

**ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ВИЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА
И ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА
УКРАИНСКОГО ЦВЕТНОГО ЭСТАМПА
С ВЫСОКИМ СПОСОБОМ ПЕЧАТИ**

Современный графический дизайн, как и изобразительное искусство, имеет мощную исследовательскую базу. Однако «пограничные» области знания между этими двумя видами творческой деятельности сохраняют большое количество «белых пятен». Взаимовлияние визуально-пластического языка графического дизайна и графического языка украинской цветной гравюры с высоким способом печати одно из них. Данная тема является актуальной ввиду того, что современная цветная гравюра с высоким способом печати имеет точки касания с современным графическим дизайном.

Утверждение графического дизайна в нашей стране как принципиально новой профессии происходило в 60-х гг. прошлого века. На сегодняшний день существует ряд фундаментальных научных трудов, посвящённых различным проблемам графического дизайна, среди которых также имеет место изучение визуально-пластического языка. Точкой отсчёта в исследовании данной проблематики является работа Е. Черневич «Язык графического дизайна». В ней автор выявила и провела теоретическое исследование общих закономерностей визуального языка, указав, что «анализ языка графического дизайна основывается в настоящей работе на семиотически-коммуникативном подходе, получившем широкое распространение в отечественной гуманитарной науке. ...Поскольку данная работа ориентирована на рассмотрение профессиональных вопросов графического дизайна, имеет методический уклон и ставит своей целью исследование характерных особенно-

стей визуального языка, семиотический подход использован лишь в той мере, в какой необходимо для достижения нашей цели» [16].

Проблемы прикладной графики 1970-х рассмотрены В. Ляховым в работе «Актуальные проблемы современной советской прикладной графики». Вопросы визуально-пластического языка, занимаясь проблемой стиля в графическом дизайне, по мере необходимости касался С. Серов в книге «Стиль в графическом дизайне». Рассматривая модель стилевого развития в 1960-е гг., он отмечал, что «поскольку вся сфера прикладного графического творчества концептуально отождествляла себя с «высокой» художественной культурой, на вершине которой в свою очередь господствовала станковая живопись социалистического реализма, постольку станковостью и живописностью оказывались пропитанными все слои этой художественной системы» [14].

Р. Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие» выявляя взаимосвязь искусства и визуального восприятия, относится к визуально-пластическому языку как к средству создания объекта восприятия. В. Косив в работе «Графічний дизайн як візуальна мова. Проблеми спілкування» рассматривает графический дизайн как язык визуальных коммуникаций. В системе информации о дизайне, его значении и перспективах развития изучение визуально-пластического языка нашло своё место. В связи с исследованием различных проблем дизайна, вопроса визуально-пластического языка в своих работах касались А. Кудрявцев, С. Хан-Магомедов, О. Боднар, В. Даниленко, Н. Сбитнева, О. Гладун и др.

Обзорам многочисленных выставок станковой графики и творчеству отдельных мастеров цветной линогравюры, исследованию образного строя, специфическим особенностям графики, её назначению и перспективам развития как виду изобразительного искусства посвятили свои работы В. Герценберг, В. Цельтнер, Л. Владич, В. Свенцицкая, И. Верба, Г. Поспелов, О. Кис-Федорук, Л. Попова, О. Голубец, О. Лагутенко, Р. Яцив и др.

Однако следует отметить, что графический язык украинской цветной гравюры с высоким способом печати и его влияние на графический дизайн не получили своего исследования. Остались неизученными

«пограничные» с изобразительным искусством области, как, например, взаимовлияние визуально-пластического языка дизайна и графического языка украинского цветного эстампа с высоким способом печати, хотя на данный период времени становится очевидным тот факт, что современная цветная гравюра и графический дизайн имеют всё больше точек касания.

В данной статье ставится задача проследить взаимовлияние визуально-пластического языка графического дизайна и графического языка украинской цветной гравюры с высоким способом печати, провести анализ их взаимодействия в 1960-х и на современном этапе развития. За точку отсчёта взяты 60-е гг. прошлого века — время становления в нашей стране графического дизайна как профессии.

Вполне очевидно, что такая область деятельности как графический дизайн не могла появиться «сама по себе», из небытия. Прослеживая становление профессии, С. Серов отмечал, что «область, где ему предстояло утвердить себя (графическому дизайну. — Е. К.) была уже основательно обжита. Его место занимала целая пирамида творческих деятельностей — с прикладной графикой у основания и с искусством книги и плаката на вершине, уходящей в заоблачные сферы «большого искусства» [14].

