

**Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка**

Кафедра образотворчого мистецтва та дизайну

Тетяна Шостачук

**Художня образність графіки постмодернізму та моделювання нових
візуальних образів у графічному дизайні**

Монографія

**Житомир
Вид-во ЖДУ ім. І. Франка
2023**

УДК 74:687.1
ББК 74.20
Ш-72

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 10 від 26.05. 2023 року)

Рецензенти:

Ганна ЧЕМЕРИС, завідувач кафедри дизайну Запорізького національного університету, доктор філософії у галузі педагогіки, доцент, член Спілки дизайнерів України;
Анна РУДЕНЧЕНКО, завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор педагогічних наук, професор;
Оксана ПАСЬКО, декан факультету дизайну Київського національного університету технологій та дизайну, кандидат педагогічних наук, доцент;
Вадим СЛЮСАР, доктор філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософсько-історичних студій та масових комунікацій Державного університету «Житомирська політехніка».

Шостачук Т.В.

Ш-72

Художня образність графіки постмодернізму та моделювання нових візуальних образів у графічному дизайні: монографія. Житомир, Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2023. 155 с.

ISBN 978-966-485-285-9 (PDF)

Монографія є теоретико-експериментальним дослідженням графіки постмодернізму та моделювання нових візуальних образів у дизайні. У монографії представлено теоретичні основи графіки постмодернізму, проаналізовано процес виникнення і розвитку каліграми в образотворчому мистецтві та використання шрифту як образотворчого матеріалу сучасними графічними дизайнерами. Виявлено, що на межі образотворчого мистецтва та типографіки з'явився новий вид мистецтва – типографічний портрет. Автором розглянуто технологію створення типографічного портрета, як нового візуального образу в графічному дизайні. У монографії проаналізовано місце і значення шрифту в сучасному дизайні урбаністичного середовища. Окреслено новий художній стиль каліграфіті, що поєднує в собі каліграфію, типографіку й графіті.

Монографія адресована викладачам закладів вищої освіти, фахівцям у галузі дизайну та образотворчого мистецтва, здобувачам вищої освіти спеціальностей 022 Дизайн, 01 освіта/Педагогіка 014.12 Середня освіта (Образотворче мистецтво), педагогам-практикам.

УДК 74: 687.1

ББК 74.20

ISBN 978-966-485-285-9 (PDF)

© Шостачук Т.В., 2023
© Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМА ГРАФІКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....	9
1.1. Постмодернізм як культурно-інтелектуальний напрям розвитку культури.....	9
1.2. Виразальні засоби графіки постмодернізму.....	13
1.3. Художньо-графічна мова каліграм.....	23
Висновки до розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.....	27
2.1. Стилїстика візуально-графічних образів постмодернізму.....	27
2.2. Сучасна практика візуальної комунікації в графічному дизайні.....	30
2.3. Технологія створення типографічного портрета як нового типу візуального образу.....	36
Висновки до розділу 2.....	51
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО КАЛІГРАФІТИ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ УРБАНІСТИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	53
3.1. Нова стилїстика типографіки постмодернізму	53
3.2. Стріт-арт як вид суперграфіки в дизайні сучасного міста.....	71
3.3. Каліграфіті – сучасна мова дизайну урбаністичного середовища....	90
Висновки до розділу 3.....	104
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	105
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	110
ДОДАТКИ.....	114

ПЕРЕДМОВА

XXI століття є епохою інформації та швидкісної комунікації, це призводить до виведення на провідне місце в культурно-мистецькому просторі ідей та концепцій, що ґрунтуються на креативному способі подачі візуальної інформації. Культурна ситуація постмодернізму сприяє створенню нових, відповідних до вимог сучасності, візуальних знаків, повідомлень, текстів, оскільки сучасна людина змушена існувати у великому полі візуальності, сприймаючи зорові образи, в процесі свого професійного та повсякденного життя, як свідомо, так і неусвідомлено.

У процесі сприйняття інформації сучасною людиною на перший план виходить не текстовий символ, а зоровий образ. Постмодернізм привносить нове в стилістику візуального образу, що зумовлює необхідність досліджувати та аналізувати процеси, які відбуваються у сфері образотворчого мистецтва та дизайну.

Ключові питання візуальних практик в образотворчому мистецтві та дизайні розглядалися у працях українських і закордонних фахівців: В. Аронова, О. Генісаретського, В. Глазичева, О. Гладуна, Е. Залевської, В. Даниленко, М. Куратової, Ю. Легенького, Г. Лоли, В. Медведєва, В. Михайленка, Г. Мінервіна, Н. Миропольської, Я. Морбітзера, Н. Ничкало, В. Папанека, С. Прищенко, В. Рунге, В.Сидоренка, Г. Сотської, В. Устіна, О. Фольти, Ж. Фреско, О. Хмельовського, О. Черневич, Б. Шліверського, П. Шпари, С. Шумеги, М. Яковлева та ін.

У художній парадигмі постмодернізму новим вербально-образотворчим образом графіки, як виду образотворчого мистецтва, стає каліграма, що функціонує як структурно складне, багатокomпонентне, варіативне мистецтво, де твір має переважно полікодовий характер. У змішуванні семіотичних кодів можна виділити феномени взаємодії вербального та візуального компонентів культури. Ці мови утворюють між собою складні взаємини, що дозволяє

розширити можливості смислоутворення, а отже, і світосприйняття сучасної людини.

У постмодернізмі людська діяльність перетворює навколишнє середовище і, дотримуючись канонів творчості, стирає межу між мистецтвом і реальним світом, ґрунтуючись більше на почуттях, ніж на раціональності. У цей час дизайн стає ключовим видом професійно-творчої діяльності, а передову роль починає виконувати графічний дизайн, який поєднує в собі візуальну мову передачі інформації у сукупності з чуттєвою переконливістю.

Українська вчена Олена Залевська вважає, що: «графічний дизайн як художній об'єкт пов'язаний з образотворчою діяльністю, задача якої створити емоційно-насичений об'єкт, який буде мати вплив на свідомість глядач; як засіб комунікації графічний об'єкт повинен чітко, послідовно та однозначно передавати комунікативне повідомлення за рахунок використання візуальних знаків» [5, с. 148].

Введення як у графічний твір, так й у візуальний образ графічного дизайну вербального компонента (прямо та опосередковано) обумовлено ускладненням культурних смислів. У межах масової комунікації способи поєднання вербального й образотворчого вбирає в себе графіка, живопис і дизайн. Як наслідок виникає поштовх до розвитку взаємодії двох мистецьких мов – образотворчої й дизайну. Маючи власні характеристики, дві мови утворюють безліч видів співдіяння, що функціонують у сфері масової комунікації, дизайну, літератури та в галузі образотворчого мистецтва. Прикладом може слугувати типографічний портрет, як окремий вид мистецтва, що поєднує три важливі складові: типографіку, фотографію і графіку. Портрет, створений за допомогою типографіки – це своєрідний та оригінальний спосіб образно переосмислити за допомогою слів фотографію або ілюстрацію, створити новий візуальний образ.

Візуальна образність з другої половини ХХ століття стає новою комунікативною домінантою, а взаємодія образотворчої мови й дизайну

зумовлює появу нового типу професіонала – дизайнера-графіка, який стає візуальним комунікатором, універсалом, здатним бачити загальну організацію форми в речах.

В епоху постмодернізму зростає інтерес до нелінійності та багатоаспектності художньо-комунікативних детермінант. Подоланням різноманітних директив і бар'єрів, втіленням в графічному образі нестандартних аспектів візуальності активно послуговується вуличне мистецтво (стріт-арт) з його різноманітними формами й видами, в тому числі графіті й каліграфіті. Саме каліграфіті поєднує в собі каліграфію, типографіку й графіті.

Каліграфіті як візуальне мистецтво, в якому літери поєднуються в складні композиції, намагається за допомогою письма передати більш глибокий сенс, через перетворення художником слова чи групи слів на нову візуальну композицію.

Отже, надзвичайна актуальність теми полягає у наголосі на висхідному інтересі до сучасної практики створення нових візуальних образів, таких як, наприклад, типографічний портрет в графічному дизайні та поширення в дизайні урбаністичного середовища візуальних об'єктів стріт-арту, до створення яких можуть залучатися як дизайнери, так і студенти відповідних спеціальностей.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні художньої образності графіки постмодернізму та дослідженні взаємозв'язку графічного мистецтва каліграми й типографічного портрета; також мистецтва поєднання каліграфії, типографіки й графіті, як шляху створення нових візуальних образів у дизайні урбаністичного середовища.

Поставлена мета передбачає вирішення наступних завдань, що представлено у монографії:

1. Окреслити історіографію дослідження (розділивши наукові джерела за трьома напрямками: ті, що безпосередньо присвячені графіці постмодернізму; що присвячені графічному дизайну доби постмодернізму й ті, що розкривають

питання особливостей типографіки постмодернізму й візуальних об'єктів стріт-арту в дизайні урбаністичного середовища) та здійснити контент-аналіз базових понять наукової праці.

2. Проаналізувати каліграму як новий вид постмодерністичної графіки.
3. Виявити сучасні тенденції візуальної комунікації графічного дизайну.
4. Розробити поетапну технологію створення типографічного портрета, як нового візуального образу в графічному дизайні.
5. Дослідити значення каліграфіти в сучасному дизайні урбаністичного середовища.

Методологічною основою дослідження став комплексний науковий підхід. Художня образність графіки та можливості створення нових візуальних образів у графічному дизайні вивчалася із застосуванням порівняльно-історичного та типологічного методу.

Контекстуальний, художньо-стилістичний та порівняльно-описовий методи вжито для вивчення процесів моделювання нових візуальних образів у графічному дизайні та мистецтві стріт-арту з використанням спільного виражального засобу – літери.

Теоретичне значення дослідження полягає в науковому аналізі художньої образності графіки постмодернізму й моделюванні нових візуальних образів у графічному дизайні та дизайні урбаністичного середовища з використанням спільного виражального засобу – літери.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані в навчальному процесі, зокрема, при викладенні фахових дисциплін та в самостійній роботі студентів при підготовці до семінарських і практичних занять, як навчальний матеріал для дизайнерів, а також як чек-лист для підприємців, які мають намір оновити проекти дизайнерського спрямування.

Монографія складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з

них, загальних висновків, списку використаної літератури та джерел, додатків.

Монографія адресується викладачам закладів вищої освіти I-IV рівня акредитації, викладачам дизайну закладів професійної (професійно-технічної освіти), дизайнерам, здобувачам вищої освіти спеціальностей 015 Професійна освіта, 022 Дизайн, 014 Середня освіта / Середня освіта (Образотворче мистецтво), вчителям та учням гімназій, ліцеїв.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЯ ПАРДИГМА ГРАФІКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1.1. Постмодернізм як культурно-інтелектуальний напрям розвитку культури

Постмодернізм (буквально: «після-сучасність») – загальний термін для позначення нових течій у сучасній культурі, мистецтві, філософії науки, суспільно-політичному житті та способів їх опису [33]. Цей напрям, що склався в останній третині ХХ століття, відкидає попередні модернізм і функціоналізм з їх чистою формою і перевагою технології над змістом. Постмодерністи поєднують елементи старих стилів (включаючи класицизм і бароко) з сучасними формами, що, наприклад, у порівнянні з гостротою модернізму, надає мистецтву більш особистісний характер.

У 1970-1980-х рр. постмодернізм у мистецтві існував під різними назвами, наприклад: неокласицизм, неоманьєризм, необароко, трансавангардна скульптура тощо [38].

Точно визначити поняття «постмодернізм» нелегко або навіть можливо, оскільки це дуже широке, різноманітне, неоднозначне й часто суперечливе явище, що зустрічається в багатьох різновидах, іноді взаємозаперечних. Як наголошує Богуслав Шліверський (*Bogusław Śliwerski*), постмодернізм – це культурний феномен, сутність якого вислизає від традиційних формул і структур. Для одних науковців цей термін означає явища, викликані кризою культури цивілізації, для інших – це назва певного способу мислення про світ, який включає не лише проблеми філософії, мистецтва чи науки, а також соціальні явища, що обумовлюють масову культуру [35].

Погоджуємося з думкою дослідників, які розглядають постмодернізм як наступний після модернізму етап розвитку культури, європейської філософії, суспільно-політичного життя, що запанував в останній третині ХХ століття

та має тенденцію до стилістичного еkleктизму.

Проте, на думку Януша Морбітзера (*Janusz Morbitzer*), датою народження постмодернізму, можна вважати 1917 р., коли Рудольф Панвіц (*Rudolf Panwitz*) опублікував книгу під назвою «Криза європейської культури», в якій вперше описав ознаки «постмодерністської людини» [38, с. 67-70].

Ідеї постмодернізму були розроблені різними філософами, тоді як саме поняття було вперше введено в 1979 р. у філософію Жаном-Франсуа Ліотаром (*Jean-François Lyotard*) [29].

Соціолог Зігмунд Бауман, видатний фахівець з питань постмодернізму, пропонує розрізняти постмодернізм як культурно-інтелектуальний напрям, у сфері культури, мистецтва й філософії від постмодернізму – цивілізаційної течії, пов'язаної зі змінами у світі технологій [21]. Постмодернізм також іноді вживається у значенні «Постмодерний стан», тобто умови соціальної, економічної та психологічної ситуації в сучасному постіндустріальному, технологічно складному стані західної цивілізації.

Зазначимо, що постмодерністська теорія та її теоретико-філософське обґрунтування у вигляді постструктуралізму відносно нове явище, яке не було інтелектуально підтримане, як у випадку з іншими теоріями. Це означає, що існує невелика кількість джерел, які доступно пояснюють теорію постмодернізму. Ще менше сказано про постмодернізм як емпіричне та історичне явище.

Постмодернізм сьогодні викликає все більше уваги, про що свідчать, наприклад, опубліковані праці, в яких використовується цей термін чи його еквіваленти або виявляється інтерес до цього явища.

У індексі *Books in Print* з 1978 по 1981 роки немає назви книги про постмодернізм, проте з'являється 14 публікацій у 1988 році, 22 – у 1989 році та 29 – у 1990 році. Індекс *Humanities* показує, що у 1980-1983 рр. не було жодної книги про постмодернізм, проте в 1987-1991 рр. їх було аж 241. Сюди не входять

позиції, які лише посиляються на постмодернізм; аналогічно зі статтями в журналах і найпопулярніших ЗМІ. Навіть у цьому випадку два великих журнали з соціальних наук «*Theory, Culture and Society*» і «*European Social Science Journal*», присвятили постмодернізму спеціальні випуски. А, наприклад, в Англії термін «постмодернізм» вживався лише у дискусіях про сучасну архітектуру [29].

Дослідники постмодернізму, які вбачають його джерела в попкультурі та радикальних течіях дизайну, активно розробляють різні гіпотези щодо сутності цього явища. Так, більшість з них вважає, що постмодернізм – це трансісторичне явище, яке виникає щоразу в будь-якій кризовій епісоді (у такому випадку народжується культура з типологічними параметрами постмодернізму як універсального чинника подолання кризи). Риси цього явища з'явилися в 1960-70-х рр. ХХ століття на Заході, а в останні десятиліття воно швидко стало загальною тенденцією у творчій та духовно-практичній діяльності людини [30].

Завдання постмодернізму, на відміну від класичних раціональних форм, пошук нового художнього самовираження, експериментів, що відбувається переважно через образну еkleктику елементів, зазвичай в іронічному, а й іноді й презирливому аспекті, підкреслена індивідуальність митців. У постмодернізмі відбувається як синтез різних видів мистецтва: живопису й фотографії, графіки й комп'ютерної графіки, образотворчого мистецтва й дизайну тощо, так і виникнення нових видів (інсталяції, кінетичне мистецтво, треш арт, цифрове мистецтво тощо).

Постмодернізм, як і більшість нових явищ, був підданий критиці, спрямованій на з'ясування його стильової самостійності та отримав неприємні визначення – «ери грабунку» або «ери пародій». Хоча теоретики постмодернізму визнавали, що цей напрямок у розвитку культури не претендує на оригінальність, а лише «працює», «грається» з вже створеними артоб'єктами. Зокрема, Фредерік Джеймісон (*Fredric Jameson*) у 1983 р., з приводу постмодерної культурної

тенденції запозичень, констатував, що всі стилі, які можуть бути винайдені авторами та художниками, вже були винайдені раніше. Після 70-80 років існування класичного модернізму настав результат – виснаження інтелектуальних ресурсів. «У світі, в якому стилістичне нововведення більше неможливо, все що залишається – наслідувати мертві стилі, говорити через маски й з голосами стилів в уявному музеї» [9].

І хоча постмодернізм, як вважається, зародився в архітектурі, поступово, до кінця ХХ – початку ХХІ століття він захопив всі сфери культури. Проте наш інтерес становлять постмодерні тенденції в галузі образотворчих мистецтв, зокрема в графіці.

У графіці постмодернізму спостерігаються процеси відмови від звичних образів, однозначних смислів і все частіше від зображення реального об'єкта. Завдання автора залучити глядача до гри, яка його інтригує, надати можливість перевірити свої креативні можливості, здатність до асоціативного мислення тощо.

Ознайомлення з досвідом вітчизняних та закордонних науковців у сфері образотворчого мистецтва дозволяє виокремити основні риси постмодерної графіки, а саме:

- створення штучної реальності (у процесі естетичного освоєння світу відбувається не відображення реальності, а моделювання дійсності);
- гіперреальність (цьому художньому прийому сприяє прогрес цифрових технологій, коли стирається різниця між реальним й уявним);
- еkleктичність образів;
- вільне поводження з традицією, відсутність поклоніння авторитетам, культурним зразкам, класиці;
- фрагментарність замість цілісності;
- полісемія (багатозначність) знака набуває особливого значення;

– знаковість, символічність [9, 10].

Графіка постмодернізму запозичала образи та підходи з інших галузей художньої й популярної культури, дизайну. Візуальні цитати, посилання всіх видів, мімікрія стилів – це суттєва особливість шляху графіки, її метаморфози в ХХ столітті. Результатом цього став постмодернізм як завершальний акорд сучасної культури.

1.2. Виразальні засоби графіки постмодернізму

Графіка (гр. *γραφικος* – письмовий, від гр. *γραφο* – пишу) – вид образотворчого мистецтва, що поєднує малюнок і друковані художні зображення (гравюра, літографія, монотипія тощо), які ґрунтуються на мистецтві рисунка, але мають власні образотворчі засоби та виразальні можливості.

Існує дві основні класифікації графічних творів: за способом створення зображення та функцією.

Розрізняють види графіки: станкову (малюнок, що не має прикладного значення, естамп, лубок); книжкову, газетно-журнальну (ілюстрація, оформлення і конструювання друкованих видань); прикладну (промислова графіка, поштові марки, екслібриси); плакат [16, с. 5].

Проте, на думку деяких авторів, цей підхід застарів і класифікацію слід розширити з огляду на комп'ютерно-інформаційну революцію, що відбулася межі ХХ-ХХІ століть.

Таким чином, доцільно розглянути інший поділ:

- **малювальна графіка**, яку також називають унікальною, оскільки твір малюється художником в єдиному екземплярі власноруч;
- **друкована**, коли художник виробляє друковану форму з різних матеріалів (метал, дерево, лінолеум тощо), за допомогою якої можна відтворювати будь-яку кількість зображень (обмеження лише у виробничих потужностях);

- **комп'ютерна**, що не вимагає перенесення на друкований носій і практично не має фізичних обмежень копіювання (але є юридичні обмеження, що впливають з авторського права) [24].

Якщо порівнювати графіку з живописом, то перша вважається більш умовною. Для неї характерні лаконічність художньої манери та місткість образів. Звідси їй властива багатьом графічним творам недовомовленість. Всупереч ювелірній точності, з якою працюють багато художників-графіків, ця техніка нерозривно злита з мистецтвом натяку, яке залишає глядачеві простір для уяви.

У порівнянні з іншими видами образотворчого мистецтва – графіка відносно «молоде» мистецтво, яке оформилося в окремий вид в епоху Ренесансу. Проте спадщина графічного мистецтва різноманітна: це роботи таких всесвітньо відомих майстрів, як Леонардо да Вінчі (1452–1519), Альбрехт Дюрер (1471–1528), Мікеланджело (1475–1564), Хіросіге Андо (1797–1858), гравера і рисувальника Хокусай Кацусіка (1760–1849), чия творчість вплинула на європейське мистецтво. Багато художників-живописців зробили чималий внесок у розвиток графіки.

Важливо згадати Обрі Бердслея – британського художника й ілюстратора, чий стиль різко відрізнявся від творчого почерку інших графіків: розвивався під впливом середньовічного Ренесансу, з дорафаелівськими елементами, через японізм до виразного початку модерну. Саме суміш кількох впливів вважається однією з переваг його кращих графічних творів.

Необхідно спом'янути й видатного графіка Михайла Врубеля, який наприкінці XIX ст. жив і працював у Києві та чия унікальна творча манера до сьогодні не залишає жодного глядача байдужим.

Не менш важливо також згадати імена наших земляків, членів Національної спілки художників України, житомирських художників: Петра Богомаза, Миколу Бутковського, Юрія Дубініна, які плідно й творчо працюють, продовжуючи розвивати традиції сучасної української графіки [4] (Рис. 1.1 – 1.4).

Сьогодні, в епоху постмодернізму й особливо з розвитком Інтернету з'являються нові види мистецтв, які швидко стають повсюдно поширеним явищем.

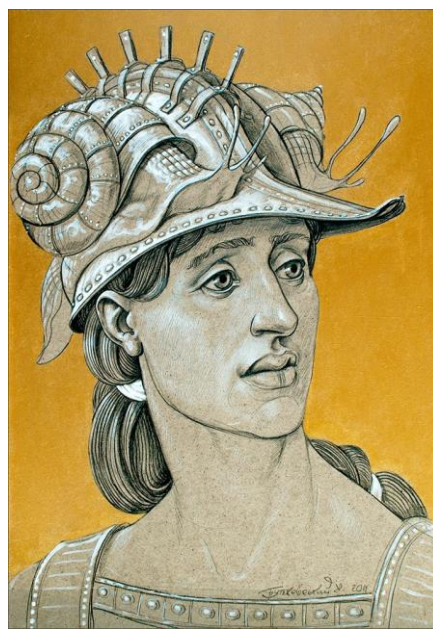
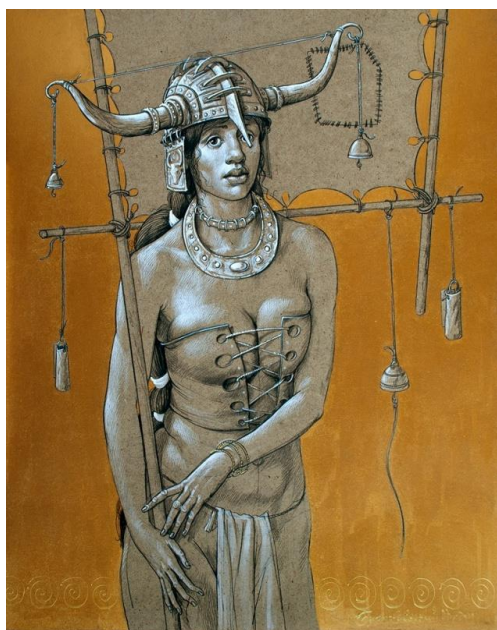


Рис. 1.1, 1.2. Графіка члена Національної спілки художників України Миколи Бутковського, Житомир

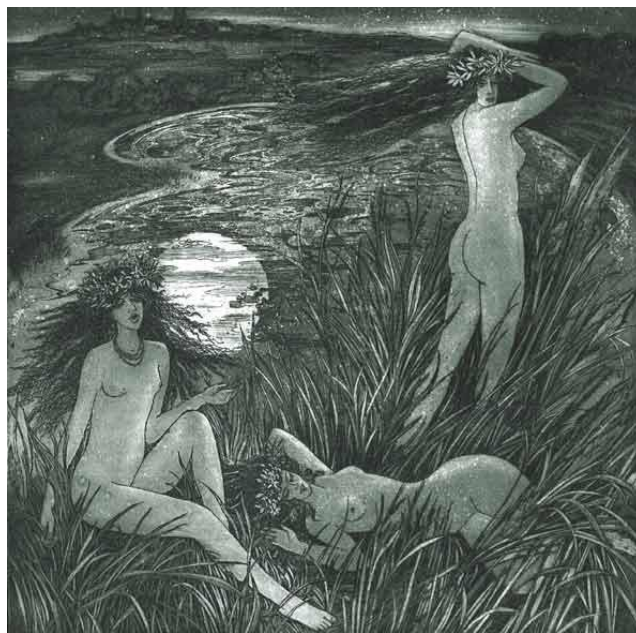


Рис. 1.3, 1.4. Графіка житомирського художника Юрія Дубініна

Це може бути пов'язане з появою нових тенденцій у моді, зміною інтересів публіки, сміливих експериментів художників. Окрім того, у межах уже наявних видів мистецтв, художники роблять акцент на новому, нестандартному підході до візуалізації образів

Розглянемо, як приклад, декілька креативних рішень сучасних графіків [22].

Так, нью-йоркська художниця Джудіт Браун (*Judith Braun*) створює чудові пейзажі та абстрактні візерунки, використовуючи лише свої пальці, змочені у вугільному пилу (Рис. 1.5). Художниця зазначає, що вона часто використовує одночасно обидві руки до межі досяжності рук, оскільки це дозволяє властивій їй симетрії тіла генерувати словниковий запас жестів для створення графічних зображень (див. Додаток А, рис. А.1).



Рис. 1.5. Графіка Джудіт Браун, Нью-Йорк

Проте в епоху постмодернізму не обов'язково бути художником за освітою. Хізер Хансен (*Heather Hansen*) з Нового Орлеана, є за професією танцівницею, і саме танцювальними рухами вона вирішила відтворити на

папері великі композиції, малюючи їх вугіллям і тілом. Таким чином вона влаштовує перформанс на очах у глядачів, які спостерігають за її діями. Коли Хансен танцює, лягаючи на папір, кожен свій рух вона фіксує за допомогою вугілля, тим самим створюючи ніби схему свого танцю.

Хізер Хансен у композиціях намагається відтворити свої рухи (з попередньо нанесеним на поверхню тіла вугіллям) на папері, коли в процесі переходу з однієї форми в іншу, створюються нові зображення та вважає свою креативну роботу новим видом мистецтва – кінетичним малюванням (Рис. 1.6).



Рис. 1.6. «Звільнені рухи». Графіка Хізер Хансен, Новий Орлеан

Екстремальні картини Джанін Антоні (*Janine Antoni*) виконуються завдяки великим рухам, вмоченого в чорнило волосся, а все тіло художниці стає інструментом для малювання [22] (див. рис. 1.7).

