

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ

Кваліфікаційна робота
на правах рукопису

МУЛКОХАЙНЕН ВІКТОРІЯ АНАТОЛІВНА

УДК [7.012:655.3.066.11]:008(477)"1950/2020"(043)

**ДИЗАЙН КНИГИ У КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ 1950-х – 2020-х РОКІВ**

Спеціальність 17.00.07 – Дизайн

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня

доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



В. А. Мулкохайнен

Науковий консультант:

доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
Смирна Леся В'ячеславівна

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Мулкохайнен В. А. Дизайн книги у контексті української проєктної культури 1950-х – 2020-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.07 «Дизайн». – Київський національний університет культури і мистецтв, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, 2024.

У дисертації висвітлено трансформаційні процеси і специфічні прояви в дизайні української книги у контексті вітчизняної проєктної культури 1950-х – 2020-х років, оскільки саме з другої половини ХХ століття дизайн книги сформувався в Україні як цілісне і повноцінне явище. Зокрема, цей період позначився в українському художньому просторі появою яскравих, самобутніх митців, чия творчість розкриває вже нові змісти, не лише демонструючи образно-естетичну самоцінність, а й провокуючи подальші наукові дискусії та дослідження. Доробок кожного з цих майстрів складає сьогодні унікальне явище, яке через призму авторської творчої концепції розкриває феномен часу. Наведені приклади творчих проєктів є концептуально показовими для даного дослідження, адже досить виразно окреслюють потужності художнього простору аналізованого періоду і книжкову проєктну культуру у розмаїтті мистецьких вимірів, що не лише визначає періоди розвитку вітчизняного дизайну книги та пов'язану з ним проблематику, а й пропонує нові вектори наукових досліджень.

У дисертаційній роботі доведено, що прогрес книговидавничої галузі у кожній країні завжди пов'язаний з активізацією національної самоідентифікації, пошуком додаткових репрезентативних можливостей культури держави, організацією своєї арт-платформи для мистецького діалогу серед світових учасників культурно-мистецького процесу. Адже книга, завдяки потужному

візуально-інформаційному потенціалу, здатна не лише ефективно доносити думку до широких мас читачів, а й сприяти створенню іміджу держави, утверджуючи її позицію на різних комунікативних рівнях, що сьогодні є надважливим для України.

Порушена наукова проблема висвітлюється через вивчення книжкового дизайну в його проєктному, художньо-образному, конструктивному, іміджетворчому, візуально-комунікативному, агітаційному та інших аспектах, що з сучасною стрімкою динамікою впровадження інноваційних технологій проєктування набуває особливо актуального значення. У ході дослідження було опрацьовано дві групи джерел (зразки книжкової графіки, створені на теренах України протягом 1950-х – 2020-х років, представлені в окремих колекціях музеїв, у приватних зібраннях, в архівах окремих видавництв і бібліотечних фондах, та група зразків книжкової графіки, експонованих у просторі книжкових виставок, ярмарків та фестивалів, а також опублікованих на тематичних веб-сторінках ЗМІ, на офіційних сайтах книжкових видавництв, інших дотичних до галузі книговидавництва державних та приватних установ, оприлюднені у матеріалах приватних колекцій), на основі чого зроблено відповідні висновки.

Проаналізовано принципи художнього оформлення книги 1950-х – 1980-х років. Наголошено, що на тлі в цілому низької поліграфічної потужності книговидавничих підприємств цього періоду художникам книги вдалося досягти високих результатів у зовнішньому вирішенні книжкового блоку. З початком 1960-х рр. художня образність книги у радянській Україні набула справжньої мистецької цінності, продемонстрованої високою культурою виконання графічних компонентів її ансамблю – як самих ілюстрацій, книжкового декору (домінування естампних технік), так і шрифтових композицій (художники-графіки В. Юрчишин, Н. Лопухова, В. Чебаник, В. Перевальський та ін.). З'ясовано, що період 1970-х–1980 рр. позначився у галузі українського книговидавництва помітною художньою еволюцією, що відобразилася ускладненням архітектурно-архітектонічної організації книги,

впровадженням інноваційних художньо-проектних засобів. Серед яскравих представників цього часового відрізка – В. Лопата, С. Якутович, М. Стороженко, О. Івахненко, В. Гордійчук, І. Вишинський, Г. Галинська, І. Остафійчук, А. Чебикін, В. Мітченко та інші.

Визначено, що художньо-проектні прояви українських книжкових видань мають наскрізну трансформативну траєкторію від давньої книги до сучасної через низку етапних подій, що розкривається в історико-контекстуальному аспекті дослідження для об'єктивного відтворення ретроспективного вектора розвитку вітчизняного дизайну книги з урахуванням історичного підґрунтя. Доведено, що художники-дизайнери української книги (Г. Якутович, В. Юрчишин, В. Чебанік, В. Лопата, С. Якутович, І. Остафійчук, В. Мітченко, В. Перевальський, К. Лавро, А. Будник та інші) впродовж останніх сімдесяти років активно інтерпретували й творчо переосмислювали досвід попередників, акцентуючи при цьому питання форми, пластичного моделювання, архітектури й архітектоніки книги, її нових проектних різновидів, графічної семантики, а також проблеми стилізації, образних характеристик та ергономічності проектів. Запропоновано систематизацію художньо-проектних засобів за трьома основними категоріями: графіка (ілюстрації, декоративне оздоблення, художньо-виразні засоби); конструкція (функціональність та структурно-формальне вирішення кодексу з усіма супутніми елементами у контексті архітектури книги); верстка (взаєморозташування текстово-зображувальних блоків, типографіка, композиція розворотів та цілісність книжкового ансамблю).

Досліджено художньо-проектну специфіку дизайну книги першого десятиліття незалежності України, що у графічному аспекті відобразилося загальним скороченням візуальної складової, пріоритетом національних мотивів та полістилістичними проявами, появою нових графічних технік, пов'язаних з активною комп'ютеризацією галузі дизайну, міксуванням традиційних та інноваційних творчих підходів, трансформацією графічного наративу у метанаратив. Верстка таких видань презентує автоматизацію всіх процесів,

завдяки використанню спеціалізованих комп'ютерних програм, застосування нових прийомів (складна модульна сітка, асиметрична композиція тощо), спотворення макетних пропорцій з метою економії друкарських витрат, композиційну спрощеність, натомість – складну гілковидну організацію тексту (так званий гіпертекст).

Проаналізовано вплив трансформацій книговидавничої галузі на розвиток книжкового дизайну пострадянської України на прикладі видавництв «Дніпро», «Веселка», «Наукова думка», «Мистецтво», «Основи», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», ВД «АДЕФ-Україна», «Грані-Т», «Ранок», «Vivat», «Клуб сімейного дозвілля», «Фоліо», «Балтія-Друк», «Родовід», «Видавництво Старого Лева», «Навчальна книга – Богдан», «Промінь» («Січ»), «Дніпрокнига», «Маяк», «Guttenbergz». Виявлено синтетичний характер книговидавничої діяльності в Україні з урахуванням впливу загальнодержавного культурного процесу, оскільки сьогодні «успішна» книга відбувається, зокрема, завдяки відповідній івент-підтримці.

Досліджено регіональні особливості дизайну української книги середини ХХ – початку ХХІ століть. Розкрито сутність локальних регіональних проявів в оформленні книжкових видань у провідних вітчизняних графічних школах (київській, львівській, харківській, одеській, дніпропетровській) з притаманними для них концептуальними стратегіями, проектно-візуальними домінантами, художньо-стилістичними пріоритетами. Охарактеризовано творчі осередки художніх шкіл регіонів країни; виділено наймасштабніші графічні школи, які виразно презентують індивідуальну художню стратегію книжкової справи та вимагають наукового вивчення. Зазначено, що локально-географічний розвиток української книжкової графіки потребує системного аналізу умовно окреслених творчих інституцій, які мають власне мистецьке і проєктувальне обличчя, а також індивідуальну траєкторію розвитку, пов'язану з історико-культурними та соціально-політичними чинниками. Визначено, що умовне поняття творчої школи передбачає виокремлення характерних художніх рис та методів, персональний розбір творчого доробку відповідних митців, формуючи

у такий спосіб своєрідну мистецьку інституцію. Розглянуто творчість художників у жанрах книжкової ілюстрації; проаналізовано авторські твори українських митців. Визначено та систематизовано регіональні доміанти українського книжкового дизайну, наведено аналітичну авторську схему. Зафіксовано особливості регіонального впливу у проєктуванні та виробництві книги як сучасного дизайн-продукту; відзначено унікальність кожної з творчих шкіл майстрів української книги у розвитку проєктної культури та сучасних інноваційних технологій.

Виявлено, що український книжковий дизайн сьогодні являє собою емоційно насичене та художньо неоднорідне явище. Доведено, що розмаїття доступних художніх технік і прийомів, нове осмислення класичних теоретичних положень книжкової справи, жанрові трансформації, активне освоєння прогресивних поліграфічних технологій наразі спричинили появу дизайн-продукту, якісно відмінного від книжкових видань попереднього століття. Проаналізовано теоретико-практичний внесок українських майстрів книги, конкретних видавничих підприємств та творчих осередків до розвитку художнього оформлення вітчизняної книги 1950–2020-х років у розрізі їхніх авторських і колективних концепцій та реальних мистецьких досягнень. Визначено, що вітчизняна книжкова продукція середини ХХ – початку ХХІ століття у контексті діяльності видавництва сприймає візії образотворчого мистецтва та інших суміжних творчих практик (діджитал-арту, ІТ-технологій, моушн-дизайну тощо).

Презентовано візуально-естетичні інтерпретації сучасної української книги як синтетичного продукту проєктної культури; визначено інтегральний та мультидисциплінарний характер дизайн-процесу створення сучасної книги, відповідно до тенденцій розвитку інноваційних технологій та візуального контенту. Зазначено, що класичні уявлення про візуальні художні стандарти окремих складників книжкових проєктів сьогодні не є визначальними, поступившись загальним креативним параметрам дизайн-ідеї, візуального проєктного мислення та оригінальним способам їх реалізації.

Досліджено сучасну книжкову графіку та проєктні підходи візуалізації ілюстративних рішень у формуванні креативних образів засобами дизайну для ефективної презентації ідей. Зазначено, що ознаки візуального прояву сьогодні фіксуються на всіх рівнях книжкового проєкту – від фонових деталей до повноцінних ілюстрацій, спрямованих на передбачувану емоцію споживача. Окреслено візуально-комунікативні концепції сучасної традиційної друкованої книги в Україні. Доведено, що такі проєкти є багатошаровою художньою системою, всі компоненти якої реалізуються на різних рівнях взаємодії елементів книжкового ансамблю. З'ясовано, що український книжковий дизайн має особливий емоційний лад, колористичне та графічне вирішення і демонструє наповнення образної проєктної складової концептуальними компонентами, що являють собою певну герменевтичну екзистенцію між текстом і контекстом.

Досліджено особливості графічного дизайну в естетиці проєктних рішень української книги як відтворення національного культурного коду. Визначено, що сучасна українська ілюстрація стає самоцінним культурним кодом у процесі семіотичних трансформацій, вступає у зв'язок з сучасним національним корпусом художніх текстів та графіки крізь риторико-інформаційні концепції дизайну, сутнісно трансформуючи художні твори з «брендовими» ілюстраціями від авторитетних художників. Обґрунтовано можливості композиційних інновацій в дизайні сучасної української книги. Розглянуто інфографіку як особливий дизайн-прийом, що сьогодні набув широкого розповсюдження в якості елемента дизайну художніх видань. Доведено актуалізацію візуального контенту у порівнянні з вербальним шляхом переміщення акцентів з великих текстових блоків на користь ілюстрації та інфографіки. Зазначено необхідність пошуку оптимального балансу між естетикою і функціональністю книги як дизайн-продукту при розробці відповідних інфографічних систем. Розглянуто стилеві вирішення шрифтів української художньої книги. Визначено художню властивість каліграфії як актуального та ефективного прийому у книжковому

дизайні. Досліджено художньо-образні трансформації форми у мистецтві української книги.

Виявлено та охарактеризовано основні риси візуального оформлення та представлення української книги: довільний дизайн-концепт, різноманітна палітра мистецьких технологій; широкий якісний діапазон фінального книжкового продукту, тяжіння до прояву національного компонента проєкту. Обґрунтовано необхідність інтегрованого підходу до оцінювання сучасних трансформацій візуальної мови українського книжкового дизайну; акцентовано використання сучасних технологічних інновацій щодо комплексного макетування книг, експериментів ілюстрування із застосуванням комп'ютерних графічних програм, а також синтетичність, декоративність, схильність до складної символіки в оформленні обкладинок та ілюстрацій, що помітно збагатило сучасну образно-візуальну мову подання контенту у творчій авторській індивідуальності.

Вивчено та класифіковано інноваційні форми художньо-технічного проєктування сучасних українських книжкових видань аналізованого періоду, що трансформувалися у конкретні альтернативні книгоформи, які характеризуються яскравими типологічними рисами верстки, ілюстрування, конструкції, проєктних технологій, візуальної комунікації: мальопис, арт-бук, інтерактивна книга, електронне видання, мультимедійне видання. Встановлено взаємозв'язки між інноваційними типами книжкової продукції на рівнях їхньої функціональності, художньої образності та доступності. Розроблено, систематизовано та схематично представлено формально-проєктну типологію у дизайні сучасної української книги. Обґрунтовано взаємозв'язки типологічних груп альтернативних книгоформ у протиставленні звичним класичним різновидам традиційної друкованої книги (художній, дитячій, навчальній/науковій книгам, а також довідково-енциклопедичним та альбомним виданням), що яскраво розрізняються між собою за низкою формально-проєктних характеристик (за конструктивними, форматними, естетичними, функціональними та іншими критеріями). Визначено важливим досягненням

періоду у цьому контексті впровадження до вітчизняної книговидавничої галузі такої книгоформи, як мальопис, що включає три окремих, але споріднених між собою, жанри: графічний роман, комікс та манга.

Зіставлено специфічні характеристики друкованої та електронної книг та з'ясовано особливості їхнього співіснування в єдиному культурно-мистецькому просторі. Виявлено проєктно-функціональні зв'язки між друкованою та мультимедійною книгами, які реалізуються на трьох основних рівнях – структурному, навігаційному та композиційному, а також у конкретних характеристиках, що демонструють еволюційні перетворення класичних компонентів книжкового ансамблю на цифрові відповідники.

Окреслено інтерактивні проєктні дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання як засіб збагачення художньо-образної системи української книги. Визначено інтерактивні варіанти сучасною інноваційною формою традиційної книги з перехідними етапами – від класичного друкованого видання до повністю технологізованого електронного. Визначено, що дизайн книги поступово набуває якостей комунікативного коду, котрий пропонується читачеві для декодування та інтерпретації знаків у книжковому ансамблі з багатошаровою семантичною структурою та складною архітектонікою. Запропонована авторська проєктна система сучасної книги у контексті розвитку вітчизняного дизайну, яка спирається на провідні тенденції сучасного вітчизняного книжкового дизайну, відображає динамічне трансформування жанрів і проєктних форм.

Представлена дисертаційна робота не вичерпує проблематику окресленої теми. Перспективними напрямками подальших досліджень, зокрема, є застосування нестандартних конструктивних та ІТ-рішень книжкового блоку у загальному пошуку креативних ідей художнього оздоблення української книги кінця ХХ – початку ХХІ століть, еволюція кожного книжкового жанру у контексті дизайн-діяльності. Дослідженням підтверджено, що дизайн сучасної української книги яскраво ідентифікується на тлі аналогічної друкованої продукції інших європейських країн як унікальний національний продукт, що

вирізняється стилістичною контрастністю, художньо-образною складністю, графічною деталізацією, декоративізмом, концептуальною еkleктичністю, широкою інструментально-технологічною палітрою.

Ключові слова: дизайн книги, проектна система, ілюстрація, проектна культура, образотворче мистецтво, книжкова графіка, верстка, традиційна друквана книга, альтернативна книгоформа, комікс, мальопис, електронне видання, мультимедійне видання, інтерактивна книга, візуальна комунікація.

ABSTRACT

Mulkokhainen V. A. **Book Design in the Context of Ukrainian Project Culture of the 1950s — 2020s. – Qualification scientific paper as a manuscript.**

Dissertation for the degree of Doctor of Arts in the speciality 17.00.07 'Design'. – Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv National University of Technology and Design. Kyiv, 2024.

The dissertation highlights the transformational processes and specific manifestations in the Ukrainian book design in the context of the national project culture of the 1950s - 2020s, since it was in the second half of the twentieth century that book design was formed in Ukraine as a holistic and full-fledged phenomenon. In particular, this period was marked by the emergence of bright, original artists in the Ukrainian artistic space, whose creativity reveals new meanings, not only demonstrating figurative and aesthetic value, but also provoking further scientific discussions and research. Today, the work of each of these artists forms a unique concept that reveals the phenomenon of time through the prism of the author's creative concept. The above examples of creative projects are conceptually significant for this study, as they quite clearly outline the power of the artistic space of the period under analysis and the book project culture in a variety of artistic dimensions, which not only defines the periods of national book design and related issues development, but also offers new vectors of scientific research.

The dissertation proves that the book publishing industry progress in each country is always associated with the national self-identification intensification, the search for additional representative opportunities for the state's culture, and the organisation of a kind of art platform for artistic dialogue among the world's participants in the cultural and artistic process. The book, thanks to its powerful visual and informational potential, can not only effectively convey ideas to the general public, but also contribute to the creation of the state's image, asserting its position at various communication levels, which is extremely important for Ukraine today.

The raised scientific problem is highlighted through the study of book design in its project, artistic and figurative, constructive, image-making, visual communication, promotional and other aspects, which is especially relevant in the context of the current rapid dynamics of the innovative design technologies introduction. The study covered two groups of sources (samples of book graphics created in Ukraine during the 1950s-2020s, represented in individual museum collections, private collections, archives of individual publishing houses and library collections, and a group of samples of book graphics exhibited at book exhibitions, fairs, and festivals, as well as published on thematic media web pages, official websites of book publishers, and other public and private institutions related to the field of book publishing, and published in private collections), on the basis of which the relevant conclusions were drawn.

The author analyses the principles of book design in the 1950s-1980s. It is noted that against the background of the generally low printing capacity of book publishing enterprises of this period, book artists managed to achieve high results in the external design of the book block. Since the early 1960s, the artistic imagery of the book in Soviet Ukraine has acquired a real artistic value, demonstrated by the high culture of the graphic components execution of its ensemble – both the illustrations themselves, book decor ('stamp' techniques dominating), and font compositions (graphic artists V. Yurchyshyn, N. Lopukhova, V. Chebanyk, V. Perevalskyi, and others). It has been found that the period of the 1970s-1980s was marked by a significant artistic evolution in the field of Ukrainian book publishing, which was reflected in the complexity of the architectural and architectonic organisation of the book, the implementation of innovative artistic and design tools. Among the prominent representatives of this time period are V. Lopata, S. Yakutovych, M. Storozhenko, O. Ivakhnenko, V. Hordiichuk, I. Vyshynskyi, H. Halynska, I. Ostafiichuk, A. Chebykin, V. Mitchenko, and others.

It is determined that the artistic and design manifestations of Ukrainian book editions have a transversal transformative trajectory from the ancient book to the modern one through a series of milestones, which is revealed in the historical and

contextual aspect of the study for an objective reproduction of the retrospective vector of the national book design development, taking into account the historical background. It is proved that the Ukrainian book artists-designers (H. Yakutovych, V. Yurchyshyn, V. Chebanyk, V. Lopata, S. Yakutovych, I. Ostafiychuk, V. Mitchenko, V. Perevalskyi, K. Lavro, A. Budnyk, and others) have been actively interpreting and creatively rethinking the experience of their predecessors over the past seven decades, focusing on the issues of form, plastic modelling, architecture and architectonics of the book, its new design varieties, graphic semantics, as well as the problems of stylisation, figurative characteristics, and ergonomics of projects. The author proposes a systematisation of artistic and design tools into three main categories: graphics (illustrations, decorative finishing, artistic and expressive means); construction (functionality and structural and formal solution of the code with all related elements in the context of book architecture); layout (interposition of text and image blocks, typography, spread composition and book ensemble integrity).

The artistic and project specificity of book design in the first decade of Ukraine's independence is studied, which in the graphic aspect was reflected in the general reduction of the visual component, the priority of national motifs and polystylistic manifestations, the emergence of new graphic techniques associated with the active computerisation of the design industry, the mixing of traditional and innovative creative approaches, and the transformation of the graphic narrative into a metanarrative. The layout of such publications represents the automation of all processes through the use of specialised computer programs, the use of new techniques (complex modular grid, asymmetrical composition, etc.), distortion of layout proportions to save printing costs, compositional simplification, and a complex branching text organisation (the so-called hypertext).

The author analyzes the impact of transformations in the book publishing industry on the development of book design in post-Soviet Ukraine on the example of such publishing houses as Dnipro, Veselka, Naukova Dumka, Mystetstvo, Osnovy, A-BA-BA-HA-LA-MA-HA, publishing house ADEF-Ukraine, Hrani-T,

Ranok, Vivat, Family Leisure Club, Folio, Baltiya-Druk, Rodovid, Old Lion Publishing House, Educational books – Bohdan Publishing House, Promin (Sich), Dniproknyha, Mayak, and Guttenbergz. The author reveals the synthetic nature of book publishing in Ukraine, taking into account the influence of the national cultural process, since today a ‘successful’ book is made possible, in particular, through appropriate event support.

The article examines the regional peculiarities of Ukrainian book design in the mid-twentieth and early twenty-first centuries. The author reveals the essence of local regional manifestations in the design of book publications in the leading national graphic schools (Kyiv, Lviv, Kharkiv, Odesa, Dnipro) with their inherent conceptual strategies, design and visual dominants, artistic and stylistic priorities. The article characterises the creative centres of art schools in the country's regions; highlights the largest graphic schools that clearly represent the individual artistic strategy of book publishing and require scientific study. It is noted that the local and geographical development of Ukrainian book graphics requires a systematic analysis of conditionally defined creative institutions that have their own artistic and projecting face, as well as an individual development trajectory associated with historical, cultural, socio-political factors. It is determined that the conventional concept of a creative school involves the identification of characteristic artistic features and methods, personal analysis of the respective artists' creative work, thus forming a kind of artistic institution. The article examines artists' creativity in the genres of book illustration; analyses the original works of Ukrainian artists. The regional dominants of Ukrainian book design are identified and systematised, and an analytical author's scheme is presented.

The peculiarities of regional influence in the design and production of the book as a modern design product are recorded; the uniqueness of each of the creative schools of Ukrainian book masters in the development of project culture and modern innovative technologies is noted.

It is revealed that Ukrainian book design today is an emotionally rich and artistically heterogeneous phenomenon. It is proved that the variety of available

artistic techniques and methods, a new understanding of the classical theoretical positions of book publishing, genre transformations, and the active development of advanced printing technologies have led to the emergence of a design product that is qualitatively different from the book publications of the previous century. The article analyses the theoretical and practical contribution of Ukrainian book masters, specific publishing enterprises and creative centres to the artistic design development of the national book in the 1950s–2020s in the context of their authorial and collective concepts and real artistic achievements. It is determined that domestic book production of the mid-twentieth and early twenty-first centuries in the context of publishing houses perceives visions of fine arts and other related creative practices (digital art, IT technologies, motion design, etc.).

