

На правах рукописи

ИВАНОВ Николай Александрович

**ОРНАМЕНТ
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕОРИИ ДИЗАЙНА XIX – XXI ВВ.**

Специальность 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

СПб. – 2010

Работа выполнена в ГОУ ВПО «Санкт-Петербургский
государственный университет технологии и дизайна»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Глинтерник Элеонора Михайловна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Бесчастнов Николай Петрович
кандидат искусствоведения, доцент
Ландер Инга Георгиевна

Ведущая организация: Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная
академия им. А. Л. Штиглица

Защита состоится «20» декабря 2010 г. в _____ час. на заседании
диссертационного совета Д 212.236.04 при Санкт-Петербургском
государственном университете технологии и дизайна по адресу: 191186,
Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18, Инновационный центр.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке СПбГУТД.

Автореферат разослан «18» ноября 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



С. М. Ванькович

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Дизайн нуждается в средствах, которые позволили бы ему оказаться вписанным в пространство культуры. Это достигается за счет употребления тех его визуальных составляющих, которые создают определенные художественные композиции и производят соответствующий времени и развитию общества эстетический эффект.

С возникновением во второй четверти XIX в. дизайна как профессиональной деятельности в проектной культуре стали использоваться выразительные средства графики, живописи, архитектуры, декоративно-прикладного искусства, которые активно вводились в изобразительный визуальный порядок предметов дизайна. В эпоху историзма одним из формообразующих средств предметной среды оказывается орнамент.

Частое употребление, вплоть до начала XX в., в объектах дизайна орнаментальных композиций сопровождалось непрерывным осмыслением роли орнамента в истории искусства. Теоретики дизайна, которые зачастую являлись и практикующими дизайнерами, пытались рассмотреть правомочность употребления орнамента, сформулировать законы его построения и развития, распространить свои выводы на принципы преподавания в школах дизайна как истории стилей, так и орнамента как определяющего элемента художественного стиля.

Актуальность работы обеспечивается ощущаемым дефицитом научно-теоретических разработок по истории орнамента и его изучению в теории дизайна, отсутствием комплексного обзора, анализирующего различия в отношении теоретиков дизайна к орнаменту, наблюдаемым в дизайне в последнее время «возрождением» орнамента.

Работа дизайнера над пространством, композицией предмета, введение в него орнамента отличалось разнообразием. В период институционализации дизайна как самостоятельного профессионального знания мастерами эклектично использовалось все орнаментальное наследие. Эта работа подкреплялась и направлялась исследовательскими трудами теоретиков, положивших начало комплексному изучению орнамента в дизайне: Дж. Рёскина, О. У. Н. Пьюджина, О. Джонса, Г. Земпера, А. Ригля.

Орнамент в западноевропейской теории дизайна сразу стал непрерывно изучаемым объектом. В XX веке конструктивистские, функционалистские тенденции модернизма сменили большие стили XIX – начала XX вв., историзм и модерн, активно использовавшие орнамент. Эти новые формалистические тенденции в самом общем рассмотрении, например, акцентировали структуру, пространство, форму, геометричность, функциональность создаваемой дизайнером вещи. В рамках подобной оценки орнамент оказывался исключенным из рассмотрения и применения, что манифестационно оформлено в работе 1908 г. А. Лооса «Орнамент и преступление» (Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972).

Имевшая место на протяжении XX века дискуссия о путях соотношения формы и орнамента в предметном творчестве привела в настоящее время к осмыслению роли орнамента в дизайне в ситуации постмодернизма, где новую силу обретает декорирование пространства, для чего привлекается и орнаментальный репертуар. Деконструктивистские тенденции начали вписывать орнаментальные композиции в геометрические поля коллажа как напоминание, например, о существовавших больших или этнографических стилях.

В последнее время в теории дизайна фиксируется смещение объекта изучения орнамента в дизайне, объединении в рамках системного подхода способов изучения орнаментального комплекса (Ф. Муссави, Дж. Трилинг, Д. Бретт).

Степень изученности темы исследования

Научные труды, относящиеся к теме диссертации, представляют собой значительный по объему, разнообразный по направлениям корпус исследований. Фрагментарно отдельные аспекты темы изучались в разных контекстах представителями различных научных сфер. Эти изыскания можно условно разделить на несколько блоков.

В первый вошли работы искусствоведческого характера, исследовавшие орнамент, как «почерк эпохи», категорию эстетики. Рассматриваются такие отечественные авторы как Т. А. Бадяева, М. В. Большаков, Л. М. Буткевич, Ю. Я. Герчук, И. Ю. Иванова, А. В. Иконников, Л. П. Светлова, Т. М. Соколова, В. В. Стасов, А. В. Филиппов и т. д. Особо следует выделить работы, предназначенные для практикующих дизайнеров и являющиеся пособиями для проектирования орнамента. Это относится к трудам В. Я. Бересневой, Н. П. Бесчастнова, Е. А. Заболотской, А. А. Нешатаева, Л. В. Фокиной, Н. В. Романовой, Я. Г. Чернихова.

Непосредственный интерес представляют материалы, послужившие основой для исследования места и роли орнамента в зарубежной теории дизайна; они состоят из работ по истории, теории и практике дизайна и архитектурного орнамента XIX – XX вв. В первую очередь рассматривались труды таких авторов, как Д.-М. Андерсон [D. M. Anderson], Т. Бентон [T. Benton], Д. Бретт [D. Brett], О. Грабарь [O. Grabar], Д. Дебес [D. Debes], Г. Земпер [G. Semper], А. Лоос [A. Loos], М. Майлс [M. Miles], Ф. Муссави [F. Moussavi], Д. Нельсон [G. Nelson], М. Олин [M. Olin], О.-У.-Н. Пьюджин [A. W. N. Pugin], Ф.-Л. Райт [F.-L. Wright], Дж. Рёскин [J. Ruskin], А. Ригль [A. Riegl], Дж. Трилинг [J. Trilling], Д. Шафтер [D. Schafter], Дж. Эванс [J. Evans].

Третий блок составили исследования, существенно различающиеся по тому, каким образом и с каких позиций в них представлен и оценивается орнамент. Философское осмысление орнамента как категории искусства А. К. Байбуриным, М. С. Каганом, П. А. Флоренским дополняется работами зарубежных искусствоведов Р. Арнхейма, Э. Гомбриха и др.

Отдельно группируются те исследования, которые связаны с изучением законов построения орнамента математическими дисциплинами,

кристаллографией. Организация симметрии, инверсии, ритма, вращений, переносов, которая формирует структуру некоторых орнаментальных композиций, отражена А. В. Шубниковым, А. И. Рудинской, В. А. Копциком, В. П. Леоновым и др.

