рованном виде. Иллюстрация в печатном периодическом издании, участвуя как визуальное сообщение в последовательной семиотической цепочке передачи информации от отправителя к получателю, стала особой системой коммуникации, имеющей собственный язык и принципы передачи информации.

В связи с этим представляется актуальным дальнейшее исследование графической иллюстрации в СМИ как элемента медиатекста, компонента фирменного стиля, самостоятельного знака и эстетического объекта.

Список литературы

Анисимова Е.Е. Креолизованные тексты — тексты XXI века? Учеб. пособие по интерпретации текста. М.: ЦЧКИ, 1999.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007.

Барт Р. Фотографическое сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

Волкова В.В., Газанджиев С.Г., Галкин С.И., Ситникова Е.В., Тарбеев А.В. Дизайн периодических изданий: Учеб. пособие. М.: Ф-т журналистики МГУ, 2013.

Жердев Е.В. Метафора в дизайне. М.: Архитектура-С, 2010.

Лободанов А.П. Изображение как знаковая система // Семиотика искусства: история и онтология. М.: ГИИ, 2011.

Лотман Ю.М. Искусство как семиотическая система // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.

Сидоров А.А. Искусство книги. М., 2013. Репринт по изд. *Сидоров А.А.* Искусство книги. М.: Дом печати, 1922.

Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге. М.: Молодая гвардия, 1966.

Чаплыгина Ю.С. Комические креолизованные тексты: взаимодействие знаковых систем. Самара: Изд-во Самарского гос. экономического ун-та, 2006.

Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998.

Поступила в редакцию
04.10.2013

А.В. Цветкова, аспирантка кафедры фотожурналистики и технологий СМИ факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: veselinka15@yandex.ru

АБСТРАКТНЫЙ КОД XX ВЕКА: ЭВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ И ВЛИЯНИЕ НА ДИЗАЙН ЖУРНАЛОВ

Журнальный дизайн и авангардные направления искусства анализируются в статье как одно целое. В каждом стиле выявлены признаки абстрактного кода, что позволяет увидеть развитие знаковых систем XX в. как единый процесс и провести классификацию направлений.

Ключевые слова: *абстрактный код, дизайн журналов, модернизм, постмодернизм.*

In this article magazine design and avant-garde lines of arts are analyzed as a single whole. In every style there are features of the common abstract code, that can show us development of the sign systems of the XX century as a single process, and allow to classify all these styles.

Key words: *abstract code, magazine design, modernism, postmodernism.*

Введение

Одним из самых значительных и судьбоносных открытий XX в. в области визуальной коммуникации стало беспредметное творчество. Оно не только радикально изменило сложившиеся художественные системы, но и сформировало графический дизайн журналов, который развивался под влиянием эстетических поисков мастеров авангарда.

Абстрактное мышление стало глобальным явлением в культуре XX в. Искусствовед В.С. Турчин отметил, что «авангардизм “дорабатывался” до абстрактного искусства во всех своих крупных проявлениях»[1]. Тезис о присутствии в наиболее значимых направлениях столетия особой составляющей — «беспредметной константы» — встречается и в других работах [Валяева, 2003, с. 10]. Мысль о едином абстрактном начале во всех формах авангардного творчества настолько точна и глубока, что дает импульс к новым исследованиям и позволяет классифицировать стили XX в. с точки зрения их преемственности. Собственно само абстрактное искусство — это наиболее сильное, но не единственное проявление абстрактного кода — особого типа мышления, которое наблюдается во всех

[1] *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. URL: http://royallib.ru/read/turchin_v/po_labirintam_avangarda.html#0

видах визуального творчества эпохи модернизма и постмодернизма и выражает себя в следующих аспектах:

1. Стремление выявить сущность предметной действительности через отрицание ее видимых форм, т.е. борьба с классическим для искусства явлением мимезиса (подражания).

2. Лишение предмета осязаемости с помощью приемов абсурдизма (сопоставление несопоставимого, помещение предмета в непривычный контекст и т.д.).

3. Замена уникального массовым, произвольного — шаблонным и модульным или, наоборот, сакрализация спонтанного и подсознательного.

4. Концептуализация творчества, отказ от живописных форм в искусстве и графике и замена их текстом, предметом быта или «редимейдом».

К.С. Малевич писал, что эволюция художественных систем ведет к беспредметности: «Существует в новом искусстве, в каждой живописной системе, особо формирующий элемент... Такие формирующие элементы мы называем прибавочными или деформирующими в том случае, если они являются изменяющими саму систему в другую, — скажем, кубизма в супрематизм» [Малевич, 2001, с. 85]. Деформирующий элемент, или абстрактный код, не просто присутствует в модернистской и постмодернистской логике — он становится связующим звеном между всеми стилями и направлениями, изменяет логику восприятия и методы общения художника со зрителем, становится новым культурным кодом эпохи. Классификация стилей и направлений визуального творчества конца XIX — XX в. с точки зрения развития в них абстрактного кода является необходимым этапом в изучении модернистской и постмодернистской практики, так как дает представление об истоках и путях формирования этих стилей, в том числе в «визуальной журналистике» — медиадизайне. Актуальность исследования абстрактных знаковых систем и их производных связана с практическим отсутствием в настоящее время фундаментальных трудов, которые проследили бы путь развития беспредметного кода в стилях модернизма и постмодернизма, начиная с момента смены художественной парадигмы в конце XIX в. и до наших дней. В литературе по искусствоведению отсутствует классификация направлений XX в., выведенная с точки зрения их преемственности и взаимовлияния по какому-либо объединяющему признаку. Художественные направления авангарда чаще всего рассматриваются вне связи друг с другом (например, в трудах Д.В. Сарабьянова о творчестве Кандинского и Малевича [Сарабьянов, 1993; 1994]), либо если параллели между ними проводятся, то несколько эпизодично и бессистемно. Обзор стилей мы находим в работе В.С. Турчина «По лабиринтам

