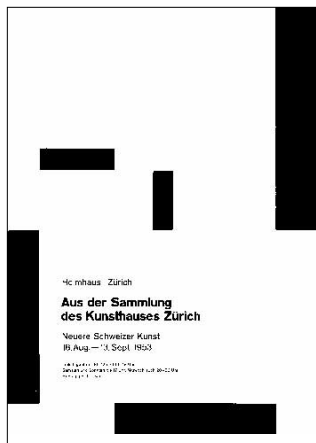
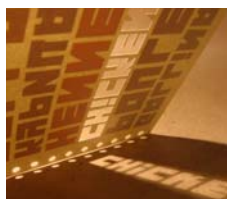
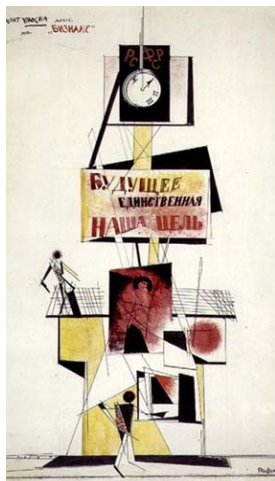


Сергей Серов

**Парадигмы
графического дизайна**
(Харьковская лекция)

Часть 2



С новой концепцией пространства связано и новое ощущение времени: «Время, вперёд!». И оно действительно безостановочно летело вперёд, в будущее.

Чтобы почувствовать разницу между эстетическими основами парадигм студенты делают редизайн классического титульного листа. Того самого, что разрабатывали для собственной книги по классической типографике. Слова остаются прежними. Музыка меняется.

А Борис Трофимов задает первокурсникам задание сделать свою футуристическую книгу. А потом – рассказать «Курилку Ряба» по-конструктивистски. Душераздирающая история... Как ни старался XIX век разбить золото (вернее, серебро) книжно-классической парадигмы, она худо-бедно продержалась до начала XX века. А тут футуристы прибежали, хвостиком... далее по тексту.

Что получается при формообразовании по маршруту «функция – конструкция – форма»? История дизайна наполнена идеями обходиться вообще без последней станции этого маршрута. Дизайнеры должны проектировать свет, а не светильники, не декоративные узоры одеял, а способы обогрева излучением невидимых панелей, встроенных в потолок... Однако без формы уютно, как без одеяла. Тогда пусть она будет предельно простой.

«Черный квадрат» стал модульной сеткой XX века. Профессиональным инструментом дизайнеров. Элементарные геометрические фигуры – элементарные частицы формообразования. Квадрат. Треугольник. Круг.

Они сформировали и откалибровали профессиональную оптику визуальной коммуникации. Один из стилеобразующих жестов «пионеров дизайна» состоял в предпочтении фотографии рисованным иллюстрациям. Авангардистов привлекала достоверность, документальная простота фотоязыка, репродукционность, которая стирала черты не нужной им уникальности, «художественности». Родченко и другие конструктивисты экспериментировали со смыслообразующей ролью технических факторов, с макро- и микро-съемкой, сближая образное видение с научно-познавательным. Они открыли принципы острого кадрирования, резкого ракурса. Поворотом оси к диагонали придавали изображению ощущение невероятной динамики. Превращали арену цирка – в космический корабль. А отдыхающего в кресле человека – в космонавта. Они стремились сделать фотографию средством конструирования мира, а не отражения его. И всё время видели его геометрические первоэлементы.

И студентам задание – на эту оптику. Для выполнения его иногда они предпринимают весьма решительные шаги.

Шрифты без серифов-засечек в XIX веке показались смешными. Их так и назвали – «гротески». Зато в XX столетии кто был ничем, тот стал всем. Обнажившиеся до голы конструкции шрифты оказались в первую очередь востребованы дизайнерской эпохой. Отточенных, простых и ясных гротесков эта эпоха породила множество, один лучше другого.

Случайность или нет, только названия модернистских шрифтов – одновременно и яркое выражение главных ценностей века: «Авангард», «Футура», «Прагматика», «Универс»...