The article presents visual and aesthetic interpretations of the modern Ukrainian book as a synthetic product of project culture; the integral and multidisciplinary nature of the design process of creating a modern book is determined, in accordance with the trends in the development of innovative technologies and visual content. It is noted that classical ideas about the visual artistic standards of individual components of book projects are no longer decisive today, giving way to the general creative parameters of the design idea, visual design thinking, and original ways of implementing them.

The article explores modern book graphics and design approaches to visualising illustrative solutions in the formation of creative images by means of design for the effective ideas presentation. It is indicated that the signs of visual manifestation are now captured at all levels of the book project – from background details to full-fledged illustrations aimed at the intended emotion of the consumer. The article outlines the visual communication concepts of the modern traditional printed book in Ukraine. It is proved that such projects are a multilayered artistic system, all components of which are implemented at different levels of interaction between the elements of the book ensemble. It has been found that Ukrainian book design has a special emotional mode, colour and graphic solution, and demonstrates

the filling of the figurative design component with conceptual components that represent a certain hermeneutic existence between text and context.

The features of graphic design in the aesthetics of Ukrainian book design solutions as a reproduction of the national cultural code are investigated. It is determined that contemporary Ukrainian illustration is becoming a valuable cultural code in semiotic transformations process, entering into a relationship with the modern national corpus of artistic texts and graphics through rhetorical and informational concepts of design, essentially transforming artistic works with 'branded' illustrations by reputable artists. The article substantiates compositional innovations possibilities in contemporary Ukrainian books design. Infographics as a special design technique that is now widely used as an element of artistic publications design is considered. The author proves the actualisation of visual content in comparison with verbal content by shifting the emphasis from large text blocks to illustrations and infographics. The article points out the need to find an optimal balance between the aesthetics and functionality of a book as a product design when developing relevant infographic systems. The article deals with the fonts stylistic solutions of Ukrainian fiction books. The artistic property of calligraphy as a relevant and effective technique in book design is defined. The artistic and figurative transformations of the form in the art of Ukrainian books are investigated.

The main features of Ukrainian book visual design and presentation are identified and characterised: an arbitrary design concept, a diverse palette of artistic technologies; a wide quality range of the final book product, and a tendency to manifest the national component of the project. The necessity of an integrated approach to assessing modern transformations of the visual language of Ukrainian book design is substantiated; the use of modern technological innovations in complex book layout, illustration experiments using computer graphics software, as well as synthetic, decorative, and complex symbolism in the design of covers and illustrations, which significantly enriched the modern figurative and visual language of content presentation in the creative author's individuality, are emphasised.

The article studies and classifies innovative forms of artistic and technical design of contemporary Ukrainian book editions of the analysed period, which have been transformed into specific alternative book forms characterised by bright typological features of layout, illustration, construction, design technologies, and visual communication: malopys (type of comic book), art book, interactive book, electronic edition, multimedia edition. The interrelationships between innovative types of book products at the levels of their functionality, artistic imagery and accessibility are established. The study develops, systemises and schematically presents a formal project typology in Ukrainian contemporary book design. The paper substantiates the interrelationships of typological groups of alternative book forms in contrast to the usual classical varieties of traditional printed books (fiction, children's, educational/scientific books, as well as reference and encyclopaedic and album editions), which differ from each other in a number of formal and design characteristics (constructive, format, aesthetic, functional and other criteria). An important achievement of the period in this context is the introduction of such a book form as malopys (type of comic book), which includes three separate but related genres: graphic novel, comic book and manga, into the domestic publishing industry.

The specific characteristics of printed and electronic books are compared and the peculiarities of their coexistence in a single cultural and artistic space are revealed. The research reveals the design-functional connections between printed and multimedia books, which are implemented at three main levels – structural, navigational, and compositional, as well as in specific characteristics that demonstrate the evolutionary transformation of classical components of the book ensemble into digital counterparts.

The article outlines interactive project design ideas of contemporary Ukrainian book publishing as a means of enriching the artistic and figurative system of the Ukrainian book. The interactive variants of the modern innovative form of the traditional book with transitional stages – from the classical printed edition to the fully technologised electronic one – are identified. It is determined that book design is

gradually acquiring the qualities of a communicative code, which is offered to the reader for decoding and interpreting signs in a book ensemble with a multilayered semantic structure and complex architectonics. The proposed author's design system of the modern book in the context of the national design development, which is based on the leading trends of contemporary national book design, reflects the dynamic transformation of genres and design forms. The presented dissertation does not exhaust the problems of the outlined topic. Promising areas for further research, in particular, are the use of non-standard design and IT solutions for the book block in the overall search for creative ideas for the artistic decoration of Ukrainian books of the late twentieth and early twenty-first centuries, the evolution of each book genre in the context of design activity. The study confirms that the design of a contemporary Ukrainian book is clearly identifiable against the background of similar printed products from other European countries as a unique national product, distinguished by stylistic contrast, artistic and figurative complexity, graphic detail, decorativism, conceptual eclecticism, and a wide range of tools and technologies.

Keywords: book design, project system, illustration, project culture, fine arts, book graphics, layout, traditional printed book, alternative book form, comic book, malopys, electronic edition, multimedia edition, interactive book, visual communication.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Розділи колективних монографій:

1. Олійник В. Становлення традиції проектування книжкових видань в Україні. MODERNÍ ASPEKTY VĚDY. *Svazek XXVI mezinárodní kolektivní monografie*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. С. 494–511.
2. Олійник В. Інновації візуальної мови сучасного українського книжкового дизайну. MODERNÍ ASPEKTY VĚDY. *Svazek XX mezinárodní kolektivní monografie*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. С. 529–539.
3. Олійник В. Розвиток книжкової справи в Україні в аспекті видавничої діяльності. MODERNÍ ASPEKTY VĚDY. *Svazek XXIX mezinárodní kolektivní monografie*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2023. С. 587–601.

Статті у наукових виданнях, внесених до міжнародних наукометричних

баз даних Scopus та Web of Science:

4. Udris-Borodavko N., Bozhko T., Vezhbovska L., Chuieva O., Oliinyk V., Hordiichuk Y. The main trends in the graphic design development as a tool of visual communication in the information society. *Laplage Em Revista*, 2021, Vol. 7, № 3. P. 33–41. DOI: <https://doi.org/10.24115/S2446-62202021731254> [WoS].
5. Oliinyk V., Chuieva O., Arefiev V., Prystavka V., Knyzhnykova S., Lytvynenko N. Multimedia Technologies in Modern Visual Communications and Design Education. *Journal of Curriculum and Teaching*, 2022, Vol. 11, № 9; Special Issue. P. 72-80. DOI: <https://doi.org/10.5430/jct.v11n9p72> [Scopus, *квартиль Q3*]
6. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Kyselova K., Udris I. Intersection Points Between Contemporary Art and Design. *Journal of Higher Education Theory and Practice*, 2022. Vol. 22, № 11. P. 20–32. URL:

<https://articlegateway.com/index.php/JHETP/article/view/5408>

(Дата

звернення: 23.06.2024 р.) [*Scopus*, *квартиль Q3*].

7. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Hordiichuk Y. Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities*, 2023. Vol. 4, № 4. P. 22-40. DOI: <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144> [*Scopus*, *квартиль Q1*].

Статті у наукових фахових виданнях України:

8. Олійник В., Болтенков А. Шляхи підвищення ефективності засвоєння функціоналу графічних редакторів (на матеріалах навчального практикума з дисципліни «Комп'ютерні технології в дизайні»). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2021. Том 4, № 2. С. 276–290. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246853>.
9. Олійник В. Книги видавництва «Дніпро» у контексті українських графічних тенденцій. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2021. № 37, Том 2. С. 56–62. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-11>.
10. Олійник В. Моушн-дизайн у контексті українського сучасного медіа-арту: зміст і перспективи. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2022. Том 5, № 2. С. 261–269. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266917>.
11. Олійник В. Українська ілюстрація: сучасні інтерпретації класичних форм. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2022. №55, Том 3. С. 46–51. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7>.
12. Олійник В. Інфографіка як елемент дизайну художньої книги: візуально-семантична роль, особливості верстки. *Вісник КНУКіМ. Серія:*

- Мистецтвознавство*. 2022. № 47. С. 186-192. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269638>.
13. Олійник В. Регіональний фокус формування українського книжкового дизайну. *Культура і сучасність* : альманах. НАКККиМ. 2022. № 2. С. 110–116. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270558>.
 14. Олійник В. Художньо-комунікативні трансформації книги на тлі еволюції візуальної парадигми в українському дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКиМ. 2023. Том 6, № 1. С. 70–86. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279062>.
 15. Олійник В. Книжкові ілюстрації Надії Лопухової: авторська художня концепція, графічний потенціал. *Art and design*. 2023. №1(21). С. 135–142. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.13>.
 16. Олійник В. Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги. *Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 48. С. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482>.
 17. Oliinyk V. Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ : КНУКиМ. №24, 2023. С. 243-252. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287703>.
 18. Будник А., Снісаренко В., Олійник В. Анімалістична тема у творах молодих українських дизайнерів у період повномасштабного російського вторгнення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 65, Том 1. С. 48-55. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-8>.
 19. Олійник В. Трансформація жіночого образу в українській ілюстрації від радянських часів до сьогодення. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКиМ. 2023. Том 6, № 2. С. 266-278. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292150>.
 20. Олійник В., Чуєва О. Exploring the taxonomy and creative dynamics of

- infographics: a comprehensive classification and analysis. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 67, Том 1. С. 188-194. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-25>.
21. Мулкохайнен В. Львівські інтерпретації художнього образу книги. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 46. Рівне : РДГУ, 2023. С. 275–280. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.709>.
22. Мулкохайнен В. А., Бойко В. А. Образотворчий потенціал імерсивних технологій в українському дизайні. *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. Київ: НАУ, 2024. Вип. 1(31). С. 124–132. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.14>.
23. Мулкохайнен В. Комунікативні моделі історичної інфографіки. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2024. № 50. С. 169-175. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306806>

Статті у наукових виданнях інших держав:

24. Oliynik V. A graphic novel as a popular genre of book publishing in the context of modern design. *Linguistics and Culture Review*, 2021, 5 (S4). P. 942–954. URL: <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1742>
25. Олійник В. Оптимізація викладання комп'ютерного дизайну в умовах дистанційного навчання. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2021. Vol. 3. №5(33)/2020. P. 31–37. URL: <https://kelmczasopisma.com/en/journal/24>
26. Олійник В. Український комікс: еволюція чи деградація книжкового дизайну? *Věda a perspektivy*. Praha, 2023. № 3(22). P. 391–399. DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-3\(22\)-392-399](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-3(22)-392-399).
27. Олійник В. Графічний дизайн у фокусі світових маніфестів. *Věda a perspektivy*. Praha, 2023. № 11(30). P. 421–429. DOI:

[https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-11\(30\)-421-429](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-11(30)-421-429).

Опубліковані праці апробаційного характеру:

28. Олійник В. Дизайн-концепція як феномен дизайнерської діяльності. *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*: мат-ли III Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2018. С. 155–15
29. Олійник В. Українська сучасна книжкова ілюстрація: художні особливості, перспективи розвитку. «*The Third International scientific congress of scientists of Europe*». *Proceedings of the III International Scientific Forum of Scientists «East–West» (January 11, 2019)*. Vienna, 2019. P. 1143–1149.
30. Олійник В., Чернишова К. Дизайн сучасних культурно-мистецьких друкованих журналів. «*Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій*»: мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ: КНУКіМ, 2019. С. 78–86.
31. Олійник В., Таневська М. Інтуїтивний дизайн як запорука ефективності веб-сайту. «*Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*»: мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: КУК–КНУКіМ, 2019. С. 210–213.
32. Олійник В., Беллард Л. Графіка сучасного принт-арту. «*Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*»: мат-ли II Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: КУК–КНУКіМ, 2020. С. 212–216.
33. Олійник В., Шкель В. Особливості дизайну банерної інтернет-реклами. «*Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*»: мат-ли II Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: КУК–КНУКіМ, 2020. С. 216–219.
34. Oliynik V. Non-traditional use of book illustration in modern Ukraine. «*Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*»: International Scientific and Practical Conference (November, 27–28, 2020). Ca’

- Foscari University of Venice, Italy. P. 159–162.
35. Олійник В. Особливості дистанційного викладання комп'ютерного дизайну. *«Innovative Methods of the Organisation of the Education Process in the Area of Cultural Studies and Arts in Ukraine and EU Countries: scientific and pedagogic internship»* (February 22 – April 2, 2021). Cuiavian University in Wloclawek, Poland. P. 48–53.
36. Олійник В., Невхорошева Т. Колористика у веб-дизайні. *III Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Київ, 24–25 березня 2021 року. С. 20–22.
37. Олійник В., Малькевич А. Айдентика українських взуттєвих брендів у контексті соціальної реклами. *III Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 2. Київ, 24–25 березня 2021 року. С. 17–20.
38. Олійник В.А., Кириченко Т.Ю. Вплив воєнного стану на український дизайн одягу. *V Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 2. Київ, 22–23 березня 2023 року. С. 23-25.
39. Олійник В. Візуально-естетичні інтерпретації сучасної української книги. *VIII International, Scientific and Practical Conference «Trends, Theories and Ways of Improving Science»* (February 28 – March 3, 2023). Madrid, Spain. С. 42-44.
40. Олійник В.А., Удиренко А.І. Принципи проектування новинних web-сайтів. *V Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 2. Київ, 22–23 березня 2023 року. С. 25-28.
41. Олійник В.А., Ярослав Л.В. Дизайн-системи як універсальний інструмент веб-дизайну. *Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти і суспільства в ХХІ столітті»*. м. Рівне, 27 квітня 2023 року. С. 38-40.

42. Олійник В.А., Дробіна Т.І. Розвиток сучасної східної каліграфії. Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти і суспільства в ХХІ столітті». м. Рівне, 27 квітня 2023 року. С. 35-37.
43. Олійник В.А. Традиції книжкового дизайну Одещини. II Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі», Київ, 7-8 квітня 2023 року, КНУКіМ. С. 105-111.
44. Олійник В.А. Друкована та електронна книги: відмінності дизайн-формату. V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» КНУТД, 27 квітня 2023. С. 92-95.
45. Мулкохайнен В.А., Фостик П. П. Розвиток експозиційного дизайну в Україні у контексті глобалізації. *VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 178-181.
46. Мулкохайнен В.А., Кузьменко В. О. Український графічний дизайн в умовах війни: актуальні напрями, специфічні прояви, мистецькі рефлексії. *VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 176-178.
47. Мулкохайнен В.А., Діханова К. В. Веб-дизайн як комплексний напрям діяльності: історія розвитку, жанрові різновиди. *VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 174-176.
48. Воротнюк М.С., Мулкохайнен В.А. Карткова гра як різновид дизайн-продукції. *VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези

- доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 119-121.
49. Мулкохайнен В.А., Голота О. С. Проектні аналогії веб-дизайну та дизайну багатоаркушевої поліграфічної продукції. *VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 172-174.
50. Мулкохайнен В.А., Крачко В.Д. Ефективні прийоми веб-дизайну. *Perspectives of contemporary science: theory and practice. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. SPC “Sci-conf.com.ua”*. Lviv, Ukraine. 2024. Pp. 1176-1179. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-perspectivesof-contemporary-science-theory-and-practice-26-28-05-2024-lviv-ukrayina-arhiv/>.
51. Мулкохайнен В.А., Гончаренко І.Р. Анімаційний кліпмейкінг у контексті актуальних дизайн-технологій. *Perspectives of contemporary science: theory and practice. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. SPC “Sci-conf.com.ua”*. Lviv, Ukraine. 2024. Pp. 1173-1175. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-perspectivesof-contemporary-science-theory-and-practice-26-28-05-2024-lviv-ukrayina-arhiv/>.

**Опубліковані праці, які додатково відображають
наукові результати дисертації**

52. Олійник В. Етапи трансформацій українського книжкового дизайну «перехідної доби» (1980–1990-х років). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2018. Вип. 2. С. 51–68. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2018.154677>.
53. Олійник В., Семенчук Н. Авангардні витoki швейцарського стилю та його

експлікація в сучасному веб-дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2020. Том 3, № 1. С. 104–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207547>.

54. Олійник В. Маніфести і парадигми дизайну: робоча програма освітньої компоненти. Київ : КНУКіМ, 2022 р. 21 с.
55. Олійник В. Діджитал-арт: робоча програма освітньої компоненти. Київ : КНУКіМ, 2023 р. 15 с.
56. Олійник В., Болтенков А. Комп'ютерні технології в дизайні: робоча програма освітньої компоненти (1 курс). Київ : КНУКіМ, 2023 р. 27 с.
57. Олійник В. Комп'ютерні технології в дизайні: робоча програма освітньої компоненти (2 курс). Київ : КНУКіМ, 2023. 28 с.
58. Олійник В. Веб-дизайн: робоча програма освітньої компоненти. Київ : КНУКіМ, 2023. 25 с.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT.....	11
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	19
ЗМІСТ.....	28
ВСТУП.....	31
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	41
1.1. Дизайн книги в Україні 1950-х – 2020-х рр. у наукових Дослідженнях.....	41
1.2. Джерельна база дослідження.....	67
1.3. Методика дослідження.....	78
Висновки до розділу 1.....	82
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ 1950 – 1980-х РОКІВ.....	85
2.1. Історичні витoki дизайну книги в Україні.....	85
2.2. Оформлення книги 1950-х років: графічні засоби виразності.....	110
2.3. Видозміни графічної стилістики книги 1960-х років у контексті становлення вітчизняної традиції дизайн-проектування.....	120
2.4. Візуальні пріоритети художнього оформлення книжкової продукції 1970 – 1980-х років.....	127
Висновки до розділу 2.....	141
РОЗДІЛ 3. ВЕКТОРИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ВИДАВНИЦТВ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ.....	145
3.1. Дизайн книги першого десятиліття незалежності України та його художньо-проектна специфіка.....	145
3.2. Вплив трансформацій книговидавничої галузі на розвиток дизайну книги в Україні пострадянського періоду.....	155

3.3. Особливості розвитку сучасного книжкового дизайну в альтернативних книгоформах.....	187
3.4. Друкована та електронна книги: візуально-комунікативні та проєктно-функціональні паралелі.....	205
Висновки до розділу 3.....	213
РОЗДІЛ 4. РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ КНИГИ В УКРАЇНІ	
СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....	216
4.1. Київська школа книжкової графіки.....	217
4.2. Львівське мистецтво художньої книги.....	241
4.3. Художня образність харківської книги.....	255
4.4. Одеські традиції книжкового дизайну.....	263
4.5. Книжковий дизайн Дніпропетровщини.....	272
4.6. Регіональні домінанти українського книжкового дизайну.....	282
Висновки до розділу 4.....	286
РОЗДІЛ 5. ВІЗУАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ	
УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ПРОДУКТ ПРОЄКТНОЇ	
КУЛЬТУРИ.....	
5.1. Візуальна концепція українських книжкових видань ХХІ ст. на тлі соціокультурних змін.....	291
5.1.1. Сучасна книжкова графіка та проєктні підходи візуалізації ілюстративних рішень у формуванні креативних образів засобами дизайну.....	293
5.1.2. Дизайн-графіка в естетиці проєктних рішень української книги як відтворення національного культурного коду.....	308
5.2. Композиційні інновації в дизайні книжкової продукції сучасної України: трансформації візуальної мови та художніх методів.....	317
5.2.1. Інфографіка та стильові вирішення шрифтів української художньої книги.....	317
5.2.2. Художньо-образна трансформація форм у мистецтві української книги.....	327

5.3. Конструктивні експерименти в організації книжкового блоку та художнє оздоблення української книги перших десятиліть ХХІ ст.....	339
5.3.1 Формально-проектна типологія у дизайні сучасної української книги.....	347
5.4. Інтерактивні проектні дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання як засіб збагачення художньо-образної системи української книги.....	351
5.4.1 Проектна система сучасної української книги.....	361
Висновки до розділу 5.....	373
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	378
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	389
ДОДАТКИ.....	438
ДОДАТОК А. Глосарій за темою дисертації.....	439
ДОДАТОК Б. Ілюстративний матеріал.....	445
ДОДАТОК В. Акти впровадження результатів дослідження.....	569
ДОДАТОК Г. Список опублікованих праць за темою дисертації. Апробація результатів дослідження.....	573

ВСТУП

Актуальність теми. Дизайн книги як цілісне і повноцінне явище сформувалося в Україні порівняно нещодавно – у другій половині ХХ століття. Однак, цей факт жодним чином не заперечує тривалого становлення вітчизняного книжкового дизайну та його численних етапів, пов'язаних, у першу чергу, з історичними подіями, мистецькими здобутками, осмисленням світового досвіду, технологічним вдосконаленням. Книга в Україні завжди віддзеркалювала тенденції проєктної культури: авангардні прояви часу, арсенал художньо-проєктних засобів, ефективні інструменти наративу та комунікації.

Не викликає сумнівів значущість мистецького надбання, презентованого у колекціях книжкової графіки архівів, музеїв і бібліотек та зібраннях готової книжкової продукції видавництв, що потребує наукового аналізу. Дизайн-вирішення книжкових видань у часовому розвитку хронологічних меж дисертації демонструють всі специфічні ознаки вітчизняної книги різних років, сформовану традицію та складну багаторівневу проєктну систему, яка через власні характеристики трансліює сутність національної дизайн-ідеї та презентує локальні художньо-технологічні досягнення.

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження стали наукові розробки у різних галузях знань – гуманітарній, історичній, філософській, економічній, технічній, дизайнерській, що поєднують наукову діяльність, виробничий процес та проєктну діяльність. Серед них принципово важливими є:

- теорії графічного дизайну, проблеми книжкової графіки в історико-еволюційному, концептуально-пошуковому, дизайнерському контекстах (зарубіжні вчені – Я. Чихольд, Й. Мюллер-Брокманн, А. Хьорлберт, Г. Бонзипе, Х. Фраскара, В. Марголін; вітчизняні дослідники – А. Шпаков, Г. Заварова, В. Даниленко, М. Яковлев, О. Бойчук, Є. Гула, Є. Антонович, В. Лесняк, Н. Сбітнева);
- результати переосмислення та підходи в оцінці явищ мистецтва і графічного дизайну ХХ – початку ХХІ століття, суголосні

- змісту та часовим межам даного дослідження (Р. Яців, Т. Кара-Васильєва, О. Роготченко, М. Станкевич, М. Колосніченко, О. Колосніченко, Н. Чупріна, К. Пашкевич, Т. Кротова, Т. Струмінська);
- проблеми проектування книжкового ансамблю, формування художнього образу, визначення особливостей української книжкової ілюстрації ХХ ст. і самої книги у контексті розвитку вітчизняної проєктної традиції (Б. Валуєнко, О. Лагутенко, Г. Складенко, В. Теремко, П. Нестеренко, М. Єфімова, К. Касьяненко);
 - розвиток графічного дизайну в Україні ХХ–ХХІ ст. як явища проєктно-художньої культури, в тому числі – його національна ідентичність (В. Косів, Н. Барна, Л. Смирна, О. Лежнев);
 - специфіка регіональної книжкової графіки, українське книжкове мистецтво у розмаїтті персоналій (О. Ламонова, Р. Михайлова, Г. Складенко, Ю. Белічко, Н. Белічко, О. Школьна, О. Загаєцька, М. Токар, В. Зайцева, К. Попович);
 - особливості дизайну книги та суміжних категорій на кшталт реклами, плакату та інших різновидів графічного дизайну (О. Авраменко, І. Максимлюк, С. Прищенко, В. Маркова, А. Будник, Н. Остапенко, О. Гомирєва, В. Пітеніна, С. Стрельцова, О. Соловей);
 - аспекти професійної підготовки майстрів книги (Г. Брюханова, С. Гавенко та ін.).

