

Овчинникова Раиса Юрьевна

МОДЕРНИЗМ И ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

В статье показано существование различных позиций в трактовке феноменов "современность" и "модернизм". Обосновывается идея необходимости исследования возникновения графического дизайна в контексте особенностей модернизма как мировоззрения эпохи рубежа XIX-XX веков. Определяется влияние ценностей модернизма на графический дизайн (вера в прогресс, социальный функционализм). Автор показывает, что ориентированность дизайн-графиков на использование минималистских эстетических средств подчинена задачам эффективных коммуникаций.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/10-2/27.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 10(84) : в 2-х ч. Ч. 2. С. 113-116. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/10-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

14. **Brzezinski Z.** Between Two Ages: America's Role in the Technotronic Era. N. Y., 1970. 272 p.
15. **Katz R. L.** The Information Society: An International Perspective. N. Y., 1988. 189 p.
16. **Masuda Y.** Information Society as Post-Industrial Society. N. Y., 1982. 231 p.
17. **Porat M., Rubin M.** The Information Economy: Development and Measurement. Wash., 1978. 274 p.
18. **Stonier T.** The Wealth of Information. L., 1983. 173 p.

MODEL OF TRANSCENDENTAL INTERSUBJECTIVITY OF POST-INDUSTRIAL INFORMATION SOCIETY

Nikitin Grigoriy Mikhailovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Luginina Anna Grigor'evna, Ph. D. in Philosophy
Kuban State Agrarian University, Krasnodar
p20347@yandex.ru; klgffr@gmail.com

The analysis of numerous theoretical generalizations and interpretations of empirical information in the modern literature leads to the conclusion that the preference should be given to a comprehensive approach which allows examining fundamental qualitative characteristics of information society. A comprehensive approach presupposes interdisciplinary nature of studying information society from the viewpoints of not only information and communication theories but also sociology, psychology, culturology, ethics, political studies, economics.

Key words and phrases: information society; scientific and technical revolution; information technology; Okinawa Charter.

УДК 7.012.23

Искусствоведение

В статье показано существование различных позиций в трактовке феноменов «современность» и «модернизм». Обосновывается идея необходимости исследования возникновения графического дизайна в контексте особенностей модернизма как мировоззрения эпохи рубежа XIX-XX веков. Определяется влияние ценностей модернизма на графический дизайн (вера в прогресс, социальный функционализм). Автор показывает, что ориентированность дизайн-графиков на использование минималистских эстетических средств подчинена задачам эффективных коммуникаций.

Ключевые слова и фразы: графический дизайн; модернизм; современность; ценности модернизма; прогресс; визуальные коммуникации; эстетика минимализма.

Овчинникова Раиса Юрьевна, к. искусствоведения, доцент
Омский государственный технический университет
O-R-U@mail.ru

МОДЕРНИЗМ И ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Проблемное поле современных научных исследований в области искусствоведения широко представлено вопросами, акцентирующими социальные и культурные основы истории графического дизайна, благодаря которым достигнуто его современное состояние. Как известно, исходный временной рубеж, свидетельствующий о развитии проектной культуры и начале самоопределения графического дизайна – это 80-90-е гг. XIX века [1]. Формирование графического дизайна происходило в контексте особенностей социальной и культурной жизни этого периода, которые представлены, прежде всего, в модернизме. Возникновение модернизма раздвинуло границы принципов и критериев, предъявляемых к художественным течениям и практикам, в том числе и к практике проектирования графических коммуникаций. Нас в рамках статьи интересуют только идеи модернизма, оказавшие влияние на формирование графического дизайна. Понять связь модернизма с дизайн-графикой можно только через сопоставление теоретических идей модернизма с их воспроизведением в практике дизайн-проектирования.

