**Лекція 2. Газетна та журнальна графіка**

***План***

*1. Еволюція графіки періодичних друкованих видань*

*2. Стилістичні особливості друкованої журнальної графіки*

*3. Специфічні завдання та образотворча мова газетної і журнальної графіки*

*4. Особливості дизайну періодичних видань*

На початку XVI століття в Європі з’явилися перші друковані агітаційні листівки і брошури з описом сенсаційних подій. «Інформаційний лист» вважається прототипом перших періодичних видань. Журнал з’явився в Європі в середині XVII століття. Першим розважальним журналом був французький «Le Mercure Francais» (1605–1644). Він дуже швидко набув популярності, а у 1654 році з'явився його німецький аналог (Кумедний Меркурій), 1672 році в світ вийшли французьке і голландське видання («Mercure Galant»), а в 1690-му з'явився і англійський варіант – «African Mercury».

Характер оформлення перших журналів був розважальним. Прообразами були книги, ілюстровані придворні календарі, які називали альманахами, і атласи з географічними і астрологічними картами. Журнальна форма спочатку складалася з різного роду прикрас і ілюстративних елементів. Техніка гравірування на металі давала великі репродукційні можливості в порівнянні з традиційною для книги ксилографією. У журналах містилися цілі ілюстративні додатки, запозичення з популярних великоформатних видань-альбомів. З’явилися оглядові видання. У назвах перших журналів часто присутнє французьке слово journal – газета, щоденник, що вказує на загальний історичний прототип даних видів періодичної преси.

Крім періодичності спільною рисою газет і журналів була дискретність оповіді. Якщо газети брали інформаційний матеріал з політичної сфери, то перші журнали зверталися до науки та літератури. Протягом XVIII століття журнал і газета по черзі виходили в якості додатків один до одного, що вказує не лише на спорідненість цих жанрів, але і на їх взаємний вплив в процесі еволюції. Уся періодика за своїм оформленням нагадувала брошури. Журнали мали гравіровані титульні листи і прості текстові смуги, стиль оформлення яких повністю визначався книжковими канонами. Поняття періодичності було дуже умовним. Сформована за цей час книжкова схема подачі текстової інформації стала зразком для журналів і зберігалася протягом майже двох століть. Іноді в журналах за зразком книг використовувалася подвійна титульна система, що складається з гравірованого і наступного за ним набірного титулу. Однак в більшості випадків періодичне видання мало тільки один титульний лист – обкладинку, в якій поєднувалися образотворчі і шрифтові елементи.

Журнал був розрахований на менший термін використання, тому не вимагав книжкової палітурки і форзацу, подвійної титульної системи. Обкладинки перших розважальних («Mercure Galant») і моралістичних журналів («The Tattler», «The Guardian») представляли собою детально опрацьовані смугові ілюстрації. Шапка, і вся текстова інформація обкладинки включалися безпосередньо в зображення, розташовуючись на медальйонах або архітектурних деталях. Стилістика відображала барокову традицію друкованої графіки. Для наукових видань розроблялися унікальні емблеми або герби, що носили символічний характер. Такі зображення представляли собою ребуси або алегоричні символи, що забезпечувало декоративну та інформативну функції. Крім символічної емблематики журнал прикрашався ошатними бароковими рамками, орнаментальними вставками, ілюстративними і набірними заставками або декоративними лінійками.

Наприкінці XVIII століття структурні і пропорційно вивірені композиції панували в мистецтві графіки. Стилістика класицизму спрямовувала до форм античного мистецтва, в якому закладена гармонія простоти, строгості, логічній ясності і монументальності. Збільшилась роль текстових елементів. Зникли витіюваті заставки, рамки та ініціали. Ідея гармонії привела до переосмислення поняття пропорціювання. Якщо раніше простір між текстовими блоками заповнювався різномасштабними декоративними елементами складної форми, то тепер поле сторінки стало важливим виражальним засобом.

У ХІХ столітті журнал орієнтувався на масову аудиторію. Зростання тиражів і кількості видань збіглася за часом зі швидким розвитком поліграфічної техніки. На межі століть вдосконалюється паперове виробництво і з’являється рулонний папір. У 1812–1814 роках в Англії створені перші машини швидкого друку. Механізація вплинула на характер оформлення періодики. На зміну рукотворним емблемам-ребусам прийшли набірні елементи, позбавлені індивідуальності. Змінюється роль орнаменту. Він виділяє структурний каркас сторінки, набуває узагальнення силуету до геометрично правильних форм. Прикладом оформлення видання в стилістиці класицизму став французький журнал епохи Великої революції.