авангарда», но исследователь не классифицирует их и лишь кратко обозначает влияние некоторых направлений друг на друга (например, дадаизма на поп-арт) [Турчин, 1993]. Работа Е.Ю. Андреевой «Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века» [Андреева, 2007] также является обзорной, автор описывает явления постмодерна, изредка упоминая о влиянии на них модернистских направлений.

Е.А. Бобринская вводит объединяющий принцип, рассматривая авангардные направления с точки зрения использования художниками новых техник (коллажа, ассамбляжа и т.д.), при этом проводятся параллели и сопоставления художественных систем [Бобринская, 2006]. Но исследование при всей своей концептуальности несколько локально рассматривает явления искусства, больше акцентируя внимание на новых техниках, нежели на общем для них эволюционирующем элементе.

Что касается изучения журнального дизайна, то большинство работ в этой области носит описательный характер и редко рассматривает влияние художественных систем эпохи на развитие медиадизайна. Можно особо отметить книгу О.И. Рожновой, в которой дается подробный качественный анализ эволюции стилей в графике журналов XX в. [Рожнова, 2009]. Но упоминания об источнике этих стилей — направлениях авангардного искусства — достаточно фрагментарны и не дают представления о целостной картине влияния художественных течений на визуальный язык журналов.

В изучении знаковых систем XX в. необходим комплексный подход, определение которого и является целью нашего исследования. Он позволит разрушить изолированность между направлениями искусства и дизайна, увидеть единую закономерность в самых разных формах авангардного и постмодернистского творчества. Сведенные в одну линию с помощью объединяющего признака — абстрактного кода, эти явления получают дополнительные возможности для истолкования и позволяют проводить между ними новые культурологические параллели.

Методология

Методология исследования восходит к теории смены стилей и художественных парадигм Г. Вельфлина, работа которого «Ренессанс и барокко» рассматривалась как эталон для решения поставленных задач [Вельфлин, 2004]. Также в качестве метода использована теория «деформирующего элемента» Малевича, которая позволяет изучить каждый стиль с точки зрения его связи с предшествующим направлением и выявить в нем новые формы развития абстрактного кода [Малевич, 2001]. Анализ большого объема фактического

материала (произведения и теоретические работы художников авангарда и постмодерна, а также архивы журналов конца XIX — XX в.), позволил нам провести классификацию направлений модернизма и постмодернизма (рис. 1).

Результаты исследования

Проведенный анализ показал, что все направления XX в. можно отнести к двум параллельно развивающимся линиям авангардного творчества — лирически-экспрессивной и концептуально-геометрической, вершиной которых является творчество русских авангардистов В.В. Кандинского и К.С. Малевича соответственно. «Предчувствуя» абстракцию, авангард начинает свой путь в творчестве импрессионистов, которые первыми делают попытки показать реальность менее предметной. Вслед за ними другие направления раннего модернизма (постимпрессионизм, модерн, символизм, фовизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм 1890—1910-х гг.) подготавливают искусство к появлению беспредметных систем. Абстрактный экспрессионизм Кандинского и супрематизм Малевича навсегда меняют подход к изобразительности, из их систем тянутся нити других художественных направлений XX в.

Эксперименты художников с визуальным языком находят отражение в журнальном дизайне, который испытывает на себе влияние всех наиболее значимых художественных систем эпохи. В своем развитии дизайн воплощает многие формы движения абстрактного кода, но в отличие от ситуации искусства в журналах беспредметный метод редко занимает главенствующую позицию. Например, в графической иллюстрации реалистичная манера изображения (в плакат-стиле, станковизме, фотореализме[2]) существовала параллельно с беспредметными тенденциями. Но все *значительные* изменения в архитектонике и иллюстрировании журналов произошли именно благодаря абстрактному коду. В модернистских журналах, которые были призваны транслировать художественные идеи авангарда (например, «291» и Der Dada), удобство чтения отходит на второй план, уступая место самым радикальным поискам (эксперименты со шрифтами и колонками, отказ от антиквенных гарнитур, всевозможные наложения иллюстраций на тексты, особенно в журналах дадаизма). В 1910—1920-е гг. развиваются журналы, в которых информативность не главное, художникам важнее донести до читателя эстетику и философию нового пластического языка**:** абсурдность и парадоксальность мира у дада, технократич-

[2] См.: *Рожнова О.И.* История журнального дизайна. М.: ИД «Университетская книга», 2009.

