В.Р. Аронов

ОУЭН ДЖОНС И «ГРАММАТИКА ОРНАМЕНТА»

Статья посвящена истории создания и значению «Грамматики орнамента» (1856) Оуэна Джонса, выдающегося английского архитектора, дизайнера и теоретика искусства. Она была не только энциклопедией орнаментов всех времен и народов, но и детальным исследованием взаимодействий формы и цвета в мировой культуре. Многократно переизданная, она входит в современные англоязычные программы подготовки дизайнеров и архитекторов. Основные положения этой книги впервые даны в русском переводе.

The article is devoted to the history of the creation and significance of the «Grammar of Ornament» (1856) by Owen Jones, an outstanding english architect, designer and theoretician of art. It was not only an encyclopedia of ornaments of all time and people, but also a detailed study of the interactions of form and color in world culture. Repeatedly republished, it is included in modern english-language programs for the training of designers and architects. The main provisions of this book are first given in Russian translation.

Ключевые слова: Оуэн Джонс, «Грамматика орнамента», теория взаимодействия формы и цвета.

Keywords: Owen Jones, «Grammar of Ornament», theory of interaction of form and color.

Главный теоретический труд Оуэна Джонса «Грамматика орнамента» (Лондон, 1856) принадлежит к особому виду старых книг, которые можно назвать фантомами. Впрочем, они вполне материальны. Их самые первые издания предназначались не просто

для чтения, а, в первую очередь, для визуального восприятия. Многие из них были шедеврами полиграфического искусства своего времени. Позднее их стали приспосабливать ко всем более экономным требованиям массовой печати. И тексты в них выступали на первое место. Хотя в эпоху цифровой революции появилась возможность познакомиться в интернете и с оригиналами, но уже полностью лишенными прежней вещественности. К таким книгам-фантомам относится и «Грамматика орнамента» Оуэна Джонса. Тем более, что ее до сих пор не перевели на русский язык.

В 1990-е годы мне удалось увидеть в музее Виктории и Альберта эту книгу в первоначальном оформлении. Это фолиант в роскошном темно-коричневом переплете. Основной текст снабжен многочисленными черно-белыми иллюстрациями и схемами, а в качестве приложения к ней было напечатано более ста полноформатных цветных таблиц, выполненных в сложной технике хромолитографии [1].

При этом для меня стало неожиданным, что в лондонском Королевском колледже искусств до сих пор преподают разработанные когда-то Оуэном Джонсом основы композиции геометрических форм, от простейших до самых сложных, и закономерности пропорциональных сочетаний цветов, различных по насыщенности и оттенкам.

Впрочем, и в других учебных заведениях разных стран она не утратила своего значения, судя по количеству и тиражам ее переизданий. Так, в 2016 году она вышла в формате почти 25 на 21 см и объемом в пятьсот страниц.

В книгах Джонса, а он подготовил еще несколько других, текст имеет ярко выраженный программный характер. По жанру он похож, несмотря на кажущиеся старомодной манеру изложения, на знаменитые художественные манифесты XX века. К сожалению, эти книги до сих пор не переведены на русский язык. По интернету блуждает лишь одна афористично звучащая фраза Оуэна Джонса: «Форма без цвета как тело души».

Поэтому я взялся перевести его авторское предисловие к «Грамматике орнамента» и последовавшие за ним т.н.





Рисунок 1. Оуэн Джонс (1809–1874) был соотечественником и современником Чарльза Дарвина (1809–1882). Он исследовал происхождение и развитие различных видов орнаментов всех времен и народов почти одновременно с Дарвином, который изучал происхождение видов растений и животных путем естественного отбора
Рисунок 2. Обложка первого издания «Грамматики орнамента» Оуэна Джонса в размере ин-фолио. Лондон. 1856

«Предписания», которые казались необходимыми для объяснения цели и методов работы. А далее он подробно, в деталях, подтверждая многочисленными схемами, излагал принципы построения орнаментов, начиная с украшений у диких народов, включая татуировки не только тел, но и лиц, после чего в двадцати главах последовательно излагал, как возникали и развивались самые разные орнаменты: древнеегипетские, ассирийские и персидские, древнегреческие, помпейские, римские, византийские, аравийские, турецкие, мавританские (на примере дворца Альгамбра), персидские, индийские, индусские (т.е. взятые более широко из юго-восточной Азии), китайские, кельтские, европейские средневековые, ренессансные, елизаветинского времени и итальянские. А в завершении собрал орнаментальные формы растительного мира, поражающие строгой геометрической красотой и многообразием.