Особо ценным для методологии орнамента является систематизация и анализ орнаментального наследия, осуществляемые в рамках этнографической науки, чей научный корпус представлен наибольшим количеством публикаций, среди которых стоит выделить работы таких историков, как В. С. Воронов (крестьянское и народное искусство), П. М. Дебиров (народы Дагестана), С. В. Иванов (малые народы Русского Севера), Г. Н. Климова (коми), А. П. Косменко (финноязычные народы северо-западной России), Г. С. Маслова (русские, карелы), С. И. Рыжакова (латыши), О. М. Рындина (народы Западной Сибири), А. М. Сязи (ханты), С. М. Червонная (искусство ислама) и т. д.

Выводы археологов по древней орнаментации зафиксированы в многочисленных работах. То, как наносили мастера в период протодизайна орнамент на производимые ими предметы, служит для современного дизайна опорным пунктом, фиксируемым в теории и методологии дизайна. Анализ орнаментики прошедших эпох приводится в трудах Н. Б. Бакланова, Г. И. Гаганова, Б. П. Деннике, Е. Ю. Кричевского, Л. И. Ремпеля, В. Н. Чернецова и др.

Обзор литературы по орнаментоведению показал, что требуется уточнение терминологии, критериев анализа орнаментального наследия; отмечается слабость и односторонность методических приемов анализа орнаментального репертуара.

Цель диссертационной работы — искусствоведческое исследование междисциплинарных подходов к изучению орнамента как эстетического феномена и процесса осмысления орнамента в наследии западноевропейских теоретиков и практиков дизайна XIX – начала XXI вв.

Достижение поставленной цели очертило круг следующих задач:

- рассмотреть историографию орнаментоведения;
- выявить основные интерпретационные подходы к изучению орнамента;
- проанализировать понятийно-категориальный аппарат орнаментоведения с использованием междисциплинарного подхода;
- исследовать характер взаимодействия пространства орнаментируемого объекта и орнамента в художественном проектировании;
- ввести в научный оборот российского искусствознания неизвестные ранее труды ведущих западноевропейских теоретиков и практиков дизайна, таких как Дж. Рёскин, О. У. Н. Пьюджин, Г.

Земпер, А. Ригль, О. Джонс и др., связанные с изучением орнамента;

- показать процесс развития теоретической мысли по исследованию орнаментоведения, начиная от первых опытов систематизации орнаментального корпуса до концептуального осмысления места и роли орнамента в проектном творчестве.

Объект исследования – труды западноевропейских теоретиков дизайна и проектное творчество XIX – нач. XXI вв.

Предметом исследования является эволюция теоретического осмысления орнамента в проектном творчестве; герменевтические аспекты, взаимосвязь орнамента с объектами дизайна, осознание этой взаимосвязи в теории дизайна.

Методы исследования. Методологической базой исследования оказываются работы по теории и истории дизайна, орнамента, архитектуры, изобразительного искусства. Поскольку в первой главе рассматриваются вопросы обобщения общетеоретического свойства, касающиеся методологии изучения орнамента, оказалось необходимым привлечь исследовательский аппарат, напрямую связанный с искусствоведением, теорией и историей дизайна, а также с философией, археологией, этнографией, математикой, социологией, лингвистикой, кристаллографией.

Среди опорных методов, которые используются для изучения специфики изобразительной стороны орнаментальных композиций, выделяется метод искусствоведческого анализа. Метод исторического анализа позволяет описать возникновение, развитие и использование орнамента в дизайне. При анализе сходства и различий интерпретационных подходов, трактующих орнамент в дизайне, применяется метод сравнительного анализа, в соответствии с которым выделяются похожие признаки, отличительные характеристики, точки соприкосновения, преемственность в оценке мотивов. Метод типологизации и систематизации необходим для объединения и различения тематических разновидностей орнаментальных композиций и их оценок, принципов художественной выразительности объекта дизайна, использующего орнамент, многообразия мотивов орнаментики, инновационных приемов в употреблении орнамента в плоскости орнаментируемой дизайнером вещи. При выделении характерных особенностей индивидуального орнаментального репертуара проводится его семиотический анализ. Эмпирическим материалом исследования являются труды по теории дизайна и объекты дизайна, имеющие отношение к орнаменту.

Основные принципы анализа орнаментальных композиций вытекают из общих системных закономерностей, которые свойственны открытым саморегулирующимся системам, к которым относится и орнаментальное наследие в своем многообразии. Эти принципы заключаются в эстетически оцениваемом сочетании конкретных соотношений образа, формы, функциональности, симметрии, соразмерности, цветового решения и зависят

от присущей орнаменту символической роли, которая графически соотносится со всеми вышеперечисленными характеристиками эстетического свойства.

Границы исследования. Хронологические рамки исследования охватывают период от появления дизайна, начавшего профессионально оформляться со второй четверти XIX в., до начала XXI в., в визуальном строе которого роль дизайна сложно переоценить.

В работе анализируются разработки и достижения именно зарубежной (в первую очередь западноевропейской) теории дизайна, описывающей применение орнамента в объектах дизайна, как наименее изученной в отечественной науке.

Положения, выносимые на защиту:

1. С момента возникновения дизайна орнамент стал играть одну из ключевых ролей в создании визуального пространства дизайн-объекта, что со временем положило начало теоретическим исследованиям в сфере проектного творчества.
2. В теории дизайна фиксируется систематическое изучение орнамента, законов его построения и развития. Первые теоретики дизайна, анализирующие орнамент, демонстрируют последовательность в восприятии орнамента, в выработке принципов его построения, развития, формируют язык, описывающий орнаментальный репертуар.
3. Генезис использования орнамента в дизайне, фиксируемый теорией, отражает изменявшиеся взаимоотношения орнамента и орнаментируемой поверхности.
4. Исследование орнамента в дизайн-объектах выявляет разнообразие тенденций, характеризующихся цитированием больших стилей, этномотивов, ориенталистских установок; акцентуацией функций и конструкции дизайн-объекта; повышенной ролью потребителя продукции дизайна; ориентированием на создание дополнительного эффекта восприятия и т. п.

Научная новизна исследования. Научная новизна исследования определяется изучением орнамента — объекта, впервые рассматриваемого в теории дизайна в качестве исторически переменчивого процесса, характеризующегося разнообразием интерпретаций со стороны дизайнеров.

Впервые в отечественном искусствознании рассматриваются работы западноевропейских теоретиков дизайна, содержащих в себе исследование орнамента: Дж. Рёскина, О. У. Н. Пьюджина, О. Джонса, А. Ригля, Г. Земпера и др. Часть трудов переведены (например: Дж. Рёскин (Искусство и действительность. Новосибирск, 2006; Камни Венеции. СПб., 2009) и Г. Земпер (Практическая эстетика. М., 1970) и используются в активном научном обороте. Однако исследования этих авторов по теории и истории орнамента вводятся в отечественное искусствознание впервые; то же относится и к комплексному анализу взглядов О. У. Н. Пьюджина, О. Джонса

и А. Ригля, с чьими трудами широкое отечественное искусствоведение еще не знакомо.

Новизна предлагаемой методики анализа орнамента состоит также в том, что уточнение терминологического аппарата, принципов исследования и использования орнамента ведется с позиций, свойственных именно деятельности дизайнера.