Окреслені дослідницькі вектори підтверджують високий науковий інтерес та вагомі напрацювання вчених, але вказують на відсутність у вітчизняному науковому полі цілісного бачення процесів формування й становлення дизайну української книги у контексті проєктної культури 1950-х – 2020-х рр. Отже, актуальність дослідження визначається необхідністю узагальнення та систематизації теорії та художньо-проєктних практик у книговиробництві, висвітлення творчого доробку художників книги, а також аналізу діяльності провідних видавництв в аспектах художнього оформлення книги та поліграфічно-виробничих засобів.

Прогрес книговидавничої галузі у кожній країні завжди пов'язаний з активізацією національної самоідентифікації, пошуком додаткових репрезентативних можливостей культури держави, організацією своєї арт-платформи для мистецького діалогу серед світових учасників культурно-мистецького процесу. Адже книга, завдяки потужному візуально-інформаційному потенціалу, здатна не лише ефективно доносити думку до широких мас читачів, а й сприяти створенню іміджу країни, утверджуючи її позицію на різних комунікативних рівнях. Тому особливої актуальності дане дослідження набуває саме зараз, на етапі мужнього виборювання Україною власних національних прав у протистоянні агресору та розвитку вітчизняного книговидання як однієї з найпотужніших галузей застосування потенціалу графічного дизайну.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі графічного дизайну факультету дизайну і реклами, відповідно до теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв (2018 – 2023 рр.) «Мистецтво як предмет комплексного дослідження: теорія, історія, практика» (номер державної реєстрації НДР 0118U100122).

Мета та завдання дослідження. Мета дослідження – виявити та систематизувати творчий доробок художників та дизайнерів книги на теренах України 1950-х – 2020-х рр. у розмаїтті традиційних та альтернативних книгоформ.

Реалізація мети передбачає виконання взаємопов'язаних **завдань:**

- проаналізувати історіографію, охарактеризувати джерельну базу та методику дослідження;
- дослідити історичні витoki дизайну книги в Україні;
- відстежити принципи художнього оформлення книги 1950 – 1980-х років;
- охарактеризувати мистецькі тенденції розвитку, графічні засоби виразності, видозміни трансформативних векторів та художніх проявів у становленні дизайну книги в Україні;

- дослідити вектори формування вітчизняної традиції книжкового дизайну у контексті діяльності видавництв періоду незалежності України, а також художньо-проектну специфіку дизайну у системному моделюванні образності української книги;
- дослідити особливості художнього оздоблення та конструктивні експерименти в організації книжкового блоку альтернативних книгоформ початку ХХІ ст., а також можливості співіснування друкованої та електронної книг у форматі візуально-комунікативних та проектно-функціональних паралелей, відповідно до запитів соціуму;
- розкрити локальні регіональні особливості дизайнерських осередків у розрізі книжкової справи в Україні окресленого періоду;
- виявити інноваційні форми художнього проектування вітчизняних книжкових видань та з'ясувати роль видавництв у сучасній дизайнерській практиці;
- охарактеризувати візуально-естетичні інтерпретації сучасної української книги та окреслити візуальні концепції українських книжкових видань ХХІ ст. на тлі соціокультурних змін;
- дослідити композиційні інновації в дизайні книжкової продукції сучасної України, а також художньо-образні трансформації форм, візуальної мови та художніх методів у мистецтві української книги;
- розробити формально-проектну типологію книги в умовах глобальної діджиталізації мистецтва, виявити взаємозв'язки типологічних груп у дизайні сучасної української книги;
- дослідити інтерактивні проектні дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання; запропонувати проектну систему сучасної книги у контексті розвитку вітчизняного дизайну.

Об'єктом дослідження є трансформаційні процеси в українському книжковому дизайні як маркери проектної культури.

Предметом дослідження є художньо-проектні засоби дизайну книги в Україні 1950-х – 2020-х років.

Методика дослідження. Відповідно до мети та поставлених завдань, методика дослідження складається з комплексу принципів, підходів та методів, котрі дозволяють сукупно проаналізувати явище дизайну української книги другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Так, інструментарій дослідження спирається на принципи наукової достовірності та всебічності, які надають можливість цілісно охопити проблематику окресленої теми у межах поступального розвитку дизайну вітчизняної книги від 1950-х років. Дослідження ґрунтується на мистецтвознавчому підході, що уможливило досягнення художньо-образних складових книги другої половини ХХ – початку ХХІ століть та здійснення аналізу її проєктних характеристик у галузі поліграфічного дизайну України. При цьому застосовано комплекс наукових теоретичних, емпіричних та емпірико-теоретичних методів, завдяки яким постала можливість поглянути на явище дизайну вітчизняної книги 1950-х – 2020-х років як сформоване та унікальне.

Залучено аксіологічний, онтологічний, герменевтичний, історичний, хронологічний, компаративний, крос-культурний, контекстуальний, типологічний методи, а також мистецтвознавчий інструментарій – методи образно-стилістичного, формального, іконографічного, семантичного аналізу. Такий науковий підхід сприяв формуванню цілісного уявлення про художній образ сучасної української книги як національного феномену проєктної культури, а також про перспективи розвитку вітчизняного книжкового дизайну та його культурно-мистецький потенціал.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у визначенні та обґрунтуванні векторів розвитку та трансформацій книжкового дизайну України 1950-х – 2020-х років у практичному поєднанні традиційного мистецтва та інновацій.

У роботі *вперше*:

- систематизовано принципи художнього оформлення книги 1950-х – 2020-х років у формуванні та розвитку вітчизняної традиції книжкового дизайну;
- виявлено трансформаційні процеси в дизайні вітчизняної книжкової

- продукції у контексті діяльності книжкових видавництв;
- розкрито графічні засоби виразності та художньо-проектні прийоми оформлення книги, презентовано творчі концепції провідних українських митців та визначено їх роль у становленні дизайну книги в Україні;
 - визначено інноваційні форми художнього проектування вітчизняних книжкових видань, введено поняття «альтернативна книгоформа», чію структуру та різновиди досліджено;
 - висвітлено локально-регіональні особливості українського книжкового дизайну київського, львівського, харківського, одеського, дніпропетровського творчих осередків;
 - розроблено формально-проектну типологію у системному проектуванні книги як сучасного дизайн-продукту;
 - запропоновано авторську проектну систему сучасної книги у контексті розвитку вітчизняного дизайну, яка відображає динамічне трансформування жанрів і проектних форм.

Розширено та уточнено:

- джерельну базу дослідження розвитку дизайну книги в Україні;
- відомості щодо історичних витоків та розвитку дизайну книги в Україні;
- хронологію розвитку, а також проектно-часові новації художньо-естетичної та виробничо-поліграфічної складових вітчизняного книговидавництва;
- стилістичні та жанрові характеристики традиційної друкованої книги;
- особливості художнього оздоблення та конструктивної організації альтернативних книгоформ у форматі візуально-комунікативних та проектно-функціональних паралелей, відповідно до запитів соціуму.

Набуло подальшого розвитку:

- теоретико-методологічні основи проектування книги;
- методика дослідження особливостей застосування формально-стилістичних і композиційно-проектувальних прийомів оформлення вітчизняної книги 1950-х – 2020-х років.

Практичне значення одержаних результатів. Проведене дослідження сприятиме розширенню прикладних засад дизайн-проектування книги, у тому числі — застосування традиційних та інноваційних технологій ілюстрування, загальної організації книжкового простору та конструкції книжкового блоку, а також проектної системи сучасної вітчизняної книги, що відтворює відповідні практичні взаємозв'язки всередині дизайн-процесу.

Положення, результати та висновки дисертації можуть бути використані при написанні праць з історії дизайну української книги, при розробці освітніх програм у вищих навчальних закладах для всіх кваліфікаційних рівнів за спеціальністю «Графічний дизайн», а також у творчій діяльності практикуючих дизайнерів-графіків та художників книги.

Результати напрацювань даного дослідження впроваджено в освітній процес на кафедрі графічного дизайну факультету дизайну і реклами та аспірантури Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ), а також кафедри дизайну, реклами та ІТ ПВНЗ «Київський університет культури» (КУК) для студентів спеціальності 022 Дизайн (освітня програма «Графічний дизайн і реклама»). Зокрема, автором під час виконання дисертації було впроваджено робочі програми з наступних освітніх компонент: «Комп'ютерні технології в дизайні», «Веб-дизайн», «Діджитал-арт» (перший освітній рівень) та «Маніфести і парадигми дизайну» (лекційний курс, третій освітньо-науковий рівень), що підтверджено актами впровадження.

Особистий внесок здобувача. Усі положення, ідеї, концепції, висновки та пропозиції, що виносяться на захист, отримано здобувачкою особисто. Публікації, в яких висвітлені основні результати даного дослідження, переважно є одноосібними.

Особистий внесок здобувачки у наукових роботах, опублікованих у співавторстві, наступний: у працях, включених до наукометричних баз Scopus та WoS [434; 448–450] – постановка завдання, концептуальне обґрунтування напрямків дослідження, аналіз джерельної бази та наукової літератури, стилістичне редагування тексту статей, узагальнення результатів дослідження;

[207] – постановка завдання, обґрунтування методики наукового пошуку, розробка концепції викладення дослідницького матеріалу у форматі статті, граматики-стилістичне редагування тексту, узагальнення результатів дослідження та формулювання висновків; [435] – вивчення історіографії наукової проблеми, розробка концепції викладення дослідницького матеріалу у форматі статті, формування списку бібліографії, безпосереднє текстове оформлення результатів дослідження, у т.ч. висновків; [35] – робота з візуальним матеріалом (пошук, аналіз, систематизація, комп'ютерна обробка ілюстрацій), участь у текстовому оформленні публікації, комунікація з видавцем; [266] – використання авторського навчально-методичного матеріалу з освітньої компоненти «Комп'ютерні технології в дизайні», укладення порівняльної таблиці, що демонструє 2 типи практичної роботи на заняттях та їхню ефективність, узагальнення результатів дослідження, текстовий виклад статті; [269] – надання аналітичних результатів розвитку провідних світових веб-студій та відповідних візуальних прикладів; [62; 210–215; 241–243; 265; 267–268; 270–273] – постановка завдання, обґрунтування методики наукового пошуку, розробка концепції викладення результатів дослідження у форматі наукових тез, перевірка їхньої достовірності, граматики-стилістичне редагування тексту, формулювання висновків.

Апробація результатів дисертації здійснювалась на всеукраїнських та міжнародних наукових, науково-практичних конференціях, конгресах, форумах. Зокрема, на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій», Київ, 18–19 квітня 2019 (опубліковано статтю); III Міжнародній науково-практичній конференції, Київ, 22 березня 2019 (опубліковано статтю); III Інтернаціональному науковому конгресі (форумі) вчених Європи «Схід – Захід», 11 січня 2019 (опубліковано статтю); I Міжнародній науково-практичній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», Київ, 20–21 березня 2019 (опубліковано тези); II Міжнародній науково-практичній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», Київ, 25–26 березня 2020 (опубліковано тези); III

науково-практичній конференції «Культурологія та мистецтвознавство: спільне та перспективи розвитку», Венеція, 27–28 листопада 2020 (опубліковано тези); Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційні методи організації навчального процесу з культурології та мистецтва в Україні та країнах ЄС: науково-педагогічне стажування», Влоцлавек, 22 лютого – 26 квітня 2021 (опубліковано тези); II Міжнародній науково-практичній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», Київ, 2020 (опубліковано тези); III Міжнародній науково-практичній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», Київ, 24–25 березня 2021 (опубліковано тези); VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Тренди, теорії та шляхи розвитку науки», Мадрид (Іспанія) (опубліковано тези); V Міжнародній науково-практичній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», Київ, 2023 (опубліковано тези); Всеукраїнській науково-практичній конференції КНУКіМ, Київ, 2023 (опубліковано тези); V Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну», КНУТД, Київ, 27 квітня 2023 (опубліковано тези); Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти і суспільства в XXI столітті», м. Рівне, 27 квітня 2023 року (опубліковано тези); IV Міжнародній науково-практичній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», Київ, 20–21 березня 2019 (опубліковано тези); VI Міжнародній науково-практичній конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство», Київ, 27–28 березня 2024 (опубліковано тези); IV Міжнародній науково-практичній конференції «Перспективи сучасної науки: теорія та практика», Львів, 2024 (опубліковано тези). Основні положення та результати дослідження обговорювалися та здобули схвальних відгуків на міжкафедральному науковому семінарі КНУКіМ (Київ, 2023).

Кандидатська дисертація на тему «Трансформації образної системи в дизайні української книги 1980-1990-х років» захищена у 2018 році.

Результати попередньої дисертаційної роботи у тексті докторської дисертації не використовуються.

Публікації. Основні наукові положення дисертації висвітлено у 58 публікаціях, з-поміж яких: 3 розділи закордонної колективної монографії; 16 статей у наукових фахових виданнях України; 4 статті, включені до міжнародних видань, що входять до наукометричних баз даних SCOPUS (одна з них — у першому квартилі) та WoS; 4 статті у наукових періодичних виданнях інших держав; 24 публікації засвідчують апробацію дисертації (у тому числі 4 — за кордоном (у Відні, Влоцлавеку, Венеції, Мадриді)); 7 праць додатково відображають наукові результати дослідження.

Обсяг і структура дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, п'яти розділів, двадцяти одного підрозділу та шести підпунктів, поточних і загальних підсумкових висновків, чотирьох додатків і списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 582 сторінки (із них 361 сторінка основного тексту). Список використаних джерел на 49 сторінках, що містить 456 найменувань переліку бібліографії.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Дизайн книги в Україні 1950-х – 2020-х рр. у наукових дослідженнях

Дизайн книги у контексті української проєктної культури – явище яскраве і неоднорідне, про що свідчать численні наукові праці дослідників цієї галузі мистецтва. Найперше, на що звертають увагу вчені, – розмаїття художніх технік, стилістик і методів, а також широкий якісний діапазон книжкової продукції, як в аспекті мистецької цінності, так і з точки зору поліграфічного виконання. Та, попри всезростаючу зацікавленість науковців проблематикою вітчизняного книговиробництва у різних його проявах, на сьогоднішній день залишаються суттєві дослідницькі прогалини щодо вивчення дизайну цієї продукції.

Відтак, базовими науковими джерелами є ґрунтовні праці відомих світових і вітчизняних теоретиків книги та типографіки Я. Чихольда, Е. Рудера, Й. Мюллера-Брокмана, А. Хьорлберта, Б. Валуєнка, А. Шпакова, В. Лазурського.

Зокрема, відомий європейський дизайнер, типограф, письменник, викладач Я. Чихольд є автором низки фундаментальних видань з дизайну книги та формування її художньо-образних характеристик. Дослідник знаний такими бестселлерами, як: «Нова типографіка. Керівництво для сучасного дизайнера» (1928) [446], «Типографічний гештальт» (1930), «Зразки шрифтів. Керівництво з прикладами шрифтів для дизайнерів, графіків, скульпторів, граверів», «Форма книги» (1975), «Образ книги: вибрані статті для книжкового оформлення» (1980), «Асиметрична типографія» (2013) тощо. Починаючи з осмислення ідей Баугаузу у книжковому оформленні, Я. Чихольд сформулював базові закони дизайну шрифтових композицій, колірних співвідношень у мистецтві книги та багато інших аспектів, котрі лягли в основу сучасної типографіки, а також безпосереднього проєктування європейських та американських книжкових видань.

Згодом ідеї Баугаузу, презентовані на широкий загальний фронт Я. Чихольдом, стали підґрунтям швейцарського стилю в дизайні, яскраві представники якого Еміль Рудер та Йозеф Мюллер-Брокман не оминули у своїх наукових роботах книжкове виробництво і виклали власну теорію щодо проблем художньої форми у типографіці. Так, Е. Рудер пише про необхідність осмислення так званих «фаз руху» у типографічній формі, вводить поняття «типографічного фільму» [440]. У свою чергу, Й. Мюллер-Брокман у власних ґрунтовних працях висвітлює один із центральних інструментів графічного дизайну — модульне конструювання, котре відкриває особливі можливості організації зображального простору у друкованому виданні [427–428].

До формування альтернативного підходу у світовому графічному дизайні під назвою «нова хвиля» долучився Вольфганг Вайнгарт, а також його послідовник Віллі Кунц, котрий приділив значну увагу у власних роботах питанням, пов'язаним з динамікою форми [419–420]. Згадані автори аналізують процес створення багатовимірного трансформаційного простору, розкривають теми розвитку, послідовності і ритму як найважливіших компонентів дизайну. При цьому, за переконанням В. Кунца, складна модульна побудова використовується як засіб впровадження просторових дизайн-ідей.

Вітчизняні дослідники також активно вивчали різні аспекти розвитку книжкової справи і мають ґрунтовні напрацювання у цій галузі. Так, Б. Валуєнко став відомим українським дослідником книжкового дизайну, що розглядав культуру оформлення книги саме як мистецтвознавець, знання якого базувалися на практичному досвіді. Вказаний автор докладно зупинявся у теоретичних працях на засобах композиційної виразності проектування книги. Крім того, він зосереджувався на розгляді питання розкриття специфіки цього процесу, приділяв значну увагу естетичним параметрам видання, а також технологіям набору, верстки, структурі книги. Проте, дослідник ще на початку 1990-х років уникав вжитку таких термінів, як «дизайн книги», застосовуючи натомість синонімічні на його думку поняття «художнє оформлення»,

«режисура видання», «мистецтво зовнішнього оформлення» [38], котрі з позицій сучасного розвитку науки вже не вичерпують сутність дизайну книги.

Слід відзначити суттєву роль мистецтвознавця Б. Валуєнка в дизайні українських книжкових видань, адже його професійні принципи щодо оформлення поліграфічної продукції цього сегменту, а також і власний наочний мистецький доробок поступово стали вказівними щодо розуміння праці в означеній сфері для фахового зростання наступних поколінь майстрів книжкової справи. Так, наразі прислужилася в теоретичному та практичному сенсах його відома фундаментальна робота під назвою «Архітектура книги» (Київ, 1976 рік), де були закладені основи мистецтвознавчого аналізу окремих зразків книгодруків, котрі будуть розглядатися далі [38].

У монографії Б. Валуєнка уважно простежив архітектурно-конструктивні параметри книжкового аналізу, дослідив особливу виразність та функціональність у складі архітектури книги, а також проблематику останньої поруч із режисурою кожного окремо взятого видання. Дане дослідження, виконане і з дизайнерської точки зору як гарний приклад, стало наочним взірцем способу оригінального конструктивного вирішення книжкової продукції. Тим не менше, розглядаючи поступ мистецтва книги, автор слушно зауважував, що «розвиток книжкового мистецтва і його кращих традицій здійснюється не завжди рівномірно, за суворо висхідною лінією» [38, 72]. Він ніби передбачав у своїй монографії специфіку розвитку наступного періоду, коли дане твердження стало влучним передріканням проблематики у вказаній галузі наступного відрізка часу.

Так, у статті «Деякі проблеми сучасного мистецтва технічної книги», опублікованій 1983 р. в журналі «Книгознавство», Б. Валуєнка охарактеризував специфічні відмінності проектування технічних друкованих видань. Майстер стверджував, що на початку 1980-х рр. у практиці українських видавництв різноманітність композиційних прийомів застосовувалася нечасто, хоча на місцях міг бути задіяний досить широкий спектр художньо-технічних можливостей оздоблення книги — зокрема, за

допомогою застосування контрасту різних шрифтів. Крім того дослідник зауважував, що «захоплення новими шрифтовими вирішеннями обкладинок відсунуло на якийсь час предметно-тематичні, сюжетно-тематичні, символічні типи зовнішнього оформлення» [39, 109]. До того ж, він вважає за доцільне працювати з українською технічною книжкою так, щоб зробити її мистецьки виразною, що потрібно для кращого її контакту з читачем, аби розкрити багато аспектів її сприйняття.

Значущими у цьому сенсі є також авторські зауваження та коментарі відносно теорії англійського оформлення книжкової продукції, де сутнісним є основоположний принцип щодо зручності та функціональної доречності книги, а не тільки естетичний її вигляд (що показово відрізняло такий підхід від вітчизняної дизайнерської традиції) [38, 66]. Слід зазначити, що теоретичні наукові напрацювання Б. Валуєнка становлять і зараз значний інтерес для досліджень через конкретні актуальні пропозиції щодо оформлення книги, системний її аналіз та змістовність.

Ще одним визначним дослідником графічного оформлення вітчизняних видань став А. Шпаков, котрий 1973 р. видав монографію «Художник і книга» (Київ, 1973) [379], де розмірковував над сутнісними питаннями оформлення видань. Крім того, вищезгаданий науковець був автором розділів «Книжкова і станкова графіка 1934–1941 років» і «Книжкова і станкова графіка 1945–1967 років» у IV та V томах «ІУМ» («Історії українського мистецтва» 1967–1968 рр., виданої Академією архітектури УРСР в Києві), а також низки публікацій про українську графіку в періодиці 1960-х – 1970-х рр.

Спілкування та листування з фахівцями книговидавничої галузі дозволили А. Шпакову, як авторитетному експерту означеної царини, напрацювати деякі висновки відносно становлення та історії розвитку вітчизняної радянської книжкової графіки України. Поруч з особистими враженнями автор детально занотував їх у вищезгаданій монографії. Осмисливши ключові віхи розвитку творчості непересічних митців та маючи особисту думку щодо бачення цими майстрами загальних особливостей

поступу оформлення книги, він інтерпретував характер підходів та трактувань деякими авторами певних літературних творів. Тому А. Шпаков мав змогу проаналізувати, окрім усього, також творче співвідношення в їхньому житті понять «художник» і «книга».

Зазначена монографія розкриває художній світ книжкового видання крізь бачення ілюстратора, його творче індивідуалізоване сприйняття, що, безумовно, є важливим у сенсі створення книжкового організму. При цьому слід розуміти, що у сукупності даних процесів додрукарська підготовка виготовлення книжкової продукції також включає надзвичайно широкий комплекс дій, що іменуються сьогодні «дизайном», поняття якого наразі охоплює більший спектр, ніж суто художнє оформлення. Приміром, макетування чи верстка здатні як поліпшити, так і погіршити найбільш якісно виконані роботи художника, цебто перелічені етапи є не менш важливими у дизайні книги.

Таке авторське бачення ролі художника у книзі А. Шпаковим виправдовується його буквальним сприйняттям як майстра книги, оскільки науковець вживає в своїй праці означені поняття в сенсі синонімів. Навряд чи сьогодні можна обмежитись подібним трактуванням, яке де-факто вже є трохи застарілим, адже майстер в галузі книги наразі має набагато більший спектр функціональних обов'язків, що не обмежується лишень творчими процесами.