У другій половині XIX століття активно використовувалися нові техніки. Винайдена торцева гравюра стала однією з головних репродукційних технік в ілюстрованих журналах. Альтернативними способами репродукування журнальних зображень були офорт і літографія. Збільшилася частка ілюстративних і декоративних елементів. В одному виданні, а іноді і на одній журнальній смузі могли розташовуватися елементи, виконані в різній техніці і стилістиці. Типовими для вікторіанської періодики 1820–1900 років були детальна насиченість і оповідальність зображень. Замість алегорій бароко або архітектурних деталей класицизму в журналі з’явилася графіка, в реалістичній або сатиричній формі, яка представляла глядачеві ситуації і сцени з повсякденного життя. Ілюстрована періодика середини ХІХ століття виходила у великому форматі і нагадувала газету таблоїдного типу. На відміну від газет журнали мали багато ілюстрацій. Гравюри розміщувалися на обкладинці і всередині текстових розворотів. Їх сюжети були здебільшого пізнавальними: види міст, пам’ятники архітектури, екзотичні тварини, твори мистецтва, портрети історичних діячів. Ілюстрація перетворилася на носія не тільки стилю, але і інформації. Спочатку чорно-біла, а потім і кольорова ілюстрація стала не просто невід'ємним компонентом обкладинки журналу, але головним засобом залучення глядацької уваги. Широке поширення отримали виконані в техніці офорту побутові та політичні карикатури. Ілюстрації таких прославлених майстрів, як Оноре Дом’є, Густав Доре, Поль Гаварні, стали основою для подальшого розвитку політично заангажованого мистецтва. Сатирико-політичні видання прагнули відобразити найбільш актуальні теми в максимально виразній, часом шокуючій формі. Розквіт оповідної і сатирико-побутової літографії в журнальному оформленні припав на кінець ХІХ століття. У журналі «Punch» вперше з’явилися комікси, відмінною рисою яких була сюжетна розкадровка зображення, пов’язана з підписами з діалогами та коментарями.

Поява у 1836 році кольорової літографії дозволила збагатити виразні можливості графіки спочатку в плакаті, а потім і в журнальному оформленні. Зміст і стилістика ілюстрацій стали відповідати тематиці і жанру видань. Ускладнилася пластика журнальної шапки. Враження насиченості і декоративності загального рішення було куди важливіше, ніж естетичність і композиційна вивіреність окремих елементів, тому поступово вирачалась стилістична цілісність видань.

*Модерн,* як протест проти еклектичності вікторіанської епохи, ставив завдання розвитку художніх смаків здебільшого у масових періодичних виданнях. Поєднуючи романтизм і символізм, характерні для прерафаелітів, з прагматичністю і технологічністю епохи загальної індустріалізації, модерн став першою спробою уніфікації графічної мови. Відомий німецький журнал епохи модерну «Jugend» випускався щомісячним тиражом понад 100 тис. примірників. Він не тільки дав назву німецькому варіанту стилю, а й створив художні прийоми, які використовувалися в періодиці аж до 1950-х років. На сторінках періодики модерну стали з'являтися рукотворні асиметричні орнаменти, засновані на рослинних мотивах, які не мали історичних прототипів. На межі століть в моду увійшли стилізовані типографські композиції, засновані на експериментах з формою і пропорціями букв. Принцип естетизації всіх елементів журналу знайшов широке застосування в жіночій періодиці. Тут, модерн залишався визначальним до середини 1930-х років. Поява в 40-х роках ХІХ століття фотографії, що була принципово новою технікою репродукування, стало імпульсом для зміни ставлення до образотворчого матеріалу в журнальній формі. До кінця 1890-х років паралельно з декоративною періодикою модерну, видається велика кількість журналів з фотографічними ілюстраціями. Увага до реалістичності зображення позначилася на графічній мові обкладинок й ілюстрацій. В кінці ХІХ століття з’являються обкладинки, виконані в академічній, максимально реалістичній манері. Ілюстрація подій, позбулася емоційності і фактурності станкового зображення, декоративної нарядності і фіксувала конкретні моменти сучасного життя. Вона стала синонімом оперативності та інформаційної насиченості. Замість естетики опосередкованого оповідання, заснованого на метафорі або алегорії, актуальності набула репортажна естетика, яка насичена сталими друкарськими композиціями з реалістичними зображеннями сцен повсякденного життя. У 1893 році заснований професійний журнал для художників «The Studio». Художній критик Генрі Коул створив журнал «Journal of Design and Manufactures». Послідовник Вільяма Морріса, художник Артур Макмурдо організував в 1882 р групу «Гільдія століття», що випустила ряд періодичних видань, присвячених прикладному мистецтву. Прагнення максимально виявити пластичні характеристики графічної мови стало новим вектором журнального проектування. Якщо естетика періодики вікторіанського стилю будувалася на ідеї залучення уваги глядачів за допомогою будь-яких доступних засобів вираження, то послідовники Вільяма Морріса ставили перед собою завдання збереження цілісності не тільки журнального образу, але і стилістики всіх елементів оформлення. Новим критерієм естетичності була стилістична, колористична і фактурна єдність образотворчих і набірних елементів. Цим визначалась відмова від використання в межах одного видання різностильних гарнітур і набірного декору. В періодиці прагнули поєднувати декоративність середньовічної книги зі структурною ясністю і раціоналізмом видань класицизму. Жорстко структурована орнаментальна рама допомагала упорядкувати композицію обкладинки і стала характерною рисою стилю.

