Н.П. БЕСЧАСТНОВ

Доктор искусствоведения, профессор, директор Института искусств ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»
e-mail: npb.art@mail.ru

И.В. РЫБАУЛИНА

Кандидат технических наук, доцент, зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»
e-mail: irina_rybaulina@mail.ru

Е.Н. ДЕРГИЛЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»
e-mail: dysua@mail.ru

N.P. BESCHASTNOV

Doctor of Arts. Professor, Director of the Institute of Arts The Kosygin State University of Russia
e-mail: npb.art@mail.ru

I.V. RYBAULINA

Candidate of Technical Sciences. Associate Professor, Head of the Department of Arts and Crafts The Kosygin State University of Russia
e-mail: irina_rybaulina@mail.ru

E.N. DERGILYOVA

Candidate of Arts. Associate Professor of the Department of Arts and Crafts The Kosygin State University of Russia
e-mail: dysua@mail.ru

ОРНАМЕНТ И ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН: ГЕНЕЗИС И ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ORNAMENT AND GRAPHIC DESIGN: GENESIS AND FORMS OF INTERACTION

В статье выявляется и описывается роль орнамента и орнаментальных мотивов в становлении графического дизайна, анализируются формы взаимодействия орнаментального искусства и дизайна в контексте развития декоративно-прикладного искусства. Особое внимание уделяется изложению методов совершенствования орнаментальных мотивов в каноничном искусстве, стилевом проектировании XVIII–XX веков, современном дизайне. Определяются формальные и смысловые связи орнаментальных построений в работе над компонентами современного фирменного стиля, графической навигацией, книжной графикой и типографикой.

The article identifies and describes the role of ornament and ornamental motifs in the formation of graphic design, analyzes the forms of interaction between ornamental art and design in the context of the development of decorative and applied art. Special attention is paid to the presentation of methods for improving ornamental motifs in canonical art, style design of the XVIII–XX centuries, and modern design. The formal and semantic connections of ornamental constructions in the work on the components of modern corporate style, graphic navigation, book graphics and typography are determined.

Ключевые слова: орнамент, композиция, цвет, образ, форма, среда, опыт, искусство, мотив, дизайн, фирменный знак.
Keywords: ornament, composition, color, image, form, environment, experience, art, motive, design, brand name.

Орнамент всегда сопровождал жизнь человека. В нем заключены представления о миропорядке и красоте. Его очертания или иллюзорно-объемные композиции на теле и одежде человека, предметах быта, орудиях труда, объектах ландшафта отгоняли злых духов, вносили в цикл ежедневных действий человека освященную свыше гармонию. В нем заключены смысловые коды, существующие десятки тысячелетий, и их действие не прекратилось и сегодня. Без всякого сомнения, оно продолжается как на уровне сознания, так и подсознания. Древняя родовая память, семантика которой возникла вместе с появлением че-

ловека разумного, проявляется сейчас в виде орнаментальных форм в различных сферах искусства и дизайна. В одних сферах его значение не уменьшилось, в других древний опыт используется только частично, в третьих достаточно эффективно способствует решению новых задач человечества.

Графический дизайн — универсальная сфера художественной деятельности, которую, в какой-то степени, можно считать феноменальной. Результаты деятельности дизайнера-графика сегодня видны там, где ранее царствовал орнамент. В ряде случаев орнамент включается в дизайнерские композиции как некий элемент красоты древности — вневременной красоты или как формы национальной или географической идентификации. Таким образом дизайн-графика доносит до потребителя древний код, чувствуя его значимость, но часто не понимая его значения. Эта форма внесения родилась не вчера, а была подготовлена тремя ближними к нам столетиями адаптации орнаментального наследия прошедших эпох к использованию в массовом изготовлении промышленных изделий и в строительном буме, начавшемся в XIX веке. Адаптация была проведена на основе исследований европейских историков искусства, создавших многочисленные альбомы-своды «Орнаментов всех времен и народов» [1–5 и др.]. Альбомы постоянно переиздавались, а теперь еще и переводятся в электронные варианты. Как правило, они систематизированы по стилевым признакам в духе классического европейского искусствоведения. Каноничный достилевой период развития орнамента, в основном, «выносится за скобки» текста и иллюстраций или подается как формальная часть его национальных особенностей, что сегодня явно недостаточно. Эти своды, пусть в значительно схематизированном и выхолощенном виде, но доносят результаты обширной историко-научной деятельности. Они внешне великолепны, но их невозможно использовать без наличия обоснованной методики практической работы. Эта методика излагалась в текстовых введениях к таблицам орнаментов и основывалась на том, что для будущих создателей новых орнаментов были изъяты из наследия прошлого «частички лучшего», достойные к дальнейшему применению в поступательном движении к «идеалу красоты». При переиздании содержательные текстовые введения часто изымались или доходили до читателя в предельно урезанном виде. Так происходило везде, но особенно — в России конца XX века. Высококачественные перепечатки заграничных

