

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ»

На правах рукописи

ГАЛИМОВА Наиля Вагизовна

**ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН
В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПРАКТИКЕ КНИГОИЗДАНИЯ
КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
РАХАЕВ Анатолий Измаилович,
доктор искусствоведения, профессор

Нальчик
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
Графический дизайн и его место в духовно-познавательной деятельности кабардинцев и балкарцев: историко-культурный дискурс	15
1.1 Полифункциональность графического дизайна в культуре кабардинцев и балкарцев	15
1.2 Специфика и опыт графического дизайна в художественной культуре Кабардино-Балкарии	35
ГЛАВА 2	
Графический дизайн в социокультурной практике книгоиздания Кабардино-Балкарии	55
2.1 Графический дизайн как элемент книгоиздательской культуры	55
2.2 Специфичные графические доминанты книжного дизайна: иллюстрация, шрифт, экслибрис	77
ГЛАВА 3	
Книгоиздание и полиграфия как формы социокультурной практики Кабардино-Балкарии	105
3.1 Социокультурная практика книгоиздания как отражение опыта графического дизайна	105
3.2 Книгоиздание Кабардино-Балкарии в контексте развития полиграфических средств	127
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	146
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	150

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В настоящее время отмечается повышенный научный интерес к исследованию новейших средств массовой информации в целом и опыта дизайн-проектирования в частности. При этом существенное внимание уделяется одной из основных форм проектной деятельности – художественной практике графического дизайна, нацеленного на интенсивную передачу информации через систему визуальных знаковых образований.

Термин «графический дизайн» уходит в далёкое прошлое и происходит от древнегреческого слова «графика», которое неразделимо с понятием «рисовать» или «изображать». Впервые этот термин в 1922 г. использовал У. Э. Двиггинс для конкретизации названия работ по процессу визуализации конструирования и оформления книг, шрифтовых гарнитур, рекламной продукции¹.

Динамика социокультурных процессов, в практике национального книгоиздания потенциально отображающая эстетическую выразительность графического дизайна, оказывает свое влияние на все формы визуальной культуры. Поэтому область применения графического дизайна связана не только с печатной продукцией, но и с другими видами человеческой деятельности – он присутствует практически везде (архитектура, градостроительство, реклама, профессиональное искусство различных видов, торговля, народные промыслы и т. д.). Графический дизайн – среда нашего человеческого и социального бытования. В том числе и инструмент формирования этнической идентичности.

Изучение традиций графического дизайна, как одной из превалирующих форм визуальной массовой культуры, актуализируется и приобретает не только теоретическое, но и практическое значение. Вследствие повышения значимости визуальной культуры в целом, а печатной в частности, правомерно выделить практику графического дизайна, как одного из значимых инструментов социо-

¹ Уильям Эддисон Двиггинс – отец графического дизайна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post157357339>.

культурной практики книгоиздания и особого предмета исследования. В силу книжной тиражности, массовости, демократичности, доступности самым широким слоям населения, практическим присутствием в повседневном (домашнем) быту каждого человека, графический дизайн как сегмент книгоиздания стал одним из значительных компонентов культуры Кабардино-Балкарии. Кроме этого, актуальность темы также определяется возможностью поиска истоков различных систем графического дизайна, осмысления эволюционных процессов, их анализа как этнокультурной ценности, конкретизации методологических приемов и культурологических терминологий.

Понимание востребованности традиционных выразительных систем, современным обществом, потребовала обосновать «народность» графического дизайна, определить его взаимосвязь с традиционными ремеслами кабардинцев и балкарцев. В современном дизайне и народных промыслах, творческие, проектные и традиционные элементы тесно связаны. Необходимые изобразительные средства дизайнера и мастера народного ремесла имеют схожие выразительные черты. В обоих случаях их деятельность связана с проектированием и созданием гармонично-содержательной формы объекта. Иными словами, элементы традиционной художественной культуры предлагается рассматривать как явления массовой проектной выразительности, которые по современным представлениям относятся к области графического дизайна.

Термин «дизайн» сегодня употребляется практически во всех областях социокультурной практики. В формировании модели современного дизайна большую роль сыграли труды У. Морриса, которые были направлены на сближение искусства и традиционных народных ремесел¹. Основываясь на его концептуальных идеях можно с уверенностью утверждать, что скупая графическая выразительность, тяга к использованию в проектировании национального орнамента, имеющего отчетливую графическую стилистику, позволяет рассмат-

¹ Моррис У. Заметка о моих намерениях при основании «Kelmscott Press» [Электронный ресурс] // Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла. М., 1987; <http://www.cultin.ru/books-kelmscott-press>

ривать предметы традиционных народных ремесел как объекты графического дизайна. В своем научном исследовании «Русский графический дизайн 1880–1917 гг.» Е. В. Черневич отмечает: «Употребление понятия “графический дизайн” по отношению к отдаленному прошлому говорит о проекции на него современной точки зрения»¹.

Исследование практик графического дизайна, как творческой, созидательной деятельности, выявило, что современная наука незаслуженно обходит их стороной и рассматривает преимущественно в искусствоведческом аспекте. Между тем, его анализ, как особой формы культуры и его связей с полиграфической и книгоиздательской деятельностью представляет особый интерес для культурологической науки сегодняшнего дня. Создание книги – это особая область графической культуры, состоящая из дизайнерского проектирования, редакционно-издательской подготовки и полиграфического исполнения, объединяющего их возможности. Уровень развития издательского дела и полиграфической промышленности обуславливает общее состояние проектно-печатной деятельности и степень её эстетической выразительности. Потому, для изучения такого культурного феномена, как графический дизайн необходимы комплексные исследования издательских стандартов и практик, а также способов их полиграфического воспроизводства. Так или иначе, очевидно одно: графический дизайн, это специфичная форма творческой деятельности, которая может появляться на определенных исторических, социальных и цивилизационных этапах общественного развития, как воплощение творческих и утилитарных ценностей, благодаря которым именно этнический язык эстетической выразительности является наиболее совершенным, с точки зрения художественной культуры.

Формирование искусства графического дизайна в России имеет крайне неустойчивый характер, чередуя эволюционные взлеты и спады. Но всегда сильной стороной была и остается эстетическая выразительность различных его компонентов. Находясь в зависимости от формы и предназначения своего «но-

¹ Черневич Е. В. Русский графический дизайн 1880–1917. М.: Изд-во Внешсигма, 1997. С. 9.

сителя», графический дизайн тонко реагирует на его этническую специфику, соответствующе перестраивая присущий ему язык для организации подлинного произведения искусства.

Таким образом, актуальность исследования имеет как теоретическую, так и практическую значимость. Данный вид культуры получил новое толкование в связи с появлением современного полиграфического производства, внедрением компьютерных технологий и новых направлений в развитии дизайна. Эти современные специфичные характеристики вызывают повышенный интерес исследователей проблем графического дизайна.

Отсутствие в отечественной культурологической науке комплексных исследований социокультурного дискурса, посвящённых вопросам теории, истории и практики графического дизайна, в контексте книгоиздания Кабардино-Балкарии, определило практическое значение работы, явилось важным аспектом более общей проблемы – перспектив будущего развития коммуникативной культуры в условиях воздействия глобализационных процессов.

Степень научной разработанности темы. Выявление традиционной системы ценностей национальной графической практики, определение выполняемых ими функций потребовало изучения научной литературы, посвященной вопросам истории национального искусства и эволюции эстетической выразительности графического дизайна в социокультурной практике книгоиздания Кабардино-Балкарии.

Поскольку рассмотрению подлежат профессиональные проблемы книгоиздания, то для нашего исследования особо ценны работы В. А. Фаворского, А. Д. Гончарова, В. М. Конашевича, Т. А. Мавриной, Е. Б. Адамова, В. Н. Ляхова, В. Ю. Медведева, С. И. Серова, Н. В. Полосьмак, В. А. Шлыкова, где рассматривались основные принципы формирования стилистики книжного графического дизайна.

Так же фундаментальной основой для междисциплинарного анализа графического дизайна как культурно-эстетического феномена послужили труды

авторов: Т. В. Балланд «Аксиологические аспекты дизайна», М. В. Большакова «Книжный шрифт», Р. Брингхерста «Основы стиля в типографике», Б. В. Воронцового, Э. Д. Кузнецова «Шрифт», Ю. Я. Герчука «Художественная структура книги», Н. А. Дмитриевой «Изображение и слово», Г. В. Ельшевой «Иллюстрация» и др.

Особое внимание в нашем анализе зарубежного дискурса уделялось исследованиям Г. М. Маклюэна, В. Тоотса, Р. Шартье, Г. З. Шульца, У. Морриса в трудах которых особое внимание уделяется вопросам познания социальной сущности и изобразительной выразительности графического искусства.

В художественной культуре кабардинцев и балкарцев феномен преобразования традиционных компонентов графического дизайна из абстрактной формы в материальные объекты, имеет глубокие корни. Графическая стилистика в народно-ремесленном творчестве существует с древних времён. В процессе эволюции этнического самосознания, основополагающей части духовной и материальной культуры народов, эта проблема, в той или иной степени, затрагивалась исследователями фольклора и декоративно-прикладных промыслов, а позднее изобразительного искусства. Мы, в частности, использовали исследования кабардино-балкарских авторов: Х. Х. Яхтанигова «Северокавказские тамги», М. Ч. Кудаева «Карачаево-балкарская этнохореография и символика», А. Я. Кузнецовой «Народное искусство балкарцев и карачаевцев», Б. Х. Мальбахова «Декоративно-прикладное искусство адыгов», О. Л. Опрышко «По тропам истории», Б. А. Гарданова «Новое и традиционное в культуре и быте кабардинцев и балкарцев», Г. Х. Мамбетова «Традиционная культура кабардинцев и балкарцев», А. С. Кишева «Народные художественные промыслы», Х. Г. Тхагапсоева «Кавказская культура: особенности генезиса и тенденции развития», В. М. Батчаева «Из истории традиционной культуры балкарцев и карачаевцев», М. Н. Губжокова «Культура адыгов», Г. Д. Базиевой «Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии: традиции и современность», Х. Х. Биджиева «Тюрки Северного Кавказа» и др.

В рамках темы исследования графический дизайн рассматривается в контексте книгоиздательской практики и можно констатировать проявление интереса зарубежных, и отечественных авторов к проблемам современной печатной графической культуры. Однако в этих работах специально не рассматривались весьма важные для нашего исследования вопросы характерных особенностей графического языка в национальной культуре Кабардино-Балкарии. Вместе с тем, можно удостоверить, что к настоящему времени накоплен и издан значительный материал близкий теме диссертационного исследования – по проблемам истории, этнографии, народным промыслам, декоративно-прикладному и профессиональному изобразительному искусству.

Структурный анализ практики графического дизайна, как инструмента печатной коммуникации, характеристика и его место в духовно-познавательной деятельности кабардинцев и балкарцев, позволили определить научно-теоретические характеристики работы, установить основные подходы к исследованию эволюционных процессов книгоиздания в социокультурном пространстве Кабардино-Балкарии.

Объектом исследования является графический дизайн как феномен социокультурной практики книгоиздания Кабардино-Балкарии.

Предметом исследования является стилистические, функциональные, визуальные особенности графического дизайна в динамике социокультурных процессов книгоиздания Кабардино-Балкарии.

Цель исследования – учитывая актуальность дальнейшей разработки темы, целью диссертации является комплексное исследование взаимовлияния ценностных ориентаций графического дизайна в социокультурной практике книгоиздания, на примере репрезентации их тенденций в печатной культуре Кабардино-Балкарии.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач исследования**:

1. Обосновать полифункциональность графического дизайна и его места в духовно-познавательной деятельности кабардинцев и балкарцев.
2. Охарактеризовать историко-культурную эволюцию национального графического дизайна в художественной культуре Кабардино-Балкарии.
3. Определить теоретико-методологические основы практики графического дизайна в социокультурном пространстве книгоиздания Кабардино-Балкарии.
4. Рассмотреть сущность и содержание графических доминант книжного дизайна – иллюстрации, графического буквенного знака, экслибриса.
5. Выявить исторические основы книгоиздательской практики как отражение социокультурных процессов в Кабардино-Балкарии.
6. Установить специфику практики книгоиздания Кабардино-Балкарии в контексте развития полиграфических средств.

Методология и методы исследования. Методологической основой исследования выступают концепции зарубежных и отечественных авторов искусствоведческого, культурологического, этнографического и исторического знания, раскрывающие эстетические особенности графического дизайна как независимой образной формы, основанной на системах редакционно-издательских и полиграфических практик.

Методологическую основу исследования составили:

- фундаментальные научные направления Мэнди П. Холла (Mandy P. Hall), Х. Э. Кэрлота (H. E. Carlota), выявляющие пути изучения символических форм графического языка;
- концепции К. М. Кантора, А. Ф. Лосева, раскрывающие основные направления исследований по общим вопросам технической эстетики, проблемам символа и реалистического искусства;
- системный, историко-культурный подход Л. И. Лаврова к культурно-этнографической деятельности;
- исследования и академические разработки А. А. Сидорова, Н. И. Шантыко, Б. В. Валуенко, В. А. Фаворского, А. Д. Гончарова, Д. С. Бисти, опреде-

ляющие концепцию стилистических форм и опыта применения выразительных средств графического дизайна в искусстве книги.

В работе были использованы общенаучные и специальные **методы**:

– сравнительный, при помощи которого национальный графический дизайн представляется как разнохарактерный коммуникационный объект трансляции визуальной информации в социокультурном пространстве Кабардино-Балкарии, находящийся в тесной взаимосвязи с этнокультурами народов;

– историко-описательный, содействующий отображению важнейших этапов генезиса, формирования и последующего развития национального графического дизайна во взаимосвязи со структурирующими компонентами традиционной ремесленнической практики кабардинцев и балкарцев;

– типологический, позволяющий посредством отражения историко-культурных процессов раскрыть общие и особенные черты в развитии графического дизайна каждого исторического периода;

– структурно-функциональный, способствующий выявлению важнейших элементов выразительных средств графического дизайна в книжно-издательской практике Кабардино-Балкарии;

– методика моделирования, содействующая процессу синтеза концептуальной модели книжного графического дизайна как выразительного элемента книжно-издательской практики в контексте развития полиграфических средств Кабардино-Балкарии.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

– введен в научный оборот новый материал об эстетических особенностях и полифункциональности национального ремесленнического дизайна кабардинцев и балкарцев, его места в социокультурной практике Кабардино-Балкарии;

– рассмотрен генезис и особенности становления, отображено теоретическое обоснование практической значимости графического дизайна в художественной культуре Кабардино-Балкарии;

– изучены и систематизированы не рассматриваемые ранее сведения по проблемам практики и художественной выразительности графического дизайна, в процессе развития книгоиздания Кабардино-Балкарии;

– осуществлен углублённый анализ специфических графических доминант национального книжного дизайна: иллюстрации, шрифта, экслибриса;

– выявлены исторические основы книгоиздательской практики как отображение социокультурных процессов в Кабардино-Балкарии;

– доказано, что полученные научные данные, позволяют проследить основные этапы социокультурной практики книгоиздания как отражение опыта графического дизайна в контексте развития полиграфических средств.

Благодаря выявленным материалам графический дизайн Кабардино-Балкарии можно рассматривать как самостоятельную дисциплину, имеющую межотраслевой характер.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Систематизированы, содержащие элементы новизны представления полифункциональности народно-ремесленного дизайна кабардинцев и балкарцев, его практики в национальной художественной культуре. Благодаря выявленным эстетическим особенностям традиционных элементов национальных промыслов, действенного влияния на новейшие системы дизайн-проектирования, его необходимо рассматривать как самостоятельную дисциплину, имеющую межотраслевой характер. Полученные научные данные позволяют, на примерах народно-ремесленных графических систем, проследить эволюцию национальной самобытности его выразительного языка.

2. Взаимовлияние компонентов национальных образных систем позволяют рассматривать предметы выразительного опыта графического дизайна в качестве объектов социокультурных ценностей в профессиональной художественной культуре Кабардино-Балкарии. Исследование художественной практики графического искусства выявило его экспериментальный характер, развивающийся в разных стилистических направлениях: реалистическом, ре-

минисценцией позиций конструктивного графического искусства и ориентацией на творчество западноевропейских художников.

3. Особая роль графического дизайна в социокультурной практике книгоиздания связана с созданием всевозможных элементов дизайн-проектной выразительности, позволяющей установить практическую связь между главными формами книжной культуры. Эти выразительные формы находятся в определенном контакте с традиционной ремесленнической стилистикой кабардинцев и балкарцев и влияют на специфику проектирования при решении той или иной задачи. Книжный графический дизайн стал сегодня актуальным видом проектирования, объединяющий в себе принципы и методы абстрактного мышления, который функционирует как воспроизведение смыслов различного рода сообщений, научных знаний, событий и понятий необходимых широкой публике.

4. Впервые в практике культурологических исследований выявлены и разработаны основные научные выводы вопросов функциональности графических доминант национального книжного дизайна – иллюстрации, графического буквенного знака, экслибриса. Художественные особенности графического дизайна в социокультурной практике Кабардино-Балкарии определены как основа для формирования структурирующей категории – «национальный стиль». Данный стиль, создающий манеру и цели проектирования, при помощи функциональной целенаправленности своего графического языка, является художественным выражением комплекса этнических компонентов в книгоиздательской культуре Кабардино-Балкарии.

5. Особенности становления информационной культуры и исторические основы национального книгоиздания как основополагающего фактора сохранения культурных традиций, разрешают модифицировать процессы, происходящие в социокультурной практике Кабардино-Балкарии. При этом установлена взаимосвязь составляющих частей основы исследования – эволюции эстетической выразительности графического дизайна и процесса развития полиграфической отрасли Кабардино-Балкарии. Определено, что книжный дизайн, в целом,

является элементом проектной культуры, функциональное назначение и пространственно-временные связи которого обладают собственной обоснованностью, связанной с современной актуализацией интереса к этнонациональным культурным процессам и их изучением.

6. Динамика глобальных процессов в обществе определила, что в современных условиях, печатная практика как аспект книжно-издательской деятельности стала неотделимым элементом информационной культуры. Используя главные принципы дизайнерского проектирования, охватывающего всю сферу национального полиграфического опыта, создаёт социально значимые визуальные образцы, применяя при этом, стилизованные элементы традиционных выразительных форм, обогащая сегодняшнюю социокультурную практику новейшими эстетическими компонентами дизайн-проектной деятельности.

Теоретическая значимость исследования заключается в разностороннем исследовании опыта книжного графического дизайна в контексте эволюционных процессов национальной социокультурной практики книгоиздания Кабардино-Балкарии. В работе предпринята попытка создания предпосылок для дальнейших специальных научных изысканий и теоретических осмыслений истории отечественного и национального дизайн-проектирования в контексте развития основных принципов современного книгоиздания.

Практическая значимость исследования. Материалы и выводы диссертационного исследования могут быть использованы и применены в преподавании учебных курсов по истории и теории графического искусства, дизайн-проектирования, книгоиздания, полиграфии, в учебно-методической деятельности для подготовки программ и учебных курсов по культурологии, этнографии, искусствоведению, эстетике.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли культурология, в том числе пунктам: 1.3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные

аспекты теории культуры; 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.33. Институты культуры и их функции в обществе.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Степень достоверности работы обусловлена комплексным изучением проблемы графического дизайна в социокультурной практике книгоиздания Кабардино-Балкарии.

По теме исследования опубликованы 18 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 5 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, 13 – в других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: Всероссийская научно-практическая конференция «Этика и конфликт ценностей в современном мире» (Ростов-на-Дону, 2015 г.); межвузовская научно-теоретическая конференция «Актуальные проблемы современного культурологического знания: глобальный мир в культурологическом измерении» (Нальчик, 2016 г.); научно-практическая конференция «Художественная культура в контексте образовательных процессов. Связь времен и поколений» (Нальчик, октябрь 2016 г.); научная конференция «Вопросы культуры и искусства: традиции и современность» (Нальчик, 2019 г.).

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения, списка использованной литературы.

Общий объем диссертации 167 страниц. Список литературы включает 196 наименований.

ГЛАВА 1

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН И ЕГО МЕСТО В ДУХОВНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАБАРДИНЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ДИСКУРС

1.1 Полифункциональность графического дизайна в культуре кабардинцев и балкарцев

Для всестороннего исследования графического дизайна и его места в традиционной культуре кабардинцев и балкарцев важно выявить основные понятия о выразительных возможностях народных ремесел, рассмотреть их взаимосвязи, определить основные походы к исследованию эволюционных процессов ремесленного графического дизайна. К сожалению, в культурно-исторической науке Кабардино-Балкарии эта тема, как самостоятельный предмет научного знания не рассматривалась, и культурологических разработок по данному виду проектной деятельности не было.

Первоочередной задачей исследования этого параграфа является раскрытие эволюции социокультурной практики народно-ремесленного графического дизайна, его художественной выразительности, используемой для эстетической унификации объектов национальных визуальных образов кабардинцев и балкарцев.

Исследования вопросов возникновения первых скупых выразительных форм графического языка, в исторических условиях древнекаменного века, не отличаются новизной. С. Ю. Неклюдов в своей работе «Ранние формы искусства» утверждает: «В частности, археологами было предложено несколько разных объяснений этого явления, которые, по существу, могут быть сведены к трём основным гипотезам, ставшим традиционными (Люке, 1926;

Миллер, 1929; Гущин, 1937; Брейль, 1952; Нужье, 1966; Окладников, 1967 и др.)»¹.

Одна из вышеназванных гипотез считает отправным моментом графическую обводку или оттиск кисти руки на стенах ряда испано-французских пещер (Альтамира, Кастильо, Мальтравето, Гаргас, Тибиран, Пеш-Мерль и др.), обычно относимую к ориньякскому времени. Другая гипотеза определяет такое же начальное звено в так называемых макаронах – запутанных, хаотически пересекающихся группах из параллельных волнистых линий, прочерченных по поверхности глины двумя или тремя пальцами, а затем и зубчатым инструментом, – открытых в пещерах той же франко-кантабрийской области (Гаргас, Орнос-дела-Пенья, Альтамира и др.) и датируемых также ориньякским периодом.

В историческом плане обе гипотезы совсем не раскрывают возникновение именно этого графического компонента – линии, плоскости и цвета, которым выполнены самые архаичные из известных нам сюжетных рисунков. При таком конкретном сопоставлении хаотичная пластика «макарон» представляет как бы противоположный полюс изобразительного использования линии не только в техническом, но и в смысловом отношении, а трафареты рук вообще нельзя связывать с творческим освоением линии. Эти символические изображения, начала верхнего палеолита, бесспорно представляющие исторический интерес и заслуживающие особого изучения, всё же относятся к второстепенным графическим формам и находятся в стороне от основного направления – рациональной изобразительной деятельности человечества.

Третья гипотеза стремится раскрыть процесс постепенного возникновения способности создавать изображение и воспринимать его на основе «простейшей» практики условного ассоциирования. Первым формам изобразительной деятельности, предшествовал долгий подготовительный период, который можно назвать «простым этапом». На этой ступени ископаемый человек накапливал первичный опыт изобразительных сравнений посредством сопоставления

¹ Неклюдов С. Ю. Ранние формы искусства: сб. ст. / отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 33.

живого объекта (животного) с предметами мёртвой природы (например, с фигурными очертаниями камней и др.), напоминающими ему некоторое подобие формы. Со временем такие предметы становились целью собирания и хранения, привлекая к себе всё более пристальное внимание. Затем был сделан следующий шаг, уже сопредельный с «творчеством». Коллекционируемые раритеты подвергались простейшей дизайнерской доработке, которая сначала отмечала наиболее важную для удостоверения данного образа деталь, а затем стала уточнять и всю форму. В результате таких постепенно усложнявшихся упражнений, нарастания их регулярности и активности в сознании человека возник динамичный переход между условным образом и реальностью, открывающий перспективу создания полноценных изобразительных компонентов с помощью графических средств. Следовательно, гипотеза пытающаяся объяснить зарождение отвлечённо-образного восприятия, сама строится на аксиоме об его изначальной данности в готовом виде и подходит к реконструкции мыслительных операций с точки зрения современного человека.

Ещё, жившие в первобытной общине, наши далекие предки, использовали язык графического дизайна как способ передачи образов и мыслей. Свидетельством этому являются графические изображения, сохранившиеся до нашего времени. В своих представлениях творец эпохи палеолита воплощал всю квинтэссенцию своего разума и одновременно графического письма. Настоящие оба понятия – изображение и письмо на протяжении многих тысячелетий остаются близкими. Не случайно на греческом языке слово «графо» имеет два значения – письмо и рисование.

Ранние графические изображения – яркий и значительный феномен человеческой деятельности, а его происхождение является следствием очень многих причин – как объективных, так и субъективных. В данной связи, российский искусствовед и историограф А. А. Формозов подтверждает: «...какой бы памятник искусства мы ни взяли..., – всюду чувствуется мастерство древнего ху-

дожника...»¹. Невозможно разгадать тайну смысла вложенного в эти простейшие графические образы (символы), но уместно рассматривать эти «обломки глиняных табличек с клинописью» как возникновение первых абстрактных художественных форм².

Вышеизложенное подтверждает, что формирующиеся зачатки древнего искусства уже обладали изобразительной стилистикой графического дизайна: фигуративного и орнаментального. Разумеется, именно в орнаментальном искусстве воплощается в жизнь, характерная для первых образцов графического дизайна изобразительная выразительность геометрических и растительных форм: ритм, симметрия, асимметрия. В связи с этим можно обозначить, что в орнаментальном искусстве разных исторических периодов выявляется устойчивая связь с материальным существованием общества, различными формами народного изобразительного творчества и ремесла, а также с архитектурой. Находясь в зависимости от формы и предназначения своего «носителя» (архитектурных сооружений, предметов мебелировки, домашней утвари, одеяния), орнаментальный язык тонко реагирует на его стилевую специфику, соответствующе перестраивая узор своих мотивов, их пропорциональность и ритмический порядок, расцветку.

Немецкий философ Иммануил Кант свидетельствовал, что древние виды искусства, существуя как подсознательные формы представления, носят образно-символический характер. В связи с этим можно зафиксировать, что в глубинном определении своеобразия художественной выразительности народно-ремесленного творчества кабардинцев и балкарцев, выше обозначенное явление, в качестве декоративно-прикладного и орнаментального искусства наравне с прочими формами имеют огромное значение.

«Можно смело утверждать, что у кабардинцев с древних времен существовали следующие виды искусств: музыка инструментальная и вокальная; хореография; декоративно-прикладное искусство: орнаментальная вышивка зо-

¹ Формозов А. А. Памятники первобытного искусства. М.: Наука, 1966. С. 24.

² Там же. С. 4.

лотом, художественная отделка оружия и другие. У кабардинцев до принятия ими мусульманства были и живопись, и резьба по камню, но памятники живописи не сохранились»¹.

С учётом тематики исследования рассмотрим изобразительные особенности графического языка в традиционном орнаментальном искусстве кабардинцев и балкарцев. Термин «орнамент» в переводе с латинского означает «украшение». Первыми графическими орнаментальными элементами, основанными на бессюжетном изображении, считаются абстрактные фигуры: круг, квадрат, треугольник, ромб, волнистые линии. Эти знаки определяли представления древнего человека о мироустройстве. В частности – окружность символизировало солнце, квадрат – землю, треугольник – горы, свастика – движение солнца, волнистые линии, спирали развитие и т. д. По всей вероятности, эти изобразительные знаки, еще не имели устойчивых символично-графических качеств и нередко изображались на скрытых от человеческого глаза частях предмета (днище посуды, оборотной стороне украшения, оберега, амулета и др.). В ходе эволюции, эти образы часто утрачивали своё первоначальное значение, сохраняя свою структуру, приобретали художественные свойства орнаментального украшения (декора), которые стали рассматривать исключительно как эстетическую ценность. Мировые античные цивилизации путём внешней и внутренней трансформации привнесли в искусство орнаментального декора множество новейших элементов и выразительных знаковых дизайнерских компонентов. Как подметила Н. А. Гангур «Орнаментальная сторона крестьянского искусства, составляла... главную его художественную черту»².

Одним из важнейших знаковых эмфатических средств в орнаменте Древней Греции стал чётко выявленный ленточный ритмический узор (меандр, спираль), построенный на чередовании равнозначных элементов, по принципу эстетического единства их компонентов. В соответствии с распространённой тео-

¹ Шафиев Н. А. История и культура кабардинцев в период позднего средневековья (XIV–XVI вв.). Нальчик: Эльбрус, 1968. С. 16.

² Гангур Н. А. Народное декоративно-прикладное искусство восточнославянского населения Кубани: На примере текстиля: дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01 / Гангур Наталья Александровна. Краснодар, 2002. 211 с.

рией, меандр и спираль символизировали вечность, непрерывное движение, символ жизни. Аналогичные ленточные графические узоры наблюдаются в орнаментальной культуре многих народов Кавказа, в том числе у кабардинцев и балкарцев.

В орнаментальном языке запечатлено символично-эстетическое достижение деятельности античного дизайнера, творчески преобразующего природу. Стилистика орнамента двусторонняя: одна из его сторон выражает и реализует себя в личном символическом (знаковом) образе, другая – взаимодействует с культурным пространством, модифицируясь с его помощью и самостоятельно трансформируясь. В связи с этим необходимо отметить неоспоримый факт явного влияния греческого орнаментального искусства на графическую культуру разных цивилизаций. В частности можно провести аналогию с графическими мотивами традиционного орнамента кабардинцев и балкарцев, включающих схожие геометрические и растительные мотивы. Эти элементы орнамента зачастую приобретают сложные композиционные взаимодействия и свидетельствуют о долговременном хранении в этнической практике ремесленного языка – стилеобразующих форм орнаментального дизайна. В рамках данного исследования необходимо подтвердить, что сопоставление многих элементов и мотивов традиционного орнамента кабардинцев и балкарцев с орнаментикой Древней Греции выявило их стилистическую и образно-графическую идентичность, что гипотетически предполагает их общие корни. В этой связи необходимо подтвердить тождественность элементов и выразительных форм древнегреческого и адыго-кабардинского орнаментального искусства: трилистника, лотоса и пальметты, волнообразных форм ленточного узора, стилистической образности ритма, симметрии, асимметрии.

Базируясь на мнении Г. Д. Базиевой можно определить эволюционные тенденции декоративно-прикладного искусства кабардинцев и балкарцев: «Основные принципы средневекового декоративно-прикладного искусства окончательно сложились к XVI–XVII столетиям... В этот период получает дальнейшее

развитие искусство орнамента, которое можно разделить на два основных вида: 1) растительные арабески с их непрерывностью и 2) геометрический орнамент с бесконечным переливанием фигур»¹.

Как известно, космогонический язык орнаментального искусства кабардинцев и балкарцев, базируясь на этнонациональном понимании традиций графической стилистики, рассматривая её как носителя духовных ценностей и обеспечивающих преемственность культурных традиций, уходит в далёкое прошлое. Веками формировался символический язык орнаментики, копились и сохранялись культурно-ценностные ориентиры этнического визуального языка. Из поколения в поколение люди передавали систему оберегов – знаковых предметов, имевших, по их мнению, колдовскую силу против зла. Графические орнаментальные символы, многообразно отображавшие древнейшие верования народов так же служили оберегами.

Перечисленные нами моменты указывают на многофункциональность художественной выразительности народно-ремесленного графического языка кабардинцев и балкарцев. Орнаментальные мотивы наблюдались в интерьере, на посуде, орудиях труда, оружии, одежде, обрядовых предметах, культовых камнях, каменных надгробных стелах, металлических украшениях. Их графическую основу составляли стилизованные изображения элементов растительного и животного мира, небесных светил и явлений, мифологических персонажей, которым издавна поклонялись наши предки.

Сложный изобразительный смысл орнаментальных элементов, необходимо рассматривать через репрезентацию графического символа, который в зашифрованной форме передавал значение и функции того или иного объекта. При этом декоративный знак выражал и другой косвенный, эстетический смысл культурной деятельности людей – был украшением.

В своём исследовании «Карачаево-балкарская этнохореография и символика» М. Ч. Кудаев утверждает, что тривиальные, но по своему содержанию

¹ Базиева Г. Д. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии: традиции и современность. Нальчик: Эль-Фа, 2004. С. 8.

сущностные орнаментальные знаки, имеют символическую природу и выражают совершенное содержание вещей связанные с миропониманием народа. Таким образом, по Кудяеву, через абстрактные орнаментально-знаковые формы передавалась красота живого сакрального мира в предметах материальной культуры, где каждый знак графического декора имел свой особый смысл и значение: «Орнамент с изображением небесных светил и явлений, так называемых солярных знаков часто применялся для мужской и женской одежды. В балкарских свадебных мужских и женских костюмах использовался орнамент со знаками Солнца, Луны, Неба, Земли, Дебета, Сатанай... Орнаменты с головой и рогами диких животных использовали для мужской одежды, когда молодых посвящали в охотники... Мужская одежда воина орнаментировалась военными знаками»¹.

Выразительные компоненты графического дизайна определяются при помощи объединения смысловых критериев через форму предмета. Этнический костюм кабардинцев и балкарцев неотделим от орнаментально-графической стилистики и составляет единое синтетическое искусство. Утилитарные предметы домашней утвари, оружие, газыри, пояса, декоративные элементы мужской и женской одежды, богато украшенные орнаментированным узором из благородных металлов, в прошлом считались гордостью каждого горца. Несомненно, магический смысл отдельных элементов одежды и орнаментальных узоров-символов преимущественно проявлялся в празднично-обрядовых вариантах убранства. Магические орнаментальные символы были призваны защищать человека от хищных зверей, злых духов и природных явлений. По мнению Кудяева, графическое изображение солнца – одно из основных и культовых в пантеоне балкарцев. «Реликты, связанные с почитанием и культом солнца, а также звёзд, нашли своё отражение в орнаментальном искусстве балкарцев»². Издавна было принято изображать солярные графические символы в виде обе-

¹ Кудяев М. Ч. Карачаево-балкарская этнохореография и символика: литер. худ. изд. Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 9.

² Там же. С. 3.

регов «кусоч волчьей шкуры со знаком свастики якобы охранял от удара молнии»¹.

Художественный опыт графического дизайна позволяет проследить тесную взаимосвязь его с различными видами традиционного орнаментального искусства кабардинцев и балкарцев.

Народные умельцы (резчики по камню и дереву, ювелиры и кузнецы, ткачи и вышивальщицы, мастерицы по плетению и изготовлению войлоков) создавали высокохудожественные произведения. К древнему ремеслу кабардинцев и балкарцев относилась резьба по дереву. Отдельные предметы женского труда (гребенки для обработки шерсти, катушки для ниток), спинки деревянных диванов и кроватей, музыкальные инструменты и кухонная утварь (чашки, блюда, ведра и др.) украшались нехитрой резьбой, выполнявшейся ножом. Характер этой резьбы в основном геометрический – прямые и косые линии, идущие из древности. На дверях кунацких, на некоторых предметах и даже на каменных скалах по пути в горные пастбища вырезались фамильные тамги, являвшиеся не только признаком собственности, но и украшением, о чем свидетельствовал выразительный стиль изображения.

Наравне с резьбой имела место и мелкая пластика, также неразрывно связанная с предметами повседневного быта. Наибольший интерес представляют деревянные чаши, изготовленные известными мастерами-резчиками, работа которых особенно ценилась. Известны чаши двух форм: округлые – с маленьким плоским доньшком, чаще всего без поддона, с кольцевидной ручкой с боку и иногда с выступом против ручки. Они украшались резьбой геометрического характера, которая располагалась довольно свободно. Существовали также чаши более сложной формы: с двумя ручками, иногда с высоким поддоном, предназначенные для торжественных случаев. Ручки таких чаш у балкарцев часто были сделаны в виде голов баранов и козлов, выполненные с большой лаконичностью и выразительностью. Резьбой украшали и различные части жилища, и в

¹ Кудяев М. Ч. Карачаево-балкарская этнохореография и символика: литер. худ. изд. Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 21.

особенности интерьер, в XVI–XVIII вв. встречались богато отделанные опорные столбы, сундуки, лари для хранения зерна, карнизы домов, оконные рамы и ставни.

Среди различных видов орнаментально-декоративного искусства у кабардинцев выделяется – золотое и серебряное шитьё. Золотошвейным искусством в прошлом занимались все женщины Северного Кавказа, однако у адыгов оно издавна получило особенно большое распространение, как одно из ведущих отраслей изобразительного творчества народа. Золотой и серебряной вышивкой украшались костюмы, головные уборы, обувь, предметы быта и убранство коня.

Кабардинцы и балкарцы были искусными мастерами в области резьбы по камню. На надмогильных памятниках, мастера высекали различные орнаментальные мотивы, изображая на них принадлежности женского и мужского костюма: черкески, пояса, кинжалы, четки, посохи, гребни и т. д. Орнаментальное оформление плиты исполнялось с исключительным вкусом, мастерством и чувством пропорции. Доминировал растительный орнамент, различные переплетения линий или отдельные прямолинейные фигуры, где часто встречались солярные мотивы – разнообразные круги, розетки и т. д.

У коренных народов Кабардино-Балкарии издревле было широко развито изготовление и украшение оружия. «Четыре с половиной тысячи лет назад хетты – предки адыгов (черкесов) добывали металл и обрабатывали его. Мастера адыги умели готовить высокопрочную сталь и делали из нее кольчугу, шлем, пику, шашку, кинжал и сами были смелыми и мужественными воинами»¹.

Больших оружейных центров у кабардинцев не было, все потребности удовлетворялись несколькими ремесленниками, работавшими в любом поселении. На Руси в 1660-х гг. кабардинские панцирные мастера трудились в Астрахани, а затем были перемещены в Москву. «Архивные документы свидетельствуют о следующем: 20 июня 1660 г. русский царь Алексей Михайлович при-

¹ Кишев А. С. Народные художественные промыслы. Нальчик: Эльбрус, 2001. С. 6.