Работа характеризуется последовательным рассмотрением взглядов дизайнеров на орнамент и представлением этих воззрений в эволюционной перспективе. Подобное исследование эстетических воззрений дизайнеров на орнамент проводится впервые; выясняются закономерности, присущие орнаменту как развивающемуся явлению, и благодаря такому подходу результаты интерпретаций орнамента теорией дизайна представлены в соответствии с исторической логикой.

Наряду с рассмотрением техник производства орнамента, структурирования и классификаций орнаментальных мотивов, эволюций орнаментальных композиций, взаимосвязи поверхности орнаментируемой вещи и самого орнамента предлагается анализировать его как особого рода «язык», имеющий также «до-языковые» и «вне-языковые» свойства.

Научные результаты исследования:

1. Проанализирован обширный материал по истории и теории орнамента с различных позиций и сфер научного знания.
2. Произведено системное упорядочивание методологических принципов анализа орнамента, которое опирается на группирование различных интерпретационных подходов, исследующих орнаментальное наследие.
3. Рассмотрено формирование понятийно-категориального аппарата орнаментоведения.
4. Освещена в исторической взаимосвязи логика анализа орнамента зарубежными теоретиками дизайна XIX – начала XXI вв.
5. Выявлены особенности употребления дизайнерами орнамента; исследован характер взаимодействия орнамента и поверхности дизайн-объекта.
6. Представлено комплексное исследование эволюции орнаментоведения в теории дизайна, берущего начало в трудах Дж. Рёскина, О. У. Н. Пьюджина, Г. Земпера, А. Ригля, О. Джонса.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Результаты исследования расширяют сферу искусствоведческого понимания орнамента и его роли в дизайне, проясняют взаимосвязи использования орнамента с поверхностью орнаментируемой дизайнером вещи, увязывают орнамент с общим планом развития дизайна, позволяют по-новому оценить орнаментальное наследие. Диссертационная работа представляет собой методологическую ценность для дизайнеров, вводящих в проектируемые ими объекты орнамент. Итоговые заключения исследования могут быть применены для создания педагогических материалов специализированных лекционных курсов по истории и теории дизайна и использоваться в преподавании. Теоретический материал диссертационной

работы может быть адаптирован к формированию научно-методологических основ по теории и истории дизайна, истории стилей и орнамента. Диссертационное исследование может быть использовано как основа для последующих теоретических и методических разработок, направленных на изучение и преподавание орнамента.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные идеи и результаты исследования были отражены в докладах автора на Международной Биеннале Дизайна «Модульор-2009. Время дизайна» (СПГУТД, 2009), III Всероссийской научно-практической конференции «Искусствоведение и дизайн в современном мире: традиции и перспективы» (Тамбов, 2010), Евразийском научном форуме (С.-Петербург, 2010), научной межвузовской конференции «Печатные средства информации в современном обществе» (Москва, МГУП, 2010), III Российского культурологического конгресса с международным участием (С.-Петербург, 2010).

Материалы диссертационного исследования нашли отражение в десяти статьях, опубликованных в различных научных сборниках и журналах, две из которых входят в перечень изданий, рекомендованных ВАК РФ для публикации научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук.

Методические разработки автора, непосредственно связанные с темой диссертации, привлекались для подготовки лекционных и практических занятий по курсам «Искусство», «Русское и зарубежное искусство», «История стилей», «История прикладного искусства» (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, СПГУТД).

Объем и структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, состоящего из 393 источников на русском, английском, немецком, французском, турецком, словацком, китайском языках, иллюстративного приложения. Объем основного текста диссертации – 200 с.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, показывается степень ее научно-теоретической разработанности. Здесь же ставятся цели и задачи исследования, определяется объект, предмет и границы исследования, дается характеристика методам исследования, формулируется научная новизна, представляется общая структура диссертации.

Глава 1. Интерпретационные подходы к исследованию орнамента и характеристика методологии его анализа

1.1. Историография и становление терминологии исследования орнамента

Первая глава посвящена исследованию взглядов и понятийно-категориального аппарата, который связан с исследованием орнамента в теории дизайна и различных сферах научного знания. В ней рассматриваются

теории орнамента в искусствоведении и смежных дисциплинах, исследуются различные методики разбора системы построения орнамента, сравниваются его определения, классификации, выявляется генезис, осуществляется обзор научных трудов по истории и теории орнамента. Полноценное представление об орнаменте в дизайне необходимым образом требует использовать наработки, сделанные не только лишь теорией дизайна. К работам искусствоведческого, этнографического, археологического характера, работам по технологии и организации производства орнаментальных композиций в промышленности добавились труды по математической симметрии орнамента, культурологические изыскания, направленные на вскрытие символического подтекста орнамента и его стилистической характеристики, труды по психологии восприятия орнамента, связи орнамента и лингвистики.

Уточнение терминологии, используемой различными областями знания, в фокусе изучения которого находится орнамент, заставило прийти к выводу об отсутствии по меньшей мере определения, которое использовалось бы всеми методиками, интерпретирующими орнамент. С середины XX в. исследователи отмечают, что различные подходы к изучению орнаментального наследия пользуются различными его дефинициями.

Искусствоведческие дисциплины, теория дизайна выделяли в качестве определяющего компонента эстетические составляющие, к которым в разное время относились форма, симметрия, инверсия, ритмичность, декоративность и т. п. К XXI в. откорректированной оказалась и этимология слова «орнамент», произошедшего от латинского глагола «ornare», более существенным переводом которого является не «украшать», а «вооружать, оснащать, снаряжать». В зарубежной теории дизайна наиболее частотным в определении, таким образом, является передача орнаментом законченности в формировании облика, образа проектируемого дизайнером объекта (Brett D. Rethinking decoration : pleasure and ideology in the visual arts. Cambridge, 2005. P. 4). Орнамент в дизайне призван служить посредником между зрителем и созданным дизайнером объектом, чтобы производить «необходимый эффект» эстетического рода (Moussavi F. The function of ornament. Harvard, 2008. P. 6–7). Основным назначением, ради которого создается орнамент, оказывается описание и фиксирование связи с поверхностью изделия, на которую он наносится.

В параграфе анализируются и сравниваются наиболее значительные по влиянию на последующих исследователей подходы искусствоведов, изучавших орнамент: симметрический метод, «труд-магическая теория», функциональный подход, структуралистское направление, эволюционный метод, «биологическая» теория, технологическая (плектогенная) концепция и т. д.

В методологической части исследуется соотношение символической и декоративной составляющих, их влияние на изображение. Разбираются связанные с развитием орнамента аспекты: традиционность, каноничность, преемственность. Изучаются научные споры по поводу первичности

появления геометрических или изобразительных мотивов в орнаменте, конвергенции сюжетного орнаментального репертуара.

Подробным образом, необходимым для целостного описания методологического корпуса орнамента, разбираются функции орнамента: декоративная, знаковая, структурирующая, коммуникативная, символическая, охранно-магическая, религиозная, социальная, прикладная и т. п.