Многие авторы, рассуждая о связи текста и изображения, вполне логично и оправданно указывают на книгу как на источник и носитель этой взаимосвязи. О связи графического дизайна с книгой, в числе первых писали В. Ляхов и Ю. Герчук. Опираясь на предыдущих исследователей, С. Серов рассуждает, «что представляло собой в это время (1950–1960-е. — Е. К.) само искусство книги? С ним происходило нечто аналогичное: как и прикладная графика, оно вставало на котурны, тянулось вверх, к «большому» искусству, к «большим» задачам. Это, так сказать, его внешняя ориентация, а с точки зрения внутренней структуры искусство книги также обладало жесткой иерархичностью. На самом «верху» находилась книжная иллюстрация, которая в свою очередь, стремилась выше — к станковой графике. Не случайно эта претензия заставила тогда заговорить о «раскниживании» книжной графики, о её станковизации. Соответственно оформление книги,

шрифт, макетирование, составляющие ценностно-смысловой «низ» искусства книги, тянулись вслед за иллюстрацией, в той или иной мере, приобретая черты иллюстративности и станковости» [14].

В этой связи необходимо заметить, что станковая графика, причисленная С. Серовым к «высокому искусству», и прежде всего украинский эстамп, выполненный в технике цветной линогравюры, являлись в то время своего рода «передовым рубежом» в советском искусстве. Тогда как работы московских графиков той поры выполнялись преимущественно в технике чёрно-белой линогравюры и черной акварели. О чём и писал Г. Поспелов: «К середине 60-х годов стал ощущим отлив от чёрно-белой линогравюры, а вместе с тем расширение интереса к другим эстампным техникам: усилилось значение цветного эстампа, а наряду с линолеумом всё шире распространялись литография и офорт» [14].

Следует указать, что актуальность исследования взаимовлияния визуально-пластического языка графического дизайна и графического языка состоит и в том, что в украинской цветной линогравюре, раньше чем в любой другой области творческой деятельности, к середине 1960-х уже полностью сформировались понятия условной формы и условного пространства. Более того, не приходится говорить, что эти понятия сформировались или начали формироваться на тот период времени в живописи (начало данного процесса относится к 1970-м).

Мы подчёркиваем, что именно в цветной линогравюре, к середине 1960-х, наряду с понятием условной формы и условного пространства, сложилось представление о мере условности и единой стилистике в пределах одного листа и серии в целом. Доказательством именно такого положения дел служат многочисленные цветные линогравюры В. Литвиненко, И. Батечко, А. Фищенко, И. Соболевой, Л. Ивановой, Н. Божко, выполненные в первой половине 1960-х. Становление и развитие данных понятий выявлено нами в процессе исследования графического языка украинской цветной линогравюры с середины 50-х до середины 60-х гг., рассмотренного в контексте его исторического развития [8]. По определению автора статьи, графический язык цветного эстампа с высоким способом печати, есть совокупность графиче-

ских изобразительных средств, при помощи которых создано изображение. Он включает в себя такие составляющие как пятно, линия, штрих, фактура и цвет.

Проведённый анализ графического языка позволил выявить специфику взаимодействия пятна, штриха, линии и цвета при создании изображения в цветной гравюре с высоким способом печати, а также причины, вызывавшие изменения в трактовке формы и пространства в период развития цветной гравюры с XVI в. до середины 60-х гг. XX в. Таким образом, есть все основания утверждать, что в украинской цветной линогравюре, раньше чем в других областях творческой деятельности, сложилось понятие условной формы и условного пространства, принципиально отличающееся от господствующего в то время в советском изобразительном искусстве отношения к форме и пространству.

Если следовать принципу «пирамиды», изложенному С. Серовым, то возникает ряд естественных вопросов:

1) как может быть «занято» место профессии, если её не существовало?

2) почему новое качество — сложившиеся понятия условной формы, пространства, меры условности и единой стилистики в пределах одного листа и серии, — не «подходит» книге?

3) может быть «встать на котурны» было необходимо, дабы действительно, наконец, освободиться от станковости и живописности, довлеющими над всеми видами изобразительного искусства?