*Плакат стиль (1890*–*1920 рр.)* Перебуваючи під впливом плакатного мистецтва, журнал став більш видовищним і контрастним. Зростаюча конкуренція і зміна технологій друку призвели до того, що журнальна ілюстрація придбала яскраву графічність. Незважаючи на стилізовану манеру, збереглися читабельність і тематична відповідність журнального способу утримання видання. Склалося ставлення до журнальної обкладинці як до зменшеного плакату. Декоративність і спрощеність – основні засоби посилення виразності графіки. Характерна риса стилю – активне використання кольору як емоційного засобу виразності. Локальне зафарбування значної площини яскравим кольором посилювало контрастність і цілісність композиції. Відбулося майже повне зникнення текстової інформації з обкладинки.

У ХХ ст. ілюстрація сприймається як до вільний начерк, який передає експресію, виявляє індивідуальну манеру художника. Обкладинка позбавляється рафінованості і обов’язкової естетичності. Зображення стає метафорою політичних і соціальних проблем, висвітлених в журналі.

 *Експресіонізм* став художнім відгуком на політичну і економічну нестабільність. Графіка набуває експресивності, провокативності, брутальності і контрастності. Група «Die Brucke» («Міст» 1905 р.), повністю ігнорувала класичні канони краси. Її найбільш відомими учасниками були Еріх Хеккель, Еміль Нольде, Карл Шмідт- Роттлуфф, Ернст Людвіг Кірхнер, Фріц Блейл і Макс Пехштейн. Художники відмовилися від реалістичності, плановості, об'ємності, естетичної рафінованості і декоративності. Група «Der Blaue Reiter» («Синій вершник» 1912 р.), організована Василем Кандинским і Францем Марком видавала однойменний альманах, який служив вісником абстрактного напряму експресіонізму не тільки в Німеччині, але і у всій Європі. Усередині журналу перевага віддавалася фотографічним зображенням, на обкладинку виносилася чорно-біла графіка, найчастіше виконана в техніці ліногравюри, ксилографії або офорта. Реальність стилізували з метою створення максимально контрастного і напруженого впливу. Художники узагальнювали зображення і віддавали перевагу контрастним протиставленням значних локальних площин і ритмічно активних ліній, навмисно зберігали ескізність і випадковість силуетів.

*Футуризм* (Умберто Боччоні, Джакомо Балла, Луїджі Руссоло, Джино Северіні) завдяки широкій пропаганді власних ідей в численних періодичних виданнях швидко поширив свій вплив по всій Європі, отримавши найбільший відгук в Англії, Німеччині, Америці та Росії. Характерний принципово новий підхід до формоутворення, багато в чому заснований на експериментах кубістів і абстракціоністів. Стилізація форми в рамках нової естетики здійснювалася за рахунок її розкладання на складові елементи, спрощена пластика яких уподібнювалась типовим деталей машини або механізму. Геометризація зображення і типографіки стає основним образотворчим прийомом. Принциповою відмінністю стилю була естетизація швидкості як уособлення нового часу, прискореного ритму життя. Осмислення локальних площин як «силових ліній», які беруть участь в «битві планів», стає поширеним способом посилення контрастності і виразності журнальних композицій. Принципова відмінність друкованого образу футуристичної періодики полягала у виборі машини або механізму в якості основного предмету естетизації.