Такой часто используемый для упорядочивания эмпирического материала прием, как классификация, в случае обработки орнаментального корпуса на определенном этапе не приводит к результатам обобщающего свойства и действия. При этом классифицировать орнаментальный корпус оказывается необходимым при анализе локального орнаментального репертуара. Классификации орнамента, предлагаемые систематизаторами различных орнаментальных корпусов, не являются исчерпывающими.

1.2. Отражение действительности в орнаменте. Символический порядок орнамента

В параграфе рассматриваются изображение действительности, вводимое дизайнером в создаваемый им орнаментальный ряд и границы условности этого изображения. Выбор тем орнамента связан с миром представлений дизайнера, использующего в своих объектах орнаментальный репертуар, с комплексом образов, обусловленных особенностями психологического склада самого дизайнера, современного дизайнеру художественного пространства, вкусами и настроением заказчика работы.

Выяснение мотивации дизайнера, прибегающего к выбору орнаментального мотива, наносимого на проектируемый им объект, и формирование соответствующей методологии такого нанесения потребовало изучить символическую составляющую орнаментального корпуса, причины ее ослабления, исчезновения и переход к эстетической составляющей орнамента, выходящей на первый план. Описание этого процесса завершает параграф.

Самая высокая знаковость свойственна архаическим орнаментальным композициям (при том, что именно они для исследователя обладают наиболее сложной процедурой символической интерпретации).

Орнаментированный предмет архаики обладал особыми качествами, в которых наряду с практической значимостью определяющим эту значимость оказывалась символическая составляющая, сообщаемая орнаментом.

Глава 2. Орнамент в художественном проектировании

2.1. Орнамент как признак художественного стиля

В главе изучаются параметры, по которым орнамент стал анализироваться как участвующий в создании дизайн-объекта. Первый параграф посвящен изучению орнамента как основной характеристики художественного стиля. Здесь анализируется процесс, при котором орнамент становится важнейшим элементом стиля, аккумулирует в себе наиболее выразительные стилевые характеристики.

Переосмысление теоретиками дизайна понятия «стиль», происходившее в конце XIX – начале XX вв., привело к тому, что стили стали рассматриваться не только как сменявшие друг друга этапы,двигающиеся к природному натурализму и возрождению классических идеалов. Утверждалось, что орнамент, являющийся «почерком эпохи», указывает и приоткрывает способы понимания и восприятия окружающего мира человеком и перевода этого природного образа в искусственные, человеком созданные образцы дизайна. Надлежащим образом понятые орнаментальные мотивы могут конструировать визуальное пространство, переводить изображения в метафоры, выражать определенное индивидуальное психологическое переживание дизайнера. Орнамент использует стилизованное изображение предметов окружающей действительности. Однако для того, чтобы тот или иной орнаментальный мотив стал стилеобразующим, необходимо значительное его присутствие в ту или иную эпоху, могущее существовать, лишь обрисовываясь и объясняясь данным стилем.

Таким образом, стиль через орнамент в аккумулятивном виде представляет жизненный и эстетический опыт многих поколений. Эта аккумуляция возможна из-за условности изображения, передаваемого орнаментом, его абстрагированности, обобщения изображаемых элементов. Орнамент, являясь выразителем типичных мотивов, способов и приемов стиля, лежит в начале процесса атрибуции произведения искусства, поскольку он может не только дать представление об общем характере стиля, но и, как в народном искусстве, указать на конкретного мастера, автора изделия.

Создавая орнаментализированный объект, работая над ним, дизайнер акцентирует те свои действия, которые рождают орнамент как эстетический феномен. Он анализирует внутренние взаимосвязи орнаментальной композиции по объемности, тональности, особенностям материала, фактуры, текстуры. Необходимым для дизайнера является композиционно преобразовать, повышая или понижая степень условности, образы окружающего мира.

Анализ орнамента как характерного элемента стиля опирается на такие эстетические модусы, как: композиция, система выразительных средств, форма, концентрированность, насыщенность, ощущаемая внутренняя напряженность и «энергия сжатия», идея, пафос, выражение субъективного начала, изображенный мир, свойства (степень условности, изоморфизм или гомоморфизм), метр, ритм, симметрия, вращение (с использованием инверсии, поворота, чередования), особенности взаимоотношений с миром изображаемым и формами существования (время, пространство, движение), направление движения.

2.2. Взаимодействие пространства орнаментируемого предмета и орнамента в художественном проектировании

В параграфе с позиций формирования методологии анализа рассматривается характер взаимодействия орнамента и поверхности объекта, на которую дизайнером наносится орнамент.

Орнамент является частью дизайн-объекта, на который он наносится, он служит объекту. Содержание орнамента ограничено тем, как будет функционировать сам предмет, и в этом смысле орнамент является подчиненным предмету, служит конкретному носителю и его особенностям. Орнамент доносит и конструирует визуальный порядок объекта, на который наносится, служит своего рода посредником между искусством и конструкцией объекта (См. Grabar O. The mediation of ornament. Princeton, N. J., 1992. P. 9–46).

Орнамент, соединяясь с дизайн-объектом, становится «организующим началом». Эта его роль выражается в том, что он выявляет тектонику и конструкцию предмета. Орнамент тяготеет к тому, что называется рамочностью, обрамлением, бордюром. Этим он конструирует предмет, «собирает» его, определяет его целостность и существо. Содержание любой сложности, декорированное или нет, обнимается орнаментом, который подчеркивает конструктивные узлы и пропорциональные членения объекта. Целью орнамента является установление границы предмета, на который он наносится, подчеркивание того центрального изображения, вокруг которого существует орнамент.

Орнамент всегда вписан в какой-то предмет, в этом видится его прикладная функция. Без связи с предметом, материалом, техникой, способом бытования объекта орнамент не является полноценным. При организации пространства орнамент выявляет его замкнутость, законченность и цельность, он оформляет поверхность предмета, подчеркивает его конструкцию, способствует пониманию функции объекта. При том что орнамент не существует вне предмета, на который он наносится, его функционирование придает дизайн-объекту глубину и многозначность формируемого образа.

Глава 3. Орнамент в теоретическом наследии дизайна XIX в.

В главе рассматриваются ведущие, оказавшие наиболее значительное воздействие на практику и теорию дизайна работы западноевропейских искусствоведов, анализ орнамента в которых явился непосредственным объектом изучения.

В основанной в 1837 году в Лондоне Школе дизайна среди основных предметов было изучение орнамента. Дизайнеры, создавая собственные орнаментальные композиции, должны были, кроме изучения истории орнамента, руководствоваться преподаваемыми им принципами построения орнамента.

В трудах по теории дизайна, первоначально теории архитектуры, орнамент служил самым значительным знаковым средством. Первые попытки осознания орнаментального корпуса появляются с середины XVIII века, когда начинают проводиться аналогии между архитектурой и языком с помощью орнамента, который становится своего рода алфавитом, знаковой системой, фиксирующей информацию и сообщающей ее опытному взгляду. Желание заставить орнамент «заговорить», обращение к «голосу» орнамента, его «языку» неминуемо приводило исследователей к сопоставлению его

функционирования с работой языка вообще. К середине XIX в. проведение подобных сравнений дополняется новыми аналогиями, которые выглядят более научнообразно, с «живыми организмами и машинами».