Литеры модернистских шрифтов становятся компактными, собранными, как сжатая пружина – новой эстетике нужна энергичность. И даже классические антиквы, перепроекти-

рованные в XX веке, тоже подверглись прежде всего укрупнению очка строчных букв.

Акцидентно выделенное слово приобретает знаковый характер. Формообразование по существу смыкается со знакообразованием. Любой заголовок в той или иной степени становится логотипом. Классическая типографика использовала в акцидентном слове торжественный строй прописных букв. Модернистская стала предпочитать строчные. «Маленькие» буквы заняли место «больших», воплощая образ переворота ценностей.

А студентам – задание: логотип собственного имени, раскрывающий его внутренние возможности в качестве названия собственного журнала. И разработать проект обложки этого журнала с собственным лицом.

Далее – слово, которое становится в общий строй. Классическая типографика стремилась ставить слова в строке тесно. Но именно к этому стремится и модернистская типографика. Правда, делает она это по другим мотивам: типографика должна быть экономной. Классическая типографика строила из строк большую форму. И была обеспокоена общим видом типографического дворца.

Модернистская форма строится по принципу «изнутри наружу». Простая идея унификации межсловных пробелов порождает «флаговый» набор. Он стал настоящим знаменем модернистской типографики. На этом знамени – почти весь корпус эстетических приоритетов визуально-коммуникативной парадигмы: структурность, конструктивность, рациональность, системность, проектность, концептуальность, упорядоченность, логичность, осмысленность, объективность, модульность.

Дальше – абзац. Типографика контрастов не боится крайностей. Вплоть до абзацного отступа, сделанного не вдоль, а поперёк строк. Его называли «швейцарским абзацем». Дверь в модернистское пространство распахнули футуристы. Швейцарцы навели там образцовый порядок. Швейцария отфильтровала, отшлифовала и систематизировала достижения модернистского дизайна и предъявила послевоенному миру стройную логичную систему – швейцарскую школу графики. Отточенный до совершенства дизайнерский стиль. Профессиональный мир назвал его «швейцарским международным стилем». На самом деле это стало синонимом просто хорошего, профессионального дизайна.

Как и флаговый набор, швейцарский абзац запечатлевает нечто большее, чем функциональное решение практической задачи. Он воплощает программные ценности парадигмы: конструктивность, структурность, информационную точность, четкость, однозначность, достоверность. И теперь всегда, когда хотят подчеркнуть эти качества – швейцарская типографика незаменима

Классика научила нашу профессию видеть пятно. Взаимодействие фигуры и фона. Модернизм научил графический дизайн видеть оси. Структурность, взаимоотношение осей стало вторым полюсом профессионализма.

В книжно-классической традиции ось была одна. Она крепко держала пространство типографики в течение нескольких столетий. В XIX веке ось симметрии заскрипела, зашаталась, но удержалась. А сломленной оказалась лишь в начале XX века, благодаря усилиям футуристов. Обломки классической оси



как и днём. Новая концепция использует точечные источники. Множество слабых акцентов. С их помощью привычные здания превращаются в фантастические, таинственные, театрализованные объекты.

Прежнее освещение предполагало лишь одно правильное, достоверное решение. Теперь же один и тот же объект можно подсветить совершенно по-разному. Волшебные фонари новой подсветки дематериализуют архитектуру, виртуализируют её. Объективность, рациональность уступает место субъективности, эмоциональности. Модернистский свет – четок, ясен, графичен, холоден. Постмодернистская подсветка красочна, мягка, пушиста и живописна. На смену «дневного света» приходит «ночное видение».

Переход к новой парадигме – процесс долгий. Начался он в 80-е годы с новой волны. В конце 80-х заметной вехой в мировом графическом дизайне стало творчество Невилла Броуди. Он, казалось, расставил все точки над «i». Но оказалось, что всё только начинается.

Какое пространство начал формировать постмодернизм? Наглядная иллюстрация – плакат Владимира Чайки для выставки «Художник = дизайнер». Силуэт лекала разрывается на части, разлетающиеся в разные стороны. Прежняя композиция, как правило, центрирована. Она собирала пространство в единое целое, однозначно расставляя акценты. У композиционного строя «новой волны» – ориентация противоположная, центробежная. Между равноправными композиционными элементами – вибрирующее силовое поле. И оно, это поле, приобретает более важное композиционное значение, чем сами элементы.