*Дадаізм (*1905–1920) порушував всі правила і канони оформлення періодичних видань. Шокування і повна свобода самовираження дадаїстів руйнували бар’єри між різними областями мистецтва. Досвід і майстерність замінюються на парадоксальність, відсутність раціональної побудови і різноманітність графічних прийомів і фактур (Dada, Bulletin Dada, «291», Месапо в Швейцарії, «391», Club Dada, Der Dada, Dadaco в Німеччині і New York Dada в Америці). Оформлення журналу не спрощувало, а скоріше ускладнювало процес читання, що, підігрівало читацький інтерес. Спонукаючи читача до активного сприйняття інформації, художники багатьох видань перетворювали текст обкладинки на подобу друкарських ребусів. Поєднання в періодиці окремих, різних за значимістю матеріалів дозволяло поєднати в одному номері різні за пропорціями і розмірами смуги набору, неоднакову кількість колонок, різноманітні рішення заголовних і виносних комплектів. Звертаючи увагу на ритмічну активність друкованої графіки і характер читання тексту, дадаїсти проектували багатошарові послання, які передбачають вибіркове читання в різній послідовності. Прагнення до неоднозначності пояснювало відсутність ієрархічних зв’язків в структурованій інформації.

*Де-стиль (De Stijl), або неопластицизм* (1910–1935 рр.) на основі законів універсальності і раціональності був спрямований на пошук нової графічної мови. Принциповою була позиція використання тільки «чистих форм» в їх найпростішому варіанті. Ван Дусбург (засновник журналу «De Stij» 1917 р.) використовував квадрати і їх найпростіші похідні для створення ритмічно активних композицій. Універсальність графічного мови дозволяла зберігати стилістичну цілісність і в той же час створювати безліч різноманітних комбінацій. Пофарбовані в чисті кольори, позбавлені фактури та об’єму геометричні фігури набули статусу універсальних символів індустріального суспільства. Суворе дотримання взаємної перпендикулярності як набраних, так і мальованих елементів привело до посилення структурної вивіреності композиції. Характерною рисою де-стилю, була динамічна напруженість, яка досягалася в першу чергу за рахунок відмови від симетричних рішень як в обкладинці, так і в розворотах. Динаміка посилювалася завдяки включенню вільного простору листа в загальну композиційну гру. Великі поля, а також поява повітря всередині сторінки акцентували ритмічну активність композиції. Модульність і простота структурної побудови дали можливість комбінаторного використання універсальних прийомів. Спрощення силуетів, естетика прямого кута і наявність вільного простору дозволило максимально виявити ритмічний малюнок видання, його унікальність. «Нова типографіка» на Заході і ґрунтувалася на інтеграції мистецтва і техніки. Відмовившись від чисто інтуїтивного підходу і спираючись на логіку і доцільність у мистецтві, конструктивісти розробили новий метод «об'єктивного художнього аналізу». Основа методу – виявлення внутрішньої, конструктивної структури як суті об’єктів. Предметом естетизації став каркас конструкції, що визначає форму об’єкту. Характерним є прагнення поєднати експериментальність і утилітарність. Простір обкладинки і розворотів складався з простих за формою блоків. Найбільша увага приділялася способу їх зі підпорядкування. Основним виразним засобом конструктивізму була структурна і композиційна ясність співвідношення розмірів і розташування елементів по відношенню один до одного. Принцип контрастів практично повністю витіснив нюанс, як в наборі, так і в композиції розвороту. У журналах конструктивістів ритмічна роль текстового бруска була набагато важливіше його змісту. Логічність побудови композиційної схеми, її виразність і динамічність хвилювали дизайнерів набагато сильніше, ніж ієрархічна відповідність і читабельність текстів.

Нове життя отримали жирні лінійки, які з простих елементів виділення, поділу або декорування перетворилися у візуальні еквіваленти інженерних конструкцій. Конструктивісти посилювали декоративність журнальної верстки через виявлення структурного каркасу композиції за допомогою лінійок, зонування сторінки локальними колірними плашками.

*Супрематизм* (лат. supremus – перевершує, верховний, найвищий). Використовуючи абстракцію як засіб перетворення і стилізації реального світу, супрематизм увійшов в історію як один з напрямків конкретного мистецтва, заснованого на інтелектуальній грі з геометрично правильними формами. Безпредметні композиції з простих геометричних фігур на відміну від робіт неопластицистів, передавали просторову глибину сторінки. Розуміючи білий фон як символ безмежності і нескінченності, супрематисти використовували прийом накладення фігур, створюючи їх об’ємність, висоту і віддаленість на різну відстань один від одного. Особливість супрематизму – алогічність. Уникаючи симетричності і статичності, супрематисти прагнули врівноважити асиметрію за рахунок створення динамічної рівноваги між шрифтовими і образотворчими елементами. Характерним є зіставлення геометричних площин з фотографіями архітектурних споруд, що також посилювало архітектонічність і символічність супрематичних композицій. Обкладинка стала не стільки засобом комунікації і реклами, скільки полем для експериментів, способом демонстрації нових художніх концепцій.