Хотя изучение модернизма ведётся с 30-х гг. XX века, в настоящее время этот феномен характеризуется «неоднозначно и двусмысленно» [8, с. 53]. Этимология термина «модернизм» (от франц. *moderne* – новейший, современный) позволяет расширительно истолковывать его смысл. Так, термином «модернизм» обозначают совокупность художественных течений, художественный стиль, культуру (в широком смысле слова) определённой исторической эпохи. Собственно, сам термин «модернизм» появляется в конце XIX столетия как смысловой эквивалент «современности», но во второй половине XX века возникает неопределённость в его трактовке в связи со «старением нового времени», расширением временных границ современности [2, с. 22]. В рамках данной статьи термины «современная эпоха», «современность» и «модернизм» не отождествляются. Отличие между ними состоит в том, что термин «современность» в широком смысле во все времена указывает на отрицание архаичного опыта и появление его новых смысловых структур [6]. Применительно к модернизму – это эпоха капитализма, промежуток времени между XVII и серединой XX в., привносящий новый спектр опыта в жизнь, когда капиталистическая экономика пришла на смену феодальной. Термины «новая эпоха»,

«эпоха модерна» широко используются в обозначении именно периода становления модернизма. С социологической точки зрения, подтверждённой исторической практикой, эта эпоха в экономико-техническом отношении характеризуется ростом научных знаний, выдающимися достижениями в области развития техники, позволившими достичь наибольших результатов в становлении индустриальной цивилизации. Данные процессы сопровождался ростом промышленного производства и потребления, увеличением численности населения, появлением новых социально-политических классов, урбанизацией. Если не умножать аргументы, а остановиться только на этих, то комментарий будет однозначным: к концу XIX века имелись достаточные предпосылки для создания новой основы человеческого существования в целом. Иными словами, становление европейской цивилизации привело к формированию нового опыта жизни, что обусловило формирование новейших ценностей в мировой культуре и необходимости их исследования. К этому располагала сложившаяся в мире ситуация, благодаря которой был осуществлён радикальный пересмотр, в том числе, эстетических ценностей, природы и функций графического дизайна. Как замечает В. К. Шохин, в 1890-1920-е гг. ценностная проблематика в европейской мысли становится «преобладающей», что позволило не только переосмыслить место культуры в жизни человека, но и представления о самом человеке [10].

Явление «модернизма» рубежа XIX-XX веков оказалось тесно связанным с наукой, философией и искусством. В этом смысле можно сказать, что модернизм – это целостное явление. Однако самостоятельным культурным направлением модернизм становится в художественной культуре. Итак, несмотря на интегративную природу модернизма, за ним закрепился особый смысловой эквивалент: обозначение совокупности ценностей, благодаря которым происходило формирование художественной культуры конца XIX – первой половины XX века и её институционализация. Перед нами не стоит задача дать всеобъемлющее определение модернизма. Общая характеристика социокультурного контекста позволяет утверждать: конец XIX – начало XX века – это время формирования «классического модернизма» как мировоззрения, определившего характер культурных перемен, которые совершило человечество. Как было отмечено, нас интересуют те ценностные установки модернизма, которые в своих глубинных основаниях исторически нашли воплощение в практике графического дизайна.

Поиск отличительных признаков модернистского мировоззрения предполагает изучение творчества выдающихся мастеров художественной культуры – художников, писателей, поэтов, музыкантов. Как пишет М. Барнард, определить, что является общим в работах П. Пикассо (1881-1939), Ф. Т. Маринетти (1876-1944), А. Шенберга (1874-1951), К. Швиттерса (1887-1948), Д. Джойса (1882-1941), С. Малларме (1842-1898), Д. Хартфильда (1891-1968), А. Матисса (1869-1954), К. Дебюсси (1862-1918), – это значит выявить ценности и убеждения, положенные в основу их творчества [12, р. 112]. Выдающиеся мастера художественной культуры представляли относительно самостоятельные течения: кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, футуризм, авангардизм, символизм и др. Их деятельность характеризуется особой художественно-стилевой спецификой в различных областях художественной культуры. При всём различии позиций они сходятся в одном – признании того, что художественная культура должна опираться на иные ценности, чем те, которые утверждались представителями классического искусства.

