

Невидимая типографика. Рецензия на монографию: Ващук О.А. Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2013

Процесс становления и развития интернационального стиля во всех сферах искусства и предметного творчества известен новоевропейскому человеку с начала разрушения традиционалистской модели культуры (XIV–XVI вв.) и вытеснения ее жизнестроительным проектом Возрождения. В результате глобальной трансформации традиционалистской парадигмы произошла десемантизация архаического символа как семиотической основы воспроизводства жизни и замена его интернациональным «большим историческим стилем», построенном на орнаментально-изобразительном коде. В свою очередь, «большой стиль» подвергся профанации и отрицанию в концепции модернизма начала XX в. Объявив изобразительно-орнаментальный стиль «преступлением» (А.Лоос), авангард провозгласил «Черный квадрат» новой «иконой» формообразования (К.Малевич), по сути дела, модернистским методологическим кодом «интернационального стиля».

Непреходящее значение наследия швейцарской школы типографики заключается в том, что в ее лице завершилась стилевая парадигма модернизма, зачинавшаяся в пластических открытиях конструктивизма под крышами Баухауза и ВХУТЕМАСа, супрематизме К.Малевича, фотографии А.Родченко, новой типографике Э.Лисицкого, Я.Чихольда и Л.Мохой-Надя, футуристических экспериментах художественного авангарда начала XX в. Преемница авангарда, швейцарская типографика, ставшая функционалистической формулой «интернационального стиля», сегодня, подобно классике Высокого Возрождения, признана в профессиональных кругах самой авторитетной школой «хорошей формы» (М.Билл), абсолютным критерием професси-

онализма и типографики «высокого стиля». Поэтому наследие швейцарской школы всегда будет актуальным, независимо от господствующей моды в формообразовании, требований рынка и капризов рекламы. Но содержание «актуальности» всегда будет иным, чем это было в начале становления модернизма и швейцарской школы.

Принимаясь за создание актуального для сегодняшнего читателя и исторически достоверного «портрета» швейцарской школы, О.Ващук избрала (осознанно или интуитивно) методологическую позицию для исследования названного феномена как бы на грани двух эпох — между модернизмом, исторически завершившим свою формообразующую жизнестроительную сверхзадачу в парадигме «швейцарского стиля», и постмодернизмом, формообразующий код которого не известен. Надо сказать, что такая ситуация реально сложилась еще в конце 1980-х годов, когда в западном мире стали обсуждаться вопросы, связанные с ожиданием перемен в результате глобальной трансформации индустриального общества в информационное. В 1989 г. конгресс ИКСИД (Международный совет обществ промышленного дизайна) в японском городе Нагоя констатировал: «Приближение к обществу информации влечет за собой далеко идущие последствия, постепенно трансформируя образ жизни и делая дизайн предметом дискуссии во всех затрагиваемых им сферах. Если дизайн действительно представляет собой деятельность, которая несет мощную энергию вещей, кристаллизуя их как факты культуры, едва ли можно найти какую-либо другую эпоху, когда бы он был более необходим, чем сегодня <...> Ключевым является вопрос, какое именно будущее, какой возникающий ландшафт нас ждет, какие вещи будут воздействовать на всех нас и даже как будет пробуждаться по отношению к этим вещам образная ментальность человека»¹.

Сделанный на нагойском конгрессе вывод оказался пророческим. После десяти-

¹ Цит. по кн.: Аронов В.Г. Концепция современного дизайна. 1900–2000. М.: Артпроект, 2011. С. 49–50.

летий господства «порядка» швейцарского стиля становление общества информации действительно трансформировало образ жизни и творчества человека, в том числе кардинально изменило **визуальный** ландшафт мегаполисов и сделало **графический** дизайн предметом дискуссии во всех затрагиваемых им сферах. Контраст двух эпох стал очевидностью.

Хотя постмодернизм «царствует» уже не одно десятилетие, именно на грани завершения модернистского проекта интернационального стиля и погружения визуальной культуры в «хаос» постмодернизма, автор рецензируемой книги, осознанно используя контраст и драматизм оппозиции «порядок — хаос», мастерски и ненавязчиво оттеняя значимость завершившейся эпохи, создает глубоко осмысленный и выразительный портрет швейцарской школы — историю превращения ее во влиятельную силу интернационального стиля, эхо которого прокатилось по всему миру. Методологическая позиция, избранная автором, конструктивна и актуальна, независимо от того, какой год сейчас на дворе. Монография Оксаны Ващук впервые дает российскому читателю систематическое и целостное описание этого выдающегося модернистского проекта как основополагающей интернациональной парадигмы стиля и метода формирования в графическом дизайне XX в.

