Проблема орнамента эпохи модерн

Орнамент стоит первом месте по способности проникновения в разные виды искусства и по возможности обретать новый смысл, ранее с орнаментом не ассоциировавшийся. Понятие орнамента не получило еще своего окончательного определения, несмотря на то, что орнаменту посвящена довольно обширная литература.

Ситуация с модерном, создавшаяся в XIX веке, совпадает с той, которая образовалась в области синтеза. В реализме и импрессионизме господствовали станковые формы. Архитектура эклектики действительно обращалась к историческим орнаментам и охотно использовала их, но орнамент не жил в этой архитектуре, он механически насаждался, накладывался на стены. Между тем орнамент изучали, знали его исторические превращения. Знание не давало избавления от недугов, а может быть и усугубляло их.

И вот, наступил период нового стиля, и положение орнамента коренным образом переменилось. Художники начали возрождать орнамент, вскоре восстановили ту его прежнюю роль, которую он играл в любом стиле. Художники- теоретики начали писать об орнаменте. Немало места уделяет ему ван де Вельде в своей книге «Ренессанс в современном прикладном искусстве» (1901). Он пишет: «Орнаментика должна руководствоваться теми же законами, которым в своей работе подчиняется инженер; я стремился уподобить орнаментику технике. Для новой архитектуры нужна новая орнаментика. Известная рассудочность и разработка подробностей, характерные для новой архитектуры, должны быть присущи и новой орнаментике». Нужно отметить принципиальную позицию: орнамент нужен; он должен быть новым, должен соответствовать современному стилю.

Архитекторы стремятся к тому, чтобы орнамент был органической частью сооружения. Исследователи модерна, как правило, придают орнаменту большое значение. Фриц Шмаленбах еще в 30-е годы предпринял попытку квалифицировать основные качества стиля через орнамент. А спустя 20 лет, в 1956 году, Дольф Штернбергер со всей прямотой заявил: «Чрезвычайно важным является то обстоятельство, что модерн начинается с орнамента.»

Нельзя, разумеется, не заметить переизбытка орнаментации в некоторых произведениях стиля, нельзя не почувствовать «излишеств» декоративности, особенно в запоздалых проявлениях стиля, по сути своей являющихся свидетельствами эклектики. Но ведь дело не в количестве орнаментальных мотивов (хотя количество о чем-то говорит), а в принципах их применения, в характере использования орнамента, в его существенной роли. Эта роль принципиально иная, чем прежде – в прошлых стилях.

Один из историков стиля, Райнер Грюнтер, пишет: «Орнамент модерна не украшает, он сам украшение. Его аппликационная функция становится самоцелью. Он не украшает; украшение само оказывается автономным художественным образованием. Орнамент модерна – не орнамент на предметах, он орнаментализирует предметы». Эта автономность орнамента превращает его в самостоятельный вид искусства, что дает ему право участвовать в процессе вхождения искусств вдруг в друга.

Перейдем к рассмотрению этих взимопроникновений. Каким образом орнамент сближается с изобразительным искусством, как в него входят живопись, графика и скульптура? И изобразительное искусство, и орнамент берут материал из органической природы. Животные, птицы, цветы, листья, деревья – излюбленные мотивы в орнаменте модерна. Предпочтительные цветы – орхидея, лилия, тюльпан, подсолнух, предпочтительные птицы – лебедь, павлин, фазан. Многие из этих мотивов или в самостоятельном виде, или рядом с другими мотивами, или вплетенными в более развитой сюжет мы встречаем в произведениях живописи и графики. Этот круг мотивов вряд ли дает полный приоритет изобразительного искусства перед орнаментом; здесь мы имеем дело с такими предметами, которые наиболее естественно могут найти себе место именно в орнаменте. То же самое мы можем сказать о мотиве дерева – символе древа жизни, древа познания. Само по себе изображение дерева именно в таком, не пейзажном , а символическом плане, скорее, найдет себе реализацию именно в орнаменте. Но есть и другой круг мотивов, где заимствования у живописи и графики можно представить себе как более естественные. Можно сослаться на ряд примеров, когда раппортом орнамента становится человеческая фигура или какая-то ее часть. Чаще всего это женская фигура, волосы. Разумеется, все эти «объекты» переходят в орнамент в условной форме, стилизованными, сильно преобразованными сравнительно с тем, какими они выступают в натуре или в многочисленных произведениях живописи модерна. Примером того, как изобразительный мотив непосредственно перерастает в орнамент, является плакат Яна Торопа, рекламирующий дельфитское масло для салата (“Delftsche Slaolie”). Волосы двух женщин, изображенных на плакате, начинают закручиваться над их головами, а затем эти линии как бы приобретают самостоятельность и превращаются в чистый орнамент, заполняющий почти все свободное место на плоскости.