Прежде всего, речь идёт об общей черте модернизма – вере в прогресс. Как замечает И. А. Василенко, рубеж XIX-XX столетий считают «триумфом идеи прогресса» [1]. Однако логически первый шаг в осмыслении прогрессивного развития истории был представлен в философской мысли XVIII в. Не случайно П. Козловски отмечает, что своими корнями модернизм уходит в XVIII век, в эпоху Просвещения [2, с. 24]. Просветители пытались обосновать рационалистическую направленность прогрессивного развития европейской культуры на основе науки в сочетании с гуманистическими ценностями. Характерная черта модернистского мировоззрения – вера в прогресс, социальный оптимизм, уверенность в возможностях совершенствования жизни. На этот счёт существует множество позиций в рамках различных модернистских течений. Вера в прогресс – это обязательная, но, однако, противоречивая характеристика модернистского мировоззрения. Оптимизм художников, учёных, писателей, поэтов принимал различные формы с опорой на особенности социокультурного контекста. К примеру, оптимизм футуристов в эпоху его расцвета был обоснован достижениями в области науки и техники на рубеже XIX-XX веков. Вера в будущее присутствует в самом термине «футуризм» (от лат. *futurum* – будущее; футуризм как художественное и литературное движение, появился в 1909 году во Франции благодаря Ф. Т. Маринетти [11, с. 1037-1040]).

Идеи общественного развития, представляемые модернистами, с одной стороны, свидетельствовали об их критическом отношении к действительности, об озабоченности общим состоянием европейского человечества. С другой стороны, предлагалось позитивное движение вперёд. Так, футуризм прогресс связывал с современными атрибутами общественной жизни: машина, скорость, «динамизм». Оценивая данное состояние художественной культуры рубежа XIX-XX веков, можно констатировать его закономерность. Имеется в виду следующее: во-первых, обилие материалов философско-мировоззренческих исследований о ценностях, соответствующих этому периоду, раскрывающих особенности новой эпохи; во-вторых, появление личностей-творцов в области различных областей художественной культуры. В определённом смысле можно констатировать, что модернистские течения, утверждая установленные ценности, предлагают социальные проекты улучшения жизни. По отношению к конкретным видам практик в рамках художественной культуры выявляются требования, формируется модернистский императив – способствовать улучшению качества повседневной жизни. Влияние идей модернизма было очень внушительным в первой четверти XX века не только на художественную, но и социальную и политическую жизнь. В концептуальном плане в их программах речь шла о роли науки, техники, промышленности в достижении более высокого уровня цивилизации, в улучшении

социальной жизни. Среди модернистских концепций существуют такие, которые принципиально иначе оценивают роль социальной составляющей в дизайне. Так, в футуристических поисках концепции будущего социального устройства преобладала идеология [Там же]. В ином свете предстают воззрения теоретиков Баухауза (основатель В. Гропиус), для которых все формы дизайна должны способствовать улучшению жизни человечества [Там же, с. 56-58]. Главное приобретение для графического дизайна состоит в том, что на первый план в оценке задач визуально-коммуникативных практик выходит утилитарно-практическое отношение. Именно оно рассматривается как приоритетное в дизайн-графике. В этом смысле вера в рациональный функционализм, предполагающий социальную ответственность дизайнера, – черта модернистского графического дизайна. В данном контексте можно понять позицию А. Лооса. Являясь противником югендстиля, А. Лоос в эссе «Орнамент и преступление» обосновывает отказ от орнамента в художественном творчестве тем, что «на изготовление орнаментов изводят материалы и деньги, растрачивают человеческие жизни. Вот подлинный вред, вот преступление» [3]. В этом «отказе» видится не только проявление социальной ответственности дизайнера перед обществом, не наносящего ему экономического ущерба, а также эстетическая оценка сложившейся ситуации в изобразительных искусствах и практике графического дизайна.

С XIX века вплоть до 20-х гг. XX века, как было отмечено, нарастала потребность в визуальных коммуникациях. В рамках решения этих задач активно использовались принципы графического дизайна, которые нарабатывались с конца XIX века: привлечение внимания, ясность формы и содержания, функциональность. «Старые» эстетические ценности, касающиеся природы и функций дизайна и искусства, дополнялись под влиянием модернистских течений. Прежде всего, как отмечает М. Барнард, это нашло выражение в эстетике минимализма, предложенной А. Лоосом. Суть принципа заключается в том, что для объектов дизайн-графики должна быть характерна стилистическая простота, уменьшение элементов до минимума.