При всьому розмаїтті підходів сучасних художників до процесу створення образів запропонуємо ще декілька прикладів:



Рис. 1.7. «Кохання турботи». Графіка Жанін Антоні, Нью-Йорк

- a) для малювання графічних композицій чорним і білим кольором на сірому картоні художниками використовується крейда, прив'язана до палички;
- b) митець Майкл Шепкотт ганчіркою розподіляє фарбу по полотну доти, допоки не буде досягнуто потрібної інтенсивності. Почавши з детального графітового малюнка, він наносить зверху масляну та акрилову фарбу, а потім стирає більшу її частину;
- c) художники використовують картон, який можна розрізати, згинати або складати за необхідності. Картон є відмінним матеріалом для нанесення плоских ділянок кольору на лист паперу;
- d) для створення ілюзії складних текстур в процесі нанесення тонкого шару фарби на кольоровий ґрунт використовують морську губку;
- e) креативний процес створення графічних ліній за допомогою мотузки, яку просочили фарбою;
- f) як фон для графічних малюнків або додавання текстурних елементів

у картину використовують відбитки та трафарети, створені природними формами тощо (Додаток А, рис.А.2 – А.8).

Окрім того, графіку постмодернізму можна створювати за допомогою сміття; зім'ятого, розірваного паперу або картону, що можна використовувати як текстурні елементи композиції.

Проте пропонуємо звернути увагу на переосмислення традицій у мистецтві графіки постмодернізму, що насамперед пов'язано з пошуком нових графічних засобів.

Загальновідомими виражальними засобами графіки є штрих, пляма, лінія, крапка та тло паперу, що створює контрастні або нюансні співвідношення із зображенням (Рис. 1.8).



Рис.1.8. Франкова Наталія. Композиція «Виражальні засоби графіки», 2022

Колір у графіці також може засовуватися, проте виступає тільки в якості допоміжного образотворчого засобу. На відміну від живописців, майстри графіки можуть працювати з одним кольором (наприклад, використовуючи туш або олівець), при цьому створюючи не тільки площинні, а й об'ємні зображення, в яких демонструють тональні нюанси.

У мистецтві графіки постмодернізму абсолютно новим виражальним

Отже, каліграма (гр. *καλλι* – прекрасний, хороший; *γραμμα* – буква) – вірш, фраза чи слово, записані в такий спосіб, що утворюється графічний малюнок.

Етимологічно це слово означає «красиві букви», оскільки воно сходиться до грецького прикметника «*kallos*» й іменника «*gramma*», яке означає «письмовий знак, буква».

Цікаво, що на сьогодні в сучасній літературі точного й вичерпного визначення каліграми поки не вироблено, хоча опис терміну або його складових вже можна знайти в словниках: як в українських, так і в іноземних.

Однією з основних причин є те, що поєднання візуальних та семантичних, логічних та естетичних критеріїв важко аналізувати, як цілісність. Але, всупереч цьому, усі дослідники сходяться в одному: каліграму слід розуміти як культурний феномен, що знаходиться на межі літератури й образотворчого мистецтва.

В останні десятиліття художники, досліджуючи взаємодію між текстом та зображенням, приділили особливу увагу візуальній стороні тексту. Серед явищ цього ряду можна виділити певну групу єдностей, в яких текст і зображення не тільки поєднуються, утворюючи тісну смислову єдність, але й зливаються. Два плани втрачають свою самостійність, а елементи одного семіотичного ряду переосмислюються як елементи іншого семіотичного ряду, що його доповнює [11].

Творчість поетів і художників характеризує спільна риса – креативне перетворення дійсності: художник використовує мову образів, ліній і форм, поет – стихію мови. Але іноді мовотворцям стає тісно в потоках вербальності, а художникам, навпаки, хочеться привнести слова на свої полотна (Додаток В, рис. В.1 – В.3). І, можливо, саме тут, де відбувається злиття і взаємопроникнення поезії та образотворчого мистецтва, сублімується квінтесенція творчості (Рис. 1.10).



Рис. 1.10. Серхіо Альбіак. Каліграфія.
 Портрет французького поета Артюра Рембо намальований
 за допомогою одного з його рукописних віршів

У постмодернізмі ідея каліграми переосмислюється в контексті «постмодерної чутливості», що є епістемальною програмою сприйняття світу як принципово недетермінованого, нелінійного, хаотизованого, фрагментованого та плюрального. У цих умовах каліграма стає універсальним способом організації текстового та художнього простору.

Текст (або витвір мистецтва) у філософії постмодернізму та постструктуралізму інтерпретується як культурно-семіотичні коди, як колажна конструкція цитат, що утворює поліфонічний семантичний простір. У такому контексті в рамках постмодернізму феномен каліграми передбачає аксіологічну рівність значень кожного з елементів графічного твору – слова й образу.

1.3. Художньо-графічна мова каліграм

Деякі сучасні дослідники вважають, що в епоху постмодернізму каліграми стають не просто графічною формою, а окремим видом мистецтва [7, 11].

На думку дослідників (зокрема, Уляни Коржик) каліграми – це розмитий культурний феномен, який перебуває у широкому просторі між літературою та візуальними мистецтвами й в українській мові має назву «візуальна поезія», а її представники – «візуали» [7, с. 28].

Сучасні дослідники, поклавши в основу класифікації насамперед візуальний принцип, зовнішній вигляд, виділяють три основні групи подібних творів:

а) *геометричні зображення* (текст розташований у вигляді строго геометричної фігури) (Додаток Д, рис. Д.1);

б) *зображення конкретних предметів або об'єктів* (зовнішня форма повторює контури будь-якого предмета, об'єкту (Рис. 1.11);

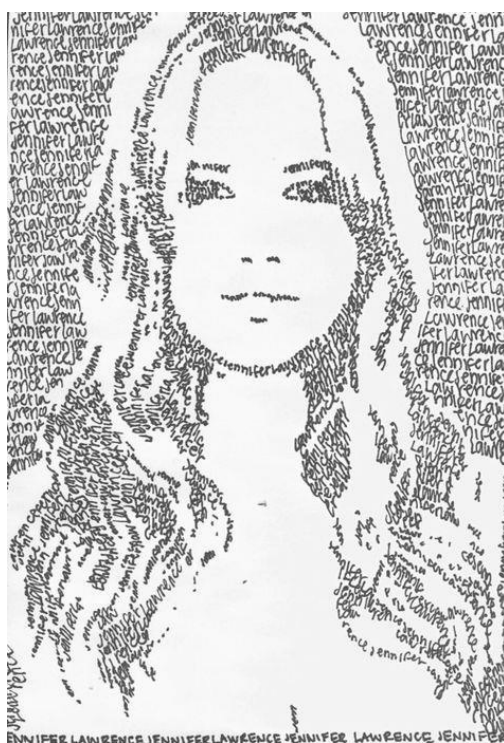


Рис. 1.11. Утада Хікару. Каліграма

в) абстрактні живописні зображення, що визначаються автором як вірші (їх приналежність до поезії встановлюється, зазвичай, лише завдяки заданості в назві або розташуванню у них інших віршів) (Додаток Д, рис. Д.2 – Д.3).

Можна виділити й інші жанри та види сучасної каліграми: шрифтові вірші, шрифтові мозаїки, фотовірші, саунд-вірші тощо. Список залишається відкритим, тому що каліграма як графічний (не поетичний) твір ще до кінця не оформилася як жанр чи образотворчий напрямок.

Проте, вже можна сформулювати деякі спільні риси, властиві сучасній графічній каліграмі, зокрема: вона може складатися з одного повторюваного слова або словосполучення; одного або кількох речень; кількох морфем або службових слів; звукобуквенних поєднань або взагалі з окремих букв (Додаток Д. 4). Окрім того, можливе впровадження в текст геометричних фігур, математичних елементів, синтез вербальних та нотних знаків тощо. Використовуються різні форми, різноманітні шрифти, ігри зі світлом та тінню; до твору включаються різні кольори.

Каліграми, написані, наприклад, у ХІХ столітті або на початку ХХ, були лише фігурними (тобто рядки вірша були побудовані у вигляді якогось предмета чи фігури), то сучасні художники використовують усе різноманіття доступних їм невербальних та вербальних технік та прийомів.

Ми визначили, що проблема співвідношення вербального та візуального у каліграмах розглядається багатьма художниками та отримує різне рішення. Деякі вважають, що в каліграмах вербальне – другорядне: слово, яке вічно змінюється та містить у собі багато сенсів, гине, нескінченно звужується, поміщене у вузькі рамки малюнка [12]. Ймовірно, художник сам повинен визначати у своєму творі ступінь віддаленості від тексту, ступінь «захованості» поетичного тексту в зображенні (Рис. 1.12).

Важливим, на наш погляд, є взаємодоповнюваність форми та змісту, взаємодія всіх елементів (Додаток Д, рис. Д.5).

Глядачеві доводиться інтерпретувати фактично всі складові художньої композиції: сам текст – чи відсутність такого, його конфігурацію та особливості розміщення на сторінці, графічні та іконічні елементи, кольорову гаму, шрифт, графічно позначені мелодійні, просодичні чи сонорні характеристики, тактильні особливості сторінки чи платформи, на якій відтворюється текст, символіку словесного та образотворчого ряду, а головне – взаємодію всіх елементів твору [12].



Рис.1.1.1. Откаленко Оля. Каліграма «Автопортрет», 2022

Висновки до розділу 1

Підсумовуючи опрацьований матеріал, можна зазначити, що графіка постмодернізму відходить від класичних образів, однозначних смислів і все частіше – від прямого показу реального об'єкта, захоплюючись створенням штучної реальності, використовуючи для цього знаковість, символічність.

Художники звертаються до сміливих експериментів у пошуках нових графічних засобів. У цих умовах новим виражальним засобом (окрім крапки, лінії, плями й штриха) стає буква, як універсальний об'єкт для створення візуального образу.

За допомогою букви художники створюють композиції – каліграми – вірш, фразу чи слово, записані в такий спосіб, що утворюється графічний малюнок.

Досліджено, що сучасні митці, вивчаючи взаємодію між текстом та зображенням, приділяють особливу увагу візуальній стороні тексту, створюючи каліграми, як новий графічний твір. Таким чином, в епоху постмодернізму каліграми стають не просто графічною формою, а окремим видом мистецтва, культурним феноменом, що знаходиться в проміжку між літературою й візуальними мистецтвами.

Визначено характерні риси, властиві сучасній графічній каліграмі, зокрема: вона може складатися з одного повторюваного слова або словосполучення; одного або кількох речень; кількох морфем або службових слів; звукобуквенних поєднань або взагалі з окремих букв.

Як твір графіки, каліграма може бути побудована у вигляді геометричних фігур, конкретних предметів чи об'єктів або абстрактної композиції.

У розділі проаналізовано та уточнено базові поняття дослідження, зокрема постмодернізм, графіка, виражальні засоби графіки, буква, каліграма.

РОЗДІЛ 2

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

2.1 Стилiстика візуально-графічних образів постмодернізму

У постмодернізмі ХХІ століття загальною тенденцією у створенні зображень є певною мірою ігнорування конструктивної специфіки графіки. Постмодернізм часто не орієнтується на логічно продуману концепцію формотворчих ідей та засобів упорядкування графічної форми та заперечує копіювання реальної дійсності. Загально відомо, що для мистецьких творів постмодернізму характерні еkleктика, фрагментарність та гра знаків.

Погоджуємося з думкою науковців, що в ХХІ ст. постмодернізм більше тяжіє до форми, ніж до виразу змісту. Вважаємо, що створення графічних образів у постмодернізмі не спирається на побудову структури значень та взаємозв'язків, відповідно зміст твору належним чином не розкривається.

І хоча постмодернізм у візуальному мистецтві, ґрунтується на ідеї культурного різноманіття, пропонує альтернативи, викликає у художників прагнення продукувати нові ідеї, проте, у створенні мистецьких композицій не вимагає організації цілісності. Просторова об'єктивність форми на основі постмодернізму часто спотворюється до невпізнанності, що позбавляє зображення цілісності, краси та зрозумілості у вираженні змісту. Представники постмодернізму не аналізують взаємозв'язок між стилями та не визначають синтез елементів цілісної форми образу, у зв'язку з чим зображення у постмодернізмі втрачають естетичні якості форми [38]. Можливо постмодернізм наблизився до межі, коли він вичерпав себе в інтелектуальній художній культурі й мають відбутися зміни.

На думку українського науковця Тетяни Міронової, візуальне мистецтво («*arts visuelles*» («*visual arts*»)), яке сформувалося в епоху постмодернізму, означає «вид художньої творчості, що поєднує традиційні форми мистецтва та новітні

зображальні техніки та прикладні декоративні форми, які фокусуються на візуальних образах і спрямовані на емоційно-почуттєве сприйняття» [12, с. 66].

Створення візуального образу в графіці є евристичним процесом розв'язання проблем організації форми та подання через наочну форму змісту. Наочний контекст знань, включений в графічні образи, зрозумілий лише фахівцям, а глядачі сприймають у зображеннях лише гармонійні форми та візуальні образи, які, будучи одночасно цілісними й дискретними, висловлюють систему значень змісту.

Візуальний образ має дві ознаки: візуальність об'єкта, що сприймається за допомогою зору та представлена через неї інформація про цей об'єкт. У побудові графічного твору концептами ознак візуального образу стають наочні якості форми, що демонструють зміст. Згідно з висловлюванням Фредеріка Джеймісона: «Візуальність образу стає принципом структурування змісту продуктів візуальної культури» [2]. Дослідник стверджує, що форма, якою передаються знання про культуру, може претендувати на статус онтології візуального.

Зрозуміти зміст візуального образу можна лише у деконструкції наочно-цілісної форми, аналізі значень певних складових та їх взаємозв'язків. Наочний вираз значень елементів форми в цілісності графічного образу дає людині можливість тлумачити різні сенси, включати уяву. Проте, потрібно враховувати, що в постмодернізмі візуальний образ може бути абстрагований від реальних об'єктів.

Таким чином, з позицій постмодернізму зміст візуального образу графіки виражається через подільність форми на складові елементи, що знаходяться у системі значень і смислів. У формально-просторовому відношенні смислова модель графічного образу виражається загальнокультурною геометричною мовою, що сприяє логічному членуванню форми, а в змістовному плані – художніми інтерпретаціями, націленими на визначення взаємозв'язків і синтез

елементів у цілісності наочної форми, яка виявляє основний сенс і диференційовані сенси, пов'язані із системою значень образу.

Візуальні графічні образи, побудовані в системі конвенційних значень, формують у людей прагматичні, духовні та моральні сенси. У побудові цілісної форми образу кожна з функціональних частин та мовних одиниць мають своє місце та взаємозв'язки значень. Особистість здійснює пошук наочних якостей форми відповідно до значення частини в системі. У якісній відносині між формою та змістом частин образу включається ієрархічна залежність, за якою основні елементи цілого наділені більш виразними наочними властивостями форми, ніж другорядні. Синтез взаємозв'язків між окремими ознаками частин цілісності характеризує якісний аспект у побудові форми в єдності зі змістом твору.

Сучасні візуальні образи досить різноманітні, насамперед за технікою створення. Серед них розрізняють:

- хирографічні образи, коли всі зображення виготовлені від руки (живопис, графіка, аплікація тощо);
- фотографічні образи;
- комп'ютерні образи [31].

Застосування технічних засобів (фотоапарат, комп'ютер тощо) дозволяє отримати нові характеристики візуального образу (визначення пропорцій тіла, гіперболічні, афектогені образи, гіперекспресивність тощо) [32].

Зазначимо, що візуальний образ сприймається швидше ніж слова, у ньому більше відтінків і смислів, він майже не підпорядковується уніфікації та конвенціям [31].

Візуально-образний характер сучасності відзначається багатьма дослідниками. Наприклад, Сьюзен Зонтаг (*Susan Sontag*) вважає, що суспільство лише в тому випадку можна назвати сучасним, коли воно зосереджено на виробництві та споживанні образів. «Наша культура дедалі більше стає візуальною. Протягом останніх десятиліть у західній культурі домінують

візуальні засоби масової інформації над усними або текстові повідомлення... Ми живемо в культурі, яка все більше насичується візуальними образами з різними цілями та задуманими ефектами» [36].

Отже, в епоху постмодернізму зміцнилася тенденція до змішування традиційних графічних та живописних творів, фотографії, кіно з порівняно новими об'єктами, які активно фігурують у соціальному полі – медіа, рекламою, дизайном, модою тощо. Поступове стирання меж, які раніше існували між художніми та нехудожніми візуальними об'єктами, призвело до того, що візуальний досвід розширився, і, як наслідок, змінилися процеси споживання та виробництва візуальних образів. Змістився фокус розгляду візуального: раніше існування візуальних артефактів мислилося у межах спеціалізованих місць, наприклад, музеїв, де споживання візуальності велося в обмеженому просторі. Проте в сучасних реаліях візуальні образи почали виходити з обмеженого простору музеїв і сприймаються як частина повсякденного життя. Ця тенденція обумовлена тим, що відбувається стрімке наповнення соціокультурного простору медіавізуальністю [38].

2.2. Сучасна практика візуальної комунікації в графічному дизайні

Самовизначення графічного дизайну в Україні, як одного з видів творчої діяльності, відбувалося на відносно тривалому історичному відрізку часу, що позначилося однаково як на історіографії проблеми, так й розвитку поняттєвого апарату.

У сучасній науці поняття «графічний дизайн» використовується як у вузькому, так і в широкому значенні слова. У вузькому сенсі під графічним дизайном розуміємо проектно-мистецьку діяльність, спрямовану на створення або зміну візуально-комунікативного середовища відповідно до певних завдань та вимог. Графічний дизайн у широкому розумінні не лише результат, а й досить складна за змістом діяльність, яка включає різні суб'єкти, об'єкти, а також

поведінку, що пов'язана з виробництвом [6, с. 93].

Проте, украй важливим, при дослідженні дефініції «графічний дизайн», звернути увагу, що поняття складається з двох компонентів «графіка» та «дизайн». Ці компоненти мають різну спрямованість – художню та комунікативну. Графіка, як вид образотворчого мистецтва, наповнює твори графічного дизайну художньою образністю. Дизайн, як сфера творчості, передбачає художнє моделювання (конструювання). Відтак, цілком логічною є думка вітчизняної дослідниці Світлани Прищенко, що графічний дизайн – це художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є графічне зображення, малюнок [14].

Не менш слушною є думка вітчизняного науковця Олени Залевської, яка характеризує мистецтво графічного дизайну як художньо-конструкторську творчу діяльність з метою створення графічних об'єктів, які повинні відповідати комунікативній меті [5, с. 148].

Однак слід наголосити, що низка вчених (Є. Черневич, Т. Руденко та ін.) пишуть про корінну відмінність завдань та об'єктів дизайн-графіки (*graphic design*) від завдань та об'єктів мистецтва графіки. На їх думку, графічний дизайн перетворює різну інформацію на візуальні сигнали, інтерпретація яких повинна бути однозначною.

Структура візуальної комунікації містить в собі одночасно джерело тексту, яке задає не візуалізований зміст, візуальний комунікатор, візуальний текст, канал зв'язку та приймача тексту. Це зумовлює появу нового типу професіонала – дизайнера-графіка, який стає візуальним комунікатором, універсалом, здатним бачити загальну організацію форми в речах.

Українські науковці Ольга Гладун, Володимир Даниленко, Ольга Лагутенко, Надія Сбітнева, Людмила Соколюк та ін. досліджують питання експериментаторських інноваційних підходів до пластичного виразу в графіці й графічному дизайні.

Компонування, комбінаторика, перестановка деталей – основний метод графічного дизайну. У створенні візуальних образів постмодерністична дизайн-графіка руйнує всі звичні уявлення про колірні відповідності, гармонію і навіть читабельність. У сучасній концепції графічного дизайну можна простежити домінування геометричних форм над плавністю, що зумовлює прямолінійний, структурований характер графічної мови [1].

Завданням дизайну є надання предметам раціонального та сучасного вигляду, дотримання відповідності обраної форми технологіям і матеріалам, орієнтація на певні культурні групи та типи споживачів. Предмет стає засобом візуальної комунікації для дизайнера. Ця ознака є найбільш суттєвою для графічного дизайну. Невипадково графічний дизайн отримав назву «vizcom» – «візуальний комунікатор».

Графічний дизайн, на думку вітчизняного науковця Ольги Гладун, є функціональною, аналітичною системою візуалізації інформації, завдання якого полягає в перетворенні інформації на візуальні знаки, що мають інтерпретуватися максимально виразно [1, с. 12-13].

Візуальна мова графічного дизайну – це засіб презентації інформації. Для передачі інформації використовуються візуальні повідомлення, що є знаками. Зі свого боку повідомлення формують «візуальний текст, який разом із множиною інших текстів складає візуальний гіпертекст інформаційного середовища» [1, с. 18].

Зазначимо, що з кінця ХХ – початку ХХІ століття у дизайні відбувається процес домінування візуальних засобів над комунікативними. Візуальна образність з другої половини ХХ століття стає новою комунікативною домінантою, що ставить під питання статус вербального світу, принаймні, його писемної складової.

Дослідники візуальної комунікації наполягають на тому, що візуальні об'єкти є самостійними й активно впливають на людський досвід.

Візуальне має безліч засобів вираження, котрі вивчаються з опорою на фундаментальні досягнення семіотики, культуральних досліджень, психоаналізу, постструктуралізму, різних видів соціальної теорії тощо.

Зростання медіа та масових комунікацій веде до теоретичного осмислення візуальної образності в іншій якості: увага акцентується на зміні посередницької функції візуальності на конституюючу.

Графічний дизайн являє собою широкий спектр видів та напрямків – таких, наприклад, як типографіка та фірмовий стиль, візуальний стиль вебресурсів та телебачення, поліграфічна та книжкова продукція, інтер'єра та ландшафтна графіка тощо.

Особливого значення у розвитку візуальної комунікації набуває, на наш погляд, типографіка (від гр. *τύπος* – відбиток, *γράφω* – пишу) – галузь графічного дизайну, що зосереджена на формуванні структур і організації мови в її візуальному вимірі. Важливо наголосити, що типографіка займається питаннями підбору шрифтів, їх використанням і композицією, а також визначенням оптимальних стандартів письма. Накреслення шрифту, спосіб його кадрування й подачі дозволяє досягти максимального ефекту та найвищої емоційної реакції.

Стильова відмінність, спосіб подання текстової форми доповнює смислову картину зображення, акцентує на характері задуму, а іноді й домінує над самим зображенням.

Швидкий розвиток цифрових технологій надає графічним дизайнерам комплекс новітнього інструментарію (графічні планшети, сканери, принтери, цифрові фотоапарати тощо) та комплект програмних продуктів, що постійно ускладнюються, пропонують нові можливості з обробки зображень, у тому числі з 3D технологіями. Все це дозволяє графічному дизайну перейти на новий рівень складності з використанням усіх можливостей і ефектів, що пропонуються сучасною технікою.

На відміну від традиційного, класичного застосування шрифтів у

сучасній типографіці використання шрифтів відрізняється величезним розмаїттям і невпорядкованістю. Для типографіки характерні пошуки нестандартних рішень, постійна гра зі шрифтами, застосування в одній рекламі кількох різних кольорів і малюнків шрифтів, незвичайне розташування тексту, а також багато іншого.

Не можемо оминати увагою поняття «**типограми**» (гр. *typos* – відбиток і *gramma* – буква), що означає композицію слова (літери, напису), набрану й надруковану друкарським способом. На відміну від каліграми, образ тут створюється механічними засобами: вибором накреслень шрифту, розташуванням та орієнтацією букв, різними виділеннями, акцентуванням тощо. Друкарський набір і верстка завдяки простоті прийому дозволяють здійснити тісну та органічну єдність вербального, інтонаційного та смислового початку в простій графічній формі.

З огляду на те, що постмодернізм пов'язаний з такими поняттями як: «грайливість», «неординарність», «гострота», «свіжість», «парадоксальність» – навколо шрифтової форми відбувається постійний пошук нестандартних рішень, здатних пробудити почуття та створити виразний образ. У випадку візуальної комунікації інформаційний текст повинен набути емоційної образності й виразності «картинки», тобто за відсутністю картинки текст бере на себе її функції. Ця характерна особливість сьогоденного графічного дизайну вилилася в цілий напрямок «леттерінг» [28].

Термін «леттерінг» походить від латинського слова *litera* (літера), а процес малювання літер назвали леттерінг. Малювати літери можна не тільки на папері або на комп'ютері, дизайнери використовують для леттерінгу будь-які поверхні та матеріали, створюючи оригінальні шрифтові композиції.

Загально відомо, що найбільш доступним засобом передачі візуальної інформації є шрифт.

Шрифт (нім. *schrift* – рукопис, від *schreiben* – писати) це сукупність знаків

певної системи письма, оформлених в єдиному графічному стилі. Шрифт є самодостатнім матеріалом для широкого використання під час створення креативного дизайн-продукту.

Цікаво, що сучасні графічні дизайнери все частіше використовують шрифт як образотворчий матеріал. Малюють літерами й словами графічний твір – каліграму, що не розрахована на читання, а виконує функцію декоративного елемента або абстрактного зображення (див. параграф 1.3.).

Окрім того, шрифтами «малюють» конкретні образи, наприклад, фігури та портрети людей, тварин, рослини, предмети тощо (Додаток Д, рис. Д.1). Для цього використовують набірний шрифт або мальований і каліграфію (Рис. 2.1).

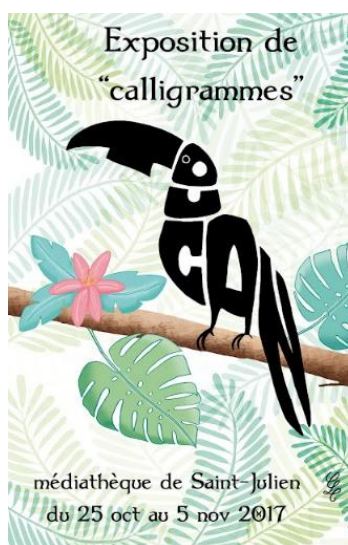


Рис. 2.1. Селін Ламур-Кроше (*Céline Lamour-Crochet*).
Виставка каліграм, 2017

Саме на межі образотворчого мистецтва та графічного дизайну, зокрема типографіки з'явився новий вид сучасного мистецтва портрета – типографічний портрет, який відкриває нову мистецьку мову та надає можливість митцям створювати креативний візуальний образ. Зазначимо, що останнім часом набуває поширення практика створення типографічного портрету.

2.3. Технологія створення типографічного портрета як нового типу візуального образу

У контексті дослідження проблеми переходимо до характеристики унікального явища графічного дизайну – типографічного портрета.

Як вважає Ольга Северіна, графічний дизайн тісно корелює з образотворчим мистецтвом, запозичуючи його жанри та специфічні риси [15, с. 181].

Наслідуючи художньо-графічну мову каліграм, типографічний портрет демонструє новий досвід створення візуального образу.

Типографічний портрет – це портрет створений за допомогою типографіки (шрифту) та фотографії. Це своєрідний і оригінальний спосіб образно переосмислити фотографію або ілюстрацію за допомогою слів. Отже, типографічний портрет як окремий вид мистецтва, поєднує три важливі складові: шрифт, фотографію і графіку [26], (Рис. 2.2).