Історіографія теми дисертації спирається також на розробки вчених, що презентують дослідження різноманітних аспектів розвитку української графіки, яка стала підґрунтям для розвинення мистецтва вітчизняної книги загалом. Зокрема, у цьому сенсі варто назвати праці Г. Скляренко [318-319], П. Нестеренка [228-231], О. Лагутенко [160-161], О. Роготченка [296-297], К. Попович [286]. У контексті розгляду проблематики книжкового оформлення в Україні другої половини ХХ століття та перших десятиліть ХХІ століття значущими є розвідки означеної когорти вчених в розрізі історії вітчизняної графіки (зокрема, книжкової ілюстрації та ескібрису), висновки окреслених авторів щодо теоретичного обґрунтування трансформацій дизайнерсько-проектувальних та культурно-мистецьких явищ відповідних відрізків часу, а

також стосовно соціокультурного аспекту розвитку видання української художньої книги. Вказані дослідники в аналізі періодизації поступу мистецтва графіки України (і в тому числі, книжкової) були одноставними відносно переконання про великий національний потенціал у вказаній галузі та мотивували до здійснення наступних фахових наукових розробок у ній.

Наступний прошарок мистецтвознавчих розвідок, що містять ключові тези й аналітику щодо деяких питань розвитку книготворчого процесу в Україні, складають роботи О. Авраменко [6], О. Ламонової [162-174], Р. Яціва [387-388], С. Гавенка [65-66], А. Будника [32-34], В. Зайцевої [108-110], О. Руденка [299-307], М. Токар [344-346], С. Стрельцової [111] та інших авторів, що детально будуть розглянуті нижче.

Зокрема, авторки профільних статей видання «Історія українського мистецтва» (Київ, 2007 р.) [140] – розділів «Графіка» та «Книжкова графіка» – мистецтвознавиці з відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України О. Авраменко й О. Ламонова називають представників книжкової графіки розглядуваного у даній дисертації періоду. Паралельно вони окреслюють мистецькі тенденції української графіки ХХ століття в цілому, й зазначають лише основні засади впливу на розвиток цього виду образотворчості. Загалом, вищенаведеними дослідницями акцентована висока культура оформлення книги в Україні другої половини ХХ століття, позначені аспекти розвитку сильної вітчизняної школи ілюстрування у річищі художньої і наукової літератури України кінця радянської доби. Слід зазначити, що мистецтво візуального оформлення книги представлено виключно у контексті розгляду всієї художньо-графічної вітчизняної спадщини. Цебто, насамперед, як вид образотворчого мистецтва, а не самодостатнє явище дизайну прикладного характеру, котре є предметом даного дослідження.

У цілому, у розділах «Історії українського мистецтва» простежуються загальні тенденції художнього розвитку оформлення книги України кінця ХХ-го століття, проте, подача окресленого питання не передбачала системного

включення елементів порівняльного аналізу щодо образної системи прикладів дизайну книги означеного періоду в сенсі самостійної і цілісної.

Окрім названого видання, О. Ламонова присвятила цілу низку праць художникам так званої київської графічної школи: Г. Якутовичу [169], С. Адамовичу [167], В. Юрчишину [166; 172], О. Губарєву [171], Г. Галинській [165], О. Івахненку [174], В. Куткіну [168], С. Дубцовій [170], Надії Лопуховій [164] та іншим. У такий спосіб дослідниці вдалося досить детально представити художньо-стилістичні особливості книжкової графіки київських митців і тим самим створити підґрунтя для порівняльної аналітики у напрямку регіоналістики подальших наукових розвідок.

На слушну думку кандидатки мистецтвознавства О. Ламонової, українська графіка, окрім зовнішніх прикмет художнього розвитку, має також вираження глибинних характеристик тогочасної культури, яка ввібрала у себе багатомірові досягнення попередніх поколінь і володіє багатством знань, зрілістю роздумів та професійністю виконання [173]. Натомість, за роздумами О. Авраменко, у неоднозначних умовах становлення державної незалежності України у царині книжкової графіки винила низка проблем у результаті акцентування уваги на відродженні не конкретних образних схем, форм, технічних засобів, а суттєвих концепцій, принципів, взаємозв'язків Людини та Всесвіту [140].

В іншій статті, котра ввійшла до «Нарисів з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» у 2-х томах, кандидат мистецтвознавства О. Авраменко зосередилась на художніх змінах періоду 1950-х – 2010-х рр., зумовлених кардинальними процесами трансформацій, що відобразилися на сутності функціонування українського образотворчого мистецтва [6]. У цьому часовому проміжку авторка окреслила три «досить насичених» історичних періоди, які вона визначає за наступною хронологією: 1953–1985 рр., далі перехідний етап 1985–1991 рр. (непевний та руйнівний з надією на нове оновлення), 1991–2005 рр. (роки незалежності).

Щодо мистецьких процесів в образотворчості Україні першого означеного періоду О. Авраменко зазначає: «Тотальний соцреалізм не склався, як ми звикли думати і згадувати про мистецтво періоду 50–80-х років ХХ століття в Україні <...> Насправді ж, українське образотворче мистецтво окресленого часу було різноплановим, значно цікавішим, глибшим і драматичнішим» [6, 195]. Дану тезу дослідниця зміцнює думкою, що саме активною пропагандою держави в ідеологічному плані було зумовлено поширення найбільш стереотипних взірців мистецтва, котрі укладалися у рамки соцреалізму, «державного стилю» тієї доби. Натомість, паралельно відбувалося замовчування оригінальних мистецьких явищ з яскраво індивідуальною складовою, що сьогодні підтверджується низкою напрацювань науковців.

Попередньо дослідниця О. Лагутенко розвивала тему найбільш суттєвих здобутків книжкової графіки України ХХ – початку ХХІ століть й деяких художніх тенденцій, пов'язаних з вітчизняним книговидавництвом, котрі відбулися у вказаний період. у «Нарисах з історії української графіки ХХ століття» (Київ, 2008 р.) [160]. У цій праці авторка проаналізувала художні процеси, пов'язані з розвитком української книги другої половини ХХ століття, окреслила нашарування низки нових понять графічного мистецтва у межах його еволюції та засвідчила суттєве розширення засобів художньо-технічної виразності в галузі дизайну книги, вбачаючи у цьому значний поступ у процесі вдосконалення та осучаснення новітнього книговиробництва.

Варто зауважити, що вказана монографія дозволяє зорієнтуватися в значному різноманітті мистецьких стилів та напрямків означеного часового відрізка, занурює до художнього світу майстрів книги, проте, не конкретизує у повній мірі стан переходу книги від радянської до автономної української, позбавленої рефлексій попередньої доби. Загалом, про трансформаційні книговидавничі явища окреслених років у вказаному контексті у цій роботі згадується побіжно.

Стислий аналіз мистецтвознавчої складової книжкової графіки 1980–1990-х рр. також наявний в іншій праці О. Лагутенко — виданні «Українська

графіка XX століття» (Київ, 2011 р.) [161]. Тут дослідниця розглянула творчість вітчизняних ілюстраторів книги 1980-х років, де розкрила низку напрацювань відомих авторів в означеній царині, обираючи твори за ступенем художньої виразності, емоційністю мови графічних засобів. З кола найбільш яскравих представників оформлення книги даного періоду авторка відзначила Сергія Якутовича, Юрія Чаришнікова, Ігоря Вишинського, і протиставила їхню творчість емоційно насиченим графічним доробкам Олександра Івахненка, Юлія Шейніса, Галини Галинської, Валентина Гордійчука, Миколи Компанця, з-поміж яких підкреслила експресію творчого виразу двох останніх художників.

Різниця між локальними мистецькими школами в регіонах періоду 1990-х рр., на думку О. Лагутенко, була несуттєвою: адже певна свобода у мистецькій царині дозволяла багато експериментувати. Крім того, на оновлення художньої мови графіків-ілюстраторів впливало індивідуальне авторське світосприйняття. Тобто, «у мистецтві української графіки запанував не просто полістилізм, а багатоманітність особистісних міфопоетичних світів» [160, 56]. Викладені висновки на сьогоднішньому етапі мистецтвознавчого аналізу видаються слухними, проте вони потребують детальної верифікації, поглиблення та подальших ґрунтовних наукових розробок.

Наукова робота П. Нестеренка, виконана у форматі збірника вибраних мистецтвознавчих статей і присвячена художньому образу української книги XX-XXI століть [229], несе важливий зміст щодо оцінювання розвитку вітчизняної книжкової справи з позиції сучасного художньо-критичного мислення та об'єктивного історико-культурного сприйняття. Науковець висвітлює конкретні теми, об'єднані загальним напрямком дослідження і обрані за власним авторським баченням як найпоказовіші в українському книготворчому процесі, а саме: книжкову графіку в освітньому процесі мистецьких вишів, раритети українського книжкового мистецтва, окремі складники книжкового ансамблю (футляр, суперобкладинка, обкладинка, форзац), певні персоналії — видатних майстрів книги, художників,

літературних діячів, котрі мають вагоме значення у царині досягнень дизайну книги в Україні, та інші.

Розлогі міркування П. Нестеренка про книгу як особливий естетико-мистецький продукт презентують цей напрям українського мистецтва доволі вичерпно і, перш за все, в аспекті синтезу «красного письменства та образотворчого мистецтва» [229, 6]. Приділяючи увагу деяким конструктивним елементам книжкового блоку, автор, втім, не аналізує їх у повному обсязі, розглядаючи лише те, що, на його думку, є основним. Сучасні альтернативні книжкові форми (мальопис, графічний роман тощо) також ним не характеризувалися. Але яскраві приклади книжкової продукції, що були розглянуті мистецтвознавцем у контексті порушеної проблематики, підтверджують зроблені висновки і є потенційною джерельною базою для подальших досліджень. Загалом, робота П. Нестеренка оптимістично переконує щодо перспектив книжкової справи в Україні, адже «сьогодні визрівають нові тенденції серед мистців нової хвилі, які можуть дати щедрі плоди в майбутньому» [229, 85].

Результати переосмислення та підходи в оцінці явищ мистецтва ХХ століття, які суголосні змісту та часовим межам даного дослідження, викладено у працях таких науковців, як Р. Яців, О. Роготченко, Т. Кара-Васильєва та ін.

Львівський дослідник Р. Яців виступив автором-упорядником антології «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття» у двох частинах (Львів, 2012 р.) [119]. У цій праці було узагальнено напрацювання учасників мистецького процесу ХХ-го століття, теоретиків та практиків, які «в той чи інший спосіб задокументували власні професійні кредо в різних жанрах проблемно-теоретичних текстів» [119, 9]. Важливо, що до вказаної антології увійшли й мистецтвознавчі студії діаспорських дослідників, котрі були видані за межами України.

У наведеній роботі цінним для даного дослідження є можливість осмислити масштаби явища та його загальну картину, коли розвиток

вітчизняної образотворчості розглядається під кутом зору критичного сприйняття авторами різнорідних текстів. У цьому сенсі з'являється нове прочитання ніби знаних вже явищ у контексті розглядуваної наукової проблематики, адже тут представлене сучасне розуміння окремих аспектів розвитку культурно-мистецької царини України.

В інших публікаціях на задану тему Р. Яців зацентрував увагу на художниках-графіках львівського осередку у контексті розвитку мистецтва усього ХХ століття [387; 388]. Автору притаманний пошук національної складової у формі, для чого він, зокрема, аналізує виставкові процеси на Львівщині, тощо. Загалом наукові розвідки даного дослідника доповнюють картину світу вітчизняної образотворчості та сфокусовані на розробці нових теоретичних засад осмислення наукових аспектів розвитку цієї галузі, що має суттєве значення для смислового поля даного дослідження. У фокусі інтересів мистецтвознавця також лежить проблема національної самоідентифікації вітчизняних митців-графіків, що відбивається й на українському дизайні книги аналізованого періоду.

Характеризуючи мистецтво графіки середини і другої половини 1950-х років, О. Роготченко вказує на прагнення майстрів графіки до утворення динамічних дійових образів, сповнених активних, лаконічних і елементарних композиційних та формоутворюючих елементів, орієнтацію на докорінні зміни як у творчому житті, так і а оновлення політичної ситуації в країні, чому сприяла політична «відлига» [296, 438]. Автор аналізує ілюстрації С. Адамовича до двох видань твору «Борислав Сміється» І. Франка (1952 і 1953 рр.), до повісті «Земля» О. Кобилянської (1958), творів «Записки причетника» Марка Вовчка (1955), «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка (1959), ліногравюри Г. Якутовича до повісті «Фата моргана» М. Коцюбинського (1957) та роботи багатьох інших художників. Значну увагу дослідник приділяє харківській школі графіки. Важливою рисою у творчих пошуках митців 1950-х, на думку автора, була можливість співставити власну творчість зі світовим досвідом: «Видатні українські майстри реально оцінювали стан і масштабність

творчих завдань, що постали в другій половині 1950-х років перед національною школою графіки, а також її місце в європейському мистецтві ХХ століття. Незважаючи на існування «залізної» зависи, застиглих канонів соцреалізму та боротьбу із «західно-буржуазним» мистецтвом, ширшали контакти українських художників із діячами світового мистецтва, почали друкуватися твори зарубіжних авторів, з'являлися нові засоби масової комунікації» [296, 442].

У праці «Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки» Т. Кара-Васильєва приділяє значну увагу графічному мистецтву. Зокрема, вона зазначає, що «високих досягнень у 1960–1970-х роках набуває книжкова графіка, особливо в створенні цілісного ансамблю книги. Провідними митцями виступають А. Базилевич, Г. Якутович, О. Данченко, Г. Гавриленко, С. Гебус-Баранецька, А. Чебикін та ін.; період 1980-х рр. став найплотворнішим у пошуках індивідуальних особливостей професійних митців; період 1990-х рр. кардинально відрізняється від попередніх, ...художнє життя цього десятиліття відзначається надзвичайною широтою і калейдоскопічністю – виникають численні галереї, які формують артриннок, численні «проекти», «акції», поширення набуває концепція «артефакту», відбуваються виставки за кордоном, українські митці розглядають свою творчість у контексті світових тенденцій розвитку» [142, 61-62].

Важливими для даної дисертації науковими джерелами стали роботи таких дослідників, як М. Яковлев, М. Станкевич, М. Колосніченко, Н. Складенко, Н. Чуприна, В. Косів, К. Пашкевич, Т. Кротова, В. Даниленко, Р. Михайлова, Є. Гула, М. Березницька, Т. Струмінська, Ю. Легенький, Є. Антонович, Н. Барна, С. Сьомка та інші, у яких характеризуються різні тенденції дизайн-процесів в Україні аналізованого періоду.

У колективній монографії науковців Київського національного університету технологій та дизайну «Графічний дизайн в інформаційно-візуальному просторі» представлено прикладні дослідження і розробки у сфері графічного дизайну на основі сучасних наукових методів

[410]. Зокрема, розглядаючи проблему трансформації форми й образу у друкованій продукції Н. Скляренко та М. Колосніченко сформували класифікацію динамічних візуальних систем та розглянули основні способи трансформації зображення в умовах поліграфічного виробництва. У представленій класифікації значну увагу приділено динамічним формам книги. Розглядаючи динаміку як протилежність статичності, що асоціюється з рухом і трансформацією, а також як спосіб організації простору, де відображається цілеспрямований рух, емоційне або фізичне напруження, автори відзначають, що у світовій дизайнерській практиці такі об'єкти дизайну характеризуються терміном *pop-up* (з англійської – з'являтися несподівано, виринати), а бажання зробити площинне зображення об'ємним спричинило появу книг з рухомими елементами у XIII столітті [441, 48-49]. Автори аналізують розробки рухомих книг англійського типографа Роберта Сейера (1765), які створювалися за технологією пересування клапанів і отримала назву «*lift-the-flap*», серед яких «*Арлекін*» – книга з ілюстраціями театральних пантомім; пересуваючи паперові стулки, можна було спостерігати за кумедними ситуаціями з життя головного героя Арлекіна.

Дослідниця Н. Барна у своїй монографії «Дизайн у контексті художньої культури XX–XXI століття» [17] розглядає проєктну діяльність як багатоаспектну категорію візуальної культури. У ході дослідження авторка виокремлює поняття візуальних арт-практик, антропологічні виміри дизайну, постмодерні засоби трансформативних процесів дизайн-діяльності і загальні стилетворчі особливості художньої культури XX–XXI століть. При цьому Н. Барна з філософської точки зору осмислює ключові позиції дизайну в цілому як показового явища художньої культури аналізованого періоду. Дослідниця зауважує: «<...> XX століття характеризується тим, що воно розхитало рамки іконографії і зосередило сакральне у світському, більш того, відбулась десакралізація певного церковного устрою образності» [17, 45].

Спираючись на теорію О. Грузенберга, Н. Барна веде розмову про катарсис «як втечу художника від переслідувань думками, ідеями, образами та

настановами» [17, 40], надаючи цьому явищу виняткового значення у творчому процесі. За її переконанням кожен митець цілком природньо прагне відчутти саме такий психолого-емоційний стан разом із полегшенням у результаті «звільнення» від власних творчих ідей шляхом їхньої реалізації. У контексті даної дисертації ця теза важлива, адже пояснює психологічний механізм зростання популярності ілюстрування книжкових видань серед художників радянської України.

Очевидно, що саме у такий спосіб митці вирішували проблему «дефіциту» індивідуального творчого катарсису, яку неможливо було оминати в умовах жорсткого державного контролю над усією культурно-мистецькою галуззю. Адже досягнення подібного ефекту в інших жанрах образотворчості у період панування радянської диктатури в Україні було в принципі нереальним, що фіксували у своїх наукових розвідках й інші відомі дослідники [6; 297; 388].

У свою чергу, В. Косів у науковій монографії, присвяченій актуальній проблемі національної ідентифікації українського графічного дизайну [153], розглядає хронологічний період 1945-1989-х років, що є дотичним до даної дисертації. Автор приділяє багато уваги дослідженню проявів української національної ідентичності шляхом зіставлення доробку дизайнерів-графіків радянської України і митців української діаспори в США, Канаді, Німеччині, фіксуючи та обґрунтовуючи відповідні паралелі та контрасти.

В аспекті розробки даної наукової теми важливими є характеристика інтерпретацій художнього методу соцреалізму, який панував в Україні радянського періоду, у поліграфічному дизайні та висновки В. Косіва щодо образних домінант цієї галузі зазначеного часового відрізка. Зокрема, дослідник аргументовано переконує, що «розглядаючи впливи течій мистецтва та дизайну 1950-1980-х рр. на українські твори та зіставляючи хронологію їх появи з роботами «фундаторів», справедливим буде вказати на тенденцію наслідування, повторення, інтерпретації та розвитку оригінальних творів» [153, 434]. Так, за частотою цитування, як серед митців діаспори, так і серед тих художників, котрі продовжували працювати на теренах Батьківщини у галузі графічного дизайну,

найпопулярнішим, на думку мистецтвознавця, був рапорт з трикутників, запозичений з творчості Г. Нарбута. Саме цей елемент у різних декоративних інтерпретаціях (квітка, фруктовий плід, узагальнений символ української традиції тощо) можна зустріти і на обкладинках книжкових видань, і на їхніх форзацах і титулах, а також всередині книжкового блоку аж до сучасності.

Окрім вищенаведеного прийому національної ідентифікації проєктів українського графічного дизайну, В. Косів розглядає орнаментальні мотиви народних вишивки та костюму, використання репродукцій відомих класичних творів, державної символіки тощо: «Від 1940-х до 1980-х рр. в українському графічному дизайні можна побачити репродукції робіт В. Кричевського та Г. Нарбута, вибрані фрагменти й мотиви, вмонтовані в нові композиції чи у варіантах авторських перемалювань» [153, 276]. Що ж до адаптації українського народного орнаменту та традицій друкованої книги XVI-XVIII століття до інших галузей графічного дизайну (листівки, мистецтво плакату, функціональна графіка), то її ініціатором є саме В. Кричевський [125]. Подібні дизайн-прийоми сьогодні ми іменуємо візуальними цитатами чи парафразами, використовуючи лінгвістичну термінологію. Найбільш яскравими прикладами такого художнього підходу дослідник у своїй монографії наводить репродукції творів відомих українських графіків, що стали елементами візуальної ідентифікації українських організацій і дизайну періодичних видань, зокрема, презентованих закордонними видавництвами української діаспори (США, Канада). Іншою стратегією у графічному дизайні 1940–1980-х рр., яку зауважив В. Косів, було більш чи менш буквально цитування фрагментів відомих графічних творів. При цьому введення історичної графіки до нової композиції відбувалося за принципом колажу чи перемалювання наново, за умови збереження впізнаваності першоджерела.

Серед актуальних тенденцій графічного дизайну М. Яковлев та С. Бердинських висвітлили систематизовану номенклатуру засобів виразності графічного дизайну щодо передачі суб'єктивних властивостей форми у проєктуванні, встановили закономірності щодо застосування прийомів

посилення емоційного впливу [24]; Г. Вишеславського цікавив розвиток візуального мистецтва в Україні періоду постмодернізму [55], О. Школьна та А. Буйгашева окреслили стилістику українського образотворчого мистецтва та дизайну ХХ – початку ХХІ століття [445]; М. Колосніченко, Т. Кротова, К. Пашкевич, Т. Струмінська, Н. Пшінка, А. Осадча, І. Рябінова розглядали стилістичні і конструктивні рішення в оформленні книг видавництва «Веселка» та художньо-графічне оформлення рекламних друкованих видань кінця ХІХ – початку ХХ століття [414]; Н. Чупріна та Т. Струмінська вивчали візуальні особливості та комунікаційну специфіку об'єктів графічного дизайну [372-373] С. Гавенко аналізував книжкову конструкцію [65; 66]; Р. Михайлова, Є. Гула, М. Березницька охарактеризували образно-змістовний ряд роману «Берестечко» у графічній презентації Сергія Якутовича [197]; О. Руденко розглядав львівську школу графіки та мистецтво релігійної книги [299-307]; П. Нестеренко, окрім іншого, досліджував екслібрис як показовий елемент книжкового оформлення [228; 230]; В. Зайцева зверталася до особливостей творчості Валентина Гордійчука та Анатолія Токарева [109].

Дослідженню дитячої книги та проблем її розвитку присвячена низка праць М. Токар [344-346], М. Єфімової [99-101] та інших вчених. Розгляд ілюстрованої книги для дітей у сенсі своєрідного художнього комплексу, насиченого значним образно-нарративним змістом і напруженою пластичною моделювання, утвердився з-поміж художників і літераторів, поліграфістів і видавців.

Дитяча книга наразі сприймається у сенсі наймасовішого і мобільного джерела пізнання й набуття естетично насиченої інформації, що легко адаптується для прочитування іншими мовами світу за наявності оригінальних, якісних ілюстрацій та навіть стала предметом міжнародного культурного і торгового діалогів та обміну. Підтвердженням цього факту є значна кількість вітчизняних видань окресленого сегменту, котра посіла поважні місця на міжнародних авторитетних виставках, стала показовим індикатором культурного коду та потенціалу нації та залишається атрактивним цікавим об'єктом для сучасних досліджень науковців.

Так, за результатами аналізу дисертаційного фонду вітчизняних авторів останніх років можна зробити висновок, що найбільшою популярністю серед дослідників у галузі мистецтва книги користується тема оформлення українських видань для дітей різних періодів (роботи М. Єфімової «Дизайн дитячої книги України: проектно-художні принципи і засоби», 2015 р. [99]; К. Касьяненко «Українська ігрова дитяча книжка: витоки, стан, тенденції», 2016 р. [150]; М. Токар «Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ століття», 2018 р. [344]; В. Пітеніної «Стилістичні особливості ілюстрування книжки для дітей в Україні першої третини ХХ століття», 2021 р. [282]; Н. Величко «Інтерактивність як засіб формування дизайну дитячої друкованої книги», 2021 р. [44]).