3.1. Представление об орнаменте как о «божественном порядке»

В параграфе анализируются первые заметные исследования, в которых орнамент стал играть главенствующую роль – работы английских теоретиков искусства Джона Рёскина (1819-1900) и О. У. Н. Пьюджина (1812-1852), где теоретиками при рассмотрении Средневековья ставятся в зависимость построение и значение орнамента от библейских понятий. Архитектор, изучая наследие прошлого, прежде всего готической эпохи как наполненной наибольшим символическим содержанием, отражающим в орнаменте божественный порядок, должен адаптировать его к настоящему, демонстрирующему упадок в части дизайна.

Мимесис, аналогия и подобие, организующие пространство мысли, создание артефактов в Средневековье, легли в основу и теории Рёскина, согласно которой орнаментальные мотивы напоминают о природных формах, архитектурные объекты устроены по божественному порядку, а труд строителя, средневекового дизайнера, подобен воле Бога.

Два принципа лежат в основе теории орнамента Рёскина (Ruskin J. *The stones of Venice. Vol. 1: The Foundations.* London, 1851). В соответствии с первым орнамент является имитацией природных форм. Второй принцип базируется на том, что все орнаментальные формы, подобно вещам природы вообще, соотнесены друг с другом в установленном Богом порядке.

Огастес Уэлби Нортмор Пьюджин, рассматривая готический орнамент как наиболее выразительный, помещал и сам стиль Готики на высшую ступень в иерархии стилей (Pugin A. W. N. *The true principles of pointed or Christian architecture.* London, 1841). Пьюджин демонстрирует более строгий, рациональный подход к объяснению готической орнаментации. Три основных идеи служили строительству и орнаментации любого готического храма: спасение человечества через смерть Христа на кресте, концепция Св. Троицы и надежда на вечную жизнь благодаря Воскресению Христа.

Пьюджин формулирует принципы «соответствия декора», которыми стали широко пользоваться при подготовке дизайнеров в Школе дизайна.

Обучение дизайну в Лондонской Школе дизайна строилось на использовании основных положений теории Пьюджина, его уверенности в том, что орнамент имеет символическое происхождение, которое непосредственным образом связано с функционированием орнаментированной вещи.

Орнамент, по Пьюджину, существует только тогда, когда в нем заложено символическое значение, и эти символические связи являются в функционировании орнамента наиболее значимыми, орнамент с их помощью объясняет и то, что сообщает структура того здания, на который орнамент наносится. Для передачи всего богатства смысла, заложенного в конструкции здания, орнамент, по Пьюджину, пользуется двумя принципами: аналогией и повторением.

Рациональные принципы построения готического орнамента, обозначенные Пьюджиным, легли в основу реформы дизайна, одним из ярких выражений которой явилось применение двухмерного, лишённого тени орнамента обоев, ковров, возникшего как отражение средневековых образцов, но в то же время демонстрирующего рациональное оправдание своего появления в условиях развития дизайна эпохи Историзма.

3.2. Первые опыты систематизации орнамента

Параграф анализирует первые опыты по систематизации орнаментального наследия. Самым значительным по выработке логики классификации является труд английского архитектора и дизайнера Оуэна Джонса (1819-1874) «Грамматика орнамента» (Jones O. The grammar of ornament, [S.l.], 1856), заложивший основу типологизации орнамента, определения стилей. Согласно представлениям О. Джонса орнамент воспроизводит четкий порядок, повторяющий собой природный и, следовательно, в соответствии с ним возможна система классификации, сходная с классификацией в ботанике, а для постижения законов развития орнамента используются правила грамматики языка, которая подобным образом ищет универсальные законы в существовании языка.

Классификации в ботанике, базирующиеся на группировании элементов на основе систематического описания и выделения каких-то общих черт, позволили Джонсу проанализировать и сгруппировать в девятнадцать классов орнаментальные мотивы.

Джонс полагал, что при всем своем многообразии примеры орнаментальных композиций подчинены единым правилам грамматики построения, организации формы и цвета. Построенный дизайнером правильным образом и соответствующий структуре предмета орнамент призван доставлять зрителю чувство удовлетворения, которое достигается, в том числе, и через ощущение четкости, пропорциональности и гармонического соответствия. «Задача дизайнера-орнаменталиста – украсить механическую или архитектурную композицию, применяя те принципы декорирования, те формы красоты, которые использует сама природа, украшая структуры мира» (Dyce W. Lectures on ornament delivered to the students of the London School of Design. London, 1970. P. 710). Принципы построения орнамента позволили Джонсу говорить впоследствии и об исторических законах развития стилей вообще. «Грамматика орнамента» в теории дизайна явилась отражением развития именно ботанической науки, хотя Джонс и заявлял об опоре своего труда на естественнонаучную мысль вообще.

Используя таблицы с орнаментальными мотивами, дизайнер может не только определить стиль, но и синтезировать, комбинировать элементы этого стиля, выраженные в орнаменте, создавая новый объект дизайна.

Стиль, по Джонсу, имеет собственную волю. Орнамент – не зависящий от стиля компонент, а организующий его. Человеческое начало Джонсом из создания стиля исключается, стиль развивается самостоятельно, тем более что происходит это развитие по законам, схожим с биологическими. Стили

сменяют друг друга, определенным образом друг на друга влияя. «Грамматика орнамента» Джонса привела к тому, что орнаменты стали оцениваться не за их изобразительное начало, а как элементы систематизированного знания: акцент в их восприятии сместился к формальным признакам и их сравнению, как того и требовал «ботанический» подход.

Таким образом, орнаментальный порядок, создаваемый Джонсом как дизайнером, в первую очередь, зависит от качества изобразительного ряда, во вторую очередь, построение схемы орнамента происходит в соответствии с установленной природой закономерностью роста растений.

3.3. Орнаментоведение в контексте развития промышленного дизайна

В контексте развития промышленного дизайна изучал орнамент немецкий архитектор и теоретик архитектуры Г. Земпер (1803-1879), заимствуя методы для сравнительного его исследования из анатомии, биологии и филологии. Постигание скрытых в орнаменте функций и свойственных ему творческих импульсов легло в основу теории архитектуры Земпера. «Большая часть форм, используемых архитектурой, промышленного происхождения» (Gottfried Semper : in search of architecture / Wolfgang Herrmann. Cambridge, Mass., 1984. P. 72), поскольку желание человека украшать жилище согласуется с соответствующим развитием профессионализма и техники.

Анализируя египетскую, ассирийскую, греческую, китайскую архитектуру и способы ее декора, Г. Земпер выработал теорию орнамента, который прогрессирующе развивается от строгого функционирования к передаче символического. Орнамент, следуя архитектурным стилям, классифицируется по функционированию вещи, на которую он нанесен, зависит от техники и применяемых материалов, и его изменение представляет собой непрерывную цепь развития.

