

К

Когда лет пять назад я собрался написать о модном на Западе агрессивном и экстравагантном стилевом течении в прикладной графике, получившем название «новая волна», один маститый художник сказал: «Да что ты, это скоро пройдет. Вот посмотришь, через пять лет о «новой волне» будут вспоминать, как о нелепости...» Обещанный мастером срок прошел, но никаких признаков спада этого явления что-то не наблюдается. Более того, на протяжении пятнадцати лет «новая волна» только лишь набирает силу. Докатилась она и до наших берегов, и брызги ее долетели уже до самых до окраин. Так что даже стало возможным на этот раз проиллюстрировать статью отечественными образцами «новой волны».

Еще одно «но» — считается, что «новая волна» представляет собой всего лишь альтернативную проектную идеологию, не приводящую к стилевому единству, и что каждое новое ее проявление «несет в себе больше отличий, чем сходства», а потому «почти не поддается классификациям и точным определениям»¹. Таким образом, анализировать «новую волну» не стоит, уже поздно, да и невозможно. Но может быть, все-таки попробовать?

С. СЕРОВ

БРЫЗГИ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

1

**«НОВАЯ ВОЛНА»
«ПЛЮРАЛИЗМ»,
«АВАНГАРД»...**

Сначала о терминах.

Для обозначения примерно одного и того же явления их бытует множество: «новая волна», «швейцарский панк», «плюрализм», «графический постмодерн», «авангард», «декоративизм» и т. д. в зависимости от региона. Преимущественно американский термин «новая волна» распространен более других. Приживается он и у нас, нередко на полупрофессиональном жаргоне, в транскрипции — «нью вейв». Хотя, надо признать, особой содержательностью не отличается.



2

**«ПОСТМОДЕРНИЗМ»,
«МЕМФИС», «НОВАЯ ВОЛНА»**

Теперь о контексте. Мне кажется, «новую волну» необходимо поставить именно в такой ряд. В архитектуре — постмодернизм, в дизайне — стиль «Мемфис», в графике — «новая волна»... Общая направленность этих явлений несомненна, хотя, конечно, каждое из них — со своими особенностями, ритмом развития. И со своей литературой. О постмодернизме у нас написано уже довольно много², о стиле «Мемфис» — тоже кое-что есть³, о «новой волне» пока лишь упоминания вскользь.

4

«НОВАЯ ВОЛНА» КАК КОНЦЕПЦИЯ, МЕТОД И СТИЛЬ

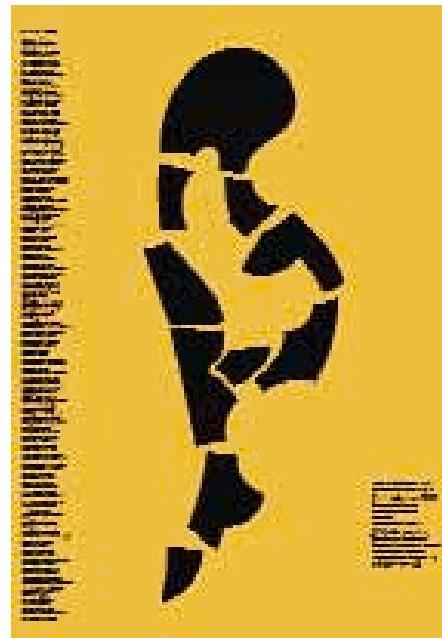
Визуально-коммуникативная трактовка графического дизайна господствовала на Западе не только как идея. Действительно продолжительное время она пропитывала все уровни графической деятельности — и проектно-идеологический, концептуальный, и методический, и предметно-стилевой. На последнем уровне это привело к распространению интернационального «дизайн-стиля» с его лаконизмом, плоскостностью и другими хорошо известными чертами. На этом уровне «новая волна» менее всего пощадила классический графический дизайн — она его, можно сказать, смысла, демонстративно утверждая прямо противоположную стилистику. На первом, концептуальном уровне разрушительные действия «новой волны» не столь катастрофичны. Здесь «новая волна» решительно отменяет лишь претензии визуально-коммуникативного графического дизайна на универсальность, метаисторичность, непогрешимость и тотальность. Она отменяет его необоснованные и опасные посягательства на то, чтобы считаться общепрофессиональной проектной идеологией, но оставляет за ним право на локализацию в рамках отдельной творческой концепции, равноправной со всеми остальными. Кстати, это равноправие творческих концепций более наглядно отражается в таком профессиональном синониме «новой волны», как «плюрализм». Но «плюрализм» — это, конечно, отнюдь не вседозволенность, как это можно нередко услышать и, к сожалению, увидеть в отношении «новой волны». В рамках каждой из возможных творческих концепций действует собственная внутренняя логика, нарушение которой ведет не к «новой волне», а к дилетантской эклектике. Запад, надо сказать, надежнее защищен от этой опасности тем, что прошел школу функционализма, ставшего составной частью профессионализма на методическом уровне. На этом уровне «новая волна», конечно, не отвергает полностью визуальный функционализм, сколь бы шокирующим не выглядели ее стилевые проявления. На этом уровне визуально-коммуникативный графический дизайн стал для каждого художника обязательными «уроками чистописания», пройдя которые в начальной школе, каждый потом начинает свободнее выражать себя.