сылает в г. Астрахань Григорию Сунчалеевичу Черкасскому трех мальчиков с письмом – просьбой научить их оружейному делу. Не проходит и месяца, царь присылает 13 июля ещё двух мальчиков и вторично письмо с просьбой такого же содержания. В следующем году русский царь трижды (в апреле, августе и декабре 1661 г.) направляет письма Г. С. Черкасскому с просьбой прислать в Москву лучших оружейных дел мастеров для работы в столице и обучения там учеников оружейному делу. При этом Алексей Михайлович обещает установить мастерам «царское жалованье», желающим остаться навсегда обещает оказать помощь в строительстве дома, а желающим вернуться на Кавказ – не чинить препятствия»¹.

Значимый уровень развития получило ювелирное искусство применявшиеся в производстве и украшении мужских и женских поясов, застежек кафтанчика, браслетов, серег, колец, элементов шапочек, колпачков газырей, чаш, шкатулок, деталей конского убора и т. д.

Наиболее древним из прикладных искусств, сохранившихся до наших дней, является художественное плетение, существовавшее на Северо-Западном Кавказе ещё в период Майкопской культуры (раннего бронзового века XXXVIII–XXXVI вв. до н. э.). Основным материалом для плетения служил озерный камыш. Самым распространенным художественным предметом плетеных изделий были декоративные циновки (арджены), украшенные несложным орнаментально-графическим узором. Как правило, мастера плетения не были обделены художественным вкусом, поэтому тонкость и изящество работы были наиболее характерны их произведениям. Адыгские циновки (арджены) не только несли существенную символично-дизайнерскую нагрузку в украшении интерьера жилища, но и, в связи с полифункциональностью, применялись как орнаментально-декоративные предметы повседневного и обрядового быта. Выразительным графическим узором украшались и другие предметы домашнего обихода, изготовлявшиеся методом плетения: веера, корзины, плетёные изго-

¹ Кишев А. С. Народные художественные промыслы. Нальчик: Эльбрус, 2001. С. 8.

роди, коробки для хранения предметов рукоделия и др. В своём исследовании «Культура адыгов» М. Н. Губжоков подтверждает: «Если позволяли условия военного быта, то даже в создание наиболее трудоёмкой плетеной изгороди нередко вкладывалось столько виртуозного мастерства и художественного вкуса, что эти изделия иногда могли поспорить с произведениями адыгских золотшвеек»¹.

Важную роль в повседневном быте балкарцев играли войлочные ковры – кийизы. Климатические и бытовые условия жизни, традиционные для горных районов формы хозяйствования способствовали изготовлению кийизов, и приобрели стабильно развивающуюся базу. Козья и овечья шерсть, ставшая продуктом семейного производства, возделывалась женщинами. В процесс этого нелёгкого труда привлекали и девочек-подростков. Своеобразной школой передачи опыта и обучению мастерству ковроделу была только система преемственности народных традиций, передачи знаний от старших младшим. Войлоки являлись неотъемлемым компонентом многих народных обрядов, традиций и обычаев балкарцев. Вместе с тем они отличались и художественно-эстетическими ценностными качествами и имели большое утилитарное значение: применялись в свадебных церемониях, в погребальных обрядах и являлись не только принадлежностью каждого жилища, но и накапливались в значительных количествах в мечетях. «Кийизы вывешивались на самое видное место на стене, ими покрывались самые почётные сидения, где хозяин дома принимал гостей»².

Проведённый анализ образцов орнаментально-декоративного искусства кабардинцев и балкарцев, созданных на протяжении многих веков, позволяет сделать вывод, что этот вид творчества можно охарактеризовать как обладающее рядом стойких изобразительных знаково-символических отличных черт. В то же время следует отметить определённую уверенность в отнесении ранних

¹ Губжоков М. Н. Культура адыгов. История Адыгеи с древнейших времен до 1920 года. Майкоп, 1997. № 2. С. 111.

² Кузнецова А. Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик: Эльбрус, 1982. С. 19.

памятников «кабардинской материальной культуры к художественному наследию современных черкесов (адыгов)»¹.

Вплоть до XIX в. основная часть образцов традиционного искусства кабардинцев и балкарцев существовала в форме «домашнего» творчества «для себя», для удовлетворения нужд ближайшего окружения мастера, что способствовало весьма широкому развитию народного искусства, участию в нем большинства жителей. Всё это относится в первую очередь к женским ремеслам, в коих были задействованы мастерицы разных сословий и разных возрастов. Следовательно, общественный характер народно-ремесленного дизайна, предопределявший его высокий художественный уровень, выражал национальные особенности и эстетические представления народов.

В своих научных трудах, посвящённых развитию народных промыслов и ремёсел народов Северного Кавказа такие русские учёные, как Г. Вертепов, О. Маркграф, П. Остряков, А. Пиралов провели всесторонние исследования, предполагающие анализ этнокультурных компонентов, формирующих структуру графической символики. Так же огромную историческую ценность представляют научные работы европейских авторов, посвящённые развитию духовной и материальной культуры кабардинцев и балкарцев: Г. Интериано, И. Барбаро, Дж. де Лука, Ж. Тавернье, А. Олеарий, Н. Витсен, К. Главани, К. Пейсонель, И. Гюльденштедт, П. Паллас, Я. Потоцкий, И. Бларомберг, Г. Ю. Клапрот, Т. де Мариньи, Ф. де Монпере, Дж. Белл и др.

Опираясь на проведённый анализ представлений, об орнаментально-графическом дизайне кабардинцев и балкарцев, следует обозначить, что стилистические особенности прикладного графического дизайна кабардинцев и балкарцев проявляется не только в орнаментике, но и в приверженности к традиционным видам материалов, а также способов их обработки. Образ существования и характер труда кабардинцев и балкарцев – земледельцев и скотоводов – нашёл отображение не только в предметах эстетических стремлений мастеров-

¹ Мальбахов, Б. Х. Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство. Нальчик: Тетраграф, 2012. С. 13.

ремесленников, обращенных на восполнение бытовых потребностей, но и в классово-иерархической выраженности образно-эстетических принципов, предписывавших утилитарность предметов, а также красоту и эстетизм форм, в качестве основ народного искусства. Синтез всех основных видов художественного творчества этносов показывает, что эти качества всегда выступали в виде синтетического единства, определяя взаимосвязь потребительских и эстетических качеств каждого создаваемого народным мастером предмета.

Дальнейшее исследование связано с необходимостью рассмотрения графического дизайна кабардинцев и балкарцев с позиций культурологической науки, основываясь на современном понимании проблемы. Адепты данного подхода интерпретируют культуру как наивысшую величину, а графический знак как уникальный феномен дизайнерского искусства (Х. Х. Яхтанигов, К. М. Кантор, Б. Х. Мальбахов и др.). В связи с этим Яхтанигов определяет этническую культуру графического знака как важнейшую стилеобразующую форму в народном искусстве кабардинцев и балкарцев, уделяя особое место дизайну фамильных знаков (тамга), встречающихся во многих видах традиционного ремесла. Среди северокавказских этносов именно эти народы сберегли максимальное пристрастие к фамильным знакам. Обладая графической завершенностью тамга, как всякий традиционный графический символ, оказывающийся в центре орнаментальной композиции, обнаруживает очевидное стилеобразующее воздействие на сам орнамент. В результате творческого моделирования эти символы приобретали порой весьма сложный и причудливый узор. Virtuозность мастера-дизайнера при создании тамги была обязательна: некоторые знаки различались друг от друга едва приметными элементами. Эта чрезвычайно многообразная каллиграфия в металле составляет особый пласт символично-графического дизайнерского искусства кабардинцев и балкарцев. Первые прообразы тамги возникли в период, когда древний человек начал проявлять интерес к изображению примитивных графических знаков. Первона-

начально эти графические знаки не обладали каким-либо определенным значением, но в дальнейшем приобрели выразительные черты изобразительных и идеографических форм, разгадать смысловое значение которых до современного периода времени представляется довольно сложным. По мнению ученых, в Кабарде и Балкарии первые фамильные графические знаки (тамги) появились в период раннего Средневековья. С начала XVI в. в повседневном быту кабардинцев и балкарцев тамги, как предмет графического дизайна, обладали различными функциональными значениями: наносились как знак собственности на всевозможные предметы материальной культуры, на животных, высекались на могильных плитах, вышивались на свадебных флагах.

«Появление тамги в эпоху господства родового строя Лавров считает малообоснованным, но, касаясь значения тамги в родственном аспекте, он объясняет, что знак собственности, общий для всей фамилии, с течением времени становился графическим символом, т. е. гербом»¹.

Исследователи Д. Кантемир, П. С. Паллас, Ф. А. Коленати, Е. Т. Соловьев, Е. Д. Фелицин пытались расшифровать смысловое значение тамговых знаков, делая акцент на религиозно-тотемическую сторону или религиозно-магическую символику, отмечая, что у большинства тамг смысл символа «невозможно определить без риска перейти границы разумного»².

Проведенный анализ диссертационного исследования, подтвердил научные определения Л. И. Лаврова в том, что художественно-знаковая модель тамг представляет варианты приблизительно одного и того же набора фигур: круг, лира, дуга, квадрат, ромб. Позднее, вслед за отменой крепостного права, возник целый ряд фамильных владельческих знаков воспроизводящих идентичность с буквами славянского алфавита. Стилистика дизайнерского языка становится более интернациональной: у кабардинцев – «О» (Ныровы), «П» (Келеметовы), «Т» (Тхашоковы), «Ю» (Захоховы), «Э» (Маремкуловы), «З» (Мисостовы), «Я»

¹ Яхтанигов Х. Х. Северокавказские тамги. Нальчик, 1993. С. 6.

² Лавров Л. И. Историко-этнографические очерки Кавказа. Л.: Наука, 1978. С. 103.

(Куденетовы), «К» (Кармоковы) и др.¹; у карачаево-балкарцев – «Ш» (Шахановы), «Я» (Ахметовы), «Е» (Дандараевы), «О» (Хаировы) и др.²

Традиционные обыкновения кабардинцев и балкарцев использования тамг, охватывал множество сторон: отдельные касались сословно-этнических взаимоотношений, прочие ординарных семейно-бытовых явлений. «Обычай пользования тамгами показывает, что патронимическая тамга являлась свидетельством коллективной защиты стад»³.

Владельцы фамильных знаков крайне бережно относились к ним, стремясь не обесчестить личный символ наследственного и общественного статуса. Исконно, обладателями родовых владельческих тамг были «только князья уорки». В тот период бытовала поговорка: «Тавро ставят на сторону, с которой садятся на коня», т. е. слева – вероятнее всего, настоящий факт имел место. На немногочисленных сохранившихся до нашего времени гравюрах кабардино-черкесских верховых, мастера изображали тамги именно на левом бедре лошади⁴. При отсутствии стандартов и параметров качества продукции, фамильный знак (тамга), учитывая национальные и региональные особенности, всегда был в почёте, можно утверждать: «их хранили и берегли как дорогую реликвию»⁵.

Всякий вид искусства, порождающий образы, является стержневой областью культурной деятельности человека. Как утверждает М. Хайдеггер в самой сущности ассоциативного мышления заложено зарождающее начало, поскольку мышление – и есть образность или точнее то, что предшествует художественному образу и символу в искусстве.

Человек – создание общественное, но при этом всякий индивидуум своей наружностью, графическими знаками на теле или одежде определенным образом оказывает влияние на психологическое состояние окружающих.

¹ Чегодаева М. А. Станковая графика и художественная критика // Советская графика. М.: Советский художник, 1974. С. 136.

² Каракетов М. Д. Хазарско-иудейское наследие в традиционной культуре карачаевцев // Вестник Еврейского университета в Москве. М., 1997. С. 80.

³ Смирнова Я. С. Семья и семейный быт народов Северного Кавказа. М., 1983. С. 92.

⁴ Думанов Х. М. Обычное имущественное право кабардинцев. Нальчик: Эльбрус, 1976. С. 83.

⁵ Мамбетов Г. Х. Из истории скотоводческого быта кабардинцев и балкарцев во второй половине XIX – начала XX века // Вестник. – Нальчик: КБНИИ, 1973. № 7. С. 53.

Попытки человека украсить своё тело – это один из самых древних способов выражения своих творческих способностей. Нательными графическими рисунками человечество занимается чуть ли не с периода своего появления на Земле. Нательное изображение (тату) в различные периоды своего существования было основным способом остеречься от злых духов, знаком различия, гарантией возвращения невредимым из далёких походов и доказательством принадлежности к миру избранных.

Вероятнее всего, возникновение первых татуировок относится к эпохе палеолита – 60 тысяч лет назад. «Татуировка – один из древнейших видов искусства», – отмечает Н. В. Полосьмак ¹.

Традиция наносить графические изображения на кожу сохраняется у многих народов мира до сегодняшних дней. Люди наносят символические рисунки (татуировки) на различные части тела, в основном торс, лицо и конечности. Одно из самых первых изображений напоминавшее татуировку в виде тонких усов на верхней губе мужчины привязывают к цивилизации чинчорро, существовавшей за шесть тысяч лет до появления империи Инков ².

Отдельные учёные причисляют к татуировкам графические рисунки, нанесённые на антропоморфные скульптуры. В частности, французский археолог и историк Р. М. Гиршман в своих исследованиях проводит аналогию между татуировкой пазырыкской культуры и геометрическими орнаментальными узорами, нанесёнными на обнаженном торсе бронзовой статуэтки луристанской культуры (VIII–VII вв. до н. э.) ³.

Обычаи, обряды и верования, связанные с татуировками, позволяют нам ознакомиться с историей и старинными формами мышления этносов, с этническими представлениями и мировоззрениями народа в целом. Ещё Чарльз Дарвин упоминал, что «ни один народ мира не прошёл мимо культуры татуировки» ⁴.

¹ Полосьмак Н. В. Пурпур и золото тысячелетий // Наука из первых рук. 2005. № 1 (4). С. 46.

² Arriaza B. Chile's Chinchorro mummies // Nat. Geogr. Wash., 1995. Vol. 187. No. 3. P. 67.

³ Ghirshman R. M. Persian art // The Parthian and Sassanian Dynasties, 1963. Fig. 476.

⁴ Дарвин Ч. М. Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль» / пер. с англ., ред. Е. Е. Сыроечковского и С. Л. Соболя. 4-е изд. М.: Мысль, 1983. 432 с.

Отмеченные нами этнокультурные факты подтверждают, что обычай наносить на тело графические символы не обошла стороной и северо-кавказские народы.

В связи с тем, что феномен татуировки представляет значимую роль в установлении уровня этнической специфики, развития традиций и быта горских народов Северного Кавказа. Исследование этого вопроса играет значимый научный и исторический интерес. В своих изысканиях о северокавказских тамгах и графических знаках, Л. И. Лавров, констатировал, что в «большинстве случаев мы находим полное или частичное графическое совпадение тамгов и знаков у разных народов Северного Кавказа»¹.

По данным В. А. Кузнецова, выезжавшего в 1960 и 1962 гг. для исследования археологических находок Хумаринского городища, датированных предположительно VIII–X вв., «на каменных плитах с руническими текстами, были обнаружены тамгообразные знаки: двузубцы, трезубцы, свастики, подобие буквы X (косой крест) и H, а также буквы Y»². Они были обнаружены не только на блоках внутренних стен, но и отдельные даже под слоем известкового раствора.

Научный анализ исторической и этнографической литературы разных лет, даёт нам возможность сделать однозначный вывод – в северокавказском регионе графические знаки в виде тамг, женской и детской традиционнобрядовой символики имели распространение в течение длительного периода, возможно даже тысячелетия и в какой-то степени сохранились до наших дней.

В культовой практике горянок существенную роль играли амулеты, талисманы, обереги, призванные уберечь человека от всяческого рода бед и неприятностей, в том числе от чёрной магии или происков злобных духов. Знаки орнамента так же служили оберегами.

Как отметил исследователь этноархеологических проблем О. В. Кузнецов: «Феноменальная устойчивость культов, обрядов, обычаев, очевидно, может быть характерной чертой этнопсихологии народов Кавказа»³.

¹ Кулиев К. Ш. Бессмертна, как жизнь. Издательству «Эльбрус» – 70: буклет. Нальчик: Эльбрус, 1998. 24 с.

² Биджиев Х. Х. Раскопки Хумаринского городища в 1974 году. Археология и этнография Карачаево-Черкесии: сборник научных трудов. Черкесск, 1989. С. 6–46.

³ Кузнецов О. В. Процессуальная археология и этноархеология охотников и собирателей // ЭО. 2006. № 5. С. 127.

В полевых исследованиях путешественников XIX в., не раз упоминались факты о женских тату обнаруженных в горных районах Северного Кавказа и Закавказья. Исходным моментом в исследовании женских татуировок горняков, по-видимому, надлежит считать доклад немецкого лингвиста и этнографа, много лет прожившего в России А. И. Дирра, который одним из первых ученых отметил данный феномен и ввел его в научный оборот ¹.

Символическая образность графического языка татуировки феноменальна. Ни в одном виде искусства не существует столь разных, противоречивых и даже взаимоисключающих подходов к специфике нательных рисунков – здесь каждый штрих наделён значением, проникнуто ассоциативным образом и особым смыслом. Силуэтный, графический стиль узора обладает большой жизнестойкостью и завидной способностью к передаче формалистического изображения. «Формализм – это отречение от дословного содержания в угоду пластической форме» ².

Основные графические изображения, получившие распространение на Северном Кавказе это геометрические узоры, кресты, солярные знаки, линии и точки. «Колыбель, оружие, одежда черкесов – все украшалось солярными знаками», – отмечал в своём исследовании «Солнечное плетение» В. Д. Севриновский ³.

Этнографические исследования Г. Х. Мамбетова, С. Х. Мафедзева, А. Я. Кузнецовой, Х. Х. Биджиева, М. Ч. Кудаева, М. Д. Каракетова, Х. Х. Яхтанигова, И. М. Шаманова выявили устойчивость этнических элементов в быту, культуре людей, их привычках, ориентациях, предпочтениях. У балкарцев особенно большим почитанием пользовался косой крест – «кынгъыр къач», – отмечает Х. Х. Биджиев ⁴. Он выполнял функцию оберега. Так балкарцы и кара-

¹ Исмаилов Г. И. Феномен женской татуировки в Дагестане // Этнографическое обозрение. 2008. № 5. С. 96–114.

² Десять смыслов «Чёрного квадрата» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.adme.ru/tvorchestvo-hudozhniki/10-smyslov-chernogo-kvadrata-508405/06.07.2016>

³ Севриновский В. Д. Солнечное плетение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://etokavkaz.ru/author/vladimir-sevrinovskii/06.07.2016>

⁴ Биджиев Х. Х. Тюрки Северного Кавказа. Черкесск, 1993. С. 174.

чаевцы до сих пор по поводу приятной вести, чтобы ни сглазить употребляют выражение «къынгыр къач» – крест. «В горном Карачае были известны родовые камни, на которых изображали кресты и которые почитались как фамильные и семейные талисманы»¹.

В карачаево-балкарском нартском эпосе есть упоминание о том, что нарт Ёрюзмек на правой лопатке носил крест в качестве знака Клятвы².

По сведениям Г. И. Исмаилова в Дагестане женщины ставили точки на щеках, на лбу и запястье. Суть и содержание татуировки было в умысле, в связи с каким конкретным событием она делалась. Простейший, на первый взгляд, символично-графический знак точка сознательно нанесённый на тело человека, превращался в определённый символ, несущий в зависимости от этнических и социальных условий определённую смысловую нагрузку, часто до конца не осознанную самим владельцем изображения. По словам Ф. Гаджиевой из дагестанского с. Цахур изображение одной точки означало «Я», двух точек – «Я и ты», трех – «Ты мне нравишься»³.

Широкое распространение у народов Кавказа имела вера в «сглаз». В своей работе «Традиционная культура кабардинцев и балкарцев» Г. Х. Мамбетов, говоря о народных ритуальных символических традициях, отмечает: «Чтобы не сглазили ребёнка, на его головке, около родничка, прикрепляли немного пчелиного клея (прополиса), как знак предупреждения, что это место уязвимое; местили лобик, подбородок, носик и т. д., т. е. «портили» красоту ребёнка»⁴.

Исследователи Л. Лавров, Н. Полосьмак, И. Шаманов, Г. Исмаилов, пытались расшифровать смысловые значения обрядовых символических знаков, делая акцент на религиозно-тотемическую сторону или религиозно-магическую символику, отмечая, что в этнокультуре Кавказа практически всё время про-

¹ Каракетов М. Д. Хазарско-иудейское наследие в традиционной культуре карачаевцев // Вестник Еврейского университета в Москве. М., 1997. С. 105.

² Кудав М. Ч. Поэтическое творчество // Карачаево-балкарская этнохореография и символика. Нальчик: Эльбрус, 2003. 108 с.

³ Исмаилов Г. И. Феномен женской татуировки в Дагестане // Этнографическое обозрение. 2008. № 5. С. 96–114.

⁴ Мамбетов Г. Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. Нальчик: Эльбрус, 1997. С. 182.

слеживалось стремление женщин оградить себя и своих близких, особенно новорождённых детей, от разного рода опасностей – злых духов и сглаза. «Лобик ребёнка отмечали кровью жертвенного животного, чтобы уберечь от сглаза и злых духов»¹.

Данные примеры отображают воздействие обрядовых символов на систему национальных образов графического дизайна обогащением в процессе синтеза инновационных и традиционных изобразительных форм современных визуальных моделей, что способствует развитию дизайна в целом.

1.2 Специфика и опыт графического дизайна в художественной культуре Кабардино-Балкарии

Формирование основных тенденций, художественного опыта графического дизайна и особенностей его выразительности связаны с предпосылками возникновения профессионального изобразительного искусства в Кабардино-Балкарии. При этом для данного исследования характерным является анализ формирования профессиональных символических систем графического дизайна, включенного в сложную эстетическую систему этнокультурных взаимоотношений и представленного в самых разных видах практик.

Графический дизайн, как термин первоначально обозначал композиционное построение художественного слова и изобразительного материала на печатном листе для создания визуального образа, а в других случаях в массовости и способности тиражирования. В наше время этот вид дизайна существующего для издательских нужд приобрел современное название как полиграфический дизайн. В данной связи Н. А. Дмитриева приводит обобщение: «Широкое раз-

¹ Абдуллаева М. А. Обряды и празднества, связанные с рождением ребёнка у карачаевцев и балкарцев / Сер. Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология // Вестник АГУ. Майкоп: Изд-во АГУ, 2014. Вып. 4 (148). С. 34.

витие и высокое качество графики в наши дни свидетельствует о том, что искусство изображения движется навстречу искусству слова, не нарушая при этом своей специфики»¹.

Язык графического дизайна, в каком бы русле он ни формировался, существует в границах художественного образа разных выразительных практик. В подтверждении перспектив историко-культурного развития графического дизайна стоит привести слова Гёте, который пишет: «Сами искусства, так же как их разновидности, родственны друг другу, они имеют известную склонность к соединению, даже к слиянию»².

Графический дизайн, как самый универсальный вид искусства, может быть представлен в самых различных видах профессионального изобразительного творчества. Основная задача графического дизайна – гармоничное сочетание художественных приемов и функциональности проектируемого предмета. Отдельные аспекты выразительности графического дизайна, предполагают не только предметную форму, но и ассоциативное впечатление. В связи с этим, значительная роль для визуализации художественного образа отводится именно информативным формам графического дизайна, которые сознательно воспринимают индивидуальные достижения различных видов искусств, а особенно графического. «Живопись – это поэзия, которую видят, а поэзия – это живопись, которую слышат»³. Эти слова Леонардо да Винчи подтверждают глубокую сложность, структуры и формы изображаемого предмета, где зрительные образы раскрываются языком линий, пятен, фактур в движении мысли дизайнера.

Значительная часть исследователей книжного графического дизайна (А. Д. Гончаров, В. Н. Ляхов, Е. Б. Адамов, Э. Д. Кузнецов и др.) рассматривают предпочтения эстетического вкуса современного человека, в выразительной экономичности изобразительного языка, характеризующего графический ди-

¹ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. С. 278.

² Гёте И. В. Статьи и мысли об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 159.

³ Леонардо да Винчи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://citaty.info/man/leonardo-da-vinchi>

зайн, во всех его стилях и многообразии техник. По Адамову «Упорядочное размещение элементов книжной формы, подчиненное определенной мысли или схеме обеспечивает достижение единства. Единство: собранность, постоянство, цельность или интегральность – основа основ графической композиции»¹.

Дальнейшее исследование связанное с необходимостью уточнить понимание специфики графического дизайна кабардинцев и балкарцев показало, что традиционное художественное искусство, бережно передававшееся из поколения в поколение, обогащалось новейшими изобразительными и техническими приемами, орнаментальными мотивами, стилеобразующими характерными чертами, отвечающими эстетическим вкусам и предпочтениям новых поколений. По утверждению М. М. Маммаева «успешное развитие художественной культуры возможно лишь при вдумчивом освоении многовекового опыта профессионального мастерства, творческого осмысления богатого духовного наследия»².

Анализируя историю обучения дизайнерскому мастерству на различных этапах развития народов Кабардино-Балкарии было обнаружено, что в различные периоды это обучение традиционно строилось на кропотливом изучении, сбережении и творческом синтезе экспериментов предыдущих поколений, исследовании и применении сформировавшихся раньше художественно-эстетических критериев, а также традиционных принципов педагогики. Эти устойчивые принципы сохраняют свою актуальность и в настоящее время, при обучении графическому дизайну, являясь самым существенным в непростых процессах трансформации образных стилей изобразительных практик. Новое время диктует, что развитие дизайна невозможно без творческого и критического анализа, без преемственности художественного опыта, сформировавшихся эстетических критериев и традиций прошлого. Именно поэтому, в пре-

¹ Адамов Е. Б. Ритмическая структура книги. М.: Книга, 1981. С. 12.

² Маммаев М. М. Декоративно-прикладное искусство Дагестана: истоки и становление. Махачкала: Даг. книж. изд-во, 1989. С. 28.

делах исследования темы, большого значения заслуживает обращение к основам этнической изобразительной стилистики.

В данной связи, существенным для анализа специфики и опыта графического дизайна в художественной культуре кабардинцев и балкарцев, является свидетельство венгерского ученого Жан-Шарля де Бесса, издавшего на французском языке свои путевые заметки: «Путешествие в Крым, на Кавказ, в Грузию, Армению, Малую Азию и в Константинополь в 1829 и 1830 гг.» (Париж, 1838 г.). В них он повествует о встрече в Нальчике с учителем аманатской школы Шорой Ногмовым. Эта школа была одной из первых на Северном Кавказе. «Детей обучают читать, писать и говорить по-русски... их ходжа... некто Сора... говорит и пишет по-персидски, турецки, татарски и русски с одинаковой легкостью»¹. С учетом вышесказанного и определённых аспектов генезиса национальной графической культуры необходимо фиксировать, что обучение письменной грамоте связано с её важнейшей специфичной чертой, каллиграфией, т. е. искусством красиво писать.

Каллиграфия, как шрифтовая форма графического искусства, появилась одновременно с возникновением письменности. В каллиграфии преуспели многие известные поэты, учёные, художники, государственные деятели: Микеланджело, Гёте, Шиллер, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Ногмов...

Выдающийся адыгский просветитель, автор грамматики кабардинского языка и «Истории адыгейского народа» Ш. Б. Ногмов овладел искусством красиво писать в Эндерсийском медресе, проявив при этом незаурядные способности.

Свидетельством каллиграфической деятельности Ш. Б. Ногмова как предтечей национального шрифтового искусства являются сохранившиеся до наших дней немногочисленные образцы рукописных документов: рапорт Кабардинского Временного суда и знаменитое предисловие к рукописному труду «Начальные правила кабардинской грамматики», 1843 г.²

¹ Гарданов В. К. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик, 1974. С. 337.

² Ногмов Ш. Б. Адыгский Нестор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fond-dygi.ru/page/-shora-nogmov-adygskij-nestor>

Период работы Ногмова секретарем Кабардинского Временного суда (1838–1842 гг.) отмечен историческим фактом открытия им в Нальчике школы с преподаванием родного, арабского и русского языков, а также обучении детей разным профессиям, специальностям, традиционным ремеслам, в том числе искусству каллиграфического письма.

Таким образом, опираясь на детальный анализ сохранившихся рукописных образцов, можно сделать вывод, что Ногмовым была предпринята попытка создания не только кабардинского алфавита и грамматики, как графической формы этнической письменности, но и по существу уникального памятника каллиграфического искусства – первой рукописной книги.

В контексте проблемы определения этнических визуальных форм и конкретных условий существования, возникает необходимость сделать обобщение, – вышеобозначенные факты свидетельствуют о формировании, в 30-х гг. XIX в., первых образцов шрифтового графического искусства (каллиграфии). Общественные деятели и просветители того периода – Ш. Ногмов, К. Атажукин, С. Урусбиев, предлагали «кабардинский и балкарский алфавиты на русской и арабской основе»¹. Однако у всех вышеперечисленных авторов вопрос о сущности главных изобразительных элементов графического дизайна не определялся самостоятельно и поэтому естественно эти проблемы исследователями ранее не рассматривались.

В социокультурной практике Кабардино-Балкарии библиография трудов по проблемам графического дизайна как элемента художественной культуры крайне скудна. Традиционное искусство кабардинцев и балкарцев исследовано более глубоко и основательно, чем профессиональное. Вместе с тем в литературе накоплен определенный культурологический и художественно-исторический материал. Развитию профессионального изобразительного искусства Кабардино-Балкарии посвящены исследования В. Шлыкова, Х. Хутуева, Г. Мамбетова, Н. Сундуковой, Г. Базиевой. Изданная в 1963 г. книга В. Шлыко-

¹ Арутюнов С. А., Гарданов В. К., Хутуев Х. И. Новое и традиционное в культуре и быте кабардинцев и балкарцев. Нальчик: Эльбрус, 1986. С. 198.

ва «Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии» посвящена вопросам развития видов искусства. Проблемам книжного графического искусства посвящена книга В. Джеладзе и В. Шлыкова «Книжная графика Кабардино-Балкарии» (издательство «Эльбрус», 1968 г.). Альбом «Художники Кабардино-Балкарии» охватывает большой иллюстративный и библиографический материал (составитель Г. Паштов, автор вступительной статьи Н. Сундукова). В 2004 г. вышла в свет работа Г. Базиевой «Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии: традиции и современность», где учёный подвергает исчерпывающему анализу формирование изобразительного искусства Кабардино-Балкарии, начиная с традиционных форм, завершая профессиональными видами и жанрами. Проблемам изобразительного искусства Северного Кавказа посвящена книга «Изобразительное искусство Российской Федерации: Северный Кавказ» и «Графика. Юг России XXI век» (Москва, 2013 г.). Монография Ж. Аппаевой «Монументальная скульптура Кабардино-Балкарии» (Нальчик, 2015 г.) посвящена проблемам монументального искусства республики, его становлению и развитию.

На Северный Кавказ, профессиональное изобразительное искусство проникло с идеями просвещенной интеллигенции европейских философов-демократов и русских просветителей. «Жизнь на Кавказе внесла новую мощную волну в образ мысли и творческого воображения, обогатила впечатлениями освободительные стремления русских писателей, художников и сосланных на Кавказ декабристов»¹.

Профессиональное изобразительное искусство Кабардино-Балкарии начинает формироваться в начале XX в. В этой связи необходимо рассмотреть существующие различные позиции понимания этого процесса. Г. Д. Базиева, процесс формирования профессионального искусства в Кабардино-Балкарии связывает с творчеством И. Крымшамхалова и М. Алёхина. Автор свидетель-

¹ Койчуева З. К. Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните! (к вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии) // Арти культ. 2015. № 17 (1). С. 63.

ствуется, что И. Крымшамхалов, «первый горец, овладевший изобразительной грамотой»¹.

Необходимо подтвердить, что И. П. Крымшамхалов (1864–1911 гг.) – просветитель, поэт и художник действительно стоял у истоков возникновения и формирования письменности и профессионального изобразительного искусства Карачая и Балкарии. Его по праву считают первым горским художником, получившим основы профессиональной изобразительной грамоты. По утверждению искусствоведа Е. Б. Польской, тесно сблизившись во время воинской службы в Горской сотне Конвоя Его Императорского Величества Александра III с будущим председателем товарищества художников-передвижников Н. А. Ярошенко, И. П. Крымшамхалов в 1905 г. «некоторое время жил в Москве и по рекомендации Н. А. Ярошенко обучался в художественной школе»².

По сведениям З. А. Кожева, Р. Г. Мамий, Ф. А. Озовой, представленным в Адыгской (Черкесской) энциклопедии, «процесс становления профессионального изобразительного искусства Кабардино-Балкарии связан с деятельностью русских художников, приехавшие в республику в конце XIX и начале XX в. – М. В. Алёхиным, И. Г. Брюмером»³.

М. В. Алёхин, уроженец Курской губернии, в 1888 г. окончил Петербургскую академию художеств с серебряной медалью, получив звание классного художника 2-й степени. За революционные идеи подвергался преследованиям полиции. Являясь активным последователем учения Л. Н. Толстого, он весной 1894 г. вынужденно переехал в Нальчик, где в то время, уже находилась группа толстовцев, и прожил здесь сорок лет, до своей кончины, создав большую часть своих живописных и графических произведений, занимался просветительством; преподавал в школе рисование и черчение. Митрофан Васильевич не был лично знаком с Толстым, но на протяжении многих лет вёл с ним переписку.

¹ Базиева Г. Д. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии: традиции и современность. Нальчик: Эль-Фа, 2004. С. 24.

² Кожев З. А., Мамий Р. Г., Озова Ф. А. Творческие Союзы КБР, КЧР, РА / гл. ред. – профессор М. А. Кумахов // Адыгская (Черкесская) энциклопедия ФОНД им. Б. Х. Акбашева. М., 2006. С. 61.

³ Койчуева З. К. К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии. С. 850 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://articult.rsuh.ru/articult-17-1-2015/z-k-koycheva-hurry-for-us-young-catch-up-with-us-let-s-race-to-the-question-of-formation-of-professional.php>

Известно, что наиболее значительные исторические вехи, так или иначе «фиксируются» в структуре созданного народного искусства. В своём письме к Л. Н. Толстому Алёхин рассуждает об искусстве: «Искусство есть прирождённая сущность человека... – одухотворяться и одухотворять... Нальчик, 30 марта 1898 г.»¹.

В настоящее время, отечественная культурология располагает целой серией исследовательских работ, в которых проблемы этнического искусства рассматриваются преимущественно на основе исторического материала. При анализе произведений Алёхина особое значение уделялось цветовой гармонии и композиционной стройности («Базар в Нальчике»), а также тонкому психологизму, отличающему портретные образы: «Девушка в розовом», «Мальчик-горец», «Автопортрет», «Горец». В настоящее время более 60 произведений М. Алёхина находятся в запасниках Кабардино-Балкарского музея изобразительных искусств им. А. Л. Ткаченко.

В 30-х годы XX века начинается важный исторический этап развития национальной изобразительной практики, связанный с приездом в Кабардино-Балкарию русских художников Н. Н. Гусаченко, М. А. Ваннах, И. В. Балицкого, Н. З. Трындыка, которым удалось заложить основы современного графического искусства и воспитать первых мастеров из среды этнических народов республики. Искусствовед Н. С. Сундукова в своей работе «Художники Кабардино-Балкарской Республики» особое внимание уделила исторической роли русских художников в становлении профессионального изобразительного искусства республики: «Они преподавали рисунок, живопись, в школах, кружках, студиях, экспонировали свои произведения на разных выставках»².

Необходимым условием перехода к новому этапу исследования по данной проблеме является обобщение и критический анализ всего достигнутого, уточнение отдельных положений и пересмотр некоторых из них. Согласно концепции Г. Гадамера, мировоззренческие этнические традиции проявляются со-

¹ Пеннер В. Я. Нальчик глазами современников. Нальчик: Эль-Фа, 1993. С. 38.

² Сундукова Н. С. Художники Кабардино-Балкарской Республики. Нальчик: Эльбрус, 1998. С. 5.

циокультурными практиками, определяющими характерные черты художественной культуры. Подобные традиции трактуются как системы преемственности, в основании которых находятся особые изобразительные элементы. Результатом взаимовлияния данных элементов, возможно, считать появление декоративно-прикладных и дизайн-графических форм, специфичных культурных систем и др.¹ Предоставленные формы обнаруживаются специфичными чертами обусловленной сферы. С другой стороны, «этнотрадиции – это итог отображения элементов прошлого»².

Явление традиционности в графическом искусстве обусловлено тем, что художественные практики присутствуют в синтетическом добавлении определённых культурных стереотипов, которые за определенный период времени формируются в новые, современные. Именно это имела в виду Г. Д. Базиева в своём труде «Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии: традиции и современность»: «Традиционная культура во многом определяет художественно-эстетическую специфику искусства и культуры нации. Обладая ярко выраженным национальным колоритом, она является средством самопознания человека и нации в целом»³.

Художественная культура 30-х гг. XX вв. характерна фактом подвижничества и просветительства, в среде приезжих русских художников, стоявших у истоков формирования профессионального изобразительного искусства Кабардино-Балкарии, которые не только обучали кабардинцев и балкарцев, но и сами изучали народно-ремесленные формы и элементы образной стилистики местной традиционной культуры.

Н. Н. Гусаченко (1893–1986) – заслуженный деятель искусств КБАССР, заслуженный работник культуры Российской Федерации, живописец, график. Родился в городе Корсунь-Шевченковский (Украина), окончил Киевский худо-

¹ Гадамер Г.-Х. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 58.

² Традиции и инновации в современной России: социологический анализ взаимодействия и динамики: [монография] / под ред. А. Б. Гофмана. М.: РОССПЭН, 2008. С. 17.

³ Базиева Г. Д. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии: традиции и современность. Нальчик: Эль-Фа, 2004. С. 10.

жественный институт в 1927 г., член Союза художников СССР с 1945 г. С приездом в 1935 г. XX в. Н. Н. Гусаченко в Кабардино-Балкарию в общеобразовательных школах, дворце пионеров появился новый предмет – рисование.