Считается, что исследования Оуэна Джонса, в сотрудничестве с несколькими такими же энтузиастами, позднее повлияли на взгляды Джона Рескина, творчество художников «Движения искусств и ремесел», распространение флоральных мотивов эпохи модерна, на ранние работы Франка-Ллойда Райта и стиль «ар деко». Хотя еще в 1908 году австрийский архитектор Адольф Лоос выступил против механического увлечения орнаментами. Его статья «Орнамент и преступление» набатно прозвучала как противодействие поверхностному украшательству.

Однако пафос Лооса не был направлен на самого Оуэна Джонса. Наоборот, он задолго до Лооса был озабочен начавшимся механическим воспроизведением готовых, но уже омертвевших орнаментальных форм, вырванных из исторического контекста, и стремился обобщить опыт украшения архитектуры, бытовых предметов, произведений декоративного искусства, чтобы раскрыть и понять их общие закономерности несмотря на то, что они всякий раз видоизменявшиеся со временем.

Кто же такой этот Оуэн Джонс? Его имя и фамилия довольно распространены. Встречаются и зеркальное написание — Джонс Оуэн. В этом не ничего необычного. Говорим же мы, например, Петр Иванов и Иван Петров. Кстати, ставший знаменитым к концу XIX века сэр Эдвард Берн-Джонс, близкий друг Уильяма Морриса, был вначале просто Эдвардом Джонсом, вплоть до получения им в конце жизни почетного титула сэр за долголетние заслуги.

Оуэн Джонс по происхождению валлиец, представитель коренного населения Уэльса, входящего в состав соединенного королевства Великобритании. Он родился в Лондоне в 1809 году, в семье преуспевающего меховщика, которого звали также Оуэн Джонс. Отец увлекся историей валлийцев и в 1770 году стал одним из основателей «Общества гвинедиггион» (люди северного Уэльса) под именем Оуайн Мивир. Как писала Н.Шестакова, там «увлекались поэзией, занимались литературной критикой, пением и игрой на арфе. Эти общества и клубы проводили свои собрания в лондонских пабах, но имели корреспондентов и в Уэльсе. Простые валлийские обыватели постепенно стали испытывали глубокий интерес к деятельности подобных обществ» [2].

Оуэн учился в частной школе и мог бы продолжить увлечения своего отца. Но его заинтересовала профессия архитектора, становившаяся все более привлекательной. В начале царствования королевы Виктории принялись перестраивать и возводить новые здания в Лондоне и его ближайших окрестностях. Шестнадцатилетним подростком Оуэн поступил помощником к одному из лондонских архитекторов и вскоре научился прекрасно рисовать, чертить и отрабатывать детали проектов, а затем поступил на архитектурное отделение Королевской академической школы (Royal Academy Scools).

В те времена в Великобритании считали суровую белизну неоклассического стиля продолжением давних «благородных» традиций. Но открытие полихромии на самых известных памятниках древнегреческой архитектуры заставило задуматься о значимости роли цвета и его соотношений с формой, в том числе в сохранившихся орнаментах. Джонс с несколькими единомышленниками отправился в возрасте 23 лет в длительные путешествия по Италии и Греции, побывал в Египте, Турции, а затем в Испании, где особенно его поразил дворец Альгамбра в Гранаде, украшенный восточными орнаментами.