*Функціоналізм (1920*–*1940 рр.).* Виявляючи ієрархію інформації, функціоналісти прагнули максимально обмежити палітру графічних засобів. Композиція залежала від значущості інформації. Важливо було не просто структурувати текстові блоки, але зробити їх приємними для ока, зручними для читання. Саме прозорість і системність загальної конструкції журналу стали новими предметами естетизації, які визначали стилістику оформлення. Модульна сітка журналу отримала абсолютно нове прочитання. Розглядаючи її як засіб гармонізації композиції, функціоналісти заклали основи модульного проектування видання. Вони очистили журнал від декоративних елементів, орнаментів і лінійок і перевели його виключно на рядкової набір. Як і конструктивісти, функціоналістів віддавали перевагу фотографії. Однак на відміну від обкладинок конструктивізму, функціоналізму властиво принциповий поділ ілюстративного і текстового матеріалу через зонування сторінки. Суворе дотримання проектної сітки дозволяло дизайнерам об'єднувати різні за пропорціями фотографії в єдину ілюстративну зону, принцип компонування якої зберігався незмінним всередині всього журналу.

*Фотоекспрессіонізм* Фотомонтаж, фотограма і фотонабір лягли в основу оновленої графічної мови. Фотографія стала головним способом творчого самовираження. Фотомонтаж, кадрування, напівпрозорі накладення, повне або часткове тонування, силуетна обтравка, все це дозволило надати реалістичним зображенням абсолютно іншого звучання, поєднати в одному просторі несумісне, зіставити непорівнянне, зберігши при цьому достовірність і переконливість. Збираючи кілька фотографій в одному колажі, дизайнери домагалися контрастності і виразності за рахунок поєднання різних за масштабом об'єктів, перенесення предметів в нетрадиційний для них контекст чи наділення їх нехарактерними властивостями. Застосовувався прийом накладення друг на друга напівпрозорих, тонованих в різні кольори або повернутих під різним кутом шрифтів і зображень. Повністю зникла просторова глибина сторінки, зображення з реалістичного перетворилося в асоціативне. Використання вільних композицій і відсутність чіткого зонування дозволяли імітувати в обкладинці безпосередність вільного потоку асоціативних образів, створювати враження постійної трансформації і переміщення. Піт Зварт прагнув створити графічний еквівалент кінематики. Імітуючи за допомогою багатошаровості кінематографічний рух, поєднуючи різні фази одної дії, він наповнив обкладинку багатозначністю.

*Ар-деко (*1925–1940 рр.)*,* особливістю якого була комерційна спрямованість, відродив моду на мальовані ілюстрації, стильність і естетична привабливість яких грала більш важливу роль, ніж реалістичність, змістовність, функціональність або відповідність певній ідеології. Ар-деко став чинником так званої fashion illustration. Саме в цей час склався новий тип модного журналу, естетичне задоволення від перегляду якого цінувалося куди більше, ніж його зміст.

*Стрімлайн (Streamline),* або «обтічний стиль», який є одним із стилістичних напрямів американського модернізму, дав нове життя футуристичній естетизації руху, швидкості і технологічного прогресу. Навмисна монументальність і патетичність реалістичного об'ємного зображення окремої деталі або цілого агрегату стали характерними особливостями стилю. Збільшуючи і максимально спрощуючи зображення, дизайнери надавали йому значимість і виразність. Принцип обтічності, відбився у загальній лаконічності реалістичного зображення. Фонове оточення спрощувалося до однотонної або градієнтної заливки. Обтічність округлих форм і мінімалістичність силуетів були способами графічної стилізації і самодостатніми символами швидкості і прогресу. Характерним було поєднання машинної естетики футуризму і елегантної рафінованості ар-деко. Характерним для ілюстрації 1930-х років було посилення композиційної ролі діагоналі. Завданням сюрреалізму була проголошена орієнтація образів не на свідомість, а на підсвідомість. Автоматизм творчості розумівся як випадкова дія, заснована на психічних асоціаціях («La Revolution Surrealiste», «Bifur», «Le Surrealisme au Servicede la Revolution»). Проголошується ідея про безумовну творчу свободу художника, в основі якої лежить псіхоавтоматична потреба у самовираженні. Сюрреалісти активно використовували фотографії. Популярним був прийом вміщення одного фотографічного зображення в силует іншого, вперше застосований в журналах «Apparel Arts і Direction». Популярність отримав спосіб виявлення парадоксальності журнального образу за рахунок використання нечітких знімків (1940 р.). Фото рухомих об'єктів, експериментування з фокусуванням, проявленням і фотофільтрами дозволяли не тільки позбутися буденності, але і навмисно ускладнити процес сприйняття. Стилізація образу за рахунок розмитих фотографій набула широкого поширення в журналах мод, для яких проблема збереження стильності стояла набагато гостріше, ніж створення враження інформативній насиченості.

