

соизволил разрешить ему, Левицкому, и сыну его, Льву, именоваться фотографами Их императорских Величеств с правом иметь на вывеске изображение Государственного герба, о чем вместе с сим сообщено г. Санкт-Петербургскому Градоначальнику» [РГИА, Ф. 472, оп. 37, д.4. Л. 36].

С середины 1880-х годов Левицкий все реже и реже занимался заказными работами, передав управление делами своему сыну Льву. Последние три года он тяжело болел и

скончался на семьдесят девятом году жизни 10 июня 1898 года. После смерти Сергея Львовича его ателье в жесточайшей конкурентной борьбе постепенно сдавало прежние позиции и неуклонно шло к упадку, несмотря на все предпринимаемые меры. В 1910-х годах Л. С. Левицкий был вынужден не только расстаться с бесценным фотографическим архивом отца, но и полностью ликвидировать старейшее в России фотографическое ателье.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александр Второй. Воспоминания. Дневники. СПб., 1995.
2. Герцен А. И. Былое и думы. Части 1–5. М., 1963.
3. Кони А. Ф. Избранные произведения. М., 1980.
4. Крамской Иван Николаевич. Его жизнь. Переписка и художественно-критические статьи. 1837–1887. Издал Алексей Суворин. СПб., 1888.
5. Фотографии на память. Фотографы Невского проспекта. 1850–1950. СПб., 2003.

#### REFERENCES

1. Aleksandr Vtoroj. Vospominanija. Dnevniki. SPb., 1995.
2. Gercen A. I. Byloe i dumy. Chasti 1–5. M., 1963.
3. Koni A. F. Izbrannye proizvedenija. M., 1980.
4. Kramskoj Ivan Nikolaevich. Ego zhizn'. Perepiska i hudozhestvenno-kriticheskie stat'i. 1837–1887. Izdal Aleksej Suvorin. SPb., 1888.
5. Fotografii na pamjat'. Fotografy Nevskogo prospekta. 1850–1950. SPb., 2003.

*Безручко О. С.*

#### РЕМИНИСЦЕНЦИЯ И ЯЗЫК ПОСТМОДЕРНИЗМА

*Создавая новое, человек невольно удерживает в памяти образы из своего прошлого опыта. Реминисценция — воспроизводит в дизайне образы стилей ушедших эпох. Все чаще и чаще проявляясь в современном графическом дизайне, она особенно характерна для дизайна постмодернизма. Реминисценция наряду с другими формами цитаций формирует язык постмодернизма, для которого характерны подобные заимствования. Однако, только реминисценция, как наиболее творческая цитатная форма, позволяет не только переосмыслить прошлое, но и создавать дизайн будущего.*

**Ключевые слова:** реминисценция, постмодернизм, цитатные формы, цитация, ретривализм, графический дизайн.

*О. Bezruchko*

#### REMINISCENCE AND THE LANGUAGE OF POST-MODERNISM

*Producing the novelty, the human unintentionally keeps in his memory the images of his/her past experience. Reminiscence reproduces in the design the images of styles of past epochs. It becomes more and more apparent in the modern graphic design, and it is especially distinctive for post-modernist design. Alongside with other quotation forms, reminiscence moulds the language*

*of post-modernism, for which similar loans are characteristic. However, only the reminiscence as the most creative quotation form, allows not only to rethink the past but also to create the design of the future.*

**Keywords:** reminiscence, post-modernism, quotation forms, quotation, retrievalism, graphic design.

В конце 60-х годов XX века начинают формироваться постулаты постмодерна как реакционной философии «антимодернизма», эстетической категории менталитета человека, живущего в условиях повсеместного проникновения массовой культуры и мультикультурализма; опосредованности результатов труда, ускорения темпов деятельности и информационного обмена, широкого применения в быту искусственных материалов, бытовой техники, средств телекоммуникации и компьютерной техники, ведущих к ослаблению межличностных связей в современном обществе. Как пишет Г. Гадамер, «наша повседневная жизнь являет собой непрекращающееся движение через одновременность прошлого и будущего» [2]. Это в полной мере относится к философии постмодернизма, получившей расцвет на заре развития эпохи цифровых технологий. Постмодерн (буквально: «после» современности) не обращается к прошлому или будущему и является экзистенциальной рефлексией на «непознаваемый» мир. Для постмодерна картина мира не обладает трансцендентальной общностью, а является скорее хаосом, где образы прошлого и будущего предстают в виде симулякров\*.