Преподавание детям кабардинцев и балкарцев рисования было связано с проблемой преодоления границ религиозного запрета изображать живых существ. Сотни будущих представителей молодой национальной интеллигенции обучились у мастера азам изобразительной грамоты. Это подтверждают слова благодарности в адрес первого учителя: «...В начале тридцатых годов в Нальчике, в маленькой комнатке Дома пионеров был организован кружок ИЗО, в который наша школа направила нескольких мальчиков: Чудягина, Орленко, Петренко, Ипполитова, Третьякова, из девочек – меня. Вскоре к нам пришел новый преподаватель – Н. Н. Гусаченко ...Здесь мы и получали первые навыки рисования» пишет в газете «Кабардино-Балкарская правда» С. Гурова ¹.

«...Испытываешь большую радость, сознавая, что среди нас работает такой вдохновенный художник, художник-гражданин, влюблённый в жизнь, в людей, в природу. Нам, художникам, дорог редкостный талант Н. Н. Гусаченко» ².

«На всю жизнь привил нам любовь к искусству, научил нас видеть прекрасное» – с восхищением о первом учителе говорит заслуженный художник РСФСР Юрий Скориков. С благодарностью и признанием рассказывают о первом учителе заслуженный художник КБАССР Анатолий Сундуков, Владимир Темирканов, Руслан Хажуев, Василий Плотников и др. «Николай Никифорович Гусаченко проложил тропинку, по которой вышли на широкую дорогу искусства многие живописцы, графики, скульпторы и прикладники Кабардино-Балкарии» ³.

¹ Гурова С. Щедрая кисть // Газета «Кабардино-Балкарская правда». 1964. 25 фев. № 42. С. 3.

² Там же.

³ Сундукова Н. С. Николай Никифорович Гусаченко. Каталог выставки. Нальчик: [б. и.], 1973. С. 6.

Тенденции актуализации народной культуры в изобразительном искусстве, в эти годы, вобрали многое из того, что было связано с историческими судьбами России, Кабарды и Балкарии – они были наполнены стремлением сохранить самобытность духовной культуры народов региона. Эти сведения, привлёкшие в данной связи наше внимание, были обобщены и обстоятельно проанализированы. Они окрашены непростым периодом становления, периодом, когда по крупницам формировались предпосылки к объединению талантливых людей в единую творческую организацию.

«В архивах Кабардино-Балкарии сохранились материалы, в которых прослеживается стремление государственных структур серьёзно содействовать этому процессу. Документы обозначены 1936, 1939, 1940, 1941, 1943, 1945 гг. Эти годы отразили подготовку и проведение художественных выставок, и создание Организационного бюро по формированию республиканского Союза художников»¹. Председателем Оргбюро был избран Н. Н. Гусаченко, который с 1936-го по 1956 г. руководил организацией. И только 29 ноября 1956 г. был определён статус творческой организации «Союз художников Кабардино-Балкарской АССР, являющейся отделением Союза художников СССР. Избирается Правление в составе: В. П. Славников, Ф. Б. Калмыков, Н. З. Трындык.

Важным моментом, характеризующим творчество художников Кабардино-Балкарии в предвоенные годы, явились первые камерные выставки живописи и графики прошедшие в республике, а также участие художников Н. Гусаченко, М. Ваннах, Н. Трындыка во Всероссийских и Всесоюзных выставках. Своим участием в них художники заявили о процессе формирования национальной школы профессионального художественного искусства Кабардино-Балкарии. Одной из основных тем произведений этого периода – являлась история. Своеобразие исторической тематики художников определялась национальной окраской сюжетного материала, так как для республики тех лет было характерно не просто многообразие и взаимодействие различных культурных

¹ Сундукова Н. С. 50 лет Союзу художников КБР: буклет. Нальчик, 2007. С. 2.

традиций, а сложившееся в течение многих веков тесное сосуществование народов со своими укладами, их длительные социально-экономические, исторические связи. Свои размышления о давних историко-культурных связях кабардинского и русского народов реализует художник И. В. Балицкий в живописных полотнах «Шора Ногмов и Пушкин» (1951) и «Марко Вовчок беседует с крестьянами Кабарды» (1959).

Живописец и график М. А. Ваннах (1908–1997) вошёл в искусство Кабардино-Балкарии в середине 30-х гг. Художника, в первую очередь, привлекала разнообразная тематика, отображающая величественную природу Кавказа: «Путь к вершине» (1950), «Утро в горах» (1952), «В горах Кавказа» (1959) и др.

В республике появилась возможность развития не только профессионального, но и детского изобразительного творчества. Совмещая напряженный созидательный труд, с подвижническим преподаванием рисования в школах и кружках, М. Ваннах содействовал подготовке будущих национальных художников и развитию кабардино-балкарского графического искусства.

Н. С. Сундукова в статье «М. А. Ваннах. Живопись, графика» (1978) свидетельствует: «Преподавая рисование и черчение в школах, занимаясь с молодёжью в кружках по изобразительному искусству, живописец принимает самое активное участие в работе по созданию будущего творческого коллектива художников КБР»¹.

Немало сил и энергии вложил в процесс основания творческих художественных мастерских республики и формирования национального изобразительного искусства Кабардино-Балкарии, живописец и график Н. З. Трындык (1916–1987), который родился в селе Четвертиновке Винницкой области (Украина). Член Союза художников России с 1956 г., «он избирался в первый художественный совет Художественного фонда РСФСР, где уделял большое внимание воспитанию и творческому росту местных художников»².

¹ Сундукова Н. С. Михаил Александрович Ваннах: живопись, графика. Нальчик: Полиграфкомбинат, 1978. С. 5.

² Шлыков В. А. Николай Захарович Трындык: каталог выставки. Нальчик: Эльбрус, 1977. С. 8.

Его лирические пейзажи «Аул в горах», «Поля», «Весенняя пахота» тонко воссоздают колорит и световоздушное состояние природы горного края. Выразительностью композиции, реалистичностью восприятия мира, тонкостью цветового решения характерны жанровые картины Трындыка «Киров среди горцев», «Девочка-балкарка» и др.

Важным для исследования графического дизайна Кабардино-Балкарии являются сведения о работе Н. З. Трындыка, с 1945 г., в качестве первого профессионального графического дизайнера. Трудясь, в этот период, заведующим художественного отдела газеты «Кабардино-Балкарская правда» Н. З. Трындык в качестве книжного дизайнера создал для национального издательства несколько серий графических рисунков, книжных и станковых иллюстраций (Х. К. Андерсен «Соловей» – 1947 г., «Фронтовые зарисовки» – 1945 г.), плакаты и лозунги для «Окон ТАССа».

С начала 30-х гг. XX в., когда кабардино-балкарские художники стали экспонировать свои первые произведения, в основном работы этюдного характера, изменилось многое: политический строй, социальная структура, трансформировались стили и творческие позиции художников. «На художников, сформировавшихся совсем в других условиях, горный край со своей многогранной культурой, с глубокими историческими связями с Россией и другими странами, с дивной по красоте природой, со сдержанностью и чистотой нравов народа оказывает серьёзное влияние, расширяя их творческую палитру»¹.

В первые дни Великой Отечественной войны многие художники ушли на фронт, но художественная жизнь в республике не прерывается. В августе 1941 г., из Москвы в Нальчик были эвакуированы известные художники Л. Е. Файнберг, И. Е. Грабарь, В. С. Свароч, И. П. Ульянов, скульптор М. А. Менделевич. За три месяца пребывания в Нальчике художники создали целый ряд лучших своих произведений. Скульптор М. А. Менделевич создал скульптурные портреты лётчика А. Тхакумачева и народного героя Андемир-

¹ Сундукова Н. С. Художники Кабардино-Балкарской Республики. Нальчик: Эльбрус, 1998. С. 5.

кана. Известный советский живописец и историк искусства И. Э. Грабарь создаёт здесь одно из самых значимых своих творений – портрет композитора С. С. Прокофьева, который ныне находится в Государственной Третьяковской галерее. О своём пребывании в Нальчике он вспоминает:

«Портрет Прокофьева закончил. Художники говорят, что он вообще лучший из всех моих портретов, когда-либо написанных. Это обычный комплимент и, наверное. Но, видимо, действительно неплох...

...Я оставил в Нальчике «Хризантемы», большой, довольно эффектный холст, который поднёс музею в качестве подарка с надписью: «Кабардино-Балкарскому музею в знак сердечной признательности за радушие и гостеприимство, оказанное москвичам в 1941 г.»¹.

Творческие встречи местных художников с выдающимися художниками СССР оказали значительное влияние на формирование изобразительного искусства в республике. Х. И. Хутуев свидетельствует: «В годы Великой Отечественной войны художники Кабардино-Балкарии вместе с московскими и харьковскими мастерами участвовали в выпуске «Окон ТАСС», создавали полотна, способствующие укреплению духа народа, его веры в победу»².

Плодотворный творческий фундамент, заложенный в 40–50-е гг. XX в., способствовал рождению нового поколения профессиональных кадров, окончивших художественные училища Саратова, Ростова-на-Дону, Москвы: М. Аксиров, А. Жерештиев, В. Темирканов, Ф. Калмыков, Р. Хажуев, М. Тхакумашев, Г. Бжеумыхов и другие. В Кабардино-Балкарию приезжают – скульпторы: В. Славников и А. Дурнев; живописец Н. Ефименко; графики: В. Овчинников, А. Глуховцев, П. Пономаренко, которые впоследствии стали основным творческим ядром книжного графического дизайна Кабардино-Балкарии.

В 60-е годы творческая организация пополняется выпускниками Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина – Алексеем Дени-

¹ Грабарь И. Э. Письма, 1941–1960. М.: Наука, 1983. С. 218.

² Хутуев Х. И. Становление и развитие социалистической культуры советской Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 1984. С. 26.

сенко, Николаем Дорофеевым, Олегом Вуколовым, Анатолием Сундуковым; Рижской Академии художеств – Николаем Татарченко, Николаем Канчуком; Тбилисской Академии художеств – Виктором Абаевым; Украинского полиграфического института им. Ивана Фёдорова – Германом Паштовым, Краснодарского педагогического института – Мухадином Кишевым.

Если для молодых художников основным жанром становится пейзаж или пейзаж с элементами жанра, то для старшего поколения такой темой стала Великая Отечественная война. «Человек в мире», «Человек, погружённый в духовное пространство», – эти темы стали предметом творческих исканий многих художников.

Художник Виктор Магомедович Абаев вошёл в художественную культуру КБР уже сформировавшимся, с твёрдыми позициями и убеждениями, художником. Его вера в прекрасное, в мир гармонии и красоты воплощалась в жизнь в течение всего творческого пути. На протяжении более сорока лет многое художником ставилось под сомнение, многое отрицалось, но сохранялось главное – это его убеждённость в мир красоты. Произведения художника экспонировались на многочисленных выставках российского уровня, войдя в фонды многих музеев, стали частью духовной культуры народов Кабардино-Балкарии и России.

Искусствовед А. Токарев писал «Гид Бжеумыхов скульптор-дизайнер с ярко выраженной художественной самобытностью, представитель сурового стиля, в искусстве он суров и авангарден в своём скульптурном памятнике, посвященном комсомолу Кабардино-Балкарии, но и он же лиричен и академичен в станковом портрете адыгского писателя Аджук-Гирея Лохвицкого»¹.

Тонко используя особенности традиционного ремесла, Г. Бжеумыхов безупречно находит в своей архитектонике образные, неповторимые и запоминающиеся формы.

¹ Токарев А. П. 50 лет Союзу художников КБР: буклет. Нальчик, 2007. С. 12.

Живописные и графические работы Мухадина Кишева получили мировую известность. После 45 лет творческой деятельности сначала в бывшем СССР, потом в Лондоне, в мастерских Чизенхейл, художник живёт и работает в Испании. «Его творчество выходит за пределы культурных границ и обретает всеобщее признание благодаря основному качеству его картин – одухотворённости»¹. Его лучшие произведения находятся в Третьяковской галерее, Музее современного искусства, многих культурных центрах Англии и Испании, фондах музеев Нальчика, Краснодара, Тобольска.

Сложность переплетений многих тенденций, смещение разных, часто противоположных черт у одного и того же художника, неожиданная близость работ, выполненных в разных манерах – всё это составляло подвижную напряжённую картину состояния искусства того времени. «Цель искусства – показать красоту и спрятать художника» писал английский философ, писатель и поэт Оскар Уайльд².

Вопросы книжного графического дизайна, как художественной формы, в рамках исследования рассматриваются достаточно обобщенно, потому что в более узком смысле это могут быть и конструктивные, ритмические, шрифтовые, художественные и другие формы. Такое дифференцирование в изобразительной стилистике графического дизайна, объясняется информативной конкретикой любого его выразительного элемента.

В культуре невозможно связать большие и сложные эволюционные процессы с определенной хронологической датой. Многие из того чем жило изобразительное искусство Кабардино-Балкарии с начала 70-х гг. XX в., возникло раньше, что-то ещё раз подтвердилось, что-то прозвучало ярче и выразительней. Всё сказанное в полной мере относится к молодым дизайнерам-графикам, гармонично влившимся в творческую жизнь республики этого периода: Г. Паштову, Я. Аккизову, С. Меджидовой, М. Кипову, З. Бгажнокову, В. Захову, М. Горлову, П. Мамбетову, М. Кастромину.

¹ Токарев А. П. 50 лет Союзу художников КБР: буклет. Нальчик, 2007. С. 21.

² Тоотс В. Современный шрифт. М.: Книга, 1966. 270 с.

Молодые, профессионально подготовленные графики, составив ядро творческой организации, привнесли в её жизнь осмысленное понимание жизненных проблем, духовной культуры народа, его исторического прошлого.

В этой связи следовало бы коснуться также и вопроса о вероятности отмеченной выше преемственности в области книжного графического дизайна, данного периода, возникшей произвольно от соцреалистических и этнических образных систем. В национальных культурах изобразительный графический знак различается спецификой художественных форм. Эти художественные формы обладают типичными границами, отображая, к примеру, историческую и культурную память (обычаи и нравы этносов), отображая ценностные аспекты этнической культуры.

Понять своеобразие творческих поисков графиков Кабардино-Балкарии возможно благодаря определённым изобразительным сюжетам и отдельным ярко окрашенным стилям. В многообразии их творческих находок можно определить не только отзвук новых тенденций, но увидеть сквозь призму разносторонних творческих поисков важные художественные образы.

Художественное творчество всегда утверждало ценность природы и связи её с человеком и ценность самого человека и всего того что создано его разумом и творчеством. «Мы можем сказать, что уже самое умение уловить, передать в своих произведениях особую одухотворённую сложную атмосферу времени можно считать залогом верного пути исследования жизни», подтверждает М. А. Чегодаева¹.

Современный графический дизайн в условиях информационной социокультурной практики использует индивидуальные возможности, востребует и распространяет новые приемы выразительной стилистики, кодирования изобразительной информации. При этом графический дизайн стремится ответить на вопросы своего времени. Оно движется вперёд и как справедливо утверждает Ю. Герчук, «...скромные графические листы нередко первыми пролагают тро-

¹ Чегодаева М. А. Станковая графика и художественная критика // Советская графика. М.: Советский художник, 1974. С. 16.

пинки к ещё неизведанному, туда, куда лишь через несколько лет повернуться за ними живопись и скульптура»¹.

В ходе проведённого исследования темы было выявлено, что динамика развития книжного графического дизайна в социокультурной практике книгоиздания Кабардино-Балкарии определено его многослойностью, изобилующей как воздействиями нового времени, так и влияниями обретённого опыта в прошлом. Его трудно классифицировать, потому что изобразительные формы различных стилей часто переплетаются в творчестве одного автора и с точки зрения Кантора «цели, формы и способы конструирования... развиваются по своим собственным внутренним законам»².

В рамках данного подхода можно выделить, что процесс творчества книжных дизайнеров, периода 60–80-х гг. XX в., когда ещё сохранились традиции русской реалистической школы, но идеологическое давление на художника уже значительно ослабло, рассматривать как создание художественных ценностей различного стиля и рода. Эти процессы подготовили благодатную почву для обновления вначале этнических проблем, а вслед за этим художественного и проектного языка. В наше время попытки применения накопленного ранее реалистического опыта наряду с экспериментальским, в использовании новых дизайнерских форм и приёмов, в равной степени является характерной чертой для творчества молодых графиков. Лишь единицы из них пошли по собственному пути, пути кардинальных перемен собственной манеры и стиля, окунувшись в поток перемен. Но всё же большинство графиков смогли сохранить свой собственный стиль и индивидуальность, который, несмотря на значительные обновления в манере, позволяет всё же узнать почерк мастера.

Современное состояние книжного графического дизайна характеризуется элементами качества, ясности и конкретности в восприятии произведений ли-

¹ Герчук Ю. Я. Эстамп в мастерской на выставке в магазине // Советская графика. М.: Советский художник, 1974. С. 17.

² Кантор К. М. Основные направления исследований по общим вопросам технической эстетики // Теоретические и методологические исследования в дизайне. М.: Изд-во Школы культурной политики, 2004. С. 31.

тературы. Его особенностью является образно-эмоциональное значение, с трудом поддающееся словесному определению, но в отдельных случаях принадлежащее чувственному синтетически-иллюстративному отображению зрительского воображения.

Таким образом, обобщая в рамках тематики исследования, проблему художественной практики в социокультурном пространстве Кабардино-Балкарии, допустимо охарактеризовать проблемы графической выразительности как художественного инструмента опираясь на следующие стилеобразующие элементы:

- превалирование ярко выраженных этнографических черт в контексте дизайн-проектирования визуального образа;
- символическая стилистика графического образа, насыщенная выразительными формами национально-эстетических кодов в объемно-пространственных, орнаментальных и шрифтовых композициях;
- синтез композиционных структур, связанных с формированием художественных образов книжного дизайна (информация, идея, форма, предмет, экспрессия).

Выводы по главе 1

Полученные в итоге исследования полифункциональности графического дизайна в традиционной культуре кабардинцев и балкарцев новые положения позволяют сделать следующие обобщающие выводы:

1. Визуальная модель народно-ремесленного графического дизайна – это выражение этнических ценностей культуры кабардинцев и балкарцев, эволюции традиционно-обрядовой культуры, сформированных на идентичности самобытных поведенческих форм.

2. Графический дизайн в культуре кабардинцев и балкарцев становится фактором временной адаптации ранее бытовавших изобразительных форм, ко-

торые зарождались как наиболее плодотворные и адекватные для определенной социальной среды.

3. Характер, тенденции и проблемы графического дизайна Кабардино-Балкарии, позволяют нам удостовериться в его экспериментальном характере развивающимся в разных направлениях: реалистическом, представленном графиками разных поколений, реминисценцией позиций конструктивного графического искусства и ориентацией на творчество западноевропейских художников. Но и в рамках этих существующих ценностных направлений прослеживаются несколько граней, потому что речь идет не о явном влиянии или воздействии избранных путей, а только о точках соприкосновения художественных тенденций.

4. Выявлены факторы, которые позволяют рассматривать специфику и опыт графического дизайна Кабардино-Балкарии в качестве структурообразующей категории «национальный художественный стиль». Эта категория является визуально-образной формулировкой совокупных ценностных и знаковых компонентов национального книжного графического искусства в контексте развития отечественной культуры книгопечатания.

5. Определены место и особенности графического дизайна в профессиональной художественной культуре Кабардино-Балкарии. Выявлено, что его важнейший сегмент, книжное проектирование, при учёте всех различий между творческими методами отдельных мастеров, представляется с перспективы нескольких десятилетий целостным явлением в основной своей направленности.

6. Социокультурная практика графического дизайна 60–80-х гг. стремилась объединить себя с национальной художественной культурой и его духовной идентичностью. При этом она изъяснялись собственным самобытным изобразительным языком, сохраняя индивидуальные уникальные модели этнокультурных форм.

ГЛАВА 2

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПРАКТИКЕ КНИГОИЗДАНИЯ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ

2.1 Графический дизайн как элемент книгоиздательской культуры

Различные виды художественных практик располагают специфичными, присущими только им выразительными возможностями, которые позволяют им самостоятельно существовать. Процесс создания книги, как предмета духовной культуры, многоступенчатый и состоит из определенных этапов дизайнерского проектирования всей структуры издания, как единого целостного организма.

Книжный графический дизайн является самым специфичным и значимым явлением проектной практики. Системы графического дизайна были всегда присущи печатной культуре – с самого начала ее существования. В практике книгоиздания графический дизайн стал использоваться с возникновением первых рукописных книг и позже книгопечатания. Книгу как эстетической предмет, наряду с автором текста создаёт график-дизайнер, который при помощи функционального, целенаправленного выразительного языка создаёт проектную архитектонику и целостный образ. Г. Д. Махашвили, в своем труде «Художественный язык книжной графики Д. С. Бисти в отечественном книжном дизайне 1960–1980-х гг.» утверждает: «В своей "Теории композиции" В. А. Фаворский впервые постулировал необходимость целостного оформления книги, в котором учитываются одновременно и макет, и шрифт, и иллюстрации, и оформительские элементы, и сама физическая конструкция издания, и содержание оформляемого произведения»¹.

В истории отечественного книгоиздания сохранилось немало материалов о подлинных мастерах, сформировавших художественно-эстетические эталоны

¹ Махашвили Г. Д. Художественный язык книжной графики Д. С. Бисти в отечественном книжном дизайне: 1960–1980-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Махашвили Георгий Дмитриевич. М., 2009. С. 5.

этого вида искусства. К ним относятся В. Фаворский, А. Гончаров, Д. Шмаринов, Кукрыниксы, О. Верейский, Б. Пророков, А. Каневский, В. Горяев, Д. Бишти и др.

Разработка интересующего нас вопроса показала, что отечественный книжный графический дизайн располагает особыми эстетическими возможностями, недоступными или менее доступными другим видам. Необходимо отметить, что практика создания книги в России проделало огромный путь, и сейчас, можно сказать, основные вопросы книжной графики могут считаться раскрытыми. В частности по Фаворскому книга как целостный предмет культуры объединяет эстетическую выразительность и практическую полезность, не отрываясь от своеобразия этнических форм графических культур. Выразительные элементы дизайнерской стилистики: шрифт, ритм, характер формы книги «должны нести художественно-смысловое выражение, должны быть художественно-тенденциозны»¹.

Бесспорно, что все элементы книжной формы должны быть по-своему выразительны. Техницизм и конструкторская мысль уступили место художественной образности, учитывающей вместе с тем технические условия полиграфии и читабельность книги. Книга не распадается на художественный и технический комплексы, а объединяется в единое произведение. «Книга – и мир и предмет...», – писал Фаворский в своей статье «О синтезе искусств», развивая в ней свою теорию книги².

Заявляя о разных культурах, где проблемы синтеза выражаются наиболее образно, Фаворский значительную роль отводит именно книгоизданию. В связи с этим, рассматривает книгу как предмет, образованный при помощи синтеза искусств – литературы и графики, посредством дизайнерского проектирования элементов книги: обложки, иллюстрации, шрифта, заставок, концовок, данного литературного произведения.

¹ Халаминский Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. О синтезе искусств. Рукопись. Архив художника. М.: Искусство, 1964. С. 65.

² Там же. С. 70.

Синтез искусств, утверждает Фаворский, «это не прихоть, не какая-либо утончённость художественных стремлений, это прямая практическая задача»¹. Только в великие эпохи, в моменты высокого развития искусства можно столкнуться с действительным синтезом. Поэтому, по мнению Фаворского, художники, творящие настоящее искусство, должны вместе с чувством гордости испытывать и чувство громадной ответственности за художественную целостность, и правду произведения. Создание книги имеет много общего с архитектурой, прежде всего своей функциональностью, но ещё и тем, что и книга и архитектурный памятник воспринимаются во времени.

Переходя к конкретному анализу книги, как предмету графического дизайна необходимо обусловить, что основу книги составляют страницы. Страница это как бы «созвучие строк», который можно окинуть одним взглядом. Страницы складываются в развороты, несущие уже целые разделы текста. Книга, как предмет дизайнерского проектирования, при помощи страниц организует движение читателя по тексту, акцентирует главное, разгружает внимание, делает смысловые остановки. Конструктивные элементы книги: *переплёт, форзац, титульный лист, имплицититулы, иллюстрации, заставки, концовки, фронтиспис* организуют движение – делят её на части и придают частям разновеликую значимость. В рамках исследования, для построения чёткой аналитической схемы графического дизайна книги, необходимо рассмотреть составляющие части её архитектурной структуры.

Переплёт. Рассматривая переплет или обложку книги как предмет графического дизайна необходимо, прежде всего, исходить из того, что художественному произведению всегда свойственно двойственное существование: с одной стороны внешнее, как предмета, а с другой – внутреннее, как цельного замкнутого мира со своим образным содержанием.

Внешний, рекламный дизайн литературного произведения, облегчает понимание его внутреннего содержания, подготавливает зрителя к восприятию

¹ Фаворский В. А. О синтезе искусств // Книга как целое. М.: Искусство, 1964. С. 147.

его художественных глубин, является той пространственной формой освоения действительности, через которую можно войти вглубь идей и образов заключённых в книге. Переплет, кроме этого, обладает чисто функциональным значением – делает книгу вещью бытового пространства имеющего ценностное выражение¹.

Форзац, который чаще всего бывает цветным, совместно с переплётом составляет единую декоративно-графическую и утилитарную форму (скрепляет книжный блок с переплётом). Форзац, как художественный образ, обязан передавать «атмосферу» данного литературного произведения.

Титул – вторая, после переплета, более прозрачная страница, своеобразная дверь в книгу. Пространственно-графическая форма титульного листа шрифтовая, но на нём может быть и изображение. Так как основным в композиции титула является шрифт, то изображение должно подчиняться ему. На левой части титульного листа помещается фронтиспис – главная иллюстрация в книге.

Фронтиспис обязан отобразить основной визуальный образ данного литературного произведения, вобрать в единое изображение смысл, раскрывающийся на протяжении всего произведения. Здесь может быть изображён главный герой произведения или помещён портрет автора.

Значимым является то, что фронтиспис не случайно помещают именно на левую часть книжного разворота. Восприятие человеческим глазом левой и правой страниц различно. Левая страница оказывается не по ходу движения, к ней приходится, как бы возвращаться, листая книгу. Это зрительное свойство используется иллюстраторами, которые при макетировании размещают полосные иллюстрации именно на левой стороне разворота. В противном случае иллюстрация будет привлекать внимание читателя и соответственно препятствовать продвижению в пространство книги.

Дальнейшее исследование вопроса понимания книги, как целостного предмета графического дизайна выявило, что необходимо рассмотреть его

¹ Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. М.: Книга, 1984. С. 57.

внутреннюю структуру. Здесь, в качестве основных графических элементов структуры книги, фигурируют текстовая полоса, состоящая из буквенных строк. Виньетки, заставки, концовки играют в книге двойную роль. Во-первых, они утверждают на чистом поле страницы полосу текста, во-вторых, ускоряют переход от текста к свободному полю листа. Концовки чаще всего строятся как круглая, овальная форма или треугольный кронштейн. «В старинных книгах текст на последней странице обычно сводился «на нет» клинообразным расположением»¹.

Опираясь на вышеизложенное, уточним образное определение книги как предмета графического дизайна, составляющего основу исследования. Данный визуальный предмет, в целом, является элементом книгоиздательской культуры и состоит из множества внутренне согласованных графических компонентов, взаимоподчинённость которых пробуждают вероятность рассматривать книгу как предмет эстетической ценности.

Из сказанного выше становится очевидным, что процесс проектирования книги, как эстетическо-ценностного предмета, состоит в стройной архитектонике, выразительной интерпретации и законов целостности, гармонии. Комплекс подобных символов, проявлявшихся в определённых графических примерах, связан с воспитанием художественно-эстетического вкуса у реципиента. «Книга объединяет в себе и слово и целый ряд разнохарактерных изображений, от отвлечённых – шрифт до конкретных – иллюстрация, от плоскостной орнаментации – шрифт или форзац до скульптурного решения переплета, с его окружностью и массивностью», – утверждает В. Фаворский².

Специфика исследования графического дизайна как компонента культуры книгоиздания, состоит в том, что наше время обозначило ещё одну немаловажную составляющую, этого вида искусства, когда происходит переосмысление взаимовлияния культур и наша задача проследить социокультурную практику

¹ Tschichold J. Ausgewahlte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie. Birkhauser Verlag Basel, 1975. P. 174.

² Халаминский Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. М.: Искусство, 1964. С. 147.

кабардино-балкарского графического дизайна, его подходов к книжному проектированию. Историко-культурные особенности книжного дизайна Кабардино-Балкарии, пережившего в 1960–1980 гг. период своего расцвета, сохранил богатый визуальный материал и, несомненно, представляет интерес для культурологического анализа, в контексте книгоиздательской культуры. В этот период в книгоиздании работало много квалифицированных дизайнеров, оставивших немало высокохудожественных образцов книжного дизайна.

Формирование национального книжного дизайна Кабардино-Балкарии непосредственно связано с предпосылками их возникновения, степенями становления и развития. В этой связи, для исследуемого периода свойственны противоречия, содержащие две противоположные основы, соответствующие развивающемуся обществу. В первом случае обнаруживается культурный фактор. Изначально графические формы книжного дизайна в целом базировались на образах преобладающих социальных групп. В результате этого в определенных условиях сформировались национальные формы эстетической выразительности, а в другом случае предпосылкой для возникновения дизайн-проектирования книги возникают книгопечатные факторы, функциональность, целостность структуры.

Особый интерес для диссертационного исследования представляют образцы художественного оформления книг русских и зарубежных писателей отечественными книжными графиками, сочетающие в себе высокое мастерство шрифтового дизайна и идейно-художественную силу. К таким художникам относятся П. Чобитько, М. Большаков, И. Богдеско, А. Каневский, В. Голыженков, Ю. Гордон, С. Городниченко, С. Чехонин, В. Ефимов, Д. Бисти и другие. К данным мастерам необходимо отнести и кабардино-балкарских дизайнеров – В. Овчинникова, А. Глуховцева, П. Пономаренко, З. Бгажнокова, М. Горлова, М. Кастромина, Ю. Алиева.

Специфика графического дизайна предполагает необходимость рассмотрения исследования вопросов графической культуры с позиций культурологии

и искусствоведения. Сторонники настоящего подхода трактуют графическую культуру как уникальный феномен дизайнерского искусства (О. В. Генисаретский, К. М. Кантор, Х. Г. Тхагапсоев и др.). По мнению Х. Тхагапсоева, дизайнер, «проектирует тип культуры»¹.

Важным аспектом для исследования графического дизайна является факт создания на рубеже XIX–XX вв. художниками и критиками объединения «Мир искусства» теоретических основ дизайна книги. Их интересовали не только вопросы трактовки литературного произведения, но и стилистические характерные черты иллюстрации и книжных элементов, в целом.

Как уже было отмечено выше, кабардино-балкарский книжный графический дизайн 60–80-х гг. XX в. занял особое место в художественной культуре России. Именно в этот период начала формироваться отечественная «книговедческая критика»².

Взаимодействие компонентов графического дизайна в целом, а книжного в отдельности, предусматривает значительную стилистическую индивидуальность, связанную со спецификой проектирования. На общий высокий уровень графической культуры, который начал складываться в самом начале возникновения кабардино-балкарской книжной графики, и который является в наши дни одной из самых значительных и общепризнанных особенностей, указывают первые работы дизайнеров книги, сплочённых общими творческими исканиями и идеями. Стилеобразующей чертой многих местных изданий 50-х гг. XX в. являлась строгость и простота оформления, основанная на лучших эталонах русского книжно-шрифтового опыта предыдущего десятилетия. Образцы не поражают роскошью переплетных материалов, внушительными форматами, многочисленными иллюстрациями и отличаются невысокой себестоимостью. Зачастую все «убранство» книг ограничивается скромным рисунком или орнаментальным элементом на обложке и несколькими заставками и концовками в

¹ Тхагапсоев Х. Г. Дизайн как феномен культуры и образования. Нальчик: Колледж дизайна, 1997. С. 32.

² Васнецов Ю. А. В мастерских художников // Советская графика – 73. М.: Советский художник, 1973. 192 с.

тексте. Однако эти лапидарные образцы книжного дизайна в своей совокупности создают цельный, гармоничный ансамбль, соответствующий стилю и теме книги, эстетически своеобразной и вместе с тем недорогой, доступной широким массам. При этом необходимо отметить, что за относительно короткий срок дизайнеры книги сумели добиться значительных достижений, о чём свидетельствуют многочисленные награды, завоёванные ими на различных конкурсах на лучшее художественное и полиграфическое исполнение книг.

Безусловно, и в предыдущие времена проблемы внешнего и внутреннего облика книги интересовали теоретиков и практиков издательского дела, как в России, так и за рубежом. Важным, в данном случае, является графическая интерпретация изображения, его подача с помощью линий, штрихов, пятна, его взаимодействие с литературным текстом. Мастером слова главным образом волновала изобразительная трактовка художником их собственных творений. Многие писатели относились к иллюстрации скорее отрицательно (Н. В. Гоголь), другие терпимо (А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой). К художественному оформлению литературы в России зачастую обращались известные графики и живописцы (В. А. Серов, В. М. Васнецов, И. Я. Билибин, М. А. Врубель), потому, иллюстрирование в книге до конца XIX в. считалось первостепенным.

Данное обстоятельство разрешает произвести уточнение о проектировании и исполнении такого элемента графического дизайна как книжная иллюстрация. В данном контексте заслуживают упоминания теоретические и практические работы В. Н. Ляхова, несущие в себе идеи В. Фаворского о книге как о целостной структуре. Одним из ярких защитников «книжности» стал искусствовед и критик Ю. Я. Герчук, чьи труды до сегодняшнего времени являются эталоном методологического разбора истории книги, отдельных иллюстраторов, каллиграфии.

В формальном смысле «книжность», это такой подход к иллюстрированию и построению книжной формы, когда все оформительские знаки проектируются как взаимообразующие части ансамбля. Созданные на данном синтети-

ческом принципе книги относятся к выдающимся эталонам книжного графического дизайна, а выстроенный к началу 1980-х гг. стандарт оформления книги не утратил своей значимости и по сегодняшний день.

Независимо от притяжения или непритяжения этого принципа необходимо констатировать, что отсутствие в Российской художественной культуре таких шедевров, как графические иллюстрации М. Врубеля к «Демону» М. Ю. Лермонтова, иллюстраций А. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина, Е. Лансере к «Казакам» и «Хаджи-Мурату» Л. Н. Толстого, гравюр А. Глуховцева к «Судьбе человека» М. А. Шолохова, гравюр на металле П. Пономаренко к «Бекан – сын Алибека» П. Х. Кажарова, несомненно, образовали бы невосполнимую брешь в проблемной, но всё же, несомненно, ярчайшей области отечественного графического дизайна, книжной иллюстрации. Здесь перечислена лишь незначительная часть высокохудожественных произведений графического искусства, которые являются гордостью Российской школы книжного иллюстрирования.

В социокультурной практике книгоиздания Кабардино-Балкарии 60–80-х гг. XX в., обуславливающую роль играла, уверенно распространявшая своё влияние, синтетическая книжная графика. Успехи её были более чем очевидны. Была достигнута стилевая композиционная целостность книжной формы и разработаны основные средства её осуществления; понятия «книжности» и «полиграфичности» стали общераспространёнными. В разнообразии нестандартных композиционных находок, в которых состязались между собой дизайнеры, книга проектировалась как сложная пространственно-динамическая структура (В. Овчинников, А. Глуховцев, П. Пономаренко, В. Орленко, Г. Паштов, Я. Аккизов). Развивались и опробовались способы символично-ассоциативной, метафорической интерпретации текста (И. Чичкин, И. Абрамов, М. Кипов, З. Бгажноков, В. Захохов, Ю. Шаваев, М. Горлов). Наконец, открытия и постижения синтетической книжной графики непосредственно отзывались, и в книжной, и традиционной станковой графике, обновляя и стимулируя в определённой степени и их.

Восприемником синтетического книжного искусства стало своеобразное направление, начавшее активно заявлять о себе ещё с середины 60-х гг. Художники-книжники М. Аникст, В. Валериус, М. Жуков, Н. Калинин, А. Коноплев, Ю. Курбатов, Ю. Марков, А. Троянкер, образовавшие это направление и их кабардино-балкарские последователи В. Овчинников, И. Чичкин, Г. Паштов, М. Кипов, З. Бгажноков, В. Захохов и др. были в основном выпускниками Московского полиграфического института. Их творчество в значительной мере явилось практическим претворением идей комплексного оформления книги, которые в течение многих лет разрабатывал известный теоретик и искусствовед В. Н. Ляхов, положивший их в основу своей плодотворной педагогической деятельности.

Новое направление книжного искусства довольно быстро получило название «художественное конструирование книги» («книжный дизайн», или «букдизайн»). Название, пунктуальное по существу, возникло всё же не случайно, потому что первые шаги этой группы художников, в самом деле, были связаны с конструкторским началом и даже ещё конкретнее – с воскрешением приёмов книжного конструктивизма 20-х гг. XX в., правда, сильно модифицированных. Именно, названным художникам принадлежит заслуга внедрения в книгу различных упорядоченных систем вёрстки (в том числе и модульной системы, едва ли не самой популярной до сих пор), именно они в своей практике выдвинули ряд блестящих конструкторских решений, значительно обогативших книжное искусство.

Согласно мнению А. Троянкера суть этого направления не сводится к конструированию. Если традиционные дизайнерские приёмы относятся к книге как к художественному объекту, не формируя её саму, а синтетическая книжная графика исходит, прежде всего, из интересов издания книги, приспособливая её к композиционным, технологическим и функциональным требованиям, то для художников нового направления подлинным предметом и

целью творчества оказывается сама книга как предмет дизайнерского искусства¹.

Однако к концу 80-х гг. XX в. стали обнаруживаться и оборотные стороны столь яркого расцвета: многие приёмы и находки быстро обращались в штампы, порождая новые догмы, а потребность в непрерывном обновлении подчас побуждала не столько «открывать», сколько усваивать и приспособлять к собственным потребностям, ранее созданные произведения, порождая стилизаторство и эклектичность. Вследствие этого блестящая и элегантная синтетическая книжная графика Кабардино-Балкарии 60–80-х гг. стала понемногу меркнуть и, что самое существенное, терять популярность среди дизайнеров, особенно среди молодых, начинавших творческую жизнь: в их глазах она являлась слишком простой и доступной.