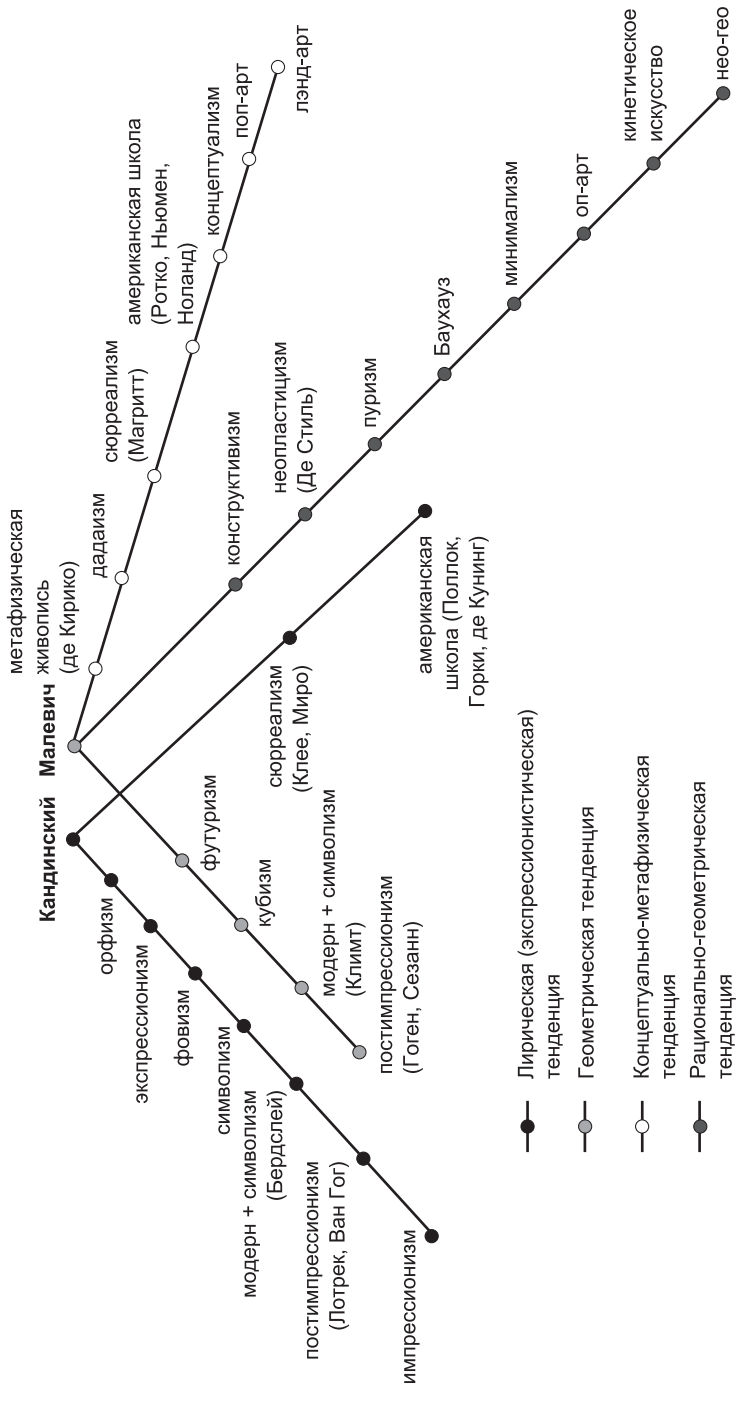


Рис. 1. Направления модернизма и постмодернизма

ность и преклонение перед прогрессом у футуристов, кричащую эмоциональность у экспрессионистов и т.д. В эпоху авангардных поисков не графический язык служит средством визуализации текста, а само содержание оказывается на службе у графического языка. Стремление авангардистов донести свои идеи до массового читателя через периодику — феномен времени, беспрецедентный в своем роде. Трансляция идей искусства в журналах становится возможной благодаря интересу большинства художников к медиадизайну: крупнейшие мастера авангарда непосредственно участвовали в разработке нового направления профессиональной деятельности. Изыски «измов» в периодике чаще всего появляются в художественных журналах («Синий всадник», «Аполлон», «Весы» и др.) или журналах «не для всех» (Face). Как только они выполняют свою функцию, журналы вновь возвращаются к «удобной» традиционной для медиадизайна графике, но при этом сохраняют ключевые открытия авангарда.

Рассмотрим кратко движение абстрактного кода в эволюции стилей XX в. «Эмансипация художественных средств»[3] или размывание традиционных границ искусства начинается в работах **импрессионистов,** которые мы отнесли к **лирически-экспрессивной линии (**из-за доминанты цвета над формой, стремления художников сделать фактуру полотна «живой» и эмоциональной, относительно мягкого, постепенного отказа от реалистичного метода). Фактура поверхности перестает быть гладкой, предмет «теряется» в потоках света. Художники стремятся запечатлеть ускользающий момент, используя импульсивность мазков и нечеткие контуры, постепенно освобождая цвет от реалистического содержания. Развитие абстрактных тенденций продолжает **модерн**, который стремится стать метаязыком эпохи, воплотившись в живописи, графике, архитектуре и дизайне. Линия модерна, названная «удар бича», стала знаковым дематериализованным и абстрактным элементом стиля. Она получит продолжение во многих экспрессивных направлениях, в том числе в абстракции Кандинского. Один за другим появляются журналы, выполненные в графике модерна (The Studio, Yellow Book, Secession, Jugend, «Мир искусства», «Весы», «Аполлон»). Этот стиль становится невероятно модным, так как отражает все художественные поиски рубежа веков: увлечение символизмом и фольклором, постепенный отказ от реалистичности изображения, попытки соперничать с фотографией за счет создания особой — живой и саркастичной — манеры иллюстрирования. Композиция страницы теряет свою классическую симметрию, становится динамичной,

[3] См.: *Якимович А.* Загадка символизма // Символизм и модерн — феномены европейской культуры / Под ред. И. Светлова. М.: Изд-во «Спутник +», 2008. С. 34.