альбомов встали на отечественные полки библиотек как «вещи в себе». Анализ оригинальных изданий вскрывает методику использования «совершенных форм», которая действенна и сегодня, правда, в ограниченных вариантах. Метод позиционировался как возможный для работы с мотивами, изъятыми с произведений искусства так и изъятыми из природы. Стремление к созданию идеального художественного образа, стоящего выше изменчивой природы, соединилось с идеей создания на основе стилей прошлого «чистого стиля» или «сверхстиля» [6, с. 194].

Наибольшие связи с древними орнаментальными формами имеет фирменный (торговый) знак, являющийся стержнем любого фирменного корпоративного стиля. Анализ существующих фирменных знаков показывает, что большая часть из них построена на основе древнейших мотивов: ромб, треугольник, квадрат, зигзаг, полоса, спираль, крест, круг, появившихся в период между поздним палеолитом и энеолитом и использовавшихся нашими предками как единичная орнаментальная форма и как бесконечный орнамент [7–11]. «Данные мотивы и орнаменты из них встречаются в изображениях одежд, в росписях стен и погребениях Древнего Египта, на керамических сосудах Ассирии и Вавилона, тканях, керамике и мозаичных композициях Древней Греции, на изделиях канонического искусства Китая, Индии, народов островов Океании» [12, с. 146]. Древние геометрические мотивы не претерпели значительных изменений и во втором тысячелетии н.э. Возникло только множество их вариаций [13]. В современных фирменных знаках геометрические мотивы древности встречаются как в виде единичного изображения, так и в виде различных соединений.

Второй по численности группой фирменных знаков можно считать знаки на основе растительного мотива. Графические символы проросшего зерна или ростка возникли при переходе человечества к земледелию. В раскопках Трипольской культуры (энеолит) встречаются статуэтки со знаками ростков и листа растения [7]. Мощная сила ростка — растения, зафиксированная в изображениях, обогатила магические ритуалы новым содержанием. Изучая изображения растительных мотивов в искусстве Древней Греции, можно увидеть уже достаточно сложные стилизованные изображения растений и отдельных цветов — розеток как в виде мотивов, так и орнаментальных фризовых композиций. Лист аканта в исполнении древнегреческого мастера при сравнении с живым листом растения раскрывает нам методику «идеальной стили-

зации» с интуитивным использованием законов симметрии, цельности, ритма и пластики. Эти законы будут зафиксированы в текстах гораздо позднее, но широкое их практическое использование началось именно в это время. Поиски законов развития растений велись на всем научно-художественном поле Европы в течение столетий. Великий поэт-натуралист XVIII века И.В.Гете писал по поводу открытия: «Метаморфоза растений: в каждом цветочке есть сходство с другими, но есть и различие; ясно, что в целом сокрыт дивный, могучий закон» [14, с. 85]. Отрисовка схем стилизации растений в полном объеме была произведена в учебно-методических пособиях для художественно-промышленных школ конца XVIII–XIX веков. В России такие пособия впервые появились в библиотеке Строгановского училища в Москве [15]. О возможностях методики можно прочитать в книге Шуберта-фон-Зольдерна «Стилизация растений», изданной в России в 1894 году [16]. Опыт работы с мотивом в художественно-промышленных школах Москвы и Петербурга подробно изложен в трудах отечественного искусствоведа Л.Я.Супрун [17]. С небольшими изменениями данный метод действенен и сегодня в дизайне фирменных знаков, так как он обеспечивает хорошую их читаемость. При создании таких знаков используют очертания как целого растения, так и его частей. Если отвлечься от «ископаемой» семантики растительного мотива, то сегодня все фирмы «зеленого направления» в той или иной форме используют растительные мотивы в своей корпоративной идентификации — айдентике. Зеленый цвет в сочетании с приятной человеку формой создает читаемый образ внепромышленной жизни человека в гармонии с природой.

