

## ЭВОЛЮЦИЯ ОРНАМЕНТА В ТРУДАХ А. РИГЛЯ

*Рассматривается процесс анализа феномена орнамента в трудах Алоиза Ригля (1858–1905). Показывается, что орнамент понимается как порождающийся «художественной волей» дизайнера.*

**Ключевые слова:** дизайн, орнамент, Ригль, Гудиер.

N. Ivanov

## THE EVOLUTION OF ORNAMENT IN A. RIEGL'S WORKS

*The phenomenon of ornament analyzed by West European design-historian is under review. It's shown that ornament is produced by the designer's «will to art» (Kunst-wollen).*

**Keywords:** Design, ornament, Riegl, Goodyear.

Активизация изучения орнаментального наследия в западноевропейской теории дизайна в XIX в. привела западноевропейского теоретика дизайна Алоиза Ригля (1858–1905) к утверждению базисного для истории искусств понятия «художественная воля», четким проявлением которой является именно орнамент. Орнамент рождается «художественной волей».

Орнамент как система непостоянных знаков, подобно языку, требует задействования психики зрителя, для того чтобы эти знаки смогли быть интерпретированы должным образом. В фокусе исследований Ригля оказалось обращение к процессу восприятия при анализе орнамента и выявлению причин как появления, так и организации орнамента на разных исторических этапах. Уточнение вокабуляра, используемого при рассмотрении орнамента, выявление законов его развития, выявляющих структуру орнаментики и подчеркивающих ее целостность, — на этих аналитических характеристиках Ригль делает акцент. Он настаивает на том, что первейшим инстинктом творчества является желание человека сымитировать природное в трехмерном измерении, однако плоды такой имитации постепенно от скульптурного изображения через рельефное стали выра-

жаться в линии. И именно на этом этапе, когда линия перестает иллюстрировать изображение, и рождается орнамент.

Удобство является решающим фактором развития орнаментики. После того, как изображение перемещается в двухмерное пространство, творческий акт начинает развиваться в двух направлениях: художественность и плоскостность. Художники и 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 [7, р. 38].

Первым появляется геометрический стиль, в основе которого лежат природные закономерности симметрии и ритма, что позволяет ему быть почти одинаковым у разных народов в архаике. Геометрический стиль рождался повсеместно, и в основе его возникновения лежала производственная деятельность людей. Второй этап в развитии стилей, по А. Риглю, называется «геральдическим стилем», в котором достигают абсолюта принципы зеркальной симметрии и геометризации. Следующим в развитии стилей идет растительный орнамент, в котором арабеска проявляется че-

---

рез «связующие», пластические элементы, а примером таких связующих элементов является пальметта. Она существует в двух различающихся, диаметрально противоположных по принципам построения форм: греческой и арабски. Ригль делал акцент на перцептивных означающих, лежащих в основе построения орнаментальных композиций. Он выделял различные психологические мыслительные установки, которые определяли стилистические построения, и предложил схему развития орнамента, разные этапы которой представляют собой то, каким образом культурные группы на протяжении истории воспринимают и выражают визуальную информацию. Постигание в их изменении «универсальных законов», определяющих орнаментальные построения, — основа исследовательской деятельности Ригля.

После исследования перехода растительного орнамента в геометрический 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. Египетский и ассирийский орнаменты использовали одни и те же мотивы, но подчиняли их различным изобразительным целям. Ассирийские мастера-орнаменталисты строили свои композиции более гибко, и таким образом сделали их более привлекательными для изучения в последующие эпохи. Греки же вообще не изобрели ни одного орнаментального мотива, но умело заимствовали их из египетской и ассирийской культур, вводя в собственное изобразительное пространство в соответствии со своими художественными канонами. Большие плоскости могли теперь заполняться орнаментами, при том что содержанием эти плоскости, кроме как орнаментальным, обладать перестают. Это является логическим за-

вершением развития орнамента от ограничивающего пространство к заполняющему его целиком при утрате содержания, которым обладал некогда центральное изображение, окаймляемое орнаментом. Такого рода трансформации орнаментального репертуара, особенно при перенесении его из одной культуры в другую, при котором меняется язык, задачи изображения, выстраиваемого по новым законам новой грамматики, и занимали главным образом Ригля [5, р. 210–211]. При этом логика построения орнаментального мотива по новой грамматике различна для разных мотивов и для разных культур. Например, ассирийцы исключали изображения животных из центра повествовательных комплексов, перенося их в линейные орнаментальные фризы, где животные приобретали условную трактовку. По сходным причинам и греческая пальметта видоизменилась и стала полупальметтой, чьей целью было заполнение пространства из-за «боязни пустоты». На следующем этапе подобных трансформаций полупальметта переродилась в лист аканта и арабеску.

Отвергая объясняющий происхождение орнаментальных мотивов\* подход, по которому орнамент зависит только от материалов, которыми располагает дизайнер, Ригль не был удовлетворен в полной мере и строго символической точкой зрения на сущность орнамента, представленной в работе У. Г. Гудиера (1846–1923) [2]. Гудьер составил хронологию символически меняющихся типов орнамента. Отмечая трансформацию орнаментальных мотивов, он, сохраняя их символическую роль, расположил эти мотивы в эволюционно нарастающем порядке. Основное достижение египетской орнаментации, отразившейся и в древней античности, сводилось к солярной символике, передаваемой мотивом цветка лотоса. Ригль отверг подобную точку зрения, которая ставит акцент на символической роли в эволюции орнамента, увидев в ней отголоски ошибочной механи-

---

стической схемы развития. «Там, где мастер-орнаменталист движим внутренним творческим импульсом, художественным настроением, Гудиер видит работу символического, подобно тому, как художник, трудящийся в промышленности, отдает перво-степенное значение технике, несущей в себе случайное, бездушное начало» [6, р. 8].

