

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
2. Мусулин А. Ностальгия по вечности. Статьи и лекции. – К.: Культурная ассоциация «Новый Акрополь», 2008. – 260 с.
3. Головацький Я. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. – К.: Довіра, 1991. – 94 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Ливрага Х.А., Гусман Д.С. Сокровенный смысл жизни. Сборник / Пер. с исп. – М.: КЦ «Новый Акрополь», 2001. – 408 с.
6. Ливрага Х.А., Гусман Д.С. Сокровенный смысл жизни. Сборник: Т .2. – Пер. с исп. – М.: КЦ «Новый Акрополь», 2005. – 338 с.

Ігор ШАПІНСЬКИЙ,
мистецтвознавець

ХУДОЖНЯ ТА КОМП'ЮТЕРНА ЄДНІСТЬ ФОРМОТВОРЧИХ ЗАСАД ПОЛІГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Друкована поліграфічна продукція становить нині чи не найбільшу частину усієї продукції дизайну. Насамперед це різноманітні засоби середовищних візуальних комунікацій, всі види друкованої реклами, ділові папери, каталоги, буклети, репродуковані тиражовані графічні та живописні художні твори тощо.

Динаміка значного кількісного зростання витворів поліграфії, висока якість продукції, оперативність пов'язані насамперед із застосуванням електронних технологій, проникнення яких в усі сфери видавничо-поліграфічної діяльності зумовило перехід проектних і виробничих процесів на якісно вищий рівень. В останні два десятиліття ціла низка традиційних довготривалих операцій проектування і виготовлення продукції графічного дизайну залишилась у минулому. Назвемо лише деякі з них: збирання й опрацювання аналогів і прототипів, розробка попередніх ескізів, експертна оцінка напрацьованого матеріалу, вибір найбільш вдалого вирішення, виконання чистового варіанту. Після того – виконання вручну чи за допомогою фотонабору шрифтових ділянок, кольороподіл. І це тільки на стадії проектування. Не менш кропіткою і важливою є стадія друку.

За нових умов художньо-творчого процесу з використанням цифрових технологій більшість названих процедур забезпечені машинними операціями. Художник-дизайнер отримує необмежені можливості оперування засобами художнього формотворення, поєднання різновидів графічного мистецтва, широкої номенклатури засобів додрукарських процесів та друку.

Зрозуміло, така ситуація сформувалась внаслідок еволюції всіх чинників графічного мистецтва, друкарської справи та проектування, тобто усього того, що сьогодні називають поліграфічним. Фахівцям графічного мистецтва відомо, що кожен історичний етап залишав по собі сформовану систему візуального мовлення – певну сукупність декоративно-формальних ознак, які знаходилися у прямій залежності від техник і технологій проектування, виготовлення друкарських форм та отримання з них відбитків.

Вважається, що найранішими творами візуального мистецтва були графічні начерки на стінах кам'яних печер, виритовані орнаментальні зображення чи неглибокі рельєфи, що еволюціонували у пам'ятках древніх цивілізацій, ремісничих виробів античності та Середньовіччя. Їх можна вважати прообразом синтетичних засад друкованої графіки. Майстри багатьох ремесел зверталися до засобів множення зображень, застосовували трафарет, шаблони, набивку, естамп. Із збільшенням

накладів потреба у тиражуванні носіїв візуальної інформації зумовила розвиток технік друку, становлення друкарської видавничої справи.

Відаючи належне графічному друкованому мистецтву, зауважимо: серед видавничо-друкарських технік першими з'явилися клейма, якими маркували майнові папери, товар, його упаковку або тару [1]. Згодом таким засобом стала гравюра на дереві. Її технологічні процеси поєднували створення рисунка (видавничого оригіналу), нанесення зображення на дерев'яну дошку, різьблення (виготовлення друкарської форми) і друк (відтворення). Виконання у такий спосіб графічних аркушів базувалося на сталих прийомах, композиційних схемах, і мало переважно спрощений лінійний характер[2].