Альбомные собрания орнаментов и их мотивов сыграли существенную роль в развитии книжного дизайна. На протяжении длительного этапа орнамент и слово развивались совместно, причем древние орнаментальные композиции, представляющие смысловое сообщение, сыграли важную роль в развитии письменности. В статье Б.А.Рыбакова «Макрокосм в микрокосме народного искусства» дается анализ нескольких композиций такого рода, в которых картина мироздания записана языком орнамента на поверхностях прялок, тканей, пасхальных яиц и других крестьянских изделий [18, с. 30, 31]. Еще более точно о том, что орнамент — предвестник письма, пишет французский исследователь Патрик Хьюз в своей книге «Язык ткани»: «Внесение знаков-мотивов в ткань во время ее ткачества является фактом материализации более ин-

тегрированным, чем буквы и слова на бумаге. В данном случае нет двух агентов — чернила и бумаги, есть только один агент — нить» [19, с. 50]. Плоскость ткани вся была полем для этого письма. Письмо-сообщение в виде орнаментальных форм бесконечно повторялось на неограниченной поверхности ткани путем раппорта. Возможно, что тканые письмена-орнаменты повлияли и на ритм рукописей, так как первые рукописи достаточно часто писались на тонком полотне. Структура холста формировала характер письма на свитках. При переходе со свитка на такую форму книги, как «кодекс», родовые связи орнамента и слова были сохранены. Слова «книга» и «орнамент» вплоть до конца XIX века воспринимались не только как естественное, но и неразрывное словосочетание. Нельзя не отметить, что набойка на ткани с резных деревянных форм, существующая в Западной Европе с IV века н.э., повлияла на книжную ксилографию. В набойке XIII–XIX веков уже гравируются слова из Святого писания. Эти подписи копировали готическое рукописное письмо [20, с. 11]. «Орнаментальное начало сопровождает книгу на всем протяжении ее истории — от раннего Средневековья до наших дней. Искусство книги выработало специфические формы орнаментизации, типы орнаментов, хотя и связанные с общими формами декоративного искусства той или иной эпохи, но все же принадлежащее целиком книге», — пишет о книжном орнаменте Ю.Я.Герчук [21, с. 178]. Формы орнаментизации в печатной книге получают свои названия: заставки, концовки, инициалы, орнаментальные рамки и линейки. «Ритмические закономерности книжной структуры, повторы и вариации полос, заголовков, рисунков, текстов тоже в известной мере сродни законам орнамента. Подчеркнутая ритмичность, особенно вместе с усилением декоративного начала в отдельных передающихся элементах, может пронизать орнаментальностью всю книгу, придать узорный характер всему ее динамическому строю» [22, с. 182–183]. Книжный орнамент — одна из самых ранних форм перенесения орнамента на продукт, который станет типичным объектом графического дизайна.

Соединение орнамента и буквенной шрифтовой формы может происходить и происходит не только внесением орнамента в структуру книги, но и преобразованием самого шрифта. Это проводится в виде орнаментации инициала с возвращением к творческому почерку рукописной книги и за счет усиления орнаментального начала шрифтовых форм. Древнерусская вязь со значительной свободой «поведения» буквы

в строке — тому хороший пример. Данные действия замедляют процесс прочтения, но скорость прочтения далеко не всегда является целью текста для создателя шрифта. Неслучайно, что и во времена царствования печатного слова сохраняется логографика, где энергия руки передает чувства точнее и художественнее, чем полиграфия.

Изучая западноевропейские и отечественные пособия XIX — начала XX века по «обработке» орнаментального мотива в соответствии с методикой «совершенных форм» можно увидеть, как метод постепенно терял свою ортодоксальность. Так, в самом конце XIX века орнаментальные растительные мотивы уже не строятся по «золотому сечению», и их длинные, извивающиеся листья и стебли не следуют жесткой симметрии. Хотя контур их все так же четок и понятен, формы далеки от декларировавшегося ранее «чувства покоя», сопровождающего совершенство форм. Это выражено в текстильном, архитектурном, книжном орнаментах, товарных знаках и визитных карточках, торговой рекламе. Изменения в отношении к построению орнамента синхронно переходили в нарождающийся графический дизайн.