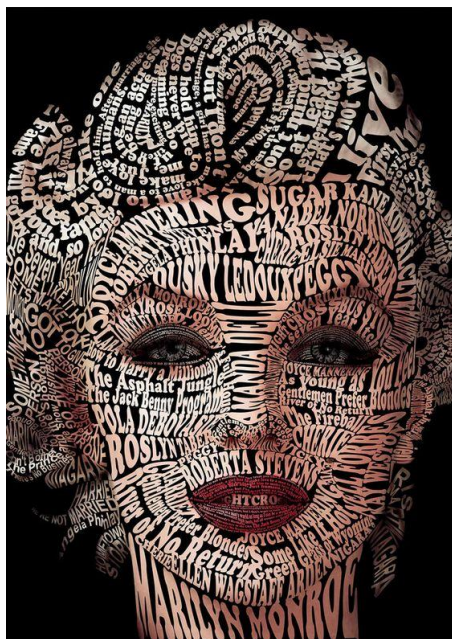


Рис. 2.2. Sebahat Öksüz. Типографічний портрет Мерилін Монро

Оскільки виразна мова типографіки постійно вдосконалюється та розширюється, то варіативні можливості застосування шрифтів у типографічному портреті постійно зростають (Додаток Ж, рис.Ж.1 – Ж.2). Проте, шрифт, який використовують у постмодерністській дизайн-графіці для створення візуального образу портрета людини повинен максимально відповідати характеру композиції (Рис. 2.3).

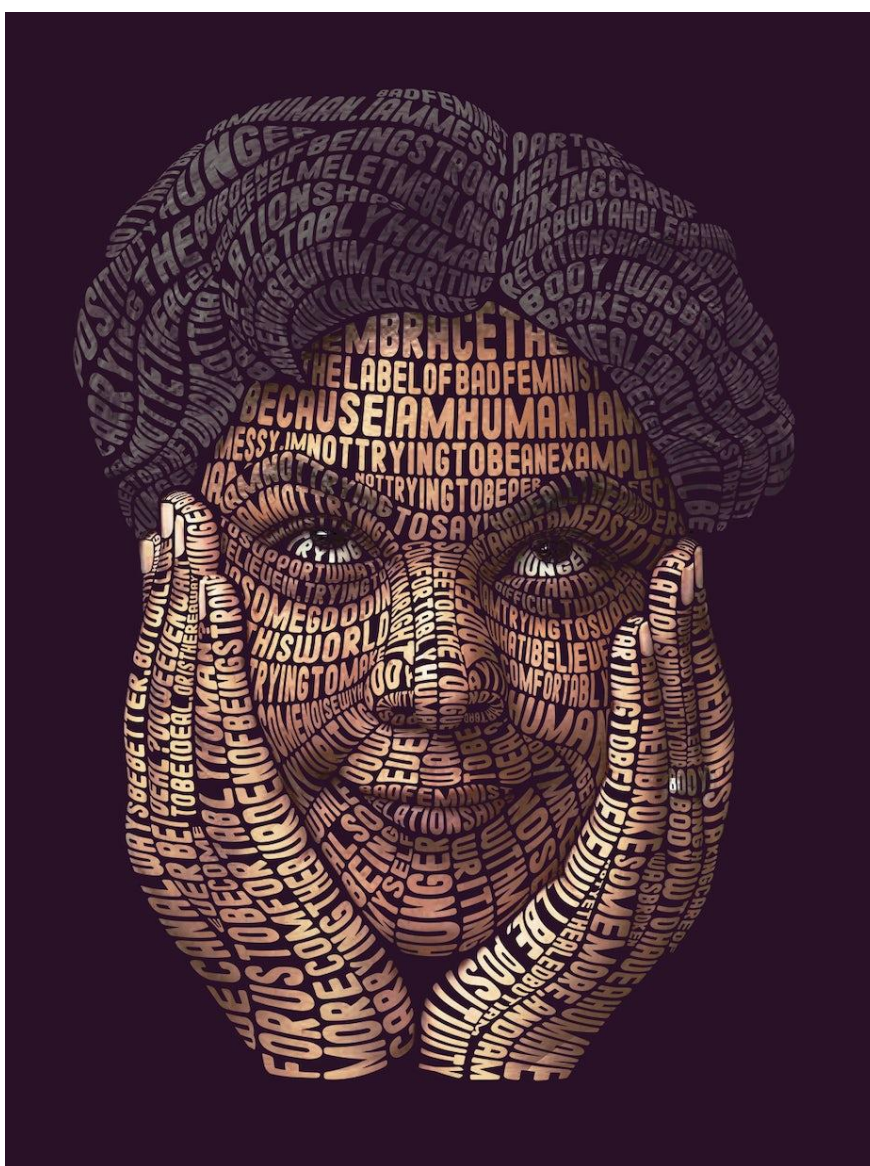


Рис. 2.3. Типографічний портрет Роксани Гей. Автор: Stormyfuego

Текст все частіше бере на себе функції зображення (картинки) і відповідно сам стає образотворчим матеріалом. Відомо, що шрифти, крім свого основного значення – денотативного (як інтерпретатора літер), можуть бути також носіями певної конотації.

Другою складовою типографічного портрета є фотографія. Фотографія розвивається у двох основних напрямках: документальному й художньому. Документальна фотографія знаходить своє застосування в різних сферах: журналістиці, медицині, архітектурі тощо. Відмінністю фотографії документа від художньої фотографії є об'єктивне відтворення реальності.

Зауважимо, що об'єктивність фотографій втрачається, коли фотографи виявляють суб'єктивне ставлення до вибору форми та змісту фото та застосовують цифрові технології для перетворення фотографій.

Необхідно зазначити, що в моделюванні візуального образу типографічного портрета застосовується принцип поєднання реального та художнього.

На сучасному етапі застосування цифрових технологій фотографію часто опрацьовують на комп'ютері, внаслідок чого вона втрачає реальність. Водночас засоби комп'ютерної графіки розширюють художні можливості в перетворенні фотографій на типографічні портрети, що є цінним для візуалізації образу (Рис. 2.4).

Поняття «художність» належить до застосування штучних культурно створених засобів гармонійного перетворення образів реальної дійсності. Так, у перетворенні фотографій використовуються художньо-естетичні засоби шрифтів. Метою художньої фотографії стає створення емоційно насиченого естетично виразного образу, залежного від komponування шрифтів, їх розмірів, розташування, тонального та колірного рішення.

Світлові, колірні ефекти створюються за допомогою творчого використання цифрових технологій.



Рис. 2.4. Гнатюк Марина. Типографічний портрет.
45Бд-ПОдиз, 2022

Сучасний мультимедійний інструментарій при створенні типографічного портрета дозволяє використовувати широкий спектр можливостей: великий вибір шрифтів, альтернативні фонові та колірні рішення, ефект текстури, малювання та анімація (ефекти руху та появи, зникнення та змішання тощо), метаморфози шрифтів, знаків (від мовних до графічних) тощо.

Мультимедійні технології служать для вирішення як інформаційних завдань, так і естетичних, що в перспективі відкриває нові можливості для типографічного портрета.

Проаналізуємо роботи декількох відомих дизайнерів, які перетворили звичайні фотографії на мистецтво типографічного портрета. Кожен із них використовував свій стиль з метою отримання високого результату [37].

Ілюстрації дизайнера Сари Кінг (*Sarah King*), натхненні світом тварин, наукою, серфінгом та снігом переповнені виразністю та мотиваційними словами (Додаток Ж, рис. Ж.3 – Ж.4). Ця англійська художниця, яка зараз живе в Канаді, співпрацювала із великими виданнями та компаніями, такими як «*Washington Post*», журнал «*Oprah*» чи «*New York Times*» [40] (Рис. 2.5).

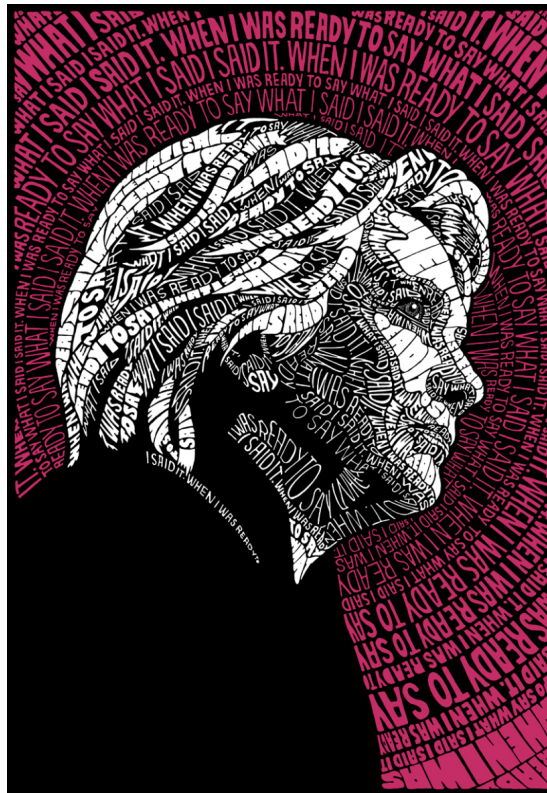


Рис. 2.5. Сара Кінг. Типографічний портрет

Завдяки сміливому та суто індивідуальному стилю у типографічному портреті Пітер Стрейн (*Peter Strain*), ілюстратор з Ірландії, вирішує соціальні, політичні та культурні проблеми. На його творчість вплинули кіно та музика,

у роботах часто зустрічаються відомі персонажі з фільмів. Деякі з його ілюстрацій були опубліковані в «*The New Yorker*», «*TIME Magazine*» та «*Washington Post*» (Рис. 2.6).

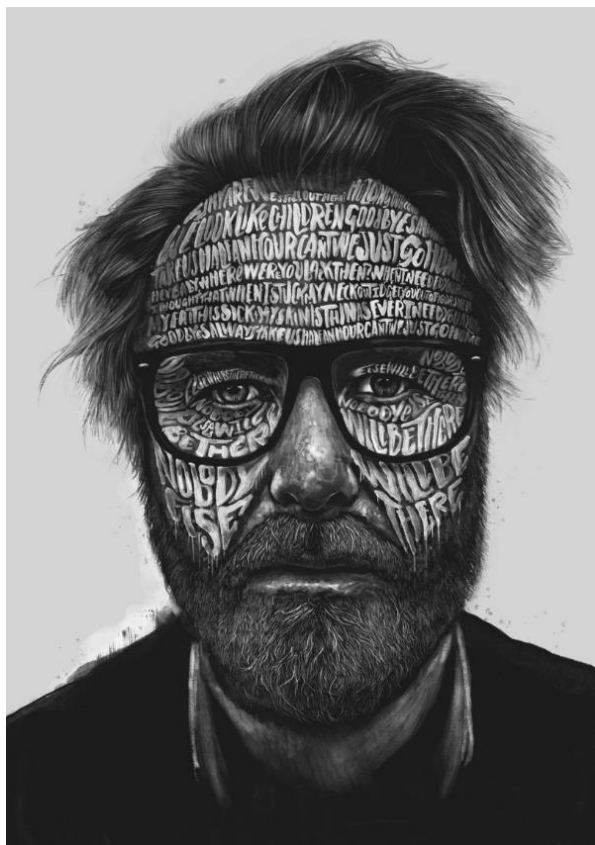


Рис. 2.6. Пітер Стрейн. Типографічний портрет

Кріс Вікс (*Cris Wicks*), талановитий художник з Лос-Анджелеса, має багате портфоліо, в якому поєднуються традиційна та цифрова ілюстрація. Проте його типографічні портрети відомих музикантів і художників є одними з найкращих серед його творів. Кріс Вікс почав їх малювати, щоб передати ідею про те, що після нашої смерті фізичні тіла йдуть, але наші слова залишаються у спогадах тих, з ким ми взаємодіяли.

Дизайнер, фотограф та арт-директор з Едмонтонна, Шон Вільямс (*Sean Williams*) представив серію типографічних портретів під назвою «*Hip Hop Type*».

Художник взяв тексти популярних пісень (Jay-Z, Джастіна Тімберлейка, Бруно Марса, Ріанну та Каньє Веста) та створив портрети. Він використовував як позитивний, так і негативний простір, деформував, вигинав і змінював розмір букв, щоб вони ідеально збігалися між собою, повторюючи риси обличчя відомих осіб. Шон Вільямс створив абсолютно дивовижне поєднання типографіки та ілюстрацій: зблизька глядачі можуть читати тексти пісень і візуалізувати артиста за роботою на сцені; на віддалені кольори змішуються, утворюючи портрет кожної поп-зірки (Рис. 2.7).

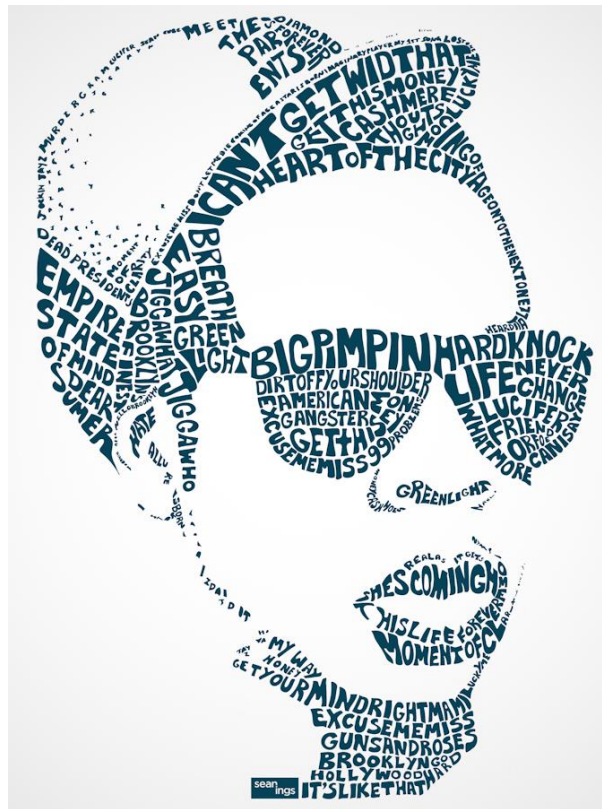


Рис. 2.7. Шон Вільямс. Типографічний портрет Bruno Mars

Роботи Шона Вільямса були представлені на «*BuzzFeed*», «*DesignTaxi*», «*Laughing Squid*», «*Design Milk*», «*XXL*» та «*Fashion Bomb Daily*».

Натхненні музикою та попкультурою, намальовані вручну типографічні портрети цього канадського художника вирізняються яскравими кольорами та чіткими формами [37].

Важливо зазначити, що існують два способи створення типографічних портретів:

- 1) використовується перо й туш або фарбу (поверх фотографії наносяться контури, по яким потім пишеться текст (Додаток К, рис. К.1 – К.3.) (Рис. 2.8);
- 2) типографічний портрет виконується у Photoshop, з використанням фільтра Displace та деяких режимів накладання для досягнення ефекту портрет (Додаток К, рис. К.3 – К.4), (Рис. 2.9) [37].



Рис. 2.8. Створення
типографічного портрету
(спосіб №1)

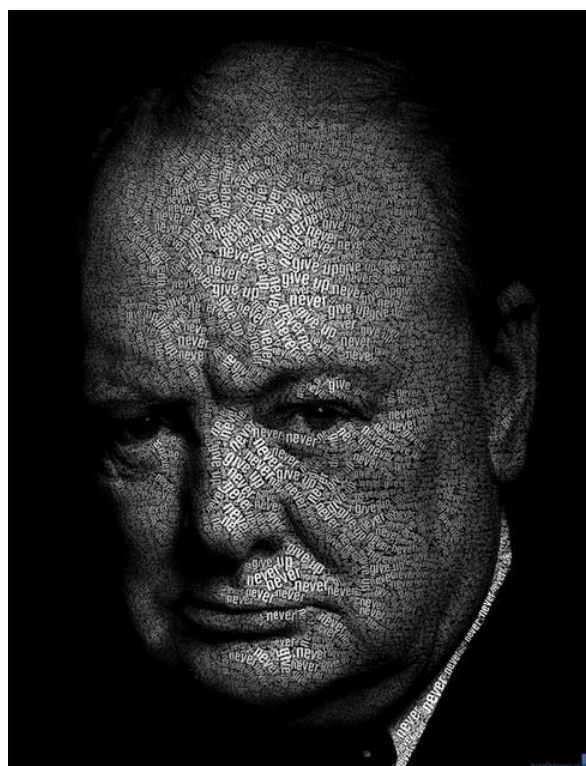


Рис. 2.9. Хуан Осборн.
Створення типографічного
портрету (спосіб №2)

Представимо поетапну технологію створення типографічного портрета як нової практики роботи над візуальним образом, що включає наступні складові та структурні елементи.

Частина I

Крок 1. Обираємо контрастну фотографію та переводимо її в чорно-білий формат та відкриваємо фотографію у Photoshop (Рис. 2.10).



Рис. 2.10. Крок 1. Фотографія Пироженко Дар'ї, 2022

Створюємо новий шар і заливаємо його білим кольором (цей шар нам знадобиться трохи пізніше), назвемо його «полотно». Потім створюємо дублікат фонового шару (вихідного зображення), переміщуємо його на передній план (це можна зробити вручну на палітрі шарів, або використовуйте команду: «Шар» – «Монтаж» – «Перекласти вперед» (*Layer – Arrange – Bring to Front*), назвемо його, «основа».

Перетворюємо шар «основа» на смартоб'єкт, використовуючи «Фільтр» – «Перетворити на смартоб'єкт» (*Filter – Convert for smart filters*).

Крок 2. Підготуємо зображення для подальшого створення портрета. Потрібно застосувати ряд фільтрів, які виявлять основні риси обличчя та приховають дрібні деталі, які можуть відвертати в роботі. Підвищимо різкість зображення: «Фільтр» – «Різкість» – «Контурна різкість» (*Filter – Sharpen – Unsharp Mask*). Наступна дія: «Фільтр» – «Імітація» – «Окреслені краї» (*Filter – Artistic – Poster Ages*).

За допомогою цього фільтра виявляються основні риси портрета. Далі: «Фільтр» – «Імітація» – «Аплікація» (*Filter – Artistic – Cutout*). Цей фільтр залишить основні риси обличчя та виключить дрібні деталі, які відвертатимуть під час роботи. Знебарвлюємо зображення, використовуючи «Мікшування каналів» (Рис. 2.11).



Рис. 2.11. Крок 2. Пироженко Дар'я, 2022

Подальшою дією буде зменшення непрозорість шару «основа» до 50%.

Частина II

Крок 3. Створюємо портрет за допомогою інструментів «Перо» (*Pen*) та «Текст» (*Text*). Перш ніж розпочати виконання необхідно продумати, яким чином буде розташований текст. Наприклад, для волосся обираємо горизонтальний напрямок тексту: створюємо криву; підводимо курсор текстового інструменту та вводимо текст. Якщо необхідно змінити напрямок тексту (щоб отримати дзеркальний ефект), потрібно змінити напрямок тексту за контуром. Для цього вибираємо інструмент «Виділення контуру» (*Path Selection Tool*) та тягнемо курсор вниз. Використовуємо цей метод, щоб помістити текст усередину замкнутого контуру (Рис. 2.12).

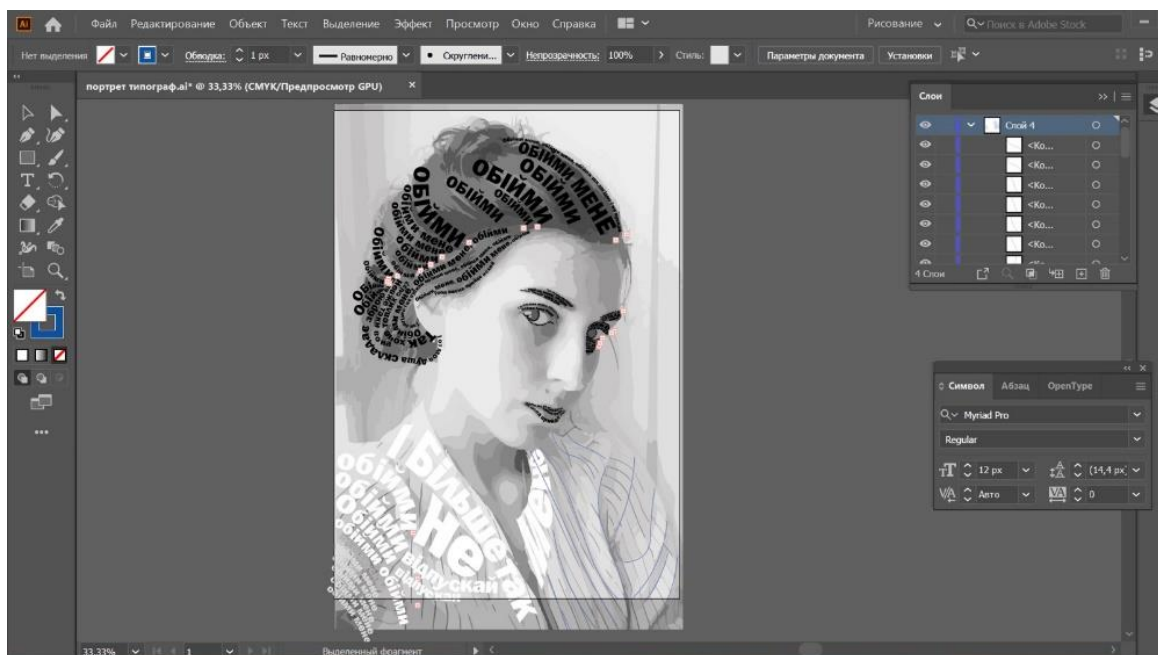


Рис. 2.12. Крок 3. Розміщення тексту на волоссі та одязі.
Пироженко Дар'я, 2022

Крок 4. За таким же алгоритмом наносимо шрифт на повіки й ніс. Щоб намалювати зіниці, спочатку за допомогою «Пера» малюємо контури фігури, потім вставляємо текст за фігурою. Щоб зафарбувати зіниці, створюємо пензлик

з літер, робимо активним контур для зіниці, перетворюємо його на виділення і на новому шарі всередині виділеної області використовуємо створений раніше пензлик.

Для передачі овалу обличчя й губ використовуємо горизонтальний напрямок тексту для створеного раніше контуру.

Подальшою дією є опрацювання деталей: предмети одягу.

При необхідності можна застосувати трансформацію для обведення предметів одягу (Рис. 2.13).



Рис. 2.13. Крок 4. Розміщення тексту на обличчі та одязі.
Пироженко Дар'я, 2022

Крок 5. Завершення роботи (Рис. 2.14).

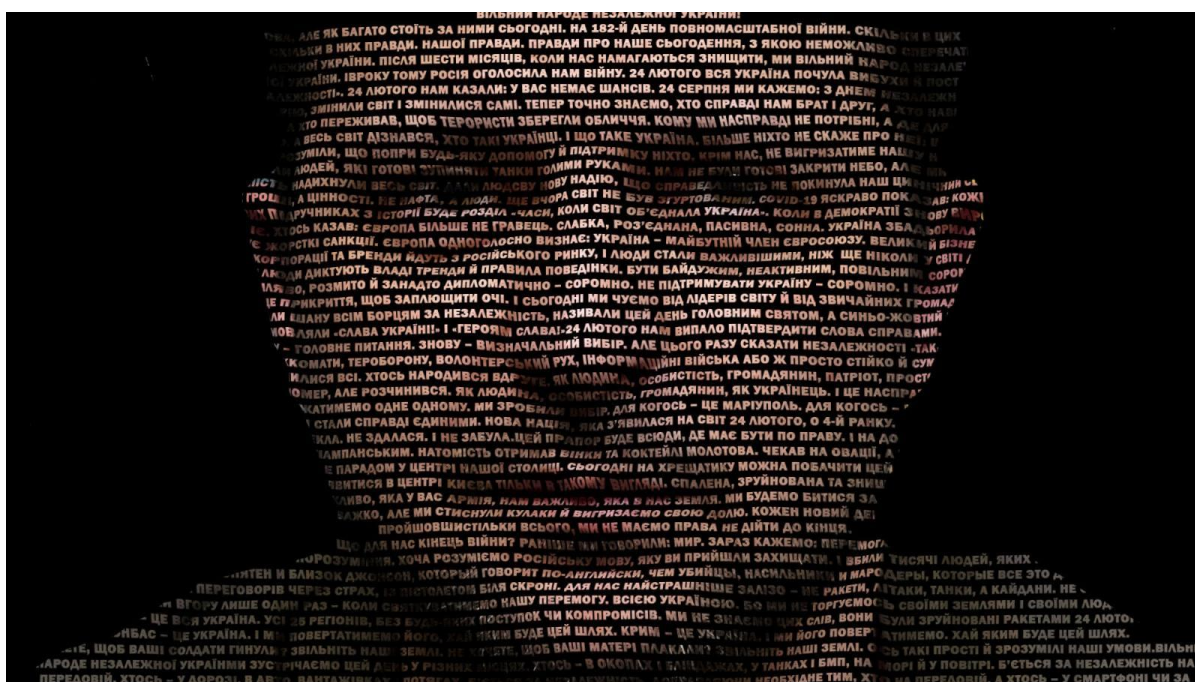


Рис. 2.15. Типографічний портрет Володимира Зеленського, автор: Чекіна Дар'я, 2022



Рис. 2.16. Типографічний портрет. Автопортрет, автор: Трищ Настя, 2022

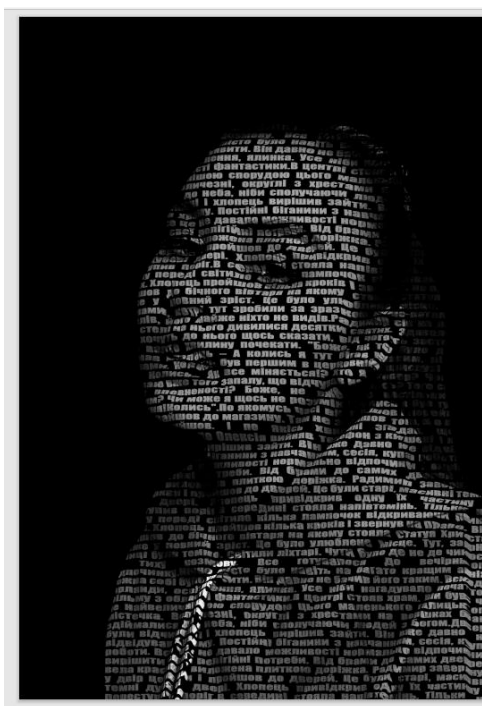


Рис. 2.17. Типографічний портрет. Автопортрет, автор: Франкова Наталія, 2022

Висновки до розділу 2

У другому розділі було встановлено, що з кінця ХХ – початку ХХІ століття спостерігається процес домінування візуальних засобів над комунікативними, унаслідок того, що візуальний образ сприймається швидше ніж слова.

Акцентовано на ознаках, які необхідно враховувати при роботі над візуальним образом твору: це – візуальність об'єкта, що сприймається за допомогою зору та представлена через неї інформація про цей об'єкт.

У роботі окреслені техніки створення сучасних візуальних образів, серед яких: зображення намальовані від руки та створені за допомогою комп'ютерних програм.