*Модернізм* ХХ століття об’єднав різні стилістичні напрямки під загальним гаслом створення сучасної візуальної культури. Поява проблеми актуальності і новизни способу зображення зумовила нескінченну гонку, породжену прагненням будь-якою ціною уникнути повторення. В основі лежав принцип стилістичної цілісності, що реалізується шляхом використання одного прийому, візуальна активність якого додатково посилювалася за рахунок відмови від необов'язкових елементів. Найбільш типові категорії модернізму (за Філіпом Джонсоном 1931 р.): простота, варіативність, легкість, світлоносность і відсутність орнаменту. Яскраво модернізм проявився у модних журналах, для яких пошук вишуканих і стильних рішень був першорядним завданням. «Vogue», «Harper's Bazaar», «L'Officiel» стали справжніми символами моди і елегантності. Наприкінці 1940-х років в моду знову увійшла експресіоністська манера зображення. Створення в 1948 році в Парижі художньої групи «Кобра» (Асгер Йорн, П’єр Альошинський, Гійом Корнель, Карел Аппель), а також виникнення в Америці екшн-живопису і техніки дріппінг привели до появи нових прийомів журнального ілюстрування. На відміну від більшості стилістичних напрямків послідовники неоекспресіонізму принципово відмовилися від універсальної пластичної мови й обмежень у виборі техніки і манери малювання. Загальним для неоекспресіонізму було прагнення до позаобразного втілення свого внутрішнього світу.

*Художня стилізація (1946*–*1976 рр.).* Зі збільшенням ролі репортажних фотографій в 1950–1960-х роках прийоми художньої переробки зображення були спрямовані на збільшення візуальної активності журнального оформлення. Новим способом посилення сучасності і стильності журнального образу була навмисна стилізація зображення, художнє перетворення реальності. Оперуючи фігуративними образами, дизайнери почали активно експериментувати з формою і пластикою в першу чергу в ілюстрації.

*Мінімалістичність і графічність* стали новим основою естетики неоавангарду. Лаконізм, графічність, збільшення контрастності – характерні для експериментів неокубістів, що дозволяло зняти побутовизм і перетворити конкретні предмети в узагальнені символи. Журнальна обкладинка 1950–х років значною мірою перейняла прийоми плакатного мистецтва. Спільною рисою для всіх варіантів стилізації зображення було збереження пізнаваності образу.

*Неоабстракціонізм.* Прагнення уникнути всього випадкового і невиправданого дозволяло надати простим геометричним композиціям велику монументальність і пафосність. Характерною рисою стилю була плакатна контрастність зображення, яка досягалася як за рахунок очищення композиції від зайвих деталей, так і за допомогою збільшення масштабу геометричних фігур. Відмова від білого тла на користь локальної колірної заливки стала новим прийомом матеріалізації об'єктів і одночасно способом уникнути непотрібних асоціацій з кресленням, проекцією або будь-яким іншим умовним зображенням. Якщо супрематичні композиції завжди парили в білому просторі, що символізує нескінченність, то в даному випадку пріоритет віддавали не символічності, а монументальності й образності. Станковий підхід до журнальної ілюстрації, незважаючи на її обмеженість розмірами видання, дозволяв домогтися співвіднесення образу обкладинки з плакатом або живописною фрескою.

*Інтернаціональний стиль (1960*–*70 рр.)* пов’язаний з митцями: Макс Білль, Армін Хотман, Йозеф Мюллер-Брокман, Зігфрід Одерматт, Карло Віварел – чи Ханс Нойбург, Антон Станковская. Новим естетичним критерієм стала математично вивірена пропорційна система, логічність побудови якої була новою метафорою краси і гармонії. Відмовляючись від випадкових рішень, швейцарські дизайнери акцентували увагу на композиційній організації як образотворчих, так і набірних елементах. Найбільший вплив на журнальний дизайн 1960-х років мала поява модульної сітки, що грала роль раціональної основи композиції.