Доминантой существующего в живописи стереотипа создания изображения была объёмная трактовка формы и передача пространства с подробной разработкой нюанса при помощи тона и цвета, соответствующего реалиям природы. До начала 1950-х гг. таким подходом к трактовке объёма и пространства «страдала» и цветная линогравюра. После появления в 1951 г. эстампа В. Литвиненко «Охотничья лирика», В. Цельтнер в каталоге выставки произведений художника пишет, что его гравюры условны по цвету и организации пространства, очень целостного и концентрированного, отмечая, что В. Литвиненко заново конструирует этот мир средствами графического искусства, komponуя, творя, а не списывая с природы [15].

Поиски художниками-графиками нового графического языка, подчеркнув своё негативное к ним отношение, обнародовал В. Герценберг в 1961 г., в статье «Искания нового в современной графике»: «Никуда не уйти от того факта, что очень многие графики отступились от сложной задачи “овладения” живым героем — конкретным и вместе с тем типичным человеком нашего времени. ...Какая-то часть графиков настойчиво стремится оторваться от живописи и найти “свой” язык, тональной живописи они противопоставляют линейный графизм, объёмности и пространственности — плоскость, светосиле цвета — его чисто декоративное качество, конкретной чувственности изображения — условность и лаконизм... Но вместе с тем настойчивые, подчас даже нарочитые поиски современного художественного языка и связанные с этим искания специфических возможностей выразительности графических средств подготовили почву для своеобразного культа графического материала... Логика этих исканий (схематично изложенная) примерно такова: искусство нашего времени должно иметь свой стиль; чтобы создать этот стиль, надо найти новую форму; в основных своих чертах она будет однородной для всех видов изобразительного искусства, к особенности этой новой формы более всего приблизилась графика, в частности линогравюра» [3].

Насколько эти процессы были тогда актуальны для книги, хорошо видно из статьи В. Ляхова «Книжная графика», где он отмечает, что «тогда же, в середине 60-х годов, стали определяться своеобразные “полюса тяготения”, обозначающие крайние позиции в дискуссиях о книжном искусстве. Соответственно этому, конечно достаточно условному, разграничению можно сказать, что одни художники (и искусствоведы) во главу угла ставили интересы книги как исторически сложившейся функциональной и художественной организации, требующей от изображения (иллюстрации, например) специальных качеств — “книжности”; другие, наоборот, шли от признания графики как ведущего начала книжного искусства, при этом собственно книга, процесс ее чтения считались чем-то вторичным, производным. ...Сам факт обсуждения имевшихся разногласий был важным доказательством зрелости нашего книжного искусства» [11].

То, что влияние нового качества графического языка эстампа, выполненного в технике цветной линогравюры, было благотворным, подтверждает и тот факт, «что не случайно именно в конце 60-х годов начался стихийный процесс выкристаллизовывания в среде художников книги новых профессиональных специальностей. К их числу относится художественное конструирование — творческая деятельность, имеющая целью организацию книги как целостного функционального и художественного организма. Эта специальность не нова: она существовала в 20-х — начале 30-х гг. и была представлена такими именами, как Л. Лисицкий, А. Родченко, С. Телингатер» [11]. Понятно, что даже частично ослабив тиски социалистического реализма, возможно было продвигаться вперёд, заговорить о опыте 1920-х — 1930-х и начать развиваться в данном направлении.

Высказывания критики (рассматриваемого периода времени) и проведённый автором анализ графического языка украинской цветной линогравюры свидетельствуют, что цветной эстамп с высоким способом печати занимал самые передовые позиции в советском искусстве, понятия стиля и «новой формы, однородной для всех видов изобразительного искусства» сформировались в недрах станковой графики. Таким образом, книге и прикладной графике было жизненно необходимо тянуться вверх, чтобы использовать новые знания и опыт в свете задач, соответствующих их собственной специфике.

Проведённое нами исследование графического языка украинской цветной линогравюры первой половины 1960-х [7] доказывает, что есть все основания говорить о том, что графический язык украинской цветной линогравюры середины 1960-х определяющим образом повлиял на визуально-пластический язык книги данного периода. Так, говоря о промышленной графике, В. Ляхов, в статье «Прикладная графика», отмечает, что «в самом конце 50-х гг., инстинктивно чувствуя недостаточность своего творческого опыта, мастера и молодые художники промышленной графики обратились к традициям советской книжной графики. ...Книжность была вовсе не плохим качеством, особенно для этого, пришедшего на смену “фестивальному”, периода. Приобщение к “книжности” дало художникам возможность глубоко понять

необходимость целостного, ансамблевого подхода к изданию, поставила перед ними во весь рост проблему освоения пластических ценностей пространства, цвета, фактуры и т. д.» [10].