Дотичними до даного дослідження є також дисертації З. Алфьорової на тему «Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття» (2008 р.) [9], О. Спасскової на тему «Станкова і книжкова ілюстрація в графіці Віктора Єфименка: тематика та стилістика (остання третина ХХ століття)» (2020 р.) [333], О. Солов'я на тему «Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2021 р.) [330], в якій розкривається творчий метод відомого художника книги, та О. Лежнєва на тему «Становлення графічного дизайну в Україні: досвід регіональних графічних шкіл 70–90-х рр. ХХ століття» (2021 р.) [176], де предмет вивчення впритул наближений до аналізованих у цій роботі аспектів.

Вищезазначені дисертації несуть важливий зміст у контексті даного дослідження, у зв'язку з чим були використані під час вивчення відповідних питань. Зупинимося докладніше на цих працях.

У дисертації М. Єфімової (Харків, 2015 р.) [99] розкрито сутність застосування художнього інструментарію для створення дитячої книги. Авторка зупинилася у своїх пошуках, крім іншого, на питаннях розвитку дизайну видань для дітей, що мають вади зору, в яких застосовуються тактильні абетки шрифту Брайля. Вона називає ключовими принципами проектування дитячої книги принципи анімаційності, візуальності, віртуальності й інтерактивності. Загалом

слід зазначити, що у процесі дослідження було визначено, що дитяча книга як цілісний організм включає три головні структурні рівні: образотворчий, змістовий та архітектонічний, які тісно взаємопов'язані, тому вона як дизайн-об'єкт складається з результату їх синтезу.

При цьому образотворчий рівень спирається на графічно-зображальні (вербальні) дані (ілюстративну інформацію, шрифтову, декоративні елементи). Змістовий рівень окреслюється ідеєю, акцентований на формуванні задуму і концепції дизайну книг для дітей. Архітектонічний рівень сприяє утворенню об'ємно-просторових форм дитячих видань, побудованих на змістовому компоненті літературного твору й графічно-зображальних властивостях образотворчої складової [99].

К. Касьяненко обрала предметом свого дослідження розгляд вітчизняної дитячої книжки-забавки в етапах її розвитку (Київ, 2016 р.) [150]. У дисертації вона вибудовує відповідну хронологію і зупиняється на реальних досягненнях та вадах цієї царини книговиробництва, пропонує введення нових мистецтвознавчих понять (приміром, «ігрова книгоформа» для сполучення двох лексем – «книги-іграшки» та «книги-гри»). Крім того, дослідниця пропонує класифікувати дитячі видання за умовними групами, враховуючи використання певних носіїв, цебто розподіляти існуюче різноманіття форм книги на продукцію штибу «паперової ігрової книги», «непаперової ігрової книги» і «комбінованої ігрової книги». Врешті, К. Касьяненко робить такий висновок: «Результатами взаємовпливів традиційного та інноваційного, художнього і технічного у мистецтві дитячої книги стало "оречевлення" архітектури книги, оснащення її непаперовими інтерактивними елементами – предметно-іграшковими додатками з різноманітними функціями і фізичними властивостями» [150, 162].

У вищезазначеному дослідниця бачить гарну перспективу розвитку та конкурентоспроможності у подальшому вітчизняної ігрової сучасної книжки для дітей. При цьому питання амбівалентності визначень «художня якість» ігрової книги та «бажання виробника отримати швидкі прибутки» пропонує

вирішувати шляхом мистецтвознавчого дискурсу з урахуванням критики й полеміки довкола кожного книжкового видання, що з часом може стати актуальним питанням розвитку й інших сегментів книжкової продукції. До того ж, важливі аспекти розвитку вітчизняного дизайну книги авторці вдалося встановити за аналізом періодичних наукових видань останніх років, а також з царини розвідок, автори яких зверталися до проблематики книговидавничої галузі.

Так, обидва наведених дослідження є дотичними до проблематики даної дисертації, яка передбачає, в тому числі, й аналіз книжкової продукції для дітей другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

М. Токар у своїй дисертації зосередилася на образотворчому аспекті дитячої книжкової ілюстрації аналогічного періоду. В означеній пошуковій площині вона виділяє такі основні дослідницькі позиції: стилістичні особливості відповідної книжкової графіки, еволюцію графічних концепцій, художньо-естетичні особливості та трансформації головних героїв. У результаті мистецтвознавчого аналізу було окреслено художні концепції української дитячої класичної ілюстрації, а саме у презентації образів літературних героїв виявлено два основних підходи: літературоцентричний, що передбачає точне наслідування відповідних текстових описів, і акцентування уваги глядача на певних показових епізодах твору, що виразно характеризують персонажа.

Окрім усього, дослідниця визначає специфічні «художні прийоми, притаманні українській книжковій ілюстрації у дитячих виданнях другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема: узагальненість й умовність трактування форми і простору, площинність зображення, декоративізм та примітивізм, аплікація, історична стилізація, етнографізм, образність та видовищність, кінематографічність» [344, 161]. Сьогодні до цього переліку з упевненістю можна додати й інші характеристики, про що піде мова в наступних розділах даної дисертації.

В цілому потрібно зауважити, що вищезазначене дослідження М. Токар варте уваги як змістовне джерело теоретико-візуальної інформації, що на пряму стосується порушеної теми.

Н. Величко у своїй дисертації розвиває тему дизайну інтерактивних друкованих видань на прикладі дитячої книги, приділяючи багато уваги понятійному апарату дослідження, історії розвитку інтерактивних друкованих видань й акцентуючи їхні функціональні та естетичні аспекти з урахуванням специфіки користувачької аудиторії. Так, спираючись на результати аналізу, дослідниця констатує активні реформи книжкового блоку з точки зору технічної складової, що реалізується у результаті появи та швидкого розвитку засобів електронної комунікації, що, у свою чергу, сприяє вдосконаленню технології виготовлення традиційних паперових книжок [44, 70]. Тобто активно поширюються цифрові носії інформації (електронні книги), котрі відрізняються від традиційних паперових видань наявністю гіпертекстуального, мультимедійного та інтерактивного відгуку, а також нелінійною взаємодією з читачем, який звикає працювати з текстом, а не просто його статично поглинати.

Найважливішою тенденцією сучасного книжкового дизайну Н. Величко називає увагу до динамічних аспектів форми, що, на її думку, є наскрізною темою для базової проблематики просторово-часової форми книги сьогодні. Серед відповідних дизайн-приймів, здатних ефективно організувати простір дитячого книжкового видання з метою кращої взаємодії з читачем, дослідниця визначає спеціальні навігаційні позначки на кшталт піктограм, а також об'єднання усіх сторінок книги в одну конструкцію, використання елементів, які є наскрізними для усього видання тощо. При цьому дослідниця не заперечує «життєздатність» традиційної паперової книги у сучасних умовах та вважає найбільш виразними особливостями книжкової форми «як явища матеріальної і візуальної культури на сучасному етапі розвитку» здатність до переосмислення «унікальних, властивих тільки їй, «речових» характеристик, які неможливо емулювати за допомогою електронних носіїв» [44, 81].

Загалом дисертація Н. Величко розкриває вузьку, але дотичну до теми даного дослідження проблему, котра стосується, у першу чергу, інноваційних проєктних характеристик сучасного продукту книговидавничої галузі, покликаних врегулювати нові взаємини читача і книги як інформаційного носія. Авторці вдалося зацентувати увагу саме на тих аспектах прогресивного дизайн-проєктування інтерактивних видань, що визначають сучасні ключові трансформації цього процесу, котрі є актуальними не лише для книг, орієнтованих на дитячу аудиторію. Крім того, цікавою є класифікація інтерактивних друкованих видань для дітей, запропонована дослідницею.

У дисертації О. Спасскової презентується доробок одеського художника Віктора Єфименка, де певний сегмент займає книжкова графіка [333]. Уточнення ролі вищенаведеного митця в історії розвитку українського мистецтва книги, що загалом вдалося реалізувати дослідниці, є цікавим для побудови висновків даної дисертації.

Зокрема, докладно розглядається робота В. Єфименка над книгою «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського впродовж 1971-1973 років, до якої художник виконав і серію ілюстрацій, і повний макет. На цьому прикладі продемонстрований складний багатоетапний процес дизайну книги, що включає, окрім безпосередньої художньо-макетної розробки, ретельне вивчення літературного тексту, етнокультурних особливостей сюжету, загальної атмосфери твору.

За результатами аналізу кожного знакового проєкту В. Єфименка О. Спасскова зробила слушні підсумки щодо творчого методу художника та стилістики графічних серій, прокоментувала передумови та якість реалізації. Однак, узагальненого висновку, в якому були б цілісно сформульовані особливості авторської творчої парадигми та внесок до розвитку українського книжкового дизайну В. Єфименка, у дисертації не подано.

У свою чергу, дослідження О. Солов'я розкриває важливі аспекти творчості відомого українського художника і педагога Миколи Стороженка як одного з провідних представників київської графічної школи [330]. До того ж,

один з розділів вищезгаданої дисертації містить підрозділ, присвячений книжковій графіці митця, що є актуальним матеріалом для даного дослідження. Як пише науковець, творча діяльність М. Стороженка у галузі книжкової справи охоплює період 1958–1970-х років і тісно пов'язана з еволюцією власного стилю митця. Так, окрім яскравих ілюстративних серій до художніх книжкових видань, виконаних у різних графічних техніках, майстер проєктував макети книг, оздоблював книжкові блоки. О. Соловей докладно аналізує хронологічні зміни манери митця в ілюстративній практиці, проводить цікаві аналогії, аргументовано коментує творчу еволюцію книжкової графіки. Таким чином дослідник доводить, що стильові зміни авторського почерка Стороженка-ілюстратора стали наслідком його сприйняття форми та пластичних засобів образотворчості як чинників експериментального простору,

Підсумковим і найпотужнішим проєктом творчого та практичного досвіду Миколи Стороженка в оформленні книжкових видань О. Соловей вважає книгу «Мій Шевченко» (2014), де митець виступає не лише як ілюстратор, а й як есеїст та автор дизайн-концепту книги. Крім того, у підсумку, дослідник підкреслює велику цінність розглянутого матеріалу для вітчизняної мистецької скарбниці, а отже, — й внеску її автора. З висновками дослідника важко не погодитися, адже його робота є змістовною, обґрунтованою і гідною уваги мистецтвознавців, що працюють за спорідненими науковими напрямками.

Дослідник О. Лежнев, окресливши власні мету і завдання темою дисертації, зробив у своїй роботі акцент на близькій для себе з прикладної точки зору галузі дизайн-діяльності — розробці графічної системи знаків розрізнення у військовій формі Збройних сил України — та графічних досягненнях мистецької Львівщини, позбавивши у такий спосіб власне дослідження об'єктивної збалансованості щодо регіональних культурно-мистецьких взаємовпливів. Так, у другому розділі зазначеної дисертації автор виділяє три основних напрямки розвитку вітчизняного графічного мистецтва: київський, харківський та львівський, а весь наступний розділ присвячує аналізуванню персональних вимірів графіки у Львові.

О. Лежнев так визначає роль графічної школи як мистецького феномену у становленні синтетичної моделі графічного дизайну в цілому: на його думку, у львівській школі підхід щодо особистісного наслідування традиції був синтетичним, рефлексивно-культурологічним; у Києві існував більш політизований протестний рух; а Харків відрізнявся техноморфічністю у графічному дизайні та орієнтованістю на фотомонтаж, колаж тощо [176]. Вищенаведені зауваження, безумовно, є слухними, а сама дисертація становить певний інтерес у межах даного дослідження, хоча в цілому не несе вичерпної інформації щодо порушених питань.

Серед наукових публікацій конкретно-точкового характеру також варто назвати низку таких, котрі вдало доповнюють аналітичну картину розвитку українського книжкового дизайну у контексті хронології даного дослідження. Зокрема, цікаві аспекти зін-культури досліджувала В. Приставка [287]; О. Вернигора [49] та інші автори вивчали теми, пов'язані з дитячою книжковою продукцією: стильові особливості дизайну дитячої книжки, покращення якості видань для дітей у відповідності до нормативних документів тощо.

Як було відзначено у нашій попередній науковій публікації [256], важливо відзначити наукову думку львівських мистецтвознавців, котра переважно транслює тезу щодо унікальності і самодостатності мистецтва книги, яке має право на самостійне існування серед усіх образотворчих мистецтв, адже книга, як тривимірний об'єкт у просторі, претендує на значно глибший аналіз за всіма своїми ознаками. Наприклад, дослідник О. Руденко в одній із своїх статей зауважив: «Книга мала б бути окремою галуззю мистецтва, де б її естетична, практично-теоретична, термінологічна складова набула усестороннього розвитку. Вона об'єднує під одним крилом образотворче та прикладне мистецтво і ставить вищу мету – інтелектуальну, духовну, а не тільки споживацьку чи рекламну» [303, 104].

Окрім вищезазначеного, конкретним персоналіям – знаковим представникам книжкового графічного мистецтва України – присвятили свої статті А. Заварова [106], О. Загаєцька [107], О. Хмельовська [364], Л. Аметова

[10–13] та інші. У перелічених роботах авторів відбилося бажання дослідників розкрити творчі установки різних художників в сенсі виявів їх унікальності й оригінального світобачення. Цей аспект є також важливим для осмислення еволюції вітчизняної книжкового дизайну та загалом книговидавничої сфери.

Цікавий сучасний сегмент фахової літератури з мистецтва ілюстрації презентувало видавництво «ArtHUSS» – серію книжок «Креативна кар’єра», серед яких роботи авторського тандему британських художників Дерек Бразелл – Джо Девіс (переклад з англійської) [28; 29]. Сучасні практики-ілюстратори тут розкривають секрети успішної кар’єри, аналізують знакові світові проєкти, мотивують до удосконалення практичних художньо-дизайнерських навичок, дають конкретні фахові рекомендації.

Д. Бразелл та Джо Девіс зауважують, що сьогодні «в прикладних мистецтвах відбувається зміна кордонів практики» [29, 12]. При цьому зміни у традиційних тематичних царинах і більша гнучкість, завдяки електронному середовищу, сприяли неймовірному розширенню комерційних можливостей для багатьох художників [261]. У такій ситуації цілком природнім є побоювання деяких митців щодо загрози усталеним художнім традиціям, яка виникла внаслідок активного опанування нових технологічних досягнень у галузі дизайну. Як бачимо, автори влучно оцінюють поточну сучасну ситуацію розвитку світової ілюстрації, наголошуючи на головних проблемах і здобутках галузі. У цьому сенсі дана робота є корисною з практичної точки зору завдяки фаховим порадам і рекомендаціям.

Не менш важливим для даної дисертації є видання Українського інституту «Contemporary Ukrainian Illustrators», виконане у форматі каталогу [402].

Як розглядалося нами у попередній статті [261], до означеного видання увійшли творчі біографії двадцяти п’яти українських ілюстраторів і творчих тандемів, які на сьогодні формують художній простір нашої країни і визначають вектор розвитку мистецтва ілюстрації. Серед цих імен — як молоді митці (Поліна Дорошенко, Анастасія Стефурак, Катерина Лесів, Слава

Шульц та інші), так і більш досвідчені, відомі за кордоном власними творчими здобутками (Владислав Єрко, Катерина Штанко, Кость Лавро, арт-студія «Аграфка») [261].

Багато хто з них поєднує ілюстраторську практику з дизайн-діяльністю, демонструючи тісний взаємозв'язок цих галузей мистецтва. У вступній статті до цього видання Діана Ключко слушно зазначила, що «ілюстратори стали законодавцями моди у сфері книговидання в Україні і спонукали видавців до розвитку експериментального курсу цієї галузі» [402, 5]. Особливістю каталогу є те, що у ньому презентується панорамна картина сучасної української ілюстрації, без систематизації митців за жодними групами чи творчими вподобаннями. Таким чином, на думку авторів, зберігається об'єктивність сприйняття поданого матеріалу читачем [261].

Спорідненим за семантичним напрямком до попередньо згаданої роботи є видання Л. Бондар «Illustration in Ukraine. Ілюстрація в Україні» (Київ, 2021 р.) [26], на сторінках якого авторка презентує сучасне українське мистецтво ілюстрації в конкретних персоналіях учасників клубу ілюстраторів «Pictoric».

Потрібно зауважити, що останні з названих робіт демонструють абсолютно новий до висвітлення інформації підхід: у першу чергу, акцентується прикладний аспект ілюстрування книг, а порівняльні характеристики творчої діяльності різних авторів-сучасників не подаються, як і не окреслюється взаємозв'язок візуально-графічних явищ, що описуються, ніби навмисне залишаючи відкритими ці питання задля залучення до дослідницької діяльності читача. Подібний прийом, очевидно, продиктований популярною нині тенденцією до впровадження інтерактивності у всі галузі мистецтва.

Це стосується, насамперед, деяких персоналій художників, недостатньо вивчених з мистецтвознавчого ракурсу, але таких, котрі залишили по собі вагомий внесок до розвитку графічного оформлення книги в Україні.

Як вдалося з'ясувати з аналізу відповідної наукової літератури, переважна більшість сучасних науковців схиляється до думки, що сьогодні український дизайн книги перебуває на етапі активного формування. Ґрунтуючись, з одного

боку, на міцних теоретичних засадах проєктування книжкових видань, визначених Я. Чихольдом, Б. Валуєнком й іншими видатними фахівцями, а з іншого – на унікальному образотворчому досвіді знаних ілюстраторів та майстрів шрифту, сучасна вітчизняна друкована книга втілює у собі результати цілого комплексу художньо-мистецьких і проєктно-технологічних процесів, що відбувалися, щонайменше, протягом ста років. Зокрема, важливою тенденцією українського дизайну книги останнього двадцятиріччя можна назвати переосмислення традиційних підходів проєктування і тяжіння до візуального відтворення ручних технік всіма можливими засобами (у тому числі, їхня комп'ютерна імітація).

Загалом у контексті історіографічного аналізу висвітлення теми дисертації у науковій літературі доцільно зауважити, що розробка відповідної проблематики ведеться активно, однак, з помітним зміщенням акценту на окремі питання (зокрема, дизайнерські особливості книги для дітей, комп'ютерний проєктний інструментарій, візуальна комунікація книжкових видань різних типів, книжкова ілюстрація тощо). Крім того, у проаналізованих працях мало уваги приділено розгляду вітчизняних видавництв як спеціальних інституцій, де фактично відбувався весь процес художнього книготворення, а також регіональним і жанровим особливостям книжкового дизайну, мистецьким взаємовпливам тощо. Малодослідженими наразі є також сучасні інноваційні форми книжкових видань, котрі, без сумніву, несуть у своєму дизайн-оформленні разом з новою графічною семантикою абсолютно відмінний за прочитанням та емоційним сприйняттям наратив, порівняно з традиційною книгою, тим самим формуючи інший простір візуальної комунікації.

Відтак, осторонь мистецтвознавчого дискурсу залишається осмислення вагомого періоду розвитку української книги від середини ХХ ст. до сьогодення, висвітлення і ситематизація творчого доробку митців книжкової графіки, аналіз діяльності провідних видавництв в аспектах художнього оформлення книги та поліграфічно-виробничих засобів, виявлення локальних регіональних проєктних характеристик у дизайні книги.

1.2. Джерельна база дослідження

Дизайн книги як об'єкт наукового дослідження важливо представити з різних ракурсів проектування з метою всебічного об'єктивного висвітлення. У зв'язку з цим в якості джерельної бази дослідження було використано великий обсяг різножанрового книжкового матеріалу й оригінальні графічні аркуші, в тому числі – архіви художників-ілюстраторів та українських видавництв, відповідні веб-ресурси, виставкові експонати книжкових фестивалів та ярмарків, а також експозиції профільних музеїв, приватні колекції книг тощо.

Так, основні компоненти джерельної бази даної дисертації можна розподілити на *дві групи джерел*.

Перша група – зразки книжкової графіки, створені на теренах України протягом 1950-х – 2020-х років, представлені у відповідних інституціях, охарактеризованих нижче.

Музейні колекції та фонди. У першу чергу, це колекції книжок Музею книги і друкарства України, де безпосередньо зберігаються зразки вітчизняної книжкової продукції різних років і регіонів видання, Національний художній музей України, у фондах якого сьогодні наявні кращі роботи вітчизняних книжкових ілюстраторів, Музей історії Києва, Львівський музей давньої книги, Дніпропетровський художній музей, а також експозиційні одиниці та каталоги виставок книжкової графіки. Окрім музейних збірок, велику цінність мають справи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, що містять документальні підтвердження деяких знакових явищ в українській видавничій культурі, а також фотовідбитки артефактів.

Опрацювання фондів Музею книги і друкарства України, а саме наявної у фондах закладу книжкової продукції різних жанрів, виданої на території сучасної України у 1950–1990-х роках, та оригінальних аркушів книжкової графіки дозволило відібрати і систематизувати понад 100 примірників книг та одиниць візуального матеріалу, що найяскравіше демонструють риси книжкового мистецтва відповідного хронологічного відрізка. Обрані зразки, як

наочний матеріал для подальшого мистецького аналізу дизайну української книги, вдалося класифікувати за типом оформлення, попередньо розмежувавши часові періоди – книжкові видання середини ХХ століття, книгу 1960-х років, книжкову продукцію 1970-х–1980-х років, а також примірники, що належать до першого десятиліття незалежності України. Варто констатувати, що, на жаль, книжковий асортимент останнього із зазначених періодів та сучасна українська книга у музейних фондах представлені досить обмежено через недостатність фінансування закупівель. Адже вже кілька десятиліть поспіль музеї поповнює свою колекцію виключно за рахунок авторів-дарувальників та конфіскованих Службою безпеки України цінних артефактів книжкової продукції [135].

Крім того, дослідивши книжковий матеріал періоду 1990-х років, наявний у Музеї книги і друкарства України, ми першочергово зафіксували гальмування обертів державної видавничої діяльності, підтверджене суттєвим кількісним зменшенням книжкової продукції, порівняно з попередніми десятиліттями, а також появу приватних видавничих організацій.

Дослідницька робота, проведена у Національному художньому музеї України, поглибила джерельну базу даної дисертації наявними у фондах оригіналами графічних аркушів провідних вітчизняних художників книги аналізованого періоду: Івана Остафійчука, Георгія та Сергія Якутовичів, Володимира Юрчишина, Василя Перевальського, Надії Лопухової та інших художників. Цей доробок, виконаний протягом другої половини ХХ століття, згодом був застосований в якості ілюстрацій до книг «Слово о полку Ігоревім», «Три мушкетери» О. Дюма, «Повість минулих літ», «Вій» М. Гоголя, поеми «Майдан революції» П. Перебийноса, збірок поезій Л. Костенко, народних дум, казок та інших видань. Аналіз цих робіт за допомогою порівняльного методу дозволив простежити шлях оригінальної книжкової ілюстрації від безпосереднього творця до читача і продемонстрував відповідні візуально-семантичні трансформації.