3

«НОВАЯ ВОЛНА» КАК АЛЬТЕРНАТИВА ГРАФИЧЕСКОМУ ДИЗАЙНУ

Все три явления в различных областях предметно-пространственного творчества возникли на Западе как альтернативная реакция на профессиональный кризис, связанный «с продолжительным господством идей функционализма, технологического детерминизма, сциентизма»⁴. Что касается нас, то тут и продолжают безраздельно господствовать. Во всяком случае, графический дизайн до сих пор понимается как деятельность, целью которой, согласно новому словарю, «является визуализация информации»⁵. Эта концепция — полный аналог функционализму в промышленном дизайне — восходит к швейцарской школе графики 60-х годов, провозгласившей графический дизайн — «визуальной коммуникацией». Дизайнер-график лишь «визуализирует» заданное ему «источником текста» содержание. «Связь, коммуникация является тем, что определяет смысл и значение его деятельности»⁶. Для функционалистов в промышленном дизайне форма следовала за функцией, в графическом — за информацией. Такому графическому дизайну «новая волна», конечно, — альтернатива.

В. Чайка. Четырехлиственный плакат



5

«НОВАЯ ВОЛНА» У НАШИХ БЕРЕГОВ

Мы же, к сожалению, проходили «уроки функционализма» больше на словах, чем на деле. То есть на уровне концепции, а не метода. Благодаря стараниям М. Жукова и Е. Черневич визуально-коммуникативный язык графического дизайнера теоретически освоен у нас достаточно хорошо. Так хорошо, что никакого другого языка для разговора о своей практической работе не стало. Особенно успешно овладели им заказчики, начальство и члены всяческих художественных советов, на законных основаниях предъявляющие требования к «обратному переводу», к «девизуализации» каждого элемента графического решения. Это и понятно — объективистский, рациональный и научно-обоснованный подход оказывается близким и понятным технократическому стилю мышления заказчиков.

Но дальше концепции, проектной идеологии дело так и не пошло: на уровне метода визуально-коммуникативный подход массового распространения не получил, а на уровне стилистическом приверженность ему сохраняют и вовсе единицы. Поэтому в наших условиях появление «новой волны» не производит достаточного эффекта — нет контраста. Впрочем, об этом уже написал В. Кричевский: «Зародившаяся в объективном и жестком стиле 60-х годов (его обычно связывают с представлением о швейцарской типографике) «новая волна» предполагает дисциплину нарушения прежних рациональных норм. В этом ее изюминка. Наша рекламная графика... в сущности не испытала очистительного воздействия «типографики порядка». И именно это мешает ей стилистически убедительно проводить тему противопорядка»⁷.

Тем не менее мне представляется интересным рассмотреть те стилистические черты «новой волны», которые наиболее часто проявляются именно в отечественной прикладной графике.