Весьма впечатляет проделанный О. Ващук обширный подробный обзор и содержательный анализ публикаций именитых западных авторов о звездном пантеоне деятелей швейцарской школы — Яне Чихольде, Максе Билле, Йозефе Мюллер-Брокманне, Эмиле Рудере, Рихарде-Пауле Лозе и др. Поражает и то, с каким трепетным и бережным вниманием зарубежные специалисты относятся к своему (и мировому) культурному наследию, какое огромное количество статей, монографий, выставок, форумов, конференций имеется на Западе о швейцарской школе! Сам по себе материал такого обзора для нашей науки — урок и упрек. Он открывает для российских дизайнеров и исследователей малоизвестный пласт литературы о малоисследованном феномене. Блестящее знание материала, широкая гуманитарная эрудиция и хороший литературный язык автора делают читателя сопричастным

этому выдающемуся культурно-историческому, художественному, стилевому процессу, называемому «швейцарской школой».

Книга существенно проясняет, уточняет и содержательно конкретизирует представление о логике и истории развития графического дизайна на Западе, о значимой роли деятелей русского авангарда на начальных этапах становления проектной культуры дизайна, способствует лучшему пониманию современного дизайн-процесса, расширению коммуникативного пространства профессии и адаптации творческих открытий и достижений выдающихся мастеров швейцарской школы как цементирующего начала в современной проектной культуре.

Впервые в отечественном дизайноведении дана убедительная периодизация этапов развития швейцарской школы, выявлены художественные аспекты новой типографики и особенности графического языка как швейцарской школы, так и ее преемницы — «новой волны», показаны универсальность, работоспособность и продуктивность швейцарской школы в различных регионах современного мира, вскрыто влияние новых технологий на развитие художественного языка и областей проектной практики.

Сквозная идея книги выражена в тезисе о том, что швейцарская школа синтезировала наиболее прогрессивные мировые достижения в области функциональной типографики, фотографии, шрифтового дизайна, архитектуры и абстрактного искусства 1920–1960-х годов. Этот тезис раскрывается в книге не только в описании исторической канвы дизайн-процесса, но и в реконструкции того, как именно произошел этот синтез, из каких формообразующих средств, пластических идей, художественных и проектных технологий и способов интеграции новой (модернистской) дизайн-формы в конкретную работу мастеров складывалась проектная культура швейцарской школы, ее теория, методология, эстетика, концептуалистика, практика формообразования, короче, как был создан этот работоспособный инструмент проектирования, гарантирующий высокое качество результата. Швейцарский стиль предстает как глобальная система формообразования из повторяющихся элементов — шрифта, тек-

стовых блоков, линеек, фотографий — и правил их комбинирования на основе модульной сетки, приемов выключки и асимметричной композиции и т.п. Эта сторона исследования представляет не только научный, но и практический интерес для современной школы графического дизайна, особенно актуальной в условиях неконтролируемой нарастающей множественности и полицентричности авторских языков и стилей формообразования, размывающих критерии и ценности высокого профессионализма.

Автор показывает, что базовые принципы швейцарской школы, несмотря на кажущийся конфликт с постмодернистской эпохой, выживают и сохраняют актуальность. Модульный принцип проектирования, особенно в многостраничных изданиях, не исчезает совершенно, но заменяется более сложной конструктивной системой, своеобразной деконструкцией графических форм и монтажностью внешне не обнаруживаемых пропорционально-ритмических контрформ. Линейка как способ членения графического пространства также сохраняется, хотя и становится более разнообразной, эмоционально содержательной, подвижной. Сохраняет и даже наращивает свою ведущую изобразительную роль и фотография. Среди применявшихся шрифтов доминируют те, которые применялись в международных системах визуальной коммуникации. Однако все эти элементы и правила как бы переродились, освободились от догматического, жестко-регламентирующего начала, приводившего к анонимности и безликости в массовой практике распространения приемов международного стиля, на что также корректно и справедливо обращает внимание автор.