Цитация выполняет значительную роль в образовании визуального языка современного графического дизайна и становится характерной чертой дизайна постмодерна. Существует несколько видов цитатных форм: это цитация — наиболее явный перенос композиционного строя первоисточника, стилизация — переработка готовых стилевых форм, аллюзия — намек, шутка, часто с ироничным или пародийным подтекстом, реминисценция — отголосок, творческая переработка стиля различного уровня проявления. Реминисценция — наиболее творческая «цитатная форма», часто автор прибегает к ней неосознанно, она проявляется как воспоминание о каком-то стиле или произведении.

Границы реминисценции зачастую бывают весьма абстрактны, умозрительны. Ведь, по сути, речь идет об источнике вдохновения автора. Осознанно или нет, мы черпаем вдохновение в зрительных образах, которые нас окружают, или виденных в прошлом.

Создавая новое, человек не может полностью абстрагироваться от того, что он уже видел или знает. Г. Гадамер пишет: «Сущность того, что мы называем “духом”, заключается в самой способности продвигаться вперед, удерживая этот горизонт открытого будущего и неповторимого прошлого... И память, и воспоминание, несущие в себе искусство прошлого, традицию нашего искусства и смелое экспериментирование, его невероятные, противоречивые, себя отрицающие формы, одинаково свидетельствуют о деятельности духа. И мы должны спросить себя: что вытекает из такого единства прошлого и настоящего?» [2].

А. Тоффлер, размышляя о современной эпохе, подытоживает: «Это не кризис капитализма, а кризис самого индустриального общества, невзирая на его политическую платформу. Мы одновременно испытываем молодежную, сексуальную, колониальную, экономическую революции и более быструю и уходящую корнями в историю техническую революцию... Словом, мы находимся в центре супериндустриальной революции». Не найдя точного словесного обозначения для нового явления, общество не нашло ничего лучше, чем прибавить приставку «пост» к уже существующему термину модернизм, чтобы обозначить явление, имеющее в себе сразу множество противоречивых тенденций.

Еще в 60-е годы XX в. проявился интерес к продуктам-симулякрам культуры, когда мир наполнился предметами индустриального производства. Искусство лишилось своего «мистического ореола», распространяясь на объектный уровень, внедряясь в интерьеры

домов в виде арт-объектов. Концепция реди-мейда, заложенная сюрреалистами и дадаистами, во второй половине XX в. обозначила обратную динамику — движение объектов повседневности в выставочное пространство и галереи дизайна (знаменитые «Кровать» (1955 г.) и «Монограмма» (1955–1959 гг.) Р. Раушенберга). Один из основателей «индустриальной» теории искусства Вернер Хофман («Искусство в XIX») «фиксирует бездействие каких-либо критериев оценки произведения, основанных на ясных формальных принципах, и плюрализм творческих систем, то есть возможность произведения быть любым, если оно признано профессиональным сообществом» [1]. Поиски новых форм репрезентации приводят искусство и дизайн к открытию новых, подчас самых неожиданных техник и методов. Появляется знаковость — декларируется важность программы, сообщения, тогда как форма трансформируется до неузнаваемости. При этом одним из способов в достижении привлечения внимания становится шок, вызов, провокация, перформанс.

В середине 70-х — в 80-е годы творческий центр концентрируется в Италии, где появляются выдающиеся группы направлений радикального дизайна и антидизайна. Алессандро Мендини (1931 г. р.), творческий лидер группы «Алхимия», разрабатывает концепцию редизайна, в которой подчеркивается невозможность создания формально новых проектов. Мендини также принадлежит идея «банального дизайна», передающего ощущение культурной пустоты, свойственное индустриальному обществу. «Банальность» объекта подчеркивалась использованием яркого цвета или орнамента. Кресло «Пруст» Мендини (Poltrona di Proust, проект 1976 г.) наиболее полно отражает идею автора. Оно имеет «барочные» формы кресла XVIII века и покрыто фрагментом пуантелистического произведения Поля Синьяка. Произведение выражает иронию автора на тему «классики» и истории дизайна.