8

ЦЕНТРОБЕЖНОСТЬ

Классическая композиция центрируема — она собирается в единое целое, ясно расставляет акценты. «Взорванная» композиция «новой волны» имеет явную центробежную активность неакцентированных элементов, распространяющихся до периферии. Элементы классической композиции словно бы все поразному заряжены, а потому обладают взаимным притяжением. В «новой волне» все элементы имеют одинаковый заряд и взаимно отталкиваются. Кстати, «неудобочитаемая разбивка» в акциденти и увеличенный интерлиньяж в текстовом наборе — частное следствие этого композиционного принципа.

10

СИЛОВОЕ ПОЛЕ

Осколки лекала с рваными краями, разлетевшись по плакату В. Чайки, в какой-то момент словно застыли в пространстве, уравновесившись взаимоотталкивающими силами. Между ними загудело силовое поле высокого напряжения. Если считать, что каждый новый стиль — это новое пространство, то суть пространства «новой волны» именно в этом. На мой взгляд, это первый случай в визуальной моде, когда пространство «фона» между элементами композиции приобрело более важное стилиобразующее значение, чем сами элементы.

9

РВАНЫЙ КРАЙ

Еще одно из частных следствий композиционного «взрыва» — рваный край плашек, фигур, плоскостей, букв. Элементы композиции с рваными краями, имеющие почти повсеместное распро-

11

СВЯЗЬ СО СРЕДОЙ

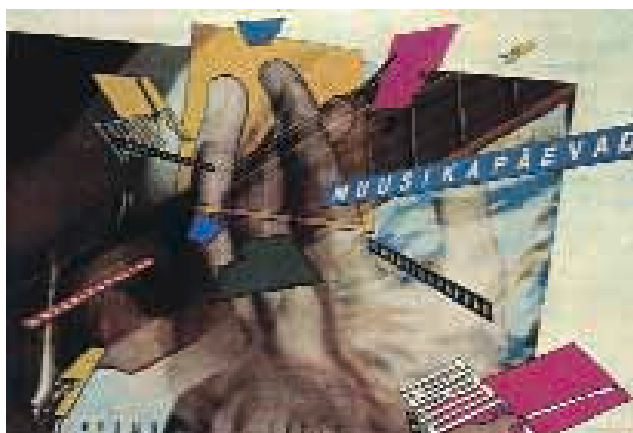
Композиционное пространство «новой волны», в отличие от классического пространства, не противопоставлено внешней среде. Классический графический дизайн как будто специально для среды и старался, но его произведения, тем не менее, были обособлены от нее. Символом такого дизайна мог бы служить какой-нибудь лаконичный знак — хоть и помещаемый в среду, но непроницаемый для нее. А о том, что сегодня происходит с этими лаконичными знаками, я уже рассказывал и показывал⁹. Пространство же произведения «новой волны» прозрачно — оно свободно сообщается с внешней средой, с мозаикой жизни. Не случайно графика «новой волны» безболезненно переходит в роспись посуды и текстиля, на одежду, керамические плитки и постмодернистскую архитектуру...

6

«НЕУДОБОЧИТАЕМАЯ РАЗБИВКА»

В неоднократно переиздаваемом пособии по шрифту С. Смирнова,

в последний раз вышедшем под названием «Шрифт в наглядной агитации»⁸, в качестве примера неправильного решения межбуквенных пробелов приведена неудобочитаемая надпись «разбивка», абсолютно точно попадающая в стилистику «новой волны». Такая разреженность букв сверхжирного полужирного начертания шрифта типа «Компакты» — один из самых бросающихся в глаза признаков «новой волны» в области шрифта. Любопытно: книга С. Смирнова вышла в 1987 году, а в 88-м один из дипломников Строгановки в серии плакатов для издательства «Молодая гвардия» продемонстрировал именно такое — «вопиюще неграмотное» с точки зрения профессиональных норм шрифтовое решение в стиле «новой волны». И руководителем этого дипломника был С. Смирнов! Этот пример демонстрирует не только скорость распространения и «ударную силу» «новой волны», но и ее главное стилевое качество — антидогматическую направленность. Делая «все наоборот», «новая волна» порой открывает для нас преувеличенность серьезности некоторых научно-обоснованных рекомендаций — и не только по поводу удобочитаемости.