разомкнутой, в журналах все чаще появляются бессюжетные символистские иллюстрации с необычными ракурсами и свободной «вибрирующей» линией и динамичный орнамент, который словно захватывает изображение и постепенно «топит» его в беспредметной стихии. Иллюстрации нередко вплетаются в текст, он обрамляется яркими по графике рамками и орнаментами, которые играют главенствующую роль на полосе. Шрифт также становится экспрессивным элементом и в подражание иллюстрации пишется от руки, меняясь от номера к номеру. Модерн открывает в журнальном дизайне новую эпоху: отныне эстетика журнала играет не меньшую роль, чем его содержание (рис. 2).



Рис. 2. Дизайн журналов (модерн). Примеры

Параллельно с модерном развивается **постимпрессионизм**, экспрессивную и сатирически острую линию которого воплощает в себе живопись В. Ван-Гога и А. Тулуз-Лотрека. Резкие, нервные контурные линии, провокационное саркастическое искажение пропорций, яркие цветовые плоскости, отказ от изображения деталей и страсть к гротескному преувеличению открывают дальнейшие поиски авангарда. **Фовисты**, вдохновившись детским рисунком и опытом постимпрессионистов, начинают открыто использовать чистый цвет, который окончательно теряет свою имитационную функцию. Резкие ракурсы, предельная схематизация и знаковость переходят в живопись и графику немецких **экспрессионистов,** которые первыми «дорабатываются» до чистой абстракции. В 1910 г. организатор группы Der Blaue Reiter («Синий всадник») **В. Кандинский** создает свою «Первую абстрактную акварель», которая становится сенсацией. Экспрессивный метод изображения (сильное искажение форм, открытые цвета, свобода рисунка) становится одним из самых ярких воплощений абстрактного кода. Для трансляции своей художественной системы экспрессионисты открывают новые издания — Der Weg, Der Blaue Reiter, Die Aktion, Der Sturm, Die Pleite и Der Gegner, в иллюстрациях которых царят предельная эмоциональность, броскость линий, драматические контрасты и

намеренная незаконченность. Колонки с текстом могут свободно «гулять» по полосе, не будучи скрепленными жесткой композицией, иллюстрации прорываются в текст, накладываются друг на друга, деформируют и искажают предмет изображения, который все больше теряет свою связь с реальностью.

Спустя полвека, когда абстракция снова входит в моду, лирически-экспрессивную линию продолжат художники **американской школы** абстрактного экспрессионизма, прежде всего Дж. Поллок. Он экспериментировал со способами создания картины, превращая этот процесс в полноценное художественное действие, например, разбрызгивая краску на холст в танце. Манера де Кунинга еще более острая: в его работах фигурируют броские угловатые линии, художник не стремится зашифровать предмет, как это делал Кандинский, а борется с ним в резкой и беспощадной манере. В журналах 1950-х гг. акцент вновь смещается с удобства и простоты (которые были введены в журналы художниками геометрической линии — о ней речь пойдет ниже) на экспрессивную образность. В графике снова становится важен не предмет, а сама форма изображения, эмоциональность образа. Такими иллюстрациями увлекаются журналы Novum, Graphis, Typographica, а также Time и Vogue, которые испытали на себе влияние всех стилевых экспериментов абстракции (рис. 3). Эстетика наброска, фактурные излишества, динамика цвета продолжают авангардистскую традицию экспрессионизма и часто вытесняют содержательную часть журнала, превращая его из средства информации в средство трансляции художественных идей. Что касается шрифтов, их значение либо намеренно снижается (в этом случае иллюстрация становится главным героем на полосе), либо они также выполняют экспрессивную роль (если написаны от руки, а не взяты из наборных гарнитур).



Рис. 3. Дизайн журналов (экспрессивная иллюстрация). Примеры

Стоит отметить, что в журнальном дизайне наиболее ярко проявились только два направления лирически-экспрессивной линии — модерн и абстракционизм. В стилях **концептуально-геометрической линии** развитие абстрактного кода имеет более долгий и сложный

путь. Он начинается с работ двух крупнейших **постимпрессионистов** — П. Сезанна и П. Гогена. Сезанна можно назвать предшественником большей части концептуальных поисков авангарда, он подходит к живописи рационально, возводя предмет к первичным геометризированным формам. Это придает его работам метафизическую торжественность — настроение, близкое К. Малевичу. П. Гоген выводит на сцену авангарда линию **примитивизма**. В его полотнах сильна декоративность цвета, плоскостность и монументальность композиции, обобщенность стилизованного геометризированного рисунка.

Художники **кубизма** еще дальше уходят от цветовых изысканий лирически-экспрессивной направленности, исследуя проблемы пространства и формы, создавая граненые скульптурные композиции, кристаллизируя их и делая все более умозрительными. Необычные ракурсы, совмещение точек зрения на предметы и всестороннее исследование их форм приводит к созданию **коллажа**, который откроет новые способы игры с изображением. «Коллажный метод — это особая операция выманивания объекта из его собственного контекста и лишение этого объекта его прежнего достоинства»[4]. Действительно, коллаж станет не только новой формой игры с контекстами, но и новым способом фрагментарного, «клипового» мышления XX в.