Виявлено широкий спектр видів та напрямків візуальної комунікації графічного дизайну: типографіка та фірмовий стиль, візуальний стиль вебресурсів та телебачення, поліграфічна та книжкова продукція, дизайн інтер'єра та ландшафтна графіка тощо. Зазначено, що розвитку візуальної комунікації, значною мірою, сприяє типографіка, яка відрізняється величезним розмаїттям і невпорядкованістю у сучасному використанні шрифтів. Окрім того, постмодерністська парадигма змінює ставлення до шрифту – стає нормою використання непрофесійної шрифтової творчості в професійній типографіці.

У цьому розділі проаналізовано взаємозв'язок між шрифтом, графікою й фотографією, наслідком чого стає новий візуальний образ. Типографічний портрет – це своєрідний та оригінальний спосіб образно за допомогою слів, переосмислити фотографію або ілюстрацію.

Схарактеризовано два способи створення типографічних портретів: пером й тушшю та за допомогою Photoshop.

Представлено поетапну технологію створення типографічного портрета, як нового візуального образу в графічному дизайні та апробовано на практичних заняттях зі здобувачами першого (бакалаврського) рівня спеціальностей

015 Професійна освіта / Професійна освіта (Дизайн), 022 Дизайн / Графічний дизайн Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Проаналізовано та уточнено базові поняття дослідження, зокрема графічний дизайн, типографіка, типографічний портрет.

РОЗДІЛ 3

МИСТЕЦТВО КАЛІГРАФІТИ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ УРБАНІСТИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА

3.1. Нова стилістика типографіки постмодернізму

У сучасному урбаністичному середовищі спостерігається масовий розвиток інформаційно-комунікативних (реklamних) технологій. Постмодернізм привносить нове в стилістику та технологію дизайну, саме тому необхідно аналізувати процеси, що відбуваються в дизайні, графічному дизайні й зокрема в типографіці.

Як уже зазначалось вище, типографіка – мистецтво оформлення символів, текстів, набору та верстки шрифтового матеріалу. Через призму окремих параметрів (накреслення, кегль, інтерліньяж, кернінг) формується максимально зручний чи креативний текст (літера). Звичайно, можна окремо відзначити й шрифтовий дизайн, де серед іншого акцентується художнє та композиційне оформлення гарнітури. Одним із незаперечних принципів типографіки є легко читання; іншим – щось більше, ніж просто зручність читання: це та енергетика, яка привертає до сторінки інтерес, заслужений чи незаслужений [8].

До початку ХІХ століття в типографіці використовувалися переважно шрифти двох основних видів – антиква та гротеск. У наступному столітті цей список збагатився, проте типографіка мала переважно класичне вираження «швейцарського стилю» або «швейцарської типографіки» (стиль, пов'язаний з ключовими постатями Яна Чихольда та Еміля Рудера).

Та оскільки історія типографіки не є предметом нашого дослідження ми зацентруємо лише питання перетворень, які відбулися зі шрифтами в постмодернізмі.

Одним із перших, хто змінив погляд на класичну типографіку, був Вольфганг Вайнгард (*Wolfgang Weingart*). Саме він відмовився від традиційного

застосування шрифтів та фактично став родоначальником культурного явища в графічному дизайні, якому пізніше дали назву «Швейцарський панк» [43].

У 70-ті роки ХХ століття, з метою вивчення пластичних можливостей шрифту, Вольфганг Вайнгард створює серію шрифтових композицій з використанням однієї літери «М». Для цього він наклеює букви на куб і фотографує під різними кутами. У результаті таких маніпуляцій дизайнер отримує абсолютно нові, креативні чорно-білі шрифтові композиції [43] (Рис. 3.1).



Рис.3.1. Вольфганг Вайнгард. Шрифтова композиція

Так починає складатися новий стиль, який згодом отримав ім'я «Швейцарський панк» [43]. Практики цього нового стилю, яких також називають швейцарськими панк-дизайнерами, не погоджувалися з мінімалістичною філософією «менше – це більше», вважаючи, що типографіка може відігравати більш експресивну роль і що збільшення експресії спрямоване на покращення комунікації, а інтуїцію Вольфганг Вайнгард вважав такою ж цінною як й аналітичні навички в шрифтовій композиції.

Дизайнер стверджував, що розвиток швейцарської типографіки завмер, оскільки вона безплідна й анонімна. Його метою було вдихнути нове життя у типографіку. Вольфганг Вайнгард наголошував, що єдиний спосіб порушити типографські правила – це знати їх та експериментувати. Дизайнеру вдалося перевернути саму основу розуміння функції сучасного графічного дизайну, а також намітити вектор його розвитку на півстоліття вперед [43].

У стилі «Швейцарський панк» з'явилися численні композиції на дизайнерському просторі Європи, що сприяло його перетворенню на важливе явище для подальшого розвитку проєктної культури (Рис. 3.2).

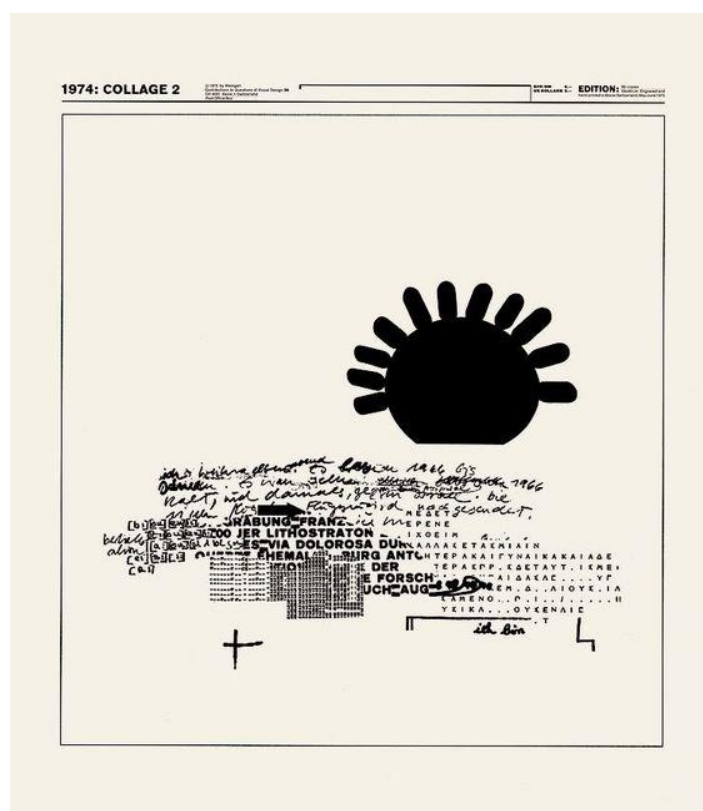


Рис.3.2. Вольфганг Вайнгард. Композиція

Вольфганг Вайнгард заохочував своїх учнів до експериментів не лише з основними складовими взаємозв'язку дизайну з текстом – розміщенням,

розміром і вагою шрифту, а й з інтервалами між літерами, з метою перевірити межі читабельності. Він закликав молодих дизайнерів вільно творити в експресіоністичній манері, дозволяючи їм певні графічні модифікації шрифту, що підсилювало його значення.

Результати цього експерименту привели до усвідомлення того, що зі збільшенням простору між літерами, слова стають більш графічними у вираженні, а повідомлення стає менш залежним від читання, ніж припускалося. Цей акт експериментування поставив під сумнів роль класичної типографіки.

Цей новий стиль або підхід до типографіки, набув популярності й призвів до появи нового покоління дизайнерів – «Нова хвиля», які руйнували канони традиційної швейцарської типографіки. Графічні дизайнери відійшли від міжнародного стилю «швейцарської типографіки», кидаючи виклик суворим умовам розташування композиції на основі сітки, а більше зосередилися на грайливості.

Характеристики «Нової хвилі» включають усі аспекти, з якими Вольфганг Вайнгард навчав своїх студентів експериментувати, зокрема; непослідовний інтервал між літерами, різна вага шрифту в окремих словах і шрифт, встановлений не під прямим кутом [43].

«Нова хвиля» відрізняється від міжнародного типографського стилю розширенням меж розбірливості. Ігнорування структури сітки означало, що шрифт може розміщуватися по центру, ліворуч чи праворуч або бути хаотичним. Це давало художникам свободу, яку вони хотіли або потребували для самовираження.

З певними припущеннями Вольфганга Вайнгарда можна назвати батьком постмодернізму в графічному дизайні. Він був першим, хто своєю творчою декларацією зазіхнув на непорушні канони модульного дизайну ХХ століття, що фактично стало початком кінця класичної типографіки (Рис. 3.3).

Учнем Вольфганга Вайнгарда можна вважати американського дизайнера

Девіда Карсона (*David Carson*), який став культовим персонажем й отримав титул «могильника типографіки», хоча і заперечував прямий вплив Вайнгарда на свій стиль [19].

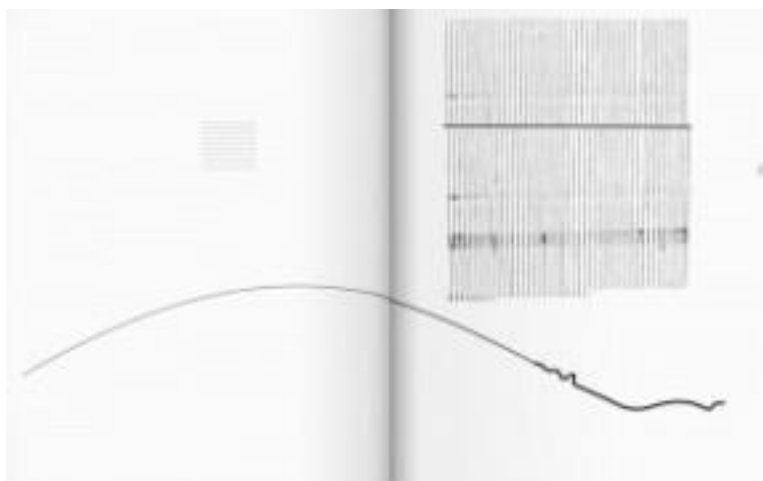


Рис.3.3. Вольфганг Вайнгард. Композиція, 1971

Своєю творчістю Девід Карсон спростував догму про те, що графічний дизайн повинен слідувати за змістом, заданим брифом, а не породжувати власні смисли (Рис. 3.4).



Рис.3.4. Девід Карсон. Композиція

У 1989 році Девід Карсон був запрошений стати артдиректором в журнал «*Transworld Skateboarding*», а потім у «*Beach Culture*», де почав використовувати найскладнішу фотографіку й неординарні поєднання шрифтів; суміщати різні просторові плани, формуючи багатовимірний простір, що немов би відкривається в уяві глядача [19].

Співпраця з іншим журналом «*Ray Gun*» (1992-1995), який був присвячений альтернативній музичній культурі та способу життя в стилі гранж, принесла дизайнеру найбільший успіх (Рис. 3.5).

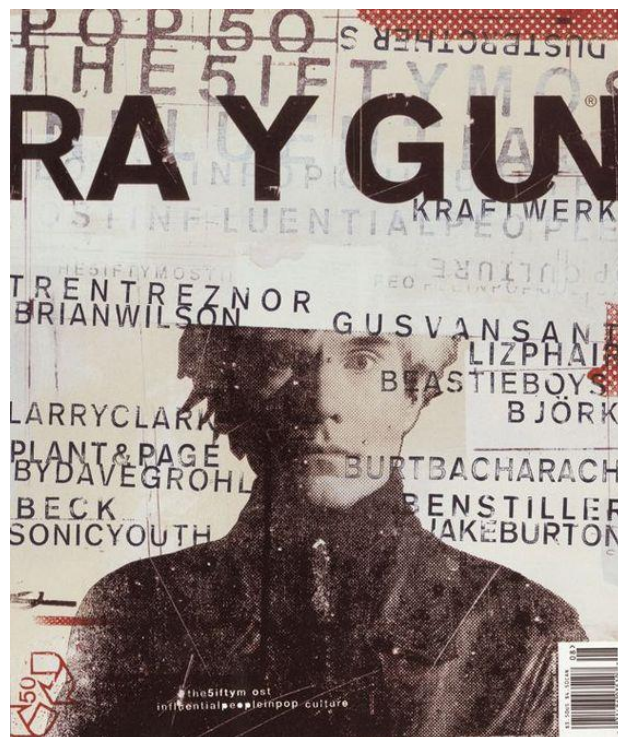


Рис.3.5. Обкладинка журналу «*Ray Gun*» у стилі гранж

Креативним рішенням Девіда Карсона стала повна відмова від модульної сітки. Дизайнер подавав різний, іноді контрастний текстовий зміст матеріалів номера журналу в різноманітному оформленні фактично кожного розвороту. Постмодерністичні напрями дадаїзму та сюрреалізму перепліталися з дизайном

верстки Девіда Карсона, що нагадували живописні полотна, з нанесеними літерами й зображеннями [19] (Рис. 3.6).



Рис.3.6. Девід Карсон. Обкладинка журналу «Ray Gun»

Композиції Девіда Карсона свідчать про нову роль графічного дизайнера в інформаційному суспільстві. «В умовах кліпової постмодерністської свідомості дизайнер вільно оперує нескінченним набором відмінностей, порогів, вирізів, розривів і кордонів, насолоджуючись безмежною комбінаторикою й можливостями нових комп'ютерних технологій» [19].

Особливий творчий почерк Девіда Карсона створює свобода автора в ігноруванні різноманітних правил, його вміння знаходити й втілювати в графічному образі нестандартні аспекти візуальності, що розширюють

можливість інтерпретації пересічного глядача (Рис. 3.7).



Рис.3.7. Девід Карсон. Композиція

Всесвітню славу Девіду Карсону принесла його книга «*The End of Print*» (1995), що з'явилася на хвилі «романтичної постмодерної переконаності в необхідності безумовної свободи творчості та інновацій, здатних піднести на п'єдестал демократичні цінності й втілити в життя «американську мрію» [19].

У нашому дослідженні ми згадали лише імена двох відомих графічних

дизайнерів, які стояли біля джерел типографіки постмодернізму, хоча цей список із кожним роком поповнюється новими іменами митців.

Як зазначалося вище, постмодерністська парадигма змінює ставлення до типографіки. Власні пошуки постмодернізму в сфері шрифту йдуть одночасно у всіх напрямках. А оскільки для постмодернізму характерно руйнування канонів, то основні умови виконання типографічної композиції навмисно порушуються. Наприклад, така найважливіша умова, як читання рекламного тексту, може бути принесена в жертву, з міркувань надання певного стилю візуальному образу або створення спеціальних ефектів.

Типографіка в постмодернізмі набуває нового звучання завдяки швидкому розвитку цифрових технологій, що надає дизайнерам комплекс новітнього інструментарію (графічні планшети, сканери, принтери, цифрові фотоапарати тощо); комплект програмних продуктів, які постійно ускладнюються, пропонують нові можливості по обробці зображень, у тому числі з 3D технологіями. Все це дозволило перейти на новий рівень складності дизайну з використанням усіх можливостей і ефектів, що створюється за допомогою сучасної техніки [34].

З погляду пластичних та композиційних можливостей шрифт у дизайні стає мистецтвом, яке стрімко і практично необмежено розширює сферу своєї реалізації.

У постмодернізмі з'являється практика написання шрифтів не тільки пером, а й пензлем, пальцем, із застосуванням «*Cola Pen*», «*Brushpen*», рейсфедеру та інші інструментів. Літери з'єднуються з живописом, малюнком, фотографією, різноманітними предметами.

Одночасно змінюється спосіб створення шрифтів: їх вирізають, трафаретять, малюють, шиють, пилять, випікають, насипають, наливають, склеюють, видавлюють, друкують, моделюють тощо (Додаток М, рис. М.1 – М.8), (Рис. 3.8).



Рис. 3.8. Прорізний шрифт. Спасьонов Антон. 2022

Сучасній типографіці характерний пошук нестандартних рішень, постійна гра навколо шрифтової форми (Рис. 3.9).

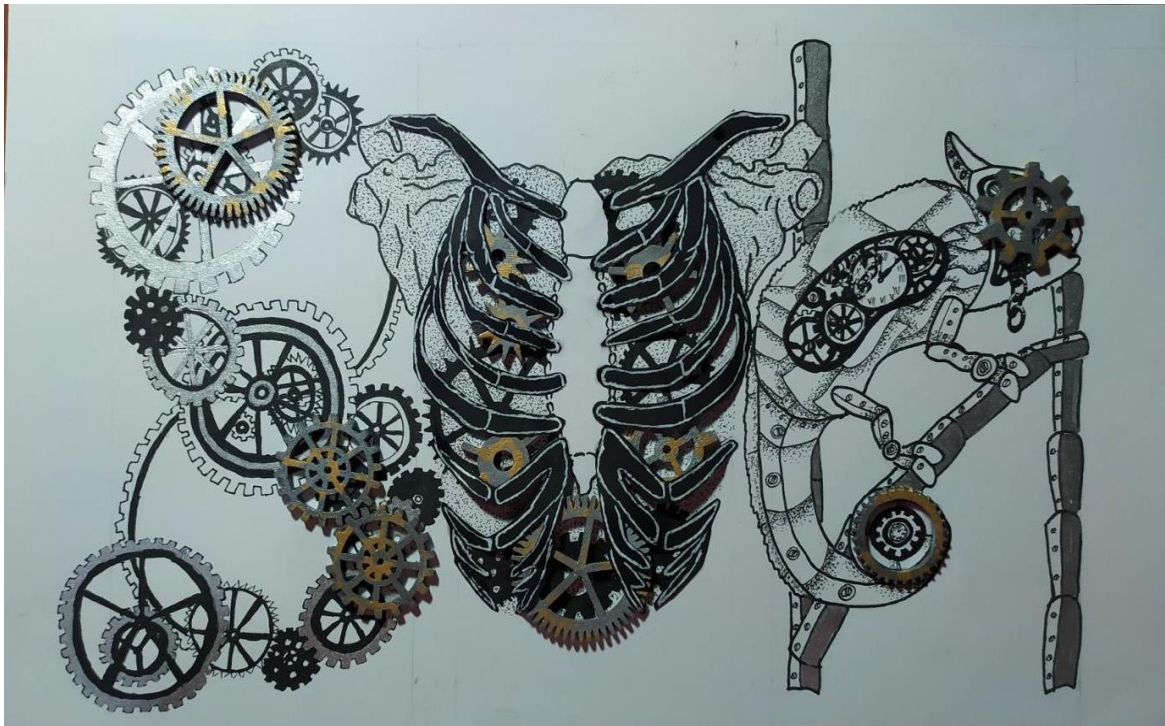


Рис. 3.9. Поєднання шрифту з графікою та колажем. Загоруй Вікторія

Дизайнери все частіше використовують шрифт як образотворчий матеріал. Малюють літерами й словами як би абстрактну графіку свідомо не розраховану на читання, що виконує функцію декоративного елемента або абстрактного зображення.

Зауважимо, що малюють шрифтами й конкретні образи й об'єкти, наприклад, фігури та обличчя людей, предмети, тварин, рослин тощо.

При створенні каліграми або типографічного портрета (об'єкту) графіки та графічні дизайнери можуть обирати набірний, мальований або каліграфічний шрифт (див. Розділи 1, 2).

Оскільки в епоху постмодернізму порушуються будь-які правила, то стає нормою використання непрофесійної шрифтової творчості в професійній типографіці.

Найхарактернішою рисою шрифтового простору постмодернізму є відсутність будь-яких характерних рис, що впливає із самої природи естетичного феномену постмодерну. Якщо в класичному та модерністському дизайні шрифти були точкою відліку, то в постмодерністській типографіці ціннісна вага шрифтів зменшилася, поступившись пріоритетними позиціями картинці. Хоча, з іншого боку, шрифти постмодернізму перетворюють світ на суцільне шрифтове середовище.

У zakresax нашого дослідження не можемо обійти увагою позицію сучасних науковців, які порівнюють класичну, модерністичну та постмодерністичну парадигми, наголосивши на ускладненні виразної мови дизайну й різного ставлення до зображуваного простору всередині листа [14, 27]. Порівняння базується на організації просторової композиції, яка може бути пласкою (одноплановою), багатоплановою (багатошаровою) та об'ємною.

Так, урівноважений простір класичної типографіки формувався навколо однієї осі – осі симетрії (Рис. 3.10).

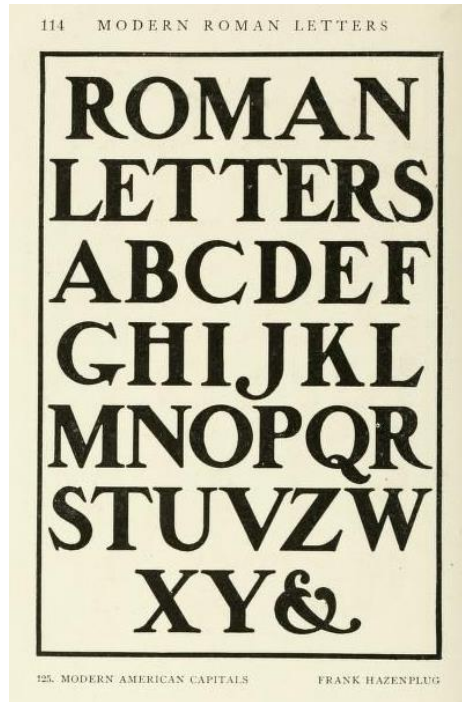


Рис. 3.10. Браун, Френк Шуто. Шрифт 1876-1947 рр.

Модернізму знадобилася динаміка, для якої необхідно як мінімум дві осі (Рис. 3.11).



Рис. 3.11. Шрифт Майкла Муді

Нові технології дозволили постмодернізму стати «об'ємним», тобто з'явилася третя вісь – вісь глибини. Як штучний образ, графіка неминуче викликає роботу уяви, а щоб образ проник у свідомість, необхідно лише, щоб він зв'язався зі звичним просторовим уявленням [18] (Рис. 3.12).



Рис. 3.12. Об'ємний шрифт

Третя вісь забезпечує просторову орієнтацію елементів композиції, внаслідок додавання нового вимірювання – глибини, що збільшує змістовність графіки. Глибина не завжди необхідна, але вона, зазвичай, підвищує виразність рекламної мови, що вплинуло на численні фірми, які додали об'ємності своїм, раніше плоским, товарним знакам, наприклад, як це зробила фірма Адідас (Рис. 3.13).



1991



2021



2021

Рис. 3.13. Зміна графіки логотипу фірми «Adidas»

Найбільша виразність шрифту досягається при використанні транспарентності (інформаційної прозорості), лінійної перспективи та багат шаровості. У постмодернізмі з'явилася велика кількість типографічних рішень, де шрифт рухається у різних просторових траєкторіях або трансформується у просторовому середовищі.

Необхідно враховувати характеристики, певні просторові орієнтири, за допомогою яких створюється ефект «глибини».

1. Багат шаровість (оверлепінг), коли елементи композиції знаходяться один за одним, частково перекриваючи один одного, як лаштунки в театрі (Рис. 3.14).



Рис.3.14. Шрифтова композиція. Виговська Віолета, 2022

2. Прозорість (транспарентність), коли крізь передні шари просвічують ті, що знаходяться під ними (Рис.3.15).



Рис. 3.15. Шрифтова композиція. Загоруй Вікторії, 2022

3. Лінійна перспектива (фронтальна, кутова або з трьома точками сходу, так звані «жаб'ячі» й з висоти пташиного польоту), коли імітується видима «реальність» тривимірних об'єктів (Рис. 3.16).



Рис.3.16. Шрифтова композиція Томаса Крьогера

4. Вікна отвору, коли перекриття активне, але в передньому шарі є отвори, через які ми частково бачимо те, що знаходяться в глибині (Рис. 3.17).



Рис.3.17. Шрифтова композиція Браяна Бобел

5. Тіни, що падають, створюють ілюзію простору (Рис. 3.18).



Рис. 3.18. Шрифтова композиція з 52-й випуску «*Typography Blendr*»

б. Характеристики, пов'язані з проявами повітряної перспективи:

а) чим ближче об'єкт, тим більший розмір, чіткіше контури, ширша лінія, яскравіша фарба, виразніше опрацьовані деталі та текстура (Рис. 3.19);

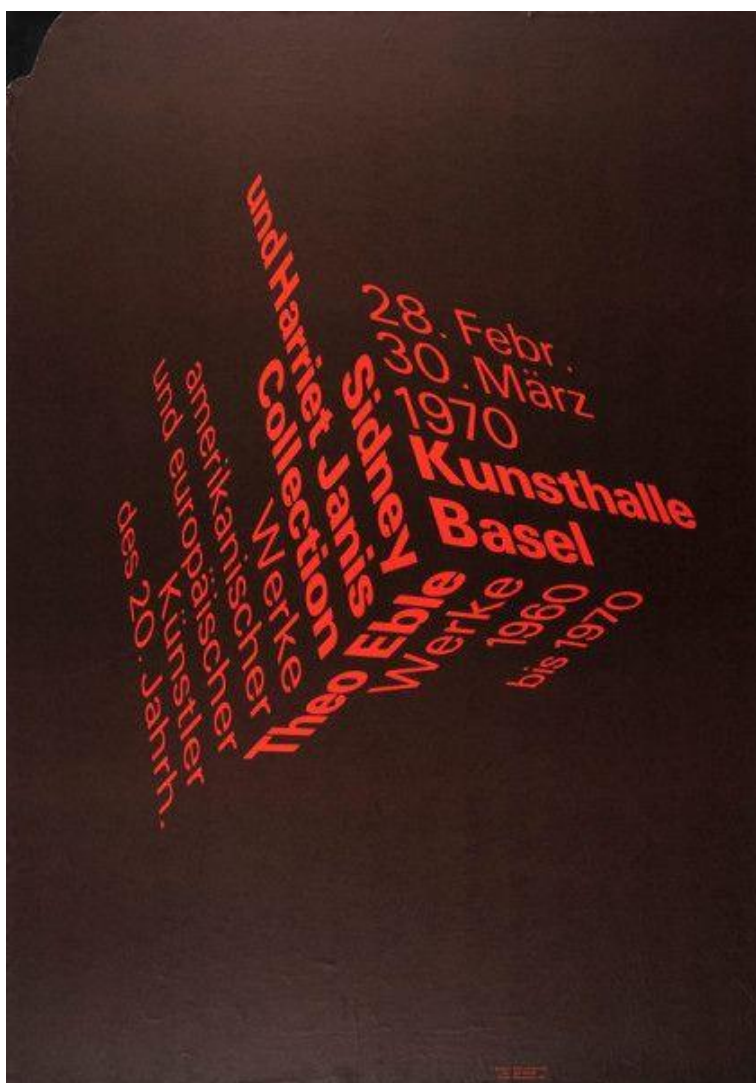


Рис.3.19. Шрифтова композиція Томаса Лаурінавічюса

б) чим далі елемент шрифтової композиції, тим більше розмиті контури, менші розміри, зменшення опрацювання деталей або відсутність текстури, менш активні лінії, слабші (світліші) відтінки кольору (Рис.3.20).

7. Світлотінь, тобто, імітація різної освітленості ділянок форми [36] (Рис. 3.21).