Постепенно переходя с объектного уровня, идея редизайна приходит в графический дизайн. Американские дизайнеры, представители «калифорнийской волны», осваивают новый визуальный язык, достигая новой

свободы в обращении к типографике и фотографии. 1980-е — начало эпохи подлинного расцвета постмодернизма. Зародившись в докомпьютерную эпоху, дизайн постмодернизма с середины 1980-х (в 1984 г. появилась линейка персональных компьютеров «Макинтош» компании «Apple») начинает осуществляться с помощью компьютерных технологий. Эйприл Грейман стала одной из первых, освоивших компьютерные технологии, для создания компьютерной графики и видео, дизайна среды и др. Дэвиду Карсону, известнейшему представителю калифорнийской «новой волны», принадлежит поистине революционный переворот в области графического дизайна, типографики и верстки. Многие имена выдающихся дизайнеров — Невилла Броуди, Макса Кисмана, студии Emigre, Letterror и др., вознеслись на гребне этой волны.

Таким образом, ироничное игровое начало, использовавшееся для привлечения внимания и провокации, получает повсеместное распространение, формируя нового человека и новый мультикультурный тип мышления. Постмодернизм отдает предпочтение эклектике, насаждая несерьезное, игровое отношение к духовным и культурным ценностям, а также разрушение эстетики как метафизического принципа. Для графического дизайна эпохи постмодерна характерно соподчинение репрезентации зрительного образа каждому конкретному контексту. Укрепление концептуальной составляющей графического дизайна приводит к усилению тенденции восприятия графической стороны дизайна, как вторичной по отношению к идейной основе. Вопросы копирайтинга (создание рекламных текстов), семиотики рекламного сообщения приобретают все большее значение, в то время как «стилевое сопровождение» такой концепции может меняться подобно декорациям.

Реминисценция — наиболее интуитивная «цитатная форма» — позволяет, преломляясь сквозь призму мировоззренческих установок современного человека и новых технологических возможностей, преобразовать опыт историко-художественного процесса в новые визуальные формы и символы. Проявляясь на всех носителях графического дизайна от

товарного знака, фирменного стиля, журнала, буклета, плаката, сайта, дизайна визуальных коммуникаций и др., реминисценция прочно вошла в дизайн эпохи постмодерна, формируя визуальный язык в начале третьего тысячелетия. Реминисценция отражает наиболее волнующие культурные проявления и темы. Она также может рассматриваться как продолжение стиля, его возобновление в обновленном виде, в условиях изменившегося контекста.

Однако позволит ли реминисценция вернуть «стилевую чистоту» ушедших эпох? Уступит ли стиль свое место жестким требованиям рынка, требующим максимально четкой передачи информации и коммуникации с потребителем? Занимаясь построением общей теории стиля, Е. Н. Устюгова поднимает актуальный вопрос современности: «не исчезает ли сегодня вместе с концом «больших стилей» реальная практическая основа существования этого феномена?» [4]. Критический взгляд на эту проблему переработки готовых графических образов выражает статья «Метаморфозы» в журнале *Advertology*, указывая на то, что «проще взять готовый стиль прошедшей эпохи, приспособить его для насущных целей...» [5], чем тратить время на творческий поиск нового. В 1990 г. в разгар эпохи постмодерна, объявляя, что «все искусство является воровством», Малколм Гарретт ввел новый термин — «ретривализм» (*Retrievalism*), чтобы описать свой метод работы. «Мы живем в ретривалистическом мире, где прошлое — безграничная яма, в которой можно бесконечно рыться. Изобретение — миф. Мы создаем новое, только отталкиваясь от того использованного, что уже существует... Ретривализм лишь подтверждает состоявшееся прошлое, но не опирается на ностальгию. Мы должны при необходимости восстановить связь с прошлым, чтобы переизобрести будущее» [6].

Одна из причин подобного «ретривализма» в дизайне коренится в повсеместной доступности компьютерных технологий и Интернета, которые значительно укоротили дистанцию между возникновением проектной идеи и ее воплощением. Подобная «скорость» воплощения (хотя, конечно, компьютерные технологии не отменяют подчас

мучительного творческого поиска), доступность в Интернете «образцов дизайна» и графики, «клип-артов» способствуют, с одной стороны, эклектичности современного графического языка и «симулякризации» графических образов, а с другой, «глобализации графического дизайна», стиранию черт национальной идентичности.

Коллективный разум приходит на смену индивидуальному творческому, дизайн в своей массе начинает терять «лицо автора». Конечно, существуют выдающиеся творцы-дизайнеры и дизайн-студии, которые служат примером возможности успешного сохранения этого баланса. Однако в условиях современности наблюдается все большее сужение этой группы, а конфронтация между дизайн- и рекламным производством становится все более очевидной. Несмотря на то, что как в области дизайна, так и в области рекламы существуют яркие интересные проекты, сам метод работы отличается значительным образом, как и результат.