У всех, кто побывал хотя бы с ознакомительной экскурсией в Гранаде, надолго остается в памяти та особая воздушность восприятия окружающего пространства дворца Альгамбра, которая во многом была создана его тотальной орнаментацией. Этот дворец на вершине холма в окружении зарослей жасмина, издающих особый аромат, уникальный в своем роде архитектурный памятник. Но как тщательно в нем продуманы даже мельчайшие детали. Например, в закрытом бассейне функционально необходимые отверстия наверху не просто круглые, а угловато звездчатые, что символически связывает находящихся в нем с бесконечностью, окружающим космосом. Джонс тщательно зарисовывал все украшения дворца Альгамба и даже делал с них отливки. Этот материал он использовал впоследствии в своих книгах, посвященных искусству орнамента.

Громадное значение для него имело прямое участие в подготовке первой Всемирной выставки в Лондоне 1851 года. Он не только смог подробно познакомиться с ее главными экспонатами, присланными из всех континентов, но и работал над экспозицией, включая

создание образа дворца Альгамба, о чем написал отдельную книгу [3]. Кроме того, Джонс консультировал окраску отдельных залов. А когда после окончания выставки было решено собрать постоянно действующую коллекцию произведений декоративно-прикладного искусства, получившую название Музей Виктории и Альберта, он стал ответственным за цветовые решения его интерьеров.

Джонс был одновременно и практикующим архитектором. Он спроектировал несколько зданий, в том числе St. James' Hall, the Crystal Palace Bazaar, Osler's Glass Shop в Лондоне и Eynsham Hall в Оксфорде. Но, безусловно, главным в его жизни стала подготовка «Грамматики орнамента». Обо всех ее этапах подробно написано в целом ряде посвященных ему монографий и статей. Для нас важно, что он хорошо знал все разработанные к тому времени общие теории цвета в искусстве и природе. Ему помогали многие энтузиасты не только в сборе артефактов, но и в технической подготовке их репродукций для печати. Он лично освоил самые современные приемы входившей в моду хромолитографии и устроил мастерскую по изготовлению форм.

В декоративных рисунках ковров, тканей, отдельных предметов, в оформлении внутренних пространств (потолков, полов, стен, дверей, обрамлений окон) он стремился выявить и организовывать особые поля (фоны), ограниченные по краям либо графически, либо швами, валиками, карнизами, объемной архитектурной раскладкой, заполняя внутри повторяющимися модулями, в которые включали второстепенные мотивы — простейшие геометрические фигуры и цветовые пятна, но не символические или сообщающие что-либо. Согласно теории Джонса, такие поля подчинены идее успокоения как физиологически визуального, так и интеллектуального, приводящего к духовной и эстетической гармонии.

Подобная нацеленность на гармонизацию представлялась ему противодействием существующему хаосу, непрерывно проявляющейся агрессии, принудительному подчинению символическим формам, создаваемым в человеческих сообществах прошлого и в современном мире. Кончено, это было разновидностью отвлеченно утопических устремлений, но давало возможность

открыть для себя значение орнаментальных узоров, оценить их и попытаться воспользоваться ими, может быть, уже в совершенно ином ключе в проектном творчестве.

В дополнение ко всему сказанному следует отметить, что Джонс был не только коллекционером и исследователем орнаментов, а немало сделал для развития шрифтового дизайна, полагая, что искусство ручного письма и полиграфии не менее важно, чем окружающая архитектура и предметная среда [4].

Данная публикация ограничивается лишь несколькими фрагментами из главного историко-художественного и теоретического труда Оуэна Джонса и нуждается в визуальном сопровождении, но надеюсь, что она сможет пробудить интерес дизайнеров, архитекторов, искусствоведов и особенно тех, кто только осваивает эти профессии, к дальнейшему знакомству с его творческим наследием.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «ГРАММАТИКА ОРНАМЕНТА»