Обзор конкретных идей, проведённый в данном исследовании, не исчерпывает всё проблемное поле влияния модернистских ценностей на графический дизайн. При подобной постановке задачи возникают трудности и логические неувязки, а именно: для обоснования влияния модернизма на графический дизайн и его самоопределение мы должны обратиться к практике дизайн-проектирования представителей модернистских течений. Именно в контексте многочисленных манифестов футуристов с их программными идеями по трансформации всех областей художественной культуры угадывается растущий интерес представителей художественной культуры к вопросам визуальной коммуникации, к разработке не только компонентов коммуникационного процесса, но и средств его осуществления. При этом главный признак теоретической установки, в частности, футуристов, состоит в том, что необходимо заниматься пропагандой новых ценностей средствами типографики. Благодаря средствам типографики достигается понимание рисунка шрифта, соотношение знаков, составляющих слово, строку, полосу набора и т.д. Однако Ф. Т. Маринетти ставил под сомнение традиционные способы представления информации. «Экспериментальная» («свободная») типографика, автором которой считал, прежде всего, самого себя, решая современные коммуникационные задачи, не должна учитывать коды, правила, которые когда-либо в прошлом были установлены. По этому вопросу интересны противоположные рассуждения Я. Чихольды: экспериментальная типографика возможна только тогда, когда «необходимые улучшения имеют смысл» [9, с. 47]. При этом Я. Чихольд категоричен в том, что все «эксперименты» в типографике возможны только в тех случаях, когда они построены на «уважении к традиции» [Там же]. Использование трёх-четырёх различных цветов чернил и двадцати различных шрифтов, рекомендованные Ф. Т. Маринетти, определили футуристический стиль в типографике, который нередко называют «хаотичным», «шумным», лишённым гармонии, когда слова на страницах «бродят в различных шрифтах» [4]. Несмотря на различие подходов к использованию типографики, её возможности широко использовались в книжной, газетной, журнальной графике при создании и трансляции художественных, социальных, политических проектов.

Итак, становление и самоопределение графического дизайна происходило в определённом социокультурном контексте. Модернизм как мировоззрение эпохи получил жизнеспособность в ценностях и убеждениях, разделяемых выдающимися представителями художественной культуры, науки, философии. В этом качестве модернизм выступил в качестве исторической предпосылки графического дизайна. Поэтому с известной степенью условности первый этап в истории графического дизайна можно характеризовать как модернистский.

Список источников

1. **Василенко И. А.** Прогресс [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH018dd6f07a549db2256a3b8d> (дата обращения: 29.08.2017).
2. **Козловски П.** Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития. М.: Республика, 1997. 240 с.
3. **Лоос А.** Орнамент и преступление [Электронный ресурс]. URL: <http://bump.ru/page/adaptive/id31258/blog/2451267> (дата обращения: 29.08.2017).
4. **Маринетти Ф. Т.** Первый манифест футуризма [Электронный ресурс]. URL: <http://libelli.ru/works/marinetti.htm> (дата обращения: 29.08.2017).
5. **Овчинникова Р. Ю.** Графический дизайн в контексте искусствоведения // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 10 (72). С. 130-133.
6. **Поляков Л. В.** Путь России в современность: модернизация как деархизация. М.: ИФ РАН, 1998. 202 с.
7. **Сарабянов Д. В.** Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.
8. **Филичева Н. В.** Трансформация художественной образности в культуре модернизма. СПб.: Таро, 2011. 320 с.
9. **Чихольд Я.** Облик книги. М.: Книга, 1980. 260 с.

10. Шохин В. К. Аксиология [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0147b7e8f087b539ec51af47> (дата обращения: 29.08.2017).
11. Энциклопедический словарь живописи. Западная живопись от средних веков до наших дней / под ред. М. Лаклотта. М.: Терра-Терра, 1997. 1135 с.
12. Barnard M. Graphic Design As Communication. N. Y.: Routledge, 2005. 196 p.
13. Meggs P. B., Purvis A. W. Meggs' History of Graphic Design. New Jersey: Wiley, 2012. 605 p.