К. Тоомпере и М. Хаарамяги. Плакат.

странение, служат как бы вещественными доказательствами учиненного «новой волной» взрыва. Сходное происхождение имеют и преувеличенно шероховатые, грубые фактуры всяких — прямых и кривых — линий в «нововолновых» композициях. А джинсовая «варенка» могла бы служить иллюстрацией принципа «рваного цвета».

12

СМЕШЕНИЕ ЖАНРОВ

Эта средовая активность «новой волны» нарушает и внешнюю — жанровую структуру графического дизайна. Это происходит на объективном уровне: плакат решается как спичечная этикетка, и на интонационном — деловое сообщение решается в игровом стиле.

7

ПЕРЕВОРОТ В КОМПОЗИЦИИ

Это самое точное по смыслу определение композиционных новаций, произведенных «новой волной», так как она просто переворачивает многие принципы наоборот. Но слово «переворот» не точно по форме, так как обладает яркой наглядностью, не подходящей к этому случаю. Более уместным определением было бы слово «взрыв» — именно это производит «новая волна» с классической композицией, с ее требованиями целостности, единства, уравновешенности строго ранжированных элементов. Словно специально для иллюстрации этого суждения создан плакат В. Чайки к выставке «Художник-дизайнер», проходившей летом 88-го в витринах Центра технической эстетики ВНИИТЭ на Пушкинской площади. Плакат и сам разделен на части — вместо одного листа — серия «четвертушек». Силуэт лекала, который здесь может олицетворять классическую гармонию, на наших глазах разрывается на части, которые разлетаются во все стороны. Не уверен, что плакат именно об этом, но я позволил себе использовать его в качестве наглядного пособия.



М. Аникст. Разворот проспекта

13 ГЛУБИНА РЕЗКОСТИ

На плакате В. Чайки «взрыв» плоский. На самом деле «новая волна» с таким же успехом распространяется во все стороны. Глубина резкости в ее произведениях такова, что становятся доступны любые пространственные планы. Отсюда: псевдообъем, тени, многомерность и тому подобные приемы и эффекты.

14 «НОВАЯ ВОЛНА» И МОДА

Многие из этих эффектов и характерных черт «новой волны» связаны не только с ее концептуальной и ценностной направленностью, но и с веяниями аромата визуальной моды, которые интенсивно впитываются «новой волной». Впрочем, это тоже характерная черта «новой волны» — классический графический дизайн третирует моду как недостойное профессиональное явление: «...стиль, который в моде... является уже смертельно большим выразительным средством. Установка на мгновенное приспособление к новейшим изобразительным приемам... противостоит творчеству и эксперименту»¹⁰.

15 «НОВАЯ ВОЛНА» КАК ИНТЕРПРЕТАТОР ПРОШЛЫХ СТИЛЕЙ

Источником вдохновения в «новой волне» служат не только веяния моды и конкретные условия заказа, индивидуальная авторская концепция и общая ценностная ориентация этого стилистического направления, пафос отрицания и средовой контекст. Принципиальнейшее значение для «новой волны» имеет качество, которое до сих пор не получило адекватного определения. Его называют и «цитатностью», и «аллюзионизмом», но отношение «новой волны» к прошлому — это и не буквальное цитирование, и не двусмысленные намеки, аллюзии. «Новая волна» очень часто сознательно и демонстративно вторична. Она свободно примеряет на себя наряды любого прошлого стиля. Но при этом произведение становится остросовременным, а не ретростилизацией. Считается, что при интерпретации прошлых стилей «новая волна» пародирует их, иронизирует и даже извращает. Но я больше обращаю внимание на те случаи, когда «новая волна» наоборот «окультуривает», эстетически адаптирует прошлое. Особенно это касается авангарда, графического конструктивизма 20-х годов — одного из самых популярных сегодня образцов для подражания в «новой волне».