Передача иллюстратором словесного образа (текстовой художественной идеи) в абстрактную графическую форму, является общим формообразующим элементом в дизайне книги. Этому свойству графического дизайна как коммуникационной форме немалое внимание уделял А. Д. Гончаров: «Для меня всегда необходимо связать сюжет с формой, найти его пространственное содержание»².

Из проведённого исследования становится очевидным, что развитие книжного проектирования в 60–80-х гг. обозначено временем относительной стабильности и ясности: художественные направления и тенденции были обозначены достаточно чётко и определённно, творческие искания завершились очевидными для всех результатами, установился известный уровень мастерства; искусство как бы подводит итоги, утвердившись на завоёванных высотах. То, чем искусство жило долгое время, начало терять свою силу, хотя внешне держалось ещё крепко, а новое зарождалось, нащупывая свои пути, и не возможно было предугадать, как далеко эти пути уведут, какое направление примут, в конце концов.

¹ Троянкер А. Т. Опыты в графическом дизайне [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://vk.com/club114947257>

² Холодовская М. З. Андрей Гончаров. М.: Советский художник, 1961. С. 47.

Разработка интересующей нас проблемы, становления графического дизайна Кабардино-Балкарии выявила, что значимую роль в развитии книжного искусства, в организации и объединении коллектива художников сыграл В. С. Овчинников, который, с 1954-го по начало 60-х гг., работал художественным редактором Кабардино-Балкарского книжного издательства. Именно в его творчестве, прежде всего, появился синтетический подход к дизайну книги, когда все её элементы, начиная от формата и кончая последней страницей обложки, подчинены раскрытию образно-художественного содержания произведения. Работая в основном над национальной тематикой, дизайнер активно вводит в книжное оформление традиционные элементы народных промыслов кабардинцев и балкарцев: орнамента, плетения, резьбы и других аксессуаров эпохи, избегая при этом калькированного воспроизведения, стремясь к синтетической модификации. В. С. Овчинников, создавший творческое объединение дизайнеров книги, вскоре стал стержневой фигурой в книгоиздательской культуре Кабардино-Балкарии. Дизайнеры этого объединения неоднократно и довольно успешно принимали участие на всесоюзных и международных выставках книжной графики и плаката. В частности, В. С. Овчинников за художественное проектирование книг: К. Отаров «Родная земля» (1960); Т. Зумакулова «Анти-военная поэма» (1961), «Так сказали мудрецы» (1965) был отмечен на конкурсе «Пятьдесят лучших книг СССР». Отличаются авторской стилистической выразительностью его графические листы к «Избранному» А. Шогенцукова в 2-х томах.

Понятие «художественное проектирование» связано с определённой утилитарной задачей. Этот метод используется как инструмент трансляции выразительных средств графического дизайна при проектировании книги. В этом случае, соотношение художественного конструирования и графического дизайна ограничивается книжным искусством. Потому если говорить в целом о наиболее специфических особенностях творчества Овчинникова как графического дизайнера и иллюстратора, то для него, эти обе формы работы над книгой

неразрывно связаны друг с другом. Он сумел достигнуть целостного графического строя книги, подчинить все её элементы единой гармоничной художественной стилистике.

Овчинников работал в технике гравюры на дереве и линолеуме. Используя в полной мере национальные орнаментальные мотивы и выразительные возможности этой техники, график вместе с тем не стремится к внешнему украшательству. Его иллюстрации сочетают в себе изящество исполнения и этническую выразительную содержательность. Уверенный, чёткий рисунок гармонирует с ритмическими орнаментальными мотивами и чёрно-белыми пятнами, контраст которых придаёт иллюстрации направленную динамичность и национальный колорит.

А. Е. Глуховцев в творческий коллектив графиков Кабардино-Балкарии вошёл сформировавшимся мастером. Его имя, профессионала высокого уровня российской полиграфической культуры, стоит у истоков книжного искусства Северного Кавказа. Творческая биография Александра Ерофеевича Глуховцева началась в 1935 г. В 1957 г. Глуховцев – делегат I Всесоюзного съезда художников, избирается в правление Союза художников СССР, входит в состав оргкомитета по организации Союза художников РСФСР. С 1958 г. он проживает в г. Нальчике.

Специфика графического дизайна и иллюстрирования книги сопряжена с авторским подходом к созданию художественных образов разного рода видов. К средствам гравюры, как излюбленной технике, очень часто в своей творческой практике обращается и А. Е. Глуховцев. Художник использует широкие возможности ксилографии в книжном иллюстрировании. Гравюра на дереве придаёт книге изысканность и стильность, она органически сливается со шрифтом. «Песни живших до нас», «Адыгейские сказки», «Нарты», «Горская поэма о Ленине» К. Кулиева – вот несколько из произведений оформленных мастером. Гравюры на дереве, созданные к этим произведениям символичны и графически уравновешены. Построенные на ясных созвучиях чёрного и белого, они не

наделены изысканностью и вычурным изяществом. Иллюстрации А. Е. Глуховцева к повести «Судьба человека» М. А. Шолохова стали этапными не только в творчестве художника, но и в книжном искусстве России. Они были отмечены дипломами I степени всероссийского и всесоюзного конкурсов искусства книги. В журнале «Художник» № 3 за 1970 г. было сказано: «Один из старейших графиков южной зоны Александр Глуховцев (Нальчик) выступил на выставке с оригинальным творческим экспериментом. Он проиллюстрировал ксилографюрами не произведение художественной литературы, а научный труд – работу В. И. Ленина «Три источника и три составных части марксизма». Решение такой сложной задачи по плечу только большому мастеру, в совершенстве владеющему мастерством графики и наделенному творческим мышлением»¹.

Широкую известность получил оформленный А. Е. Глуховцем учебник «Балкарский язык для 2-го класса» (автор А. Ю. Бозиев), в котором удалось найти новое решение книги с коренным изменением формата, верстки и расположения иллюстрационного материала. Учебник был признан лучшим в РСФСР, а на Всесоюзном конкурсе в честь 50-летия Великой Октябрьской революции удостоен Диплома.

Остро и выразительно решает художник графические композиции, используя в них национальные мотивы, различные градации тона – от серебристо-серого до бархатисто-чёрных пятен. Штрихи различной глубины и резкости, то идущие параллельно, то переплетающиеся друг с другом, передают пространство, свет, воздух, лепят форму.

В эти же годы определилась направленность творчества виртуозного рисовальщика П. Г. Пономаренко. Классика и Нартский эпос, поэтические сборники, повести и рассказы, учебная литература для национальных школ, серии детских книжек оформлены художником ярко, талантливо, неповторимо.

Высокий профессионализм дизайнеров-графиков, оказавшихся у истоков национального книгоиздания, вывел этот вид творчества на российский, всесо-

¹ Кудаев М. Ч. Карачаево-балкарская этнохореография и символика: литер. худ. изд. Нальчик: Эльбрус, 2003. С. 58.

юзный, международный уровень. Работы В. Овчинникова, И. Абрамова, И. Чичкина, А. Глуховцева, П. Пономаренко, Э. Левандовской, В. Орленко экспонировались на многочисленных выставках, конкурсах книжного искусства, заслужили широкое признание специалистов. Они были отмечены дипломами, грамотами, медалями. Умение найти в каждом отдельном случае решение, наиболее полно отвечающее данному литературному произведению, особенно характерно для творчества этих дизайнеров книги. В этой связи А. Д. Гончаров утверждал: «Все особенности графического видения и изображения обуславливают созвучность графики слову. Для иллюстратора-графика не исключается изобразительно-картинное представление того, о чем рассказывает писатель»¹.

Первостепенность задачи выражения художественного образа посредством литературного и графического языка всегда являлось целью графического дизайна в книге. В основе этого лежит отображение предметов и явлений, зримых или словесных. Общим в традициях выразительности графического дизайна и литературы является то, что они воссоздают определённые явления окружающего мира, закреплённые в сознании человека. Таким образом, только лишь глубоко прочувствовав идею литературного произведения, тончайшие оттенки его содержания, можно выразить в пластических и зримых образах тему книги, а изобразительная стезя зависит от творческой манеры художника, от того на чём он считает нужным заострить внимание.

Духовно-культурное богатство и национальное своеобразие литературы Кабардино-Балкарии открыло широкое поле деятельности перед дизайнерами-графиками, нашедшими своё творческое начало в искусстве книги. Именно в области книжного дизайна и иллюстрирования художественных произведений были созданы наиболее интересные работы, получившие всероссийское и все-союзное признание. Принадлежат они, главным образом, первым профессиональным дизайнерам книги В. Овчинникову, А. Глуховцеву, П. Пономаренко, В. Орленко, И. Абрамову, И. Чичкину. В последующие годы в отряд книжных

¹ Холодовская М. З. Андрей Гончаров. М.: Советский художник, 1961. С. 84.

графиков республики влились национальные кадры, выпускники престижных художественных вузов страны: Г. Паштов, Я. Аккизов, С. Аккизова, М. Кипов, З. Бгажноков, В. Захохов, М. Горлов, Ю. Алиев, Ю. Шаваев, П. Мамбетов и др.

Несмотря на разнообразие манер, в творчестве этих художников можно проследить одну особенность – это настойчивые поиски выразительных художественных форм, стремление к органическому слиянию литературного и графического языка, к строгости и функциональности книжной формы. Помимо внутреннего оформления книги (сюжетные рисунки, заставки, концовки и т. д.), успешно решается задача общего её рекламного декорирования ¹.

Обратившись к повествованию «Бекан – сын Алибека», дизайнер П. Г. Пономаренко, становится посредником между автором и читателем, чутко улавливает основной художественный смысл произведения – подчёркивает черно-белой графикой борьбу добра и зла, победу света над тьмой. Иллюстрации насыщены фантастическими образами и композиционными решениями, но на первом плане – человеческие чувства: смелость, бесстрашие, ненависть к врагу, энергия, воплощённые в образе главного героя. Работы организуются при помощи графических образов, позволяющих восприятию использовать собственные изобразительные возможности более свободно, доступно и эмоционально окрашено. Чрезвычайно выразительны стилистические особенности чёрно-белых иллюстраций, выполненных в технике гравюры на металле. Причудливо переплетающиеся линии сообщают рисунку динамическую энергию. Таинственно мерцающий свет, оживляя общий сурово-сдержанный цветовой строй, усиливает ощущение необычности, романтического склада повествования.

Особый вид издательской продукции – это детская книга. Изобразительная стилистика дизайна детских книг, изданных Кабардино-Балкарским книжным издательством «Эльбрус», особенно чётко выразились в тенденции графиков не ограничиваться лишь черно-белыми иллюстрациями и сформировавши-

¹ Ельшевская Г. В. Иллюстрация. М.: Советский художник, 1988. 410 с.

мися изобразительными компонентами графической культуры. Дизайнеры стремятся к многоцветности, ищут яркие декоративные формы, созвучные детскому мировосприятию. Это в первую очередь относится к книжкам для детей дошкольного и младшего школьного возраста. На Всероссийском конкурсе искусства книги в 1965 г. комплект из восьми миниатюрных книг «Сказки седых гор» был удостоен диплома I степени. Авторы иллюстраций: А. Глуховцев, В. Овчинников, П. Пономаренко, В. Орленко, А. Сундуков, Э. Левандовская создали высокохудожественное произведение книжного искусства для детей. Не случайно «Сказки седых гор», изданные тиражом в четверть миллиона экземпляров, пользовались ажиотажным спросом у книголюбов. А. М. Бицуев отмечает: «...нельзя не восхищаться неистощимой выдумкой, фантазией художников, их умением вовлечь зрителя в чудесный сказочный мир. Здесь нет места скучным серым краскам. Рисунки праздничны, нарядны. В них ребята находят много интересных запоминающихся подробностей, живо и непринужденно введенных в иллюстрации»¹.

Представляет большой интерес для исследования, такая важная область, как дизайн и проектирование учебной литературы. Создание учебников для национальных школ явилось одним из значимых условий эстетического воспитания детей в Кабардино-Балкарии. В связи с этим, дизайнеры книги отдавали недюжинные силы повышению уровня культуры иллюстрирования учебной литературы. Дипломами и медалями всесоюзных конкурсов были отмечены книги А. Бозиева «Родной язык для 2-го класса», 1965 г. (художник А. Глуховцев), А. Шогенцукова «Родная речь для 2-го класса» (художник П. Пономаренко). Эти учебники привлекают нетрадиционным творческим подходом к оформлению и иллюстрированию. Дизайнеры книги сумели найти свой собственный, неповторимый национальный изобразительный стиль, синтезирующий утилитарные, чисто учебные цели с задачами духовно-эстетического воспитания.

¹ Бицуев А. М., Опрышко О. Л. Издательству «Эльбрус» – 50, Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 111.

Дальнейшее формирование национальных компонентов в графическом дизайне кабардино-балкарской книги связано с приходом в 1970–1972 гг. в коллектив графиков республиканского издательства «Эльбрус» группы выпускников Московского полиграфического института: М. Т. Кипова, З. Х. Бгажнокова, В. Л. Захохова. Творческие поиски этих художников характерны, прежде всего, переосмыслением предыдущего художественно-эстетического опыта заключавшегося в обновлении характерных графических ценностных элементов российской книжной культуры.

Стилистические и художественные особенности оформленных ими книг отличаются своеобразием графического языка, заметным и настойчивым поиском собственного выразительного образа и символических форм в иллюстрировании, разумеется, не схожими с приёмами прежних лет. Поиски собственной графической стилистики происходили в разных направлениях, потому пластические и художественные качества результатов этих работ весьма различны. Впрочем, здесь пока не было и намёка на ту внутреннюю близость поисков неодинаковых художников, какая наметилась позднее.

Необычным явлением в графике республики стало творчество М. Т. Кипова. Чёткое конструктивное мышление, своеобразная интерпретация литературного образа и графического языка художника создаёт особую гармонию, в которой роль художника, писателя, поэта равнозначна. После общеизвестных, ставших хрестоматийными, иллюстраций И. Тоидзе и С. Кабуладзе, М. Кипов находит свой неожиданный образно-стилистический язык, своё художественное видение, выразившееся в иллюстрациях к поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Дизайнер, великолепно владеющий законами композиции и конструктивной графики, безусловно, создал произведение высокого искусства.

С 1971 г. начал работать в издательстве художественным редактором З. Х. Бгажноков. Творчество этого художника по-своему оригинально и лирично, он понимает и чувствует книгу. Книжные дизайнерские проекты и серии

иллюстраций З. Х. Бгажнокова к произведениям российских поэтов и писателей органично вписываются в книгоиздательские разделы многочисленных выставок, расширяя и углубляя круг литературных образов, усложняя причудливой вязью восточного мышления. Это позволило художнику достичь единства дизайнерского проектирования и художественно-иллюстративного совершенства. В результате художник создаёт серии станковых иллюстраций, которые позволили ему отразить духовную суть адыгского этноса: «Нарты», «Музыка», «Адыгские мелодии» и др.

Динамика книжной графической стилистики, в целом, показала, что в начале 70-х гг. сформировался новый взгляд на книгу. Книга начала организовываться и конструироваться. Взаимоотношение автор – редактор – художник – полиграфист приобрели определяющие значения. Большое значение предавалось архитектонике и конструктивности книги.

Д. С. Бисти, в своём исследовании «Разговор об иллюстрации», утверждает: «Принципиальное отсутствие образного начала в книге привело и к нежелательным результатам: в руки посредственных художников попал инструмент, с помощью которого быстро, не затрачивая творческой энергии, можно было сделать вполне грамотную книгу»¹. Это было чрезвычайно привлекательно для издателей. Тогда же возникла дискуссия: нужна ли иллюстрация в книге?

Но в это же время в иллюстрации распространялось, параллельно с изменением её основных принципов, накопление практических возможностей. Сущность изменений сводилось к тому, что сюжет перестал быть главным, появилось так называемое ассоциативное иллюстрирование. Именно этот стиль характерен для книжной иллюстрации конца XX в., особенно поэтической, где очевидно, только такой ход и уместен.

Другой стороной этих перемен стал обострившийся интерес художников к изобразительному предмету как пластическому фактору, передающему сти-

¹ Бисти Д. С. Разговор об иллюстрации. Иллюстрация. М.: Советский художник, 1988. С. 62.

листику литературного произведения. Очень часто сюжетная канва – это фантазийное произведение художником элементов воображаемого мира. Конечно, дизайнеры изменили книгу, сделали её более современной, культурной, но она лишилась эмоционального качества, стала более холодной и сухой. А ведь именно наша отечественная школа иллюстрирования отличается огромным разнообразием, углублённостью. На каждой международной выставке или конкурсе отечественная иллюстрированная книга, вызывает особый интерес и восхищение. Ею занимаются художники разных темпераментов, разных стилистических устремлений. Каждый из них пытается в рамках собственной пластической системы дать толкование мысли автора. В наше время очень много молодых художников стоит именно на этих позициях. Тенденции развития кабардино-балкарской иллюстрации очень разные. К примеру, рядом с книжной иллюстрацией существует станковая графика, которая является основой развития других видов графического искусства. В наши дни появляется много самостоятельных станковых серий по мотивам литературных произведений. В книге их осуществление невозможно, ведь каждый станковый лист, стремясь к самостоятельности и законченности, нарушает один из законов книжности: каждая иллюстрация – продолжение и развитие предыдущей. Однако не только литература, но и сама книга, и книжная иллюстрация влияют на их образы. Зачастую в этих листах мы видим пластические идеи и приёмы, почерпнутые именно в иллюстрации. Но и станковая графика, безусловно, влияет на иллюстрацию, которая по-своему стремится к самостоятельности, завершённости, несёт в себе некое «свободное» начало от станкового искусства.

Чрезвычайно интересным и ярким примером такого дизайн-проектирования являются графические иллюстрации В. Л. Захохова. В них мы видим как «предметное», так и «ассоциативное» иллюстрирование; не калькированное отображение текстового содержания, а размышление о нём. (Сказание о богатырях-нартах «Свирель Ашамеза», кабардинская сказка «Кто больше?», татарский эпос «Идегей», серия станковых графических листов «Горы»,

серия станковых иллюстраций по мотивам произведений М. Ю. Лермонтова.)

Сегодня культура кабардино-балкарского книжного графического дизайна, развивающаяся в русле общероссийских книгоиздательских проблем, проявляет острый интерес к новым техническим и художественным средствам. Это в первую очередь компьютерная графика, растровая графика, векторная графика, трёхмерная графика, смешанная техника и др. К сожалению, из книжного дизайна почти ушла гравюра. Сложные графические техники оказывают дисциплинирующее влияние на художника, ответственного за каждый штрих, пятно, за каждую проведённую им линию, которые усиливаются и обостряются при печати. Создаётся впечатление, что в сегодняшний век глобализации, только в Российской книжной культуре, вопреки полиграфическому буму последних десятилетий, ещё сохранилась единственная школа иллюстрирования книги.

Начало процесса распада, как кабардино-балкарской, так и всей отечественной синтетической книжной графики, т. е. её «раскниживание», пришлось на начало 80-х гг. XX в. По образному выражению В. Ляхова, выделение из её иллюстрации, существующей исключительно в станковых формах и требующей специальных усилий для введения её в строй книжного ансамбля ¹.

Исследование опыта национального книжного графического дизайна с позиций культурологии выявило, что сближение графического и литературного языка означает одновременно и выявление специфики каждого из них. В современной литературе усиление визуального начала стало актуальной проблемой, поскольку художественное восприятие культурных текстов требует выразительности дизайнерских средств. По-видимому, всякое расширение границ художественной формы того или иного искусства в область других искусств приносит хорошие результаты тогда, когда является внутренним, органическим

¹ Чегодаев А. Д. Первая всесоюзная выставка книжной иллюстрации // Советская графика. М., 1981. С. 81.

процессом интерпретации их потенциальных возможностей. Справедливым является мнение Гёте: «Литература есть только фрагмент фрагмента»¹.

В связи с этим значительная роль отводится полному взаимопониманию между дизайнером и писателем, так как оно является инструментом эстетической выразительности для организации книгоиздательского единства текстовой и графической формы. Как отметил Г. Бакланов: «я бы сравнил содружество писателя и художника с содружеством поэта и композитора»².

Современную практику книжного дизайна необходимо рассматривать как самостоятельную дисциплину, наделенную утилитарно-эстетической функцией, где перевод словесных образов в художественные предметы книжного искусства осуществляется, в основном, средствами графической символики. По Ю. Б. Борову, в рамках художественно-эстетического видения, словесный образ, преподносится как средство и форма постижения жизни искусством, а также форма художественного мышления, определённая объективированной системой образных изображений³.

Исследуемый феномен графического дизайна является специфической областью книжной культуры, как самой литературной из изобразительных искусств. Благодаря выразительности своего языка графический дизайн способен органично выражать социокультурную практику книгоиздания⁴.

Таким образом, все особенности графического видения и проектирования обуславливают созвучность графики художественному слову. Поэтому эти две культуры тяготеют друг к другу и легко вступают во взаимодействие. Формы их синтеза разнообразны: слово сопровождает изображение, а графика сопровождает литературный текст, как в книжной иллюстрации.

В. Ю. Медведев, анализируя задачи стоящие перед дизайнером книги, отмечал: «в практике мирового и отечественного дизайна в течение XX в. опре-

¹ Гёте И. В. Статьи и мысли об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 91.

² Джеладзе В. П., Шлыков В. А. Книжная графика Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 1968. С. 11.

³ Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. С. 161.

⁴ Галимова Н. В. Культурологическая специфика графического восприятия словесного образа в книгоиздательской культуре // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. № 4. Т. 11. С. 2121–2125. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/86453.htm>

делились как тенденции специализации дизайнеров по отношению к определенным группам изделий, выделенным в рассматриваемой типологии, так и тенденции универсализации дизайнерского творчества»¹.

Благодаря этому специфическая условность и символичная образность графического языка раскрывают обширное поле для дизайнерских поисков самобытности, границ и возможностей искусства. Книжный графический дизайн стал сегодня актуальным видом проектирования, объединяющего в себе принципы и методы абстрактного мышления, который функционирует как воспроизведение смыслов различного рода сообщений, научных знаний, событий и понятий необходимых широкой публике. Наряду с визуальными образами, текстом, пространством, графический дизайн формирует такие практические задачи, как умение трансформировать с помощью выразительных средств смысл культурных коммуникаций.

2.2. Специфичные графические доминанты книжного дизайна: иллюстрация, шрифт, экслибрис

Проведённые исследования специфичных доминант книжного графического дизайна Кабардино-Балкарии определили необходимость более тщательного рассмотрения некоторых его выразительных форм – иллюстрации, шрифта, экслибриса.

Иллюстрация, как одна из выразительных составляющих книжного проектирования, в эволюционных процессах взаимодействия графического изображения и печатного слова, всегда становилась предметом изучения в культурно-исторической, философско-эстетической практике. Тесная связь литературы и графического изображения, столь характерная для XX столетия, особенно

¹ Медведев В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна: учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: СПГУТД, 2009. С. 31.

сильно ощущалась в 50–80-е гг. «Замечательно, что русские художники никогда не занимались так литературой и не сходились так близко с нашими литераторами, как в это время», – писал художник, писатель, историк искусства, профессор Н. А. Рамазанов¹.

Выразительность слова начинается прямо через смысловую формулировку явлений, а изобразительное искусство «сканирует» и стилизует его, беря за основу воспринимаемые образные графические формы. В связи с этим допустимо предположить, что через графические формы передается предназначенная для восприятия образной канвы визуальная информация, таящая значительные различия в этом и в том искусстве. В ходе исследования мы определили, что функциональность и абстрактность художественного образа, в большей мере соответствуют синтезу и оценке визуальных артефактов, основывающихся на этнокультурных образах интеллектуальной понятности, глубины чувств, духовной конкретности. Духовный облик литературного героя потенциально описать поразительно рельефным, но его изобразительный «портрет» каждый читатель представляет не совсем одинаково. Потому допустима и такая методика, когда воссоздание практически неуловимой образной среды, где элементы создают визуальный феномен, который свидетельствует о своеобразии его содержания и формы. Относительно этого В. Г. Белинский утверждал: «Видеть прекрасно изданную пустую книгу так же неприятно, как видеть пустого человека, пользующегося всеми материальными благами жизни»².

В соответствии с вышеизложенным, необходимо отметить, что если в 80-х гг. XX в. исследователи отмечали процесс «раскниживания» иллюстрации, то сегодня, при видимой станковой самодостаточности многих графических листов, их существование заведомо предопределенно новым пониманием книги как художественно-эстетического предмета. Однако это не означает, что изобразительные элементы книги, строго следующие тексту, соотносятся с ними только по принципу зрительного украшения информации. Кроме того, книжная иллюстра-

¹ Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М.: Губернская тип., 1863. С. 3.

² Белинский В. Г. Жемчужины мысли [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.inpearis.ru/737.html>

ция может рассматриваться как самостоятельная художественная форма, имеющая синтетический характер и собственную специфику, с чтением не связанную.

Д. С. Бисти подтверждает вышесказанное: «Книжная иллюстрация, я подчёркиваю – именно книжная, а не станковые листы на литературные темы, которых сейчас очень много, существует для меня только тогда, когда художник становится на равный уровень с писателем»¹. Дизайнер книги, максимально выявляет художественную ценность литературного образа, конечно не в ущерб выразительности и целостности графического произведения. Разумеется, в графическом искусстве возможен чрезвычайно лаконичный язык – особенно характерный для стиля современного дизайна. Есть разные степени обобщенности и условности, зависящие от проектных задач и индивидуального изобразительного подхода к визуальному предмету. Поэтому закономерности изображения обязаны находиться в соподчинённой связи формы и содержания. В данном случае можно согласиться с мнением Ж. Вандриеса, «человек, придав знакам объективную значимость, может её изменять до бесконечности благодаря её условности»².

Разумеется, отмеченная тенденция не исчерпывает всего разнообразия иллюстративных подходов. Традиционная книжная иллюстрация осознаёт себя традиционно книжной и строит свой образ, помня об иерархическом месте изображения как внутри смыслового поля текста, так и внутри пространства книги. К примеру, П. Пономаренко в листах к «Бекан – сын Алибека» П. Кажарова за основу берёт чисто графически реализованную идею сказочно-драматического изобразительного повествования. Для иллюстративно-образного мышления кабардино-балкарского графического дизайна конца XX в. характерны ходы, выводящие непосредственно на сцену писателя или поэта – автора произведения: художник в этом случае как бы раскрывает замысел автора литературного произведения.

¹ Бисти Д. С. XVI выставка московских художников книги. Иллюстрация. М.: Советский художник, 1988. С. 61.

² Вандриес Ж. Язык. М.: Соцэргиз, 1937. С. 25.

Иллюстратор М. Кипов открывает серию иллюстраций к «Витязю в тигровой шкуре» изображением величавой фигуры Ш. Руставели, который как бы приглашает войти в книгу. Дизайнер З. Бгажноков в иллюстрациях к произведениям К. Мечиева на реалии портрета автора накладывает черновик текста; очертание лица Мечиева нависает над горным пейзажем. В книге стихи, отражая своё время – продолжают жить в другом времени, а гравюры раскрывая ход жизни поэта-мудреца, одновременно комментируют его из «сегодня». В иллюстрациях к лирике подобные решения особенно популярны – так, героем замечательных гравюр Г. Паштова к поэзии К. Кулиева и А. Кешокова часто становится сам автор гравюр.

Особенно интересно, что среди характерных черт детской иллюстрации необходимо назвать авторскую трактовку личностных характеристик персонажей, акцент на событийную сторону, интерес к затейливому, прочтению сюжета зашифрованного в символах. Тема ухода от действительности – в отдаленную старину, а скорее, в камерный мир народных сказаний, характерно для творчества художников, отдаленных от историзма: Я. Аккизов, С. Аккизова, Э. Левандовская, В. Захохов, Ю. Алиев, Ю. Шаваев, П. Мамбетов.

Важнейшим фактором для иллюстратора детской книги является особый статус дизайнера. Иллюстратор детской литературы превращается в её соавтора, независимо от того, следует он буквально задумке автора текста или предлагает свою субъективную интерпретацию текстового материала. Обращение к канонам станковой графики и традиционному культурному наследию кабардинцев и балкарцев пополнило образную иллюстративную стилистику графического дизайна новыми формами, приемами и сюжетами. Эти отличительные особенности ярко прослеживаются в иллюстрациях В. Захохова к народным сказаниям: «Кто больше?», «Свирель Ашамеза», «Нарты».

Важно то, что во всех упомянутых случаях за основу трактовки принимается не идея самого произведения, не его стилистический язык, а выразительные возможности графического языка, которые интерпретируются в большин-

стве случаев изобретательно и талантливо. Таким образом, истинным содержанием иллюстраций становится художественно-ассоциативное видение самого иллюстратора при переводе литературного языка в язык изобразительный.

Теоретик книжного искусства В. Н. Ляхов справедливо обосновывал проблему визуального воплощения дизайнером литературного образа для создания результативных высокохудожественных произведений. По Ляхову, «дефицит собственных графических средств возмещается тем, что дизайнер ограничивает свой выбор для проектирования» произведениями наиболее близкими его почерку¹.

Творческие поиски разных дизайнеров разошлись так далеко, что никак не складываются в единую тенденцию, не позволяют объединить наиболее интересные работы некой общей мыслью. В арсенале графического дизайна существуют немало средств для реализации разнообразных проектных задач, позволяющих отобразить характер художественного текста. В качестве инструмента для достижения этих целей может служить характер штриха, фактура, ритм, шрифт, пространство листа, композиция. Изобразительные приёмы графического дизайна необходимо связывать с проектированием и моделированием визуального предмета, средствами, обладающими собственным национальным содержанием в соответствие с традиционной культурой.

Шрифт, как буквенный графический символ, возникший как средство передачи голосовых звуков при помощи отображения графических знаков, характеризуется неизменно повышающимся объемом и ростом изобразительных средств. Вследствие этого в сложившейся системе современного дизайна значимое место принадлежит именно буквенному (шрифтовому) графическому знаку, т. к. он является композиционной доминантой печатного листа. Именно в шрифтовом дизайне гармонично соединяются эксперимент и традиция, синтезируются современные успехи электронных технологий, графическая выразительность буквенного символа и изобразительных форм. В наше время это

¹ Ляхов В. Н. Раскниживание книжной графики? // Искусство книги: Избранные историко-теоретические и критические работы. М., 1978. С. 229.

особая область дизайнерского творчества, имеющая в своем распоряжении собственные изобразительные каноны и стили, им отмечается неделимая художественная область, ставшая независимой в новое время¹.

Буквенный символ (знак) неразрывно связан с духовной культурой того или иного периода. Понимание рубежей этого культурного пространства необходимо для профессионального занятия шрифтовым дизайном. В настоящее время античные виды каллиграфии нельзя использовать в новых графических формах в качестве информативного носителя, но древнеегипетская и древнегреческая культуры неизменно могут стать исходным мотивом для создания дизайнерами современных оригинальных произведений. Скупая по форме, но яркая по содержанию каноническая культура античного искусства, столетиями формировавшая свои стилистические особенности и совершенные изобразительные приёмы, сегодня, благодаря своим абсолютным ценностям, предельно соответствуют традициям новейшего искусства буквенного дизайна.

Основной характерной особенностью шрифтового дизайна является направленность на значительную аудиторию и высокую коммуникативную нагрузку. Однако сам этот факт не определяет того, что функциональные значения буквенного знака, попросту визуальное изображение информации. Шрифтовой (буквенный) дизайн как специфическую область книгоиздания, необходимо рассматривать словно независимую дисциплину, имеющую синтетический характер. Р. Брингхерст указывает, что графический буквенный дизайн «развивается как поле общности различных интересов» и подтверждает, что она «остается тем, чем была всегда: производством значимых, долговечных, абстрактных, видимых знаков»².

Культура книгопечатания внесла неоценимый вклад в мировую цивилизацию как хранитель интеллектуальных человеческих достижений и материальных образцов графической каллиграфии и иллюстративного искусства.

¹ Galimova N. V. Problems of graphic culture formation in the Kabardino-Balkar republic. Modern european researches: issue 5. Salzburg, Austria, 2016. P. 72–75.

² Брингхерст Р. Основы стиля в типографике / пер. с англ. Г. Северской, А. Семенова, С. Пономаренко; под ред. В. Ефимова. М.: Издатель Д. Аронов, 2006. С. 9, 230.

В исследованиях по проблемам книгоиздания придаётся большое значение потенциальным возможностям графической буквенной формы. Этой графической форме большое внимание уделял Б. В. Валуенко. Учёный указывал, что задача дизайнера «облегчать восприятие текста, по-разному организовывать этот процесс, повышать содержательность текста, активизировать воздействие издания на читателя»¹.

Из этого следует, что специфика графики вообще, а буквенного знака в особенности, предполагает необходимость целенаправленного создания и эффективного использования книжной формы, в том числе шрифтовых форм графического дизайна. Не случайно в статье «Искусство книги» теоретиками и практиками графического искусства, А. Гончаровым и В. Ляховым, ставился вопрос о творческой передаче художником литературного стиля и о творческом прочтении текста².

История мастеров и теоретиков отечественной книжной графики знает немало исследовательских материалов и художественных образцов этого вида искусства. Изучение буквенного знака как предмета искусства графического дизайна представлено в монографиях М. В. Большакова, Ю. Я. Герчука, Г. В. Гречихо, В. В. Ефимова, А. Капра, А. И. Кудрявцева, В. В. Лазурского, В. К. Тоотса, А. Г. Шицгала.

Теория книжного графического дизайна разработана зарубежными и отечественными исследователями Р. Арнхеймом, И. Иттенем, В. Фаворским, А. Гончаровым, Кандинским, П. А. Флоренским, Я. Чихольдом. А. Гончаров утверждает: «у художника должно формироваться пластическое отношение к изображаемому»³.

В рамках данного исследования, необходимо отметить факт огромного воздействия оказанного, орнаментальным искусством кабардинцев и балкарцев,

¹ Валуенко Б. В. Выразительные средства набора // Книга как художественный предмет. М.: Книга, 1988. С. 24.

² Ляхов В. Н. Искусство книги // В мире книг. М., 1975. № 7. С. 25, 26.

³ Гончаров А. Д. Моя работа над книгой // Книга. Исследования и материалы. М.: Наука, 2002. Сб. 80. С. 130.

на книжную шрифтовую культуру, периода становления (50–60-е гг. XX в.). Примерами такого слияния, традиционного орнамента и рукописных шрифтов при проектировании книг, могут послужить работы В. Овчинникова «Золотая крупинка», «Так сказали мудрецы»; А. Глуховцева «Песни живших до нас», «Адыгейские сказки», «Нарты»; В. Орленко «Валлаги, правда» А. Шортанова; И. Чичкина «Незаходящее солнце» И. Кашежевой; В. Захохова «Кто больше?», «Свирель Ашамеза» и др.

Формирование практики книжного дизайна привело местных мастеров ксилографии к использованию гравированных буквиц – инициалов (заглавной буквы в начале текста) и титульных листов. Стенли Морисон отмечает, что история книги «в основной части является историей титульного листа»¹. Инициалы отражали стилистический язык проектирования книги, в целом, определяя образное единство оформительских элементов. В шрифтовых работах (обложки, титульные листы) В. Овчинникова, А. Глуховцева на ранних этапах, прослеживаются устойчивые характерные черты соотношений размеров инициала и основного текста. Инициал был в основном черно-белый с минимальной орнаментацией и незначительно увеличен по сравнению со знаками основного текста. С этим созвучен постулат В. А. Фаворского, что «буква есть некоторый организм, или, иначе назвать, предмет, который существует в пространстве листа или книги и имеет свои функции»².

В дальнейшем, в 60–70-х гг. XX в., инициал стал неотъемлемым художественным атрибутом книжного дизайна, особенно в детской книге, нередко превращаясь в самостоятельный оформительский символ («Бекан – сын Алибека», «Царевна-лягушка», «Морозко», «Русские народные сказки» – художник П. Г. Пономаренко; «Нарты», «Азбука», «Адыгейские сказки» – художник А. Е. Глуховцев).

До настоящего времени, исследователи отечественной ксилографии XX в., сравнительно мало обращали внимание на гравированные шрифты об-

¹ Валуенко Б. В. Наборный титул и рубрики книг. Киев: Техника, 1967. 127 с.

² Халаминский Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом. М.: Искусство, 1964. С. 48.

ложек и титульных листов, инициалов и заголовков, книжных и издательских знаков и пр. Традиционный художественный анализ затрагивал в первую очередь изобразительную графику, как в станковых её формах, так и в книге. А между тем, ксилографические шрифты были не только характерной и важной областью искусства гравюры, органическим элементом сложных графических композиций; они заслуживают так же и отдельного внимания как в высшей степени своеобразный и плодотворный этап в развитии российской шрифтовой культуры. А. Дюрер рассматривал каждую букву индивидуально, находя в ней и характерность, и особенную выразительность. Он считал ошибочным стремление сделать все буквы одинаковыми, от этого «всё слово лишается своей изобразительной выразительности»¹.

В те годы гравированный шрифт находил широкое применение не только в книжных и прикладных графических работах, но и в станковых листах. Он не был в них, как правило, лишь вспомогательным, служебным элементом, а играл активную роль в организации плоскости и построении композиции, в формировании самого стиля новой ксилографии. Не отрицая графической выразительности буквенного символа, В. Фаворский декларирует графическую выразительность целостного слова, делая его «единым графическим организмом»². Показателен в этом смысле активный интерес ведущих гравёров Кабардино-Балкарии В. С. Овчинникова, А. Е. Глуховцева, П. Г. Пономаренко, Г. С. Паштова, З. Х. Бгажнокова к гравированному шрифту. Концептуально соединенные с традиционным орнаментально-декоративным искусством кабардинцев и балкарцев, типические формы этих шрифтов, наглядно воплощали в себе традиции изобразительного языка народной графической символики. Автор монографии «Шрифт» Б. В. Воронцовский указывает, что «искусство шрифта – это не какое-то самостоятельное искусство, а искусство применять шрифт»³.