Попытаться собрать вместе примеры неисчислимых и постоянно меняющихся этапов развития орнаментального искусства было бы далеко за пределами возможностей одного человека. Это также едва возможно, если даже за это взялись на правительственном уровне, собранное было бы слишком объемным, чтобы быть полезным. Поэтому все, что я мог предложить вашему вниманию в этой коллекции, которую отважился назвать грамматикой орнамента, — это выбрать несколько наиболее известных типов орнаментов, тесно связанных друг с другом, в которых проявились некоторые общие законы их построения независимо от индивидуальных особенностей каждого из них. Я отважился надеяться, что таким образом смогу сопоставить многие самые яркие формы, характерные для орнаментов прошлого, чтобы преодолеть тенденцию довольствоваться ради моды их копированием, заимствуя из любого предыдущего периода, не пытаясь понять и полностью игнорируя те обстоятельства, при которых когда-то возникла их красота, потому что она была тогда уместна, выражая другие желания. Трансплантация их в нынешнее время приводит к откровенным неудачам.

Более чем вероятно, что первые результаты знакомства с моей коллекцией приведут к еще более опасной тенденции довольствоваться облегченным заимствованием из прошлого внешне красивых форм, которые заново откроются перед ними. Мое желание — остановить эту тенденцию и пробудить более высокие намерения разобраться в природе построения орнаментов.

Если же, изучая историю, искать мысли, выраженные на разных языках, то, можно надеяться, возникнет постоянно заполняющийся фонтан вместо наполовину заполненного застойного резервуара.

В нижеследующих главах я попытался установить основные факты.

Во-первых, всякий раз, когда какой-либо орнаментальный стиль становится универсальным, в его основе всегда лежит соответствие с законами, которые регулируют распределение форм в природе.

Во-вторых, существует необычайное разнообразие соответствий с этими законами, хотя базовых идей, на которые они опираются, очень мало.

В-третьих, изменения, происходившие при переходе от одного стиля к другому, бывают вызваны внезапными бросками, некими трамплинами, которые некоторое время оставались незаметными до тех пор, пока новая идея не станет столь же фиксированной, как и прежняя, чтобы, в свою очередь, быть готовой уступить новым изобретениям.

И, наконец, в последней, двадцатой главе, показано, что будущий прогресс декоративного искусства может быть лучше обеспечен за счет придания опыта прошлого знаниям, которые мы можем получить, возвращаясь для нового вдохновения к Природе.

Нельзя построить теории искусства или сформировать новый стиль независимо от прошлого. Было бы актом высшей глупости сразу отказаться от опыта и накопленных знаний за тысячи лет. Напротив, мы должны рассматривать их как наше наследство, как успешные труды прошлого, а не слепо следовать за ними. Мы можем использовать их как путеводные вехи для поиска истинного пути.

Прощаясь с предметом своего исследования и отдавая его на суд общественности, я полностью осознаю, что собранное мною очень далек от завершения. В нем много пробелов, которые каждый художник

может легко заполнить для себя. Моя главная цель — разместить бок о бок типы таких стилей, которые могли бы наилучшим образом служить ориентирами и средствами двигаться вперед на пути обучения. Надеюсь, это было выполнено.

Мне остается поблагодарить всех тех, кто любезно помог мне.

В подготовке египетской коллекции я получил очень ценную помощь от Дж.Бономи и от Джеймса Дика, который также собирал материалы для арабской коллекции. Благодаря долгому пребыванию в Каире, он смог собрать большое количество древнеегипетских орнаментов, из которых лишь часть использована в этой работе, но я надеюсь, что однажды ему будет предложено опубликовать ее полностью.

Т.Т.Бери предоставил подборку витражей. От О.Дж.Ричардсона я получил основную часть материалов Елизаветинской коллекции, а от Дж.Б.Варинга — примеры византийских орнаментов и ценные эссе о византийских и елизаветинских орнаментах. Дж.О.Вествуд обратил мое особое внимание на орнаменты кельтских народов и написал историю формирования их стиля.

К.Дрессер предоставил интересную табличку № 8 для двадцатой главы, в которой господствует геометрическое расположение естественных цветов.

Мой коллега по Хрустальному дворцу М.Дигби Уайт обогатил работу своими замечательными очерками об орнаментах эпохи Возрождения и Современной Италии.

Всякий раз я отмечал, когда материалы был взяты из уже опубликованных источников.