На упоминавшейся выставке «Художник-дизайнер» экспонировался плакат В. Чайки — афиша фотовыставки, на которой он напечатал на весь плакатный лист обложку первого номера журнала «Советское фото» — конструктивистский первоисточник «новой волны». Конечно, сама по себе обложка может восприниматься как современная работа. Но рядом в экспозиции были представлены обложки нашего журнала «Реклама», сделанные В. Чайкой вроде бы с максимальным приближением к конструктивизму. И при всей их напускной грубоватости они все-таки выглядят как современные «окультуренные» плоды некогда «дикого» авангарда.



16 «НОВАЯ ВОЛНА» И КЛАССИКА

Одно из самых любопытных сочетаний возникает, когда в качестве стилистического «объекта-носителя» «новой волны» выступает классическая типографика. Например, оси симметрии как основа классической композиции сохраняются в «новой волне», но они как бы меняют свой электрический заряд. Так, корешковая ось вместо отталкивания и удерживания на небольшом расстоянии всех элементов на развороте в «новой волне» начинает притягивать их, — не только иллюстрации, но порой и текст «насаживаются» на эту ось. А центральная ось на полосе, собирающая на себя все композиционные элементы, наоборот начинает отталкивать их от себя. Если же говорить о ценностной интонации в «квазиклассической» «новой волне», то парадокс состоит в том, что при всей ироничности в подаче классики «новой волне» тем не менее удается «поговорить о главном» — лучше всего этот постмодернистский парадокс демонстрирует на примере литературы Умберто Эко¹¹. Все пародируя и во все играя, «новая волна» нередко оказывается более серьезной, воплощающей в большей мере полноту и многообразие человеческого существования, свободную пульсацию жизни.

В. Чайка. Обложка журнала.

17 НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ

Это тоже одна из отличительных черт «новой волны». Можно сказать, что эти отрывистые заметки писались в манере «новой волны» — спонтанно, без черновиков — сразу на машинку. Конечно, они заведомо субъективны. И не претендуют ни на что, кроме незавершенности, кроме того, чтобы начать разговор о «новой волне». Продолжить его на страницах журнала я предлагаю читателям.



1. Bennel B., Geissbubler S. New Weve in Graphic Pesign USA — Graphis, 1984, № 229, vol. 40, p. 39.
2. См., например: Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Пер. с англ. М.: Стройиздат, 1985; Рябушин А. В., Шу курова А. Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. М.: Стройиздат, 1986.
3. Курьерова Г. Г. Современные тенденции в сфере зарубежной проектно-дизайнерской деятельности. //Обзорн. информ. Сер. Изобразительное искусство за рубежом.// Информкультура МК СССР. М., 1987. Я, правда, употребляю понятие «стиль «Мемфис» более широко — для обозначения всего спектра явлений «постдизайнерского» дизайнера, неожиданным катализатором для которых оказалась деятельность миланской группы «Мемфис».
4. Курьерова Г. Г. Современные тенденции в сфере зарубежной проектно-дизайнерской деятельности, с. 2.
5. Основные термины дизайна. Краткий справочник-словарь. М.: ВНИИТЭ, 1988.
6. Черневич Е. В. Язык графического дизайна. М.: ВНИИТЭ, 1975, с. 28.
7. Кричевский В. Одна тема — десять художников.— Реклама, 1986, № 4, с. 13.
8. Смирнов С. И. Шрифт в наглядной агитации. М.: Плакат, 1987, с. 62.
9. Серов С. О графике современного знака.— Реклама, 1986, № 3.
10. Stankowski A. Gebrauchgra fik? Grafik Pesign.— Form (BRD), 1969, № 1—цит. по: Черневич Е. В. Язык графического дизайна, с. 8.
11. Эко У. Послесловие к «Имя Розы»,—ИЛ. 1988, № 10, Иконников А. В. Зарубежная архитектура: от «новой архитектуры» до постмодернизма. М.: Стройиздат, 1982; Уварова М., Рябушин А. Постмодернизм как термин и как явление.— Архитектура СССР, 1980, № 1