Другая причина обращения к цитированию дизайна постмодернизма — тесная связь с прошлым, которое необходимо ему как материал для осмысления, через который, вероятно, идет поиск принципиально новых форм дизайна. Переработка прошлого — новый период историзма, необходимый этап перед рождением нового стиля, черты которого пока сложно различимы.

Однако можно констатировать, что реминисценция — из всех цитатных форм — обладает наибольшим новаторским и эвристическим потенциалом. Это — один из способов современного формообразования, позволяющий уйти от симуляризации графических образов, так как предлагает творческое решение, основанное на интерпретации содержательных образов прошлого. Значение реминисценции для современного графического дизайна очень велико. Из всех цитатных форм только реминисценция оставляет автору такой простор для творческого самовыражения и свободы. Заимствуя лишь изначальный стилевой посыл, она вырастает в новые удивительные образы, истоки которых не всегда прослеживаются с первого взгляда. Реминисценция являет собой «специфический знак, позволяющий на основе...

отражения одного культурно-исторического сюжета в другом воспроизвести новый, наполненный неповторимыми как по форме, так и по содержанию смыслами и ценностями феномен культуры» [3].

Являя собой, по сути, живую творческую энергию, реминисценция создает основу для появления методологии обучения современному способу проектирования, основанному как на интуитивном начале, так и на вполне конкретной методологической базе. Очевидно, что «цитатность» является характерной чертой графического дизайна эпохи постмодернизма. Технологический прогресс, произошедший за последние десятилетия, — настолько значителен, что заставляет

дизайнеров заново осмыслять и интерпретировать прошлое. Ведь ранее на вооружении дизайнеров не существовало таких материалов и технологий, многие идеи, не получившие воплощения в прошлом, теперь могут стать реальностью. Возможно, в будущем, эта связь с прошлым, в качестве источника вдохновения, станет менее значительной. И, перебрав все возможные варианты, дизайн устремится к созданию принципиально новых форм репрезентации и, возможно, новых медиа. И, вероятно, реминисценция послужит тем ключом, который всколыхнет воображение дизайнеров, заставив их трактовать прошлое не с позиции формы, а с идейной стилиевой основы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Симулякр (фр. simulacres, от simulation — симуляция) — термин философии постмодернизма, генетически восходит к термину («симулакрум»), обозначавшему у Платона «копию копии». Термин введен Ж. Бодрияром.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — нач. XXI века. СПб: Азбука-классика, 2007. 13 с.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 273 с.
3. Дементьева С. В. Роль и значение реминисценций в постижении ценностно-смыслового содержания памяти. Автореф.: ... д-ра филос. наук. Томск, 2000. 17 с.
4. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. СПб: Изд-во СПбГУ, 2006. 5 с.
5. Advertology.Ru — Электрон. журн. [Электронный ресурс] 2006 г. — Режим доступа: <http://www.advertology.ru/article31735.htm>, свободный. Загл. с экрана.
6. Malcolm Garrett. A Dearth of Typography // Baseline 1990. № 13.

#### REFERENCES

1. Andreeva E. Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XX — nach. XXI veka. SPb: Azbuka-klassika, 2007. 13 s.
2. Gadamer G. Aktual'nost' prekrasnogo. M.: Iskusstvo, 1991. 273 s.
3. Dement'eva S. V. Rol' i znachenie reminiscencij v postizhenii cennostno-smyslovogo sodержaniya pamjati. Avtoref. ... d-ra filoz. nauk. Tomsk, 2000. 17 s.
4. Ustjugova E. N. Stil' i kul'tura: opyt postroenija obshchej teorii stilja. SPb.: Izd-vo SPbGU, 2006. 5 s.
5. Advertology. Ru — Elektron. zhurn. [Elektronnyj resurs] 2006 g. Rezhim dostupa: <http://www.advertology.ru/article31735.htm>, svobodnyj, Zagl. s ekrana.
6. Malcolm Garrett. A Dearth of Typography // Baseline. 1990. № 13.

*М. А. Бекишев*

#### ИСТОРИОГРАФИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ СИСТЕМ ОРИЕНТИРОВАНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ

*Статья посвящена историографии проблемы становления визуальных систем ориентирования в пространстве на основе анализа теоретических работ российских и зарубежных специалистов, а также практических разработок в области навигационного дизайна.*