С 1856 г. Г. Земпером формулируется теория появления орнамента как следствия тяги человека к порядку и выражения себя в творчестве. Орнаментация преследует цель формировать особый язык, с помощью которого архитектор, дизайнер выражает определенный текст, не зависящий от изобразительной составляющей.

Постигая символическое значение архитектурного объекта, зритель должен анализировать орнамент, т. е. ту художественную схему, которая одновременно скрывает и приоткрывает статику и структуру формы объекта. Земпер заявлял, что «это наилучший способ обходиться с реальностью, которая оказывается и украшенной, и в то же самое время лишенной материальности» (Semper G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. München, 1878. Bd. 1. S. 446).

Направление движения в дизайне может быть двух видов: либо структура, остов вещи подчиняет себе орнаментацию, либо орнамент полностью зависит от основы вещи и служит ее украшению. Технические средства, используемые в художественно-промышленном производстве, а также лежащие в основе архитектуры четыре ее ключевые «идеи» (очаг,

стены, крыша, фундамент), служат базой для возникновения визуальной составляющей дизайна, наделяя его элементы, в частности орнамент, необходимой символической силой.

Зафиксировав после Первой Всемирной выставки 1851 г. разрыв между назначением представленных на выставке вещей и их дизайном, Г. Земпер призвал изменить принципы обучения дизайнеров, обратившись к изучению художественного наследия прошлого. В итоге же орнамент, используемый дизайнерами, был сведен к традиционным орнаментальным формам, воспринимаемым лишь как форма, а значение, которое некогда сопровождало появление определенных орнаментальных композиций, в условиях машинного производства было утрачено.

3.4. Исследование орнамента с точки зрения концепции «художественной воли»

По мнению австрийского теоретика искусства Алоиза Ригля (1858-1905), именно в орнаменте четче всего проявляется «художественная воля», которая впоследствии имманентно приводит к рождению стиля, в котором в упорядоченных зрительных образах оформляется жизнь.

В фокусе исследований Ригля оказалось обращение к процессу восприятия при анализе орнамента и выяснению причин как появления, так и организации орнамента на разных исторических этапах. Уточнение вокабуляра, используемого при рассмотрении орнамента, выведение законов его развития, проясняющих структуру орнаментики и подчеркивающих ее целостность, – на этих аналитических характеристиках Ригль сосредотачивает свое внимание.

Первейшим инстинктом творчества является желание человека симитировать природное в трехмерном измерении, однако, плоды такой имитации постепенно от скульптурного изображения через рельефное стали выражаться в линии. И именно на этом этапе, когда линия перестает иллюстрировать изображение, и рождается орнамент.

Дизайнеры пришли к осознанию того, что создание стилизованных, геометрических мотивов «просто легче, чем силуэтов животных или человека», и их гораздо удобнее составлять в соответствии с ритмическими или симметрическими порядками, задаваемыми поверхностью (Riegl A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893. S. 38).

Впоследствии Ригль смещает сферу интереса к анализу функций, которые могут быть свойственны орнаменту, к тому, когда он более является ограничивающим, нежели заполняющим пространство. Важнейшим аспектом здесь является то, каким образом с помощью орнаментальной композиции осуществляется ее коммуникативная функция.

Ригль полагал, что все многообразие орнаментальных мотивов, обжитых человечеством, происходит из небольшого ряда основных, базисных, которые впоследствии были творчески переработаны и преумножены в своем разнообразии. Основная роль в создании орнамента должна отводиться творческой силе, связанной с проявлениями человеческой души. Именно

творчество Ригль и предлагает рассматривать в качестве того начала, которое относит орнаментальное к изобразительному искусству.

Разработанные Риглем рациональные принципы нанесения, существования и трансформации орнаментики служили подготовке дизайнеров и увязывали их деятельность, носящую прикладной характер, с искусством, помогая при этом выделять структуру обрабатываемого дизайнером объекта, его функциональное предназначение и увязывать их с особенностями восприятия. Обучение дизайну должно строиться, по Риглю, на абстрагировании от природных форм.

Глава 4. Место орнамента в зарубежной теории дизайна XX – начала XXI вв.

В этой главе рассматривается ситуация, сложившаяся в теории и практике дизайна в XX веке и описывающая то, как осмыслялся орнамент и его применение в дизайне в это время. Анализ многочисленных теорий носит описательно обобщающий характер и сводится к выделению принципиальных положений, связанных с введением орнамента в объект дизайна.

4.1. А. Лоос и отрицание орнамента тенденциями конструктивизма

В 1908 г. Адольф Лоос (1870-1933) назвал существование орнамента преступлением, как не согласующееся с прогрессом промышленных технологий. В статье «Орнамент и преступление» А. Лоос пишет, что «стремление орнаментировать все что угодно» является источником изобразительного искусства, но нынешний этап развития культуры привел к удалению и отказу от орнамента при производстве предметов изобразительного искусства.

Орнамент, по Лоосу, существовал для того, чтобы демонстрировать отличие одной стилистики друг от друга. Современная Лоосу ситуация активного вторжения машинного производства не то что не поддерживала индивидуальные черты, отмечаемые орнаментом в художественном пространстве, но, наоборот, подавляла индивидуальность в принципе и орнамент соответственно. Именно в следующей за этим потере связей с социальным и видит Лоос причину того, что орнамент становится не необходимым.

Формалистические тенденции функционализма, конструктивизма, чьи положения выражаются А. Лоосом, приводят к решительному отказу от орнамента как не согласующегося с новыми, геометрического рода экспериментами элемента дизайна. «В архитектуре декорация и орнамент несущественны, в то время как формирование пространства и связь масс являются подлинной сущностью» (Bancham R. *Architecture of machine age*. London, 1960).

Декоративная составляющая как самостоятельная ценность оказалась в конструктивизме отброшена. В первую очередь, декор у конструктивистов ассоциировался с орнаментальным репертуаром, вводимым дизайнером с целью украшения. «Современная художественная промышленность не имеет

ничего общего с украшением» (Le Corbusier. L'art décoratif d'aujourd'hui. Paris, 1925).

Переход труда в производстве изделий от ручного к машинному неминуемо поменял внешний вид вещи, поскольку «формы, выполненные руками, содержат графические погрешности, которые характеризуют индивидуальность художника; механическая обработка ведет к абсолютной объективации формы» (Szczuka M., Zarnower T. What is Constructivism? Warsaw, 1924). Не задаваясь вопросом о большей объективности машинного или ручного труда, можно зафиксировать, что не только активное внедрение машин в производство изделий, особенно пользующихся массовым спросом, способствовало исчезновению орнамента. Вообще разделение труда, осуществляемое в соответствии с новыми принципами управления производством, избавляло от индивидуальной ответственности человека за произведенное изделие, снижало опирающуюся на архаические воззрения необходимость вещи обладать тем символическим значением, которое некогда закладывалось орнаментом. Сама форма предмета стала зависеть только лишь от тенденций дизайна, который имел прочную опору в машинном производстве.