Рисунки в тексте были выполнены главным образом моими учениками Альбертом Уорреном и Чарльзом Обертом, который со Стаббсом подготовил их для публикации.

Подготовка рисунков для печати была возложена на Фрэнсиса Бедфорда, который вместе с умелыми помощниками Филдингом, В.Р.Тинмсом, А.Уорреном и С.Седфилдом изготовили сто таблиц менее чем за один год.

Моя особая благодарность Бедфорду за заботу и беспокойство, которые он проявил совершенно независимо от всех личных соображений, чтобы сделать публикацию такой же совершенной,

как требовала современная технология хромолитографии. Убежден, что его ценная помощь будет полностью оценена всеми, кто знаком с трудностями и неопределенностями этого процесса.

Книгоиздатели фирмы «Дэй и сын», взявшись за печатные работы, проявили всю свою силу и настойчивость. Невзирая на огромный объем печати, они не только смогли обеспечить своевременный выход книги подписчикам, но и завершили ее до назначенного времени.

Оуэн Джонс

II.
ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Я утверждаю, что:

1. Декоративные искусства возникают на основе архитектуры и должны быть надлежащим образом связаны с ней.

2. Архитектура является материальным выражением желаний, способностей и чувств той эпохи, когда она была создана.

Стиль в архитектуре — это своеобразная форма, которая выражается под влиянием климата и используемых материалов.

3. Как архитектура, так и все произведения декоративных искусств должны обладать возможностью соответствовать назначению, быть пропорциональными, гармоничными и в итоге все уравновешивать.

4. Истинная красота является следствием того переживания, которое разумно, когда глаза, интеллект и чувства удовлетворены отсутствием каких-либо других желаний.

5. Конструкция должна быть украшением сама по себе. Нельзя намеренно украшать уже созданное.

То, что красиво, — верно; то, что правдиво, должно быть красивым.

Общие положения о форме

6. Красота формы вырабатывается линиями, разрастающимися волнообразно одна от другой, а не просто существующими рядом; ничто не может быть удалено и заменено одинаково хорошим или лучшим.

У*крашение поверхности*

7. Общие формы создаются в первую очередь, затем они должны быть разделены и украшены основными линиями. Промежутки можно затем заполнить орнаментом, который также может быть для усложнения восприятия разделен и обогащен.

8. Все орнаменты должны основываться на геометрических конструкциях.

О пропорциях

9. Как и в каждой совершенной архитектуре должны быть найдены необходимые пропорции между всеми ее составляющими ее элементами, так и во всех видах декоративных искусств каждая совокупность форм должна быть организована в соответствующих пропорциях; все целое и каждая часть должны быть составлены из нескольких простых элементов.

Эти пропорции будут самыми красивыми, потому что они облегчают восприятие.

Таким образом, сочетания 2 квадратов или 4 и 8 будут менее красивыми, чем более тонкие соотнесения 5 и 8, 3 и 6, 3 и 7, 3 и 9, 3 и 8, 3 и 4, 3 и 5 квадратов.

О гармонии и контрасте

10. Гармония формы заключается в правильном балансировании и контрастах, прямолинейных, угловых и изогнутых.

Распределение. Расширение. Непрерывность

11. При декорировании поверхности все линии должны вытекать из одной основы. Каждое украшение, каким бы расширенным оно ни было, должно прослеживаться до его исходных ветвей и корней. Такова восточная практика.

12. Все соединения изогнутых линий с изогнутыми или изогнуто сочетающимися с прямыми должны быть касательными по отношению друг к другу. Это закон природы. Восточная практика ему соответствует.

Об условности изображений природных форм

13. Цветы или другие природные объекты не должны использоваться как орнамент, поскольку основанные на них обычные представления наводят на мысль соединять намеченный образ с размышлениями, не разрушая единства предмета, который они используют для украшения. Соблюдались в лучшие периоды искусства, одинаково нарушались, когда искусство снижалось.

Основы использования цвета

14. Цвет используется, чтобы помочь в развитии формы и отличать объекты или части объектов друг от друга.