Як свідчать проаналізовані першоджерела з середини минулого століття до 1990-х років, творчий внесок ілюстраторів до загального українського

художнього процесу переважно стосується ілюстрування класичної поезії і прози, історичних текстів, фольклору, казок і був позначений копіткою ручною працею без застосування жодного комп'ютерного графічного редактора. У готовій книжковій продукції такий підхід проявився оригінальною авторською манерою зображення, непідробним художнім почерком, що активно брав участь у візуально-комунікативних процесах, навіть незважаючи на недосконалість типографського друку. Таким чином, загальне дизайнерське рішення видань отримало художній акцент, здатний привернути увагу читача у контексті інших елементів книжкового ансамблю. Саме ця ознака, як було доведено у нашому попередньому дослідженні, присвяченому дизайну української книги 1980-х – 1990-х років [260], презентує вітчизняне книжкове мистецтво 80-х років ХХ століття, що, по суті, є підсумком його радянського етапу.

Крім того, важливими у контексті дослідження стали графічні аркуші та оригінальні книжкові видання, що зберігаються в архівних фондах Музею історії Києва, Львівського музею давньої книги, Дніпропетровського художнього музею. Вивчення цих артефактів сприяло формуванню завершеної картини розвитку книжкової справи в Україні ХХ століття та формулюванню об'єктивних висновків.

Приватні зібрання. Колекції таких митців, як Еллен Орро, Федір Лукавий, Світлана та Наталія Лопухови, Андрій Будник, Оксана Чуєва, Олексій Чистіков дали змогу проаналізувати першоджерела книжкового проектування на прикладах «живої», оригінальної графіки, макетних ескізів і готової книжкової продукції та визначити художні особливості авторських творчих парадигм.

Архіви видавництв (київських – «Грані-Т», «Веселка», «Дніпро», «Мистецтво», «Наукова думка», «Український письменник», «Родовід», ВД «АДЕФ-Україна», «Основи», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Балтія-Друк», харківських – «Прапор», «Клуб сімейного дозвілля», «Фоліо», «Vivat», «Ранок», львівських – «Місіонер», «Світ», «Видавництво Старого Лева», тернопільського – «Навчальна книга – Богдан», дніпропетровських – «Промінь» («Січ»), «Дніпрокнига», одеських – «Маяк», «Guttenbergz») також стали важливим

інформаційним джерелом у контексті вивчення специфіки вітчизняної видавничої діяльності у межах хронології дисертації.

Для цілісної реконструкції проектно-художнього процесу аналізованого часового проміжку у ході дослідження також були використані матеріали попередніх десятиліть, що розкривають передумови становлення мистецтва книги радянської України. Адже деякі сучасні українські видавництва розпочали свій розвиток від початку ХХ століття і їхня видавнича концепція не може бути об'єктивно оцінена без історико-хронологічного контексту. За результатами вивчення дизайнерських особливостей книг різних жанрів, виданих на території України за вищезазначеною періодизацією, було сформульовано висновки щодо стилістики та основних графічних рис книжкового оформлення відповідних часових відрізків.

Архіви провідних книжкових видавництв, діяльність яких активно провадилася на території України від початку 50-х років ХХ століття і до сьогодні, з практичного погляду ілюструють перебіг тогочасних змін у книговидавничій галузі, зокрема, – в аспекті дизайну книги. Таких видавництв було обрано вісім на основі їхніх високих виробничих досягнень та активної книговидавничої діяльності впродовж окресленого хронологією дисертації періоду: «Дніпро», «Веселка», «Український письменник» (до 1991 року – «Радянський письменник»), «Мистецтво», «Наукова думка», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», ВД «АДЕФ — Україна», «Видавництво Старого Лева», що значно розширило джерельну базу даного дослідження кращими зразками вітчизняного книжкового дизайну.

Принагідно слід окреслити різницю між творчим баченням власної концепції розвитку видавництв, що увиразнюється при погляді на графічну стилістику книжкової лігатури, загальне художнє оформлення й жанрові пріоритети, а також проявляється в організації робочих процесів у більш потужних за обсягами виробництва видавництвах, порівняно із підприємствами, започаткованими упродовж 1990-х рр. Частіше це пояснюється

специфікою часових особливостей періоду діяльності, а також загальним її спрямуванням у соціокультурному аспекті.

До прикладу, найбільш давніми з вищезазначеного переліку видавництв є «Дніпро» (діяло ще від 1919 року як «Всеукраїда», а від 1964 року після низки перейменувань – як «Дніпро») і «Наукова думка» (запущене 1922 року, отримало сучасну назву від 1964 року), які працюють донині й демонструють наочну специфіку розвою книговидання в Україні. Остання пов'язана зі змінами приналежності та підпорядкування окремих видавничих комплексів, а також джерел утримання, культурної політики української держави в цілому, попиту на певні різновиди книжкової продукції, впровадженням тогочасних інноваційних мистецьких технологій видавничо-поліграфічної галузі. Віддзеркаленням таких змін у суспільстві та їхнім індикатором був художній імідж книжкової продукції, що трансформувався упродовж 1980–1990-х рр.

Так, з архіву-бібліотеки видавництва художньої літератури «Дніпро» для подальшого аналізу було обрано понад 80 одиниць книг, серед яких переважну більшість складають класичні, історичні та фольклорні твори, майже порівну представлена поезія та книги для дітей. Більша частина цієї продукції була видана протягом 1950–1980-х років.

Загалом оформлення обраних видань позначене оригінальним підходом й індивідуальним дизайнерським рішенням. В організації книжкових блоків переважають тверді оправи (часто – із захисними покриттями, рідше – з суперобкладинками), що контрастує з більш дешевими аналогами м'яких недовговічних зразків обкладинок, поширених у наступні десятиліття. Також з-поміж оформлення означених книг виокремлюються непересічні вирішення шрифтових гарнітур, незвичні декоративні оздоблювальні елементи, певні нестандартні пропорції співвідношень частин книжкового ансамблю й т. ін.

На тлі інших видань виділяються «Гайдамаки» Тараса Шевченка 1984 р., в чийому оформленні відтворені репродукції першого накладу 1886 р. з ілюстраціями Опанаса Сластьона. Цей проєкт, завдяки модерним композиціям декорування, вирізняє ошатність ручного оригінального художнього

оформлення, стильність образів, вишуканість ілюстрацій та орнаментальних оздоб.

Яскравими з точки зору проєктного виконання також є збірки поезій Лесі Українки під назвами «Сім струн» 1991 р. та «Драматичні поеми» 1983 р., а також «Сонети» І. Франка 1984 р. Крім того, гідними уваги є дитячі книги «Козак Мамарига» 1983 р., «Михайлик – Джура козацький» і «Як Іван ходив до сонця» (обидві – 1989 р.), які перекладалися також іноземними мовами.

Дослідження книг виробництва Національного видавництва «Веселка», яке спеціалізувалося на випуску дитячих видань, дозволило після певного відсортування потрібних для аналітики зразків сформулювати думку відносно загальної творчо-виробничої концепції згаданого підприємства. На основі проаналізованих десятків видань (здебільшого – книжок для дітей), художнє оформлення котрих вважалося найбільш якісним для відповідного часового відрізка, вдалося систематизувати і визначити відповідні характерні ознаки книжкового дизайну.

Як видно з візуальних інтерпретацій, продукція даного видавництва має виразну насичену колористику, що підкреслює яскраву образну складову, яка, поруч із сміливим поєднанням графічних засобів виразності і прийомів верстки, має активний вплив на власну читацьку аудиторію. Кращими з цього переліку зразками книжкової естетики минулого століття, котрі презентують творче спрямування вказаного видавництва, є народні казки «Крихітка-Хаврошечка» 1964 р., «Названий батько» 1966 р., «Садок вишневий коло хати» Тараса Шевченка, 1982 р., «Про дівчинку Наталочку та сріблясту рибку» Миколи Трублаїні, 1987 р., українські народні казки «Кобиляча голова», «Котигорошко», «Ріпка», «Телесик» (всі – 1984 р.), «Лісова пісня» Лесі Українки, 1989 р., «Таємниця Лесикової скрипки» Яреми Гояна, 1993 р., «Історія України в народних думах і піснях» Григор'єва-Нашого, 1989 р., та інші.

Не менш важливою для даного дослідження є сучасна книжкова продукція українських видавництв, які активно функціонують на території нашої держави від проголошення незалежності до сьогодення. У процесі

аналізу було визначено часові проєктні особливості відповідних книжкових видань і на основі такої специфіки відібрано для подальшого опрацювання близько п'ятдесяти показових одиниць першоджерел за наступними показовими критеріями:

1. експериментальні впровадження нових графічних технік і художньо-виразних засобів за допомогою відповідних комп'ютерних програм, імерсивних технологій, застосування інноваційних прийомів візуалізації тощо;

2. конструктивно-композиційні трансформації книжкового блоку (тимчасова відмова від деяких елементів титульної групи книг, оптимізація кількості ілюстрацій та декору залежно від фінансування проєкту; економія площини аркуша тощо) у зв'язку з державною фінансовою кризою 90-х років ХХ століття;

3. загальне сортування книжкової продукції за типом оформлення: високомистецька книга та видання «масового споживання»; традиційне друковане видання чи альтернативна книгоформа тощо.

Таким є, наприклад, видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», яке було започатковане у добу незалежності як дитяче, а сьогодні випускає продукцію для різної читацької аудиторії з винятково яскравим, впізнаваним оздобленням та якісним поліграфічним виконанням. Вже упродовж 1990-х років зазначене видавництво презентувало кілька знакових робіт, котрі є, напевно, найбільш показовими з боку сучасного дизайнерського вирішення книжкових проєктів. Так, книжки «Казка про котика та півника», «Дитяча Євангелія», 1993 р., «Білосніжка та семеро гномів» У. Діснея, «Золотий павучок» І. Малковича (обидві – 1997 р.), «Снігова королева» Г. Андерсена та «Абетка» І. Малковича (всі – 1999 р.) демонструють якісно новий підхід до дизайн-розробок ансамблю видання. Він унаочнюється у запровадженні інновацій у галузі технологій обробки ілюстрацій та дизайн-проєкту, що є відмінним від традиційних і дещо застарілих принципів праці над ансамблем книги попередньої доби.

Результатом застосування такого підходу вказаного видавництва є нетривіальний кінцевий продукт, що через комп'ютеризацію етапів проєктування набуває якісно нового вигляду по відношенню до асортименту попередників. Ще одна риса книг «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», відмінна від досягнень «живого» (ручного) процесу, – це втрата певного відсотку рукотворності. Відповідно, виходячи з цього, амплітуда коливань стилістики дизайнерської розробки такої продукції визначається суто авторською творчою манерою ілюстратора до комп'ютерної обробки зображень, цебто, окрім цілісності оформлення книги, стає очевидною певна стилістична єдність видавничої концепції.

Видавничий дім «АДЕФ-Україна» — сучасне непересічне поліграфічне підприємство, що від початку свого існування (1995 рік) мало на меті творити якісний з усіх точок зору продукт, адже незмінним девізом команди є слоган: «досконалому змісту — ідеальну форму». З книжкових видань цього підприємства для художнього аналізу було обрано понад 30 одиниць, котрі найкраще презентують його творчий концепт і поліграфічні можливості. Оскільки серед пріоритетів видавництва, окрім замовної продукції, — актуальна література мистецької, історичної, культурної тематики, а також класичні твори, то ці книги характеризуються дійсно оригінальним дизайном, великим форматом і якісним художнім оздобленням.

Книжкова продукція інших вітчизняних видавництв («Український письменник», «Наукова думка», «Основи», «Грані-Т», «Мистецтво», «Видавництво Старого Лева» та інших), а також арт-студії «Аграфка» доповнила джерельну базу даного дослідження окремими оригінальними зразками.

Бібліотечні книжкові зібрання. Дослідницька робота у межах теми дисертації також здійснювалася у відділі образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, у Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого, у відділі мистецтв Публічної бібліотеки імені Лесі Українки, у науковій бібліотеці Національної академії

образотворчого мистецтва і архітектури та бібліотеці Національного художнього музею України тощо.

Друга група джерел – зразки книжкової графіки досліджуваного періоду, представлені у виставкових просторах, на ярмарках та фестивалях тощо.

Експозиційні простори книжкових виставок, ярмарків та фестивалів. Так, важливими джерелами наукової інформації у розробці даної теми стали експозиційні матеріали книжкових фестивалів та ярмарків (у тому числі, каталоги виставок, оригінальна графіка, книжкові примірники тощо): зокрема, Книжковий арсенал, Bookfest, регулярні виставкові проєкти в Українському домі та Будинку художника – м. Київ, «Book Forum Lviv» (до 2018 року – «Форум видавців у Львові») – м. Львів тощо; фонди дирекції виставок Національної спілки художників України (зокрема, каталоги Всеукраїнських трієнале книжкової графіки).

Тематичні вебсторінки ЗМІ, присвячені українській книжковій графіці й шрифтовому мистецтву. Не менш важливим інформаційним джерелом у контексті даного дослідження стали тематичні сторінки соціальної мережі фейсбук «Українська графіка» та «Шрифтові знадібки», де презентується цінний візуальний матеріал щодо розвитку вітчизняного книжкового та шрифтового дизайну у його сучасних та історичних проявах. Деякі з оприлюднених творчих зразків доповнили аналітичну базу дисертації та відповідні розділи додатків.

Офіційні сайти книжкових видавництв, державних та приватних установ. На цих вебсторінках розлого представлений відповідний книжковий асортимент та інформація про авторську команду видавництв, що є матеріалом для побудови висновків стосовно їхньої діяльності.

До даної групи відносимо також *творчість персоналій – оригінальні розробки художників книги*, представлені, зокрема, у мистецьких альбомах відомих ілюстраторів. Було розглянуто оригінальні графічні роботи художників книги, що презентують українську книжкову графіку з середини минулого століття до сьогодення: ілюстраційні серії В. Касіяна, А. Базилевича,

Г. Гавриленка, М. Дерегуса, Г. Якутовича, О. Данченка, С. Караффи-Корбут, Надії Лопухової, В. Лопати, В. Перевальського, С. Якутовича, В. Мітченка, М. Погребняка, І. Вишинського, Ю. Чаришнікова, І. Остафійчука, В. Єфименка, О. Денисенка, Наталії Лопухової, В. Єрка, К. Штанко, К. Лавра, В. Ковальчук та інших митців.

Обсяг опрацьованого візуального матеріалу демонструє, що серед усіх представників книжкового мистецтва радянської України варто виділити тих, хто зумів в умовах тоталітаризму цензури максимально проявити власну творчу незалежність, будуючи авторську художню концепцію на пріоритетності графічного оформлення класичної та дитячої літератури, що давало змогу втілювати більш цікаві дизайнерські ідеї, використовувати прийоми стилізації тощо. Саме так можна охарактеризувати творчість А. Базилевича, родини Якутовичів, С. Караффи-Корбут, Надії Лопухової, В. Лопати, С. Адамовича, В. Гордійчука, Г. Галинської, В. Перевальського та інших митців, яких найчастіше надихали твори В. Шекспіра, Лесі Українки, І. Котляревського, І. Нечуя-Левицького, П. Загребельного, Панаса Мирного, О. Гончара – тобто літераторів-класиків.

Натомість, контрастною творчою концепцією вирізняються менш відомі художники (до прикладу – П. Автомонов, І. Андрєєв, А. Арламов), які активно долучалися до реалізації книжкових проєктів військово-патріотичного спрямування та партійних видань офіційної тематики з відповідними стандартизованими вимогами до графічного оформлення у контексті соцреалізму. Деякі з майстрів при цьому (зокрема, С. Артюшенко, І. Вишинський, Ю. Чаришніков) поєднували розробки держзамовлення з ілюструванням книжок для дітей, де мали змогу яскравіше презентувати власний талант.

Інтерв'ю з дизайнерами книги. Важливу функцію у розробці даної наукової проблеми виконали інтерв'ю з художниками-ілюстраторами, дизайнерами книжкової продукції, видавцями, викладачами фахових дисциплін профільних навчальних закладів України (з Сергієм Якутовичем, Валентином

Гордійчуком, Владиславом Єрком, Галиною Галинською, Лідією Вакуленко, Костем Лавром, Іваном Малковичем, Андрієм Будником, Світланою та Наталею Лопуховими, Аллою Істоміною, Еллен Орро, Ольгою Школьною, Сергієм Івановим, Олегом Руденком, Федором Лукавим, Олексієм Чистіковим, Володимиром Кубісом) [121-137]. У ході особистих бесід з майстрами книжкової справи вдалося не лише ознайомитися з їхніми творчими біографіями, а й визначити особливості індивідуальних художніх парадигм і творчих уподобань, а також дослідити вплив авторської манери провідних вітчизняних митців на формування образної системи української книги з середини ХХ століття до сьогодення.

Відтак, за першоджерелами означених груп візуалізуються яскраві типові риси графічного оформлення української книжкової продукції 1950-х–2020-х років за етапами формування національної традиції дизайну книги, що відрізняються між собою на рівні внутрішньо-зовнішньої організації книги. Основні з них визначаються неоднорідністю (полярністю) художньої образності (зокрема, соцреалістична стандартизація у виконанні ілюстративно-проектувальних етапів книжкового оформлення радянського періоду на противагу сучасним полістилістичним вирішенням проєктів книжкових видань, застосування різних наборів графічних технік – від оригінальних естампів та ручної графіки до сучасної комп'ютерної тощо) та абсолютно відмінними технологічними процесами (рукотворність книжкового макету й ілюстрацій всередині минулого століття трансформувалася сьогодні у потужний автоматизований алгоритм, що реалізується за допомогою спеціалізованих комп'ютерних програм.

Наведені джерела дозволили систематизувати творчий доробок майстрів української книги, виявити художньо-проектні засоби, локальні регіональні відмінності, проаналізувати друковані та альтернативні форми книжкових видань.

1.3. Методика дослідження

Дизайн книги – це складна проєктна система, яка характеризується низкою ознак, що реалізуються на різних рівнях взаємодії елементів книжкового ансамблю. Аналіз складників книжкового дизайну та їхньої ролі у зазначеній проєктній системі, що є одним з важливих завдань даного дослідження, дає можливість сформулювати цілісне уявлення про готовий продукт, тим самим дозволяючи зробити висновки щодо основних мистецьких тенденцій цієї галузі конкретного періоду та подальшого їх наслідування.

Методологія даного дослідження ґрунтується на загальнонаукових принципах *наукової достовірності, наукової всебічності та хронологічному принципі* (принципі хронологічної розгортки теми) і реалізується із застосуванням мистецтвознавчого апарату. Обрані принципи дозволяють комплексно досягнути проблематику поступального розвитку дизайну української книги протягом другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття.

Відтак, напрям дослідження передбачає аналізування відповідного візуального матеріалу (книг) з точки зору його художньої цінності та проєктної оригінальності за допомогою низки методів.

Важливими в обраному інструментарії є загальнотеоретичні та науково-практичні методи, котрі дають змогу проаналізувати вищезазначені джерела. Так, застосовано сукупність теоретичних і практичних наукових методів, котрі дозволили поглянути на дизайн вітчизняної книги останніх семи десятиліть як сформоване і доконане явище, феномен української проєктної культури.

Групи методів, які застосовувалися, можна окреслити як *філософські, історичні, мистецтвознавчі та культурологічні*. При цьому, *аксіологічний метод* покликаний надати змогу осмислити ціннісні характеристики української книги останніх трьох чвертей століття під кутом зору її поступових трансформацій і тенденцій розвитку. *Онтологічний метод* прислужився для унаочнення буття певних творчих реалій українського книжкового дизайну другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Семіотичний метод був вжитий для виявлення змін знаково-образної системи шрифтів й інших елементів типографіки вітчизняної книги вказаного відрізка часу. *Герменевтичний метод* застосовувався для інтерпретації смислів в українському дизайні книги 1950-х – 2020-х рр., відповідно до змін вимог до оформлення (ручні рисунки, оцифровані, із застосуванням графічного дизайну, введення інтерактивних елементів тощо).

Історико-генетичний метод вжито для виявлення закономірностей розвитку української книги, враховуючи трансформації її елементів структури упродовж останніх трьох чвертей століття. *Історико-хронологічний метод* прислужився при розгляді еволюційних процесів у книжковому дизайні доби УРСР і незалежній Україні у своєму розвитку, який, крізь призму змін епох і певних стильових напрямів та стилів, мав певні традиції і специфіку. Задля теоретичного осягнення тенденцій розвою дизайну української книги останніх трьох чвертей століття у контексті трансформацій інших галузей проектування й художньої культури, було вжито *контекстуальний метод*.

Компаративний метод став у нагоді для порівняння кращих досягнень дизайну вітчизняної книги з аналогічними синхронними здобутками вказаного періоду в країнах-сусідах (насамперед, колишніх радянських республіках, країнах «соцтабору», інших європейських та американських країнах тощо).

Типологічний метод прислужився для функціонального поділу вітчизняної книжкової друкарської і рисованої продукції на певні групи (електронне видання, тиражна паперова книга, арт-бук тощо).

Історико-культурний метод дозволив окреслити зрушення проєктної культури впродовж останніх понад сімдесяти років. *Культуротворчий метод* застосований для виявлення культурних смислів української художньої книги 1950-х – 2020-х рр. *Крос-культурний метод* вжито для унаочнення дифузійних зон між вітчизняною книгою в ручному оформленні та дизайном книги другої половини ХХ – початку ХХІ століть, що проєктувався за допомогою цифрових графічних технік. *Соціокультурний метод* дозволив осягнути сутність культури виконання шрифтів і типографіки, згідно із замовленнями різними верствами

населення, враховуючи віковий ценз, соціальні групи, запити субкультур, шанувальників подарункової книги і фахівців з дизайну з огляду на різні якісні категорії продукції.

При цьому розгляд книжкового дизайну певного періоду у контексті проєктної культури вимагає, окрім застосування стандартних методів, також урахування загальної державної культурно-мистецької стратегії того часу, яка має виняткове значення для розвитку всіх галузей мистецтва. Тому у ході даного дослідження важливо було зробити аналітичний зріз актуальної соціокультурної ситуації в Україні, що продемонструвала показові етапи й явища з наголосом на важливих аспектах.

У зв'язку з цим для висвітлення генеалогічної спорідненості інноваційних альтернативних форм українських книжкових видань з давніми та сучасними популярними видами графічних нарративів на кшталт коміксів шляхом порівнянь на основі формальних критеріїв було залучено методологічні паралелі, що позиціюють графічний роман як єдність-цілісність наративної та графічної складової, яка укладається взаємодоповнюючим комплексом засобів виразності обох – літературного й образотворчого – мистецтв, синтезуючи принципово інакший читацький досвід, що потребує окремого дослідження.

Порівняння графічного роману з дотичними жанрами, як згаданими альтернативними вербально-візуальними синтетичними видами мистецтва, так і непрямо пов'язаними, на кшталт театрального й кіномистецтва через системотворчу концептуальну метафору, дозволяє визначити його мультимодальний потенціал. Отримана трансформація читацького досвіду не покладається на традиційне лінійне сприйняття тексту, а залучає типографіку й макетування для передачі ширшого спектра емоцій, динаміки тощо.

Заданий понятійно-категоріальний апарат замикає герменевтичне коло, дозволяючи доволіно на основі виявлених структур і характеру взаємозв'язків окремих компонентів взаємодоповнення знаків, смислотворчих кодів та похідних комунікативних досвідів виявляти й аналізувати функції дизайну як стійкої організаційної структури.