Навязчивой идеей модернизма являлась мысль о прозрачности, некоей предельности выражения визуального порядка объекта дизайна. Отсутствие «лишних» деталей, в которые в первую очередь попал орнамент, свидетельствовало в модернизме о четкости, «искренности», направленности на объяснение и представление главного, которое выводится в объекте дизайна на первый план, а второй план, в который некогда входило украшение, становится излишеством.

4.2. Дискуссии о возвращении орнамента в дизайн-объекты

Существовавшие в эру модернизма его протагонисты настаивали на значимости не лишенной орнаментации функциональной формы модернизма, на введении в художественный оборот неоклассических элементов, орнаментальных мотивов Рококо. По мнению дизайнера М. Дюфрена, отход от антиорнаментальных настроений модернизма необходим, поскольку его форма приводит к «универсальному культу «ничто», и это лишь мода на «ничто», а как всякая мода, она исчезнет» (Dufrene M. A survey of modern tendencies in decorative art // The studio yearbook of decorative art. London, 1931. P. 2).

Стало вполне осознанным и высказываемым среди дизайнеров, что как только в задачах дизайна акцент в его восприятии уходит от геометрии форм или функции создаваемого объекта дизайна, то сразу возможной становится ситуация, когда появляется орнамент. «Как только возникает уверенность, что творить следует не только во имя чисто функционального пуризма, но и преследуя эстетические цели, которые себя оправдывают, тогда и могут быть созданы условия для постепенного появления орнамента» (Сааринен Э. Цвет, текстура и орнамент // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 510).

Ф.-Л. Райт при определении интегрального орнамента заключает, что он есть «развитое чувство построения здания как целого или выявление абстрактной логики как таковой. Это означает, что интегральный орнамент представляет собой всего лишь зрительную артикуляцию самой структуры, как она артикулируется в строении дерева или полевого цветка» (Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С. 173). Ф.-Л. Райтом описывается неразрывная связь, существующая между орнаментом и объектом дизайна. Формалистические поиски, свойственные модернизму, не исключают, по его мысли, активное употребление орнамента. Более того, с его появлением объект получает законченное выражение и обладает большей дизайнерской цельностью.

Особое место восприятию орнамента в дизайне уделила гештальт-психология. Возникшая в Германии после Первой мировой войны, к анализу дизайна гештальдисты обратились уже в США с 1950-х., начиная с работ Р. Арнхейма. Арнхейм исследовал пути и способы осознания того, каким образом формы дизайна и сам дизайн могут доставлять удовольствие. Обнаруживая точки пересечения с теоретиками модернизма и практикой преподавания дизайна, существовавшей в Баухаузе, гештальт-анализ объектов дизайна получил широкое распространение. Основы механизма восприятия базовых конфигураций визуального пространства в минимальной степени являются перцептивными априори. Анализ орнаментальных мотивов гештальт-психология производила по таким направлениям: взаимоотношение изображения и фона, векторизация орнаментального мотива, простота, открытость-закрытость, пропорциональность элементов.

Рассматривая орнамент с точки зрения психологии восприятия, Р. Арнхейм говорит о его функциях как связанных с созданием определенного настроения при восприятии орнаментированного объекта с учетом категории и смысла инструмента, мебели, комнаты, человека, обряда (Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974).

Введение орнамента в плоскости пространств проектируемых объектов дизайна в 1960-х гг., связанное с соподчинением его функционально-технической логике построения, приводит к тому, что он начинает носить более свободный характер. Соотнесение орнамента лишь с тектоникой объекта, его художественно-композиционной системой, существовавшее прежде, уступает место акцентированию общего объема здания, взаимодействию его элементов на фоне оценки функционального предназначения орнаментируемого объекта, выделению техники его построения.

Активно обсуждается вопрос о необходимости введения орнамента в объекты дизайна, архитектуры в середине 1960-х гг. (Быть ли орнаменту? // Декор. искусство СССР. 1964. № 4–7). Базирующиеся на конструктивистских, утилитарно-функционалистских тенденциях новые поиски художественности формы в работе дизайнера натываются на прерванную конструктивизмом традицию использования орнамента, а в условиях истощения этнографического содержания и народного орнамента

задается вопрос о возможности появления и существования орнамента вообще.

Орнамент, используемый дизайнерами в 1960-х гг., при фиксации утраты им народной, этнографической составляющей существует как структурный, чьими характеристиками становятся ритм, пропорция, симметрия. Главной его чертой оказывается связь с конструкцией вещи с помощью ряда свойств. Конструктивность орнамента достигается и за счет стремления линии к объему. Орнамент перестает быть украшением, он становится смыслом. При этом характеристиками орнамента становятся свойственные геометричности черты: ритм, повторяемость, инверсия. Архаические орнаментальные мотивы перестают существовать, тем более в их прежнем символическом содержании.

В 1975 г. Дж. Рикверт пытается определить в орнаменте новую силу, которая смогла оправдать его современное существование, выступает в его защиту, вырисовывая новые значения, могущие соответствовать появлению в отделке зданий орнаментальных композиций, отмечая сопутствующие этому стилевые характеристики (См. Rykwert J. *The necessity of artifice*. London, 1982). Отталкиваясь от суждений манифестационного уровня А. Лооса, что орнамент является преступлением, Рикверт предлагает наделять возрождение орнамента, которое должно произойти, новой осязательностью, могущей стать фундаментом его возникновения, и придать ему черты конвенциональности.

Постмодернистская парадигма возвращает орнамент в пространство, обрабатываемое дизайнером. Эклектическое цитирование существовавших в прошлом визуальных элементов архитектуры, объектов творчества дизайнера, этнографических поделок, предметов археологических раскопок и т. п. становится возможным в современном дизайне, служит характерным маркером принадлежности работ к постмодернизму. Р. Стерн таким образом переосмысляет прошлое, заставляя его служить художественным представлениям современности, учреждает в итоге явление «орнаментализм» в постмодернистской архитектуре.

Орнаментализм предполагает, что за постмодернистским фасадом здания скрывается величие исполненного в модернизме интерьера. Орнаментализм позволяет использовать не только «историцистские» мотивы (орнаменты, элементы стилей), но перераспределять функцию декорирования в том числе и на материалы, детали здания, прежде источником декора не являвшиеся (*Theorizing a new agenda for architecture : an anthology of architectural theory, 1965-1995* / Kate Nesbitt, editor New York : Princeton Architectural Press, с1996).

Рассматривая поверхность стены в качестве источника смысла, сообщаемого архитектурой, исследователь архитектуры Р. Стерн утверждает, что нет необходимости, судить о его намеках на историческое прошлое, при том, что орнамент напрямую служит источником аллюзий, прежде всего уводящим в глубь исторических стилей, этнографии и археологии, при нанесении орнамента на плоскость, обрабатываемую дизайнером. Вне

зависимости от знания, которое возможно «считывать» и которое закладывается дизайнером в орнаментальный репертуар, пространство стены апеллирует прежде всего к чистому восприятию зрителя (Stern R. A. M. *New directions in modern american architecture* // *Architectural Association Quarterly*. 1977. N 3).