З часом композиція зображень ускладнювалася, розширювалися засоби відтворення тонових і пластичних особливостей. За свідченням Д. Степовика, певний внесок у розвиток композиційних і технологічних засобів друкованої графіки зробили майстри (Памва Беринда, Тарасій Земка). Зберігаючи традиції площинного зображення, українська гравюра у XVI–XVII ст. поповнила арсенал образотворчих прийомів, – залучила засоби виявлення об'ємних, просторових якостей і світлотіньових і колірних відношень [3]. Революційні зміни в мистецтві графіки і друку відбулися з винайденням техніки гравюри на металі. Крім того, що металеві форми дозволяли отримувати сотні й більше відбитків, тиражні зразки набували високих художніх якостей, притаманних творам образотворчого мистецтва.

Як констатують дослідники [3, 4], українські художники-гравери XVII–XVIII ст., зокрема Григорій Левицький, Іларіон Мигура, Інокентій Мирський, демонстрували досконаліше професійне володіння художніми і технічними засобами, а ніж їхні тогочасні європейські колеги.

Прийшовши на зміну гравюрі на дереві, офорт і літографія еволюціонували від виробничої до художньої техніки. Їх винайдення безпосередньо пов'язане з тогочасними досягненнями фізики, хімії, технології обробки матеріалів, а розвиток – з іменами найвидатніших українських та західноєвропейських художників [1]. Різновиди офорту – акватинта, меццо-тинто, м'який лак, травлений штрих являли собою своєрідну професійну абетку графічного мовлення, яка збільшилась у своєму арсеналі новим діапазоном пластичних вирішень, зображеннями із нюансними градаціями тону, растровими просторовими ефектами, складними фактурами тощо. Практично всі штрихові і тональні реєстри рисунка надзвичайно точно й ефектно почала відтворювати літографія, винайдена у 90-х роках XVIII ст. А. Зенефельдером. У цій техніці хімічні процеси обробки рисунка на камені визначали кінцеву якість тиражних відбитків. Відомо, що з-поміж українських художників вагомих внесок у розвиток офорта й літографії зробив Т. Шевченко – перший у Росії академік офорта на думку якого «бути хорошим гравером означало поширювати прекрасне і повчальне у суспільстві» [4]. Літографічні роботи Т. Шевченка, на жаль, не збереглися, зате його досконалі з художнього і технічного погляду офорти стали взірцем майстерності.

Наприкінці XIX ст. друкована високоякісна графічна продукція із залученням засобів гравюри на металі, офорта, літографії набула значного поширення. Розширення арсеналу композиційних засобів і технічних прийомів у поліграфічній справі відбувалося синхронно з досягненнями промисловості, науки, техніки, що, у свою чергу, прискорювало розвиток поліграфічних технологій і впровадження винаходів у виробництво [5]. У той час виникла потреба фахового розподілу узгодженої праці художників, граверів, друкарів. Тема непростих взаємозв'язків мистецтва і технологій завжди набувала актуальності в періоди появи та розвитку нових технічних можливостей.

З винайденням фотографії відбулися суттєві зміни у справі репродукування оригіналів графічних творів і їх тиражування. Внаслідок упровадження фотографічної техніки в друкарські процеси стала можливою поява хромолітографії, цинкографії, автотипії, геліографури.

Узагальнюючи вищезгадане, можна констатувати, що на початку XX ст. фактично окреслилися синтетичні засади дизайну друкованих видань. Такі засади базувалися на цілковитій узгодженості проектних і виробничих процесів. Художник (дизайнер), щоб створити художній твір засобами по-

ліграфії, мав використовувати не тільки суто творчі вміння і навички, а й розумітися на технічних і технологічних питаннях поліграфії.

Тема непростих взаємозв'язків мистецтва і технології завжди набувала актуальності в періоди появи та розвитку нових технічних можливостей. Один із теоретиків «художньо-виразної типографіки» Е. Рудер, у зв'язку з тим, що фотонабір істотно збагатив арсенал виразних шрифтових засобів писав про закономірність таких процесів: «Типограф повинен враховувати сучасний і майбутній розвиток своєї галузі, який приносить з собою нові художні форми. Техніка і формоутворення неподільні, будь-яке друковане видання є своєрідним документом епохи і повинне поєднувати у собі притаманні їй як технічні, так і художні риси...» [6].

Загальновідомий факт експериментаторства художників – представників «промислового мистецтва» у 1920-х роках, коли до арсеналу художніх і технологічних засобів залучались різноманітні образотворчі складові: рисунки, фотографії, репродукції, орнаменти, шрифти, знаково-символічні елементи, а також відбувався пошук синтезу нових прийомів створення оригіналів і репродукування.