Очевидно, що при здійсненні комплексного художньо-проектного аналізу певного зразка книжкової продукції потрібно звертати рівноцінну увагу на всі прояви образотворення – від конструктивних особливостей та їхнього матеріального вираження до найдрібніших художніх деталей і семантики, що забезпечили мистецтвознавчі методи дослідження. Так, застосування *методу образно-стилістичного аналізу* зумовлене необхідністю виявлення стильових, художньо-образних характеристик творів книжкової графіки, а метод *семантичного аналізу* дав можливість осягнути змістову складову книжкового проектування.

Метод формального аналізу дозволив виявити композиційні співвідношення частин холічного організму книги між собою й відносно до цілого, а також окреслити колористичні вирішення та поєднання окремих елементів і значних структурних блоків книги, охарактеризувати художні техніки і технології у виконанні ілюстративних та шрифтових проектних складових.

Іконографічний метод використано задля виявлення певних візуальних ознак української сучасної книги, відповідно до їхніх художньо-образних характеристик. Так, для встановлення знакової і комунікативної природи дизайну книги були використані результати аналізу взаємозв'язку елементів макету книжкового видання, що спирається на синтагматичний аналіз взаємодії знаків графічного наративу між собою та komponування їх з сукупності графічних і текстових елементів у синергетичний текст, де результат взаємодії дизайнерських, графічних і літературних засобів не дорівнює їх сумі. Дизайн, як єдність художньо-символічних елементів та конструктивної основи книги поступово набуває статусу комунікативного коду, що застосовується для декодування та інтерпретації знаків, стає проміжною структурою між означниками й означуваними та між знаками-символами й авторським задумом, а тому виконує узагальнювальну, концептуалізаційну та системотворчу складносистемні функції щодо решти елементів.

Сукупність застосованих і охарактеризованих методів дала змогу осмислити художньо-образні, технологічні, конструктивні та інші складові

дизайну вітчизняної книги 1950-х – 2020-х рр. у контексті поступу проєктної культури означеної доби, а також можливість отримати об'єктивний результат щодо цілісності та художнього рівня книжкового ансамблю, його проєктувально-технологічної специфіки, а також визначити роль його кожного елемента у загальній структурі.

Висновки до розділу 1

1. За результатами аналізу історіографії дослідження виокремлено низку праць, що складають теоретико-методологічне підґрунтя дисертації та надають уявлення про стан розкриття теми дослідження у науковій літературі. Базовими науковими працями, які висвітлюють питання теорії книги є праці Я. Чихольда, Е. Рудера, Й. Мюллера-Брокмана, А. Хьолрберта, Б. Валуєнка, А. Шпакова, В. Лазурського. Проаналізовано дослідження українських книжкових видань, що висвітлюють особливості структурування та графічного оформлення книги авторів Б. Валуєнка, А. Шпакова, О. Авраменко, О. Ламонової, О. Лагутенко, П. Нестеренко. Результати переосмислення та підходи в оцінці явищ мистецтва ХХ століття, які суголосні змісту та часовим межам даного дослідження, викладено у працях таких науковців, як Р. Яців, Т. Кара-Васильєва, О. Роготченко. Тенденції дизайн-процесів в Україні аналізованого періоду висвітлено в роботах М. Яковлєва, М. Станкевича, М. Колосніченко, Н. Складенко, Н. Чупріної, В. Косіва, К. Пашкевич, Т. Кротової, О. Шкільної, В. Даниленка, Р. Михайлової, Є. Гули, М. Березницької, Т. Струмінської, Ю. Легенького, Є. Антоновича, Н. Барної, В. Зайцевої, С. Сьомки та ін. Вивченню книжкової графіки присвячені дисертації М. Токар, М. Єфімової, К. Касьяненко, О. Спасскової, Н. Величко. Проведений аналіз названих праць виявив, що вчені здійснили ґрунтовний розгляд окремих аспектів художнього оформлення книги, однак систематизація творчого доробку художників-графіків української книги 1950-х – 2020-х років у всьому розмаїтті її форм і жанрів не стала предметом окремого дослідження. Малодослідженими наразі є сучасні

інноваційні форми книжкових видань, котрі, без сумніву, несуть у своєму дизайн-оформленні разом з новою графічною семантикою відмінний за прочитанням та емоційним сприйняттям наратив, порівняно з традиційною книгою, тим самим формуючи інший простір візуальної комунікації.

2. Реалізація завдань дослідження передбачала залучення відповідної джерельної бази дослідження, що включає дві основних групи:

– *зразки книжкової графіки*, створені на теренах України протягом 1950-х – 2020-х років, представлені в окремих колекціях музеїв (Музей книги та друкарства України, Національний художній музей України, Музей історії Києва, Львівський музей давньої книги, Дніпропетровський художній музей), у приватних зібраннях, в архівах окремих видавництв (київських – «Веселка», «Дніпро», «Мистецтво», «Наукова думка», «Український письменник», «Грані-Т», «Родовід», ВД «АДЕФ-Україна», «Основи», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Балтія-Друк», харківських – «Прапор», «Клуб сімейного дозвілля», «Фоліо», «Vivat», «Ранок», львівських – «Місіонер», «Світ», «Видавництво Старого Лева», тернопільського – «Навчальна книга – Богдан», дніпропетровських – «Промінь» («Січ»), «Дніпрокнига», одеських – «Маяк», «Gutenbergz»), у відділі образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого, у відділі мистецтв Публічної бібліотеки імені Лесі Українки, наукової бібліотеки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та бібліотеки Національного художнього музею України тощо;

- *зразки книжкової графіки* досліджуваного періоду, представлені в експозиційному просторі книжкових виставок, ярмарків та фестивалів, на тематичних вебсторінках ЗМІ, присвячених українській ілюстрації й шрифтовому мистецтву, на офіційних сайтах книжкових видавництв, державних та приватних установ, у матеріалах приватних колекцій ілюстраційних фотокопій і книжкових зібрань. Важливу функцію у розробці даної наукової проблеми виконали інтерв'ю з художниками-ілюстраторами, дизайнерами книжкової продукції, видавцями, викладачами фахових дисциплін

профільних навчальних закладів України (Сергієм Якутовичем, Валентином Гордійчуком, Владиславом Єрком, Галиною Галинською, Лідією Вакуленко, Костем Лавром, Іваном Малковичем, Андрієм Будником, Світланою та Наталею Лопуховими, Аллою Істоміною, Еллен Орро, Ольгою Шкільною, Сергієм Івановим, Олегом Руденком, Федором Лукавим, Олексієм Чистіковим, Володимиром Кубісом). Наведені джерела дозволили систематизувати творчій доробок майстрів української книги, виявити художньо-проектні засоби, локальні регіональні відмінності, проаналізувати друковані та альтернативні форми книжкових видань.

3. У ході роботи над дисертацією було використано сукупність мистецтвознавчих та культурологічних методів дослідження. Застосовано комплекс аксіологічного, онтологічного, герменевтичного, історико-хронологічного, історико-генетичного, компаративного, історико-культурного, крос-культурного, культуротворчого, контекстуального, соціокультурного, типологічного методів. У процесі аналізу творів книжкової графіки досліджуваного періоду задіяно мистецтвознавчий інструментарій, зокрема, методи образно-стилістичного, формального, іконографічного, семантичного аналізу та семіотичний метод. Дослідження проведено із орієнтацією на принципи наукової достовірності та всебічності, що дало змогу виявити сутність явища дизайну української книги від другої половини ХХ століття до сьогодення у його художньо-образному, проектному та візуально-комунікативному аспектах.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ 1950 – 1980-х РОКІВ

2.1. Історичні витoki дизайну книги в Україні

Дизайн української книги, як складова частина комплексу дій по створенню мистецького продукту, що є результатом художнього процесу в його широкому розумінні, у всі часи яскраво демонстрував особливості культурно-мистецького розвитку країни. Від початків книгодрукування, коли процес створення книги видавався мистецьким таїнством на межі з сакральністю, і до сьогодення, що презентує книжкове видання як зовсім інший за ґатунком та семантикою поліграфічний продукт, книга пройшла непростий шлях візуально-естетичних контрастів і наразі продовжує власні динамічні трансформації. При цьому у певний час її інформаційно-комунікативні можливості, зміцнені потужними друкарськими технологіями, привернули увагу влади і призвели до іншого сприйняття – витвір мистецтва став ефективним засобом пропаганди, агітації, громадського виховання тощо.

Низка дослідників акцентувала факт старту нового відліку часу в історії українського мистецтва саме з 1950-х років, спираючись першочергово на очевидні трансформації цієї галузі, що виникли внаслідок територіальних фактичних й умовних змін в Україні. Наприклад, Василь Косів у вже згадуваній тут монографії концентрує свою увагу на періоді розвитку українського графічного дизайну ближче до середини ХХ століття, слушно обґрунтовуючи це у контексті свого дослідження: «Від 1945 року ми мали так звану третю хвилю еміграції на Захід, і там утворюється ще одна Україна, яка існує теж до 1989 року. І коли в СРСР усе починає сипатися і з'являється можливість вільно подорожувати, тоді ці дві України об'єднуються» [153].

Проте, О. Хмельовська у своїх публікаціях констатує початок формування вітчизняного книжкового дизайну ще з 20-х років ХХ століття, пов'язуючи цей процес з недовгим періодом «українізації», що, на жаль,

призупинилося внаслідок масових розправ влади з найяскравішими й найталановитішими представниками «українського ренесансу»: «Тогочасна книжкова школа, не дивлячись на жорстку цензуру і репресії, сформувала виразне графічне обличчя, яскравих людей і впізнавану графіку» [363].

Щоб визначити специфіку проєктної культури українського книговидання середини ХХ століття доцільно звернутися до її витоків, насичених відповідними праобразами, візуальними кодами та конструктивними основами, що з часом стали джерелами інспірацій для книжкового дизайну майбутнього. Питанням зародження та розвитку книжкового мистецтва на території сучасної України приділяла увагу значна кількість науковців, чиї деякі опубліковані праці стали підґрунтям висвітлення історичного сегменту даної дисертації – зокрема, роботи А. В'юника, Я. Запаса, Я. Ісаєвича та інших відомих авторів.

Загалом у процесі формування художнього образу українській книзі довелося подолати багато перешкод і пройти багато етапів, сягаючи своїм корінням рукописної традиції Візантії. Саме звідти двічі – у Х та XI століттях – разом із одруженням київських князів на доньках візантійських імператорів сукупно з посагом із базилевських майстерень передавалися дітям і онукам найвидатніші пам'ятки слова. Адже останні у давнину сприймалися мірилами вищих духовних знань, освіченості, ерудиції та багатства, оскільки, окрім цінного вербального змісту, несли в собі ще й матеріальну коштовність, будучи оздобленими позолотою та розписом цінними фарбами на зразок лазурі, пурпура, срібла, а також надзвичайно дорогими окладами з кабошонами справжніх самоцвітів, емалевими вставками з кобальтом, хромом, селеном тощо.

У цьому сенсі показовими були вже перші книги, які виготовлялися у Київській Русі для високих осіб держави – духівництва, князів та князівської військової дружини, купців, заможних містян. Як приклад, можна навести Остромирове Євангеліє XI століття, до виконання ансамблю окладу якого долучилися й грецько-візантійські майстри, котрі на той період часу мали досвід

не одного століття з виготовлення книжок [112]. Вже у цій одній з найдавніших пам'яток давньослов'янської писемності представлені типові риси оформлення рукописів-кодексів, які надалі знайшли відображення у композиційній та художньо-образній структурі більш пізніх за часом видань місцевих стародруків: церковних книг друкарні Києво-Печерської Лаври, львівської друкарні Ставропігійського братства та інших осередків. А саме – заставки, віньетки, буквиці, спуски, кінцівки, застосування рисованих давньоукраїнських різновидів шрифту у поєднанні із ілюстраціями, виконаними в анімалістичному стилі із плетінчастим орнаментом і в'язцю, характерними на той період часу як для оформлення візантійських книг, так, у рівній мірі, і французьких, італійських, варязьких рукописних видань тощо. Всі ці елементи художнього оформлення складають єдиний ансамбль книги з унікальною архітектонічною будовою, орієнтованою на аналогічні за часом видання староболгарських оригіналів (Балкани тоді входили до складу Візантії) [48; 113].

Загалом, вказану пам'ятку, виконану київським дяком на ім'я Григорій для родича князя Ізяслава Ярославовича – Остромира упродовж 1056–1057 рр., можна вважати одним із перших датованих зразків з низки витворів давнього київського мистецтва книги з елементами протодизайна. Адже її ініціали і мініатюри спричинили очевидний вплив на подальший розвиток виробництва рукописної та — згодом — друкованої вітчизняної давньоукраїнської книги. У зв'язку з цим слід згадати наступні за хронологією графічні ансамблі — «Ізборника Святослава» 1073 р., «Трірського Псалтиря» («Кодексу Гертруди») 1078–1087 рр., «Юр'ївського Євангелія» 1120–1128 рр., «Добрилова Євангелія» 1164 р. [354, 5].

Однак, зазначені пам'ятки Київської Русі домонгольської доби у подальшому вже сформували певну культуру виконання окремих частин рукописної книги, дотичну до високої писемної культури візантійського соціуму. Адже до неї влилися, у свою чергу, через геополітичні та історичні обставини перські культурні традиції виконання мініатюр, грецької Ойкумени з філігранними малюнками, орієнтальні традиції народів Месопотамії, канони

зображень антропоморфних фаюмських портретів Давнього Єгипту, патетика стилістики Давнього Риму доби античності, знання емалей народів Кавказу, зокрема Грузії, напрацювання в анімалістичному стилі скіфо-аланів і готів з колонії Візантії Кримської Готії VIII–IX століть, арабських переселенців (звідки походять елементи арабської в'язі й арабескового орнаменту), іконографічний досвід мешканців Італії (котра до VIII–IX століть нашої ери включно перебувала у складі Імперії, а надалі знаходилася із нею у дружніх стосунках), балканських народів з їх увагою до розвитку писемності (Кирило і Мефодій), грецьких майстрів, котрі славилися своїми мініатюрами на кераміці, в ювелірному мистецтві та любов'ю до риторики (мистецтва слова) та загалом словесності [378].

Так, «Ізборник Святослава» об'єднує статті повчального змісту церковних і світських авторів. Виконав цей книжковий твір дяк на ім'я Іван у Києві. Цінним іконографічним джерелом стали чотири ілюстрації-мініатюри цього видання з портретами представників родини князя Святослава Ярославовича. Художній інтерес також представляють декоративні малюнки на колонтитулах книги, серед яких помітні образи астрологічних знаків зодіаку [354, 5].

«Кодекс Гертруди» призначався для трірського архієпископа Ерберга, на замовлення якого і був виконаний цей рукопис. Але належала книга Гертруді – дружині князя Ізяслава. Наразі ця пам'ятка зберігається у Чівідале (Північна Італія). «Трірський Псалтир» цікавий розміщеними серед латинського тексту мініатюрами з портретними зображеннями князя Ярополка Ізяславовича, а також його матері та дружини Ірини. Стилістично автор рукопису тут поєднав візантійсько-руські та романські риси окремих знаків шрифту. Цілком імовірно, що до виконання мініатюр цього видання долучилося кілька художників, чим було спричинено дещо різномірний характер зображень.

Більшою самобутністю вирізнялися пам'ятки XII століття. Зокрема, «Юріївське Євангеліє» було виконане Федором Угринцем з новим розумінням графіки шрифтів. Натомість, написане швидше на Волині дяком Костянтином (в

миру Добрилом), «Добрилове Євангеліє» має специфічні для свого часу форми заголовних літер з контуром в одну фарбу-кіновар. Автор цього рукопису намагався зберегти у всьому виданні єдину стилістику, при чому прагнув варіювати композиційні візерунки всіх 65-ти буквиць тексту, майстерно вплітаючи до них традиційні для анімалістичного стилю зображення пташок, тварин, людських фігурок. Мініатюри цього видання розроблялися з урахуванням розміщення постатей євангелістів до квадратів однакового розміру з орнаментованими рамами на зразок колон, увінчаних цибульчастими банями. Слід зазначити, що автор Добрило у цій роботі намагався поєднувати суто графічні та декоративні елементи, що дало йому змогу виконати за допомогою скупого, проте сміливого, рисунку лінійно-площинні, ніби схематичні, орнаментальні поєднання, в яких відчуваються впливи народного декоративно-прикладного мистецтва [354, 5–6].

Тобто у давньоукраїнській книжковій мініатюрі XI–XII століть поруч із тяжінням до парадної величності, характерної для світської палацової великокняжої культури, спостерігаються риси самобутнього почерку художників, котрі поступово відходили від чистого наслідування грецько-візантійського канону. Тому, якщо від початку розвитку книжкового мистецтва на території України давніх часів спостерігалася більш показова іконографічна єдність рис місцевої школи мініатюри з іконописними взірцями, фресками і мозаїками, то поступово цей світ дещо «розсакралізовувався» і наближався до наративів більш зрозумілого для широких мас народного декоративно-ужиткового мистецтва, що включало, у першу чергу, місцеву етнокультурну складову.

Пам'яткою XI–XII ст. є й славнозвісні «Повчання дітям Володимира Мономаха» світсько-побутового характеру, де були розміщені різні моралізаторські та релігійні настанови спадкоємцям. Один примірник без закінчення цього рукопису зберігся у Лаврентіївському списку «Повісті минулих літ», датований 1096 р. (уривки в кількох неповних версіях). Вважається, що повний примірник оригіналу був дописаний до кінця у 1117 р.,

й оприлюднений в 1150-х рр. Щодо цієї пам'ятки, цікавим є факт застосування абетки і шрифтів задля відтворення місцевого розмовного мовного діалекту – суміші давньослов'янських та базової давньоруської мови зі специфічними місцевими термінами й зворотами давньоукраїнського фонду лексики (штибу «переступити», «сором», «человіком» тощо) [237].

Забігаючи наперед, цікаво відзначити, що багато українських художників наступних поколінь, зокрема, дотичних до мистецтва ілюстрації книги межі XIX – початку XX століття, намагалися відтворити особливості такої композиції у власних графічних пошуках на сучасному для них етапі. Зокрема, такі експерименти відомі з доробку Івана Їжакевича, творча діяльність якого тривала до 1960-х років. Так, митець шукав досконалості композиції «хитромудрого» ініціалу, вписаного у квадрат, котрий намагався розробляти, виходячи з позицій картоньєра — розбиваючи його площину на більш дрібну сітку з квадратним модулем, ніби користуючись калькою. Цей надзвичайно цікавий експеримент художник практикував у зв'язку із прагненням досягнути досконалі пропорції церковнослов'янських (давньослов'янських) шрифтів та загального ансамблю оформлення книги, виконаного у стилістиці киеворуської доби.

У цілому, виходячи з вищезазначеного, на цьому етапі дослідження важливо зрозуміти джерела окремих інспірацій давньослов'янської книги з візантійськими, романськими та готичними рефлексіями, яка стала основою для книги давньоукраїнської – спочатку рукописної, а згодом і друкованої, зокрема, кужбушків (кунстбушків), інкунабул тощо. Враховуючи той факт, що у XIII столітті було знищено значну кількість ранніх киеворуських книг домонгольського часу, а в XIV столітті частина земель території сучасної України була асимільована сусідніми феодальними державами, то від зазначеного періоду лишилося зовсім небагато пам'яток мистецтва книги, в яких простежуються специфічні для наших геолокацій особливості розвитку українського протодизайну в означеній царині [113].

Зокрема, з-поміж визначних артефактів слід назвати дві книги XIII століття – «Оршанське Євангеліє» та «Бесіди Григорія Богослова», від межі

XIII–XIV століть – єдине «Галицьке Євангеліє», від початку XIV століття – «Хроніку Георгія Амартола» та від кінця XIV століття – «Київський Псалтир» 1397 року. Варто відзначити, що у першій із перелічених пам'яток художник намагався виявити більше уваги до презентації образу людини. Зокрема, помітно підкреслено психологічні риси євангелістів за спрощеної деталізації фонових орнаментальних конструкцій [113; 114]. Серед наведених видань особливо виділяється книга невеликого формату «Галицьке Євангеліє», декорована традиційними чотирма монументальними мініатюрами, оздобленими пишно орнаментованим архітектурним обрамленням. Тут митець-оформлювач зосередив увагу на окремих пластичних характеристиках персонажів та матеріальності зображуваних предметів. Осбною рисою його авторського почерку є специфічна колористика, побудована на сполученнях делікатних брунато-фіолетових й світло-зеленкуватих відтінків, розбавлених яскравими плямами золота і кіноварі [138].

Особливою художньою пам'яткою кінця XIV століття є «Київський Псалтир», список якого був виконаний протодияконом з Києва на ім'я Спиридон. Ця книга оздоблена численними малюнками на берегах формату, яких налічується близько трьохсот. Тут художник намагався сполучити сюжетні зображення з побутовими сценами, а іконописні композиції, вирішені у канонічному ключі, із зображеннями алегоричних пейзажів та свійських птахів і тварин. У вказаній пам'ятці добре відчутне знання автором візантійських першовзірців рукописної книги, звідки беруть початок пошуки алегоричних сцен і композицій. Але при цьому цикл зображень даного Псалтиря тісно пов'язаний з мистецькими напрацюваннями київської школи мініатюри, зокрема, графікою «Остромирова Євангелія» та «Ізборника Святослава», місцевим мистецтвом перебірчастої емалі. Таким чином, Спиридон досяг унікальності колориту, де сполучаються соковиті яскраві барви з прорисовками золота, штрихування яким було на той час більш характерним для школи київського іконопису. При цьому, спираючись на традиції мініатюри XI–XIII століть, які автор намагався зберігати та частково наслідувати, він, водночас,

вводив до релігійних сюжетів елементи світськості [138]. Крім того, для графічних ансамблів книг Київської та Галицької Русі XIV–XV століть також були характерні химерні звивисті рослинні та анімалістичні елементи плетінки, що вигадливо сполучалися із орнаментальними мотивами заставок та буквиць.

Так, загалом у Європі 1440-х – 1500-х рр. вже почали видавати примірники ранніх друкованих видань у вигляді памфлетів, односторонніх відтисків, або книг накладом переважно у 100–300 примірників, які називалися інкунабулами. Найдавнішою з пам'яток такого роду вітчизняних авторів вважається видання «Прогностичної оцінки поточного 1483 року магістра Юрія Дрогобича з Русі доктора мистецтв і медицини славетного Болонського університету», оприлюдненої латинською мовою [138].

Слідом за «Біблією» Гутенберга, німецького першодрукаря, ювеліра, винахідника, що розробив типографський спосіб друкарства рухомими змінними літерами з металу (принцип пуансонів), та застосовував тогочасний готичний шрифт, яким видрукував понад 50 різних книжок, першодруки України були наближені в оформленні до рукописної книги, хоча не мали абзаців, проте, демонстрували поруч із латиною й кириличні шрифти. Принагідно варто зазначити, що в Україні до початку воєнних дій 2022 року зберігалось близько 750 стародруків, понад 500 з яких – у Центральній науковій бібліотеці України імені Володимира Вернадського, а також значна частина — у Центральному державному історичному архіві України в Києві та Львові [113].