Прямое подражание природе исключает всяческую возможность для любого рода проявления творчества. По мысли Ригля, ни одна из версий, объясняющих многообразное развитие европейского орнамента, не является вполне удовлетворительной. Основная роль в создании чего бы то ни было художественного 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. Первобытные инстинкты человека приводили его лишь к копированию, к имитации природных форм в трехмерности, но постепенный процесс нарастания абстрагирования позволил нашим предкам переносить пластические формы в скульптурные изображения, а в финале с помощью чистой линии строить двухмерные формы [7, р. 20]. Использование линии позволяет говорить о ключевом элементе в теории орнамента. На последней стадии развития художественного творчества художник использует линию для неизобразительного искусства, и именно на этой стадии абстрактный, геометрический орнамент и рождается [7, р. 20–25; 6, р. 29–33]. Поскольку форма, утверждаясь в творческом акте, всякий раз должна изобретаться заново, то дизайнеры должны творчески свободно перерабатывать существовавшие до них мотивы в новые орнаментальные композиции. Обучение дизайну, основанное на тщательном подражании природе, вслед за принципами, предложенными О. Джонсом, М. Д. Вьятом, Р. Редгрейвом, должно измениться и строиться, по Риглю, на абстра-

гировании от природных форм [7, р. 279–280; 6, р. 246; 4, р. IV–V].

Вслед за Земпером 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. Однако, в отличие от Земпера, сводившего причины изменения орнамента к техническому прогрессу, Ригль считал, что развитие орнамента связано напрямую с ментальными процессами, с творческим актом, которые с течением времени преобразуют орнаментальные мотивы в соответствии с новыми потребностями души человека. При этом понимание символического значения орнамента или его функции уходит на второй план. Мастера-орнаменталисты, обратившись к античному наследию, на протяжении Средних веков, Ренессанса перерабатывали именно самые древние орнаментальные растительные мотивы, происходящие из Древнего Египта. Мотив лотоса, родившийся из подражания природе, из века в век подвергался значительным трансформациям под действием силы творчества дизайнеров. Два ракурса восприятия цветка лотоса, в профиль и сверху, рождали третий визуальный образ, легший в основу греческой пальметты. Творческая переработка мотива лотоса в пальметту произошла в Микенской Греции [7, р. 113–114]. Ригль отказался от строго символического понимания возникновения египетских орнаментов, предложенного Гудиером; вместе с тем отверг и природное происхождение греческой пальметты, возведя ее к лотосу. Элементы пальметты — это измененные формы цветка лотоса и побегов-усиков, ставших линией и волнистым контуром. Заполнение углов, требуемое художественной волей мастера, привело к созданию половинчатой пальметты. Впоследствии мотив полупальметты трансформировался в объемах коринфской капители и перешел к листу аканта

---

(*acanthus spinosa*) [6, p. 10]. Это утверждение Ригля противоречило предположениям других теоретиков, заявлявших о природном начале растительных орнаментальных мотивов.

Включение изображения людей в орнаментальный ряд придало бы ему повествовательный оттенок и лишило бы орнамент декоративности. Натурализм, который вводит в орнамент лишнюю условность изображения, обозначает переход к историческому, к повествовательному восприятию орнамента и наделяет его не свойственной ему функцией, а именно — представлять предмет сам по себе; в этом случае исчезает собственно орнаментальная форма [3, p. 207]. Орнамент, таким образом, освобождает искусство от необходимости передавать детализированное изображение, существующее в природе, но подчеркивает структуру, архитектуру проектируемой дизайнером вещи. Акцент в оформлении орнаментом пространства смещается от того, что орнамент заполняет, к тому, что он окаймляет, ограничивает, структурирует. И если Земпер говорил о взаимодействии этих двух конструктивных ролей орнамента, заполнения пространства и его окаймления, то Ригль их разводит.

Исследование Риглем орнамента в русле конвенционализации объектов творчества позволило ему вывести грамматические правила развития орнаментации, где важным является то, каким образом в ней существует изображение. Осуществляется перенос того, что возможно ощутить (линию, локальные цветовые пятна, симметрию, повторение), на тектонику пространства и закрепление этой тектоники художественным образом орнаментальными элементами. Таким образом, изображение создается искусственно, и понимать его возможно, если начинать разбирать игру означающих орнаментики. Постигание орнамента осуществляется в этой связи через анализ этих значимых элементов, которые являются результатом сложных изменений, приумножающих значение простейших орнаментальных мотивов.

Разработанные Риглем рациональные принципы нанесения, существования, 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 соотносить их с особенностями восприятия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Согласно этим до механического материалистическим подходам, к примеру, геометрический орнамент был рожден текстилем, а всякого рода завитки в орнаменте восходят к работам, выполняемым художником по металлу (см., напр., *Conze A. Anfänge der griechischen Kunst*. Berlin, 1870; *Keukulé R. Archäologischer Anzeiger*. July, 1890).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Conze A. Anfänge der griechischen Kunst*. Berlin, 1870; *Keukulé R. Archäologischer Anzeiger*. July, 1890.
2. *Goodyear W. H. The grammar of the lotus: A new history of classic ornament as a development of sun worship*. London: Sampson Low, Marston, 1891.
3. *Olin M. Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
4. *Riegl A. Altorientalische Teppiche*. Leipzig: T. O. Weigel, 1891.
5. *Riegl A. Historische Grammatik der bildenden Künste*. Graz-Cologne: Hermann Böhlau, 1966.
6. *Riegl A. Problems of style*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992.
7. *Riegl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Richard Carl Schmidt and Co, 1893.