В основу такого синтезованого типу зображень поклалися пропедевтичні закони візуальних мистецтв і техніко-технологічні можливості друкарства. Відомо, наприклад, що Г. Нарбут більшість своїх рисунків створював з розрахунком на подальше репродукування [7]. Він відвідував друкарні, цікавився технологічними вимогами до оригіналів, і переконався у можливості отримання високохудожніх зразків друкованої продукції лише за умов спільної роботи художника і друкаря, їхньої поваги до кінцевого продукту поліграфічного дизайну. Художники і майстри друкарської справи того періоду сприяли розвитку видавничої графіки, їхні твори стали хрестоматійними для наступних поколінь. Насамперед це роботи М. Ільїна, В. Кричевського, О. Маренкова, А. Петрицького, О. Родченка, С. Телінгатера [7], художників-бойчуків.

З утвердженням тоталітарної моделі культури період творчих експериментів тривав недовго. Починаючи з 30-х років, внаслідок централізації поліграфічного виробництва і видавничої справи, а також усіх видів і жанрів образотворчого мистецтва, їх загального підпорядкування комуністичній ідеології відбулася реорганізація видавничо-поліграфічної системи, змінилися принципи дизайнерського підходу до друкованої графічної продукції [7]. Роль художника-дизайнера обмежилася косметичною функцією «оформлювача», а видавничу графіку перетворилася на антидизайнерську. Цілісний процес композиційного, ілюстративного, шрифтового вирішення книжкового аркуша, поліграфічної підготовки і друку було фактично розчленовано. Натомість широкого використання набули різноманітні типові заставки, типографічні набірні прикраси, бордюри, орнаментальні смуги з елементами радянської символіки, що начебто мала передавати трудовий героїзм, пафос. Не випадково видавничу графіку періоду 30–50-х років виглядає композиційно і стилістично одноманітною, обмеженою використанням художньо-поліграфічних засобів і прийомів.

У 60-х роках з настанням «хрущовської відлиги» умови дещо змінилися на краще. Українські художники почали звертатися до національної спадщини, до надбань світового графічного мистецтва й видавничо-поліграфічної справі. Серед них С. Адамович, А. Базилевич, Г. Гавриленко, О. Данченко, М. Компанець, В. Куткін, В. Перевальський, І. Селіванов, В. Чебаник, Г. Якутович [8].

У 70–80-х роках ХХ ст. набував стабільності процес відродження і розвитку кращих традицій видавничої графіки. Будь-які зображальні форми тиражувалися за допомогою усіх різновидів високого, глибокого, плоского друку, із залученням додаткових поліграфічних аксесуарів і технологій, не виходячи за межі сталих стилістичних рішень та певного набору композиційних варіацій. Виключно завдяки особистісним професійним прийомам щодо пошуку композиції аркуша, новаторським підходам до вибору засобів друку певний вплив на якість української друкованої графіки мали роботи Р. Романишина, М. Стратілата, А. Чебікіна, С. Якутовича та ін.

З появою і розвитком комп'ютерних технологій на початку 90-х років змінилися не тільки кількісні, а й якісні співвідношення між художньо-творчими і технолого-виробничими чинниками графічного дизайну. В нових умовах практично всі дизайн-процеси, пов'язані з проектуванням

оригіналів, проходженням додрукарських етапів, пробні відбитки, експертна оцінка і друк були покладені на цифрові технології та електронний інструментарій. Спеціальні програмні пакети, новітні пристрої, що забезпечують художньо-творчу дизайнерську практику, настільки швидко удосконалюються, що навіть важко уявити, якими будуть засоби проектування і поліграфічного відтворення у майбутньому. Вже сьогодні цифрові технології дозволяють: відтворювати увесь спектр продукції графічного дизайну; виготовляти наклади зі змінною інформацією кожного примірника; захищати поліграфічну продукцію від підробки; забезпечувати візуальну довершеність видань; впливати на характер художнього оформлення, змінювати його емоційно-образний лад; урізноманітнювати сенсорне і зорове сприйняття друкованої поверхні; наділяти поліграфічні зразки специфічними якостями; поєднувати виробничі функції з ознаками «художності» і «рукотворності» [1].