¹ Истрин В. А. Возникновение и развитие письма. М.: Наука, 1965. С. 107.

² Халаминский Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. О шрифте. Архив художника. М.: Искусство, 1964. С. 18.

³ Воронцовский Б. В., Кузнецов Э. Д. Шрифт. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 3.

Таким образом, можно с уверенностью удостоверить, что кабардино-балкарская шрифтовая ксилография, периода 60–80 гг. XX в., была не просто одной из порядка различных графических техник, а определила целое направление в культуре книгоиздания и сформировала особенную, национальную художественную стилистику шрифтового дизайна «способствующую образованию новых форм»¹.

Крупнейшие отечественные ксилографы: В. А. Фаворский, Н. Н. Куприянов, А. И. Кравченко, Д. С. Бисти, кабардино-балкарские: В. С. Овчинников, А. Е. Глуховцев, Г. С. Паштов и др. не только широко применяли гравированный шрифт в собственных книжных и станковых композициях, но и выработали индивидуальные, легко узнаваемые шрифтовые почерки. Более того, каждый из них определил собственную систему построения рисованного ксилографического шрифта, «оттачивающуюся в своих исследованиях по проблемам теории шрифтового искусства»².

Проведённое исследование показало, что границы буквенного символа, в графической культуре Кабардино-Балкарии, перешагнули рубежи книгопечатной деятельности, а само искусство шрифта стало эстетико-философским и культурологическим предметом, который возник, как «специфическая творческая сфера, в процессе синтеза популярных коммерческих знаково-символических видов» (афиша, плакат, газета, журнал) и изобразительных форм разных искусств³.

Шрифт всегда был предметом исследований и элементом графического дизайна. Задачей данного исследования является синтез элементов, составляющих шрифтовую структуру графического дизайна книгопечатания. Характерные особенности буквенных знаков и способы его композиции в текстовой полосе предполагают такие признаки как статика или динамика. В этой связи, нередко можно подметить, что курсивные или наклонные шрифты выглядят более динамичными, чем прямые. Светлые, полужирные и жирные начертания бук-

¹ Боллонд Т. В. Аксиологические аспекты дизайна: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. М., 2004. С. 27.

² Фаворский В. А. О графике как об основе книжного искусства // Искусство книги. М., 1961. № 2. С. 66.

³ Шпикерман Э. О шрифте / пер. с англ. Н. Мухиной. М.: ПараТайп, 2005. С. 17.

венных знаков ассоциируются с весомостью (тяжестью или лёгкостью). Толщина штрихов шрифта – его насыщенность несёт определённую «выделительную» функцию, которая сообщает о его «цветности»¹.

Изображение букв, на плоскости листа, глаз может воспринять как плоскостное, так и пространственное. Плоскостными кажутся буквы, имеющие одинаковую толщину основного и соединительного элементов. В буквенных знаках с разной толщиной основного и соединительного штриха, тонкий штрих визуально кажется более удалённым и создаётся определённый эффект, что «буквенный знак объёмен»². Несмотря на то что буквенные символы одной и той же шрифтовой гарнитуры объединены общим изобразительным стилем, различные его начертания изменяют их, порою даже значительно, делая непохожими, друг на друга. Кроме этого, буквенные знаки прописного и строчного начертания «имеют разные историко-культурные происхождения и свои функции»³.

И всё же начальная система шрифта и его связей родилась из взаимодействия отвлечённых понятий: пространство, плоскость, предмет. Выразительную форму буквенных знаков представляет только их графическая природа, чтобы «способствовать максимальному пониманию текста»⁴. Объединяя буквенный знак с графическим изображением в едином пластическом пространстве дизайнер привносит в свои композиции «художественно осмысленное использование типографской техники в ансамбле книги»⁵.

Этот факт, бесспорно, сказывался на практическом применении шрифта. Ян Чихольд в своём труде «Новая типографика» подчеркивает, «содержание напечатанного текста должно быть выражено ясно и точно. Его форма должна создаваться его функцией...»⁶.

¹ Кузнецов Е. Д. С. М. Пожарский. М.: Советский художник, 1974. С. 79.

² Халаминский Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. Воспоминания о профессоре Халлоши / под ред. Т. А. Савицкой. М.: Искусство, 1964. С. 39.

³ Там же. С. 48.

⁴ Morison S. The first principles of typography [Электронный ресурс]. New York: Macmillan, 1936. 32 p. P. 1. – Режим доступа: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=1098788>

⁵ Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. М.: Книга, 1971. С. 129.

⁶ Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера / пер. с нем. Л. Якубсона. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. С. 69.

Поиски новых форм графического выражения и идей, в период становления кабардино-балкарского книгопечатания (30-е гг. XX в.), дали существенный толчок формированию образных дизайн-проектных средств и приемов. Для дальнейшего развития книгопечатной культуры в республике были объявлены принципиально новые проекты, имевшие колоссальное значение на более поздних периодах для формирования современных форм искусства типографики. Временно были приняты к использованию несколько устаревших типографских шрифтов дореволюционных гарнитур Бертгольда и Лемана. Для книжно-журнальной продукции в основном использовали ограниченное количество шрифтовых гарнитур (латинская, елизаветинская, академическая, обыкновенная)¹.

В 1938 году в НИИ Полиграфпром, силами специалистов шрифтового искусства была предпринята успешная попытка проектирования новых наборных гарнитур для полиграфической промышленности СССР, в том числе «кирилловские знаки двадцати одного неславянского языка»².

С учётом некоторых специфических особенностей, начертаний отдельных буквенных знаков кабардинского и балкарского алфавитов, были спроектированы шрифты, изначально на латинской, а позднее кирилловской алфавитной основе.

Известный дизайнер шрифта М. В. Большаков подтверждает, что «в середине XX в. осваиваются новые рисунки шрифтов для текстового, титульного и акцидентного наборов, в том числе на основе рукописных шрифтов В. В. Лазурского, П. М. Кузаяна, И. Ф. Рерберга, С. Б. Телингатера, Г. С. Бершадского и др... Создаются новые гарнитуры шрифтов для энциклопедий, букварей, газет, журналов и других типов изданий»³.

Следует отметить, что как в кабардино-балкарской, так и во всей отечественной полиграфии, при печатании периодики, использовался исключительно наборный шрифт. Рукописный шрифт, в оформлении печатной продукции, присутствовал как независимая форма графического дизайна.

¹ Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. М.: Книга, 1974. С. 152.

² Журнал «Шрифт», Шрифт Траяновой колонны в России и Америке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://typejournal.ru/articles/The-Trajan-Letter-in-Russia-and-America>. Paul Show. The MIT Press. 2015.

³ Большаков М. В., Гречиго Г. В., Шицгал. А. Г. Книжный шрифт. М.: Книга, 1964. С. 76.

Этот факт и объясняет довольно скудный выбор заголовочных наборных буквенных знаков, в этот период времени. Позднее наборный заголовочный знак стал вытесняться рукописным и при внешнем оформлении чаще стал использоваться рукописный шрифт. Художник-шрифтовик В. Тоотс отметил, что в основном творческий потенциал художника был «сосредоточен в области книжного оформления, где рисованный шрифт выполняется как часть композиции определенного конкретного издания»¹.

Таким образом, допустимо подтвердить, что графический дизайн является основным инструментом полиграфического дизайна, т.е. шрифтового дизайна, возникшего как независимая форма художественной организации текстовой информативной коммуникации. Именно шрифтовой дизайн в новейшее время расширил область своего визуального влияния и создает независимую форму стилистических особенностей и совершенных изобразительных приемов, имеющих значимую общую грань с дизайном полиграфической продукции.

Экслибрис, как самостоятельная доминанта графического дизайна в социокультурной практике книгоиздания, сегодня всё больше привлекает интерес исследователей. Незаслуженно «забытые» исследователями в конце XX в. вопросы функциональных элементов знаковых систем дизайна книги, одним из которых является «экслибрис», стали вновь актуальными.

В переводе с латинского языка на русский термин экслибрис (*ex libris*) обозначает «из книг». Этот графический символ неделимо связан с историей книги и появился в средневековых монастырских мастерских – скрипториях, где переписывались рукописные книги. Именно там начали ставить на книгах информативные надписи о владельцах, начинавшиеся словами «из библиотеки» или «из книг», вслед за тем подтверждались фамилия и имя собственника или наименование библиотеки или монастыря².

¹ Тоотс В. Современный шрифт. М.: Книга, 1966. С. 65.

² Ex libris – что это такое? Экслибрис – фото [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fb.ru/article/162714/ekslibris---chto-eto-takoe-ekslibris-foto>

Инициативные исследования в книжно-графической сфере показали, что рукописные книги, предшествовавшие печатным, представляли собой огромную ценность. На протяжении многих месяцев они писались и переписывались, украшались искусными миниатюрами. На их изготовление расходовали дорогие материалы, драгоценные металлы и камни. Примерно в 1037 г., на заре русской письменности и книжности, неизвестный историограф пишет: «Велика бо бывает полза от учения книжного... Се бо суть реки, напаяющие вселенную, се суть исходища мудрости; книгам бо есть неисчетная глубина; сими бо в печали утешаеми есмы; си суть узда въздержанию...»¹.

Согласно историческим данным, уже более 1500 лет до н. э. в Древнем Египте на футлярах книг, прежде всего, извещалось имя фараона – владельца книг, а уже потом сведения о книге. В 1887 г. в хранилище Тель-Эль-Амарнского архива царя Аменофиса IV (XIV в. до н. э.), обнаружен графический артефакт – владельческий фаянсовый экслибрис Аменофиса III и его супруги, на котором было представлено наименование и имена владельцев книги².

Первые книжные знаки изображались непосредственно на книгах. На старых французских рукописных книгах обнаруживаются безтекстовые гербы (графические символы) владельцев, а на русских – орнаментально-шрифтовые инициалы имён владельцев. Здесь необходимо отметить, что рисованные экслибрисы в то время не имели широкого распространения и бытовали в небольших библиотеках. Ранее в целях защиты от хищения, в средневековых монастырях и университетских библиотеках фолианты приковывались цепями к полкам и массивным пюпитрам. Позднее стали делать на книгах владельческие надписи, которыми закрепляли их за собой. Так появился экслибрис.

Предтечей русского экслибриса, как и западноевропейского, считают подписи владельцев на первой странице книжных рукописей. Владельческая

¹ Минаев Е. М., Фортинский С. П. Экслибрис. М.: Книга, 1970. С. 11.

² Гетманский Э. Д. Маяк библиотеки // *Ex libris* Охранная грамота книги в двух томах. Тула, 1984. Т. 1. С. 21.

подпись утверждала их право на книгу. Самыми ранними владельческими древнерусскими подписями считаются образцы XIV в., обнаруженные в церковных библиотеках. Нередко желание книговладельцев искупить свои грехи или ради поминовения родителей, заставляло передавать их церковным или монастырским библиотекам. Совершая такое деяние, даритель желал увековечить цель своего даяния на книге. Эти дарственные записи известны под именем «вкладной записи». Вкладная запись размещалась в основном на титульной странице книги. На ней помечались дата и год, наименование церкви или монастыря, куда делалось дарение, имя пожертвователя и разъяснялась цель дарения. В связи с вышесказанным можно привести пример: «Лета 7124 Апреля в 1 день положил сию книгу глаголемую Апостол в дом Божий Воскресению Христову благочестивый и христоролюбивый раб Божий Василий Ярошевич Зенкевич мещанин и обыватель Романова с женою своею Евдокиєю Зинкевичевою за отпущение грехов своих и в жизнь вечную»¹.

В течение нескольких столетий российские вкладные записи бытовали в книгах как лишь один именной символ. Первые исследования книжных графических символов У. Иваска, В. М. Квиткова, И. К. Антошевского, Р. В. Фреймана, В. А. Верещагина и В. Я. Адарюкова гипотетически определили, что экслибрис в России произошёл именно от них².

Изучению экслибриса посвятили свои статьи и труды такие авторы, как Я. Бейлинсон, А. Сазонов, В. Лобурев, Г. Кизель, В. Худолей, А. Чернов и др. Известный Санкт-Петербургский исследователь В. Худолей посвятил проблемам экслибриса более 200 публикаций³. В процессе скрупулёзного изучения проблемы книжного именного графического дизайна, им были обнаружены исторические материалы подтверждающие, что первые, рисованные от руки экслибрисы, появились в 1493–1494 гг. в монастырской библиотеке игумена Досифея, представляющие собой почти замкнутую букву «С», внутри которой

¹ Сметанина С. И. Записи XVI–XVII вв. на рукописях собрания Е. Е. Егорова // Археографический ежегодник. 1963. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1964. С. 78.

² Федоров В. Д. Русский книжный знак. М.: Биологические науки, 1995. С. 65.

³ Лосев А. Ф. Проблемы символа или реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

вязью изображено продолжение имени владельца ¹. Согласно вышеизложенным фактам можно удостоверить, что первым из известных российских графических знаков, соединивших книгу с именем человека, был экслибрис игумена Досифея, основоположника Соловецкой монастырской библиотеки. Графическую стилистику этих экслибрисов, выполняли сами буквенные знаки, композиционно связанные с заглавной буквицей, образующие посредством этого сочетания оригинальную символическую форму ².

Общеизвестно, что наиболее значительные исторические вехи любого искусства, так или иначе «фиксируются» в структуре созданных им материальных и духовных ценностей, ибо слияние различных изобразительных категорий в единое целое сопровождается, как правило, синтезом различных традиций. Однако в том ее виде, в котором она доступна для современного изучения, знаково-графическая книжная культура представляет уже продукт не только синтеза, но и длительной эволюции, в ходе которой одни из её элементов оказались, изжиты, другие трансформировались до неузнаваемости, а третьи возникли относительно поздно (эндогенно или в результате культурных связей).

Безусловно, что графические знаки аналогичные досифеевскому можно условно определить как протоэслибрисы, а не книжные графические знаки, в нынешнем смысле слова: они изображены на самом поле книжного листа, а не напечатаны на отдельном листке – ярлыке. Но сам факт того, что эти знаки стали предшественниками последующих символических форм экслибрисов – ярлыков, очевиден: в частности, в графическом знаке Досифея, мы обнаруживаем прямое указание на конкретного обладателя. Принадлежность графического знака к экслибрису определила сферу интересов С. Г. Ивенского. В этой связи С. Ивенский подтверждает: «Это указание оформлено как символично-графическая заставка, отчего этот символ обладает абсолютными особенностями».

¹ Баренбаум И. Коллекции в надежных руках // Библиофил. М.: Либерия, 2000. № 3. С. 223.

² Saffarini J. Druga wizyta Marziji Zaksygariny w Polsce // Biuletyn Informacyjny Bibliotek. Warszawa, 1997. Nr 3 (27), maj / Czerwiec. S. 12.

ми сегодняшнего экслибриса, кроме одного: тиража и связанного с ним печатного, а не рукописного формата»¹.

Сравнительно-исторический анализ книжного знака сопряжен с рядом серьезных трудностей и что далеко не все его элементы поддаются достаточно четкой дифференциации по принципу их изначальной графической стилистики. Тем не менее по мере накопления культурологического материала и совершенствования научной методики эффективность подобного рода изысканий продолжает неуклонно возрастать; на основе их становится возможным не только дополнить традиционные представления об истории символики графического дизайна, но и внести в них существенные уточнения, а в ряде случаев даже выдвинуть новые постановки вопроса.

Тем не менее, продолжая исследование проблем графического дизайна книжного владельческого знака (экслибриса), необходимо уточнить, что вслед за изобретением книгопечатания, на смену рисованному книжному знаку пришёл печатный. Одним из первых гравированных книжных знаков в Западной Европе считается геральдический символ, принадлежащий рыцарю Бернгарду фон Рорбаху (1460). Развитию гравированного экслибриса в Западной Европе способствовало увлечение, этой малой графической формой известных художников: А. Дюрера, Л. Кранаха, Г. Гольбейна младшего. Экслибрис, созданный Дюрером для книг Гектора Помера в 1525 г. является образцом сюжетно-геральдической формы, знаковой графической культуры².

Приведённые уточнения специфичных черт графического дизайна экслибриса не является абсолютным, так как знаковый коммуникатор, создавая определённый образ книжной формы, нередко сочетают в нём как предметные, так и абстрактные изобразительные черты. При помощи этих символов, с одной стороны, гравёр, в частности, отображает типичные черты графического образа, а с другой – генерирует личное видение о нем. Миссия образного выражения

¹ Ивенский С. Г. Мастера русского экслибриса. М.: Художник РСФСР, 1973. С. 11.

² Ortyl T. Marzija Zaksygarina i jej wielka pasja // Sanockie zapiski naukowo-miasteczne. Sanok, 2000. No. 1 (17). Styczeń – kwiecień Rok V. S. 34.

подобного знака содержится в олицетворении идеологических воззрений, соответствующих характеру общественного формирования этноса в данной культуре.

Сравнительно-сопоставительный анализ западноевропейского и отечественного экслибрисов выявил, что печатный владельческий книжный символ, возникший в России в первой четверти XVIII в. существовал одновременно как в гербовой, так и буквенно-каллиграфической форме. Книга допетровского времени служила в основном церковным целям. Царь Пётр I заложил традицию широкого издания светских книг, носящий практический характер. В этот период возникает интерес к созданию частных библиотек, а вместе с этим желание быть владельцем индивидуальных книжных экслибрисов. Вследствие этого, существовавшие на Западе печатные формы экслибрисов нашли в России благодатную почву, так как их появление было подготовлено вышеназванными разнообразными формами графической стилистики. Первыми образцами в России гравированных экслибрисов являются книжные знаки Д. М. Голицина, Я. В. Брюса, Р. Арксина, владельцев прекрасных библиотек¹.

Таким образом, исследование темы показало, что со временем, книжные знаки стали чаще появляться на книгах многих владельцев во всех западноевропейских странах, а с XIX в. – в США. С XIX в. началось коллекционирование экслибриса, что, безусловно, повысило спрос на них. С середины XIX в. появляются книжные знаки (символы) оттиснутые на форзацах книг. В этот период, наряду с традиционно-печатным, возникает так называемый суперэксlibрис (по латыни «super» – сверху), напечатанный на переплёте или на корешке книги. Первоначально это были гербы владельцев (герб Паниных, XVIII в.). С середины XIX в. на смену гербовым приходят более скромные графические знаки – вензели или инициалы, оттиснутые на корешках переплетов. Обобщая изложенное, необходимо подтвердить, что в интересующем нас плане, владельческая символика предполагает два основных вида книжных графических зна-

¹ Худoley В. В. Экслибрис в России XX века // Невский библиофил: Альманах. Вып. 5. СПб.: Сударыня, 2000. С. 37.

ков: экслибрис и суперэклибрис, которые по способу изготовления делятся на рисованные, печатные и оттиснутые на книге ¹.

Теоретические аспекты исследования специфических доминант владельческой символики, предполагают следующее обобщение: функциональные книжные знаковые символы (эклибрис, издательский, типографский знаки и др.), идентичны таким формам знаковой выразительности этнокультуры, как – код, знак, символ. Взаимовлияние заявленных элементов, соединено с формированием элементарных и многоуровневых художественных стилей, соответствующих важнейшим признакам всевозможных знаковых систем и неизменным стандартным и каноническим сочетаниям.

В связи с этим необходимо выделить вытекающие моменты, что одновременно с экслибрисом появились и другие книжные знаки: издательские, типографские и, несколько позже, книгопродавческие и мастеров-переплётчиков.

С разделением типографского и издательского труда, с развитием книжной торговли возникла и конкуренция внутри этих отраслей книжного дела. Книги стали снабжать условными охранительными знаками. Ещё на заре книгопечатания при жизни И. Гутенберга в 1457 г. издатели и печатники Фуст и Шефер поместили свой издательский знак в конце предисловия к Псалтыри. В XVI в. такие символы (знаки) применяли многие издатели ².

Необходимым условием перехода к качественно новому этапу исследований по данной проблеме является обобщение и критический анализ всего достигнутого, уточнение отдельных положений и пересмотр тех из них, несостоятельность которых на современном уровне наших знаний достаточно очевидна. Разумеется, в настоящей работе не ставится такой задачи в её полном объеме, ибо решение её, как и любой комплексной проблемы вообще, предполагает объединенные усилия специалистов различного профиля.

¹ Сухарева К. С. Рассказы об экслибрисе: «Вкладные записи» древние экслибрисы. Новый способ изготовления экслибриса // Новый мир искусства. 1999. № 6. С. 128.

² Tetzlaff M. Perspektiven für die Erschließung von Exlibris-Sammlungen – unter besonderer Berücksichtigung der Bayerischen Staatsbibliothek München. Stuttgart, 2008. 75 s.

В соответствии с формулировкой темы необходимо удостоверить, что книгопечатники, извещая о владельце, уже в первых книжных знаках, предшествовавших современным, делали успешные попытки обратить их в изобразительную графическую форму. Известное венецианское издательство Альдов помещало на своих книгах изображение дельфина, обвивающего якорь. Некоторые издатели украшали свои книги вензелями – таков издательский знак выдающегося просветителя XVIII в. Н. И. Новикова, изображающего две сплетённые буквы Н. Издательский знак графа Н. П. Румянцева, основателя знаменитой библиотеки, представлял собой геральдический символ владельца (художник – Е. Скотников, гравёр – А. Ухтомский).

В XIX веке на книгах стали помещать символические изображения, которые отражали направление издательской деятельности или названия издательств. Многие из этих графических символов были исполнены известными графиками: В. А. Фаворским, М. В. Маториным, С. В. Чехониным, М. В. Добужинским; живописцами – М. В. Врубелем, Н. К. Рерихом и др.¹

Ряд положений, имеющих прямое или косвенное отношение к теме настоящей работы, содержится в трудах Фаворского. Его как гравёра, форма книжного знака в первую очередь привлекала тем, что на очень небольшой плоскости необходимо разместить порой довольно сложную композицию и виртуозно составить замысловатую аллегория.

Сравнительный анализ разнородных экслибрисов Фаворского показал, что попытки обнаружить в этой области эволюцию творческих исканий художника, искусственным, так как его книжные знаки составляют не стройную цепь последовательного развития, а кажущееся временами случайное явление. Среди ранних книжных знаков В. Фаворского выделяются экслибрисы священника П. Флоренского, Вольфа, С. Пятина, И. Фёдорова, А. Кушевой².

¹ Экслибрисы и штемпели частных коллекций в фондах Исторической библиотеки. [Кат.] / Гос. публ. ист. б-ка России; [Сост. В. В. Кожухова]. М.: Изд-во ГПИБ, 2001. С. 8.

² Шульц Г. З. Собрание книжных знаков Г. А. Голубенского // Российский экслибрисный журнал. 2012. Вып. 14. С. 11.

Одним из важнейших компонентов имеющих отношение к рассматриваемой теме, является композиционное решение книжного знака. Говоря о ранних экслибрисах, необходимо подчеркнуть продуманное расположение подписи, дававшее художнику возможность отказаться от рамки. Буквенный символ органически входит в композицию экслибриса, составляя с ней целое и во многом определяя своеобразие формы гравюры. Опыт работы в книге позволил подчинить дизайнеру буквенный символ тем же пространственным и пластическим законом, что и изображение. Подчёркивая важность последнего, Фаворский декларирует: «В изображении мы наталкиваемся на предмет и пространство и на отношения между ними, причём эти два понятия, если мы их развиваем в полной мере, исключают друг друга, и поэтому между ними всегда ведётся борьба, в результате которой та или другая сторона страдает»¹.

Подобная постановка вопроса закономерна и, пожалуй, даже неизбежна по той простой причине, что состояние противоборства между пространством и знаком, которое характерно для понимания этого вопроса в процессе анализа выявило четыре версии изображения графического знака на плоскости.

Разработка интересующего нас аспекта книжного графического дизайна пока ещё связана с определенными трудностями, вытекающими из весьма скудной изученности. Несмотря на то что для построения четкой эволюционной схемы имеющихся на сегодняшний день данных ещё недостаточно, всё же это уже тот конкретный материал, на основе которого становится возможным выдвинуть более или менее аргументированную версию:

- на приведенном обобщении классификации видов владельческого книжного знака, характеризующего взаимоотношения предмета к плоскости листа, построена теория изобразительной символики;

- в аспекте нового времени книжные знаковые символы проявляются как ёмкие коммуниканты всевозможных значений, заложенных в культурных текстах, посредством визуальных графических систем.

¹ Фаворский В. А. Шрифт, его типы и связь со шрифтом. Гравюра и книга. М., 1925. № 1/2. С. 3–19.

Символическое искусство экслибриса, как художественно-графическая форма многогранного и объективно непростого вида изобразительного искусства, отображает междисциплинарность взаимоотношений таких научных областей как, социология, история и культурология. Вследствие этого книжный экслибрис по своей дефиниции отображает этнический менталитет, специфику и генезис определенного историко-культурного периода, что превращает данный графический знак в обусловленный социальный предмет времени. Потому в соответствии с темой исследования, представляется логичным перейти к анализу особенностей кабардино-балкарского искусства книжного экслибриса, как феномена графической культуры.

Основными образцами первых владельческих графических знаков у кабардинцев и балкарцев можно считать тамги и именные перстневые печати, использовавшиеся в основном представителями привилегированных сословий в целях владельческого оповещения. Тем не менее во второй половине XIX в. пользование перстневыми печатями распространяется и среди низшего сословия: их применяло крестьянство, задействованное в аграрном самоуправлении, – печать заменяла им подпись, не использовавшеюся этой прослойкой населения по причине неграмотности. К сожалению, мы не располагаем обстоятельными сведениями о владельческих перстневых печатях кабардинцев и балкарцев, так как они до сих пор не достаточно изучены. В этой связи потенциально предоставить отдельные разрозненные примеры по исследуемой проблеме.

Чрезвычайно интересны исторические сведения о перстневой печати жены Ивана Грозного, русской царицы Марии Темрюковны, дочери кабардинского князя Темрюка Идарова – Гошаней (Гуэцэней, крещеной 20 июля 1561 г.). Следует отметить, что этим именованным перстнем-печатью Мария Темрюковна опечатывала свои письма и прочие документы. В центральной части печати размещалось изображение двуглавого орла, по краю выгравировано: «царицы и

великой княгини Марии печать»¹. В наше время данная перстневая печать хранится в Историческом музее.

По сведениям О. Л. Опрышко в Центральном государственном архиве сохранился документ – купчая на право владения купленным в 1571 г. селом Олферово, с оттиском печати кабардинского князя, боярина и воеводы Михаила Темрюковича Черкасского (до крещения Салтанкул)².

По праву, эти предметы ювелирного искусства, сохранившиеся до наших дней необходимо считать основными образцами кабардинских владельческих знаков, прообразов современных книжных экслибрисов.

Дальнейшее развитие книжного графического дизайна специфично, прежде всего, возникновением книгопечатания в Кабарде и Балкарии. В отличие от европейской, в книжной культуре кабардинцев и балкарцев, наряду с владельческими записями присутствовали родовые графические знаки – тамги. Как следствие, эти знаки являлись отображением функциональных и смысловых средств культуры.

С давних времён, этническая тамга, существуя как фамильный знак, была значимым родовым символом и по глубине смыслового значения, отождествлялась с гербом. Значимость искусства тамги для сохранения этносов была до такой степени очевидна, что в обусловленные периоды это явление у разных народов легитимировалось. «Огромную работу по исследованию фамильных тамг народов Кавказа проделал Х. Х. Яхтанигов. В частности, он провел параллели между осетинскими, балкарскими и карачаевскими тамговыми знаками, а также сравнил их с аланскими. Им был выявлен целый ряд сходств обнаруженных тамгов у одинаковых фамилий разных народов Кавказа»³.

С появлением в Кабарде и Балкарии книгопечатания, тамга как владельческий символ, постепенно стал переходить с домашней утвари и предметов

¹ Морозова Л. Е. Мария Темрюковна – вторая жена Ивана Грозного // Кавказология. 2017. № 1. С. 212.

² Опрышко О. Л. По тропам истории. Нальчик: Эльбрус, 1976. С. 88.

³ Марзоев И. Т. Привилегированные сословия Осетии в поликультурном пространстве Кавказа: генеалогические связи и межэтнические коммуникации: XVIII – начало XX века: автореф. дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.07 / Марзоев Ислам-Бек Темурканович. Владикавказ, 2011. 45 с.

обихода, на книгу. Этот процесс позволил сделать аксиоматический вывод, что тамгу в предоставленном случае гипотетически можно считать протоэкслибрисом. Настоящий вывод стал отправной точкой для научного внимания к вопросу о таких графических формах, как владельческий книжный знак. Таким образом, мы сможем определить, что популяризация книжного графического знака в среде национальной интеллигенции Кабарды и Балкарии соединено с характером развития книгопечатной культуры. Книжный знак как культурологический феномен начинает выступать в качестве элемента социокультурных практик. Экслибрис стал не только лишь владельческим графическим знаком книги, но и показателем степени уровня культуры и интеллектуальности определённых слоёв населения. В исследуемом случае книжные графические знаки содержат характерные черты всевозможных художественных форм: реалистические, абстрактные или ассоциативные. Всё зависит от стилистических черт художественного языка, вкладываемого дизайнером в содержательные границы изображаемого предмета.

Разумеется, совокупность образных изобразительных элементов экслибриса предполагает специфичную графическую форму, как явление элитарное. В данном суждении мы единодушны с В. Худолеем, писавшем: «Экслибрис – искусство элитарное. И это вполне понятно. Есть искусство для пяти миллионов, для пяти тысяч, для пяти человек»¹.

В настоящее время экслибрис формально причисляется к прикладному или бифункциональному искусству, решая одновременно цивилизационные и эстетические проблемы. Это определено стремлением, применять его в качестве художественного воздействия, внедрения графической формы в демонстрацию утилитарной деятельности. Экслибрис печатается с авторской доски и даёт человеку возможность непосредственного, живого общения с подлинной работой мастера. Его своеобразие выражается в том, что не просто называет имя своего владельца, говорит о круге его творческих, духовных интересов, но

¹ Худoley В. В. Встречи в Северной Пальмире. XXVII международный конгресс: воспоминания и размышления // Библиофил. 2000. С. 175.

и помогает активному выявлению духовного языка художника. Об этом писал в своей монографии «Искусство книжного знака», известный исследователь экслибриса С. Ивенский: «Личность графика, оттесняя мало-помалу личность заказчика, стала придавать книжному знаку свою собственную окраску. Хотя это и парадоксально, книжный знак постепенно и неуклонно удалялся от владельца книги и книжного собрания и в наши дни часто характеризует более его автора, нежели библиотеку его обладателя»¹.

Анализ сегодняшнего состояния книжного графического дизайна подтверждает, что исторические факты возникновения и бытования Кабардино-Балкарского экслибриса, его взаимоотношения с историко-культурными памятниками и материалами, а также остальными сферами графического искусства практически не изучены. Знаковая структура образно-графического языка экслибриса, как сегмента книжной культуры Кабардино-Балкарии, не была до настоящего времени исследована в форме семантического понимания, а также этно-социокультурного развития.

В 60-х годах XX века предшественниками возникновения современных образцов кабардино-балкарского книжного экслибриса стали работы ксилографов В. Овчинникова, А. Глуховцева, Г. Паштова, З. Бгажнокова.

«В семидесятые годы мы стали свидетелями рождения нескольких национальных ветвей экслибрисного искусства. Начало кабардино-балкарскому книжному знаку положено творчеством молодого талантливого графика Г. С. Паштова»², – отмечал видный специалист в области экслибриса Я. Бейлинсон.

Обращение Паштова к экслибрису совпало с началом его работы в ксилографии, в конце 60-х гг., поэтому легко можно проследить рост мастерства художника в примерах резьбы и характере штриха. Изобразительный язык книжных знаков мастера разнообразен и выразителен. Художник удачно определяет

¹ Ивенский С. Г. Искусство книжного знака. Л.: Художник РСФСР, 1966. С. 15.

² Бейлинсон Я. Л. История и жизнь страны в экслибрисе // Альманах библиофила. М.: Книга, 1977. № 4. С. 37.

взаимоотношение цветового пятна с белым пространством бумажного листа и изысканным штрихом, которые в произведении дополняют и обогащают друг друга. Мастер создает не иллюзию реального пространства, а графическую среду – всегда условную и символическую.

В тематическом плане работы Паштова тех лет в основном посвящены деятелям искусства Кабардино-Балкарии. Это экслибрисы Ю. Темирканова, Дж. Хаупы, М. Жилокова и др. Печатью мастера отмечены книжные знаки поэтов Р. Гамзатова, А. Кешокова, К. Кулиева, И. Кашежевой, А. Бицуева. Духовное общение с литераторами, естественно, предполагает желание выразить своё личное понимание, отношение, восприятие личности поэта.

В экслибрисе А. Кешокова (1974) Паштов изобразил всадника на вздыбленном коне, придающего миниатюре удивительную экспрессивность и динамику, отвечающую внутреннему настрою, духу произведений поэта.

Искусство книжного знака глубоко символично, а аллегория – одно из его главных выразительных средств, требующая умения выделить из всего многообразия увлечений и пристрастий человека наиболее главное, определяющее. Композиционная условность экслибриса позволяет соединять самые разнообразные элементы от геральдики, реального предметного мира до самых различных аллегорий, символов.

Если в книжной графике Паштов в основном применяет наборную шрифтовую форму, то в экслибрисе, как правило, шрифтовая композиция всегда рисованная, созданная именно для этой гравюры. Художник, не редко, вместе с орнаментальным узором создаёт замысловатую, напоминающую ковровый узор рамку (экслибрисы А. Кешокова – 1968 г., Э. Мальбахова – 1969 г., С. Эвенского – 1975 г.), или органично включает в изобразительную ткань сюжетную гравюру, выполняющую одновременно декоративную и информативную роль (экслибрисы Р. Гамзатова – 1974 г., М. Жилокова – 1974 г.).

Современное искусство книжного экслибриса давно приобрело свою независимость и самостоятельность. У мастеров экслибриса свой зритель, свои

поклонники и собиратели, свои пропагандисты и своё место в духовной жизни. Как отметил А. Никитин «этот маленький эстамп обрёл новую жизнь: стал самостоятельной формой графики – точной, лаконичной, сложной, чрезвычайно ёмкой, предполагающей у художника кроме таланта ещё и достаточно большой интеллектуальный багаж»¹.

Таким образом, историко-культурологический анализ литературных источников по разным вопросам формирования российского книжного знака позволяет определить следующую характеристику: момент осуществления исследований экслибриса, как графического книжного знака, относится к первой половине XIX в. По завершении первоначальной аккумуляции и популяризации возникает процесс синтеза и систематизации. Сфера изучаемых вопросов в книжном графическом дизайне расширяется, но продолжает стремиться к дезинтеграции, что прерывает целостную форму цивилизованного процесса – отдельно исследуется экслибрис книголюбями, искусствоведами, культурологами и др. До сегодняшнего времени практически не исследована история становления экслибриса в этнических культурах, в данном случае, в культурном пространстве Кабардино-Балкарии.

Выводы по главе 2

1. Основные научные выводы проблемных вопросов художественной выразительности графического дизайна, в процессе развития книгопечатания Кабардино-Балкарии, позволили установить теоретическую связь между основными информационными образующими стилями изобразительного языка книжного искусства.

2. Стилистическая выразительность языка национального графического дизайна определена как основа для формирования структурирующей категории «национальный стиль». Данный стиль, создающий манеру и цели коммуника-

¹ Никитин А. Л. Дороги веков. М.: Советский писатель, 1980. С. 64.

ции, является художественным выразителем комплекса национальных компонентов в визуальной культуре Кабардино-Балкарии.

3. В связи с тем, что в наше время теоретические и исторические проблемы книжной графической символики находятся на этапе перехода от стадии накопления и популяризации к осмыслению анализируемого процесса, синтезу и систематизации, то необходимы новые подходы в исследовании уже существующих сведений об экслибрисе.

4. В наши дни необходим синтетический анализ специфичных доминант книжного графического дизайна, определение влияния экслибриса на социальную жизнь этносов, его места и роли в глобальной культуре, а также в духовной культуре Кабардино-Балкарии.

5. Анализ отдельного сегмента кабардино-балкарского графического дизайна показал, что шрифт (буквенный знак) в книгопечатной системе активнейшее выразительное средство, где универсальные и специфичные доминанты шрифтового дизайна всецело устремлены на интенсивную трансляцию информационных форм печати и внедрение новых ценностных идеалов в систему этнокультурных традиций.

6. Средствами специфичных доминант графического дизайна осуществляются смысловые и образные формы книгопечатной культуры, формируются новые художественные приемы визуальной организации текста и создаются собственные информативные системы, подразумевающие поиск собственного национального изобразительного языка, способного объединить в единую художественную форму всю специфическую структуру предмета.

ГЛАВА 3

КНИГОИЗДАНИЕ И ПОЛИГРАФИЯ КАК ФОРМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПРАКТИКИ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ

3.1 Социокультурная практика книгоиздания как отражение опыта графического дизайна

Возникновение книгоиздательской практики Кабардино-Балкарии, в силу сложившихся культурно-исторических обстоятельств зафиксировано публикациями, в которых не было научной разработки данного вида деятельности и её культурное значение, раскрыто весьма скромно.

Вопросы и проблемы истории книгоиздания в Кабардино-Балкарии неразрывно связаны с духовной культурой народа. Ещё до 20-х гг. XX в. кабардинцы и балкарцы принадлежали к числу народов, не имеющих своей письменности. «В XIX веке кабардинские просветители Ш. Ногмов, К. Атажукин и другие предлагали кабардинские алфавиты на русской или арабской основе, а С. А. Урусбиев пытался создать балкарскую азбуку...»¹. По существу оба народа обрели свою письменность только в 20–30-е гг. прошлого столетия, сначала на латинской, а позднее на русской графической основе.

В рамках настоящего исследования, необходимо выделить временную хронологию охватывающую период формирования книгопечатания в Кабардино-Балкарии, с момента издания типографским способом, первых печатных книг, до нового времени. Условно, эволюцию типографского искусства книгопечатания в контексте взаимовлияния его формообразующих компонентов, возможно, разделить на основные периоды развития.