Прямая связь между орнаментом и графическим дизайном была нарушена в конце 1910-х — начале 1920-х годов. Поиски новых путей в искусстве не нуждались в изощренных методах работы с орнаментом. Открылась красота «большой формы», заключенная, скорее, в динамике и ритмике, чем в пластике. Рубленый стих заменил поэтические мелизмы. Обновление языка искусства, с тяготением к геометризации, повернуло изобразительное и декоративно-прикладное искусство, художественно-промышленное творчество к полноценному ис-пользованию фактурно-текстурных качеств материалов. Вспоминая графические упражнения Иоханнеса Иттена по его «Форкурсу» в Баухаузе, можно представить глубину и интенсивность фактурно-текстурных поисков почти на тактильном уровне. Базируясь на принципе интуитивного движения к цели, Иттен воспитывал творческое «горение» в каждом ученике. Соединение личности художника, тактильности и особенностей физических возможностей каждого из учащихся иллюстрирует орнамент О.Штокена, из узорных отпечатков пальцев, сделанный в 1933–34 году под руководством Иттена. Книга «Искусство формы», переведенная на русский язык и изданная в России издательством Дмитрия Аронова, позволяет судить о методике обучения поискам оригинальных путей в графике с анализом природно-эстетических качеств объектов [22]. Про-

шло более ста лет со времени художественно-педагогических откровений Иоханнеса Иттена, а его курс по-прежнему актуален. Как это не удивительно, специфическое религиозно-философское мировосприятие Иттена привело его графические эксперименты к орнаменту. Начав с отрицания орнамента, искусство вернулось к нему уже с обновленной творческой фразеологией. Фотоаппарат, использовавшийся учениками Иттена, помог определить ракурс взгляда художника и внедрить новые технические приемы. Приемы, применение которых строит образ на основе первичных элементов графики, рождает ощущения, переходящие в сознании в образ. Иттен, внедрив свою оригинальную методику, стал продолжателем одного из ведущих в немецкой школе орнаментации направлений, декларировавшего постулат о том, что орнаментальным мотивом может служить изображение любого объекта, «собранного» как зарисовкой, так и фотографированием [23, с. 28]. Использование фотографии в его школе было даже предпочтительней. «Фотомонтаж дает возможность получить калейдоскопическое множество новых текстур. Дома, мосты, бочки с гудроном, детали станков служат необыкновенным материалом для комбинационных игр с текстурами», — писал Иттен [22, с. 37]. Художественно-промышленная школа Баухауз способствовала формированию новой методики графического осмысления действительности — как области дизайна, так и культуры орнамента. С этого момента орнамент и дизайн станут развиваться взаимосвязанно под влиянием быстротекущих процессов, происходящих в высоком искусстве. Один из таких примеров — шрифтовой агитационный советский текстильный орнамент, в котором шрифтовая форма, фразы и изображения, использовавшиеся художниками-конструктивистами в книге и плакате, были включены в раппортную композицию [24; 25]. В орнамент перешли и приемы работы с формой, отшлифованные кубофутуризмом, со сдвигами и сломами объемов. Масштабным воздействием достижений графического дизайна на образ орнаментальных композиций является молодежная одежда с рекламной графикой. Здесь на одном изобразительном поле соединились орнаменты, плакат, шрифт, иллюстративная графика и фотография. «Эстетизация хаоса и отрицание художественных традиций» не вычеркнули древние орнаментальные формы из проектной культуры последних десятилетий. Постулатизация деструкции, полиморфизма, иронии, метонимии, имманентности оставили место для поисков-экспериментов на злободневные проблемы

морали, и эти поиски шли в постоянном диалоге с наследием давнего и недавнего прошлого. Деконструктивизм в предметах быта не стал тотальным. Любовь к микшированию привела к внедрению в костюм, интерьерный текстиль и другие предметы быта не только элементов современного графического дизайна, фотопортретов и товарных знаков, но и возвращению традиционного орнамента. Правда, это возвращение произошло без учета каноничной системы местоположения орнамента в изделии и подчинилось идейно-композиционным принципам постмодернизма. Веками выверенный смысл орнамента стал необязательным [26, с. 279–280]. Художники постмодернизма свободно переносят традиционный орнамент на созданные по инновационным технологиям предметы без особых изменений… Орнамент «изымается», например, с изделия народных промыслов, и «переносится» на внешние формы суперсовременного автомобиля почти так же, как это делали в сере-дине XIX века в архитектуре. Но диалог с прошлым сегодня идет с театрализацией проектного действия и, как и любое театральное представление, требует сценария. Смена проектных акцентов при всей своей внешней сумбурности происходит продуманно.