Мотив волны, который часто использовался в живописи, графике и скульптуре (Хофман, Фогелер, Голубкина) и даже в архитектуре (со столба, уподобленного волне, начинается движение вверх по лестнице в шехтелевском особняке Рябушинского), находит в орнаменте очень широкое применение. В равной мере это касается и мотива развевающегося платья, особенно популярного в то время в скульптуре. Закручивающаяся линия волны, равно как и серпантинная линия движущейся во время танца драпировки, легли в основу многочисленных вариантов орнамента. \*\*символ?\*\*

Итак, мы рассмотрели некоторые аспекты взаимодействия изобразительного искусства и орнамента в тех ситуациях, когда живопись и графика оказывалась стороной дающей. Но был и обратный процесс, даже более активный – процесс вхождения орнамента в другие виды искусства. Живопись и графика оказываются в этом процессе воспринимающей стороной, а орнамент – дающей.

Начинается восприятие орнамента живописью с того, что орнамент входит в живописное произведение мотивированно, как предмет изображения. Примеры этого можно найти в немецкой, австрийской, французской живописи. Например, картина П. Боннара «Пестрая блуза» (1892), где само название картины говорит за себя ( модель одета в блузу, орнаментализированную красными, желтыми и белыми квадратиками и прямоугольниками), многочисленные интерьеры с фигурами Э. Вюйара, в которых художник часто изображает обои и декоративные ткани, или тем более такие картины Г. Климта, как «Поцелуй», «Саломея», или любой портрет 900-х годов, где одежды и фон превращены в декоративные плоскости. Правда, многие из перечисленных произведений отражают уже следующую, более высокую стадию орнаментализации живописи, ибо не только содержат орнамент в качестве предмета изображения, но и пользуются орнаментализацией как принципом построения живописного произведения.

Разумеентяс, почти никогда мы не можем полностью отождествить живописное произведение с орнаментом, ибо живописная композиция не дает полной симметрии, не пользуется приемом точного повторения определенного раппорта. Речь идет не о сведении живописи к орнаменту, а о частичном использовании в живописи тех принципов, которые типичны для построения орнамента, о плоскостности, выявлении ритма и повторении определенных пластических элементов, преобладающей роли рисунка, ложащегося на поверхность, об уподоблении каких-либо предметов, изображенных в картине, орнаментальным элементам. Примеров такого использования живописью и графикой приемов орнаментализации очень много, можно даже сказать, что без них не обходится почти ни одно произведение живописи и графики модерна.

В картине М. Дени «Музы» (1893) орнамент выступает и как предмет и как метод одновременно. Платья двух женщин, сидящих на первом плане, покрыты орнаментальным узором. Этот узор затем повторяется и в изображении листьев на деревьях, и на земле. Фигуры женщин на втором плане, расположенных парами в промежутках между стволами деревьев, тоже воспринимаются как элементы орнамента.

Нет смысла умножать примеры. Но следует сказать несколько слов о прикладном искусстве в архитектуре. Здесь вспоминаются слова Райнера Грюнтера (уже процитированные выше) о том, что орнамент модерна – не орнамент на предмете, а он сам орнаментализирует предмет. Предмет как бы становится структурно орнаментальным. Эта тенденция очень характерна, например для произведений французских ювелиров Р. Лалика и Э. Грассе. В своих камеях , брошах, гребнях, решетках для каминов мастер сами предметы строит по принципам орнамента, линии или пятна которого являются одновременно конструкцией – зубцами гребня, металлической основой для драгоценного камня, прутьями решетки и так далее.

Решетка Гимара при входах в Парижский метрополитен также состоит из элементов орнамента, который не украшает эту решетку, а составляет ее.

Говоря об архитектуре позднего модерна, мы называем такой принцип внутренним, или конструктивным, орнаментом. В качестве примеров такого построения мы приводили выше знаменитый гараж в Париже, построенный Огюстом Перре в сотрудничестве с братьями, некоторые произведения позднего русского модерна. Конечно, эта терминология является условной. Было бы проще назвать такой принцип приемом пропорционирования, благодаря которому устанавливается ритмическая система, создающая архитектурный образ. Когда мы говорим, однако о конструктивном орнаменте, подчеркивается несколько иной, с нашей точки зрения, важный момент. Ассоциация с орнаментом возникает потому, что чаще всего ритм развивается на плоскости фасада. Ритмика на плоскости в данной ситуации доминирует, определяет образ. Что же касается принципа пропорционирования, то он представляется более широким: он может быть развернут и в пространстве и на плоскости.

С другой стороны, как мы уже знаем, существует формула ван де Вельде – «уподобить орнаментику технике»; это значит, во-первых, сблизить их друг с другом, а во-вторых, одно воплотить через другое. Пример такого воплощения – металлические колонны Орта в интерьере особняка Тасселя . Они полны орнаментального смысла и одновременно конструктивны, «технично», ибо автор смело вводит металл, заставляя его играть одновременно и конструктивную и орнаментально-декоративную роль.