В 1909 г. появляется еще одно направление геометрической линии авангарда — Ф. Маринетти опубликует манифест **футуризма**. В журналах Dinamo Futurista, Blast, Das Plakat, La Rivista появляются необычные диагональные ракурсы, имитирующие скорость современных механизмов. Шрифты объединяются с иллюстрациями, становятся самостоятельными графическими образами, теряются в движущемся пространстве журнальных полос. Изобретательность в типографике порой приводит к полной потере функциональности, текст становится невозможно читать, но, очевидно, для дизайнеров футуризма было важнее донести до читателя образ скорости и современности, чем сделать номер содержательным и удобным.

Линия абсурдизма, которая зародилась в рамках геометрической абстракции, наиболее полно выразилась в коллажах **К. Малевича**. Можно считать их первыми проявлениями концептуальных тенденций в искусстве. Еще одним его открытием стала художественная и философская концепция «экономного» супрематизма. Став родоначальником многих направлений геометрической абстракции, концептуальных стилей и даже сюрреализма, Малевич действительно смог «перекодировать» мир.

[4] *Добрицына И.А.* От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 81.

Для начала рассмотрим концептуально-абсурдистское продолжение творчества Малевича в **дадаизме**, навеянное его коллажами и, конечно, «Черным квадратом». Стремление отказаться от всего понятного во имя абсурда и бунта явно указывает на присутствие в дадаизме абстрактного кода. М. Дюшан — ярчайший представитель движения дада, использует те же мотивы, что и Малевич на этапе становления абстрактного метода. Малевич делает свою версию «редимейдов», вводя в один из своих коллажей реальный предмет (градусник в работе «Ратник первого разряда»), а Дюшан идет еще дальше, выставляя в качестве объектов искусства бытовые предметы, лишенные своего функционального смысла (сушилка для бутылок, велосипедное колесо, писсуар). Вспоминая слова Малевича о том, что супрематизм покончил с живописью, мы четко осознаем его связь с дадаизмом, ведь это направление последовательно стремится создать «антиискусство» и выйти за пределы картинного полотна. Родство художников мы наблюдаем в их отрицании традиционного искусства, воплощенного в образе Джоконды. Дюшан в 1919 г. совершает эпатажный жест, пририсовав ей усы, покусившись таким образом на символ «самого искусства», а Малевич еще раньше в своем коллаже «Композиция с Джокондой» перечеркивает ее изображение и помещает его на фоне черного квадрата, вписывая в композицию вырезку из газетного объявления с характерными словами «Квартира передается». Эти два произведения — непревзойденный пример первого модернистского концептуализма. Но если у Малевича произведение действительно глубоко концептуально и имеет оригинальную проработанную аргументацию (противопоставление классического образа квадрату как символу нового искусства), то работа Дюшана несет характер нигилистически эпатажного жеста без смысловых слоев и глубины, поэтому «пальму первенства» в раннем концептуализме мы отдаем Малевичу. Дюшана и Малевича сближает также то, что они оба радикально трансформируют творческий процесс, перенося его в сферу умозрения, и творчество их приобретает вид интеллектуальной игры.

Принципы **дадаизма**, созданные Дюшаном (отказ от логики, игра с контекстами, эпатажный характер произведений), находят свое отражение в журналах Der Dada, Dada Phone, New York Dada, Zenit, Der Blutige, «291», которые становятся носителями идей абсурдности и алогичности направления. Кричащая бессмысленность графики, парадоксы текстов и композиции — вот инструменты, с помощью которых дадаисты добиваются состояния шока у читателя. Позднее, в постмодернизме, шок тоже будет использоваться для того, чтобы запустить механизм самостоятельного поиска смысла и выхода из лабиринта абсурда. Дизайн дадаистских

журналов направлен на решение единственной задачи — максимально затруднить процесс чтения, сделать традиционную модель восприятия текста невозможной. Именно в дадаизме родился прием использования шрифта как фона (в качестве парафраза мы можем встретить его на обложках журнала Esquire). Состояние шока можно было вызвать, помещая обычный объект (например, фотографию предмета) в необычный контекст или сопровождая его алогичной подписью. Например, на обложке журнала «391» 1917 г. мы видим реалистичное изображение пропеллера, а под ним подпись — «'Ane» (в пер. с французского «осел»).

Подобные приемы успешно развиваются в 1920—1960-е гг. в эстетике сюрреализма — следующего направления концептуально-геометрической линии. Ярчайшими представителями направления были М. Эрнст, Р. Магритт, М. Рэй. В сюрреализме абстрактный код выступает еще более агрессивно, чем в случае с беспредметностью, так как разрушает привычные семантические связи предмета с действительностью и делает саму реальность психоделически абсурдной. Знаменитая работа Р. Магритта «Вероломство образов» с изображением курительной трубки и надписью «Это не трубка» или камень, висящий в воздухе над морскими волнами, развивают абстрактные смыслы не за счет формы изображения, а за счет смещения смыслов и необычного контекста.