Рис.3.20. Шрифтова композиція з перспективним використанням шрифту



Рис.3.21. Шрифтова графіка Лекса Вілсона

Слід зауважити, що постмодернізм надає можливості будь-якому непрофесіоналу створювати нові шрифти. У той час, як у модернізмі проектуванням шрифтів займалися лише високопрофесійні спеціалісти.

Відтак, підсумовуючи сказане, констатуємо, що в постмодернізмі постійно розширюються варіативні можливості застосування шрифту. Текст все частіше бере на себе функції зображення (картинки) і сам стає образотворчим матеріалом. Постійно вдосконалюється та розширюється виразна мова типографіки, що вимагає від дизайнерів дослідження особливостей культурно-історичної парадигми постмодернізму та його виразних засобів.

3.2. Стріт-арт як вид суперграфіки в дизайні сучасного міста

Стріт-арт (англ. *Street Art* – вуличне мистецтво) – об'єднує в собі різні напрями та техніки образотворчого мистецтва й дизайну в художньому осмисленні «вуличних поверхонь» (тротуарів, доріг, стін будівель та предметних форм).

Важливим завданням вуличного мистецтва є «інтеграція» різних форм образотворчого мистецтва з урбаністичним простором, коли графічні та живописні зображення наносяться на форму об'єкта, змінюючи її, а іноді й візуально руйнуючи, результатом чого стає утворення нових форм художнього синтезу. Вуличний художник вносить принципово нові ідеї та образи в архітектурний контекст, зазвичай контрастні та провокаційні, що призводить до того, що візуальні образи починають домінувати, тобто ідея художника картини стає первинною, а сам контекст (об'єкт на якому представлена ідея) – вторинним [25].

Представниками стріт-арту зазвичай є незалежні молоді митці, які ставлять під сумнів панівні явища, що відбуваються в культурі. Найчастіше їх спротив стосується фактів порушення прав людини, споживацтва, расової дискримінації, пропаганди чи збройних конфліктів.

Грунтовне дослідження питання вуличного мистецтва в монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» представила вітчизняний науковець Катерина Станіславська. На думку автора, сьогодні синонімічно вживається два терміни «вуличне мистецтво» (*street art*) і «публічне мистецтво» (*public art*), хоча між ними й можна знайти різницю: вуличне мистецтво переважно є стихійним, а публічне – санкціонованим. Науковець розуміє під цими термінами «...напрям сучасного мистецтва, працюючого з контекстом міської вулиці, метою якого є не лише творче освоєння простору, а й зміна ставлення до нього городян» [17, с. 112], а місія стріт-арту полягає в можливості естетично облагородити сірий урбаністичний ландшафт і змінити ставлення людей, які проживають в цьому середовищі.

Зміна ставлення людей до «обличчя» міста відбувається завдяки тому, що «стріт-арт» залучує глядача до своєрідного діалогу. Це відбувається з низки причин. По-перше, глядач зазвичай безпосередньо присутній при створенні композиції стріт-арту й має можливість спостерігати за роботою художника. По-друге, вуличне мистецтво є демократичним і доступним – його твори відкриті для сприйняття великій кількості людей, на відміну від станкового мистецтва, твори якого експонуються в музеях та колекціях. По-третє, вуличним художником може стати будь-хто з охочих. Слід зазначити, що стріт-арт разом із композиційно-декоративними функціями має зазвичай глибокий соціальний і культурно-філософський зміст. Це поєднує стріт-арт із класичним станковим мистецтвом. Певною мірою стріт-арт можна розглядати як особливу форму синтезу традиційного камерного живопису й графіки з масштабною міською композицією, яка займає значні, за своїми розмірами, площі.

Основоположниками стріт-арту вважаються Америка та Франція. Американський стріт-арт зародився ще у 1950-60-х рр. у місті Філадельфії під виглядом художньої течії «графіті». Тут у цей час працював «райтор» («*writer*» – англ. художник) з «чорних» районів Корн Бред (*Corn Bread*), який

розмальовував стіни будинків «незрозумілими» підписами – «тегами» (tags англ. підпис). Мистецтво графіті було своєрідним протестом проти гноблення афроамериканців та відображало соціальну кризу, що зароджувалась в суспільстві загального добробуту [25].

Одним із найвідоміших попередників стріт-арту в США був Жан Мішель Баскія (*Jean-Michel Basquiat*), який у 70-х роках ХХ століття декорував стіни Нью-Йорка досить неоднозначно, використовуючи провокаційні написи, які завжди мали один і той же підпис «SAMO».

Визначити автора терміну «стріт-арт» проблематично, за однією з версій це поняття вперше використав Алан Шварцман у 1985 році [17].

Серед відомих вуличних художників – *Vhils, Invader, Miss Van, Osgemeos* та багато інших.

Сьогодні стріт-арт приваблює художників зі всього світу та все більше поширюється й набуває популярності. Як слідство, виникають нові форми стріт-арту. Серед них: *mural-art, sgraffito, sticker-art, art-print, spray art, street painting, stencil-art, yarn bombing* та ін. Зазвичай, назви багатьох із цих видів стріт-арту походять від техніки виконання творів вуличного мистецтва.

Мурал арт (англ. *Mural art* – настінний живопис; «мурал» від лат. *mūrālis* – стіна) – великоформатний настінний живопис (стінопис). Яскравим представником цього виду стріт-арту є американський художник-мураліст Річард Хасс (*Richard Hass*), який малює «архітектуру на архітектурі». Він робить грандіозні мурали, що зображають міські ландшафти, фасади та перспективи фантастичних будівель на «сліпих» торцях та стінах будинків (Додаток Н, рис.Н.1-Н.2).

І хоча фактично мурали існують з часів Відродження (відомі під назвою «фрески»), проте сьогодні термін «мурал» часто використовується як синонім вуличного мистецтва. Проте, на відміну від інших видів стріт-арту, мурали можуть бути зовнішніми або внутрішніми, окрім того, їх зазвичай офіційно

замовляють художникам.

Одним із прикладів є мурали на стінах Rockefeller Center мексиканського художника-монументаліста Дієго Рівера (Рис. 3.22) [25]. (Доля цієї фрески трагічна, в 1934 році, незадоволений Рокфеллер наказав зрізати зі стіни ту саму фреску, яку він замовив у Дієго Рівери, усього за ніч до того, як вона мала бути завершена. Пізніше, Дієго Рівера відтворив мурал, він зберігається в музеї Фріди Кало).



Рис.3.22. Дієго Рівера. Мурал на фасаді Rockefeller Center, 1934

Багато видів вуличного мистецтва нагадують мурали. Однак не всі вуличні мурали виготовляються на замовлення і не все вуличне мистецтво має формат муралу. Вуличне мистецтво часто є двовимірним, коли картини займають стіни будівель (Додаток Н, рис. Н.3 – Н.6).

Графіті – художній твір, що визначається сукупністю зображень, написів, підписів і малюнків, створених у громадському чи приватному просторі за допомогою пензлів та аерозолів. Любителі називають графіті витвором мистецтва, а супротивники – вандалізмом. (Це питання більш детально ми

ми розглянемо нижче).

Арт-принт (англ. *art print*) – це спосіб площинного макетування шляхом наклеювання кольорових, графічних або текстових зображень, отриманих у результаті роздруківки на сучасних принтерах. Представниками цього виду стріт-арту є французькі вуличні художники *Monsieur Qui*, *JR*, берлінський арт колектив художників *Mentalgassi* та ін. Вони намагаються перетворити міський простір, приносячи в нього новий зміст, трансформуючи об'єкти в твори мистецтва, використовуючи для цього величезні роздруківки людських обличь.

Хепенінг – організована вистава під відкритим небом з вільним сценарієм.

Перформанс – різновид тимчасових дій, які виконує артист у присутності глядачів або перед камерою. Під час виконання виконавець є водночас творцем, інструментом і матерією мистецтва. Тіло художника одночасно є суб'єктом й об'єктом. Перформанс відбувається в чітко визначеному часі й просторі, за задалегідь підготовленим сценарієм.

Вуличний постер – спосіб рекламування товарів, послуг або подій, які можуть мати мистецьке підґрунтя та бути пов'язаними з мистецтвом.

Наклейки – це витвори мистецтва, створені вручну, а потім наклеєні за допомогою клею (зазвичай пшеничного клейстеру) пензликом чи валиком (залежно від розміру), розміщуються на стінах у громадських місцях, транспорті, на рекламних стовпах та, окрім своєї декоративної ролі, часто мають провокаційний характер щодо релігії, політики чи проблем суспільства [25].

Трафарет (англ. *stencil art*) – техніка нанесення на поверхню великої кількості ідентичних символів (літер, цифр і фігур) за допомогою фарби або балончика з аерозольною фарбою. Сучасні трафарети дозволяють створювати зображення практично будь-якої складності, а в якості поверхні можуть виступають різні вуличні об'єкти.

У техніці трафарет працює вуличний художник англієць Роберт Бенксі (*Robert Banksy*) (Додаток Н, рис. Н.7 – Н.9).

Його малюнки, створені за попередньо створеними шаблонами, можна знайти в багатьох місцях по всьому світу, в тому числі й в Україні [3] (Рис.3.23).



Рис.3.23. Мурал Бенксі в Україні. 2022

Однак явище стріт-арту значно ширше перерахованих вище форм і може включати також тривимірні витвори мистецтва, наприклад, інсталяції, «*Yarn bombing*» (або в'язане графіті) (Рис. 3.24), відеопроєкції, балансування каміння (rock balancing) (Рис. 3.25) також є формами вуличного мистецтва [17].

Отже, в епоху постмодернізму стріт-арт стає однією з найбільш актуальних форм існування урбаністичного мистецтва, його невід'ємною частиною.

В європейському дослідницькому контексті ми знаходимо тезу про те, що стріт-арт є видом **суперграфіки** в дизайні сучасного міста [34].

Під суперграфікою сьогодні розуміють «розпис стін», або «прийом декорування зовнішніх стін будівлі (переважно архітектури постмодернізму), лаконічними образами, зазвичай яскравих чистих кольорів, які намальовані на фасаді багатоповерхової будівлі на всю її висоту» [25].



Рис. 3.24. Ярнбомбінг



Рис. 3.25. Rock balancing

Найсуттєвішою особливістю суперграфіки є зорове перетворення графічними засобами об'ємної форми міського середовища, що дозволяє трактувати суперграфіку як фото чи «графічні зображення та колірні рішення, які існують незалежно від площини картини, форми предмета або тектоніки архітектурного споруди» [25].

Термін «суперграфіка» ввів у 1970-х роки американський архітектор Чарльз Мур. На його думку основна ознака суперграфіки полягає в активній взаємодії з об'ємно-просторовою формою. Завдяки суперграфіці динамічно змінюється характер форми, по-новому організовується простір та набуває нового змісту (Рис. 3.26) [44].

Суперграфіку в архітектурному середовищі також характеризує її ідейно-

змістовна спрямованість та підкреслена декоративність (Додаток Н, рис. Н.10).

«Візуально змінюючи форму об'єкта, суперграфіка, при цьому, як правило, підпорядковується загальній композиційній та сюжетній лінії містобудівного ансамблю та стає в його структурі просторової та смисловою домінантою» [44].



Рис.3.26. Суперграфіка. Художник Містер Джун

З огляду на предмет нашого пошуку більш детально зупинимося на понятті «графіті», як однієї з форм стріт-арту.

Зазвичай графіті та стріт-арт змішують, причому ці два терміни взаємозамінні для позначення урбаністичного мистецтва.

Однак є суттєві відмінності, які визначають та відрізняють ці два терміни. Стріт-арт – це витвір мистецтва, що є незалежним візуальним мистецтвом, створеним у громадських місцях, наприклад, на стінах будівель, для загального огляду.

Термін «стріт-арт» можна використовувати як синонім до термінів «незалежне мистецтво», «постграфіті», «неографіті» та «партизанське мистецтво». В українській науковій літературі поруч із поняттям «стріт-арт» можна зустріти слова «монументальний живопис», «стінопис», «мурал».

Важливо зазначити, що вуличне мистецтво більш популярне й поширене, ніж мистецтво графіті. Твори стріт-арт легше зрозуміти й відповідно, така робота приносить більше задоволення публіці. Стріт-арт візуалізує повідомлення та залучає до нього громадськість.

Стріт-арт не має чітко визначених правил роботи, структури твору чи інших детермінант. Кожен художник працює як хоче і де хоче, проте на думку реципієнтів, це не обов'язково вважається мистецькою діяльністю.

Цікаво, що мурали, які існують уже багато століть і заповнити вулиці міст зародилися з графіті.

У цьому сенсі графіті передує вуличному мистецтву, а багато вуличних художників черпають натхнення з графіті.

Між графіті та стріт-арт є кілька відмінностей, включаючи назви стилів, матеріалів, законності та суспільного сприйняття.

Порівняємо основні характеристики стріт-арту та графіті.

Основними параметрами для порівняння визначимо такі: назва, матеріали, візуальні ефекти, легальність, культура та сприйняття (див. табл. 3.1). Важливо зазначити, що порівняння графіті та стріт-арту за означеними параметрами доводить їх різницю, як у ставленні художників до своїх творів мистецтва, так і суспільства в їх сприйнятті. Більш того, серед шанувальників стріт-арту та

графіті існують різні культури та практики й ці культурні відмінності часто призводять до зіткнень між ними.

Таблиця 3.1.

Порівняння характеристик стріт-арту та графіті

Параметри	Характеристика
Назва	<p>Художники графіті та художники арт-стріт по-різному ставляться до себе та своєї роботи. Ці розбіжності в назвах відрізняють їх як дві різні форми мистецтва.</p> <p>Багато графіті-художників називають себе «райтерами», а не художниками. Коли художник графіті робить тег, він пише свій підпис.</p> <p>Теги та труп, більші та складніші витвори мистецтва – це дві техніки, які художники-графіті використовують для написання своїх імен.</p> <p>Графіті-художники зазвичай не використовують свої справжні імена. У той час, як деякі художники стріт-арт, такі як Бенксі, можуть використовувати псевдоніми, але багато інших вуличних художників використовують свої справжні імена та рекламують свої роботи з комерційною метою</p>
Матеріали	<p>Художник стріт-арт може працювати з будь-яким матеріалом, який йому подобається, але художник графіті зазвичай послуговується аерозольною фарбою.</p> <p>Аерозольна фарба доступна за ціною, її легко носити із собою, і вона швидко сохне – ідеальний варіант для художника графіті, який не хоче, щоб його застали за роботою.</p>

Параметри	Характеристика
	<p>Стріт-арт використовує різні матеріали, оскільки цей вид мистецтва стає дедалі більш зрілим та різноманітним.</p> <p>Наклейки та мультимедіа стають дедалі популярнішими; використання трафарету, вінілові наклейки або наклейки з яєчної шкаралупи, глина, маркери, тканини, шерсть та текстиль тепер можна побачити у вуличному мистецтві</p>
Візуальні ефекти	<p>Художники графіті зазвичай використовують написи в своїх роботах, навіть якщо вони розширили композиції, включивши до них малюнки.</p> <p>Художники стріт-арт, як правило, охоплюють більш широкий спектр візуальних зображень, чим схожі на традиційних художників, які створюють цілу композицію на стіні. Як і звичайний художник, вуличні художники зазвичай малюють суб'єктивні або абстрактні сцени</p>
Легальність	<p>Легальність стріт-арт та графіті – це суперечка, яка розділяє індустрії графіті та вуличного мистецтва.</p> <p>Деякі люди вважають, що законність мистецьких творів ставить вуличне мистецтво вище за графіті.</p> <p>Існує поширена думка, що графіті є незаконним і завдає незручностей, тоді як стріт-арт замовляється чи вітається.</p> <p>Проте Бенксі, один із найшановніших і найвідоміших художників вуличного мистецтва, незаконно малював свої роботи на кількох будинках. Зазвичай автори графіті не запитують дозволу, незалежно від того, використовують вони громадські місця чи приватну власність.</p> <p>Золоте правило художників графіті – не бути спійманим і художники часто працюють потай, під покровом темряви.</p>

Параметри	Характеристика
	<p>Художники стріт-арт звертаються за дозволом на малювання. Вони подають свої портфоліо на різні фестивалі вуличного мистецтва або отримують дозвіл від власника нерухомості, перш ніж розпочати мурал.</p> <p>Існують фестивалі вуличного мистецтва, де художники залишають свій підпис, зокрема <i>Pinta Malasaña, CALLE Lavapiés, Upfest, Nuart i Mural Festival</i>.</p> <p>Деякі міста чи ділові райони доручають художникам стріт-арт прикрасити райони або створити розіграш для туристів. До них належать такі напрямки, як Програма розпису <i>Джерсі-Сімі, Bushwick Collective</i> або <i>Wynwood Walls у Маямі</i></p>
Культура	<p>У спільнотах стріт-арт та графіті існують різні культури та практики і ці культурні відмінності часто призводять до зіткнень між ними. Наприклад, художники графіті часто ставлять теги поверх робіт інших митців, що є загальноприйнятою формою агресії у культурі.</p> <p>Культура графіті може мати суперників, а художники можуть робити ставки чи претендувати на територію. Проте маркування поверх муралу вуличного художника не вітається.</p> <p>Незаконний ризик, пов'язаний із маркуванням, є частиною контркультурної переваги графіті. Для порівняння, багато художників графіті вважають вуличне мистецтво символом джентрифікації (реконструкції й оновлення будівель у раніше непривабливих частинах міста та асоційований з ними переїзд до району багатших мешканців)</p>

Параметри	Характеристика
Сприйняття	<p>Можливо, що найбільше відрізняє стріт-арт від графіті, то це суспільне сприйняття та думка. Вуличне мистецтво зазвичай вітається і заохочується як спосіб прикрасити околиці, тоді як сприйняття графіті абсолютно протилежне. Стріт-арт історично використовувався для покращення екстер'єру міських будинків.</p> <p>Регіони, насичені вуличним мистецтвом, стають візитною карткою для туристів та відвідувачів. Оскільки публіка сприймає стріт-арт митців як художників, а не вандалів, вуличні митці охоче підписують свої роботи справжніми іменами.</p> <p>Графіті не так подобається публіці й не призначені для естетичного задоволення перехожих.</p> <p>Художники графіті не обов'язково прагнуть легалізуватися, що зробило б їхнє мистецтво мейнстрімом. Акт повстання є ключовою частиною культури графіті</p>

Відтак, підсумовуючи сказане, слід констатувати що **графіті** – це форма сучасного мистецтва, яка визначається словами та/або зображеннями, написаними в громадських місцях. Відповідно до букви закону, графіті вважається вандалізмом, проте низка мистецтвознавців оцінюють його як вид мистецтва.

На думку Катерини Станіславської, до графіті відносяться «різноманітні надписи й малюнки, написані чи намальовані фарбою, маркерами, крейдою або чорнилом на стінах будинків, у під'їздах та ліфтах, на поверхнях гаражів і брам, на автомобілях та вагонах міського транспорту тощо» [17, с. 115]. Дослідниця пропонує більш лаконічне визначення, розуміючи під графіті будь-яку візуальну інформацію, що знаходиться в урбаністичному просторі та називати художників,

які створюють графіті, не графіті-художники, графітники чи райтери, а українським аналогом – графітярі [17, с. 115].

Розглянемо різні **види графіті**.

Найбільш відомою формою графіті є **теггінг** (*tag*), автограф автора, тобто швидке нанесення підпису автора на будь-які поверхні, найчастіше в громадських місцях (Рис. 3.27).



Рис. 3.27. Тег графіті-художника зі шведського міста Мальме

Традиційно теггінг вважається додатком до основного масштабного графіті. Нерідко графітярі залишають свої теги на вулицях з рекламною метою. Тег може складатися з одних лише ініціалів або повного імені/назви, а ще в ньому має бути якась «фішка», щоб автора запам'ятали. Є різновидом вандалізму та потрапляє під адміністративну та кримінальну відповідальність.

Bombing, екстремальне графіті. Назва цього виду вуличного живопису походить від англійського слова «бомбити». Графіті зазвичай малюються на різних видах транспорту, в основному на поїздах та електричках. Бомбінг– це

малювання на швидкість, а не на техніку, тому часто графіті виходять не охайними (Рис. 3.28).



Рис. 3.28. Бомбінг графіті

Writing – класика вуличного мистецтва. Це основний вид графіті, який складається з так званих шматків і може доповнюватися автографами (tagging) або швидкими малюнками (bombing), виконаними в недбалій манері [25], (Рис. 3.29).



Рис. 3.29. Writing графіті

Схарактеризуємо найпопулярніші **стилі графіті**.

Bubble letter. Стиль графіті, який сьогодні є класичним – один із найперших і найпростіших стилів у графіті, для якого характерне написання дутих великих букв, тобто букви-бульбашки мають бути об'ємними, великими, повітряними. Для напису зазвичай використовуються два кольори, що утворюють контрастні контур і тло. Створення графіті в цьому стилі займає мало часу, тому найчастіше цей стиль застосовують для нелегального та швидкого малювання у жвавих місцях. Графіті в стилі *bubble letter* досить просте, тому його дуже люблять вуличні художники-початківці (Рис. 3.30).



Рис. 3.30. Стиль «Bubble letter»

Труап (*throw-up*). Це найпростіший стиль зародився в Нью-Йорку, виконується у двох кольорах. Схожий на стиль *Bubble letter*, проте його відрізняє більший розмір напису та простота ліній (Рис. 3.31).



Рис. 3.31. Труап графіті

Блокбастерс (Blockbusters) графіті, в якому використовують великі, часто тривимірні та дуже широкі букви. Блокбастер, на відміну від стилю *Throw up*, що зародився в Нью-Йорку, з'явився в Лос-Анджелесі, де його використовували для позначення своєї території вуличні угруповання. Малюється кількома кольорами та є більш складним у виконанні, ніж два попередні види. Також часто використовується у бомбінгу. Шрифт зазвичай позбавлений зайвих «красивостей» і може бути виконаний навіть в одному кольорі. Сьогодні це шляхетне ретро графіті, яке часто використовувалося на зорі його популяризації різними вуличними угрупованнями (Рис. 3.32).

Дикий стиль (Wild Style) – динамічний стиль, важкий для прочитання. Саме – нечитаність букв є його відмінною рисою. Одні автори навмисне ламають літери, інші, навпаки, роблять їх округлими. Слово чи фраза більше нагадують хитромудру абстракцію, прочитати безпосередній зміст висловлювання буває

під силу лише автору.



Рис. 3.32. Блокбастерс графіті

Крім того, у *Wild Style* використовують багато кольорів і декоративних елементів. Важкий у виконанні, цим стилем малюють вже досвідчені *writer'и*. Зазвичай його створюють у спокійному місці й працюють над таким графіті довго. Потребує серйозної підготовки, з урахуванням усіх тонкощів. На відміну від попередніх стилів у *Wild'i* можна створити справжні шедеври (Рис. 3.33).



Рис. 3.33. Wild Style графіті

Computer Roc Style. Цей стиль придуманий жителем Нью-Йорка під ніком *Case2*. Стиль «перелому». Передбачає поділ букв на окремі фрагменти, які нахилені в різні сторони [25] (Рис. 3.34).



Рис. 3.34. Computer Roc Style

У культурі графіті існує певне змагання в нанесенні тегів у важкодоступних місцях. Наприклад, «небеса» – це тег, намальований у місці, яке важко досягти. Художник користується великою повагою в інших митців, якщо його робота знаходиться у майже недоступному місці, наприклад, у вагоні метро чи висотній будівлі.

Графіті зазвичай створюються лише в співтоваристві з іншими художниками. Більшість графітірів прагнуть залишатися анонімними, на відміну від художників стріт-арту.

Отже, хоча стріт-арт та графіті різні, у них є схожість: обидва види мистецтва можна побачити поряд або навіть накладеними один на іншого. Вони одночасно представляють важливі сучасні мистецькі й культурні тенденції візуалізації урбаністичного середовища.

3.3. Каліграфіті – сучасна мова дизайну урбаністичного середовища

Каліграфіті (*Calligraphiti*) – художній стиль, що поєднує в собі каліграфію (мистецтво охайного й естетичного письма, зазвичай художньо оформленого), типографіку й графіті. Його класифікують як абстрактний експресіонізм або абстрактний вандалізм через провокаційні експерименти з естетикою, коли традиція міксується з сучасним самовираженням.

Каліграфітія як візуальне мистецтво, в якому літери поєднуються в складні композиції, намагається за допомогою письма передати більш глибоке повідомлення, яке було естетично змінено, щоб вийти за межі буквального значення, тобто це свідоме зусилля щодо перетворення слова чи групи слів на візуальну композицію [13].

Немає точних відомостей про походження поняття «каліграфіті». Помилково приписують введення цього терміну голландському художнику Нільсу Шу Меулману (*Niels Shoe Meulman*), який у 2007 році використав його для назви своєї персональної виставки в Амстердамі. Художник представив каліграфіті, як спосіб поєднання шрифту з урбаністичним середовищем та можливість примирення стріт-арту та інтер'єрів музеїв і галерей. Цю подію називають революцією в мистецтві письма.

Проте, можливо, автором терміну «каліграфіті» є канадський художник Брайон Гізен (*Brion Gysin*), остання виставка якого мала назву «*Calligraphiti of Fire*» («Каліграфіті вогню»), та проходила в паризькій галереї Семі Кінга з 19 квітня по 19 травня 1986 року.

Окрім того, в 1995 році була репрезентована книга Харві Лі Хікса (*Harvey Lee Hix*) «*Spirits Hovering Over the Ashes: Legacies of Postmodern Theory*» («Духи, що витають над попелом: спадщина постмодерної теорії») [23].

І хоча на сьогодні каліграфіті є культурним напрямком у мистецтві стріт-арту, на початку каліграфія не використовувалася для запису інформації, а практикувалася як форма медитації тими, хто прагнув вловити сутність

універсальної гармонії.

Вважається, що каліграфіті зародилося в Лівані та Палестині, а потім поширилося в Єгипті, Тунісі, Лівії та Сирії з настанням арабської весни.

Але останніми роками каліграфіті захопило увагу нового покоління молодих художників, які прагнуть створювати вуличне мистецтво з арабською ідентичністю. Вони ігнорують правила традиційної каліграфії, натомість поєднують її унікальну візуальну мову з умовами графіті. Таким чином переважно західна форма мистецтва була використана в створенні контркультурного арабського вуличного мистецтва.

Каліграфіті відрізняється від інших стилів каліграфічного мистецтва (таких як чиста каліграфія, неокласика, довільна форма, абстрактна каліграфія, каліграфічні комбінації та несвідома каліграфія) тим, що в ньому немає правил, а художники не потребують спеціального навчання.

Каліграфіті не підпорядковується загальним правилам, на противагу від каліграфії. А від графіті каліграфіті відрізняється тим, що мають глибоку ідею, тоді як психологи інтерпретують феномен графіті насамперед через структуралістський підхід та вважають графіті лише вивільненням імпульсів пригніченого несвідомого.

Окрім того, важливо відрізнити каліграфіті (використання каліграфії без правил пропорції) від псевдокаліграфіті (повна абстракція, в якій літери можуть бути представлені нерозбірливо).