*Поп-арт (кінець 1950-х р. США)* Англійський художник Річарда Хемільтон охарактеризував новий стиль як ефемерний, швидкоплинний, віртуозний, постійно мінливий і орієнтований на масову, переважно молодіжну аудиторію. Соціальна орієнтованість мистецтва і зміщення акценту в бік його популяризації спонукала до максимального посилення контрастності і візуальної активності графічної композиції, прототипом якої була сучасна рекламна продукція. Ілюстрація стає не просто способом стилізації образу, а засобом рекламування, популяризації видання. Поп-арт демонструє відмову від багатозначності і психологізму ілюстрації. Символічні образи демістифікують за рахунок декоративної манери стилізованого зображення і яскравого колірного рішення. Основа створення журнального образу – його навмисна рекламність і розважальність. Журнал в стилі поп-арт повинен бути сучасним модним. Неодмінна стилізація зображення надавала повсякденному, репортажному або типовому зображенням символічність і естетичну цінність. Спільною рисою обкладинок поп-арту було прагнення уникнути враження ескізної, випадковості і незавершеності. Композиційна вивіреність, механістичність малювання, наявність контурів і неодмінна яскравість колірного рішення посилювали схожість журналу з комерційною рекламою.

*Пізній модернізм* акцентує зміст зображення, приділяє увагу підтексту, трансформації сенсу за рахунок візуального ряду, метафоричності. В основі ілюстрації лежав візуальний символ. Нестандартна поза, одяг або будь-який аксесуар створювали оригінальний контекст зображення. Фотомонтаж дозволяв зберегти реалістичність і достовірність образів. Мінімалістичність зображення досягалася за рахунок суворої обґрунтованості появи будь-яких деталей і відображала функціональну орієнтованість періодики пізнього модернізму. Образ повинен був бути провокаційним, легко запам’ятовуватись, бути максимально зрозумілим, сприйматися однозначно і бути стилістично нейтральним.

*Психоделія,* спираючись на досвід сюрреалізму, проголошувала пріоритет всього незрозумілого. Хиткий, навіяний галюцинаціями світ підсвідомих образів і паралельної реальності став одним з головних естетичних орієнтирів. Імітуючи світлові ефекти і пульсуючі ритми нічних музичних шоу, ілюстрація втратила свою матеріальність і просторовість. Замість читабельних і лаконічних образів з’явились зображення видінь фантазійного світу, галюцинацій, паралельних реальностей. Найвідомішими художниками, були американські карикатуристи Вага Вілсон, Рік Гріффін.

*Еклектика, як* принцип максимальної різноманітності ліг в основу типографських обкладинок таких журналів, як «The Face» і «City Limits», спроектованих Невілом Броуді, і Emigre, дизайнерами якого були Сузанна Личко і Руді Вандерланс. Неповторність рішення, декоративність, динамічність і контрастність образу виявилися важливішими, ніж його зміст. Відсутність домінуючого стилю спричинило відмову від вироблення універсального образотворчого прийому. Крім набраних композицій в деяких випадках використовувалися рукописні шрифти, мальовані ілюстрації, а також різного роду піктограми, стрілки, рамки і лінійки. Композиція сторінки могла бути як багатокомпонентною, так і мінімалістичною, перетворюватись в декоративне полотно або, навпаки, у знаковий, очищений від деталей образ.

*Панк* – навмисна неправильність, грубість, непрофесійність графічної мови, що багато в чому перегукувалося з примітивністю і ескізністю експресіонізму. Однак панк характеризувався більшою агресивністю образів, в основі яких вираз антисоціальної, нігілістичної позиції художника. Відкидалися принципи естетизації і гармонізації образу. Для графічного образу періодики панка були характерні прийоми: спотворення пропорцій, недбалість і неправильність штрихування, незграбність лінійної графіки та рукописної акциденції, естетика потворного, навмисна агресивність і дисонансні поєднання кольорів.

*Постмодернізм.* Смислова і функціональна обумовленість образу підсилювалась семантичним значенням. Розмиваючи межі між «високим» і повсякденним, постмодерністи ставили під сумнів всі естетичні канони і правила, що панували в культурі попереднього десятиліття. Художня розкутість і провокаційність, введені послідовниками панку і психоделією, стали відправною точкою для подальшого розвитку комерційного графічного дизайну. Посилення образотворчих характеристик заголовків, динамічність композицій, яскравість і контрастність ілюстративних елементів стали характерними прикметами постмодернізму. Поєднання експериментальності, експресивності, багатослівність і провокаційність з високоякісним виконанням підтримувало образ комерційного видання. На зміну елегантним, очищеним від деталей рішенням прийшли динамічні, експресивні образи. Трансформація пластичного і композиційного рішення були основними способами стилізації, прийомами, що дозволяли надати журналу сучасність. Саме варіативність стала основою стилеутворення. Журнальний образ перестав бути чимось закінченим і незмінним.