«Новая волна» на первых порах трактовала пространство фона буквально – как белое между чёрным. Потом оказалось, что фон может быть каким угодно. И бесконечно многослойно уходит внутрь, в глубину.

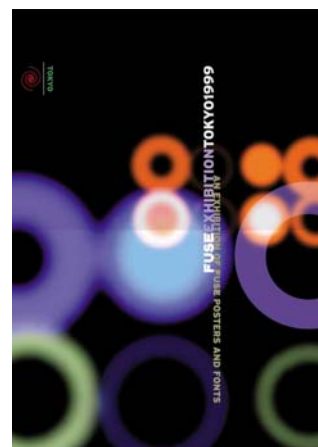
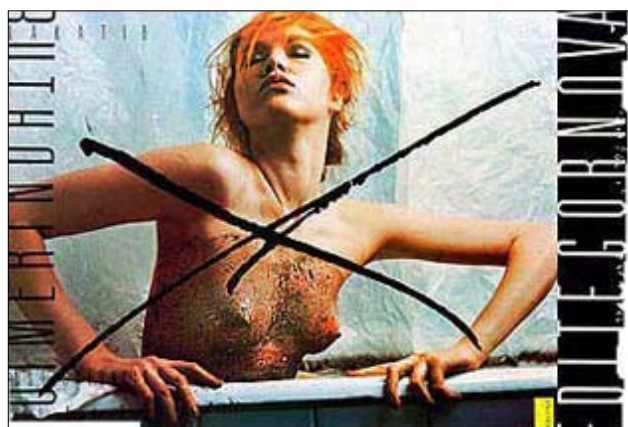
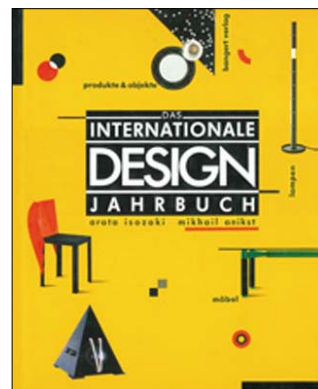
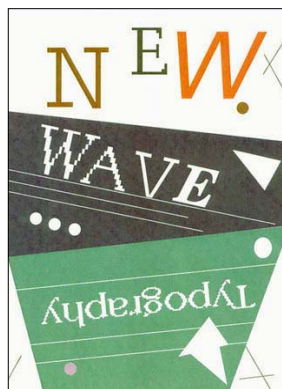
Визуально-коммуникативная ипостась дизайнера воспринимала весь мир как визуальный текст. Виртуально-средовая парадигма выводит на авансцену визуальный контекст.

Плакат Чайки запечатлевает процесс. Если раньше графический дизайн преобразовывал время в пространство, то теперь начал перерабатывать пространство во время. Превращать всё в событие, в текущий момент. Во время настоящее.

Слабые прикосновения пальцев к компьютерной мыши или клавиатуре могут символизировать процесс, который был осмыслен в теории дизайна как переход от «сильной» проективности к «слабой». Не случайно на плакатах сжатые кулаки, некогда столь популярные, сегодня разжимаются. Вместо композиционного удара – тактильная чуткость разжатых пальцев.

Постмодернистское пространство – пространство диалога. Знак, посвященный миллениуму, встрече третьего тысячелетия, сделанный Евгением Добровинским, я думаю, как раз об этом.

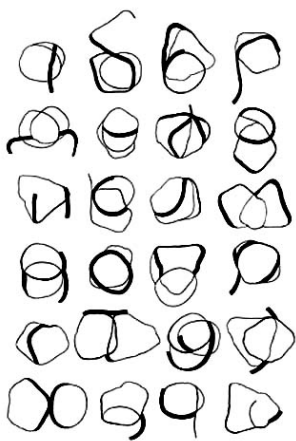
Дальше, шрифтовые поиски – суровое испытание для типографики как таковой. В поисках шрифтовой уникальности возвращаются назад. За пределы типографики – в допечатную, каллиграфическую эпоху, в сторону, к «трэш-дизайну», и вперёд, к творческим возможностям компьютерного программирования.