¹ Гарданов В. К., Арутюнов С. А., Дробижева Л. М., Мамбетов Г. Х., Мафедзов С. Х., Хутуев С. Х. Новое и традиционное в культуре и быте кабардинцев и балкарцев / отв. ред. В. К. Гарданов; Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, Кабард.-Балкар. НИИ истории, филологии и экономики при Совете Министров КБАССР. Нальчик: Эльбрус, 1986. С. 198.

Первый период, это «возникновение» (1917–1919 гг. XX в.), который характерен появлением первой профессиональной типографии, заложившей основы книгопечатания в Кабарде и Балкарии. Колоссальное значение этого периода для культуры республики подтверждают слова Н. М. Карамзина: «история ума представляет две главные эпохи: изобретение букв и типографий; все другие были их следствием»¹.

У истоков книжного издания на кабардинском языке стоял адыгский просветитель К. Атажукин. «Ещё в 1864 г. он издаёт книги для чтения на кабардинском языке» (Короткие рассказы, отрывки из народного эпоса «Сосыруко», «Кабардинскую азбуку»)².

Основателями национального книгопечатания считаются известные просветители: педагог и писатель А. Дымов и его единомышленник Н. Цагов. Они закупили в г. Казани типографское печатное оборудование и организовали в Баксане типографию, которая вошла в историю республики как «Типография братьев Дымовых»³.

Баксанским просветителям Нури Цагову, Адаму Дымову и Махмуду Гугову удалось осуществить вековую мечту горских народов – создать азбуку родного языка, открыть новометодное медресе с преподаванием научных дисциплин: арабского и кабардинского языков, истории мусульманских стран, истории адыгов, арифметики, географии, астрономии и др., основать книжное издательство и газету «Адыгский голос» на собственной полиграфической базе⁴.

Баксанский просветительский центр, был связан с рядом периферийных сельских медресе, где ученики обучались по учебникам дымовского издания. Отсутствие своей полиграфической базы сильно тормозило дело, и энтузиастам приходилось выпускать свои первые книжки в Тбилиси (У. Берсей, К. Атажукин, П. Тамбиев) или в Темирхан-Шуре и Казани (М. Фанзиев, С. Тайсаев,

¹ Немировский Е. Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. Из истории книгопечатания. Технические аспекты. М.: Наука, 2000. 659 с.

² Хуако З. Ю. Средства массовой информации и книгоиздание: Адыгская (черкесская) энциклопедия. М.: 2006. С. 844.

³ Опрышко О. Л. По тропам истории. Нальчик: Эльбрус, 1976. С. 27.

⁴ Ошнокова Ф. Ш. Из истории кабардинской журналистики // Вестник КБНИИ. 1972. № 5. С. 60.

А. Хатанов, А. Дымов). Сначала приходилось пользоваться учебниками стамбульского издания («Алыфбей», «Жеогърафие», «Книга счета» и, возможно, другими), затем в Баксане издаются последовательно две азбуки собственного составления. Было ясно, что подобным способом обеспечить учебниками даже баксанцев трудно и материально не выгодно. Было принято решение обзавестись своей печатной машиной. Это было после февральской революции 1917 г. Н. Цагов и А. Дымов поехали в Казань и, по свидетельству Х. Эльбердова, напечатали там в типографии товарищества «Умид» три книжки: «маленький букварь, книжку, в которой описаны адыгские блюда, и ещё одну, третью»¹.

По мнению М. А. Хакуашевой создание, в 1917 г., Баксанской типографии, фактически положило начало национальному книгопечатанию. Здесь, на основе алфавита, созданного А. Дымовым еще в 1913 г., было издано около 20 книг, в том числе «Воспитание характера», «Доброе слово», «Подарок детям» и другие. В типографии братьев Дымовых с ноября 1918 г. начала издаваться газета «Адыгэ макъ» («Голос адыга»). Данное событие, обусловило исторический факт создания первого периодического органа печати на национальном языке. Все печатные издания, этого периода, отличались четкостью и строгостью в оформлении, а также стремлением к поиску своего графического почерка².

Таким образом, можно утверждать, что деятельность типографии братьев Дымовых, оказало колоссальное влияние на просветительские и издательские практики кабардинцев и балкарцев, оставив глубокий след в духовной культуре народов, по существу, став предтечей, периода – «становления» национального книгопечатания.

До 1917 года в Кабарде и Балкарии периодические издания (газеты, журналы) не издавались ни на кабардинском, ни на балкарском, ни на русском языках. Это было обусловлено безграмотностью населения, отсутствием у него

¹ Эльбердов Х. У. Воспоминания // Ученые записки КБГПИ. Нальчик, 1957. Вып. 13. С. 165.

² Хакуашева М. А. Новые сведения к биографии Нури Цагова // Вестник института гуманитарных исследований правительства КБР и КБНЦРАН. Нальчик, 2003. № 10. С. 181.

своей письменности. Без попечительства со стороны власти о просвещении народа, не могло быть и речи об издании в Кабарде и Балкарии книг и газет.

После октября 1917 г. начинает развиваться печать в Кабарде и Балкарии. В 1918 г. за неимением постоянного печатного органа выпускаются листовки. Все они обращены к населению, призывают крестьян к мирному труду, а в грозный час опасности – к оружию, «защите завоеваний революции»¹.

В нальчикской типографии была издана и другая листовка: приказ исполнительного комитета Нальчикского округа от 22 декабря 1918 г. за подписью председателя исполкома Ф. Фадеева. В ней сообщается, что постановлением Нальчикского окружного съезда трудящихся создан исполнительский комитет, которому впредь до созыва съезда Советов передаётся вся власть в округе.

Ещё в 1918 году отсутствие в Кабардино-Балкарии органов информации и, в частности, газеты, затрудняло доведение до местных органов и широких масс трудящихся важных социально-экономических, политических и культурных мероприятий окружной власти. На своем заседании 25 мая 1918 г. окружной народный Совет, признавая необходимость издания в Нальчике окружной газеты, постановил: 1) газеты издавать на русском и арабском языках; 2) открыть на издание газеты ежемесячный кредит до 3000 руб.; 3) поручить окружному комиссару тов. Сахарову войти в соглашение с Нальчикским слободским народным Советом по поводу издания газеты².

По решению слободского народного Совета в Нальчике были национализированы две небольшие частные типографии – Львова и Позднякова. Их объединили в окружную типографию имени Революции 1905 г.

Нальчикская окружная газета под названием «Равенство» должна была выходить, как было отмечено выше, на русском и арабском языках. Редакторами её были назначены Мажид Фанзиев и Яков Лобанов, но выпуск газеты затягивался из-за отсутствия в типографии арабского шрифта, а затем из-за ослож-

¹ Герандоков М. Х. Из истории развития печати в Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 1989. С. 6.

² Там же. С. 27.

нения обстановки в крае в связи с начавшейся гражданской войной. Чтобы как-то выйти из положения, власти использовали либеральную газету «Адыгэмакъ» («Голос адыга»), издававшуюся с 1917 г. в Баксане в частном порядке братьями Дымовыми. Если прежде в ней публиковались материалы просветительного и литературно-художественного характера, то после установления в Кабарде и Балкарии народной власти, стали печататься и политические статьи, а также международные обозрения.

7 декабря 1918 г. Нальчикский окружной народный Совет рассмотрел вопрос о выпуске в Нальчике газеты на арабской графической основе и постановил: «Признать крайнюю необходимость открыть издание газеты на русском и кабардинском языках. ...Просить отпуск арабского шрифта из комиссариата народного просвещения Терского областного Совета и других политических организаций. Избрать в качестве ответственных редакторов газеты от горского народа Мажида Фанзиева и от русского Якова Лобанова, которым поручить приступить к организации этого дела и приглашению сотрудников в газету»¹.

Вопрос о национальной письменности был вопросом деликатным. В данные годы при решении его всемерно учитывались основные принципы национальной политики. Власти считали, что создание письменности на арабской основе означало бы усиление влияния культуры Арабского Востока на культуру кабардинцев и балкарцев. Создание письменности на основе русской графики в первые послеоктябрьские годы, несомненно, сыграло бы на руку националистически настроенной части населения Кабарды и Балкарии. Поэтому Советская власть санкционировала утверждение алфавита на «нейтральной латинской графической основе». К тому же латинский алфавит был по сравнению с арабским более доступен приобщающимся к грамоте народам.

Были и другие аргументы в пользу латинского шрифта. Выступая на III пленуме Северо-Кавказского крайкома РКП(б) 21 ноября 1924 г., А. И. Ми-

¹ Газета «Кабардино-Балкарская правда». 1964. 5 мая. С. 2.

коян говорил: «Переход на латинскую графику... создаёт сближение между Западом и Востоком»¹.

В Центральном государственном архиве Кабардино-Балкарии хранится документ, представляющий ныне для нас несомненный интерес. Это – протокол общего собрания граждан селения Малка Нагорного района от 3 сентября 1925 г. На повестке дня был вопрос о проведении двухмесячника по подписке на газету «Карахалк». В постановлении собрания записано: «Придавая весьма важное значение продвижению газеты в нашем селении, избрать из граждан с. Малка комиссию по проведению двухмесячника по подписке на «Карахалк». Поручить сделать заявку на подписку из расчета одна газета на каждые десять дворов, по числу всех 930 имеющихся в селении дворов, и строго следить за организацией и ходом подписки»².

Процессы укрепления печати, объединения мелких изданий, а также творческих и издательских сил интенсивно проходили и в различных административно-территориальных подразделениях региона. В конце 1927 г. система печати Северного Кавказа включала 30 газет, из них 11 центральных краевых, 19 местных (в том числе национальных) и 7 журналов. Необходимость сосредоточить городскую и районную печать на преимущественное освещение местной жизни и сделать это основательно, на хорошем профессиональном уровне вытекает из исторического опыта национальной печати. Сочетание традиций и современных требований легло в основу экспериментов тех редакций, которые с учетом условий работы и запросов читателей изменяли периодичность и объём номеров, уточняли другие типологические характеристики местных изданий с целью наиболее полного выявления их специфики. Использование исторического опыта в совершенствовании практической деятельности современной местной печати предстаёт в этом контексте как поле неисчерпаемой актуальности. Познание исторической преемственности помогает дать истинное определение характера новых явлений и их места в общественной жизни.

¹ Герандоков М. Х. Из истории развития печати в Кабардино-Балкарии. Ростовлпартархив, ф. 7, оп. 1, св. 10, арх. Нальчик: Эльбрус, 1989. С. 73.

² Там же. С. 78.

Формирование в 20–30-е гг. XX в. народного образования и введение всеобщего обязательного начального обучения, сделало возможным и необходимым создание и расширение в республике сети других культурных учреждений, образующих вместе со школой материальную базу культуры. Это относится, прежде всего, к бурному развитию издательского и библиотечного дела, что впоследствии послужило большим толчком к развитию национальной литературы.

Национальная письменность и разработка единого алфавита в конце 20-х гг. были одним из важных средств вовлечения в культурное строительство кабардинское и балкарское население. Огромную роль в решении этой сложной и ответственной задачи сыграли национальные газеты и журналы.

Значительную роль в деле культурного строительства на Северном Кавказе сыграл политико-экономический, литературно-публицистический и историко-краеведческий ежемесячник «Революция и горец» – орган Кавказского краевого комитета. Журнал освещал вопросы, интересующие самые широкие массы трудящихся национальных областей, уделяя максимум внимания положению и задачам культурно-просветительных учреждений, а также всем вопросам, возникшим в период проведения национальной политики Советской власти. В нём широко освещались опыт и практика национального строительства в областях и районах: Чечне, Осетии, Ингушетии, Кабарде, Балкарии, Черкесии, Адыгее, Карачае и др. Признавая тот факт, что коренная перестройка быта, уклада жизни на новых, идейных началах возможна только при полном всестороннем участии женщин, журнал придавал особое значение работе среди горянок, вопросам, связанным с раскрепощением женщин, вовлечением её в строительство нового мира. Журнал широко привлекал к сотрудничеству научные и культурные силы всего края.

Успехи культурной революции на Северном Кавказе во многом зависели от успешного перехода в сравнительно краткие сроки к единому алфавиту на латинской основе.

В начале 20-х гг. книги на национальных языках для кабардинцев и балкарцев издавались в ограниченном количестве в Ростове-на-Дону и в Москве. Но постепенно появляются и местные издания, которые печатались в типографии газеты «Карахалк», правда, в ограниченном количестве. Так, в 1925 г. в Нальчике напечатано шесть небольших брошюр. В том же году в Нальчике стала выходить на кабардинском и балкарском языках газета «Карахалк» (Бедно-та), в 1932 г. переименованная в «Ленинский путь», а затем также журнальная и книжная литература. Газеты, журналы, учебники, общественно-политическая и художественная литература на родном языке сыграли для кабардинцев и балкарцев огромную роль, как в развитии их национальных культур, так и в приобщении широких слоев населения к культуре других народов страны и к мировой культуре в целом.

Уже в 1925 г. при Северо-Кавказском краевом исполнительном комитете было образовано краевое национальное издательство, начавшее выпускать литературу на языках коренных народов региона.

Следует отметить, что в 1928 г. руководством Кабардино-Балкарии было принято решение «о национальном издательстве»: «С 1 июня организовать Кабардино-Балкарское областное издательство, в котором сосредоточить всю издательскую работу». И здесь же конкретно указывались те, кому поручалось организовать издательство: «Состав редакционно-издательской коллегии Облиздата утвердить в составе: тт. Петрова, Камбиева, Биттирова... Вспомним сегодня с благодарностью Г. И. Петрова, Х. М. Камбиева, Т. Ш. Биттирова – ведь это они стояли у истоков нашего сегодняшнего «Эльбруса», это во многом благодаря им начался отсчёт годам и десятилетиям его плодотворной деятельности на благо развития национальной культуры народов Кабардино-Балкарии»¹.

Значительным событием в культурном строительстве на Северном Кавказе явилось осуществление во второй половине 30-х гг. перевода письменности с латинизированного на новый алфавит, основанный на русской графике.

¹ Опрышко О. А. Издательству «Эльбрус» – 70. Нальчик: Эльбрус, 1998. С. 2.

Это диктовалось целесообразностью экономического и политического порядка. Отличительной особенностью всех северокавказских народов того периода являлись тенденции к объединению друг с другом и особенно с русским народом.

Если в 1920–1922 гг. газеты читались преимущественно интеллигенцией и сельским активом, то в последующий период, особенно после перевода письменности на русский алфавит, газета, журнал, книга прочно входят в быт широких народных масс. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что в 1939 г. подписка на центральные газеты увеличилась в Кабардино-Балкарии почти в два раза.

Новая письменность на русской основе значительно ускорила рост грамотности и культуры народов Кабардино-Балкарии, способствовала их приобщению к высокой культуре и литературному наследию русского народа.

Принимая во внимание вышеперечисленные моменты и особенности развития книгоиздания Кабардино-Балкарии можно констатировать, что в период бурного строительства местной государственности встала непростая проблема – освоение современных форм науки, культуры и производства, воспитание национальных кадров для полиграфии и издательств, вышедших из слоёв рабочих и крестьян. Насущной задачей стало адаптация науки и производства для нужд зарождающейся национальной культуры. В своих размышлениях о проблемах национальной культуры и поиске их разрешения О. Брик свидетельствовал: «Все возможности производства в наших руках; значит надо производить!»¹.

Первый заведующий издательством КБАССР Г. И. Петров вспоминал: «Весной 1928 года Северо-Кавказский крайком партии направил меня в Нальчик с заданием наладить издание национальной книги. Мне уже доводилось бывать здесь, когда создавалась первая областная газета. Кроме организации

¹ Брик О. М. За новаторство! [Электронный ресурс] // Новый Лепф. 1927. № 1. С. 28. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/>

национального издательства, на меня было возложено редактирование газеты «Карахалк»¹.

На развитие книгоиздательской практики значительное влияние оказал председатель облисполкома Бетал Калмыков, который видел в книгах источник распространения просвещения и культуры. Он выделил «для нужд издательства две печатные машины, полученные ещё в 1921 г. в фонд автономии Кабардино-Балкарии».

Первый же год работы вновь созданного национального издательства позволил резко увеличить выпуск национальной литературы. Если за три года (1925–1927) было выпущено всего 47 печатных листов, то за 8 месяцев 1928 г. уже было выпущено 99 печатных листов. «Молодая национальная литература вырвалась на свет и стала расти не по дням, а по часам»².

30 мая 1929 года президиум облисполкома заслушал сообщение о том, что издательству отпускаются средства на строительство. По предложению Б. Э. Калмыкова было выделено место под застройку там, где и ныне находится издательство «Эльбрус».

Переоборудование типографии поручили И. Е. Вилкову – старейшему работнику печати, участнику революции 1905 г., много лет проработавшему наборщиком в газете «Терек».

«В самые трудные дни борьбы с противниками работы по-новому и становления издательства к нам пришёл молодой энергичный человек – Пшикан Шугушев. Он окончил Коммунистический университет трудящихся Востока. Мы с ним подружились. Он стал моим заместителем. Работать стало легче. Было радостно сознавать, что появился человек, который может возглавить издательскую работу в Кабардино-Балкарии», вспоминает Г. И. Петров³.

Таким образом, становление книгопечатания в Кабардино-Балкарии стало значительным историческим этапом в непростом процессе образования искус-

¹ Опрышко О. Л. По тропам истории. Нальчик: Эльбрус, 1976. С. 121.

² Хутуев Х. И. Рука об руку. Издательству «Эльбрус» – 50. Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 121.

³ Петров Г. И. Полвека назад. Издательству «Эльбрус» – 50. Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 122.

ства печатного графического дизайна и оказывается в большой зависимости от технических и конструктивных усовершенствований полиграфических технологий. В частности, усовершенствования коснулись технологии машинного буквоотливного набора (линотипа, монотипа), широко распространённого в России с XIX в.

Анализ исследуемого этапа показывает, что в 1928 г. республиканским книжным издательством было выпущено на кабардинском, балкарском и русском языках 36 книг, общим объёмом около 100 печатных листов – это были главным образом так необходимые в то время учебные пособия для школ начального обучения и курсов по ликвидации неграмотности. В последующие годы издательство увеличило объём выпускаемой книжной продукции. Так, в 1932 г. уже были изданы 120 названий книг и брошюр, а в 1939-м – 149.

В данный период, растёт количество местных изданий и трудов классиков русской литературы: Гоголя, Пушкина, Толстого и т. д. Широко издаётся литература по различным отраслям знаний.

Опираясь на приведенную выше характеристику становления книгопечатания Кабардино-Балкарии можно выделить, что последующее совершенствование полиграфии, появление талантливых художников, постоянно сотрудничавших с издательством, позволили в короткий срок ликвидировать отставание в искусстве книжного графического дизайна и создать ряд значительных работ. Уже в 50–60-х гг. XX в. лучшие произведения книжных графиков Кабардино-Балкарии получили признание даже в таких крупных издательских центрах, как Москва и Ленинград.

В этой связи Х. И. Хутуев вспоминает: «Создание первого научного учреждения в Кабардино-Балкарии – научно-исследовательского института и рождение книжного издательства были крупными событиями в общественно-политической и культурной жизни республики.

Институт и издательство полвека работают рука об руку. За эти годы КБИИФЭ стал учреждением, способным разрабатывать серьёзные проблемы,

имеющие большое теоретическое, политическое и практическое значение, а издательство «Эльбрус» – одним из передовых книгоиздательских организаций Российской Федерации»¹.

Народный писатель КБР Х. Теунов вспоминал: «...На улице Головки, размещается книжное издательство «Эльбрус». Неподалеку Союз писателей Кабардино-Балкарии и Научно-исследовательский институт филологии и экономики. На протяжении многих лет работали над подготовкой и научным изданием знаменитого эпоса «Нарты», писатели, учёные и редакторы. Тщательно выверенные, сведённые в единый свод, научно прокомментированные «Нарты» сегодня изданы в подарочном оформлении, с великолепными иллюстрациями на кабардино-черкесском, адыгейском, балкарском, русском и немецком языках»².

Уже в 1940 г. жители республики получили 132 книги местного производства, в 1966 г. – 288, причем средний тираж одного издания достигал 4 тысяч экземпляров, а в 1967-м – 5,5 тысячи. Отдельные издания выпускались тиражом в 150–250 тысяч экземпляров. Наконец, немалое количество произведений кабардинских и балкарских писателей печатается в Москве и в других городах.

Несмотря на то что в 1941 г., большая часть сотрудников Кабардино-Балкарского книжного издательства ушла на фронт, оставшиеся – продолжили выпускать книги и брошюры, главной темой которых стала борьба с фашистскими захватчиками, призыв к защите Отечества. В тот период издательством выпущено 427 книг и брошюр тиражом более 1 млн экземпляров.

К концу 1945 г. сдаются в производство «Нартский эпос» на кабардинском языке, «Кабардинские сказки», подготовленные к изданию Т. М. Керашевым и З. М. Аксировым, «Аграрное движение в Кабарде в 1913 году», «Некоторые сведения из древней истории адыгов», подготовленные Г. А. Кокиевым и др.

¹ Хутуев Х. И. Рука об руку. Издательству «Эльбрус» – 50. Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 122.

² Теунов Х. И. Путь на Эльбрус. Сказ о Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 1982. С. 20.

Послевоенный период характерен стремлением местного издательства расширить тематический круг издаваемой литературы. По существу, этот процесс стал отправной точкой, с которой начинается «технологический» период Кабардино-Балкарского книгопечатания.

Этому процессу способствовали модернизация словоотливного набора, новые полиграфические формы, типичные для середины XX в., которые определили огромную надобность в изготовлении значительного числа разнообразных шрифтовых матриц и соответственного роста объёмов выпущенной книжной, журнальной и газетной продукции. Таким образом, данный период характеризуется подъёмом общественного спроса на периодическую печать, которая стала индикатором новых социальных преобразований в республике.

В понятийное определение периодики, как элемента графического дизайна обычно включают журнальную и газетную продукцию, периодические сборники, альманахи, учёные труды, бюллетени. В культурной жизни кабардинцев и балкарцев периодика стала активно позиционировать себя, прежде всего в просветительской пропаганде и создании информационного пространства.

Создание книги – большое, сложное дело. Прежде чем она выйдет в свет, над ней трудятся не только автор и редактор, но и все те, от кого зависит, чтобы внешний и внутренний вид книги отвечал её содержанию, чтобы она имела высокохудожественный вид. Эту задачу выполняют многие специалисты: редакторы, дизайнеры, художественные редакторы, выпускающие редакторы, технические редакторы, корректоры, машинистки. От их мастерства и вкуса зависит оформление книги, создание её целостного строя.

«За пятьдесят лет существования издательства «Эльбрус» было выпущено около десяти миллионов одних только учебников. А сколько общественно-политической, художественной, детской, производственно-технической, научно-популярной, сельскохозяйственной и краеведческой литературы» – пишет в своей работе «Книга и жизнь» Е. Т. Кешева ¹.

¹ Кешева Е. Т. Книга и жизнь. Нальчик: Эльбрус, 1984. С. 25.

Редакция художественного оформления является очень важным звеном в книжном издательстве. Именно в редакции решается вопрос – какой быть будущей книге по иллюстративно-проектному дизайну. В зависимости от объёма художественный редактор определяет формат будущего издания, переплёт и состав оформления. Вместе с художником редактор решает, как и в какой манере лучше выполнить оформление, во сколько красок решить переплёт, титул, какую взять полосу набора, верстки, какой лучше использовать кегль, гарнитуру шрифта. «Сложна и ответственна задача иллюстратора рисунков, которыми сопровождается авторский текст, это не просто комментарий к литературному сюжету, а творческое проникновение в идейно-художественный смысл произведения, в его назначение»¹.

В 1957 году Кабардино-Балкарское книжное издательство приняло участие во Всесоюзной выставке книги, графики и плаката и было удостоено диплома за издание юбилейной серии произведений местных писателей и поэтов.

В 1959 году в Советском Союзе был проведен Всероссийский конкурс на 50 книг, лучших по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. В число этих изданий вошел сборник кабардинских сказок «Золотая крупинка», выпущенный издательством Кабардино-Балкарии.

«Наша книжная графика интенсивно стала развиваться с 50-х гг. В последующие периоды были созданы наиболее интересные графические серии – иллюстрации к произведениям русской, советской и зарубежной литературы, а также к произведениям местных авторов»².

Такие конкурсы в отечественном книгопечатании стали традиционными, и республиканское издательство с честью выдерживает это своеобразное соревнование с лучшими книжниками страны. Благодаря им читатели познакомились с новыми изданиями кабардинских, балкарских и русских авторов на родных языках. Это книги: роман А. Кешокова «Чудесное мгновение», М. Губжева «Приятный ветерок», А. Налоева «Ветер Уруха», стихи и поэмы К. С. Отарова

¹ Кешева Е. Т. Книга и жизнь. Нальчик: Эльбрус, 1984. С. 53.

² Там же. С. 56.

«Родная земля», Ф. Балкаровой «Самое сокровенное», Б. Гуртуева «Светлые дали», Х. Эльбердова «Сказки», З. Кардангушева «Верный друг», роман В. Кузьмина «Без отца», А. Шомахова «В горном краю» и др.

Кроме этого, было выпущено немало русской литературы переведённой на национальные языки. На кабардинский: Н. Носов «Повести», пер. М. Нартоков; М. Шолохов «Судьба человека», пер. П. Шевлоков; В. Каверин «Два капитана», пер. Ж. Карданов; Ю. М. Корольков «Партизан Лёня Голиков», пер. К. Балкаров; М. Саид-Заде «Спор плодов», пер. Ад. Шогенцуков. На балкарский: А. Гайдар «РВС», пер. О. Этезов; А. Толстой «Золотой ключик или приключение Буратино», пер. М. Жабоев; Дж. Свифт «Гулливер у лилипутов» и др.¹

В разделе искусство: Х. Карданов «Песни», современные молодёжные песни «Пойте с нами», «Одноактные пьесы», предназначенные для самостоятельных театральных коллективов.

Расцвет книгопечатания Кабардино-Балкарии можно отнести к 60–80-м гг. XX в. Это время, когда началась новая политика в книгопечатании страны, характерная ослаблением политического контроля над книгоизданием и распространением книжной продукции. В 1963 г. Кабардино-Балкарское книжное издательство было переименовано в «издательство «Эльбрус».

Издательство «Эльбрус» – ровесник кабардинской и балкарской письменности. И глубоко символично, что первыми серьёзными работами стали школьные учебники. Над их созданием работали Магомед Энеев, учителя-просветители Хасан Эльбердов и Саид Шахмурзаев. Усовершенствование учебников для национальных школ продолжили такие видные ученые, как доктор филологических наук, профессор Б. М. Карданов, кандидаты наук – Х. З. Гяургиев, А. Ж. Будаев, Ш. Ш. Чеченов, Х. Ш. Урусов, Б. А. Тамбиев, А. Ю. Бозиев, А. З. Холаев, А. К. Эржибов, А. Х. Согтаев, А. Х. Хакушев, М. Б. Гуртуева, И. Х. Ахматов, Б. Т. Созаев, Л. Т. Куготов, учителя и методи-

¹ Темборова Е. С. Летопись печати КБАССР 1960. Кабардино-Балкарское книжное издательство. альчик, 1960. С. 42.

сты – М. Ж. Кереев, Н. А. Багов, Ж. Н. Таов, отличник просвещения, заслуженный работник культуры КБАССР Л. Г. Захохов, М. Б. Жабоев, Х. М. Темоев, Ф. Э. Медалиева, Х. И. Атакуева.

Для роста книгопечатной культуры правительство страны признало рациональным проводить периодические книжные выставки-конкурсы, всемерно привлекать лучших мастеров искусства слова и изображения, работников полиграфии и издательств к анализу качества художественного оформления и полиграфического воплощения книжной формы. Были поставлены задачи по обучению специалистов в области оформления книги и книгопечатного дела.

Важным фактом для оценки творческих достижений в процессе формирования культуры книгопечатания стало, то, что в этот период республиканское издательство «Эльбрус» стало принимать активное участие в Московских международных книжных выставках-ярмарках, во Всесоюзных, Всероссийских конкурсах искусства книги и достигло немалых высот. Ярким примером признания заслуг «Эльбруса» в книгоиздании стало то, что более 100 выпущенных им книг на этих представительных конкурсах были удостоены почётных грамот и дипломов.

Необходимо подтвердить, что в 60–80-е гг. XX в. достигнуты видимые успехи во всех областях знания, включая те, которые исследуют саму духовную культуру кабардинцев и балкарцев – их язык, историю, этнические особенности, фольклор, литературу, изобразительное искусство. Так, уже в 1967 г. вышла в свет двухтомная «История Кабардино-Балкарской АССР с древнейших времён до наших дней», в 1974 г. – народный эпос «Нарты», проведена большая работа по изданию словарей и грамматики кабардинского и балкарского языков.

В республиканском книжном издательстве «Эльбрус» впервые вышли в свет книги классиков кабардинской и балкарской литературы – Б. Пачева, К. Мечиева, А. А. Шогенцукова. С книг, изданных «Эльбрусом», началось триумфальное восхождение на вершину литературного Олимпа народных поэтов Кабардино-Балкарии А. П. Кешокова и К. Ш. Кулиева. С изданных «Эльбру-

сом» книг, стало известно широкому кругу читателей в нашей стране и за рубежом, творчество и других писателей и поэтов. Это балкарские авторы: И. Ахматов «В буран», рассказы; М. Геттуев «Назир», поэма; И. Маммеев «Светлое утро»; А. Теппеев «Дочь Джаннет»; Дж. Токумаев «Судьба сироты», повесть и рассказы; З. Толгуров «Медвежий камень», рассказы.

Кабардинские: Л. Агноков «Стихи»; А. Браев «Вечерний звон», рассказы и повесть; К. Ельгаров «Солнце детства»; Х. Каширгов «Крепкие корни»; Б. Карданов «Путь солдата», повесть; Б. Куашев «Собрание сочинений», т. 2; П. Мисаков «Небо на плечах», стихи.

Русские: «Песни жившие до нас». Из народной поэзии кабардинцев и балкарцев, пер. Н. Гребнева; «Рукопожатие». Сборник произведений местных авторов, сост. В. Г. Кузьмин; А. Толстой «Князь Серебряный»; В. Грудзинский «Следы на сердце», рассказы ¹.

70-е годы XX века для национального книгопечатания стали эпохальными. Был полностью реконструирован полиграфкомбинат им. Революции 1905 года. Полиграфия осваивала различные производства новых наборных и формных оборудований, современных отечественных и зарубежных офсетных машин, переплетных станков для горячего и холодного тиснения. Широко стали внедряться в производство поточные автоматические линии брошюровочно-переплетных машин и многоцветные офсетные формы печати. Расширяются сопровождающие книгопечатанье отрасли культуры: библиотечная система и книжная торговля.

Решение технического блока проблем показало, что в эти годы, национальное книгопечатание пережило коренную качественную модификацию. Полиграфия становится мощнее, приобретает последнее оснащение, используются новые технологические процессы. Подобное быстрое развитие в основном связано с повышенным спросом на книжную продукцию у жителей республики. Повысился не только лишь оборот, но и качество издаваемой книжной продукции.

¹ Нагаева Т. Б. Летопись печати 1966 г. Нальчик: Типография им. Революции 1905 г., 1969. 32 с.

И, тем не менее, книгопечатание Кабардино-Балкарии в целом ряде основных показателей, как производительность и фондоотдача всё же уступала центральным и зарубежным издательствам.

Высокой оценкой деятельности издательства «Эльбрус» стало награждение его почётной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР. Указ об этом был издан 12 мая 1978 г.

УКАЗ

ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР

О награждении Кабардино-Балкарского книжного издательства «Эльбрус» почётной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР.

За плодотворную работу по коммунистическому воспитанию трудящихся, вклад в развитие книгоиздательского дела, наградить Кабардино-Балкарское книжное издательство «Эльбрус» ПОЧЁТНОЙ ГРАМОТОЙ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА РСФСР.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР

М. Яснов

Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР

Х. Нешков

Москва, 12 мая 1978 года

Лауреат государственной премии СССР, крупнейший советский литературовед, автор популярных устных рассказов Ираклий Андроников писал: «Великие писатели наши Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, можно сказать, сдвинули горы и приблизили Кабарду к России, уже давно сделали её родной сердцу каждого русского. Но то, что прежде литераторы совершали в одиночку, теперь, осуществляется целым отрядом художников слова»¹.

Популярный итальянский детский писатель Д. Родари поделился во время встречи с юными нальчанами своими впечатлениями:

«Дорогие друзья! Сегодня утром я получил моего «Чиполино» в переводе на кабардинский язык. Разрешите заверить вас, что этот факт поразил меня и

¹ Андронников И. Л. Почётный пионер Нальчика // Газета «Кабардино-Балкарская правда». 1964. 1 янв. С. 4.

доставил столько же радости, сколько первый перевод моей книги за границей, а это был перевод на русский язык»¹.

Динамику роста объёма выпускаемой в республике литературы можно проследить по таблице 1:

Таблица 1

Динамика выпуска книг, журналов и газет (1950–1980 гг.)

	1950	1960	1970	1975	1980
Число книг и брошюр	78	192	133	148	123
Тираж, тыс. экз.	296,9	434	831	785	692
Число журналов и других периодических изданий	4	8	9	6	3
Число газет	13	6	12	12	18
Разовый тираж, тыс. экз.	42,9	66	141	161	194

«В данный период издательство выпускает продукцию по многим отраслям науки и искусства на русском, кабардинском и балкарском языках, а полиграфический комбинат обслуживает возросшие потребности населения в разнообразной печатной продукции» (табл. 1)².

Не менее яркие показатели отражают рост таких учреждений культуры, как библиотеки (табл. 2).

Таблица 2

Динамика роста количества библиотек (1927–1980 гг.)

	1927	1945	1950	1960	1970	1975	1980
Всего библиотек	16	109	152	249	240	237	217
Из них в городах и посёлках городского типа	—	16	37	104	93	93	82
В них книг, тыс. экз.	—	64,4	284,6	839	1788	2189	3100
Из них в сельской местности	—	93	115	145	147	144	135
В них книг, тыс. экз.	—	31,5	195,1	845,6	1255	1280	1400

¹ Родари Д. Вечер дружбы // Газета «Кабардино-Балкарская правда». 1957. 17 июля. С. 3.

² Кабардино-Балкарской АССР – 60 лет: стат. сб. / ЦСУ РСФСР, Кабард.-Балкар. АССР, Стат. упр. Нальчик: Эльбрус, 1981. С. 158.

«Хотя число библиотек с 1960-го по 1975 г. несколько сократилось, произошло это за счёт объединения мелких в более крупные¹.

В 1979 году ректор Кабардино-Балкарского государственного университета В. К. Тлостанов, в своём обращении в честь 50-летнего юбилея издательства, обозначил: «Создание Кабардино-Балкарского книжного издательства было крупным шагом в развитии культуры народов республики»².

Задачи исследования предполагают культурологический анализ также еще одного аспекта книгопечатания – утилитарности. О росте культурных запросов жителей республики и их ориентации на более высокие формы духовной культуры, можно судить на основании использования дополнительного досуга, который позволяет установить закономерную связь между заинтересованностью в потреблении сложных элементов духовной культуры, таких как чтение.

При изучении интереса к художественной и исторической литературе, того периода, обнаруживается, что рост интернациональных ориентаций не сопровождается в широких слоях населения республики падением интереса к творчеству национальных писателей. И в самом деле, по библиографической статистике, многие респонденты проявляли огромный интерес к любимым ими национальным писателям (К. Кулиев, А. Кешоков, Т. Зумакулова, А. Шогенцуков, Х. Теунов, А. Шортанов, М. Мокаев и др.). То же обнаруживается при изучении интереса к исторической литературе.

В изучаемый исторический период, вышли в свет книги поэтов и прозаиков, вошедших в антологию Кабардино-Балкарской литературы: А. Хавпачева, С. Шахмурзаева, Б. Гуртуева, К. Отарова, Х. Теунова, А. Шортанова, Ж. Залиханова, О. Этезова, Б. Куашева, А. Шомахова, М. Геттуева, М. Кереева, И. Бабаева, М. Мокаева, Э. Мальбахова, П. Кажарова, В. Кузьмина, З. Тхагазитова, А. Бицуева, Х. Бештокова и др.

¹ Кабардино-Балкарской АССР – 60 лет: стат. сб. / ЦСУ РСФСР, Кабард.-Балкар. АССР, Стат. упр. Нальчик: Эльбрус, 1981. С. 157.

² Тлостанов В. К. Статья. Издательству «Эльбрус» – 50. Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 128.

Народный поэт Кабардино-Балкарии А. П. Кешоков писал: «Если мы от прошлых поколений унаследовали мечту о просвещении, то будущие поколения унаследуют от нас книги, которые сделаны нашими современниками мыслителей и писателей всех эпох, стерев между ними временное пространство»¹.

Важное место в выпускаемой издательством литературе всегда занимали книги по исторической, научно-популярной, краеведческой тематике. В период с 1960-го по 1990 г. XX в. издательством были изданы книги, посвящённые жизни и деятельности кабардинских и балкарских просветителей, общественных деятелей Шоры Ногмова, Кази Атажукина, Лукмана Кодзокова, Султанбека Абаева, Мисоста Абаева, Талиба Кашежева и других. Кроме этого, был издан ряд книг, вызвавший повышенный читательский интерес. Среди них Д. В. Шабаев «Правда о выселении балкарцев», – к 40-летию депортации балкарского народа; сборник статей «Национально-освободительная борьба народов Северного Кавказа и проблемы мухаджирства»; сборник статей и воспоминаний «В огне закалённые» – о боевых делах 115-й Кабардино-Балкарской кавалерийской дивизии; Т. Х. Кумыков «Культура, общественно-политическая мысль и просвещение Кабарды во второй половине XIX – начале XX века»; Е. Г. Битова «Социальная история Балкарии XIX века»; М. Ч. Кудаев «Древние танцы балкарцев и карачаевцев»; Б. К. Мальбахов, К. Ф. Дзамихов «Кабарда во взаимоотношениях России с Кавказом, Поволжьем и Крымским ханством» (середина XVI – конец XVIII в.); сборник статей «Горские евреи в Кабардино-Балкарии»; Д. М. Таумурзаев, Х. К. Байрамкулов «Карачаево-балкарские народные игры»; О. Л. Опрышко «На изломе времён» и др.