Особливого значення набуває, на наш погляд, думка української дослідниці Єлизавети Пандирєвою щодо важливості рукотворних графічних написів як однієї з умов гармонізації візуального середовища міста. У своїх дослідженнях науковець аналізує графіті, каліграфіті та рисовані літери в рукотворних графічних написах (рисований шрифт) у візуальному середовищі міста та доводить, що це цілком різні поняття [13].

Так, Єлизавета Пандирєва представляє виражальні засоби кожного з

означених видів мистецтва: візуальне мистецтво – лінія, форма, зміст (матеріал цього виду мистецтва), середовище (простір); каліграфія – слово, літера, окремі елементи літери; каліграфіті – слово, літера, окремі елементи літери; рисований шрифт – крапка, лінія, пляма, текстура [13]. Ми додали до цього списку виражальні засоби графіки – крапка, лінія, пляма, штрих (див. табл. 3.1).

Таблиця 3.1.

Виражальні засоби різних видів мистецтв

Візуальне мистецтво	Каліграфія	Каліграфіті	Рисований шрифт	Графіка
Лінія	Слово	Слово	Крапка	Крапка
Форма	Літера	Літера	Лінія	Лінія
Зміст	Окремі	Окремі	Пляма	Пляма
Середовище	елементи літери	елементи літери	Текстура	Штрих

З таблиці видно, що виражальні засоби рисованого шрифту майже співпадають з графічними (особливо, якщо вважати, що штрихом на об'єкті композиції передається не тільки об'єм, а й текстуру поверхні), що свідчить про образотворчу природу рисованого шрифту.

Проте, зауважимо, що ідентичність (за Єлизаветою Пандиревою) виражальних засобів каліграфії та каліграфіті, на нашу думку, не досить коректне. З огляду на те, що каліграфіті є поєднанням каліграфії, графіті та типографіки, можемо стверджувати: необхідно враховувати середовище (простір), в якому знаходиться твір каліграфіті (Додаток П, рис. П.1). Особливо, з точки зору того, що мистецтво каліграфіті стрімко розвивається та розширює уявлення про складність і багатогранність цього феномену (з вуличного мистецтва каліграфіті переходить на предмети побуту, одяг і навіть людське

тіло), простір, в якому буде візуалізуватися каліграфіті, набуває суттєвого значення (Додаток П, рис. П.2 – П.5).

Специфіка каліграфіті полягає в його парадоксальній природі – воно складається з багатьох елементів, які видаються суперечливими, наприклад, традиції та сучасність, обмін культурою та політична підривна діяльність, краса та провокація, точність і спонтанність, філософський та реакційний підтекст, буквальний та метафоричний зміст. Художник передає своє повідомлення літерами й графічним малюнком, при цьому йому доводиться продумати велику кількість деталей, а саме: форму композиції, її розмір, спрямованість літер, матеріал, в якому буде виконане каліграфіті, знаряддя для письма тощо.

Необхідно зазначити, що в ісламському світі традиційна каліграфія обмежується суворими правилами, серед яких є заборона використання зображень людського тіла. Проте сучасні художники-каліграфісти порушують ці правила, а також дозволяють собі деконструювати літери, поєднуючи їх з іншими символами та фігурами (Рис. 3.35).



Рис. 3.35. Pokras Lampas. Каліграфіті

Дизайнери виходять за рамки простого перетворення арабських чи англомовних слів у візуальні композиції та винаходять нові візуально-графічні мови.

Один із найяскравіших представників сучасного каліграфіті, один із лідерів думок сучасної каліграфічної спільноти – відомий художник каліграфіті Покрас Лампас (*Pokras Lampas*) [23]. Свою творчість художник представляє в широкому спектрі різноманітних композицій: від традиційних каліграфіті (Рис. 3.36) та великих проєктів (масштабна фреска – каліграфіті на даху штаб-квартирі Fendi в Римі (Рис. 3.37) до дивовижних каліграфіті на тілі людини, наприклад, у його серії «Каліграфіті на дівчатах».



Рис. 3.36. Pokras Lampas. Каліграфіті



Рис. 3.37. Rokras Lampras. Каліграфіті на даху штаб-квартирі Fendi, Рим, 2017

Покрас Лампас (Rokras Lampras) вважається автором каліграфутуризму, який, на його думку, проявляє себе у гіперсучасній моді (Рис. 3.38).



Рис. 3.38. Rokras Lampras. Каліграфіті

Всесвітньо відомим автором каліграфіті є вуличний і студійний художник *Retna* (справжнє ім'я Маркіз Льюїс (*Marquis Lewis*)). В його композиціях поєднуються стародавня інківська, єгипетська, арабська, єврейська та азійська каліграфія з графіті. Ретна став свого роду «вічним мовником», який освітлює кінетичну міську душу Лос-Анджелеса (Додаток П, рис. П.6 – П.12). Вуличне мистецтво Ретни поєднує фотографію зі стилем графіті, час із кольором, кутюр із вуличною культурою, духовне з чуттєвим, плинність із твердістю (Рис. 3.39). [41].



Рис. 3.39. Retna. Каліграфіті «Сходи до сонця», 2017.
Мехіко, Мексика

Ретна став відомим як своєю вишуканою технікою малювання, так і своїм незмінним стилем: він використовує пензлі та традиційні балончики з фарбою (Рис. 3.40).



Рис. 3.40. Retna. Каліграфіті, 2000

Багато робіт художника синтезують образотворче мистецтво й графіті, владу й опозицію, традицію і прогрес, минуле й майбутнє. У 2000 році відбулася його перша групова виставка на *Contemporary Corruption Show* у галереї 01 у Лос-Анджелесі [41], (Рис. 3.41).

Ретна став відомим своїми довгими й геометричними каліграфіті, які він розробив, дивлячись на традиційні символи Єгипту та індіанців. Хоча його знаки нагадують каліграфію багатьох культур (художник стверджує, що пише свої твори англійською та іспанською мовами) письмо не належить до певної мови.



Рис. 3.41. Retna (Маркіз Льюїс). Каліграфіті. Лос Анджелес, США

Сьогодні художник співпрацює з мистецькими групами *Art Work Rebels i Mad Society Kings*, є членом ексклюзивного міжнародного мистецького колективу *The Seventh Letter*, чий вплив на сучасне вуличне мистецтво охоплює весь світ [41].

З великого списку художників каліграфіті представимо ще одне ім'я – Вінсент Абаді Хафез (*Vincent Abadie Hafez*) (1977).

Космополіт Вінсент Абаді Хафез (із 1988 року працює під псевдонімом Zepha) у своїх творах каліграфіті демонструє злиття кількох культур [42]. У передмісті Парижа він використовує суспільний простір для каліграфіті, в яких порушує візуальні правила та критикує приховану надмірну урбанізацію (Додаток П, рис. П.13).

Вінсент Абаді Хафез розробив власний світ і візуальну мову, де перетинаються майстерність давніх цивілізацій, рух «*Figuration*», абстракція та вуличне мистецтво (Рис. 3.42).

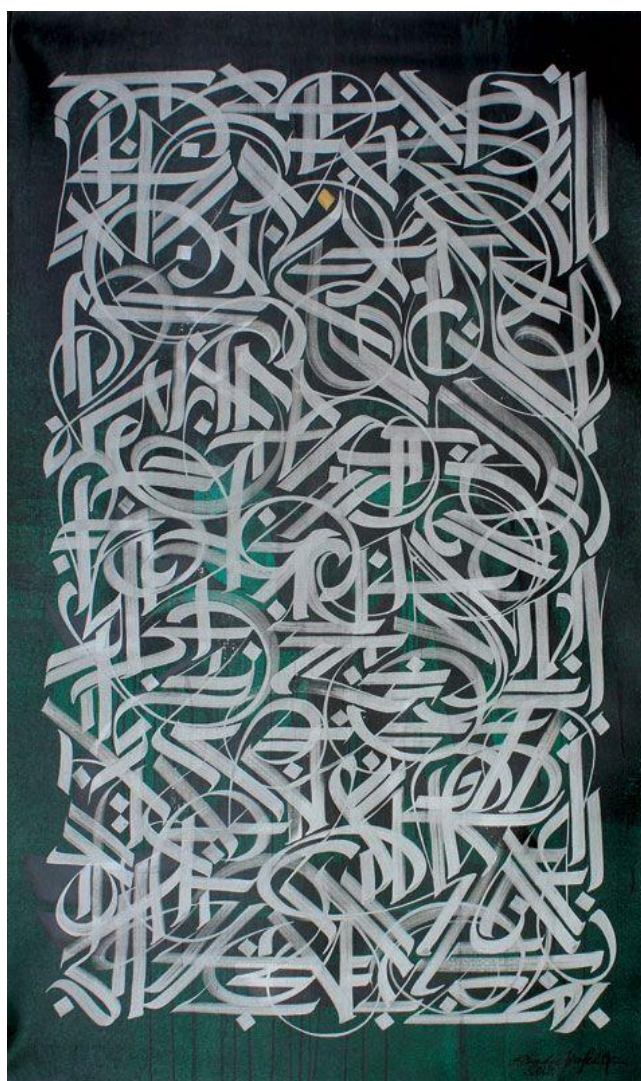


Рис. 3.42. Вінсент Абаді Хафез. Каліграфіті

Його естетика знаходиться на перехресті двох світів, стародавнього та сучасного, що демонструє баланс інстинктивної та продуманої композиції [42].

Гібридні конфігурації розкривають різні аспекти, змішуючи середовища й техніки. Для каліграфіті Вінсента Абаді Хафеза характерні контрасти, протиставлення та компліментарність.

Оскільки мистецтво каліграфіті відносно молоде, воно стрімко розвивається в пошуках нових форм. Так, художник каліграфіті з США Тамер Гонейм (*Tamer Ghoneim*) створює своєрідні типографічні портрети в стилі каліграфіті, де поєднує фотографію, типографіку, каліграфіті [39], (Рис. 3.43).



Рис. 3.43. Tamer Ghoneim. Каліграфіті «Люблячий Вінсент».

Таким чином, можна зробити висновок про те, що каліграфіті має довгу історію розвитку. Мистецтво бере свій початок в арабській каліграфії, а із процесом глобалізації поширюється по всьому світу. Сьогодні каліграфіті – одне з найбільш затребуваних мистецтв у світі. Художники каліграфіті займають

певне місце на всесвітніх мистецьких виставках у Сінгапурі, Амстердамі та інших містах (Рис. 3.44).



Рис. 3.44. Каліграфіті. *Mayonaize @ Palmerston North*, Нова Зеландія, 2021

Творчість художників каліграфіті можна зустріти в різних куточках світу. Наприклад, в Каїрі (Єгипет) у 2017 році художник каліграфіті Ель Сід (*eL Seed*) створив монументальну фреску каліграфіті «Сприйняття», що охоплює понад 50 будівель та надає екстер'єру старих споруд сучасний урбаністичний характер [25], (Рис. 3.45).



Рис. 3.45. Ель Сід. Каліграфіті «Сприйняття»,
Каїр, Єгипет, 2017

Художники каліграфіті надають нового забарвлення зазвичай старій архітектурній споруді (Рис. 3.46).

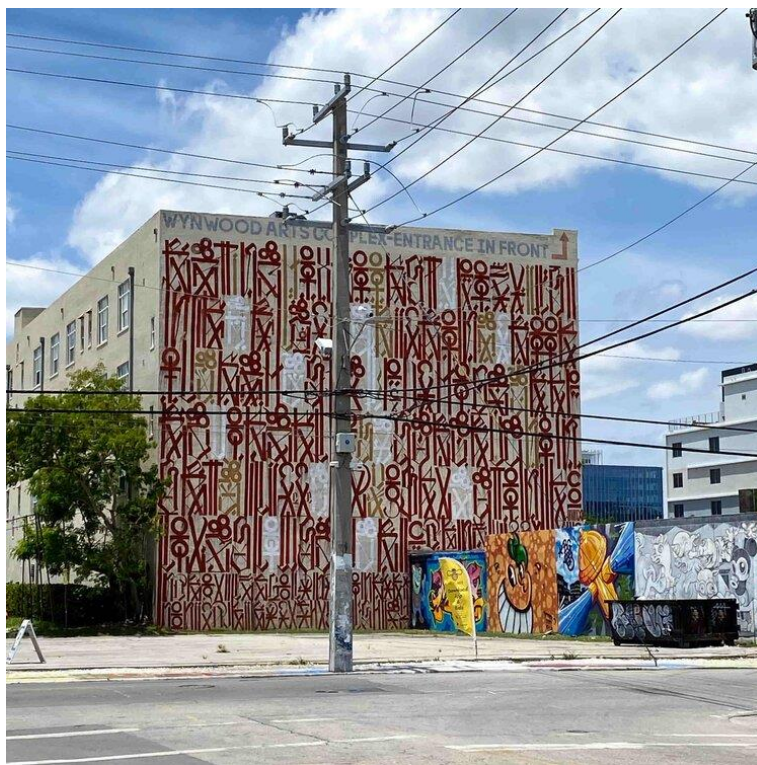


Рис. 3.46. Retna. Каліграфіті, 2011.
Художній комплекс WYNWOOD, Маямі

Масивне накладання загадкових ієрогліфів у стилі стріт-арт стає одним зі шляхів у перетворенні обличчя міста (Додаток П, рис. П.14 – П.16).

Відтак, підсумовуючи сказане, слід констатувати, що сутність поняття «каліграфіті» полягає в його парадоксальній природі, що характеризується і складається з багатьох елементів, які видаються суперечливими. Традиції та сучасність, обмін культурою та політична підривна діяльність, краса та провокація, точність та спонтанність, філософський та реакційний підтекст, буквальний та метафоричний зміст. Художник каліграфіті передає своє повідомлення і літерами, і малюнком, при цьому йому доводиться продумати велику кількість складових, наприклад, форму, розмір і спрямованість літер, загальну композицію, матеріал, яким буде виконана композиція, знаряддя для малювання або письма тощо.

Каліграфіті – це складний процес. Художня форма каліграфіті змушує митця задуматися і свідомо створити композицію, яка викличе у глядача певне почуття чи реакцію. Однак використання букв, як художнього засобу, вимагає практики, точності та передбачення [41].

Каліграфіті не підпорядковується загальним правилам, на відміну від каліграфії. Більшість художників не називають себе каліграфами, оскільки не знають і не дотримуються її правил. При цьому в каліграфіті закладена глибока ідея, тоді як феномен графіті мистецтвознавці інтерпретують як вивільнення імпульсів пригніченого несвідомого.

Таким чином, каліграфіті потребує уважного та високопрофесійного ставлення до композиції, котра викликає непередбачену художником напругу або, навпаки, комфортність сприйняття, а також безліч інших фізичних характеристик. Всі ці аспекти дозволяють на новому рівні керувати увагою користувача, покращують комунікацію між учасниками, змінюють форми візуального споживання, одночасно ускладнюючи структуру урбаністичного

простору, процес його проектування та окреслюючи напрямок розвитку в майбутньому.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі було розглянуто шляхи зародження нової стилістики типографіки постмодернізму. Зазначено, що сучасну типографіку характеризує пошук нестандартних рішень, постійні експерименти зі шрифтовою формою та використання шрифту як образотворчого матеріалу.

Виявлено, що поширення цифрових технологій надало дизайнерам комплексу новітнього інструментарію, що дозволило перейти на новий рівень складності типографіки з використанням усіх можливостей і ефектів, що пропонуються сучасною технікою.

У даному розділі досліджено використання шрифтів у вуличному мистецтві та запропоновано новий погляд на стріт-арт як виду суперграфіки в дизайні сучасного міста. Проаналізовано найпопулярніші види стріт-арту.

Проведено порівняльний аналіз стріт-арту й графіті як його різновиду. Схарактеризовано різні види графіті, серед яких знаходиться каліграфіті, художній стиль, що поєднує в собі каліграфію, типографіку й графіті.

Зазначено, що каліграфіті – це візуальне мистецтво, в якому літери поєднуються в складні композиції, а художники намагаються за допомогою письма передати більш глибокий сенс, перетворюючи слова чи групи слів на візуальний образ. Таким чином, каліграфіті синтезують образотворче мистецтво й графіті для створення нового візуального образу в сучасному дизайні урбаністичного середовища.

У 3 розділі проаналізовано та уточнено базові поняття нашого дослідження, зокрема стріт-арт, суперграфіка, каліграфія, каліграфіті.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених завдань наукового дослідження ми дійшли таких висновків.

1. Під час аналізу наукових джерел виявлено, що дослідження художньо-графічних засобів постмодернізму та шляхи впровадження їх в дизайн не були достатньою мірою представлені.

Огляд історіографії дослідження дозволив схарактеризувати характерні риси постмодернізму, його тенденції в пошуку нових художніх форм. Зазначено, що постмодерна графіка відходить від звичних образів, однозначних смислів і все частіше від прямого показу реального об'єкта, а запозичує образи та підходи з інших галузей художньої й популярної культури, дизайну. З'ясовано, що в мистецтві графіки постмодернізму переосмислення традицій у пошуку нових графічних засобів призвело до появи нового виражального засобу – букви, як універсального способу організації текстового та мистецького простору загалом. В останні десятиліття художники, досліджуючи взаємодію між текстом та зображенням, приділяють особливу увагу візуальній стороні тексту, наприклад, в особливому виді графіки – каліграмі.

2. Проаналізовано процес виникнення і розвитку каліграми в образотворчому мистецтві. Зазначено, що в постмодернізмі ідея каліграми переосмислюється в контексті «постмодерної чутливості», що стає епістемальною програмою сприйняття світу як принципово недетермінованого, нелінійного, хаотизованого, фрагментованого та плюрального. У цих умовах каліграма виступає універсальним засобом організації текстового та художнього простору.

Сформульовані спільні риси, властиві сучасній графічній каліграмі. Проаналізовано питання співвідношення вербального та візуального в каліграмах.

3. Встановлено, що в постмодернізмі ХХІ століття загальною

тенденцією у створенні зображень є певною мірою ігнорування конструктивної специфіки графіки, а подання візуальних образів не спирається на побудову структури значень та взаємозв'язків, відповідно зміст твору не розкривається належним чином. Зазначено, що в епоху постмодернізму зміцнилася тенденція до змішування традиційних графічних та живописних творів, фотографії, кіно з порівняно новими об'єктами, які активно фігурують у соціальному полі – медіа, рекламою, дизайном, модою тощо. Поступове стирання меж, які раніше існували між художніми та нехудожніми візуальними об'єктами, призвело до того, що візуальний досвід розширився, і, як наслідок, змінилися процеси споживання та виробництва візуальних образів.

Зазначено, що з кінця ХХ – початку ХХІ століття у дизайні відбувається процес домінування візуальних засобів над комунікативними. Візуальна образність з другої половини ХХ століття стає новою комунікативною домінантою, що ставить під питання статус вербального світу, принаймні, його писемної складової.

Сучасні візуальні дослідження, що виникли як міждисциплінарний напрямок на стику мистецтвознавства, соціальної теорії, філософії, теорії медіа, об'єднали традиційні візуальні об'єкти з новими формами візуальних проявів.

З'ясовано, що в епоху постмодернізму візуальним комунікатором стає графічний дизайн, візуальна мова якого виступає засобом презентації інформації. Структура візуальної комунікації містить в собі одночасно джерело тексту, яке задає не візуалізований зміст, візуальний комунікатор, візуальний текст, канал зв'язку та приймача тексту.

Установлено, що сучасний графічний дизайн являє собою широкий спектр видів та напрямків: типографіку та фірмовий стиль, візуальний стиль вебресурсів та телебачення, поліграфічну та книжкову продукцію, інтер'єрну та ландшафтну графіку тощо. Проте особливого значення у розвитку візуальної комунікації набуває типографіка – галузь графічного дизайну, що зосереджена на

формуванні структур й організації мови в її візуальному вимірі. Накреслення шрифту, спосіб його кадрування й подачі, стильова відмінність доповнюють смислову картину зображення, підкреслюють характер задуму, а іноді й домінують над самим зображенням. Для типографіки характерні пошуки нестандартних рішень, постійна гра зі шрифтом, застосування в одній рекламі кількох різних кольорів і малюнків шрифтів, використання одночасно кирилиці й латиниці, незвичайне розташування тексту тощо.

Виявлено, що постмодерністська парадигма змінює ставлення до шрифту. У процесі створення візуальної комунікації враховується, що інформаційний текст (шрифт) повинен набути емоційної образності й виразності «картинки», тобто за відсутністю картини текст бере на себе її функції.

Сучасні графічні дизайнери все частіше використовують шрифт як образотворчий матеріал. Малюють літерами й словами графічний твір – каліграму, що не розрахована на читання, а виконує функцію декоративного елемента або абстрактного зображення. Крім того, шрифтами «малюють» конкретні образи, наприклад, фігури та портрети людей, тварин, рослини, предмети тощо, з використанням набірних шрифтів, мальованих і каліграфії.

Виявлено, що на межі образотворчого мистецтва та типографіки з'явився новий вид мистецтва – типографічний портрет.

4. Розкрито сутність й особливості поняття «типографічний портрет». Проаналізовано, що типографічний портрет, який наслідує художньо-графічну мову каліграм, демонструє новий досвід створення візуального образу за допомогою шрифту. Типографічний портрет, як окремий вид мистецтва, поєднує три важливі складові: типографію, фотографію і графіку.

Портрет, створений за допомогою шрифту – це своєрідний та оригінальний спосіб образного переосмислення за допомогою слів фотографії або ілюстрації.

Виразна мова типографіки постійно вдосконалюється та розширюється, що уможливорює різні варіативні застосування шрифтів у типографічному

портреті. Шрифт, який використовують у постмодерністській дизайн-графіці для створення візуального образу людини повинен максимально відповідати характеру композиції. Текст все частіше бере на себе функції зображення (картинки) і відповідно сам стає образотворчим матеріалом.

Необхідно зазначити, що в моделюванні візуального образу типографічного портрета застосовується принцип поєднання реального та художнього. На сучасному етапі застосування цифрових технологій фотографію часто опрацьовують на комп'ютері, внаслідок чого вона втрачає реальність. Водночас засоби комп'ютерної графіки розширюють художні можливості в перетворенні фотографій на типографічні портрети, що є цінним для візуалізації образу.

У дослідженні представлено поетапну технологію створення типографічного портрета, як нового візуального образу в графічному дизайні.

Виявлено, що існують принаймні два способи створення типографічних портретів: 1) від руки, з використанням пера й туші (поверх фотографії наносять контури, по яким потім пишеться текст); 2) за допомогою комп'ютерної програми, наприклад, *Photoshop* або *Adobe Illustrator*, з використанням фільтра *Displace* та деяких режимів накладання для досягнення ефекту портрета.

Установлено, що сучасний мультимедійний інструментарій при створенні типографічного портрета дозволяє використовувати широкий спектр можливостей: великий вибір шрифтів, альтернативні фонові та колірні рішення, ефект текстур, малювання та анімація (ефекти руху та появи, зникнення та змішання тощо), метаморфози шрифтів, знаків (від мовних до графічних) тощо.

5. У монографії проаналізовано місце і значення шрифту в сучасному дизайні урбаністичного середовища. Визначено, що стріт-арт (вуличне мистецтво) є видом суперграфіки в дизайні сучасного міста. Під суперграфікою розуміємо розпис стін, або прийом декорування зовнішніх стін будівлі лаконічними образами, які намальовані на фасаді багатоповерхової будівлі на

всю її висоту.

Розглянуто види стріт-арт, у тому числі графіті, як художнього твору, що визначається сукупністю зображень, написів, підписів і малюнків, створених у громадському чи приватному просторі за допомогою пензлів та/або аерозолів. Проведено порівняльний аналіз основних характеристик стріт-арту та графіті. Схарактеризовано різновиди графіті.

Окреслено новий художній стиль каліграфіті, що поєднує в собі каліграфію, типографіку й графіті. Каліграфіті – візуальне мистецтво, в якому літери поєднуються в складні композиції, а художники намагаються за допомогою письма передати новий зміст повідомлення, шляхом перетворення слова чи групи слів на візуальну композицію. Зазначено, що каліграфіті не підпорядковується загальним правилам, на противагу від каліграфії.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що каліграфіті бере свій початок в арабській каліграфії, проте із процесом глобалізації починає ширитися світом. Сьогодні каліграфіті є прикладом використання шрифтів для конструювання креативного візуального образу в сучасному дизайні урбаністичного середовища.

Виконана праця не розв'язує всі аспекти досліджуваного питання, а подальші наукові розвідки можна здійснювати в напрямку вивчення значення і місця класичних графічних та живописних композицій в постмодерному дизайні урбаністичного середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Гладун О.Д. Візуальна мова графічного дизайну як комунікативна знакова система. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр.* Х.: ХДАДМ, 2012. № 15. С. 11-14.
2. Джеймісон Фредрік. Постмодернізм та суспільство споживання. URL: <https://vpered.wordpress.com/2009/09/30/jameson-postmodern/>
3. Дурбін Адам. Бенксі показав графіті в Бородянці на Київщині. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-63607895>
4. Житомирська обласна організація Національної спілки художників України. URL: <https://nuau1938.wixsite.com/nuau/zhonuau>
5. Залевська О. Графічний дизайн як засіб художньо-комунікативної системи. *Альманах «Культура і сучасність» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2015. № 2. С. 146-150.
6. Івченко Наталія. Поняття «графічний дизайн». *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури.* 2018. № 5 (245-246). С. 89-97.
7. Коржик Уляна. Виразність мови візуалів (на матеріалі творів українських поетів-візуалістів кінця ХХ – початку ХХІ ст.) URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/223/222>
8. Криштопайтіс В. Класична типографіка друкованих видань на початку ХХІ ст. Вступ до проблеми. URL: <https://tinyurl.com/53s6z9f2>
9. Культура в концепції «американського постмодернізму» Ф. Джеймісона. URL: https://pidru4niki.com/1405100343873/kulturologiya/kultura_kontseptsiyi_amerikanskogo_postmodernizmu_dzheymisona
10. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. К.: Грані-Т. 2007. 168 с.