Структура книги многослойна. Она представляет собой смысловую организацию материала по принципу «текст внутри текста» (принцип «матрешки») на основе рядов логических схем, классификаций, типологий, подобно тому, как в многостраничном издании верстка текста нередко строится из разных форматов текстов с помощью нескольких модульных сеток, накладываемых одна на другую, при этом разные блок-модули тоже согласуются между собой посредством общего модуля. Каждый смысловой слой представля-

ет самодостаточную незаменимую ценность, но не отделимый от системно-структурной целостности текста.

Первый, самый «поверхностный» слой книги — историко-информационно-репрезентативный — представляет собой упорядоченную последовательность анализа материала по схеме хронологической периодизации, которая сама по себе — один из обязательных и важных научных результатов подобного исследования. Внутри него — хорошо продуманный отбор исторических реалий (события, персоналии, объекты, стили и т.п.), их типологизация и методы анализа — образуют второй слой исследования. Автор корректно и объективно исследует корни швейцарской школы графического дизайна в тех приоритетах и принципах проектирования визуальной информации и полиграфической продукции, которые сложились еще в Германии в 1920-е годы. Традиционно этот период в развитии графического дизайна связывается с именами Яна Чихольда, Ласло Мохой-Надя, Курта Швиттерса.

Понимая, что одного анализа творческих концепций мастеров читателю может показаться недостаточно, автор вводит в ткань исследования еще один существенный слой — проблемный: проблемы взаимодействия художественного авангарда (в станковом искусстве) и графического дизайна; влияние методов формообразования в архитектуре на дизайн; проблематизация «новой типографики» Яна Чихольда, общепризнанного лидера и фактического основателя интернационального стиля в графическом дизайне второй половины XX столетия. Проблемный подход позволил показать генезис и преемственность в развитии понятия «новая типографика», ключевого для рассмотрения концептуально-теоретического наследия Яна Чихольда, а также раскрыть принцип взаимосвязи графического и архитектурного формообразования в дизайне. Надо заметить, что на этот аспект редко обращают внимание современные исследователи, хотя он был программно заявлен во многих документах, выставочных акциях, учебных материалах.

Еще один слой — теоретический: сравнительный анализ языков искусства и дизайна, проектных парадигм модернизма и постмо-

дернизма и др. Сравнение станковых произведений Макса Билла или Рихарда-Пауля Лозе с их же работами в области графического дизайна позволяет не только показать формально-стилистическую общность, но и обозначить важные пункты взаимодействия станковой (арт-визуальной) и проектной культуры. Освещение этой проблемы, а также всей совокупности концептуальных, творческих и проектных вопросов, связанных с фотографией, также следует отнести к числу достоинств исследования О. Ващук.

В этом структурном восхождении к идее модернистского проекта и его эстетики автор фактически затрагивает еще один, самый глубокий и таинственный структурный слой — метафизика функционализма. Центральная идея модернистской эстетики состояла в нейтрализации экспрессивных возможностей формы, в стремлении воспрепятствовать визуальной навязчивости и агрессивности формы вещей, включая типографику печатных изданий. Весь контекст анализа и описания швейцарского стиля пронизан идеей, что функциональный стиль стремится сделать типографику «невидимой», как послевоенный «Браун-стиль» в союзе с Ульмской школой стремились сделать промышленную вещь незаметной служанкой человека. Это особое эстетическое качество произведений дизайна известный теоретик Т. Мальдонадо особенно высоко ценил и даже парадоксально назвал

«отсутствием стиля» в своей статье о Максе Билле (1953 г.). Впоследствии так и не понятый «принципиальный модернизм» проектной метафизики Мальдонадо был банально подвергнут жесткой критике с позиции «либеральных ценностей» эстетики постмодернизма.

В результате такого многослойного системно-структурного моделирования объекта исследования швейцарская школа предстала как галактика на небосклоне современной проектной культуры, как модернистский проект интернационального стиля, со своей историей сложения и, главное, своим фундаментальным кодом формообразования: минимум формы — максимум функции.

Альтернативная позиция также обозначена в книге О. Ващук. Это — постмодернизм и связанная с ним следующая интереснейшая страница истории типографики, которую российский читатель с нетерпением будет ждать от автора. Не сомневаюсь, что рецензируемый труд станет настольной книгой для дизайнеров, преподавателей и студентов учебных заведений и кафедр графического дизайна.

В. Ф. Сидоренко,
д-р искусствоведения, профессор,
член Союза художников России,
член Союза дизайнеров России,
Московский государственный
университет дизайна и технологий;
vfsidorenko@yandex.ru