составляют скромную часть в многообразии сюжетов росписи европейского фарфора в XVIII веке. Образцом для подобных изображений служили в первую очередь иллюстрированные научные работы учёных-ботаников, посвящённые описанию флоры, а также и живые растения. Необходимо

уточнить, что существует принципиальная разница между своего рода «ботаническими» росписями и так называемыми флористическими мотивами. Первые — отличаются исключительно научным подходом к изображению растения с характерной точностью передачи деталей, цвета, зачастую — размера растения. «Ботанические» росписи использовались не только в декора-