MODERNISM AND GRAPHIC DESIGN

Ovchinnikova Raisa Yur'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Omsk State Technical University
O-R-U@mail.ru

In the article the existence of various attitudes in the interpretation of the phenomena “modernity” and “modernism” is shown. The idea of the necessity to study the origin of graphic design in the context of the peculiarities of modernism as the world outlook of the era at the turn of the XIX-XX centuries is substantiated. The influence of the values of modernism on graphic design (belief in progress, social functionalism) is identified. The author shows that the orientation of design-graphics on the use of minimalist aesthetic means is subordinated to the tasks of effective communications.

Key words and phrases: graphic design; modernism; modernity; modernism values; progress; visual communications; aesthetics of minimalism.

УДК 72.012.03

Искусствоведение

Статья посвящена проблеме возникновения и развития укрепленных церквей северных регионов Франции в XVI-XVII вв., расположенных на территории двух департаментов: Эна (Aisne) и Арденны (Ardenne). В XVI столетии путем непрерывного усовершенствования фортификации укрепленные церкви этого региона приобретают универсальные конструкционные и композиционные черты, что позволяет историкам уверенно относить их к типологии “eglises fortifiees”. В силу своей значимости “eglises fortifiees” региона и в XVII столетии сохраняли динамику к дальнейшему совершенствованию архитектурно-композиционных схем как в плане фортификации, так и в плане иконографии.

Ключевые слова и фразы: укрепленные церкви; Эна; Арденны; религиозные войны; фортификация; культовые сооружения.

Орлов Игорь Иванович, д. искусствоведа, профессор
Липецкий государственный технический университет
kaf-tx@stu.lipetsk.ru

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СЛОЖЕНИЯ УКРЕПЛЕННЫХ ЦЕРКВЕЙ НА СЕВЕРЕ ФРАНЦИИ В XVI-XVII ВВ.

Укрепленные церкви “eglises fortifiees” региона Тьераш расположены на территории двух департаментов: Эна (Aisne) и Арденны (Ardenne). Общее число сохранившихся до наших дней этих оригинальных религиозно-фортификационных сооружений – порядка шестидесяти церквей, сосредоточенных в различных деревушках вокруг коммуны Вервен (Vervins), которая находится в 175 километрах к северо-востоку от Парижа и в 70 километрах к западу от Шарлевиль-Мезьера. Все еще широко распространенное даже среди ряда историков мнение датирует эти укрепленные церкви периодом Столетней войны. Хотя большинство из этих сооружений было построено в XVI-XVII вв., когда они широко использовались в качестве убежищ, где могло укрыться местное население во время почти постоянных войн и междоусобиц. Хронологическая датировка многочисленных архитектурных памятников и текстов той бурной эпохи исчерпывающе доказывает, что церкви-крепости Тьераша были воздвигнуты во время длительных европейских войн XVI-XVII веков; от эпохи Франциска I, построившего бастион де Ла-Шапель, до эпохи Людовика XIV, который его снес. Характерной чертой всех этих укрепленных церквей является наличие мощных неприступных стен и колокольни в виде донжона, часто окруженного несколькими угловыми башнями. Толща стен этих церквей прорезана узкими бойницами, позволяющими вести огонь из огнестрельного оружия, которые заменяют традиционные окна. Появление подобного архитектурного феномена было связано с тем, что в XVI в. пограничная область Тьераш регулярно оказывалась в центре ожесточенных военных конфликтов, которые почти непрерывно вспыхивали между Францией и Испанией. Позднее этот же регион стал ареной кровавых религиозных войн, Тридцатилетней войны и Фронды, когда с 1515 г. по 1715 г. шла практически постоянная 200-летняя война на границе Пикардии и Шампани [1, с. 174].

Годы правления Франциска I отмечены продолжительными войнами за Италию с имперцами Карла V. В то время как англичане, союзники Карла V, жгли и грабили Пикардию, имперцы стремились в первую очередь захватить Шампань и осадили Мезьер (в октябре 1521 г.), защищаемый Байярдом. В течение лета 1536 г.,