Один из самых распространенных сюрреалистических мотивов творчества Малевича восходит к **метафизической живописи** Дж. де Кирико. Супрематические фигуры людей периода постабстракции с пустым овалом вместо лица не только получат продолжение в живописи, но и долгую жизнь в графической иллюстрации. В работах де Кирико воплощается идея безликости современного человека, механистичности и бездушности его существования. Человек без лица, манекен, призрак не раз будет появляться на полотнах **сюрреалиста Р. Магритта**. Этот образ отсылает нас к теории Малевича об экономии художественных средств. Кроме того, Малевича и Магритта сближают алогизм и концептуальность метода. В работах Магритта «реалистичность», предметность только усугубляют ощущение загадочности и внутреннего вопроса. Он так же, как и дадаисты, помещает реальный предмет в абсурдный контекст, продолжая предметный нигилизм. Любопытно, что образ обезличенного человека не раз появляется на обложках журналов Vogue и Time как один из центральных символов времени. Возможно, в модном журнале он призван олицетворять идею стиля, присущего женщине вообще, некий универсум красоты и моды. Но в журнале Time это именно «человек без лица», символ общества потребления. Другие сюрреалистические мотивы можно встретить на обложках Esquire, Vogue, Time (рис. 4). Наиболее полно эстетику сюрреализма в ил-

люстрации воплощают издания Minotaure, Direction, La Revolution Surrealiste, над которыми трудятся крупнейшие представители дадаизма и сюрреализма — М. Дюшан, М. Рэй, С. Дали и даже П. Пикассо. Пропорции изображений искажаются, используются психоделические мотивы сна и галлюцинации, очень популярен прием изображения на обложках отдельных частей тела (например, глаз, рук, губ) или многократного повторения одного и того же мотива. Даже фотография (самое, казалось бы, реалистичное и документальное искусство) подвергается абстрактным влияниям — участвует в сюрреалистичных коллажах, в которых совмещаются несовместимые детали и искажаются пропорции. Все это помогает создать ощущение новой абсурдной реальности.



Рис. 4. Дизайн журналов (мотив манекена, сюрреализм). Примеры

Одним из самых последовательных «наследников» творчества Малевича становится **концептуализм.** Малевич совершает выход в концептуальное искусство в алогичных коллажах и «Черном квадрате», а также в рисунках 1915—1916 гг., где отдельные слова или фразы помещены в рамку и заменяют изображение («Кошелек вытащили в трамвае», «Драка на бульваре», «Станция без остановки», «Деревня»). Таким образом, появляется проект картины-текста. Малевич комментирует это так: «Вместо писания хат и уголков природы лучше написать “Деревня”, и у всякого возникнет она с более подробными деталями и охватом всей деревни»[5]. Работы концептуалистов второй половины XX в. (И. Кляйна, Дж. Кошута, Р. Раушенберга) воплощают принцип отказа от изобразительности (например, выставляется только текст без намека на живопись или с помощью предметов быта создается концептуальная инсталляция), общение со зрителем происходит в форме интеллектуальной игры. Контакт с произведением начинается с появления у зрителя недоумения, задача художника — зацепить внимание и спровоцировать вопрос. Одним из примеров направления может послужить

[5] Цит. по кн.: *Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 259.

выставка И. Кляйна «Вакуум», или «Пустота», которая состоялась в 1958 г. в Iris Clert Gallery в Париже. На выставке были обозначены только вход и выход из галереи, при этом ничего не было выставлено. Концептуализм часто использует прием «пустого действия» или негативного жеста, что продолжает нигилистическую традицию супрематизма.

Пример использования концептуальных приемов мы можем встретить на обложках Time и Esquire. Это может быть вопрос, помещенный на черном фоне и ставший единственным элементом внимания на полосе; или дизайнер изображает тяжелую классическую раму, в которую вместо картины вставлен текст; или на обложке изображается сложная схема из текстовых блоков и рисунков, которая становится головоломкой для читателя (рис. 5). Цель любого концептуального акта — отправить зрителя или читателя в интеллектуальное «путешествие», от которого его не будет отвлекать «излишняя» изобразительность и красота формы.



Рис. 5. Дизайн журналов (концептуализм). Примеры

Поп-арт 1950—1960-х гг. можно считать разновидностью концептуального искусства, а также «наследником» систем супрематизма и дадаизма. Нельзя не отметить бинарной позиции поп-арта — это «массовое» искусство, художники которого явно увлечены рекламой и комиксами, и в то же время ветвь концептуального творчества, которое иронизирует над обществом потребления. Нетрудно проследить линию, ведущую от алогичных коллажей Малевича через дадаизм к поп-арту, ведь во всех трех направлениях фигурирует одно и то же пародийное начало. Объекты поп-арта по-своему абстрактны, так как не выражают ничего, кроме самих себя, в них намеренно мало идей, они нигилистичны и в то же время подчеркнуто «реалистичны», что, как и в случае с объектами сюрреализма и дадаизма, делает их агрессивно брутальными по отношению к реальности. Например, многократное повторение объекта изображения (банок супа или портретов, созданных Э. Уорхоллом) не только не приближает нас к пониманию предмета, но еще боль-

ше удаляет от него. В журнальной иллюстрации 1950—1970-х гг. поп-арт становится одним из самых модных стилей, возможно, благодаря популярности образов массовой культуры, которые он использует (рис. 6).



Рис. 6. Дизайн журналов (поп-арт). Примеры

Рационально-геометрическая линия, которая также восходит к творчеству Малевича, создала базис для реконструкции журнального макета, именно в рамках рациональных стилей родилась структура современного издания. Прямые «наследники» супрематизма, **конструктивисты** (1920—1930-е гг.), отсекают философскую составляющую системы и переводят категории искусства в чистый дизайн, используя геометрию форм как способ организации пространства полосы, а не абстрактный комплекс «первоэлементов». В журналах «Леф», «Современная архитектура», «Вещь», Merz структура страницы геометризируется, композиция подчиняется прямоугольным ритмам, широко используются линейки и акцидентные шрифты, нарочито резкие диагональные ракурсы фотографий и линеек и яркие контрасты, нюансы в композиции изданий отсутствуют. Конструктивизм использует «первоэлементы» супрематической системы (круг, квадрат, крест), только в другом контексте — как организующие структуры, лишенные философской созерцательности. В журналах конструктивизма фотографии, олицетворяющие современность, заменяют нарисованные иллюстрации, композиция макета жестко регламентирована и полностью спроектирована.