Таким образом, проектирование орнамента, как и всей дизайн-продукции, становится адресным. Специалист, создающий орнамент-продукт для костюма, интерьера, промышленных изделий или графического дизайна, обязан знать возможности трех вышеизложенных методов работы с орнаментом (следование древнейшим орнаментальным канонам, вычленение «частичек прекрасного» в XIX веке, микширование мотивов в XXI веке) и избирательно использовать накопленный многотысячелетний опыт развития орнамента, включающий в себя образность, эстетику и практику. Все это приобрело конкретные формы, благодаря парадоксальности и полярности установок постмодернизма. Усложнение задач современной проектной деятельности способствует обновлению языка дизайна, соединению его с проблематикой декоративно-прикладного искусства и культурными процессами в целом. Орнамент, функционируя вместе с графическим дизайном, не дает последнему ограничиться простым процессом передачи визуальной информации средствами графики, постоянно напоминая о том, что информация в культурных обществах должна иметь высокие цели и обладать образностью. Поиски частичек лучшего в середине XIX века, томления души, запечатленные в орнаменте рубежа XIX–XX веков, цветовой оптимизм народного творче-

ства и отечественных тканей 1920-х годов, орнаментальные новации в поисках новой эстетики И.Иттена являются культурным полем для следующего шага в графической организации жизни человека.

Список литературы:

1. Орнамент всех времен и стилей. В 2 томах. — Москва: АРТ-РОДНИК, 2008. — 220 цв. таблиц с пояснительными текстами.

2. Орнаменты и узоры всех времен, стран и народов. — Москва: АСТ, Астрель, 2010. — 264 с.

3. *Райли Н.* Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма / перевод с английского. — Москва: ООО «Масма», 2004. — 544 с.

4. *Емшанова Н.А., Ворончихин Н.С.* Орнаменты, стили. Мотивы. — Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. — 90 с.

5. Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. / под редакцией Ф.Ф.Львова, директора Строгановского Центрального училища технического рисования. — Москва: Типография Т.И.Гаген, 1899. — 185 с.

6. *Кес Д.* Стили мебели. — Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии, 1981. — 271 с.

7. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. — Москва: Наука, 1994. — 608 с.

8. *Рыбаков Б.А.* Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. — 1965. — № 1. — С. 28–31.

9. *Вёрман К.* История искусства всех времен и народов. В 3 то-мах. Том I. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древнейших веков до XIX столетия. — Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. — 942 с.

10. *Бибикова В.И.* О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология. — 1965. — № 3. — С. 3–8.

11. *Амброз А.К.* Раннеземледельческий культовый символ (ромб с крючками) // Советская археология. — 1965. — № 3. — С. 16.

12. *Бесчастнов Н.П.* Художественный язык орнамента. — Москва: Гум. изд. центр ВЛАДОС, 2010. — 335 с.

13. *Бесчастнов Н.П., Рыбаулина И.В., Дембицкая А.С.* Орнаментальные мотивы «клетка» и «полоска» в текстильных рисунках для костюма и интерьера // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 4. — Часть 2. — С. 30–40.

14. *Гете И.В.* Избранные сочинения по естествознанию. — Ленинград: Издательство АН СССР, 1957. — 553 с.

15. *Шуберт-фон-Зольдерн З.* Стилизация растений. — Москва: Типография Ф.Ф.Эбс, 1984. — 160 с.

17. *Супрун Л.Я.* Художественно-промышленные школы Москвы и Петербурга и народное искусство второй половины XIX — начала XX века // Сборник трудов НИИХП. Выпуск 6. — Москва: Легкая индустрия, 1972. — С. 107–134.

18. *Рыбаков Б.А.* Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 1, 3.

19. *Hugues Patrice.* Langage dutissus. — Paris: Autoedition, 1975. — 80 p.

20. Каталог набивных тканей XIII–XIX веков собрания Роберта Форрера / Рос. гос. б-ка; автор-составитель Т.А.Долгодрова. — Москва: Пашков дом, 2010. — 248 с.

21. *Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги: учебное пособие для вузов. — Москва: РИП-холдинг, 2014. — 216 с.

22. *Иттен И.* Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. — Москва: Дмитрий Аронов, 2018. — 136 с.

23. *Бесчастнов П.Н.* Дизайн текстильных фотоорнаментов и фотообоев. — М.: ФГБОУ ВПО «МГУДТ», 2016. — 236 с.

24. *Бесчастнов Н.П.* Агиттекстиль // Декоративное искусство СССР. — 1986. — № 2. — С. 48–49.

25. Ткани Москвы / авторы-составители К.Л.Гусева, А.Н.Селиванова; Музей Москвы. — М.: Кучково поле Музеон, 2019. — 240 с.

26. *Бесчастнов Н.П., Рыбаулина И.В., Дембицкая А.С.* От народного предметного творчества к отечественному декоративно-прикладному искусству фольклорного направления: современный опыт и пути развития // Вестник славянских культур. — 2020. — Том 55. — С. 279–280.