11. Мінаєва Е.В., Пономарьова Т.А. Сучасна візуальна поезія: у пошуках невиразного. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. Том 24 (63). 2011. № 2. Частина 2. С. 512-521.
12. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 1. С. 64-70.
13. Пандирєва Єлизавета. Використання рукотворних графічних написів як альтернатива проблемам з гомогенними та агресивними видимими середовищами у місті. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/modern-science-problems-and-innovations-18-20.10.20.pdf>
14. Прищенко С.В. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.
15. Северіна О. Екологічний плакат у системі візуальної комунікації. *Мистецтвознавство України*. 2014. Вип. 14. С. 179-182.
16. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар». 2016. 52 с.
17. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія, вид. друге, перероб. і доп. Київ, НАКККіМ, 2016. 352 с.
18. About design. Metamorphoses. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/conceptualization-metamorphosis-design-dhanesh-tk>
19. Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make You Lazy + Indie Magazines Needs to Liven Up. URL: <https://eyeondesign.aiga.org/anti-grid-icon-david-carson-on-why-computers-make-you-lazy-and-indie-mag-design-needs-to-liven-up/>
20. Balan, J. Cantextualities: because one picturepoem can say more than a thousand words. *Open Letter*. № 6. 1999. p. 7-17.
21. Bauman Zygmunt. Płynna nowoczesność, URL: <https://dodziela.com.pl/2016/12/11/plyнна-nowoczesnosc-zygmunt-bauman/>

22. Beyond the Brush: Inventive Use of Media for Painting Students (Part 3).
URL: <https://www.studentartguide.com/articles/inventive-mixed-media-techniques>
23. Carrier D. Calligraphy, Meet Graffiti: Calligraffiti at Leila Heller Gallery.
URL: <https://artcritical.com/2013/09/16/calligraffiti-at-leila-heller/>
24. Grafika i jej rodzaje. URL: <https://natalialokaj.wordpress.com/2012/10/12/grafika-i-jej-rodzaje/>
25. Graffiti vs Street Art. URL: <https://www.eden-gallery.com/news/graffiti-vs-street-art>
26. How to create a stunning typographic portrait. URL: <http://www.psdstation.com/tutorials/special-effects/how-to-create-a-stunning-typographic-portrait/>
27. Kolisnyk Oleksandra, Gule Yevgen, Kugai Tetyana. Style features in the modern graphic design as a method of a social communication. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/9983/1/APSD2018_V1_P049-053.pdf
28. Lettering style options. URL: <https://www.adobe.com/creativecloud/illustration/discover/lettering-styles.html>
29. Lyotard Jean-François. The Postmodern Condition (1979) publ. Manchester University Press, 1984. URL: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/lyotard.htm>
30. Melosik: Pedagogika postmodernizmu. [W:] Pedagogika. T. 1. Red. naukowa Z. Kwieciński, B. Śliwerski. Wydaw. Naukowe PWN. Warszawa, 2004. s. 452.
31. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. 1975. Vol. 1. P. 6–18.
32. Morbitzer Janusz. Edukacja wspierana komputerowo a humanistyczne wartości pedagogiki. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej. Kraków, 2007. s. 384.

33. Okoń W. Nowy słownik pedagogiczny. Wydaw. Akademickie «Żak». Warszawa, 2001. s. 307.
34. Sikorski T.: Czy street art jest sztuką? W: E. Dymna, M. Rutkiewicz: Polskie street art, cz.2. *Między anarchią, a galerią*. s.373. Carta Blanca, 2012.
35. Śliwerski B. Współczesne teorie i nurty wychowania. Oficyna Wydaw. «Impuls», Kraków. 2005. s. 357.
36. Sturken M., Cartwright L. Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture. *Oxford: Oxford University Press*, 2001. s. 153.
37. Super Easy Typographic Portrait in Photoshop. URL: <https://abduzeedo.com/index.php/super-easy-typographic-portrait-photoshop>
38. Szahaj Andrzej. Co to jest postmodernizm? «Ethos», 1996, vol. 33-34, s. 63-78. URL: <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/876/A.%20Szahaj%2C%20Co%20to%20jest%20postmodernizm.pdf?sequence=1>
39. Typographic Portrait Project Intro. URL: <https://sotamedialab.wordpress.com/2015/02/23/typographic-portrait-project-intro/>
40. 5 Typographic Portrait Artists That Will Inspire You. URL: <https://www.domestika.org/en/blog/3558-5-typographic-portrait-artists-that-will-inspire-you>
41. Untitled 2 By Retna. URL: <https://www.guyhepner.com/product/untitled-2-by-retna/>
42. Vincent Abadie Hafez. URL: <http://www.davidblochgallery.com/en/artistes/vincent-abadie-hafez/>
43. Weingart Wolfgang. Wolfgang Weingart's typographic landscape. URL: <https://keithtam.net/wolfgang-weingarts-typographic-landscape/>
44. Why Charles Moore (Still) Matters. URL: <https://metropolismag.com/projects/why-charles-moore-still-matters/>

ДОДАТКИ

Додаток А

КРЕАТИВНІ РІШЕННЯ СУЧАСНИХ ГРАФІКІВ

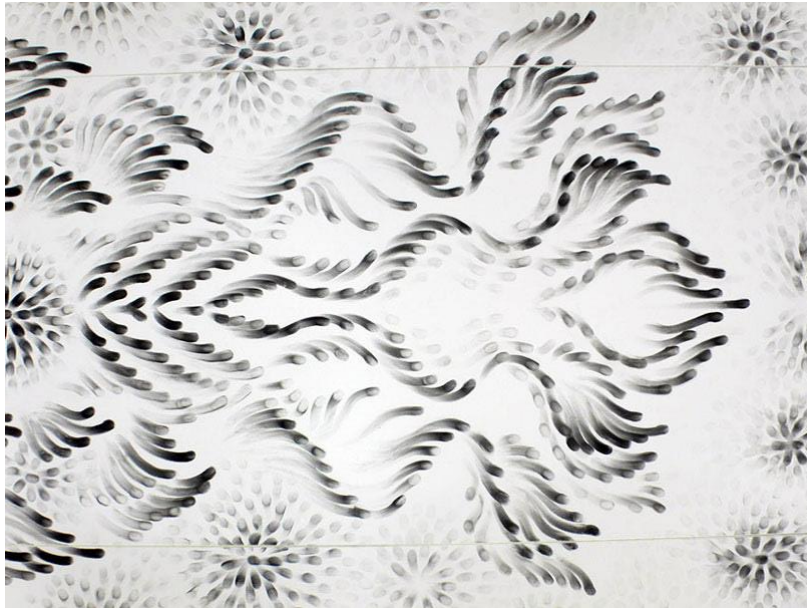


Рис. А.1. Графіка Джудіт Браун, Нью-Йорк



Рис. А. 2. Струнні картини Софі Манн.
Дослідження лінійного: гарне переплетення ліній

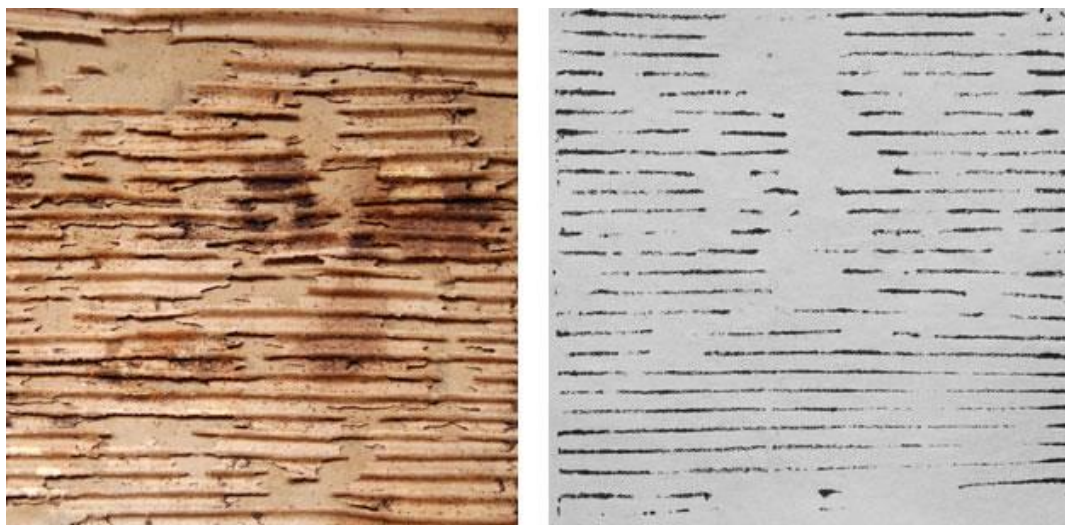


Рис. А.3. Кристина Леунг. Рельєфний гофрований картон



Рис. А.4. Майка Берnard. Картон можна використовувати для отримання пласких областей кольору з твердими краями або для нанесення фарби на частини текстурованої області, що виступають



Рис. А.5. Малюнок крейдою й вугіллям, прив'язаними до палички



Рис. А.6. Відбитки, створені природними формами



Рис. А.7. Відбитки, створені природними формами



Рис. А.8. Художник і каліграф Накадзіма Хіроюкі

Додаток Б

КАЛІГРАМИ У ТВОРЧОСТІ ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА

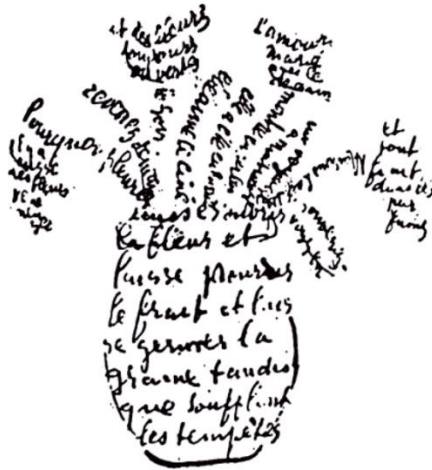


Рис. Б.1. Гійом Аполлінер. Каліграма



Рис. Б.2. Гійом Аполлінер. Каліграма «Ейфелева вежа», 1913-1918

КАЛІГРАМИ



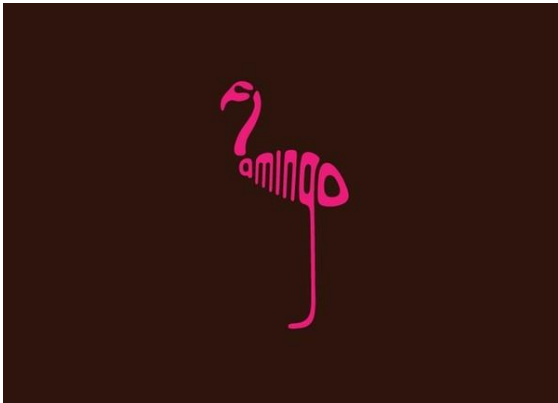
Рис. В.1. Джон Сокіл (John Sokol). Портрет Данте Аліґ'єрі.
Каліґрама з цитат «Божественної комедії»



Рис. Д. 2. Ванг Донглінг. «Передмова про прослуховування локальної мережі», 2013



Рис. Д. 3. Художник і каліграф Накадзіма Хіроюкі, 2011



«Фламінго»



«Котик»

Рис. Д. 4. Сінгапурський графічний дизайнер Женев'єв Грейс Іп (*Genevieve Grace Yip*), Каліграфи. 2012