15. Цвет используется для облегчения восприятия света и тени, помогая волнообразным формам при помощи правильного распределения нескольких цветов.

16. Некоторые объекты лучше всего воспринимаются за счет использования основных цветов на небольших поверхностях и в малых количествах, сбалансированных и поддерживаемых вторичными и третичными цветами на больших массах.

17. Основные цвета должны использоваться на верхних участках объектов, вторичные и третичные — на нижних.

О пропорциональности при достижении цветовой гармонии

18. (Хроматические эквиваленты полей).

Основные поля равной интенсивности будут гармонизировать или нейтрализовать друг друга, взятые в следующих пропорциях: 3 желтого цвета, 5 красного и 8 синего, все вместе — 16 цветов.

Второстепенные по значимости в пропорциях: 8 оранжевого цвета, 13 пурпурного, 11 зеленого, все вместе —32 цвета.

Третьи по значимости в пропорциях: 19 цвета цитрин (соединение оранжевого и зеленого), 21 красноватого (оранжевый с фиолетовым), 24 оливкового (зеленый с фиолетовым), все вместе — 64 цвета.

Отсюда следует, что каждый вторичный элемент, являющийся соединением двух исходных, нейтрализуется оставшимся первичным в тех же пропорциях. Поэтому 8 оранжевого цвета требуют 8 синих, 11 зеленых — 5 красных, 13 фиолетового — 3 желтого.

Каждый третий по счету, являющийся бинарным соединением







Рисунок 3. Татуировка женской головы народности маори в Новой Зеландии. Из собрания музея в Честере
Рисунок 4. Персидский орнамент. Таблица № 14
Рисунок 5. Таблица с подборкой орнаментов из книги «Грамматика орнамента»

двух второстепенных, нейтрализуется оставшимся вторичным в пропорциях: 24 оливкового цвета и 8 оранжевого, 21 красновато-коричневого и 11 зеленого, 19 цитрина и 13 пурпурного.

О контрастах и эквивалентной гармонизации тонов, теней и оттенков

19. Вышеизложенное предполагает, что цвета используются в их призматических интенсивностях, но каждый цвет имеет различные оттенки, смешанные с белым, или оттенки, смешанные с серым или черным.

Когда насыщенный цвет контрастирует с основой более низкого тона, объемы цветов должны быть пропорционально увеличены.

20. Каждый цвет имеет различные *оттенки*, полученные путем смешивания с другими цветами, дополненными белым, серым или черным: таким образом, у нас желтый, оранжевый-желтый находятся на одной стороне, а лимонно-желтый, а также красный, алый и малиново-красный — на другой. И у каждого могут быть свои *тона* и *тени*.

Когда первичный оттенок с другим первичным оттенком противопоставляется сочетаниям вторичных оттенков, они создают впечатление уже третьего по счету оттенка.

О правилах сочетаний нескольких цветов

21. При использовании основных цветов на плоских поверхностях следует наносить на синий фон, который их приглушает. На вогнутые поверхности: желтый фон, который усиливает. На выпуклых поверхностях — на красный фон, который микширует цвета, на нижней стороне. Отделяя цвета от белого на вертикальных плоскостях — на белый фон.

Когда пропорции, требуемые в 18 параграфе, невозможно получить, их баланс достигается с помощью изменений цвета. Таким образом, если на окрашиваемых поверхностях слишком много желтого цвета, нужно красный цвет заменить малиновым, а синий — более фиолетовым, то есть лишить их активности желтого цвета. Если на поверхностях слишком много синего цвета, следует сделать желтый цвет более оранжевым, а красный — более алым.

22. Различные цвета должны быть настолько смешаны, чтобы цветные объекты, если смотреть на них издалека, воспринимались окрашенными нейтральный цвет.

23. Никакая композиция никогда не сможет стать идеальной, если любой из трех основных цветов в ней более активен либо в своем первоначальном виде, либо в сочетаниях с другими цветами.

О принципах симультанных контрастов цветов, провозглашенных Шеврелем

24. Когда сопоставлены два тона одного цвета, то более светлый будет казаться светлее, а темный — еще темнее.