Таким же рациональным направлением, которое дало импульс развитию графического дизайна, стал **неопластицизм** голландской группы «Де стиль» (Т. ван Дусбург, П. Мондриан). Основными элементами эстетики «Де стиля» становится прямой угол и три цвета: красный, желтый и синий. Все композиции построены по принципу модульности, что помогает им быть геометрически правильными и предельно рациональными. Издавая одноименный журнал, художники воплощали свои замыслы в графике. «Эстетика

прямого угла» проявилась не только в создании модульной сетки, но и в дизайне логотипа группы, который был составлен из прямоугольников. Чистые цвета, отсутствие предметных изображений, модульность пространства, равнотолщинные гротескные шрифты, колонки жестких геометрических форм, рациональность графического языка — вот основные составляющие графики стиля.

Принципы геометрической абстракции воплотились также в работах **«Баухауза»** — немецкой школы промышленного дизайна (Веймар и Дессау, 1919—1933 гг.). Именно здесь были разработаны эстетические каноны «удобного» журнала, и геометрика послужила основой для создания этой концепции. Журнал Bauhaus должен был стать символом «новой типографики»: с удобной структурой, спокойным, неэпатирующим стилем, в котором все графические элементы подчинены единому целому. Прямым последователем этого стиля можно считать **«швейцарский дизайн»** (зародился в 1950-х гг. в Цюрихе), в котором пропорциональные, математически точно рассчитанные характеристики всех элементов макета считались знаком качества и гармонии. Примеры этого стиля можно найти в журналах Werk, Fortune, Die Neue Graphik. Тщательно рассчитанная модульная сетка, полноценное использование контрформ, игра с нюансами, избавление от лишнего — все это характеризует стиль как высшую точку развития рационально-геометрических систем в дизайне.

Эстетику «пустого действия» вновь воскрешает **минимализм**, который находится на стыке двух тенденций (рациональной и концептуальной). Восходящий к черному и белому супрематизму Малевича мотив «экономии художественных средств» становится в минимализме центральным (журналы Design Sense, Forum, Arts and Architecture, некоторые обложки Vogue). Белый или локально окрашенный лист журнальной полосы воспринимается как эстетичный сам по себе, поэтому его стремятся максимально очистить от необязательных элементов, иногда оставляя на обложке только логотип (Vogue 1936, 1946 гг.). Принцип нюанса, а не контраста, становится стилеобразующим. Цвет также деликатен, дизайнеры стремятся уйти от контрастов тона.

Выводы

В доабстрактный период (1885—1910 гг.: импрессионизм, модерн, постимпрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм) в эстетике стилей наблюдается преобладание лирически-экспрессивной направленности, художники стремятся «развеществить» предмет с помощью экспрессии цвета, намеренной небрежности рисунка, искажения форм. В знаковых системах рубежа XIX—XX вв. мы

наблюдаем главенство формы над содержанием, «избавление» живописи от подражательной функции (в конечном счете, это была борьба за абстракцию). В то же время художники стремятся вернуть искусству его сакральные начала, духовность. Такой подход характерен не только для Кандинского, но и для Малевича, который изначально был против сближения искусства и утилитарности. Но его геометрический метод был настолько удобен для решения практических задач, что на протяжении всего столетия дизайн обращается именно к его теории. Конструктивизм, неопластицизм, Баухауз были рождены супрематизмом. Антиномию метафизики и утилитарности мы наблюдаем в противопоставлении двух линий, берущих начало в творчестве Малевича, — одна восходит к метафизическим (медитативным) и концептуальным (интеллектуальным) началам его творчества, другая — к рациональным, дизайнерским, но нельзя сказать, что какая-то из этих линий более выражена. Супрематическая система Малевича оказалась универсальной, она демонстрирует невиданный потенциал, который, судя по многочисленным цитатам и обращениям к его мотивам в постмодернизме, до сих пор не исчерпана.

Что же принципиально нового привнес в журнальный дизайн абстрактный код — константа беспредметности в эстетических системах XX в.?

1. Графическая иллюстрация. Этот элемент визуальной журналистики испытал на себе влияние всех стилевых экспериментов эпохи. Как только в искусстве рождалось новое направление, оно тут же находило свое отражение на страницах журналов, прежде всего, в иллюстрации, которая наиболее близка станковому искусству. Абстрактных искажений не избегает даже фотография.

2. Шрифтовые эксперименты. До наступления модерна шрифт выполнял исключительно информативную функцию. Абстрактный код радикально меняет эту ситуацию. Шрифт не просто становится самостоятельным объектом дизайна, участвуя во всех стилевых изменениях (начиная от рукописных экспериментов модерна и заканчивая постмодернистскими играми с текстом на полосе), но под влиянием абстрактной логики начинает выполнять антифункцию (в журналах дадаизма) — запутать читателя, вызвать недоумение, погрузить его в пространство интеллектуальной игры.