Таким образом можно утверждать, что взаимовлияние визуально-пластического языка графического дизайна и графического языка цветной гравюры с высоким способом печати на период конца 1950–1960-х годов проявилось в едином понимании условного объёма и условного пространства, создаваемых при помощи графических изобразительных средств, использовании условного цвета, фактуры и сохранения единой стилистики в трактовке всех элементов композиции.

Начало XXI в. отмечено появлением интереса со стороны художников-графиков к традиционной технике цветной гравюры на линолеуме. В отличие от второй половины XX в., сегодня чёрно-белая линогравюра практически не встречается на выставках, редкие исключения свидетельствуют о том, что «цветной минимализм» не нашёл своего развития в образном мышлении современных художников-графиков. Совсем иначе обстоит дело с цветной печатью — здесь диапазон творческих поисков очень широк: от традиционного полноцветного эстампа с объёмной трактовкой формы и глубокого пространства, в соответствии с реалиями природы, до условно решённых работ, почти утративших фигуративное начало.

Если говорить о гравюрах, сохраняющих сюжетную основу в композиционном решении, то надо отметить, что в них мера условности в передаче объёма и глубины очень разная. Наиболее часто композиция строится на сочетании условно трактованной, при помощи света и тени, формы с плоскостным и условным решением глубокого пространства. В цветных линогравюрах имеет место использование условного и реального цвета предметов. Есть все основания говорить о том, что обновление традиций, на сегодняшний день, сделало возможным развитие цветной линогравюры и в этом русле тоже, хотя представители данного направления немногочисленны.

Современные компьютерные технологии и возможности полиграфии оказали большое воздействие на образное мышление художников и их отношение к цвету. Общеизвестно, что условное цветовое решение

не является находкой сегодняшнего дня. Достаточно вспомнить гольд-друк и кьяроскуро — это традиции, имеющие свои истоки в европейской обрезающей гравюре на дереве XV в. Стоит отметить тот факт, что в наши дни отношение к цвету в корне изменилось. Подавляющее большинство работ строится не на традиционно сближенных по цвету и тону пятнах, а наоборот, на звонком, чистом свете, противоположном по теплохолодности, либо сближенном по тону, в зависимости от поставленной автором задачи, либо абсолютно полярном, как чёрное и белое, и таким образом создаются очень напряжённые, контрастные работы, оказывающие сильное эмоциональное воздействие.

Наряду с традиционными, спокойными, с точки зрения цветового звучания, красками, в листах широко используются открытые, искусственно созданные цвета — бирюзовый, малиновый и др. Всё большее значение приобретает символика цвета — современный молодой художник никогда не изобразит не однополую влюблённую пару голубым, что было вполне приемлемо в 70-е — 80-е гг. прошлого века при создании романтического образа.

Современный графический дизайн, охватывающий все стороны жизни человека, сформировал в обществе зрительный и смысловой стереотип восприятия любой печатной продукции: «картинка» должна быть броской, идея хорошо читаться. В связи с плотностью информационного потока, упростился визуальный образ с тем, чтобы процесс восприятия был быстрым и максимально результативным. Это новое качество созданного стереотипа нашло своё развитие в современном искусстве. И если в графическом дизайне такая «схема» всегда работает на решение какой-либо задачи, то в графике и живописи, зачастую, «волшебное» слово «концепция» возводит мыльные пузыри на высокий постамент произведения искусства.

Веяния сегодняшнего дня проявились в том, что практически исчезли эстампы, отражающие нюансы чувств, требующие длительно-го всматривания и проникновения в замысел автора. Такие проявления свидетельствуют о том, что сложившийся стереотип восприятия повлиял на эстамп определяющим образом — превратил в своего рода «дизайн в материале». Влияние графического дизайна проявилось и в

том, что эстамп почти утратил сюжетную основу, что хорошо просматривается на примере графических серий, в подавляющем большинстве имеющих ассоциативное решение или содержащих набор общеизвестных визуальных символов.

В связи с данными обстоятельствами возросла мера условности при трактовке формы и пространства в цветном эстампе с высоким способом печати. Наряду с плоскостной трактовкой, наиболее распространено композиционное решение, которое строится на сочетании условного объёма и плоскости.

Смысловая нагрузка композиций зачастую носит декларативный характер, ход, который достаточно часто используется в графическом дизайне. Большое распространение получило раскрытие темы путём ассоциативного мышления, как правило, такое решение построено на сочетании символического образа и абсолютно условного окружения (это качество также присуще современной рекламе и плакату). Из составляющих графического языка, при создании изображения, задействованы пятно, фактура и линия, штрих в цветной линогравюре почти исчез.