Большой общественный резонанс в республике вызвал выход в 1995 г. четырёхтомной Книги Памяти Кабардино-Балкарии с именами более 30 тысяч наших земляков, павших в период Великой Отечественной войны.

¹ Кешоков А. П. Статья. Издательству «Эльбрус» – 50. Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 127.

«Бессмертна, как жизнь», так высказался о книге известный балкарский поэт К. Кулиев. «Книга вместила весь мир со всей его бессмертной красотой и бедами, всю радость и все страдания людей»¹.

В буклете, изданном к Международной книжной выставке, писали: «Если все книги и брошюры 48 093 названий, которые в минувшем году выпустили издательства Российской Федерации, собрать в павильоне «Советская печать» Выставки достижений народного хозяйства СССР, то для других экспонатов вряд ли останется место. Вот почему в новой экспозиции павильона представлены только лучшие издания – наиболее актуальные по теме, удачные по оформлению и полиграфическому исполнению»².

«Издательство «Эльбрус» достигло много за годы своего существования, – пишет И. М. Гадиев. – Это результат напряжённого труда всего коллектива. Мы с особой благодарностью вспоминаем имена всех директоров – Георгия Ивановича Петрова, Пшикана Шугушева, Хамата Камбиева, Хазретали Ерижокова и др. ...редакторов и корректоров, художников, много лет проработавших в издательстве»³.

В 1992 году начинает свое функционирование издательско-торговый центр «Эль-Фа» в составе литературных редакторов, дизайнера и корректора, которые и осуществляли всю работу по изданию книг. Главный редактор издательства В. Н. Котляров стал инициатором издательского проекта «Фатум» – задуманной серии, с которой издательский центр начал свою деятельность. В этой серии было запланировано выпустить более 50 томов, состоящих из пяти разделов: «Детектив», «Мистика», «Романтика», «Фантастика», «Приключения». За семь лет существования издательством выпущено более трехсот названий книг, в том числе около тридцати в серии «Кавказский литературно-исторический Олимп» (КЛИО). Дизайн-проектирование серии осуществил

¹ Кулиев К. Ш. Бессмертна, как жизнь. Издательству «Эльбрус» – 70: буклет. Нальчик: Эльбрус, 1998. С. 16.

² Международная книжная выставка социалистических стран. 50 лет Великому Октябрю: буклет. М., 1967. С. 6.

³ Гадиев И. М. Славный юбилей. Издательству «Эльбрус» – 50. Нальчик: Эльбрус, 1979. С. 30.

М. Горлов, который нашел свежие концептуально-значимые выразительные средства, обладающие национальными традиционными формами.

С 2005 года книги стали издаваться под маркой «Издательство М. и В. Котляровых». В настоящее время, издательство заняло нишу, которая оказалась, незаполненной – выпускать монографии, сборники исследовательских работ ученых Кабардино-Балкарии, так же издательские серии и проекты: «Балкария: время и лица»; «Кабарда: время и лица»; Возвращение («Страна Прометей»); Карачай и Балкария: страницы прошлого; Мастера декоративно-прикладного искусства: «А. З. Пазов», «В. А. Мокаев» «М. А. Хацукова» и др.

Исследование социокультурной практики книгоиздания Кабардино-Балкарии выявило, что графический дизайн проявляет себя как явление, обладающее общезначимыми культурными традициями, предназначенными для выражения основных программ реализации духовного возрождения народов. Кроме коммуникативных функций, графический дизайн как инструмент визуальной культуры выполняет продуктивную функцию синтеза эстетического и утилитарного. В контексте визуальной культуры его надлежит рассматривать в качестве концептуального средства выразительной коммуникации.

3.2 Книгоиздание Кабардино-Балкарии в контексте развития полиграфических средств

При содействии определенных условий обусловленных формированием информационной культуры, «эстетическая информация осуществляется через выразительную форму, являющуюся частью структуры художественного образа»¹. Говоря иными словами, воспроизводя информационные печатные практи-

¹ Путин В. В. Цель проведения Года литературы – напомнить об исключительной значимости литературы и ее особой миссии [Электронный ресурс]. – [Веб-сайт] <http://onf.ru/2015/01/29/putin-cel-provedeniya-goda-literatury-napomnit-ob-isklyuchitelnoy-znachimosti-literatury/> (дата обращения 06.02.2017).

ки, графический язык олицетворяет квинтэссенцию научной и творческой сферы этносов, которая отображается как специфичное средство культурного развития. Еще Маклюэн отмечал, что для современного человека «письменное или печатное слово стало вещью осязаемой»¹.

Мировая полиграфическая практика содержит свои временные взаимоотношения, закономерности и является самой динамичной, бурно развивающейся отраслью. Глобальное развитие печатных средств в непростых процессах мировой культуры, связанные с максимальной репрезентацией визуальной информации, обусловило особую роль концептуального языка графического дизайна. Этот графический язык, обладающий большим выразительным потенциалом, сможет объединить различные культуры в результате синтеза визуальных коммуникаций. Благодаря этому, графический дизайн как инструмент печатной практики, воспроизводящей содержание культурных текстов, со временем может стать фактором переориентации глобализационных процессов в направлении единства этнокультур.

В истории существуют две разные даты изобретения книгопечатания: в Китае в 581 г. н. э. (по китайским источникам в период 936–993 гг.) и в средневековой Европе (около 1300 г.)².

Достоверным историческим фактом первого китайского печатного текста, является изданная в 868 г., гравированная копия буддийской Алмазной сутры, на которой изображён Будда в окружении святых.

В Европе, техника печатания на ткани, в первый раз появилась приблизительно в 1300 г. Сохранились отпечатанные для культовых обрядов графические символы и знаки, которые могли быть сравнительно крупными и сложными. Позднее, примерно около 1400 г., произошла популяризация отпечатанных на бумаге гравированных миниатюр на библейскую тематику и игральные карты. Массовость, в производстве печатного графического продукта на бумаге, возникла приблизительно в 1425 г.

¹ Маклюэн Г. М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, Эльга, 2004. С. 92. (Сер. Сдвиг парадигмы. Вып. 1.)

² Книгопечатание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

Основоположником современного книгопечатания по праву считается И. Гутенберг, родившийся в Майнце около 1394–1399 гг. Его изобретение печатного станка и наборных буквенных знаков, из которых составляется текст, произвело поистине революционные преобразования в создании книги.

Первые печатные образцы Гутенберга, Фуста, Шеффера («Fragment vom Weltgericht», фрагмент из страшного суда) были отмечены стремлением первопечатников сохранить устоявшиеся рукописные шрифтовые формы. Прежде всего, это проявлялось в расцвечивании фонов и буквиц, а также обильным использованием *лигатур* – знаков составленных из элементов нескольких графических символов. В этой связи, печатное творение отождествлялось с рукописной книгой, что в своё время вызвало немало путаницы, так как первопечатники стремились воспроизвести достигнутое совершенство рукописного письма XV столетия. Существуют сведения, что финансировавшему Гутенберга Фусту, удалось реализовать несколько экземпляров вышеназванной библии в Париже, выдав их за рукописные. Но со временем наборные шрифты начали развиваться своим самостоятельным путем, все больше и больше отдаляясь от своего прообраза – рукописного письма ширококонечным пером. Тем не менее связей с первостепенными рукописными стилями типографские шрифты никогда не утрачивали.

Современное искусство типографики (искусство наборного шрифта) необходимо рассматривать не только как средство текстовой информационной организации, но и как предмет полиграфической практики. «Начало печатного издания – слово, его звучание, заявляет польский художник Л. Урбаньский... Полиграфист – имеет право даже разрушить рисунок слова, чтобы усилить значимость его содержания»¹. «Полиграфист – это человек, восприимчивый к маленькому чёрному знаку, к диалогу белизны и черноты, к взаимной соотнесённости линии, пятна, точки, пустоты»².

¹ Урбаньски Л. Далёкое и близкое. Иллюстрация. М.: Советский художник, 1988. С. 233.

² Савицкая В. Вокруг книги. Иллюстрация. М.: Советский художник, 1988. С. 234.

Теоретические проблемы, связанные с исследованием современной формы промышленной и технической сферы, печатного продукта, отражены в книгах Г. Киппхана, Ф. Романо, Ю. Н. Самарина, С. И. Стефанова.

Г. Амброс и П. Харрис, высказывают точку зрения, где рассматривают полиграфию как «средство, с помощью которого письменной идее дается визуальная форма»¹. Аналогичное толкование содержится в энциклопедии Британика, где буквенный дизайн рассматривается как «подбор букв для того, чтобы организовать слова и предложения для печати на бумаге или для вывода на экран дисплея»².

Историю развития книгопечатания изучали И. Е. Баренбаум, Ю. Я. Герчук, Е. Л. Немировский, А. А. Сидоров. Проблемы исследования современных тенденций буквенного дизайна в полиграфии представлены в изданиях Г. П. Аксенова, Д. А. Золотарева, В. В. Лаптева, С. И. Серова.

В последние годы, необычный интерес вызвали диссертационные исследования, посвященные разным видам полиграфических форм. Среди них труды В. А. Андреевой, М. Е. Бирюковой, С. Б. Головки, Е. А. Хоменко, Д. А. Денисова, Т. А. Игошиной, В. В. Лаптева, Т. А. Мазуриной, О. И. Рожновой, А. С. Сундукова.

Исторические аспекты развития печатной практики Кабардино-Балкарии рассматриваются в работах Х. И. Хутуева, Г. Х. Мамбетова, М. Х. Герандокова, З. М. Налоева, В. К. Гарданова, С. Х. Мафедзева, М. А. Хакуашевой, Е. Т. Кешековой и др.

Авторы рассматривают проблемы национального книгопечатания как аспект семиосферы, что разрешает обнаружить особенные формы превращения книжного графического дизайна в знаковую подсистему, выявить концепцию модели книгопечатания, создать формы взаимовлияния дискурсивных практик, существующих в книгопечатной культуре.

¹ Ambrose G., Harris P. The Fundamentals of Graphic Design. London: AVA Publishing, 2009. P. 38.

² Эклибрысы и штемпели частных коллекций в фондах Исторической библиотеки. [Кат.] / Гос. публ. ист. б-ка России; [Сост. В. В. Кожухова]. М.: Изд-во ГПИБ, 2001. 18 с.

После революционных событий 1917 г., в некоторых национальных районах Северного Кавказа не существовало необходимых условий для издания газет большим тиражом, возникли издания, названные Н. К. Крупской «детищем революции», – стенные газеты ¹.

По данным Инструкторского отдела РОСТА на 1 октября 1920 г., из 370 выходивших в стране газет 71 (или 19,2 %) была стенной ². Большинство из них издавалось местными отделениями РОСТА, агитационными инструкторскими бригадами, агитпоездами. Так, в 1920 г. только на Кавказе – в Баку, Армавире, Нальчике, Владикавказе, Усть-Лабинске и в других городах – выходило более 30 стенных газет под названием «Кавказская коммуна» на 15 языках горских народов ³.

Отмечая, что стенная печать в этот период «становится одним из основных типов периодического издания», Ф. Ш. Ошнокова посвящает специальное исследование нальчикской окружной «Кавказской коммуне», которая характеризуется как первый большевистский орган Кабардино-Балкарии ⁴.

«Кавказская коммуна» и другие издания местных отделений РОСТА были стенными газетами, которые издавались в десятках или сотнях экземпляров наборным или литографским способом. Возможности этих изданий часто ограничивались слабой полиграфической базой: «газеты печатались на оберточной бумаге, периодичность нарушалась, тиражи урезались до минимума» ⁵.

Однако редакции проявляли много изобретательности при оформлении и подаче материалов. Использовались крупные шапки через всю страницу, шрифтовые выделения, развернутые заголовки-призывы, иногда рисунки. Большое внимание уделялось рекламной вёрстке, доходчивому, броскому расположению материалов.

¹ Корнилов Е. А. Советская печать Дона и Северного Кавказа. 1917–1925: историческая типология. Издательство Ростовского университета, 1984. С. 17.

² Там же.

³ Там же. С. 24.

⁴ Ошнокова Ф. Ш. Из истории кабардинской журналистики // Вестник КБНИИ. 1972. № 5. С. 35.

⁵ Корнилов Е. А. Советская печать Дона и Северного Кавказа. 1917–1925: историческая типология. Издательство Ростовского университета, 1984. С. 48.

Нальчикская «Кавказская коммуна», положившая начало национальной печати Кабардино-Балкарии, издавалась, в основном, на русском языке, в ЦГАОР сохранились лишь несколько номеров, напечатанных на кабардинском языке арабским шрифтом «газеты печатались на оберточной бумаге, периодичность нарушалась, тиражи урезались до минимума»¹.

Зарождение и развитие полиграфической промышленности в республике началось в июне 1918 г. Заседание Нальчикского окружного народного Совета принял к рассмотрению вопрос о национализации типографии. В принятом решении читаем: «Заслушав заявление Союза печатников слободы Нальчик... Народный Совет постановляет: типографию Львова и Позднякова взять в своё распоряжение, назначить для заведования ею комиссара и предложить Союзу печатников в самом непродолжительном времени приступить к работе»².

Решением Экономического Совещания (ЭКОСО) от 3 декабря 1921 г. открывается типография «Красная Кабарда». Ей предстояло стать родоначальницей полиграфической базы республики.

С 1924 года газетная типография называлась «Карахалк» («Беднота») по названию печатаемой в ней газеты. В 1925 г. она была переименована в типографию им. Революции 1905 года. Кроме газеты, в типографии в 1927 г. были выпущены на кабардинском и балкарском языках книги, а вернее, брошюры семи названий тиражом в 1,5 тыс. экземпляров.

Периодическая печать на Северном Кавказе стала издаваться, начиная с 1917 г., в которой освещались все более или менее значительные события, в частности, связанные с гражданской войной на Тереке. В Пятигорске издается несколько газет. Среди них «Кавказские Минеральные воды», «Пятигорский листок», «Пятигорье», «Курорт», «Пятигорское эхо», «Кавказский край», «Народ», «Посредник». В этих газетах затрагивались вопросы общественной жизни, публиковались местные материалы. Газета «Пятигорье», например,

¹ Корнилов Е. А. Советская печать Дона и Северного Кавказа. 1917–1925: историческая типология. Издательство Ростовского университета, 1984. С. 57.

² Кешева Е. Т. Книга и жизнь. Нальчик: Эльбрус, 1984. С. 80.

публиковала историко-этнографический материал по региону (Северная Осетия, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия, Адыгея). В ней печатался известный собиратель северокавказского фольклора Е. Баранов. Общественно-политическим и литературно-художественным органом печати была газета «Пятигорское эхо», привлекавшая к сотрудничеству многих общественных деятелей, журналистов, литераторов.

По газетам того времени, печатавшимся во Владикавказе и Тифлисе, можно было бы восстановить все этапы истории народов Северного Кавказа после Февральской революции. К сожалению, до наших дней сохранилось незначительное количество разрозненных экземпляров газет, выходивших в те годы. Вот некоторые из них:

1. «Горская жизнь» – общественно-политическая, экономическая и литературная газета Северного Кавказа. Редактор Е. Бритаев. Выходила ежедневно, начиная с августа 1917-го по март 1918 г. Полный комплект сохранился в Северо-Осетинском НИИ краеведения (г. Владикавказ). В газете «Горская жизнь» добросовестно изложена хроника Терской области, отчёт о II съезде трудовых народов Терека и др.

2. «Народная власть» – орган Терского народного Совета, 1918 г., Владикавказ. Сохранились разрозненные номера в Чечено-Ингушском НИИ краеведения. По сохранившимся номерам можно восстановить работу IV и V съездов Советов народов Терека, получивших название съездов трудовых народов области. Сохранились выступления тт. Орджоникидзе, Пашковского и др.

3. «Вольный горец» – орган революционной демократии Северного Кавказа. Еженедельная общественно-политическая и литературная газета. Редактор Ахмет Цаликов (1919–1920 гг.). Комплекты этого печатного органа сохранились в архиве Грузинской ССР. В течение двух лет Ахмет Цаликов издавал в Тифлисе свою газету, заполняя её, главным образом, своими очерками и статьями. Заслуживают внимания «Путевые заметки по Дагестану» А. Цаликова и материалы Темботова под рубрикой «Советская власть на Тереке», статьи о Ка-

барде, Осетии и Ингушетии. Газеты дважды подвергались трансформации. Издавалась также газета «Терская правда» – орган Владикавказского комитета РКП(б), комплект которой не сохранился.

Дизайн этих изданий отличался скромностью оформления и зависел в основном от эстетических предпочтений наборщика. Элементами «украшательства» были орнаментальные рамки, заставки, концовки, буквицы. Позднее, когда в 1925 г. начал издаваться региональный ежемесячный литературно-художественный иллюстрированный журнал «Молот», дизайн изданий стал изменяться. Журнальная информация должна была отличаться от газетной полнотой и разнообразием. Она должна была доносить информацию до читателя не столько через текст, описание, сколько через фотографию, зарисовку.

Первым утвердился в издании жанр фотопортрета. Вынося фотопортрет на обложку, снабжая его броской подписью, редакция уже самим выбором объекта придавала острое политическое звучание этому жанру. Вершиной творчества фотожурналистов «Молота» явилась тематическая фотомозаика, которая составлялась на едином листе из нескольких разнохарактерных снимков, воспроизводящих одно явление. Использование новых форм, а также опыта «Прожектора», «Красной нивы», «Огонька» позволили «Молоту» быстро завоевать большую популярность в крае и уже с первых номеров достичь очень высокого тиража – 40–45 тыс. экземпляров.

В возникновении и распространении печати на Северном Кавказе наряду с Дагестаном сыграли большую роль полиграфисты Кабардино-Балкарии. Они печатали газеты, учебники, книги, брошюры, листовки на тему дня, обеспечивая развернувшуюся политическую работу среди населения, связанную с индустриализацией страны, коллективизацией сельского хозяйства, с распространением знаний, культуры. Большое внимание уделялось и изданию газет, начавших выходить с 1931 г. на трех языках – кабардинском, балкарском и русском.

Решением бюро обкома партии от 7 октября 1935 г. типография была переведена в введение национального книжного издательства. Одновременно в

Нальчике начала функционировать газетная типография. Повышению уровня работы редакции газет и издательства особо способствовал перевод кабардинской и балкарской письменности с латинской основы на русскую. К концу 1937 г. издано было 396 названий, объёмом 1300 печатных листов, общим тиражом около 2 млн экземпляров.

Республиканские газеты приняли формат больших центральных газет и стали выходить пять-шесть раз в неделю. В 1938 г. республика получила из Москвы ротационную машину, производственная мощность которой достигала 25 тыс. экземпляров газет в час. Установление новой машины резко ускорило выпуск газет и способствовало своевременной доставке их читателям. В 1939–1940 гг. были открыты типографии во всех районах республики.

В период Великой Отечественной войны почти все типографии были разрушены, а часть оборудования, которое не успели спрятать к моменту вторжения врага, уничтожена.

Быстрые темпы развития характеризуют полиграфию республики после Великой Отечественной войны. Это наглядно видно на примере типографии имени Революции 1905 года. Для сравнения скажем: в 50-х гг. в наборном цехе типографии работало всего три лино типа, в печатном – одна машина с само-накладом. В офсетном цехе вся цветная продукция печаталась на двух литографских машинах с ручным накладом.

Но уже в 60-х гг. были установлены и освоены: форзацприклеечный автомат, фальцевальная машина, позолотный полуавтомат, офсетная машина и ряд другого полиграфического оборудования.

В 1963 году в Нальчике было построено и сдано в эксплуатацию новое здание для типографии имени Революции 1905 года, что явилось хорошей основой для дальнейшего развития материально-технической базы местной типографии. Достаточно сказать, что за короткий срок было приобретено: в наборный цех семь строкоотливных машин, в печатный, четыре плоскочечатные и две фальцевальные машины. В офсетный цех – шесть машин, функционировал

фотомеханический участок, где производились изготовление офсетных форм. В типографии использовались четыре бумагорезальные и две листорезальные машины. Все это создавало возможность справиться с более сложными задачами по выпуску книг. В 1965 г. 28 всесоюзных и всероссийских дипломов были получены издателями и полиграфистами республики.

На международной книжной выставке 10 социалистических стран в июле 1967 г., посвященной 50-летию Великого Октября, экспонировалось 25 книг издательства «Эльбрус». Все это было результатом настойчивого труда художников и полиграфистов над совершенствованием своего мастерства, над принципами решения художественного облика книги и её полиграфического исполнения.

За достижения высших результатов во Всесоюзном социалистическом соревновании в ознаменование 50-летия образования Союза Советских Социалистических Республик ЦК КПСС, Президиум Верховного Совета СССР, Совет Министров СССР и ВЦСПС наградили коллектив республиканской книжной типографии имени Революции 1905 года Юбилейным почетным знаком.

В 70-х годах получает свое развитие офсетное производство. Подготавливается база по выпуску учебников для начальных классов офсетным способом печати. С марта 1973 г. были объединены книжная и газетная типографии с преобразованием их в Республиканский полиграфический комбинат имени Революции 1905 года.

Больших успехов достигли работники комбината по выполнению планов десятой пятилетки и принятых обязательств. Только за 1976–1980 гг. комбинатом выпущено 668 названий книг и брошюр, объёмом 535 млн листов-оттисков, тиражом около шести миллионов экземпляров. Средний тираж составил более 10 тысяч, а некоторые книги печатаются тиражом до 200 тыс. экземпляров.

В 80-х годах полиграфкомбинат осуществляет выпуск литературно-художественных общественно-политических журналов «Ошхамахо» и «Минги-Тау» («Эльбрус»), тиражом около 9 тыс. экземпляров, «Блокнот агитатора», ти-

ражом свыше 5 тыс. экземпляров, детские иллюстрированные журналы «Нур» и «Нюр» («Свет») на кабардинском и балкарском языках, тиражом в 10 тыс. экземпляров, 140 названий книг и брошюр, тиражом 1200 тыс. экземпляров, общим объёмом 12 млн печатных листов-оттисков. Комбинат также обеспечивает этикетками промышленные предприятия, плакатами и афишами учреждения республики.

Важную роль в развитии кабардино-балкарской полиграфии сыграли работники комбината. Наборщиками машинного набора полиграфкомбината работали: Тамара Елисеевна Ахаева, награждена орденом «Знак Почета», избиралась депутатом Верховного Совета КБАССР. Анна Семеновна Карпюк, Фатима Алиевна Жерештиева, Людмила Петровна Плигунова, Владимир Федорович Сухомейло, Жансурат Мухтаровна Амшокова, Раиса Васильевна Перекокина, Людмила Анатольевна Бабушкина. Нюся Кубатиевна Хамгокова награждена Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР. Верстальщики: Илья Гаврилович Дергачев, Василий Петрович Власов, Роза Машуковна Мидова, Юрий Дмитриевич Расторгуев, Любовь Хатаовна Батегова. Переплетчики: Маха Соовна Карданова, Женус Магомедович Кертиев, Александр Илларионович Плотников. Наладчики: Ибрагим Хабасович Дышеков, Владимир Мажидович Беппаев, Иван Тарасович Лось – заслуженный работник культуры КБАССР.

Газетный цех возглавляла заслуженный работник культуры КБАССР Мариэтта Исуфовна Афова. Главный механик полиграфкомбината Аркадий Наумович Закс. Ветераны полиграфисты: Али Гонов, Умар Туганов, Узеир Османов, Николай Мурашкин, Али Боталов, Олиб Чеченов, Валентин Львов, Борис Шпагин, Меер Спивак, Лидия Карданова, Валентина Шуткина, Абу Эльмесов, Елизавета Анзорова, Любовь Прокопенко, Людмила Дабагова (Ахметова), Хасан Думанов, Ахмед Марзалиев и многие другие.

В период 60–80-х гг. были построены типовые для редакций газет и типографий в Зольском, Терском, Майском, Прохладненском и Баксанском районах.

Заметно улучшилось качество полиграфического исполнения газет. Более логичной и четкой стала композиция верстки, целенаправленным и эстетичным – набор заголовков и рубрик, повысилось качество иллюстраций, печати. Полиграфическая мощность увеличилась на 26 млн листов-оттисков, реализация печатной продукции на 8 млн рублей.

Республиканский полиграфкомбинат имени Революции 1905 года с одним филиалом, семь районных и восемь ведомственных типографий осуществляли выпуск четырех республиканских, девяти районных и городских газет, шести многотиражек, 25 листков социалистического соревнования, разовый тираж которых составляет 190 тыс. экземпляров, книг и брошюр общим тиражом более миллиона экземпляров и другой продукции.

Совместные усилия издателей, полиграфистов, книг распространителей позволили решать задачи совершенствования традиционных типов изданий, разработки и внедрения современной издательской и полиграфической техники, новых издательских форм работы и пропаганды, рационального тиражирования, организации изучения конъюнктуры книжного рынка и читательского спроса, установления обоснованных пропорций между различными видами изданий, совершенствования тематического планирования. Только комплексное решение этих и других вопросов обеспечило ежегодный прирост книг при повышении идейно-политического, научного и художественного уровня, а также улучшение качества оформления и полиграфического исполнения.

Важнейшим вопросом XXI столетия, периода времени нередко именуемого «культурным сдвигом» является ряд проблем, инспирированные технологическими и коммуникационными процессами. Потому сегодня нельзя анализировать графический дизайн в полном отрыве от повседневных реалий нового времени, когда технологии визуально-информационных коммуникаций составили конкурентность печатной продукции. Эти глобалистические процессы возникли вследствие огромных социальных сдвигов, произошедших за последние десятилетия, которые и определили необходимость исследования образова-

ния новых коммуникационных форм. Размышляя о воздействии электронных средств информации на печатные, У. Эко свидетельствует, что «наша цивилизация становится image-oriented, ориентированной на зрительный образ, что ведет к упадку грамотности»¹.

В настоящее время процессы глобализации в обществе активно проникают в национальные культуры и необходимо констатировать, что в социокультурном пространстве появляется новая материальная форма – электронная книга. Изложение текстового и графического материала, в ней, формируется по-новому. Шартье свидетельствует: «читать с экрана совсем не то же самое, что читать книгу-кодекс. Электронная репрезентация текстов полностью меняет условия их существования»².

Размышляя об особенностях графического дизайна, Р. Шартье отмечал, что в традиционных формах книжного дизайна текстовая полоса образуется в виде линейных, последовательно взаимосвязанных, текстовых полос, а электронная форма предполагает – нелинейность. Появление гиперссылки способствует соединению всех текстов между собой, а «основную роль играет понятие ссылка, т. е. операция, сопрягающая разные текстовые единицы, выделенные в целях чтения»³.

Поэтому, электронная книга стирает разницу между группами текстов – они все подобны друг другу и читаются с единого визуального носителя – экрана. В своих размышлениях о проблемах будущего искусства книги, Р. Шартье полагает, что «ближайшие десятилетия, скорее всего, станут временем сосуществования – не обязательно мирного – обеих форм книги и трех способов записи и распространения текстов: рукописи, печатного издания и электронного текста»⁴.

¹ Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 г. [Электронный ресурс]. С. 118 – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html>

² Шартье Р. Репрезентации письменного текста // Письменная культура и общество / пер. с фр. И. К. Стаф. М.: Новое издательство, 2006. С. 32.

³ Шартье Р. Читатели и чтение в эпоху электронных текстов // Письменная культура и общество / пер. с фр. И. К. Стаф. М.: Новое издательство, 2006. С. 232.

⁴ Там же. С. 231.

Тем не менее взаимосвязь противоречивых традиционных моментов, встречается в данной сфере, тонко вплетаясь в существующую область современных художественно-функциональных социальных форм, а новейшие визуальные формы графического дизайна модифицируются и приобретают стабильную, специфичную форму под влиянием традиционных элементов. Характер современного состояния графического дизайна в пространстве информационной культуры Кабардино-Балкарии связан с формированием нового визуального языка, у которого современные и традиционные формы многообразно переплетены и воедино слиты, воспроизводя различные феномены культуры при помощи знаковых выразительных средств, основывающихся на объединении материальной формы и абстрактного содержания.

Сегодня происходит пошаговый переход типографской культуры к визуально-электронным формам. Бумажный формат газет, журналов и книг сменяется электронными экранными страницами телевидения или компьютера. Информационный язык на экране образуется в форме красочных образов, что воспринимается зрителем более легко, доступно и эмоционально окрашено. Нынешнее полиинформационное сообщество, в основном, становится средой, в которой предпочтение отдается зрелищным формам. Основной составляющей графического дизайна становится инфографическая культура цвета. Само собой разумеется, что современная инфографическая культура формируется путем саморазвития, путем взаимодействия с другими культурами и путем взаимозаимствования. Взаимодействие предполагает взаимообмен художественными ценностями между разными формами информативной культуры, а также образование прогрессивного информационного пространства Кабардино-Балкарии, в котором достойное место следует отвести новейшему дизайну книжной культуры. Развитие информационных и полиграфических технологий, изменения в нормах коллективного сознания, обусловили новый уровень и характер современной информационной культуры общества. Ее развитие было вызвано совершенствованием компьютерных технологий и созданием виртуального про-

странства. Если в книгопечатную эпоху основным средством массовой информации была книга или любое печатное издание, то в информационную – компьютер. Культура стала носить экранный характер. Экран монитора оказывает влияние на жизнь каждого человека, постепенно в нем сосредотачивается весь спектр обобщения современных людей. Данный тип общения получил широкое распространение благодаря наличию возможности связываться между собой на больших расстояниях. При этом общение может быть непосредственным и анонимным. Особенностью и несомненным достижением информации в компьютерную эпоху стала ее всеобщая доступность. Кроме того, в сети Интернет грань между писателем и читателем расплывчата, так как любой пользователь может участвовать в создании информационного пространства. Общеизвестно, что в своем развитии каждый последующий тип культуры опирается на фундаментальные достижения предыдущей эпохи, которые затем корректируются и на их основе вырабатывается новый канал коммуникации. Так, например, письменная культура базируется на основных единицах устной речи (звуки, слоги и слова), книгопечатная – на достижениях рукописной эпохи, информационная – на визуальной организации печатного текста.

Таким образом, в информационную эпоху большая роль отводится именно графическому дизайну. Причина этой универсальности в том, что дизайн – это предмет формирования графических элементов на основе композиционного решения в изобразительном пространстве в соответствии образному видению дизайнера.

Маклюэн считал, что графический дизайн, определил потенциальные возможности распространения знания, и нивелировал этнические связи социума, обратив его в сообщество индивидуумов: «электрическое письмо и электрическая скорость мгновенно и последовательно обрушили на человека интересы всех других людей». Рассматривая книгопечатание как «информационное хранилище» или как «восстановительная форма знаний» он подразумевал, что это

явление имело «психологический и этносоциальный результат»¹. Своё мнение о книжной печатной культуре ученый сформулировал в своём труде «Галактика Гутенберга», где он обобщает: «книгопечатание построило третье мироздание, мироздание современное которое встречается сейчас с новой электронной технологией...»².

На основе вышеизложенного полагаем, что информационная эпоха определила новейший тип коммуникаций – интерактивные, осуществляемые с содействием высокотехнических средств. Компьютерная техника стала нынешней потенциальной формой практически мгновенного транслирования информации. Новостные материалы транслируются в формате реального времени, порождая при этом, чувство сопричастия к совершающимся в данный момент событиям.

Исследование книгоиздания как предмета графического дизайна показало, что модификации в формировании знаковой графической стилистики, случившейся в информационный период, отобразились на нынешней изобразительной культуре, вследствие которой и возник постмодернистский информационный стиль. Прежние несомненные достоинства классики графического символа, стали сегодня восприниматься как недостатки. Так, например, доступность и единообразие расценивается как маловыразительность, недостаточная акцентировка графического дизайна. На композиционно-стилевое решение изданий стала оказывать влияние гипертекстовая организация материала, распространенная в Интернете и на ТВ. Текстовый материал структурируется на странице так, чтобы была возможность его беглого прочтения, просматривания. Акценты в изданиях все больше переносятся на визуальную составляющую, вследствие чего увеличивается количество изобразительных материалов и их размер. Так, на полосе современной газеты может быть размещено несколько больших фотографий. Акцент в изданиях переносится на

¹ Маклюэн Г. М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, Эльга, 2004. С. 194. (Сер. Сдвиг парадигмы. Вып. 1.)

² Там же. С. 195.

стилевое разнообразие между отдельными элементами издания, а наиболее успешные символично-графические решения копируются другими изданиями¹.

В связи с этим к основным тенденциям в дизайне изданий начала первого десятилетия XXI в. можно отнести его индивидуализацию и сложное конструктивное решение. Индивидуализация в графическом дизайне современных изданий находит отображение посредством использования всевозможных приёмов акцентирования буквенных символов авторских гарнитур. В настоящий период времени отмечаются тенденции создания авторских шрифтов в соответствии с задуманным образным решением печатного издания. Конструктивные особенности определяют ритмическую структуру и материальную организацию текста².

С. И. Серов отмечает: «сегодня в графическом дизайне решаются концептуальные и пластические проблемы, которые становятся источником стилеобразования для других областей предметно-пространственного творчества...»³.

В информационную эпоху внедрение в полиграфическую отрасль компьютерных и цифровых способов обработки информации повлекли революционные изменения в технологическом процессе. Компьютер значительно облегчил весь издательский процесс и постепенно стал обязательным и незаменимым инструментом в книгоиздательской среде. Поэтому с появлением компьютерных технологий в обществе все чаще стали возникать опасения, что новая техника отменит или разрушит ту духовную нить, что связывает между собой книгу с читателем и писателя с читательской аудиторией.

Как обозначил С. Стефанов, «...метафизическая сфера эволюции книгопечатания в наше время замкнулась. Некоторые самостоятельные технологии соединились в единое целое, образуя последовательную систему процессов подготовки, издания, реализации»⁴.

¹ Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи в 3-х т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 129–132.

² Романо Ф. Принт-медиа бизнес. Современные технологии издательско-полиграфической отрасли / пер. с англ. М. Бредис, В. Вобленко, Н. Друзьева; под ред. Б. А. Кузьмина. М.: Принт-медиацентр, 2006. 456 с.

³ Серов С. И. Графический дизайн в информационном обществе [Электронный ресурс] // Инновационный потенциал дизайна: науч.-творч. конф. М., 2010. Режим доступа: <http://ipdesign.rg/sekcia2.php>

⁴ Стефанов С. И. Печатное оборудование и наше завтра // Компьюрт. 2008. № 12. С. 23.

Исследование показало, что современные проблемы в кабардино-балкарском книгопечатании выглядят неоднозначно. С одной стороны, использование информационных технологических возможностей в книгоиздательской сфере, применение компьютерного обеспечения в проектном графическом дизайне, несомненно, обогатили изобразительный и образный языки массовой и межличностной коммуникации. С другой – структура печатных изданий и традиционная система представлений буквенного знака радикально модифицировались благодаря гипертекстовой информативной организации в связи с возникновением новейшего коммуникационного канала – Интернет ¹.

Исследовав особенности восприятия текста в различные исторические эпохи, Р. Шартье указывает, что носитель и форма письменного буквенного символа оказывают влияние на его применение и трактовку. Учёный считает, что решительные перемены, проистекающие в современной письменной культуре, – «это, прежде всего, революция в сфере носителей и форм распространения текстов» ².

Резюмируя сказанное, можно сделать основной вывод: графический дизайн непосредственно выражает реакцию сознания на явления и последовательно создает представление об этих явлениях в качестве его смыслового средства. Но всё же в наши дни его позиции определяются тем, что, с одной стороны, являются старейшими, наиболее сформировавшимися компонентами изобразительного искусства и неотделимыми элементами любого печатного издания, а с другой – одними из динамично развивающихся современных визуальных направлений.

¹ The Global Information Technology Report 2013. Growth And Jobs In A Hyberconnected World. Ed. by Bilbao-Osorio B., Dutta S., Lanvin B., World Economic Forum And INSEAD. Geneva, 2013. 409 p.

² Шартье Р. Письменная культура и общество / пер. с фр. И. К. Стаф. М.: Новое издательство, 2006. С. 33.

Выводы по главе 3

1. Впервые выполнен системный анализ эволюционных особенностей и исторических основ национального книгопечатания как основополагающего фактора сохранения культурных традиций посредством актуализации современного понимания своеобразия национальных графических образов, позволяющих модифицировать коммуникационные процессы, происходящие в пространстве информационной культуры Кабардино-Балкарии.

2. Представлена взаимосвязь составляющих частей основы исследования – эволюции художественной выразительности графического дизайна и процесса развития книгопечатания Кабардино-Балкарии, продиктованная интенсивным ростом книгоиздательской культуры, а также массовым тиражированием национальных визуально-графических образов.

3. Определено, что книгоиздание, в целом, является элементом визуальной культуры, функциональное назначение и пространственно-временные связи которых обладают своими закономерностями, связанными с художественно-эстетическим отражением и хранением текстовой и иллюстративной информации.

4. Установлено, что в современных условиях графический дизайн стал неотделимым элементом информационной культуры Кабардино-Балкарии; используя индивидуальные возможности художественной выразительности, формирует новейшие художественные приемы, при помощи воздействия глобальных процессов на национальные визуальные культуры. При этом формируются новейшие приемы визуальной выразительности, когда в условиях информационного общества графический дизайн использует собственные коммуникационные возможности, обогащая этническую специфику духовными компонентами общечеловеческих художественных ценностей.

5. В работе обосновано, что структура национальной культуры связана с характером развития информационного общества при помощи унифицированных визуальных образов графического дизайна, заполняющих информационное пространство современной действительности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование показало, что вопросы социокультурной практики графического дизайна в книгоиздании Кабардино-Балкарии является не только значительной теоретической проблемой, но и, по ряду моментов, критерием эффективности воздействия на реципиентов в сфере современных визуальных коммуникаций. Сущность графического дизайна заключается в поиске новых коммуникативных художественных форм воздействия, которые могут рассматриваться, как процесс реформации структур этнокультурных традиций, связанных с изобразительными компонентами визуального языка, заполняющего всё информационное пространство современной действительности.