*«Нова хвиля»* Вільна компоновка, що характеризувалася алогічністю і напруженістю, відображала нову естетику випадкового. Митців цікавили виразність і експресивність створеного образу. Характерною рисою «нової хвилі» було посилення декоративних характеристик типографіки. Девід Карсон, відомий своєю відмовою від системності і логічної обґрунтованості проектування, принципово змінив не тільки естетику журнального образу, але і його функціональне навантаження. Багатошаровість і динамічність сторінки, надавала текстовим блокам декоративність і зображальність. Прагнення уникнути будь-якої системності та структурованості призвело до того, що навіть

в разі, коли текст і зображення не перекривали один одного, межі їх зон навмисно руйнувалися. Ключовим для естетики «нової хвилі» стало поняття «деконструкція». Прагнення до максимальної виразності і зорової активності способу відбилося в принциповій відмові від загальноприйнятих моделей і таких понять, як «краса» і «гармонія». Естетика неправильного, незручного, нечитабельного, неврівноваженого, неакуратного і незакінченого стала новим способом стилізації.

*Неомодернізм.* Вишуканість, стильність, чистота, знову почали оцінюватися як модні і привабливі. З журналів зникли нагромаджені, нарочито недбалі композиції, на зміну яким прийшли більш рафіновані і делікатні рішення. Ірреальність багатошарових і часом агресивних зображень в стилістиці «нової хвилі» змінилася більшою реалістичністю і предметністю. Очищені від зайвих побутових деталей фотозображення, мали графічний силует, посилювались за рахунок локального фону, перетворилися з відображень реальності в символи моди і стилю. Плакатна лаконічність, виразна компоновка, колірна єдність і ритмічна напруженість дозволили наблизити як фотозображення, так і комп'ютерні ілюстрації до станкових творів мистецтва.

*Неоконструктівізм* спирався на чітке розмежування, розподіл і геометрично правильне пропорціювання. Позбувшись грубості, брутальності і перевантаженості, властивих періодиці конструктивізму, митці проголосили принцип структурування інформації як новий спосіб її естетизації. Уособленням сучасного, високотехнологічного і передового стали не механізми і машини, а образи інтерфейсу, комп'ютерних технологій, ефекту інтерактивності. Архітектонічність просторової організації сторінки, естетика прямого кута і контрастного контуру, яскраво вираженого зонування – метафори точності та акуратності відбивали комп'ютерну естетику і перетворилися в збірний образ стильності, гармонійності і чистоти. Значне розширення стилістичних рамок останнього десятиліття ХХ століття привели до розвитку журнальної варіативності в двох напрямках.

1. Варіативність, яка виступала в якості ігрового моменту, посилювала відмінності між окремими номерами одного видання, що дозволяло зберегти ефект новизни і несподіванки.

2. Варіативність, що лежала в основі вільного комбінування образотворчих і друкарських елементів, дозволяла створювати впізнаванні фактури, тим самим виділяючи видання серед журналів близької тематики. Втративши універсальність і інтернаціональність, графічна мова початку ХХІ століття стає більш фактурною. Комбінування як образотворчих, так і набірних елементів залежно від ситуації, постійна зміна їх поєднань стають головними засобами журнального декорування.

*Тенденції сучасної газетної графіки:*

1. Тіпографізація супроводжується просвітленням смуг (відмова від вертикальних лінійок при «світлому» наборі тексту) і одночасно посиленням контрастності.

2. Відмова застосування лінійок

3. Плакатність – перша сторінка перетворюється в обкладинку з численними анонсами матеріалів внутрішніх сторінок (особливо в газетах форматів А4, АЗ).

4. Мозаічність структури останньої сторінки (розміщення довідкової інформації, рекламних оголошень).

5. Ілюстративність – візуальна інформація все наполегливіше тіснить текстову.

6. Словесна інформації замінюється графічною (інфографіка).

7. Шести-колонна верстка замінюється чотири – і навіть три колоною.

8. Персоніфікація інформації (підвищення уваги до окремих осіб).

9. Розвиток заголовного комплексу – заголовок, підзаголовок, рубрика, «врізка», фотозаставка або фотоілюстрації утворюють композицію, що виділяє текст у смузі, в номері й організує простір видання.

10. Підвищення шрифтовий культури – вибір текстових і заголовних шрифтів, гармонують один з одним. Шрифти виразні, легкі для читання в умовах одно – та малогарнітурності.