Орнамент, свойственный архаическим обществам, сейчас утратил большую часть своих функций, которые исследователи орнамента еще формулируют, а художники, вписывающие орнаментальные мотивы в собственное творческое пространство, порой и не испытывают нужды познавать. В своем когда-то всеобщем и обязательном для некоторых культур бытовании орнамент ныне почти полностью прекратил существование. Как большая часть этнографического материала, среди которого обряды, ритуалы, орнамент создается, т. е. сохраняется в искусственно поддерживаемых формах, благодаря, к примеру, индустрии туристического бизнеса. Таким образом, системность, свойственная «классическому» орнаментальному комплексу, разрушается.

С приходом в культуру прагматизма орнамент был вытеснен, поскольку стал расцениваться как нечто, имеющее отношение к архаике, даже анахронизму, связывался с этнографией, археологией, в нем значимым считалась лишь наивность, которая указывала на соответствующее отношение к миру, являвшееся пережитком, и постепенно способствовала его исчезновению из актуального искусства.

Исток возрождения орнамента видится в его гибкости, легком освоении орнаментом новых смыслов, в его абстрактности, а, следовательно, и смысловой поливалентности.

Заключение

Процесс осмысления старых орнаментальных форм, осуществляемый дизайнерами с XIX в., основывался как на их творческом переосмыслении, так и на заимствовании и введении в орнаментальный репертуар в соответствии с новейшими технологическими разработками, материалами и нуждами заказчиков. Попытки соотносить художественную наполненность орнамента с материальной и технической базой часто приводили к результату, в котором «новые» орнаментальные формы оказывались упрощенным пониманием архаических образцов.

Необходимость в использовании орнаментального наследия как определенного рода стилистического цитирования возникает у дизайнера в том числе и затем, чтобы разрушить конституциональность принципов современного ему дизайна. Таким образом, возникает иллюзия того, что внедрение орнаментальных мотивов из прошлого во вновь создаваемый объект дизайна является достаточным для того, чтобы язык, с помощью которого визуальное пространство доносит заложенные в нем смыслы, появился.

Орнамент, осознанный дизайнером в своей эстетической природе, является конструктивно, органически с предметом связанным, он зависит от

предмета, является с ним нерасторжимым целым и помогает осознать его предназначение, в том числе и функциональное.

Таким образом, пути и способы взаимосвязи орнамента и поверхности объекта дизайна орнаментируемого объекта описывались своеобразными правилами нанесения орнамента на поверхность, чтобы достигалась их взаимосвязь и смысловое сочленение.

Переоценка прежних средств выразительности привела к тому, что роль дизайнеров стала заключаться в установлении своего рода синергетического взаимодействия между интерьером и экстерьером обрабатываемого дизайнером помещения, к увязке в единое целое поверхности предмета с его предназначением, разнообразием функциональных элементов и структурой.

На основании проведенного исследования в соответствии с его целью и задачами формулируются следующие выводы:

1. Орнамент, активно использовавшийся в дизайн-проектировании при появлении дизайна как профессиональной деятельности, становится предметом последовательного изучения теоретиками дизайна. Первичные систематизации орнаментального корпуса и осмысление символической роли орнамента положили начало орнаментоведению в теории дизайна.

2. Между орнаментом и подчеркиваемыми им деталями, конструкциями объекта существует взаимосвязь, реализуемая в дизайне. С течением времени содержание, которое некогда сопровождало появление орнамента на объекте дизайна, меняется. Орнамент осуществляет связь между различными частями проектируемого дизайнером объекта. Эта связь опосредуется взаимоотношением между материалами, различиями в их использовании, практической и символической нагрузкой орнаментации, и за счет всего этого достигается эффект экспрессии.

3. В своих работах первые теоретики дизайна вывели принципы, согласно которым формировался язык, описывающий условность орнаментальных мотивов, и которым начали пользоваться дизайнеры и архитекторы. Новый язык был необходим для описания переосмысления древнейших орнаментальных форм, которые заново включались дизайнерами в визуальное пространство современного им XIX века.

4. С середины XX века в создании дизайн-объектов и внедрении в них орнамента стала активно рассматриваться роль потребителя продукции дизайна, влияния больших стилей, этнокультурных воздействий, психологического эффекта восприятия. Кодировка изобразительных средств, в столь значительной доли свойственная архаическому орнаменту, перестает быть значимой и не находит отражения в дизайне и связи с современной культурой.

Публикации по теме диссертации:

1. Орнамент в западноевропейской теории дизайна XIX в. // Изв. высш. учеб. заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. – 2010. – № 3. – С. 37-45. (*Перечень ВАК*).

2. Эволюция орнамента в трудах А. Ригля // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. – 2010. – № 124. – С. 249 – 254. (Перечень ВАК).
3. Проблемы функционирования орнамента в современной визуальной культуре // Динамика систем, механизмов и машин : материалы Междунар. науч.-техн. конф., 10-12 нояб. 2009 г. / Омский ГТУ. – Омск, 2009. – Кн. 5 : Визуальная культура: динамика и ценностные доминанты. – С. 26–30.
4. Взаимодействие пространства орнаментируемой вещи и орнамента в художественном проектировании // Проблемы экономики и прогрессивные технологии в текстильной, легкой и полиграфической отраслях промышленности : Всерос. науч.-техн. конф. студентов и аспирантов, Дни науки 2009 / С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна. – СПб., 2009. – С. 192–196.
5. Принципы преподавания орнамента в Школах дизайна в Западной Европе XIX в. // Реклама и бизнес в современном межрегиональном пространстве. – СПб., 2010. – С. 45–51.
6. Изучение орнамента в контексте развития промышленного дизайна Г. Земпером // Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии : материалы IX Междунар. науч.-техн. конф. – Омск, 2010. – С. 42–45.
7. Орнамент как признак художественного стиля: к эстетическому феномену // Искусствоведение и дизайн в современном мире : традиции и перспективы : сб. материалов III Всерос. науч.-практ. конф. / Тамбов. гос. ун-т. – Тамбов, 2010. – С. 31–36.
8. Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Материалы III Российского культурологического конгресса. – СПб., 2010. – С. 54–59.
9. «Грамматика орнамента» О. Джонса в развитии теории дизайна // Проблемы экономики и прогрессивные технологии в текстильной, легкой и полиграфической отраслях промышленности : Всерос. науч.-техн. конф. студентов и аспирантов, Дни науки 2010 / С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна. – СПб., 2010. – С. 364–368.
10. Отражение действительности в орнаменте и проектное творчество // Вестн. СПГУТД. Сер. 2, Искусствоведение. Филол. науки. – 2010. – № 2. – С. 29–33.

Оригинал подготовлен автором.
Подписано в печать . . . 2010.

Печать трафаретная. Усл. печ. л. Формат 60×84 1/16.
Тираж 100 экз. Заказ №
Отпечатано в типографии СПГУТД
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26.