25. Когда сочетаются два разных цвета, они получают двойную модификацию; во-первых, относительно их тона (светлое становится светлее, а темное становится темнее); во-вторых, что касается их оттенков, то каждый начнет окрашиваться дополнительным цветом от другого цвета.

26. Цвета, нанесенные на белую основу, выглядят темнее, а на черную — легче.

27. Черные фоны страдают от противопоставления цветам, которые создают дополняющий светящийся эффект.

28. Цвета никогда не должны сталкиваться друг с другом.

Средства увеличения гармонических эффектов соседних цветов. Наблюдения, полученные из рассмотрения восточной практики

29. Когда орнаменты, решенные в цвете, находятся на фоне контрастного по отношению к нему цвета, композиции должны быть отделены окантовкой более светлого цвета. Так красный цвет на зеленом фоне должен иметь окантовку светло-красного цвета.

30. Когда цветные украшения наносят на золотой фон, они должны быть отделены окантовкой более темного цвета.

31. Композиции золотого цвета, нанесенные на любой цветной фон, должны быть очерчены черным цветом.

32. Композиции любого цвета могут быть отделены от фона любого другого цвета при помощи их окантовки белым, золотым или черным цветом.

33. Композиции любого цвета, включая золотой, можно наносить на белый или черный фон без контуров или цветовой окантовки.

34. При изменении по насыщенности и использовании различных тонов или оттенков одного и того же цвета, а также светлых оттенков по краям можно обходиться без контуров. Но темный орнамент на светлом фоне должен быть отделен от него еще более темным оттенком.

35. Имитации зернистости лесных массивов и различных цветных элементов мрамора допустимы лишь тогда, когда их использование не станет похожим на имитацию черепицы, что может испортить весь замысел.

36. Закономерности, открываемые нами в композициях прошлого, можно использовать, но не механически, не как конечный результат. Иначе все остановится.

37. В искусстве нынешнего поколения не может быть никаких улучшений до тех пор, пока все, кто еще учатся, практикующие художники, те, кто реализуют их замыслы или представляют общественное мнение, не станут лучше образованными в сфере художественного творчества и не будут в полной мере признавать и разделять его общие принципы.

Примечания:

1. *Jones Owen*. The Grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred folio plates drawn on stone by F.Bedford and printed in colors by Day and Son. — London: Day and Son, 1856. — 164 p. Отдельная подборка к книге включает 112 цветных таблиц с образцами орнаментов всех времен и народов.

2. *Шестакова Н.Ф*. «Охота за прошлым»: историческая память Уэльса на рубеже XIII–XIX вв. и изобретение традиций и символов // Диалог со временем. — 2016. — № 54. — С. 294.

3. См. ее последнее издание: *Jones Owen*. The Alhambra Court in the Crystal Palace: With an Appendix: An Historical Notice of the Kings of Granada, from the Conquest of that City by the Arabs ... of the Moors, by Pasqual de Gayangos. — Adamant Media Corporation, 2005. — 126 p.

4. См.: *Jones Owen*. One thousand and one initial letters / designed and illuminated by Owen Jones. — London: Day & Son, 1864. — 27 p.

Библиография:

1. *Jones Owen*. The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts. The complete and unabridged full-color edition Owen Jones. — Princeton University Press, 2016. — 496 p.: 2,370 color illus.

2. *Jones Owen*. One thousand and one initial letters / designed and illuminated by Owen Jones. — London: Day & Son, 1864. — 27 p.

3. *Jones Owen*. The Alhambra Court in the Crystal Palace: With an Appendix: An Historical Notice of the Kings of Granada, from the Conquest of that City by the Arabs ... of the Moors, by Pasqual de Gayangos. — Adamant Media Corporation, 2005. — 126 p.

4. *Flores Carol A.Hrvol*. Owen Jones: Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age in Transition. — New York: Rizzoli, 2006. — 276 p.: 250 color ills., 58 h/w ills., 2 appendixes, bibliog.