3. Создание модульной системы. Стремительный XX в. требует быстро реагировать на все изменения, поэтому он испытывает острую необходимость в шаблонизации. Успех определяется не созданием уникального в своем роде предмета, а умением играть со стандартным элементом и наделять его новым смыслом. Из этой логики рождается заинтересованность в модульных системах и фрактальных структурах. Одно из главных проявлений абстрактного кода — **геометрические формы** — стали так популярны именно потому, что их проще комбинировать в модули. В журналах до модернизма художники стремились сделать номер уникальным: об этом говорят рисованные обложки, отсутствие четкого бренд-бука и жесткого макета — все решения индивидуальны из номера в номер. В XX в. это становится бессмысленной роскошью. Пит Мондриан создает прообраз модульной сетки, открывая новую эпоху дизайнерского искусства, которое отныне будет измеряться способностью разрабатывать абстрактные модульные структуры, позволяющие работать с пространством журнала, используя вариативный шаблон.

4. Белое пространство перестает быть просто фоном и становится полноправным выразительным элементом графической модели издания. С появлением теоретических трудов Малевича, его «черного» и «белого» супрематизма в искусстве начинается история «пустого жеста». Чистому пространству придается значение самостоятельной семантической единицы. В дизайне журналов белый лист — больше не фон, он активная контрформа, за «жизнью» которой на полосе тщательно наблюдают, используют как средство организации текста и даже как самостоятельный выразительный элемент (особенно в журналах «швейцарского стиля» и минимализма).

5. Коллажирование журнального пространства. Коллаж стал не просто одним из проявлений абстрактного мышления, он превратился в настоящую метафору эпохи перемен с ее динамичностью и абсурдностью. Столкновение несовместимых объектов, игры с контекстами, фрагментированность, симультанизм — все это можно встретить на обложках многих изданий с начала XX в. и до наших дней. Коллажные композиции придают пространству журнала особый динамизм и современное звучание, так как не теряют своей актуальности.

6. Превращение журнала в объект концептуальных игр с читателем. Если в XIX в. вся архитектура журнала строилась на принципе симметрии и служила, прежде всего, для удобства чтения, в XX в. журнал конкурирует с кино, телевидением, интернетом и другими формами развлечений. Какая-то часть журналов по-прежнему служит для информирования читателя (однако даже здесь велика доля развлекательных элементов), другие журналы созданы для рассматривания и развлечения. Абстрактное мышление породило и еще один вид общения с читателем — концептуальную игру, основанную на антифункциях и антисмыслах. В основном эта тенденция относится к журналам эпохи модернизма, когда дадаизм, футуризм, сюрреализм и другие направления активно транслировали свои эстетические программы через журнальные страницы. Но элементы игровых форм можно встретить и в современных журналах (которые используют прием постмодернистской цитаты).

7. Минимализм форм. Абстрактный код в своем концептуально-геометрическом проявлении очищает художественное пространство от всего «лишнего», что в конце концов приводит к минимизации изобразительных средств. Полоса постепенно освобождается от всех элементов, не несущих функционального смысла, — отвлекающих контрастов, разнообразия шрифтов и цветов, излишних акцентов.

8. Новые формы абстрактного искусства приводят к ***идеалу простоты, удобства и функциональности***. В опытах Баухауза геометрическая модульность выходит в мир предметов быта и журнального конструирования. Немецкие практики воплощают в жизнь принципы функционализма, которые затем станут ведущими в швейцарском дизайне.

9. Феномен постабстрактного образа. С тех пор как беспредметные мотивы, которые «предчувствовались» в раннем модернизме, воплотились в чистой абстракции, в сознании людей изображение предмета потеряло свою достоверность. Абстрактный код слой за слоем стирал с предмета реальные черты, пока окончательно не сделал его чем-то непознаваемым и иллюзорным. Когда в 60-е гг. фигуративность вновь возвращается в искусство под эгидой поп-арта, мы сталкиваемся с феноменом постабстрактного образа — он обманчиво натуралистичен, из-за чего становится еще более нестабильным. На страницах журналов мы наблюдаем «зоопарк» псевдореальных предметов и людей, превращенных в выставочные объекты, персонажи, манекены (см. рис. 7). После абстракции предмет не может вернуть свою онтологическую достоверность, эффекты пустоты и иллюзорности реалистического, предметного изображения становятся одной из самых популярных тем постмодерна.



Рис. 7. Дизайн журналов (постабстрактный образ). Примеры

Несомненно, абстрактное мышление подарило нам множество открытий и помогло развиться графическому и предметному дизайну. Современные СМИ воплощают в графике эту сложную постабстрактную картину мира, и код беспредметности до сих пор не покидает журнальных страниц, продолжая трансформироваться в новые формы и приобретая новое концептуальное звучание.

Список литературы

Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007.

Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Валяева М.В. Морфология русской беспредметности. М.: Виртуальная галерея, 2003.

Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Пер. с нем. Е.Г. Лундберга. СПб.: Азбука-классика, 2004.

Добрицына И.А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

Малевич К.С. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2001.

Рожнова О.И. История журнального дизайна. М.: ИД «Университетская книга», 2009.

Сарабьянов Д.В. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время / Д.В. Сарабьянов, Н.Б. Автономова. М., 1994.

Сарабьянов Д.В. Казимир Малевич: Живопись. Теория / Д.В. Сарабьянов, А.С. Шатских. М., 1993.

Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. Символизм и модерн — феномены европейской культуры / Под ред. И. Светлова. М.: Изд-во «Спутник +», 2008.

Якимович А. Загадка символизма // Символизм и модерн — феномены европейской культуры / Под ред. И. Светлова. М.: Изд-во «Спутник +», 2008.

Поступила в редакцию
24.12.2013