Особый интерес современные авторы проявляют к фактуре. Художники редко гравюруют её на доске, для создания фактуры на оттиске применяют любые материалы. Используется практически всё, на что можно накатать краску. Цвет приобрел самодовлеющую ценность, его эстетические качества привлекают современных художников сами по себе, без какой-либо смысловой нагрузки — так работает формальное пятно в дизайне.

Если говорить о цвете, то одна работа может иметь несколько совершенно различных между собой решений. Тираж нынешних эстампов исчисляется небольшим количеством листов, последний часто печатается на бумаге разных цветов, используются не только мягкие в тональном отношении пастельные цвета, а и бумага открытого, ярко-го цвета. Таким образом, не приходится говорить о тиражности в привычном для нас смысле.

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. В 60-е гг. XX в. графический язык украинской цветной линогра-

вюры оказал существенное влияние на становление визуально-пластического языка графического дизайна.

2. Современный графический язык украинского цветного эстампа, выполненного в технике высокой печати, приобрел некоторые черты визуально-пластического языка графического дизайна. Это проявилось в утрате сюжетного начала в сочетании с ассоциативным решением и знаковой символикой, формальное пятно стало самодостаточным объектом в станковой графике.

1. *Афанасьев В., Давидова Е.* Українське радянське образотворче мистецтво. — К., 1978. — С. 118.

2. *Владич Л. В.* Мовою графіки. Огляди, статті, рецензії. — К., 1967. — С. 248.

3. *Герценберг В.* Виставка «Советской России» // Искания нового в современной графике: Сб. ст. — Л., 1961. — С. 131–152.

4. *Гладун О.* До проблеми візуальної мови графічного дизайну України // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. — Харків, 2009. — № 5. — С. 42–46.

5. *Голубець О.* Нова кон'юктура у мистецтві 1990 років // Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів., 2000. — Вип. 11. — С. 270–278.

6. *Даниленко В.* Дизайн України світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія. — Харків, 2005. — С. 244.: іл. — Бібліографія: С. 227–229.

7. *Калашикова Е. А.* Графический язык украинской цветной линогравюры первой половины 60-х годов XX в. // Молода мистецька наука України. — Харків, 2002. — № 5.

8. *Калашикова О. А.* До питання про особливості розвитку української кольорової ліногравюри середини 1950-х — початку 1960-х років // Традиції і новачії у вищій архітектурно-художній освіті. — Харків, 2000. — Вип. 2/3. — С. 24–25.

9. *Косів В.* Графічний дизайн як візуальна мова. Проблеми спілкування // Вісник Львівської академії мистецтв. — Л., 1999. — Спецвип. — С. 190–194.

10. *Ляхов В.* Очерки современного советского искусства: Прикладная графика — М., 1975. — С. 188–199.

11. *Ляхов В.* Очерки современного советского искусства. Поиски и находки в книжной графике. — М., 1975. — С. 144–165.

12. *Поспелов Г.* Очерки современного советского искусства: Новые тенденции в эстампе и рисунке. — М., 1975. — С. 175–188.

13. *Сбитнева Н. Ф.* Графический дизайн постсоветского пространства 1990-х годов // Вісник ХДАДМ. — 2004. — № 1. — С. 121–125.

14. *Серов С. И.* Стиль в графическом дизайне 60–80-е годы. — М., 1991. — С. 4, 7, 8, 116, 181.

15. *Цельтнер В.* Графика В. Литвиненко // Советское станковое искусство. Сборник. — М., 1974. — С. 122–130.

16. *Черневич Е. В.* Язык графического дизайна. — М., 1975. — С. 4, 137.

Анотація. У статті йдеться про взаємовплив візуально-пластичної мови графічного дизайну і графічної мови українського кольорового естампа з високим способом друку.

Ключові слова: графічний дизайн, візуально-пластична мова, графічна мова, естамп.

Аннотация. В статье идёт речь о взаимовлиянии визуально-пластического языка графического дизайна и графического языка украинского цветного эстампа с высоким способом печати.

Ключевые слова: графический дизайн, визуально-пластический язык, графический язык, эстамп.

Summary. The matter concerns the interference of visual plastic language of graphic design and the graphic language of Ukrainian colored engraving with the high quality print in the article.

Keywords: graphic design, visual plastic language, graphic language, engraving.