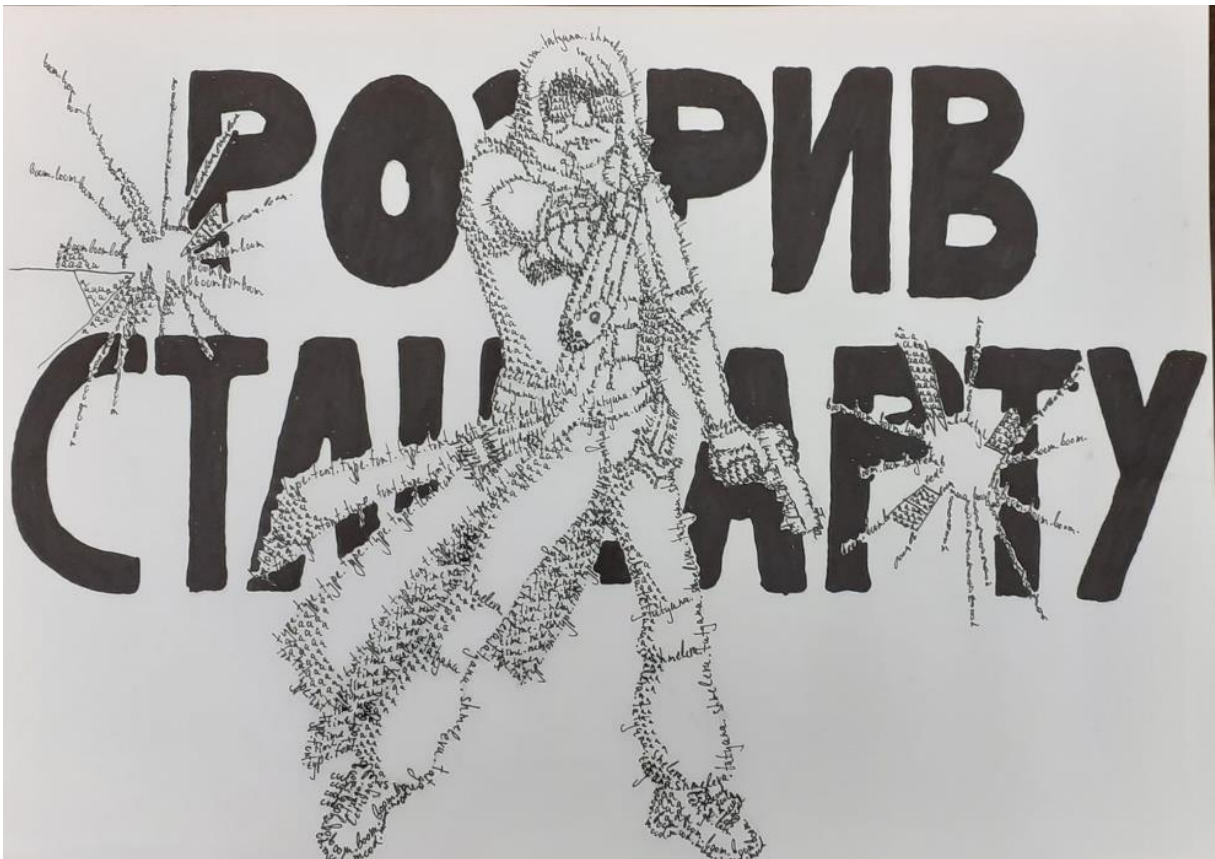


Рис. Д.5. Спасьонов Антон.
Типографічний портрет Тетяни Шостачук, 2022



Рис. Ж.3. Сара Кінг. Типографічний портрет

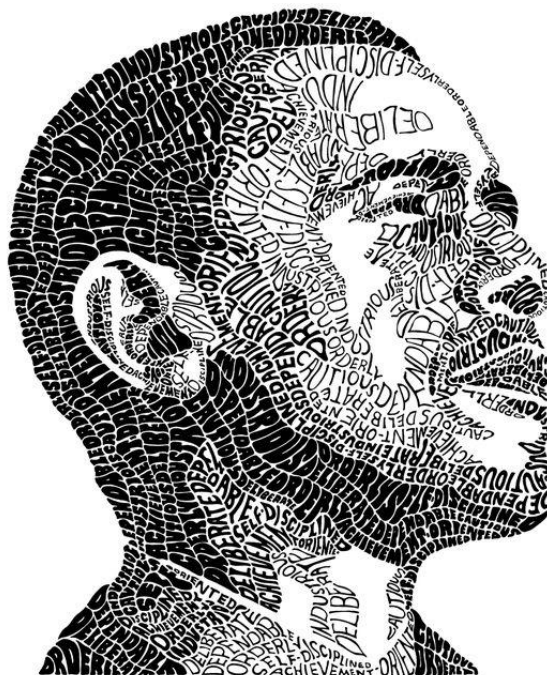


Рис. Ж.4. Сара Кінг. Типографічний портрет

Додаток К

ВАРІАНТИ СТВОРЕННЯ ТИПОГРАФІЧНОГО ПОРТРЕТУ

Варіант 1

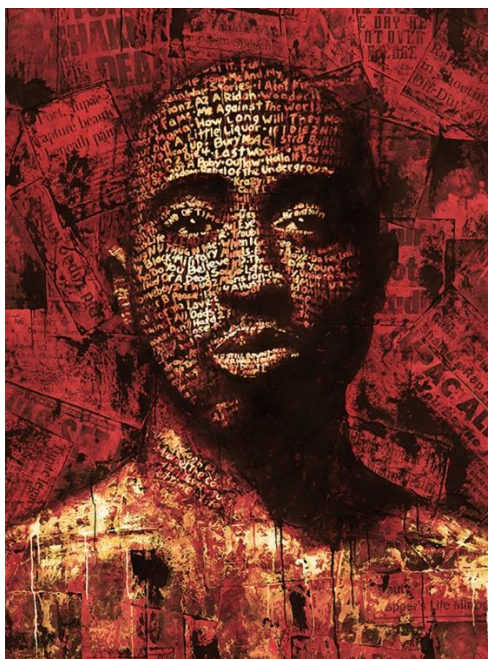


Рис. К.1. Кріс Вікс. Типографічний портрет



Рис. К.3. Типографічний портрет

Варіант 2

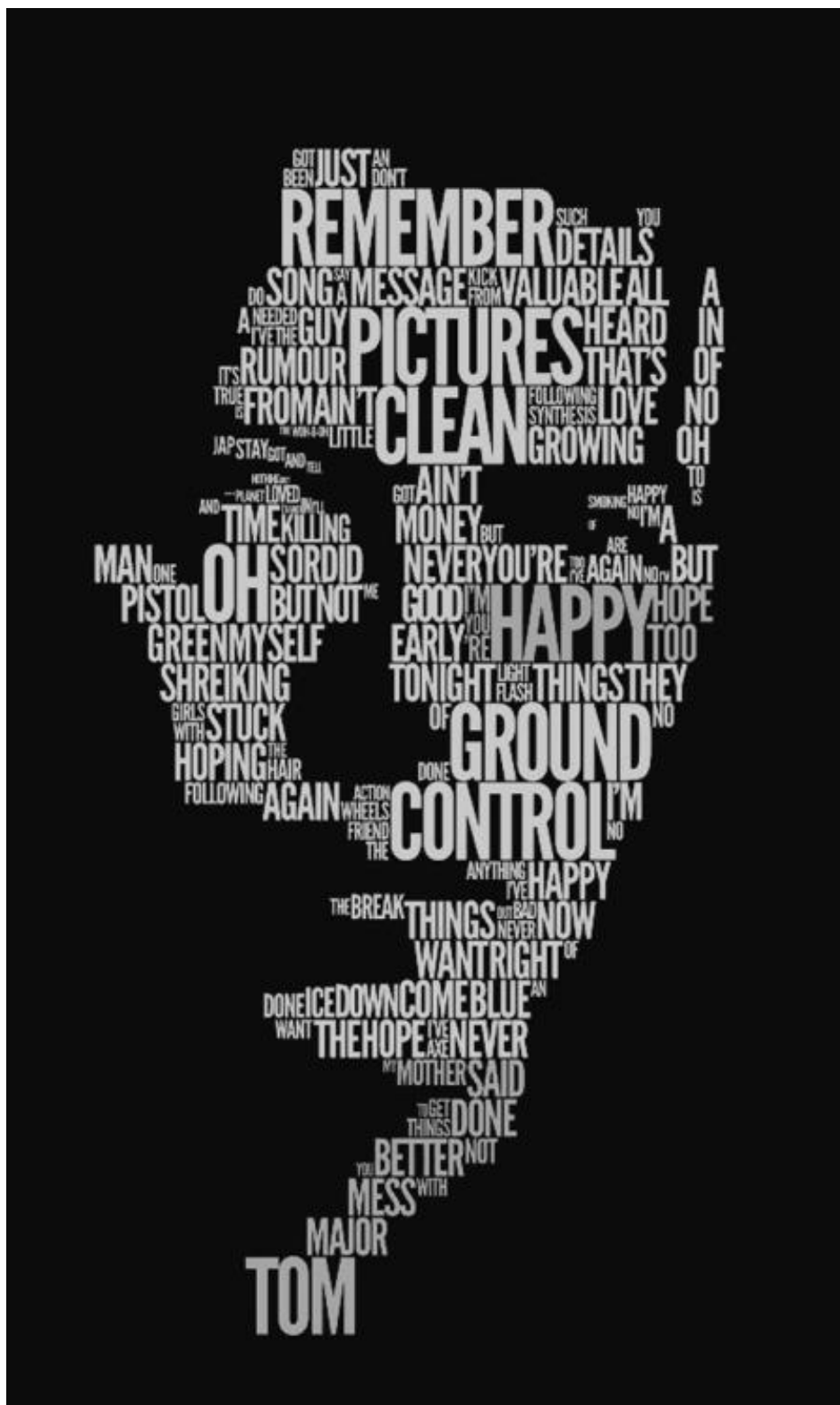


Рис. К.3. Daanizzo. Типографічний портрет

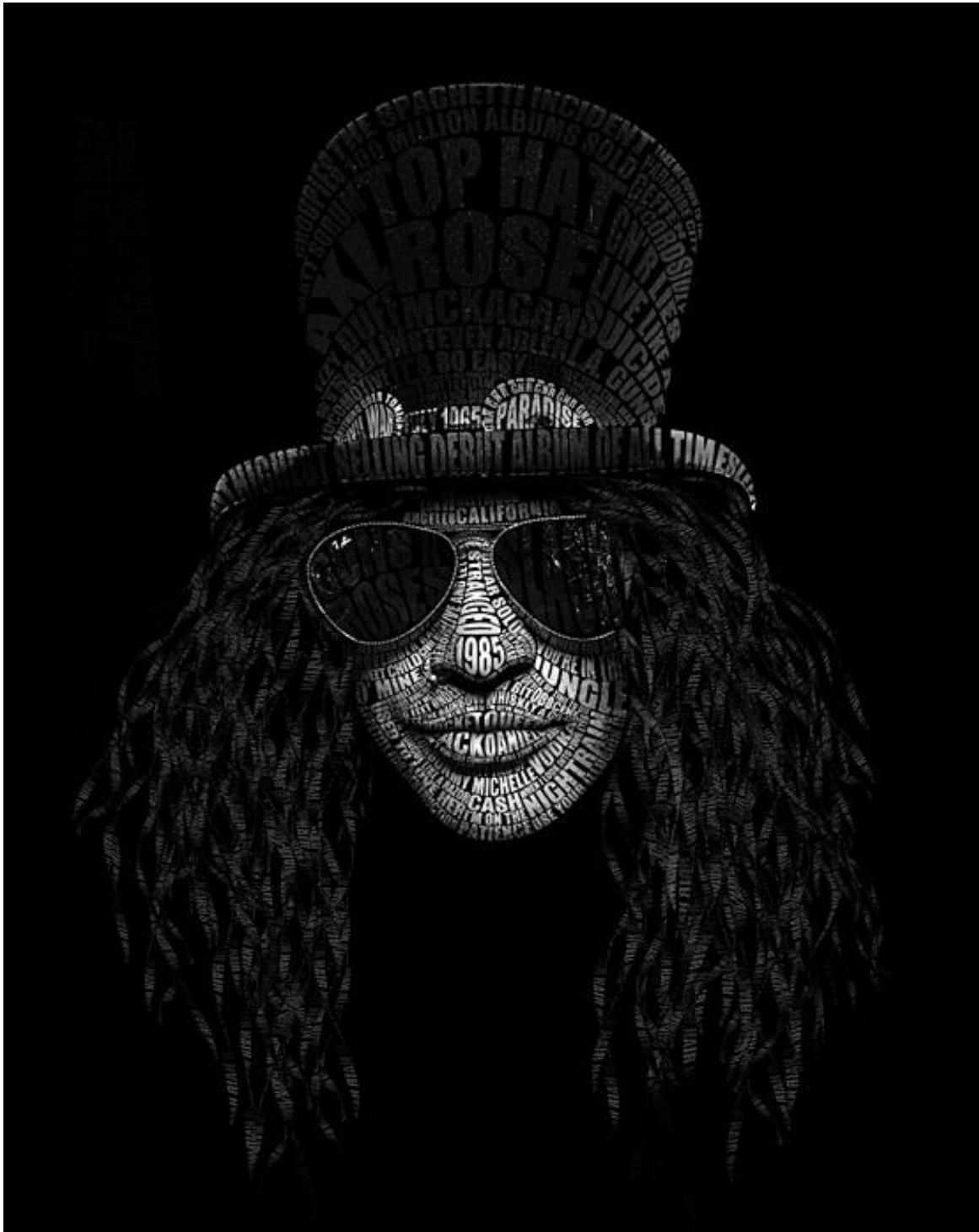


Рис. К.4. Джефф Джефф (Jeffy Jeff). Типографічний портрет

Варіант 3

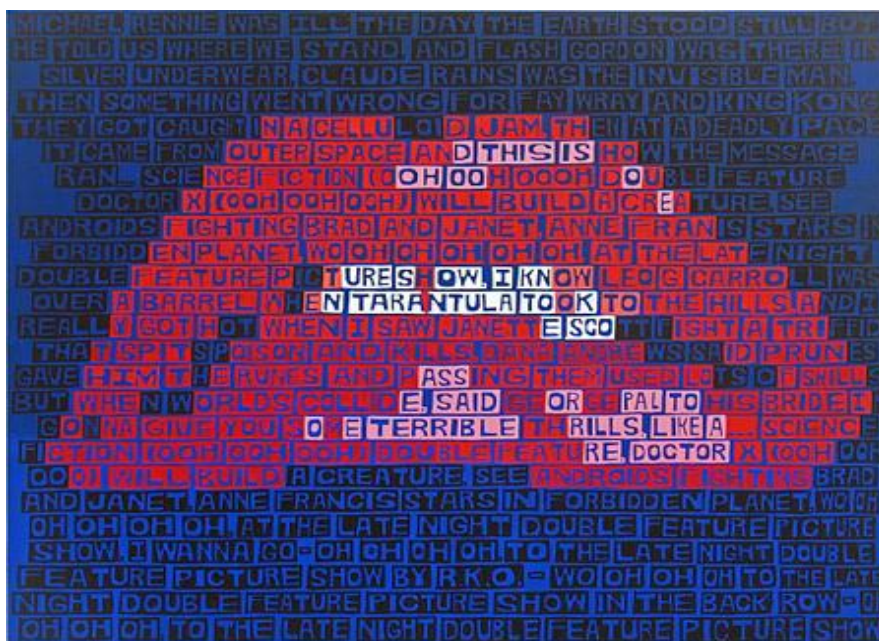


Рис. Л. 1. Ерік ден Бріджен, Губи, 2013, Нью-Йорк

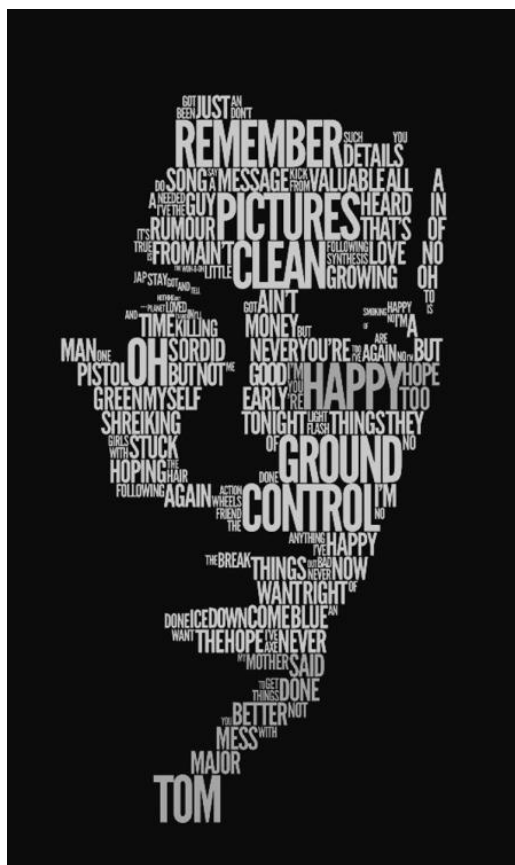


Рис. Л. 2. Daanizzo. Типографічний портрет. Амстердам, 2013

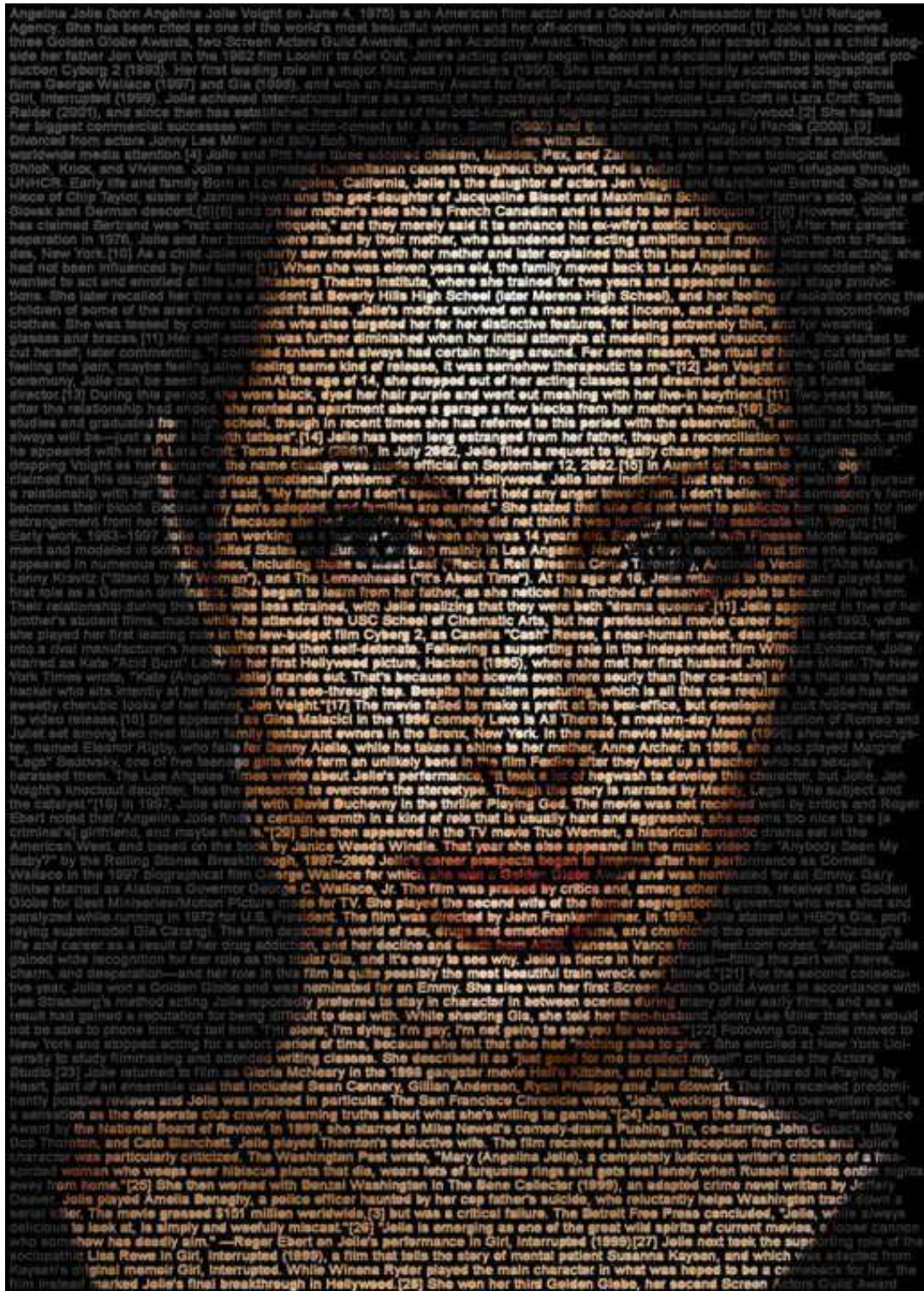


Рис. Л. 3. Ральф Веллхейффер. Типографічний портрет. 2006

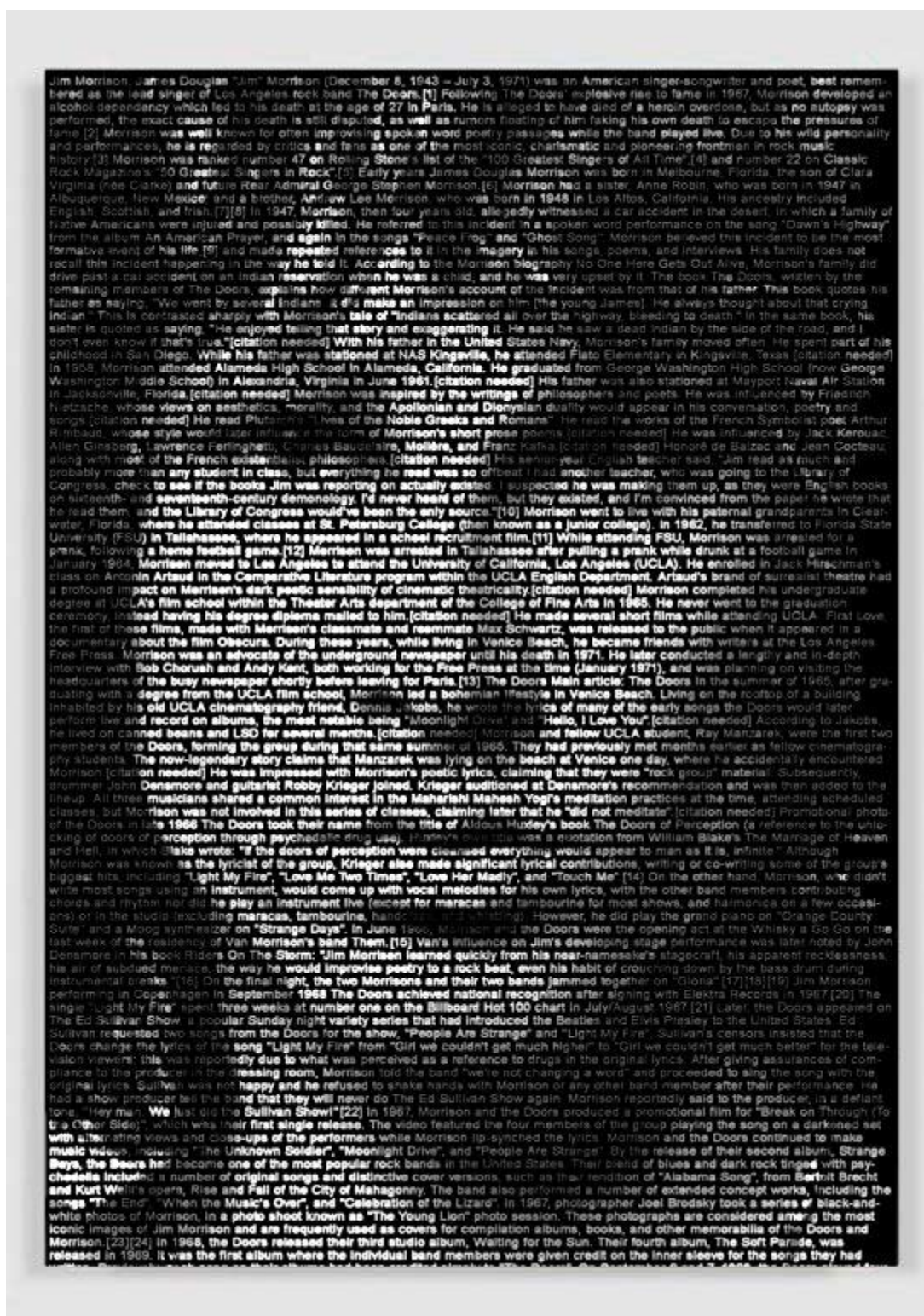


Рис. Л. 4. Ральф Велцхеффер.
Типографічний портрет Джима Моррісона, 2013

Додаток М

ЕКСПЕРИМЕНТИ ЗІ ШРИФТАМИ В ТИПОГРАФІЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

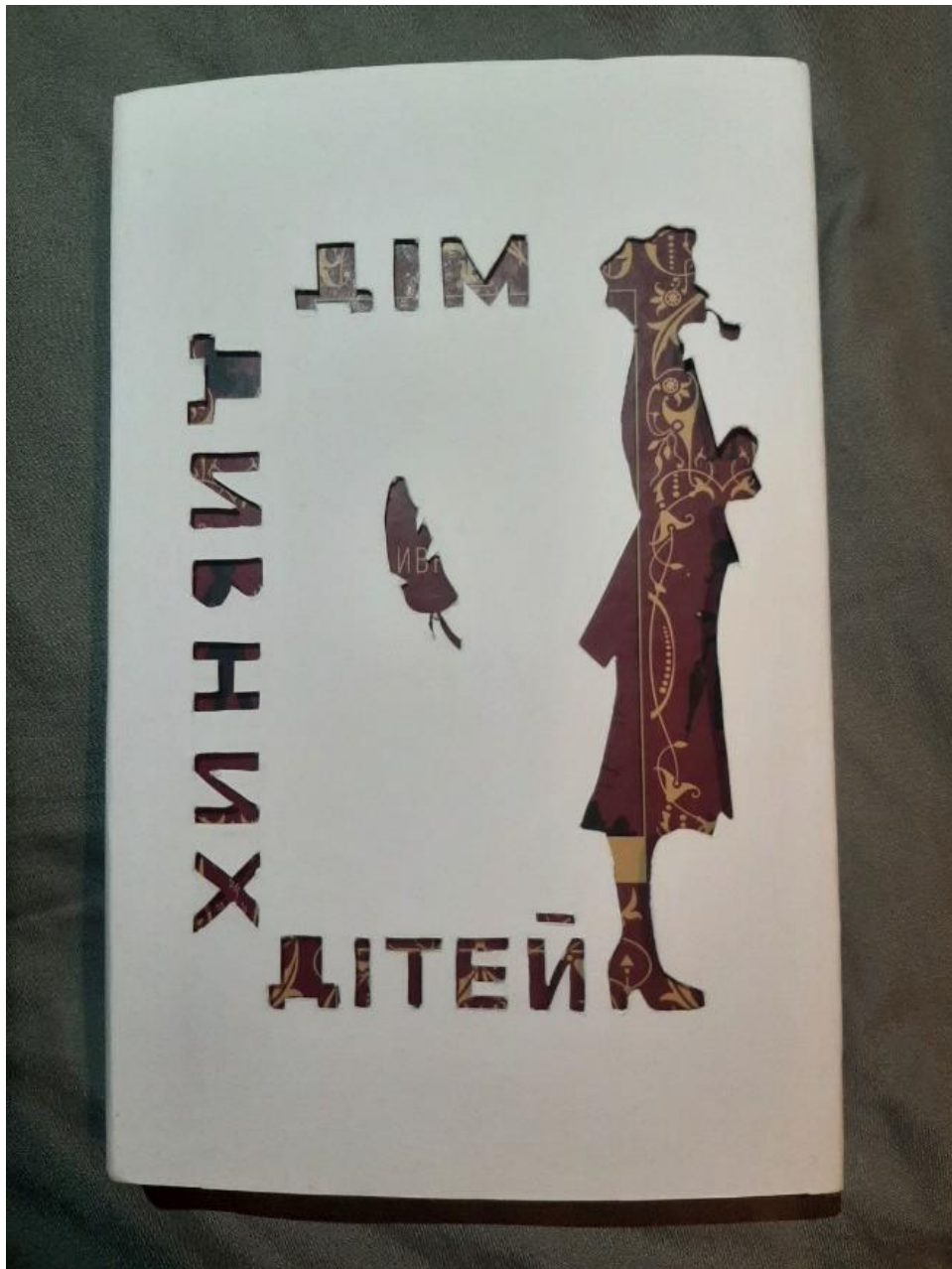


Рис. М.1. Вождай Анастасія. Прорізний шрифт. 2022



Рис. М.2. Спасьонов Антон. Рапортна композиція. 2022



Рис. М.3. Фом'юк Юлія. Рапортна композиція. 2022



Рис. М.4. Костюк Вікторія. Креативний шрифт, 2022



Рис. М.5. Спасьонов Антон. Креативний шрифт, 2022



Рис. М.6. Мацієвський Дмитро. Креативний шрифт, 2022

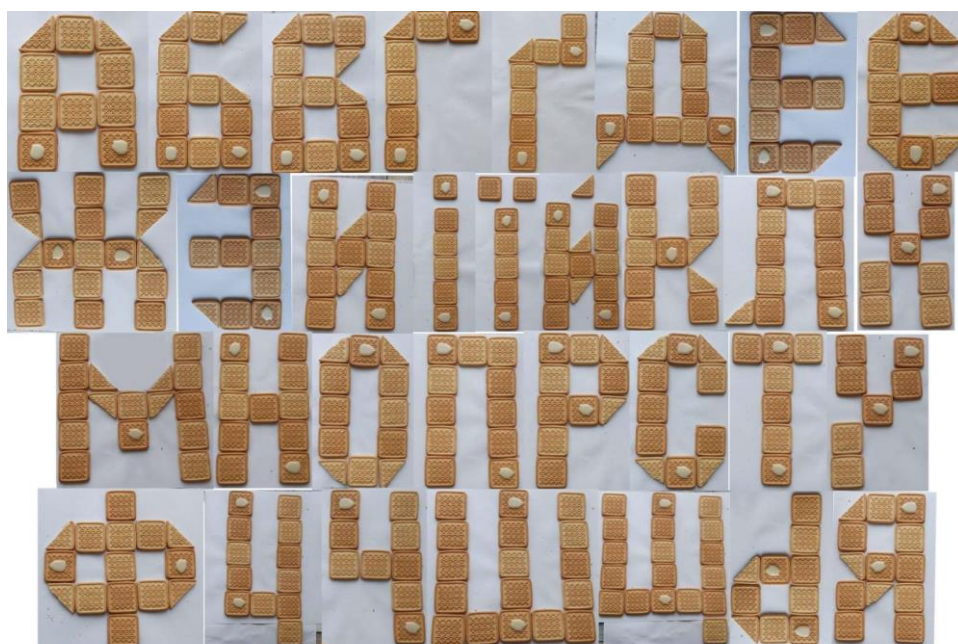


Рис. М.7. Колодич Дмитро. Креативний шрифт, 2022



Рис. М.8. Підкаура Аліна. Креативний шрифт, 2021

Додаток Н

МУРАЛ АРТ



Рис. Н.1. Річард Хасс (Richard Hass). Портленд, Орегон

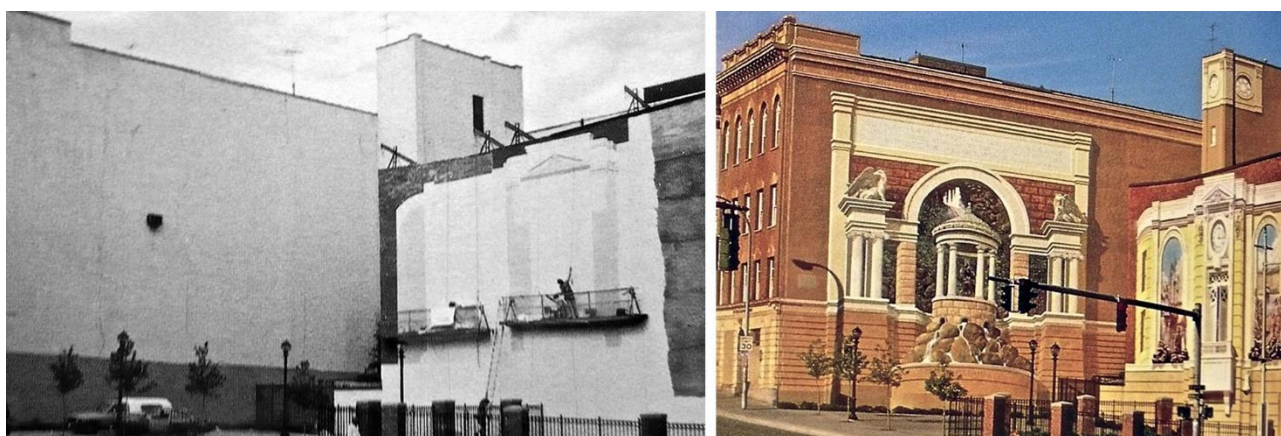


Рис. Н.2. Річард Хасс (Richard Hass). Йонкерс, Нью-Йорк



Рис. Н.5. Смуґ (Smug). «Жителі Глазго». Глазго, Шотландія



Рис. Н.6. Art Pistol & Rogueone & Ejek.
Університет Стратклайд – «Диво-стіна», Глазго, Шотландія



Рис. Н.6. Смуґ (Smug). «Святий Мунґо». Глазго, Шотландія



Рис. Н.7. Роберт Бенксі (*Robert Banksy*), «Діти війни». Київ, Майдан Незалежності, 6 листопада 2022



Рис. Н.8. Роберт Бенксі (*Robert Banksy*), «Гімнастка зі стрічкою». Графіті на стіні розбомбленого будинку в Ірпіні. 2022



Рис. Н.9. Роберт Бенксі (*Robert Banksy*), «Хлопчик кидає на підлогу дзюдоїста». Графіті на стіні розбомбленого будинку в Бородянці. 2022



Рис. Н.10. Художник Містер Джун. Суперграфіка

Додаток П

КАЛІГРАФІТІ



Рис. П.1. Rokas Lampas. Каліграфіті, мурал



Рис. П.2. Ретна (Retna). Каліграфіті в інтер'єрі



Рис. П.3. Rokras Lampas. Каліграфіті на одязі



Рис. П.4. Каліграфіті, боді арт

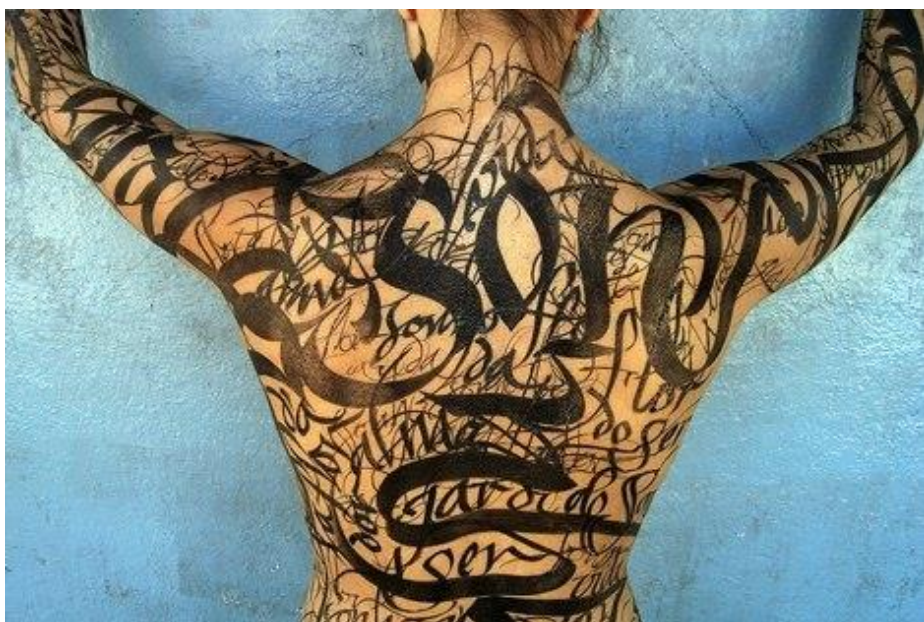


Рис. П.5. Каліграфіті, боді арт

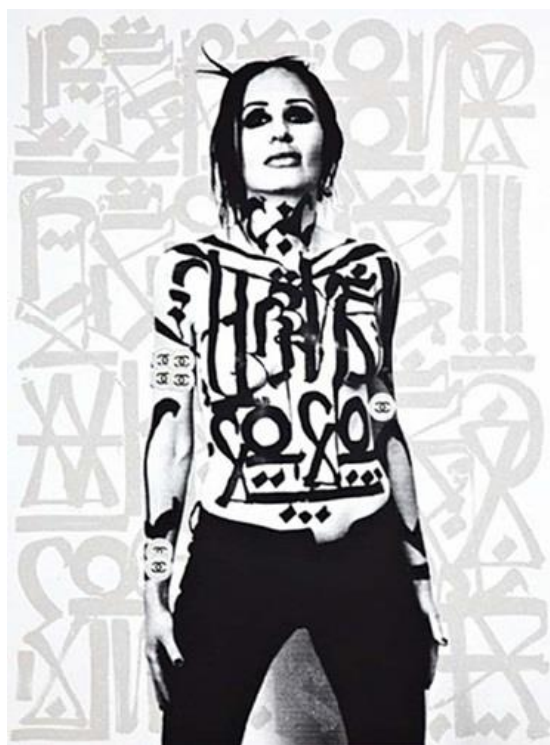


Рис. П. 6. Retna. Каліграфіті. Лос-Анджелес, Каліфорнія



Рис. П. 7. Retna. Каліграфіті. Лос-Анджелес, Каліфорнія



Рис. П.8. Retna. Каліграфіті. Лос-Анджелес, Каліфорнія

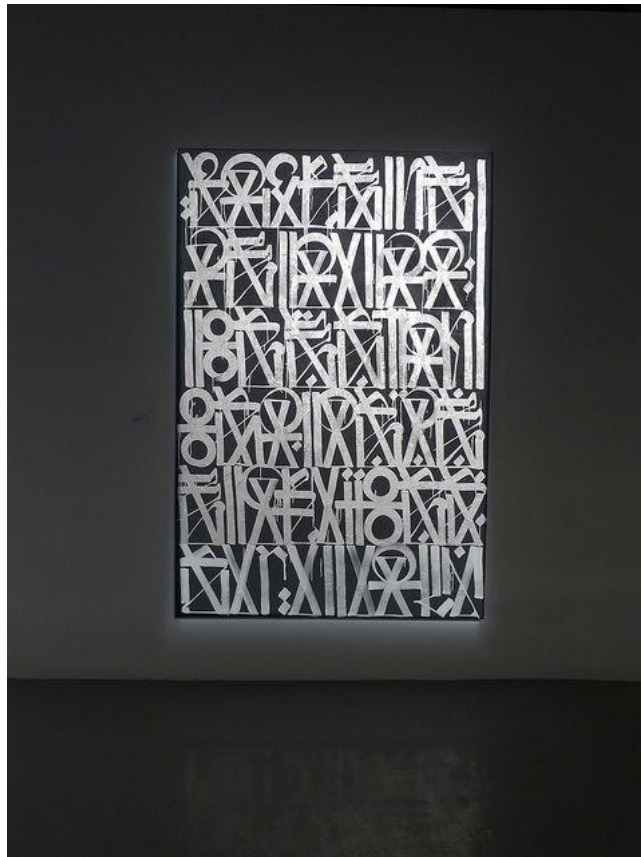


Рис. П.9. Retna. Каліграфіті, 2012. Лондон, Англія



Рис. П.10. Retna. Каліграфіті, 2009.
Seven Art Gallery, провінція, Коннектикут

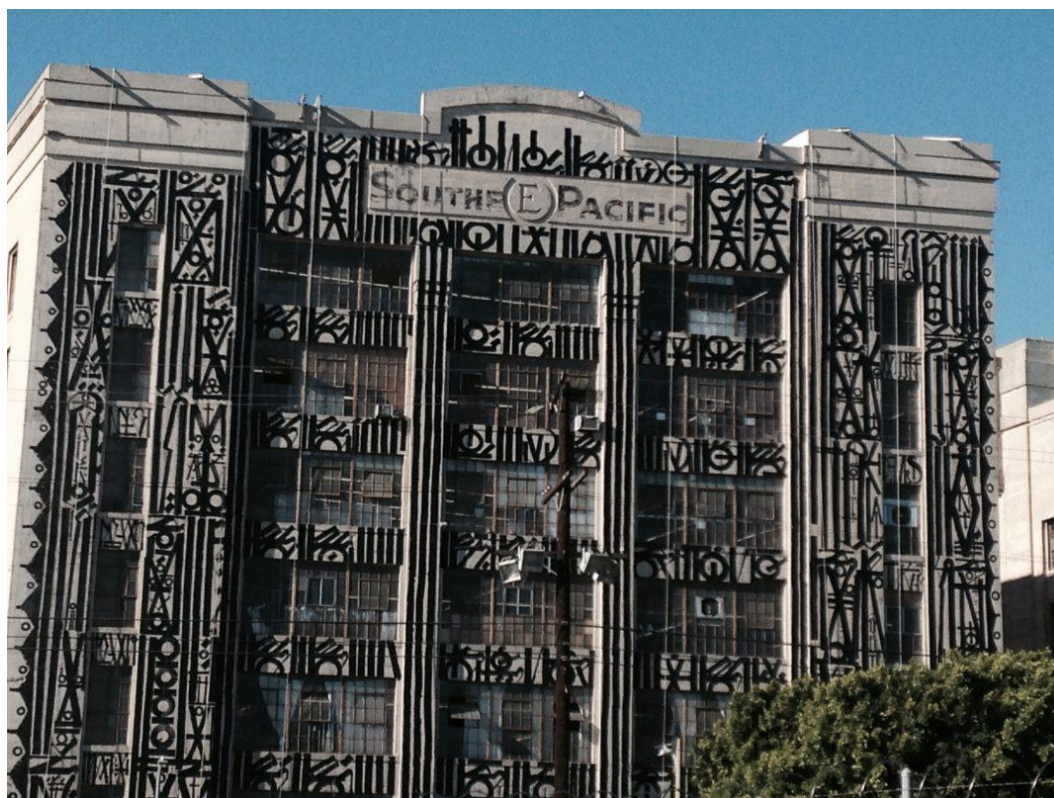


Рис. П.11. Retna. Каліграфіті, 2016. Аламеда, Каліфорнія



Рис. П.12. Персональна виставка Ретни в галереї Майкла Кона, 2012. Лос Анджелес, США



URBAN JEALOUSY
Techniques mixtes sur toile
Caisse américaine noire
115 x 195 x 5 CM, 2018

Рис. П.13. Вінсент Абаді Хафез. Каліграфіті, 2018



Рис. П.14. Емок галерея. Nils Shoe Мельман, Донг Чан.
Південна Корея, Сеул, 2017



Рис. П.15. Каліграфіті. Богота, Колумбія, 2018



Рис. Н.16. Покрас Лампас. Фасад Dover Street Market, Лондон, Англія. 2020



Рис. Н.17. Retna. Каліграфіті, 2014. Чікаго, США

Наукове видання

Тетяна Шостачук

**ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ГРАФІКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ
ТА МОДЕЛЮВАННЯ НОВИХ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ
У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ**

Монографія

Підписано до друку 19.06.23. Формат 60x90/16. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 9.0. Обл. вид. арк. 8.1. Зам. 26.
Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка
м. Житомир, вул. Велика Бердичівська, 40
Свідоцтво про державну реєстрацію:
серія ЖТ №10 від 07.12.04 р.
електронна пошта (E-mail): zu@zu.edu.ua