Розвиток технологій спонукає дизайнерів-графіків постійно удосконалювати свою комп'ютерну грамотність, відстежувати появу нових програмних продуктів. Варто акцентувати увагу на програмних засобах створення та трансформації шрифту. Для дизайнера стало звичним, що текстові електронні зображення складаються з символів, відображення яких визначається їх кодом, гарнітурою, кеглем, кутом повороту та нахилом. Необхідна для формування електронних текстів інформація може представлятися по-різному, внаслідок чого існують відмінні типи шрифтів (Bitmap, True Type, Postscript та ін.), кожен зі своїми особливостями. Наприклад, Bitmap-шрифт найбільш зручний для екранного експозиціонування, однак при збереженні і передачі шрифтових зображень, призначених для високоякісного друку, він виявляється малоефективним. True Type і Postscript - векторні шрифти, котрі вимагають значних затрат часу на формування зображення порівнянно з Bitmap-шрифтами, однак вони здатні забезпечити кращу якість зображень, крім того – необхідні для роботи в основних графічних редакторах (Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, Macromedia FreeHand).

Як відомо, електронно-графічні шрифтові зображення можуть бути описані двома відомими методами – растровим та векторним. При растровому – візуальна інформація представляється у матриці, кожен елемент якої є мікроскопічним фрагментом цілого – точкою (pixel). Для відтворення такого типу зображення необхідно мати сукупність точок по горизонталі і вертикалі та знати колір кожної з них.

Векторна форма - абстрагована від точкової структури формування зображення в технічних пристроях. Векторний опис візуальної інформації оперує термінами прямих і кривих ліній, що задаються координатним способом і кутами повороту [9]. Суттєва перевага векторної графіки в тому, що якість зображення не змінюється при масштабуванні. З цих причин їй належить більша частка у загальному об'ємі робіт при виконанні оригінал-макетів друкованих видань.

Отже, той чи інший обраний дизайнером метод отримання зображення є важливим фактором процесу формотворення шрифтових знаків у графічному дизайні. Слід зазначити, що основною метою проведення композиційних та конструктивних пошуків є знаходження відповідного візуального образу шрифтового знака, наділення його стилістичною визначеністю, емоційною виразністю і пластичною привабливістю.

Традиційно художні процеси формотворення знаків відбуваються на інтуїтивному рівні. Але використання комп'ютерної техніки вимагає, у свою чергу, науково обґрунтованих операцій. Тому сучасний дизайн-процес у поліграфії можна вважати синтезом цих двох складових. Комбінаторні та евристичні дії протікають підсвідомо, але мають при тому базуватися на певній логічній мотивації.

За умов, коли мистецькі й технічні складові поліграфічного дизайну утворили єдине поле дизайн-діяльності, коли значна частина художніх процесів здійснюється технологічним шляхом, говорити про існування окремо художньо-творчих і технолого-виробничих засад не доводиться. Треба визнати, що виникла і успішно розвивається єдність формотворчих засобів графічного дизайну, можливості якого воістину безмежні.



Художньо-поліграфічні елементи оздоблення українських стародруків



Титул книги М. Козачинського «Філософія Арістотелева». Гравер Г. Левицький. 1845

1. Яремчук О. Художні засади синтезу проектних і виробничих процесів дизайну акцидентії // Українська академія мистецтва. – Дослідницькі та науково-методичні праці. – № 13. – 2006 р. – С 237–246.
2. Українська графіка XI–початку XX. ст.: Альбом. – К.: Мистецтво, 1994. – 228 с.
3. Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1982. – 332 с.
4. Турченко Ю. Український естамп. – К.: Наукова думка, 1964. – 336 с.
5. Герчук Ю. История графики и искусства книги. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 320 с.
6. Рудер Э. Типографика. М.: Книга. – 1982. – 270 с.
7. Лагутенко О. Графіка XX століття // Мистецтво України XX століття. – К.: Асоціація артгалерей України, будівельна компанія «Нігма», 1998. – 352 с.
8. Владич Л. Мовою графіки. – К.: Мистецтво, 1967. – 248 с.
9. Моисеев А. Macintosh в компьютерном допечатном процессе. – М.: Рестарт +, 1996. – 144 с.