В работе аргументировано, что сращивание разнохарактерных представлений этнокультурных традиций и визуальных образов позволяет рассматривать графический дизайн как составляющую, которая охватывает всю область эволюционных процессов народно-ремесленного дизайна кабардинцев и балкарцев, заполняющего информационное пространство современной культуры, обусловленными знаками художественной выразительности. Именно поэтому, графический дизайн имеет прямое отношение к процессу смысловой визуализации в различных формах национальной культуры, раскрывает специфические особенности проектирования при решении той или иной коммуникативной задачи.

Характеризуя знаковую сущность объектов графического дизайна, в процессе развития книгопечатания Кабардино-Балкарии, можно выделить концептуальную синергетическую модель, состоящую в поиске собственного национального изобразительного языка, способного объединить в единую художественную форму всю специфическую структуру предмета.

Субъектно-деятельностный подход концепции книгопечатания и ренессанс духовной культуры кабардинцев и балкарцев позволили сформировать и

обосновать авторский концептуальный подход в исследовании культурного наследия народов.

В работе теоретически обосновано, что изобразительный язык различных стилей графического дизайна имеет глубокие национальные корни, обладающие высоким этнокультурным потенциалом, позволяющим вобрать в себя достижения мирового изобразительного искусства, трансформируя их в соответствии с исторически сложившимися собственными культурными формами. Установлено, что полифункциональность традиционного искусства кабардинцев и балкарцев познаётся как стиль, сформированный на культурной идентичности народов, который возник как наиболее плодотворный и адекватный для определенной социальной среды, предполагающий организацию и передачу визуальных явлений.

Проанализированный материал о направлениях и проблемах эволюции профессионального графического искусства Кабардино-Балкарии, позволяет нам удостовериться в их разноплановом характере, развивающемся в разных стилистических направлениях: традиционный русский реализм; активный поиск национальных художественных форм; ориентация на лучшие образцы российского и западноевропейского искусства. При этом в рамках данных существующих направлений, прослеживаются несколько экспериментальных граней, поскольку речь идет не о явном влиянии или воздействии избранных путей, а только о точках соприкосновения художественных тенденций.

Комплексный анализ Кабардино-Балкарского книгопечатания, как целостного явления, выявил, что подъём в первой половине XX в. книгоиздательского дела, создание материальной базы, рост народного образования и воспитание национальных творческих кадров, дали мощный толчок развитию духовной культуры и в частности пробудили к жизни такой важнейший вид изобразительного искусства, как – книжный графический дизайн. Вследствие

чего, во второй половине XX в. сформировалось выдающееся явление Кабардино-Балкарской художественной культуры, – национальная школа книжного графического искусства, ставшая одним из стержневых позиций реализации программы духовного возрождения народов.

В связи с тем, что в наше время теоретические и исторические проблемы книжного дизайна находятся на этапе перехода от стадии накопления и популяризации к стадии осмысления анализируемого процесса, синтезу и систематизации, то необходимы новые подходы в исследовании уже существующих сведений об специфичных доминантах графического искусства. Теперь необходим синтетический анализ визуальных графических доминант книжного искусства (шрифта, иллюстрации, экслибриса), определение их влияния на социальную жизнь этносов, их роли, как в глобальной, так и духовной культуре Кабардино-Балкарии. В связи с чем, универсальные доминанты графического дизайна полностью устремлены на интенсивную трансляцию визуальных художественных форм в культуру книгопечатания, за счет модернизации своего изобразительного языка, как инструмента, осуществляющего смысловое и художественное обогащение авторских идей.

В современных условиях глобализации графический дизайн стал неотделимым элементом информационной культуры Кабардино-Балкарии; используя индивидуальные возможности изобразительной выразительности, формирует новейшие художественные приемы, при помощи воздействия глобальных процессов на национальные визуальные культуры, способствующие развитию социокультурной практики, неотъемлемой части духовной культуры народов.

Подводя основной итог данного исследования, стоит сказать: проблема графического дизайна в ее национально-этническом дискурсе в рамках культурологии приобретает особую масштабность. И, в отличие от искусствоведения, рассматривающего данную проблему через призму художественных образов,

этнологии, широко анализирующей аспекты жизнедеятельности различных этносов, от философии – чисто умозрительной, культурология, в силу специфики своего содержания как бы объединяет эти подходы и вносит существенный вклад в установление общенаучного направления в системе изучения, осмысления и анализа проблем графического дизайна как в национальных, так и в мировом масштабе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллаева, М. А. Обряды и празднества, связанные с рождением ребёнка у карачаевцев и балкарцев / Сер.: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология / М. А. Абдуллаева // Вестник АГУ. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2014. – Вып. 4 (148). – С. 33–36.
2. Адамов, Е. Б. Ритмическая структура книги / Е. Б. Адамов. – М.: Книга, 1981. – 110 с.
3. Андронников, И. Л. Почётный пионер Нальчика / И. Л. Андронников // Газета «Кабардино-Балкарская правда». – 1964. – 1 янв. – 4 с.
4. Аппаева, Ж. М. Специфика этнического стиля в монументальной скульптуре Кабардино-Балкарии [Электронный ресурс] / Ж. М. Аппаева // Наследие веков. – 2019. – № 2. – С. 95-103. URL: http://old.heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/06/2019_2_Appaeva.pdf.
5. Арутюнов, С. А. Новое и традиционное в культуре и быте кабардинцев и балкарцев / С. А. Арутюнов, В. К. Гарданов, Х. И. Хутуев. – Нальчик: Эльбрус, 1986. – 198 с.
6. Базиева, Г. Д. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии: традиции и современность / Г. Д. Базиева. – Нальчик: Эль-Фа, 2004. – С. 92.
7. Базиева, Г. Д. Восток и Запад в художественной культуре Кабардино-Балкарии (XIX– начало XX в.): дис. ... д-ра культурологических наук: 24.00.01 / Базиева Гульфия Джамаловна. – М., 2006. – 332 с.
8. Базиева, Г. Д. Развитие Национальной художественной культуры в Кабардино-Балкарии: монография / Г. Д. Базиева. – Нальчик: Кабардино-Балкарский научный центр РАН, 2000. – 143 с.
9. Баренбаум, И. Коллекции в надежных руках / И. Баренбаум // Библиофил. – М.: Либерия, 2000. – № 3. – С. 220–224.

10. Бейлинсон, Я. Л. История и жизнь страны в экслибрисе / Я. Л. Бейлинсон // Альманах библиофила. – М.: Книга, 1977. – № 4 – С. 33–47.
11. Белинский, В. Г. Жемчужины мысли [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский. – Режим доступа: <http://www.inpearis.ru/737.html>
12. Биджиев, Х. Х. Раскопки Хумаринского городища в 1974 году. Археология и этнография Карачаево-Черкесии: сб. науч. Тр. / Х. Х. Биджиев, А. В. Гадло. – Черкесск, 1989. – С. 6–46.
13. Биджиев, Х. Х. Тюрки Северного Кавказа / Х. Х. Биджиев. – Черкесск, 1993. – С. 174.
14. Бисти, Д. С. XVI выставка московских художников книги. Иллюстрация / Д. С. Бисти. – М.: Советский художник, 1988. – 416 с.
15. Бисти, Д. С. Разговор об иллюстрации. Иллюстрация / Д. С. Бисти. – М.: Советский художник, 1988. – 416 с.
16. Бицуев, А. М. Издательству «Эльбрус» – 50 / А. М. Бицуев, О. Л. Опрышко. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – С. 84–86.
17. Боллонд, Т. В. Аксиологические аспекты дизайна: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Т. В. Боллонд. – М., 2004. – 117 с.
18. Большаков, М. В. Книжный шрифт / М. В. Большаков, Г. В. Гречихо, А. Г. Шицгал. – М.: Книга, 1964. – 312 с.
19. Борев, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М.: Высшая школа, 2002. – 829 с.
20. Брик, О. М. За новаторство! [Электронный ресурс] / О. М. Брик // Новый Леф. – 1927. – № 1. – С. 25–28. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3185.html>
21. Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике / Р. Брингхерст / пер. с англ. Г. Северской, А. Семенова, С. Пономаренко; под ред. В. Ефимова. – М.: Издатель Д. Аронов, 2006. – 434 с.
22. Валуенко, Б. В. Архитектура книги / Б. В. Валуенко. – Киев, 1976. – 211 с.

23. Валуенко, Б. В. Выразительные средства набора / Б. В. Валуенко // Книга как художественный предмет. – М.: Книга, 1988. – С. 382.
24. Валуенко, Б. В. Наборный титул и рубрики книг / Б. В. Валуенко. – Киев: Техника, 1967. – 127 с.
25. Вандриес, Ж. Язык / Ж. Вандриес. – М.: Соцэкгиз, 1937. – 410 с.
26. Васнецов, Ю. А. В мастерских художников / Ю. А. Васнецов // Советская графика – 73. – М.: Советский художник, 1973. – 192 с.
27. Вознесенский, А. А. Опыты стихов-рисунков / А. А. Вознесенский // Наука и жизнь. – М., 1966. – № 9. – С. 141, 142.
28. Воронов, Н. В. Дизайн: сб. науч. тр. / Н. В. Воронов. – М.: НИИ Рос. акад. художеств, 1996. – Вып. VI. – 145 с.
29. Воронецкий, Б. В., Шрифт. / Б. В. Воронецкий, Э. Д. Кузнецов. – Л.: Художник РСФСР, 1967. – 108 с.
30. Гадамер, Г.-Х. Истина и метод: основы философской герменевтики / Г.-Х. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
31. Гадиев, И. М. Славный юбилей. Издательству «Эльбрус» – 50 / И. М. Гадиев. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – 144 с.
32. Газета «Кабардино-Балкарская правда». – 1964. – 5 мая.
33. Гангур, Н. А. Народное декоративно-прикладное искусство восточно-славянского населения Кубани: На примере текстиля: дис. ... канд. истор. наук: 24.00.01 / Гангур Наталья Александровна. – Краснодар, 2002. – 211 с.
34. Галимова, Н. В. Культурологическая специфика графического восприятия словесного образа в книгоиздательской культуре / Н. В. Галимова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – № 4. – Т. 11. – С. 2121–2125. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/86453.htm>
35. Галимова, Н. В. Графический символ как аспект восприятия словесного образа / Н. В. Галимова // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 2 (61). – С. 54–59.

36. Галимова, Н. В. Этнокультурная символика как феномен духовных традиций народов КБР / Н. В. Галимова // Культура и искусство. – 2016. – № 4 (34). – С. 436–442.

37. Галимова, Н. В. Фольклор как форма этнокультуры кабардинцев и балкарцев / Н. В. Галимова // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 4 (63). – С. 124–127.

38. Галимова, Н. В. Экологические черты фольклора кабардинцев и балкарцев / Л. Х. Шауцукова, Н. В. Галимова // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 2 (65). – С. 103–106.

39. Галимова, Н. В. К вопросу о становлении художественной культуры КБР / Н. В. Галимова // Художественная культура в контексте образовательных процессов. Связь времен и поколений: материалы внутривузовской науч.-практ. конф. СКГИИ / М-во культуры РФ Северо-Кавказский государственный институт искусств. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых. – 2016. – 196 с.

40. Галимова, Н. В. Искусство шрифта как форма графической культуры / Н. В. Галимова // Артосфера: перспективы развития и инновации: сб. науч. ст. XX международной научно-практической конференции / под ред. Л. В. Санжеевой. – СПб.: Изд-во ЦНИТ Астерион, 2016. – С. 138–146.

41. Галимова, Н. В. Новации визуальной графической символики в этнокультурном пространстве Кабардино-Балкарии / Н. В. Галимова // Научные школы. Молодёжь в науке и культуре XXI века: сб. науч. ст. по материалам XVI международного научно-творческого форума. – Челябинск: ЧГИК, 2017. – С. 121–123.

42. Гарданов, В. К. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / В. К. Гарданов. – Нальчик, 1974. – 634 с.

43. Гарданов, В. К. Новое и традиционное в культуре и быте кабардинцев и балкарцев / В. К. Гарданов, С. А. Аругюнов, Л. М. Дробижеева, Г. Х. Мамбетов, С. Х. Мафедзов, С. Х. Хутуев; отв. ред. В. К. Гарданов; Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, Кабард.-Балкар. НИИ истории, филоло-

гии и экономики при Совете Министров КБАССР. – Нальчик: Эльбрус, 1986. – 304 с.

44. Герандоков, М. Х. Из истории развития печати в Кабардино-Балкарии / М. Х. Герандоков. – Нальчик: Эльбрус, 1989. – 96 с.

45. Герандоков, М. Х. Из истории развития печати в Кабардино-Балкарии. Ростоблпартархив, ф. 7, оп. 1, св. 10, арх. / М. Х. Герандоков. – Нальчик: Эльбрус, 1989. – 96 с.

46. Герчук, Ю. Я. Художественная структура книги / Ю. Я. Герчук. – М.: Книга, 1984. – 207 с.

47. Герчук, Ю. Я. Эстамп в мастерской на выставке в магазине / Ю. Я. Герчук // Советская графика. – М.: Советский художник, 1974. – С. 16, 17.

48. Гёте, И. В. Статьи и мысли об искусстве / И. В. Гёте. – М.: Искусство, 1975. – 624 с.

49. Гетманский, Э. Д. Маяк библиотеки / Э. Д. Гетманский // Ex libris Охранная грамота книги в двух томах. – Тула, 1984. – Т. 1. – С. 389.

50. Гончаров, А. Д. Беседа с художником / А. Д. Гончаров // Вечерняя Москва. – 1935. – 14 сен.

51. Гончаров, А. Д. Моя работа над книгой / А. Д. Гончаров // Книга. Исследования и материалы. – М.: Наука, 2002. – Сб. 80. – С. 116–137.

52. Горлова, И. И. Духовное неравенство и прикладные задачи культурной политики / И. И. Горлова, Т. В. Коваленко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 24. – С. 105–111.

53. Горлова, И. И. Разработка и реализация инвестиционных региональных этнокультурных проектов на базе объектов историко-культурного наследия [Электронный ресурс] / И. И. Горлова, О. И. Бычкова, Н. А. Костина // Наследие веков. – 2015. – № 4. – С. 17–23. – URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2015/12/2015_4_Gorlova_Bychkova_Kostina.pdf.

54. Грабарь, И. Э. Письма, 1941–1960 / И. Э. Грабарь; [редкол.: Н. А. Евсина, Т. П. Каждан, В. Н. Лазарев]. – М.: Наука, 1983. – 364, [3] с.: [4] л. ил.
55. Губжоков, М. Н. Культура адыгов. История Адыгеи с древнейших времен до 1920 года / М. Н. Губжоков. – Майкоп, 1997. – № 2. – 132 с.
56. Гурова, С. Щедрая кисть / С. Гурова // Газета «Кабардино-Балкарская правда». – 1964. – 25 фев. – № 42. – 4 с.
57. Гусейнова, И. С. Проблема международного признания Горской республики / И. С. Гусейнова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – Т. 7. – № 5. – Ч. 1. – С. 121–126.
58. Дарвин, Ч. М. Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль» / Ч. М. Дарвин, пер. с англ., ред. Е. Е. Сыроечковского и С. Л. Соболя. – 4-е изд. – М.: Мысль, 1983. – 432 с.
59. Десять смыслов «Чёрного квадрата». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.adme.ru/tvorchestvo-hudozhniki/10-smyslov-chernogo-kvadrata-508405/> 06.07.2016
60. Джеладзе, В. П. Книжная графика Кабардино-Балкарии / В. П. Джеладзе, В. А. Шлыков. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – 142 с.
61. Дмитриева, Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
62. Думанов, Х. М. Обычное имущественное право кабардинцев / Х. М. Думанов. – Нальчик: Эльбрус, 1976. – 136 с.
63. Ex libris – что это такое? Экслибрис – фото [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fb.ru/article/162714/ekslibris---chto-eto-takoe-ekslibris-foto>.
64. Ельшевская, Г. В. Иллюстрация / Г. В. Ельшевская. – М.: Советский художник, 1988. – 410 с.
65. Журнал «Шрифт», Шрифт Траяновой колонны в России и Америке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://typejournal.ru/articles/The-Trajan-Letter-in-Russia-and-America>. Paul Show. The MIT Press. 2015.

66. Ивенский, С. Г. Искусство книжного знака / С. Г. Ивенский. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – 122 с.
67. Ивенский, С. Г. Мастера русского экслибриса / С. Г. Ивенский. – М.: Художник РСФСР, 1973. – 334 с.
68. Исмаилов, Г. И. Феномен женской татуировки в Дагестане / Г. И. Исмаилов // Этнографическое обозрение. – 2008. – № 5. – С. 96–114.
69. Истрин, В. А. Возникновение и развитие письма / В. И. Истрин. – М.: Наука, 1965. – 600 с.
70. Кабардино-Балкарской АССР – 60 лет: стат. сб. / ЦСУ РСФСР, Кабард.-Балкар. АССР, Стат. упр. – Нальчик: Эльбрус, 1981. – 172 с.
71. Кантор, К. М. Основные направления исследований по общим вопросам технической эстетики / К. М. Кантор // Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М.: Изд-во Школы культурной политики, 2004. – 372 с.
72. Каракетов, М. Д. Хазарско-иудейское наследие в традиционной культуре карачаевцев / М. Д. Каракетов // Вестник Еврейского университета в Москве. – М., 1997. – С. 103–110.
73. Кишев, А. С. Народные художественные промыслы / А. С. Кишев. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 136 с.
74. Книгопечатание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
75. Кожев, З. А. Творческие Союзы КБР, КЧР, РА / З. А. Кожев, Р. Г. Мамий, Ф. А. Озова // Адыгская (Черкесская) энциклопедия / Главный редактор – профессор М. А. Кумахов. ФОНД им. Б. Х. Акбашева. – М., 2006. – 1248 с.
76. Койчуева З. К. К вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии [Электронный ресурс] / З. К. Койчуева. – Режим доступа: <http://articult.rsuh.ru/articult-17-1-2015/z-k-koycheva-hurry-for-us-young-catch-up-with-us-let-s-race-to-the-question-of-formation-of-professional.php>

77. Койчуева, З. К. Спешите за нами, юные, догоните нас, обгоните! (к вопросу становления профессионального искусства Карачаево-Черкесии) / З. К. Койчуева // Арти культ. – 2015. – № 17 (1). – С. 59–73.

78. Кешоков, А. П. Статья. Издательству «Эльбрус» – 50 / А. П. Кешоков. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – 144 с.

79. Кешева, Е. Т. Книга и жизнь / Е. Т. Кешева. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – 132 с.

80. Корнилов, Е. А. Советская печать Дона и Северного Кавказа. 1917-1925: Историческая типология / Е. А. Корнилов. – Издательство Ростовского университета, 1984. – 176 с.

81. Кудаев, М. Ч. Карачаево-балкарская этнохореография и символика: литер. худ. изд. / М. Ч. Кудаев. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 108 с.

82. Кудаев, М. Ч. Поэтическое творчество / М. Ч. Кудаев // Карачаево-балкарская этнохореография и символика. – Нальчик: Эльбрус, 2003. – 108 с.

83. Кузнецов, Е. Д. С. М. Пожарский / Е. Д. Кузнецов. – М.: Советский художник, 1974. – 128 с.

84. Кузнецов, О. В. Процессуальная археология и этноархеология охотников и собирателей / О. В. Кузнецов // ЭО. – 2006. – № 5. – С. 134–139.

85. Кузнецова, А. Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев / А. Я. Кузнецова. – Нальчик: Эльбрус, 1982. – 176 с.

86. Кулиев, К. Ш. Бессмертна, как жизнь. Издательству «Эльбрус» – 70: буклет / К. Ш. Кулиев. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 24 с.

87. Лавров, Л. И. Историко-этнографические очерки Кавказа / Л. И. Лавров. – Л.: Наука, 1978. – 184 с.

88. Лавров, Л. И. Этнография Кавказа / Л. И. Лавров. – Л.: Наука, 1978. – 227 с.

89. Леонардо да Винчи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://citaty.info/man/leonardo-da-vinchi>

90. Лосев, А. Ф. Проблемы символа или реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
91. Лосев, А. Ф. Символ // Философская энциклопедия / А. Ф. Лосев. – М., 1970. – Т. 5. – 385 с.
92. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3-х т. – Т. 1 – Таллинн: Александра, 1992. – С. 129–132.
93. Ляхов, В. Н. Раскниживание книжной графики? / В. Н. Ляхов // Искусство книги: Избранные историко-теоретические и критические работы. – М., 1978. – С. 228–232.
94. Ляхов, В. Н. Искусство книги // В мире книг / В. Н. Ляхов. – М., 1975. – № 7. – С. 25, 26.
95. Ляхов, В. Н. Очерки теории искусства книги / В. Н. Ляхов. – М.: Книга, 1971. – 256 с.
96. Маклюэн, Г. М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / Г. М. Маклюэн. – Киев: Ника-Центр, Эльга, 2004. – 432 с. (Сер. Сдвиг парадигмы. Вып. 1.)
97. Мальбахов, Б. Х. Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство / Б. Х. Мальбахов. – Нальчик: Тетраграф, 2012. – 334 с.
98. Мамбетов, Г. Х. Из истории скотоводческого быта кабардинцев и балкарцев во второй половине XIX – начала XX века / Г. Х. Мамбетов // Вестник. – Нальчик: КБНИИ, 1973. – № 7. – С. 36–56.
99. Мамбетов, Г. Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев / Г. Х. Мамбетов. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 278 с.
100. Маммаев, М. М. Декоративно-прикладное искусство Дагестана: истоки и становление / М. М. Маммаев. – Махачкала: Даг. книж. изд-во, 1989. – С. 143.
101. Марзоев, И. Т. Привилегированные сословия Осетии в поликультурном пространстве Кавказа: генеалогические связи и межэтнические коммуни-

кации: XVIII – начало XX века: автореф. дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.07 / Марзоев Ислам-Бек Темурканович. – Владикавказ, 2011. – 45 с.

102. Махашвили, Г. Д. Художественный язык графики Д. С. Бисти в отечественном книжном дизайне: 1960–1980 гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Махашвили Георгий Дмитриевич. – М., 2009. – 206 с.

103. Медведев, В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна: учеб. пособие / В. Ю. Медведев. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб.: СПГУТД, 2009. – 110 с.

104. Международная книжная выставка социалистических стран. 50 лет Великому Октябрю: буклет. – М., 1967. – 56 с.

105. Минаев, Е. М. Экслибрис / Е. М. Минаев, С. П. Фортинский. – М.: Книга, 1970. – 240 с.

106. Морозова, Л. Е. Мария Темрюковна – вторая жена Ивана Грозного / Л. Е. Морозова // Кавказология. – 2017. – № 1. – С. 205–219.

107. Моррис, У. Заметка о моих намерениях при основании «Kelmscott Press» [Электронный ресурс] / У. Моррис // Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла. – М., 1987; <http://www.cultin.ru/books-kelmscott-press>.

108. Мыльников, А. С. Чешская книга / А. С. Мыльников. – М.: Книга, 1971. – 208 с.

109. Нагаева, Т. Б. Летопись печати 1966 г / Т. Б. Нагаева. – Нальчик: Типография им. Революции 1905 г., 1969. – 32 с.

110. Неклюдов, С. Ю. Ранние формы искусства: сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов, отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Искусство, 1972. – 480 с.

111. Немировский, Е. Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. Из истории книгопечатания. Технические аспекты / Е. Л. Немировский. – М.: Наука, 2000. – 659 с.

112. Никитин, А. Л. Дороги веков / А. Л. Никитин. – М.: Советский писатель, 1980. – 232 с.

113. Ногмов, Ш. Б. Адыгский Нестор [Электронный ресурс] / Ш. Б. Ногмов. – Режим доступа: <http://fond-dygi.ru/page/shora-nogmov-adygskij-nestor>
114. Опрышко, О. А. Издательству «Эльбрус» – 70 / О. А. Опрышко. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 24 с.
115. Опрышко, О. Л. По тропам истории / О. А. Опрышко. – Нальчик: Эльбрус, 1976. – 304 с.
116. Ошнокова, Ф. Ш. Из истории кабардинской журналистики / Ф. Ш. Ошнокова // Вестник КБНИИ. – 1972. – № 5. – С. 59–71.
117. Пеннер, В. Я. Нальчик глазами современников / В. Я. Пеннер. – Нальчик: Эль-Фа, 1993. – 144 с.
118. Петров, Г. И. Полвека назад. Издательству «Эльбрус» – 50 / Г. И. Петров. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – 143 с.
119. Писатели Кабардино-Балкарии. XIX – конец 80-х гг. XX в.: Библиографический словарь / Ин-т гуманитар. исслед. Правительства КБР и КБНЦ РАН; [Р. Х. Хашхожева и др.]. – Нальчик: Эль-Фа, 2003. – 441 с.
120. Полосьмак, Н. В. Пурпур и золото тысячелетий / Н. В. Полосьмак // Наука из первых рук. – 2005. – № 1 (4). – С. 46–48.
121. Попов, Н. Е. Разговор об иллюстрации / Н. Е. Попов // Иллюстрация. – М.: Советский художник, 1988. – 410 с.
122. Путин, В. В. Цель проведения Года литературы – напомнить об исключительной значимости литературы и ее особой миссии [Электронный ресурс] / В. В. Путин / [Веб-сайт] <http://onf.ru/2015/01/29/putin-cel-provedeniya-goda-literatury-napomnit-ob-isklyuchitelnoy-znachimosti-literatury/> (дата обращения 06.02.2017).
123. Рамазанов, Н. А. Материалы для истории художеств в России: Кн. 1 / Н. А. Рамазанов. – М.: Губернская тип., 1863. – 320 с.
124. Региональная культурная политика: методология, институты, практики (Ценностно-нормативный подход): кол. монография / И. И. Горлова, Т. В.

Коваленко А. В. Крюков и др.; отв. ред. А. Л. Зорин. – М.: Ин-т Наследия, 2019. – 206 с.

125. Родари, Д. Вечер дружбы / Д. Родари // Газета «Кабардино-Балкарская правда». – 1957. – 17 июля. – 4 с.

126. Романо, Ф. Принт-медиа бизнес. Современные технологии издательско-полиграфической отрасли / Ф. Романо; пер. с англ. М. Бредис, В. Вобленко, Н. Друзьева; под ред. Б. А. Кузьмина. – М.: Принт-медиацентр, 2006. – 456 с.

127. Савицкая, В. Вокруг книги. Иллюстрация / В. Савицкая. – М.: Советский художник, 1988. – 416 с.

128. Севриновский, В. Д. Солнечное плетение [Электронный ресурс] / В. Д. Севриновский. – Режим доступа: <https://etokavkaz.ru/author/vladimir-sevrinovskii/06.07.2016>

129. Серов, С. И. Графический дизайн в информационном обществе [Электронный ресурс] / С. И. Серов // Инновационный потенциал дизайна: науч.-творч. конф. – М., 2010. – Режим доступа: <http://ipdesign.rg/sekcia2.php>

130. Сметанина, С. И. Записи XVI–XVII вв. на рукописях собрания Е. Е. Егорова / С. И. Сметанина // Археографический ежегодник. – 1963. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1964. – С. 396.

131. Смирнова, Я. С. Семья и семейный быт народов Северного Кавказа / Я. С. Смирнова. – М., 1983. – 263 с.

132. Стефанов, С. И. Печатное оборудование и наше завтра / С. И. Стефанов // КомпьюАрт. – 2008. – № 12. – С. 47–52.

133. Стефанов, С. И. Финансовый кризис в иллюстрациях / С. И. Стефанов // КомпьюАрт. – 2008. – № 12. – С. 20–23.

134. Сундукова, Н. С. 50 лет Союзу художников КБР: буклет / Н. С. Сундукова. – Нальчик, 2007. – 76 с.

135. Сундукова, Н. С. Михаил Александрович Ваннах: живопись, графика / Н. С. Сундукова. – Нальчик: Полиграфкомбинат, 1978. – 63 с.

136. Сундукова, Н. С. Николай Никифорович Гусаченко. Каталог выставки / Н. С. Сундукова. – Нальчик: [б. и.], 1973. – 23 с.
137. Сундукова, Н. С. Художники Кабардино-Балкарской Республики / Н. С. Сундукова. – Нальчик: Эльбрус, 1998. – 136 с.
138. Сухарева, К. С. Рассказы об экслибрисе: «Вкладные записи» древние экслибрисы. Новый способ изготовления экслибриса / К. С. Сухарева // Новый мир искусства. – 1999. – № 6. – С. 127–130.
139. Темборова, Е. С. Летопись печати КБАССР 1960. Кабардино-Балкарское книжное издательство / Е. С. Темборова. – Нальчик, 1960. – С. 42.
140. Теунов, Х. И. Путь на Эльбрус. Сказ о Кабардино-Балкарии / Х. И. Теунов. – Нальчик: Эльбрус, 1982. – 208 с.
141. Тлостанов, В. К. Статья. Издательству «Эльбрус» – 50 / В. К. Тлостанов. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – 144 с.
142. Тоотс, В. Современный шрифт / В. Тоотс. – М.: Книга, 1966. – 270 с.
143. Токарев, А. П. 50 лет Союзу художников КБР: буклет / А. П. Токарев. – Нальчик, 2007. – 76 с.
144. Троянкер, А. Т. Опыты в графическом дизайне [Электронный ресурс] / А. Т. Троянкер. – Режим доступа <https://vk.com/club114947257>
145. Традиции и инновации в современной России: социологический анализ взаимодействия и динамики: [монография] / [А. Б. Гофман и др.]; под ред. А. Б. Гофмана. – М.: РОССПЭН, 2008. – 541 с.
146. Тхагапсоев, Х. Г. Дизайн как феномен культуры и образования / Х. Г. Тхагапсоев. – Нальчик: Колледж дизайна, 1997. – 39 с.
147. Уайльд, Оскар. Цитаты [Электронный ресурс] / Оскар Уайльд. – Режим доступа: <http://tsitaty.com>
148. Уильям, Эддисон Двиггинс – отец графического дизайна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post157357339>

149. Урбаньски, Л. Далёкое и близкое. Иллюстрация / Л. Урбаньски. – М.: Советский художник, 1988. – 416 с.
150. Фаворский, В. А. О графике как об основе книжного искусства / В. А. Фаворский // Искусство книги. – М., 1961. – № 2. – С. 65–70.
151. Фаворский, В. А. О синтезе искусств / В. А. Фаворский // Книга как целое. – М.: Искусство, 1964. – С. 202.
152. Фаворский, В. А. Шрифт, его типы и связь со шрифтом. Гравюра и книга / В. А. Фаворский. – М., 1925. – № 1/2. – С. 3–19.
153. Федоров, В. Д. Русский книжный знак / В. Д. Федоров. – М.: Биологические науки, 1995. – 80 с.
154. Формозов, А. А. Памятники первобытного искусства / А. А. Формозов. – М.: Наука, 1966. – 128 с.
155. Хакуашева, М. А. Новые сведения к биографии Нури Цагова / М. А. Хакуашева // Вестник института гуманитарных исследований правительства КБР и КБНЦРАН. – Нальчик, 2003. – № 10.
156. Халаминский, Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. О синтезе искусств. Рукопись. Архив художника / Ю. Я. Халаминский. – М.: Искусство, 1964. – 292 с.
157. Халаминский, Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский / Ю. Я. Халаминский. – М.: Искусство, 1964. – 292 с.
158. Халаминский, Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом / Ю. Я. Халаминский. – М.: Искусство, 1964. – 292 с.
159. Халаминский, Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. Воспоминания о профессоре Халлоши / Ю. Я. Халаминский; под ред. Т. А. Савицкой. – М.: Искусство, 1964. – 292 с.
160. Халаминский, Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. Выступление на творческой конференции по Манасу, Фрунзе, 28 августа 1946 г. Стенограмма. Архив художника / Ю. Я. Халаминский. – М.: Искусство, 1964. – 292 с.

161. Халаминский, Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. О шрифте. Архив художника / Ю. Я. Халаминский. – М.: Искусство, 1964. – 292 с.
162. Холодовская, М. З. Андрей Гончаров / М. З. Холодовская. – М.: Советский художник, 1961. – 172 с.
163. Хуако, З. Ю. Средства массовой информации и книгоиздание: Адыгская (черкесская) энциклопедия / З. Ю. Хуако. – М.: 2006. – 1248 с.
164. Худолей, В. В. Встречи в Северной Пальмире. XXVII международный конгресс: воспоминания и размышления / В. В. Худолей // Библиофил. – 2000. – С.175–189.
165. Худолей, В. В. Экслибрис в России XX века / В. В. Худолей // Невский библиофил: Альманах. Вып. 5. – СПб.: Сударыня, 2000. – С. 29–51.
166. Хутуев, Х. И. Рука об руку. Издательству «Эльбрус» – 50 / Х. И. Хутуев. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – 143 с.
167. Хутуев, Х. И. Становление и развитие социалистической культуры советской Кабардино-Балкарии / Х. И. Хутуев. – Нальчик: Эльбрус, 1984. – 199 с.
168. Чегодаев, А. Д. Первая Всесоюзная выставка книжной иллюстрации / А. Д. Чегодаев // Советская графика. – М., 1981. – 194 с.
169. Чегодаева, М. А. Станковая графика и художественная критика / М. А. Чегодаева // Советская графика. – М.: Советский художник, 1974. – С. 16, 17.
170. Черневич, Е. В. Русский графический дизайн 1880–1917 / Е. В. Черневич. – М.: Изд-во Внешсигма, 1997. – 158 с.
171. Чихольд, Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера / Я. Чихольд; пер. с нем. Л. Якубсона. – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. – 244 с.
172. Шартье, Р. Письменная культура и общество / Р. Шартье; пер. с фр. И. К. Стаф. – М.: Новое издательство, 2006. – 272 с.

173. Шартье, Р. Репрезентации письменного текста / Р. Шартье // Письменная культура и общество; пер. с фр. И. К. Стаф. – М.: Новое издательство, 2006. – С. 18–43.

174. Шартье, Р. Читатели и чтение в эпоху электронных текстов / Р. Шартье // Письменная культура и общество; пер. с фр. И. К. Стаф. – М.: Новое издательство, 2006. – С. 229–242.

175. Шафиев, Н. А. История и культура кабардинцев в период позднего средневековья (XIV–XVI вв.) / Н. А. Шафиев. – Нальчик: Эльбрус, 1968. – С. 113.

176. Шицгал, А. Г. Русский типографский шрифт / А. Г. Шицгал. – М.: Книга, 1974. – 202 с.

177. Шлыков, В. А. Николай Захарович Трындык: каталог выставки / В. А. Шлыков. – Нальчик: Эльбрус, 1977. – 24 с.

178. Шпикерман, Э. О шрифте / Э. Шпикерман; пер. с англ. Н. Мухиной. – М.: ПараТайп, 2005. – 192 с.

179. Шульц, Г. З. Собрание книжных знаков Г. А. Голубенского / Г. З. Шульц // Российский экслибрисный журнал. – 2012. – Вып. 14. – С. 7–14.

180. Эко, У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 г. [Электронный ресурс] / У. Эко. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html>

181. Экслибрисы и штемпели частных коллекций в фондах Исторической библиотеки. [Кат.] / Гос. публ. ист. б-ка России; [Сост. В. В. Кожухова]. – М.: Изд-во ГПИБ, 2001. – 118 с.

182. Эльбердов, Х. У. Воспоминания / Х. У. Эльбердов // Ученые записки КБГПИ. – Нальчик, 1957. – Вып. 13. – С. 161–180.

183. Яхтанигов, Х. Х. Об обрядовой пище кабардинцев в период таврения скота (XIX–нач. XX в.) // Общественный быт адыгов и балкарцев / Х. Х. Яхтанигов. – Нальчик, 1986. – С. 142–148.

184. Яхтанигов, Х. Х. Северокавказские тамги / Х. Х. Яхтанигов. – Нальчик, 1993. – 204 с.
185. Ambrose, G. The Fundamentals of Graphic Design / G. Ambrose, P. Harris. – London: AVA Publishing, 2009. – 194 p.
186. Arriaza, B. Chile's Chinchorro mummies // *nat. Geogr.* – Wash., 1995. – Vol. 187. – No. 3. – P. 68–88.
187. Britannica Online Encyclopedia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/611830/typography>
188. Galimova, N. V. Problems of graphic culture formation in the Kabardino-Balkar republic. Modern european researches: issue 5. – Salzburg, Austria, 2016. – P. 72–75.
189. Ghirshman, R. M. Persian art / The Parthian and Sassanian Dynasties, 1963. – Fig. 476.
190. Morison, S. The first principles of typography [Электронный ресурс] / S. Morison. – New York: Macmillan, 1936. – 32 p. – P. 1. – Режим доступа: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=1098788>
191. Ortyl, T. Marzija Zaksygarina i jej wielka pasja / T.Ortyl // *Sanockie zapiski nu-mizmatyczne.*– Sanok, 2000. – No. 1 (17). – Styczeń – kwiecień Rok V. – S. 31–35.
192. Saffarini, J. Druga wizyta Marziji Zaksygariny w Polsce / J.Saffarini // *Biuletyn Informacyjny Bibliotek.* Warszawa. – 1997. – Nr 3 (27), maj / Czerwiec. – 12 s.
193. Tetzlaff, M. Perspektiven für die Erschliessung von Exlibris-Sammlungen – unter besonderer Berücksichtigung der Bayerischen Staatsbibliothek München / M. Tetzlaff. – Stuttgart, 2008. – 75 s.
194. The Global Information Technology Report 2013. Growth And Jobs In A Hyperconnected World. Ed. by Bilbao-Osorio B., Dutta S., Lanvin B., World Economic Forum And INSEAD. – Geneva, 2013. – 409 p.

195. Tschichold, J. Ausgewahlte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie. Birkhauser Verlag Basel, 1975. – 238 c.

196. What Is Computer Science? Boston University College And Graduate School Of Arts And Sciences. Department Of Computer Science. – 2003, Spring.