Третье Ты.

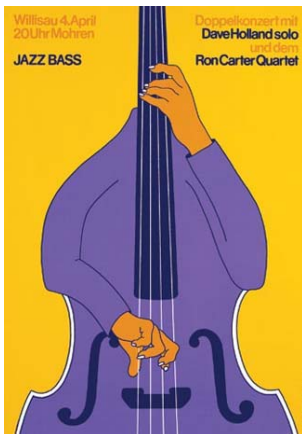


А Б В Г Д Е Ж З И
 Ы К Л М Н О П Р С
 Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ
 Ъ Ы Ь Э Ю Я 1 2 3
 4 5 6 7 8 9 0



СРЕД
 ОБИТАНИЯ

A B C D E F G H I J K L
 M N O P Q R S T U V
 W X Y Z a b c d e f g h i
 j k l m n o p q r s t u v w
 x y z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9



Г У Л И Т О В Ю Р И Й
 Д И З Я Н Е Р
 Т Е Л. 8 (902)
 6 70 70 69



Дальше, взаимоотношение картинки и текста...

В постмодернистской парадигме подступает матриархат картинки. Она завлекает, заманивает текст в свои виртуально-ласковые сети. Затягивает, поглощает, превращая его в картинку.

Интересно проследить эти исторические трансформации в творчестве одного мастера, чья биография охватывает и старые и новые времена. Скажем, Никлауса Трокслера, который работает с фундаментальной основой модернистского графического языка дизайна всю свою жизнь.

Но как это выглядело на его плакатах 70-х годов? Картинка – знак. Яркая метафора. Она главная, в центре. Текст при ней – вроде подрисунка. Во взаимоотношениях – никакой неопределённости. Роли четко распределены и неукоснительно исполняются.

А каковы его плакаты последних лет? Амальгама картинки и текста. Единый, сплошной поток. Одна большая картина. Захватывающее зрелище. Таков и плакат, только что премированный на «Золотой пчеле 7».

Дальше типографические вехи...

Борьба за контекст и значимость фона. Против всех правил модульной типографики. Фон приобрёл упругость и гибкость. Принялся то сжиматься, то разжиматься, растекаться или пульсировать. Пространство начало становится всё более неравномерным, разнонапряженным, многослойным, глубоким. В виртуально-средовой типографике зритель считает в первую очередь не текст, а контекст. Сразу, «здесь и сейчас», он должен интуитивно опознать свою причастность тому пространству, которое моделируется дизайнером. Девиз дизайнера: «Я тебя выцеплю, выцеплю, выцеплю и никому не отдам».

Экраногенная эстетика постмодернистской типографики превращает полосу набора в многоакцентное поле, насыщенное текстами, знаками, фотографиями и рисунками.

После «новой волны» и Карсона типографика стала возвращаться к спокойным и ясным формам. Однако даже за самыми строгими решениями проглядывает бездонный космос навсегда завоеванной свободы.

Заканчивая культурно-исторические парадигмы, мы делаем шутивное задание, продолжая рекламную серию «Абсолют». Но всё дело в том, что парадигмы не абсолютны, а относительны, взаимосвязаны.

Разные эстетики дизайна существуют как единство, как целостность, в которой все этапы, все слои, все парадигмы существуют одновременно, проникая друг в друга. Они нерасторжимы.

Еще одно членение мира дизайна задают парадигмы ведущих национальных школ. Мы со студентами осваиваем их, моделируя их черты в таких жанрах, как логотип слова дизайн по... немецки, голландски, английски, французски, фински, чешски, польски, китайски, ирански.

Потом плакат. Вот например, английский двухэтажный дизайн... И такое шутивное задание на пиктограммы М и Ж с национальным колоритом. Разные модели человека.

Последний цикл – Мастера. Как и национальные школы, в изучении их персональных парадигм помогает «Золотая пчела».

На сегодня всё ■