У книжковій мініатюрі рукописної книги XV–XVI століть, створеної на території сучасної України, відчувалися активні впливи європейських стилів ренесансу і маньєризму, більш характерних для католицької традиції, особливо після падіння Візантії [354, 6–7]. Проте, в означений період відродження відбувся підйом національної свідомості, завдяки чому вітчизняна книга доби стародруків помітно збагатилася українською символікою й елементами місцевої іконографічної та орнаментальної традиції. Від вказаного часового періоду, окрім пергаменту, при створенні книжок почали активно застосовувати папір. Прогресивність даного етапу книговиробництва

зумовлена низкою чинників, серед яких головними є економічні та фізичні якості паперу: цей матеріал був не лише порівняно дешевшим, легшим за вагою, а й дозволяв використовувати акварель, завдяки чому з'явилася можливість використовувати нові художньо-образні властивості [354].

Задля прискорення виготовлення, замість урочистого «уставу», для оформлення рукописних книжок почали використовувати більш нахилені варіанти шрифтів, котрі були зручнішими при скорописі. Цей «напівустав» мав власні художньо-образні й композиційні принади. Переважно його застосовували для оформлення основних текстових блоків, заголовки ж продовжували складно декорувати за допомогою орнаментальної в'язі. Заставки й ініціали в означений період часу у давньоукраїнській книзі (період Київської Русі прийнято обмежувати XIV століттям) оформлювали за допомогою контурної плетінки, що за силуетом нагадувала ткани або плетені візерунки [354].

У XV–XVI століттях в оформленні книжок поширення набули особливі варіанти орнаментики, які прийнято називати «циркулярними». Подібний візерунок можна утворити з сукупності контурних кілець у переплетенні, котрі дозволяють виконувати різноманітні геометричні фігури – хрещаті, з півкільцями, ромбами, квадратами, трикутниками. Їх окремі площини заповнювалися соковитими рослинними орнаментами з яскравою колористикою, що інколи й обрамляли ансамбль мініатюри, буквиці та заставки на сторінці. До оригінальних творів вітчизняної книжкової графіки означеного періоду слід віднести «Служебник» і «Євангеліє» XVI ст., декоровані талановитим художником Андрійчиною. Також визначною пам'яткою доби є «Пересопницьке Євангеліє» 1556–1561 рр., оздоблене майстром на ймення Михайло Андрійович з населеного пункту Пересопниця на Волині. Крім традиційно вирішених буквиць і заставок, у сторінкових зображеннях євангелістів сталої іконографії в останній пам'ятці вжито пишній ренесансовий рослинний орнамент та елементи архітектури,

пейзажу, портрету, побутових сцен, що підкреслювало нове бачення художником матеріального світу [354, 7–9].

Пластично виразною є графіка української рукописної книги XVI–XVII століть. В означений період вітчизняна книговидавнича справа досягла свого найвищого розквіту, завдяки поєднанню пізньоренесансово-маньєристичних і ранньобарокових рис. Після Біблії Піскатора, яка багато в чому стала взірцевою щодо іконографічних ізводів ілюстративного ряду видань всієї Європи (не дивлячись на те, що мала латинський канон зображень святих), в українській книжковій справі позначився перехід до більшої декоративності, ошатності та мальовничості декору [315].

У цей час помітної домінанти у книжковій графіці набули рослинні мотиви, що поступово заповнили як рукописну книгу, так і перші стародруки вітчизняного походження, пов'язані із видавництвами Івана Федорова (Феодоровича) у Заблудові 1566–1572 рр. (межа Польщі та Білорусі, Підляшшя), де видав «Євангеліє учительне» та «Псалтир з часословцем», Львові 1572–1575 рр., де надрукував свої «Апостол» 1573/1574 рр. та «Буквар» 1574 р., Дермані й Острозі (терени сучасної Рівненської області) 1575–1581 рр., коли опублікував «Греко-руську церковнослов'янську книгу для читання» 1578 р., «Азбуку» («Читанку») 1578 р., «Новий Заповіт до Псалтиря» 1580 р., «Острозьку Біблію» 1581 р. тощо, Львові 1581–1583 рр. [8; 236; 315].

Однак, поруч із закордонними друкованими книжками, орієнтованими в оформленні на європейську гравюру — насамперед, Німеччини, Італії, Нідерландів, в Україні ще досить довгий час продовжувався розвиток рукописної авторської книги. У результаті з'явився український феномен кужбушків (спотворена назва від «кунстбушків» – «мистецьких книжечок» у перекладі з німецької) – мальовничих видань межі XVII–XVIII сторіч, які майстерно виготовлялися іконописцями та представниками київської граверної школи у Києво-Печерській лаврі доби бароко. Сам номінатив «кужбушки» до наукового термінообігу ввів мистецтвознавець М. Істомін на позначення взірцевих художніх альбомів наставничо-педагогічного наочного

матеріалу, які використовувалися як навчальний посібник лаврськими іконописцями від XVII століття [113].

Кужбушки являли собою західно-європейські ілюстровані видання, зібрані у своєрідні зшитки. Відмінною рисою цих взірців графіки стали не лише іконографічні ізводи для вітчизняних іконописців, а й проєкти оформлення творів декоративно-літургичного мистецтва, протодизайн яких включав малюнки людських скелетів (ікорше), птахів і тварин, копійовані портрети історичних осіб з західно-європейських прообразів гравюр, з яких місцеві учні відтворювали фігури людей у різних позах. Певною мірою візії з цих видань 1720-х рр. уже слугували своєрідними довідниками на кшталт енциклопедій з прийомів малювання та відтворення рисунків гравюр. Деякі з них на берегах містили додаткові корисні нотатки, запитання до тексту, маргінальні описи конфліктів між учнями та їхніми наставниками, виконуючи паралельну функцію сучасних мистецьких щоденників-скетчбуків [48]. У цьому контексті варто згадати ранні рисунки Івана Григоровича-Барського, учня 1730-х рр. Києво-Могилянської академії, де він опановував фах «архітектурних справ художника», програма якого включала копіювання низки західноєвропейських рисунків. Вказані твори, більшість з яких мають німецьке, італійське, нідерландське походження, нині зберігаються в Інституті рукопису Центральної наукової бібліотеки України імені Володимира Вернадського [377].

Загалом, трансформації художньо-образної манери рисунків до українських книг епохи бароко розпочалися ще наприкінці XVI століття, коли, паралельно з текстами релігійного змісту почали писати напівсвітські та світські твори. Як приклад, можна навести видані друкарнею Києво-Печерської лаври 1622 р. книги Валеріана Саковича «Вірші на жалосний погреб... гетьмана Петра Сагайдачного», ілюстровані кінним портретом П. Сагайдачного, гербом Війська Запорізького та сценою взяття турецького форту в Кафі запорожцями 1616 р. При цьому очевидно, що анонімний автор у цих композиціях намагався підкреслити звитяги гетьмана та його козацького оточення [354, 10–11]. Подібні графічні тенденції демонструють й інші артефакти колекції Музею мистецтва давньої

української книги (м. Львів) — зокрема, книга «О воспітанії чад» (Львів, 1609, Друкарня Ставропігійського братства) тощо (Додаток Б, рис. 2.17-2.24).

Від першої половини XVII століття збереглися твори талановитого львівського гравера, що підписував свої роботи криптонімом «В.Θ.Z.». Він був майстром орнаментально-сюжетних вставок і невеликих притекстових ілюстрацій, а також оригінально виконував протодизайн декоративних рамок титульних аркушів. Для друкарень львівського Ставропігійського братства та видавця Михайла Сльозки означеного відрізка часу було характерне виконання не лише гравюр для книжок, а й естампів, що отримувалися з дерев'яних дощок. Останні найчастіше являли собою сюжети на теми релігійних оповідей, включали портрети шанованих народом святих, а також пейзажі визначних історичних місцевостей, монастирів тощо [354, 11].

У 1640-х – 1650-х рр. за дієвої участі митрополита Петра Могили в друкарні Києво-Печерської Лаври тривала активна видавнича робота. Після портрету гетьмана Б. Хмельницького середини XVII століття авторства голландця В. Гондіуса українські гравери підняли вітчизняну гравюру на небувалий до того часу рівень. Вочевидь, давалося взнаки активне ознайомлення з західноєвропейською гравюрою, працями А. Дюрера та інших визначних майстрів різця та штихеля. У цей період в Україні з'явилася мода на дарунки естампів почесним гостям, експонування гравюр до свят, причому сюжети друкованої графіки з міськими пейзажами дещо витіснили звичний іконопис і живопис [354, 12].

Паралельно, усередині XVII століття, була втілена ідея видання української Біблії, багато ілюстрованої на кшталт німецької «Біблії для неписьменних» Й. Піскатора із п'ятсотма гравюрами по металу. Розробкою 139 гравюр для неї займався майстер Ілля, наділений талантом до виконання гравюр на дереві. Крім того, упродовж 1655–1658 років він розробив шедевральну серію ілюстрацій до «Патерика Печерського», виданого 1661 р., що вважаються вершиною його творчості. Адже замість опертя на композиційні схеми та прийоми німецьких граверів, як у «Біблії», у цьому ансамблі майстер зміг

втілити власні фантазії та ідеї, пов'язані з суто українським мистецтвом оформлення книг.

Так, його багатофігурні композиції до «Патерика Печерського», що згодом неодноразово перевидавався, щедро декоровані рослинним ренесансово-бароковим орнаментом. Перші паростки стилістики бароко, відображені у цій роботі, були в означений період часу прийняті до уваги іншим обдарованим художником-гравером друкарні Києво-Печерської лаври — Прокопієм, ставши джерелом натхнення для його наступних творів — окремих гравюр до «Патерика Печерського», а також «Апокаліпсису» середини XVII століття [354, 11]. Зокрема, такі експерименти спочатку відбулися у більш реалістичному дусі (характерний приклад – портретно-побутові сюжети до «Службника» Лазаря Барановича 1665 р., ілюстрації 1688 р. до твору «Вінця Христова до проповідей недільних...» Антонія Радивиловського, випускника Києво-Могилянського колегіуму, в яких велика увага приділялася «емблематичній образності», а також оздоблення рисунками пером з акварельним доповненням «Географії чи короткого витлумачення про круз земний...» Василя Занковського в XVIII столітті) [354, 9–11].

Наприкінці XVII століття, завдяки навчанню багатьох українських майстрів за кордоном, місцеві гравери опанували різцеву гравюру на міді. Зокрема, Олександр Тарасевич, який навчався в Аугсбурзі (там само, де і його брат), працював як гравер для ілюстрування видань Кракова, Замостя, Вільно, виконуючи замовлення у білоруському містечку Глуську та у Вільно (нині Вільнюс, столиця Литви) — ще до повернення до Києва. Брати Олександр та Леонтій Тарасевичі та Іннокентій Щирський, що вдосконалили свою професійну майстерність після детального ознайомлення з технологіями виконання західноєвропейської гравюри, на межі XVII і XVIII століть започаткували у Києві надзвичайно потужну школу граверів, до якої пізніше долучилися й визначні мідеритисти й офортисти доби так званого «мазепинського бароко»: Никодим Зубрицький, Данило Галяховський, Інокентій Щирський, Іван Мігура, майстер Тит. Цей період після перших

успіхів ксилографії у XVI столітті, пов'язаного з іменем Івана Федорова, став етапом другого піднесення вітчизняної графіки, насамперед книжкової. Так, у Львові початку XVIII ст. працювали Діонісій Синкевич та Василь Ушакевич — талановиті майстри, чії здобутки означеного часу можна порівняти хіба що з ілюструванням «Іфіки ієрополітики» (віршованого зводу етичних норм, повчань та філософічних роздумів) Никодима Зубрицького у Києві [354, 12–15].

Натомість, ілюстрації здебільшого світського змісту з портретами гетьманів України, виконаними в техніці акварельованих рисунків пером і тушшю, були розміщені у знаному «Літописі Самійла Величка» 1720 р. Також досить реалістичними були подорожні замальовки брата архітектора Івана Григоровича-Барського – пішохідця (мандрівника релігійними святинями Афону, а також земель колишньої Візантії, Ізраїлю тощо) Василя Григоровича-Барського. Близько 100 таких ілюстрацій нині зберігається у колекції Інституту рукопису Центральної наукової бібліотеки України імені Володимира Вернадського [377].

До цієї ж групи пам'яток більш реалістичного трактування варто віднести зшитки підборок наочності для лекцій викладачів та спудеїв Києво-Могилянської академії. Ці рукописи часто являли собою віртуозно закомпоновані ансамблі зі шрифтовими композиціями й орнаментикою на титульних аркушах і обкладинках, з віньєтками, виконаними за всіма законами оформлення книжкового протодизайну, й алегоричними посторінковими ілюстраціями [354, 9]. Великою мірою у перелічених творах художники послуговувалися як закордонними взірцями гравюр і шрифтових композицій, так і орнаментальними наративами вітчизняних зразків книгодруку, серед яких найбільш високохудожнім примірником була «Біблія» 1580–1581 р. Івана Федорова, видана в Острозі.

Крім того, у добу бароко активно розвивалися друкарні при містах і монастирях – у Львові (друкарня при львівському братстві), Крилосі (де в XVII ст. керував видатний діяч української культури Памва Беринда), Стрятині, Почаєві, Уневі, Новгород-Сіверському, Чернігові, при Києво-Печерській лаврі у

Києві [184]. Розвитку цих та інших друкарень сприяли ідеї просвітництва, які дозволяли розмірковувати про вимоги унії, експансії католицизму. Окрім того, багато представників православного духівництва підтримували друк книжок релігійного, філософського та державотворчого змісту. А також велику роль у формуванні «облич» окремих типографічних осередків відігравали визначні художники-гравери, від смаку, майстерності та культури виконання рисунків яких залежав протодизайн видань.

Тільки перелік криптонімів відомих митців з оформлення книг Києво-Печерської лаври означеної доби займає кілька рядків: «Т. Т» (мав більш специфічне світосприйняття та дещо примітивний почерк, намагався правдиво представляти реальність), «Т. П.» (митець, що відійшов від площинного трактування простору в межах іконописних традицій і дотримувався ренесансової стилістики та вимог до зображення перспективних планів, зокрема в архітектурі, яка ніби списана з натури), «Л. М.», «М. Т.», «К.», «В. Р.», «Л. Т.», «Г.» (майстер-різьбяр складних композицій декоративної інтерпретації ренесансових орнаментів, котрий, однак, вже застосовував прийоми та елементи оздоблення бароко) [354, 10]. Хоча, в цілому, слід зазначити, що орієнтування на іконографічні ізводи та гравюри попередніх часів дещо гальмували у книжках церковного змісту поширення візуальних ідей бароко та рококо. Натомість оди, ірмологіони (православні співочі книги збірників ірмосів – рядків, які з'єднують біблійні пісні з християнськими гімнами, що походять з Візантії), алегорії, панегірики (різноманітні хвалебні тексти на честь відомих діячів) у XVIII столітті часто доповнювалися сюжетними вставками більш світського змісту, але їхня стилістика частіше виглядала вже, як бароково-рококова. У цей період навіть до біблійних сюжетів вводилися світські сцени, наближені до народного побуту [113].

Майстри київської школи граверів межі XVII–XVIII століть, у свою чергу, підготували ґрунт для подальшого розвитку української гравюри в XVIII столітті, пов'язаного з іменами Григорія Левицького-Носа, що 13 років

мешкав і навчався у Вроцлаві, працював у Києві з 1735 по 1755 рр. (батька визначного вітчизняного живописця Дмитра Левицького), й Оверкія Козачковського (відомо близько 20 його гравюр, які він виконував по дереву у Києві впродовж 1721–1787 рр., інколи підписуючись заголовним ініціалами власних імені та прізвища) [113].

Книги у доробку вищезазначених майстрів, особливо спроектовані в якості подарунків храмам від тогочасних ктиторів-донаторів, виконувалися вже не просто майстерно, а й по-справжньому філігранно, досконало, як довершений ювелірний твір. Григорій Левицький-Ніс, котрий у середині XVIII століття обіймав посаду «справника» друкарні Києво-Печерської лаври, є автором пишної барокової рамки, розробленої ним 1735 р. для об'яви штибу рекламної афіші-плаката про театралізовані урочисті диспути в Київській академії. Внесок цього художника у вітчизняний графічний протодизайн також пов'язаний з ілюструванням «Апостола» 1738 р., «Філософії Аристотелевої» (диспуту на честь останнього українського гетьмана Кирила та його брата Олексія Розумовських у Києво-Могилянській академії з гербом та деревом родоводу останніх) [113].

Найвищі досягнення майстрів книжкової графіки доби бароко – періоду розквіту вітчизняної культури – лягли в основу подальших напрацювань у галузі оформлення книги й розвитку естампних технік XIX, XX і початку XXI сторіч. Вже тоді, попри відсутність відповідних науково-аналітичних розвідок, ансамбль книги сприймався як цілісний організм із власною архітектонікою й композиційною та художньо-образною структурами. Велика увага в цей час приділялася вибору паперу — зокрема, гербового, з водяними знаками, для книги; оформленню шкіряних оправ золотим і срібним тисненням, виконанню ошатних прикрас з різьбленням і чеканкою, доповненням коштовним камінням і перлами, символічними вставками із розп'яттям по верху палітурки оправи та по її кутах – постатей євангелістів. Визнаними майстрами декорування книжкового блоку стали саме Григорій Левицький-Ніс та Оверкій Козачковський, які за взірцем «Апостола» Івана Федорова й інших закордонних

книг, виконували ансамбль першої титульної сторінки (котру називали «форта») у вигляді архітектурного порталу, що зафіксувався традиційною рисою вітчизняного книжкового дизайну наступних століть [113].

Варто також зауважити, що винайдена наприкінці XVIII ст. техніка офорту активно популяризувалась та удосконалювалась упродовж XIX століття. Зокрема, в творчості представників академізму і романтизму Д. Безперчого (ілюстрації до літературного надбання М. Гоголя) та Т. Шевченка, вершиною художнього доробку якого був цикл гравюр до серії «Живописна Україна». Крім того, збагачувалися прийоми виконання ручної графіки, в якій, окрім олівців, застосовувалися туш, перо, акварель, сепії, соуси, сангіна тощо.

Паралельно з графічними експериментами та вдосконаленнями, у цей період в Україні відбувалися події соціополітичного характеру, що виявилися не менш знаковими для історії розвитку вітчизняної книжкової справи. Так, вже на початку XVIII століття імператор Петро I, бажаючи обмежити автономію України у складі Російської імперії, в одному зі своїх указів встановив заборону на друк книг без цензурного контролю. Результатом стало вилучення і знищення церковної літератури, надрукованої українською мовою з фондів монастирських бібліотек. І це відбувалося у той час, коли українська книга сприймалася мистецькою скарбницею сакрального змісту через її провідну роль, перш за все, у церковних обрядах і таїнствах. Адже, з урахуванням викладеного у даному підрозділі матеріалу, не викликає сумнівів факт, що на той час особливе поєднання всіх елементів книжкового блоку, від оздоблювальних до функціональних, кодувало в собі символічний сенс і презентувало кожну книгу як витвір мистецтва. Так, дослідниця О. Каракоз у науковій праці, присвяченій загальній історії книги, слушно констатує: «З появою друкованої книги запроваджується світська цензура у формі попереднього контролю, яка отримала поширення і в Україні» [147, 300].

Починаючи з доби просвітництва кінця XVIII ст., українські художники-графіки XIX ст. намагалися більше уваги приділяти гуманістичному образу людини. У цей час, менше зважаючи на церковні тексти, гравери переважно

зосереджувалися на пошуку художньо-образних рішень у техніках акватинти, офорту, деревориту, дереворізу, мідьориту. Активно працювали літографські майстерні в Одесі, Харкові, Почаєві, Чернігові, Києві. Однак, згодом вийшов циркуляр про заборону друку книг українською мовою (відомий як Валуєвський указ 1863 р.).

Від 1860-х рр. в україномовній книзі — зокрема, Галичини — відбувся перехід від використання церковнослов'янського шрифту до цивільного, що позначилося осучасненням тематичного репертуару видань та їхнього загального стилістичного вирішення, пов'язаного із самоідентифікацією українців доби піднесення староукраїнської культури [27]. Проте, такі художники книги, як Іван Їжакевич, виховані на певній традиційній культурі оформлення іконічних видань, ще майже півстоліття власною діяльністю зберігали тонкий каліграфічний рисунок в оформленні книги, що апелював до високого стилю попередньої доби.

Кінець XIX століття, таким чином, ознаменував етап занепаду вітчизняного книговидавництва, хоча окремі художники (І. Їжакевич, О. Сластьон, П. Мартинович, І. Падалка) ілюстрували книжкові та періодичні видання на кшталт «Ниви», котрі виходили величезними накладками й поширювалися теренами всієї України й інших земель. Наприклад, О. Сластьон у Миргороді успішно займався оздобленням видань історичної фольклористики. Його здобутками була оригінальна техніка з використанням пера, олівця із розмивками тушшю та білилом, композиційні поєднання елементів типографіки з картушами, віньєтками, буквицями тощо.

На межі XIX та XX сторіч до мистецтва ілюстрації долучилися А. Красовський, що працював у жанрі карикатури для «Одеської вудочки», А. Ждаха, котрий так само, як і О. Сластьон, ілюстрував історичні фольклорні пісні та народні думи, а також художньо оздобив поетичну збірку «Кобзар» Т. Шевченка та книжкове видання творів Г. Квітки-Основ'яненка. У Львові у цей час над книжковою графікою працював К. Сіхульський, яскравий представник сецесії.

На початку – у першій третині ХХ століття у жанрі книжкової графіки в Україні відзначилися М. Жук (казки «Ох», «Дрімайлики», «Три глечики» тощо), бойчукістка С. Налепинська-Бойчук, котра намагалася надати лапідарної узагальненості своїм художнім образам у дусі неоренесансових і неовізантійських ідей, авангардист А. Петрицький, майстер силуету, розробки нових шрифтів, автор бонів Г. Нарбут, орнаменталіст і колорист В. Кричевський, майстриня філігранних декоративних композицій О. Кульчицька, М. Погрібняк, Ніл Хасевич та інші.

Видавнича діяльність в Україні, що активізувалася від межі 1910-х – 1920-х років, набирала обертів протягом наступного півстоліття. Серед головних причин — популяризація книги як джерела знань та, водночас, витвору мистецтва, а також використання книжкової продукції в якості ефективного методу агітаційного впливу на широкі маси населення.

Так, на початку минулого століття на підвалинах розробок львівського, острозького, чернігівського друкарських дворів та друкарні Києво-Печерської лаври, заснованих в епоху ренесансу й бароко, а також різноманітних друкарень і типолітографій на кшталт друкарні С. Кульженка (1864–1910-х рр.), в Україні з'явилися й активно працювали книгодрукарські видавництва. Варто зауважити, що після Валуєвського циркуляру 1863 р. та Емського указу 1876 р. діяльність таких підприємств ознаменувала новий етап самоусвідомлення українців, їх права на власну мову, літературу, писемність та загалом національну ідентичність.

Від початку ХХ століття на території нашої країни діяли видавництва «Сніп» (Одеса, 1905 р.), «Час» (Київ, 1908 р.), «Всевидав» — нині «Дніпро» (Київ–Харків–Київ, 1919 р.), пізніше лави видавців поповнили поліграфічні підприємства «Наукова думка» (1927 р.), «Мистецтво» (1932 р., Харків, з 1935 р. – Київ), «Радянська література» (1933 р.) – нині «Український письменник», «Дитвидав УРСР» (1934 рік) – нині «Веселка», «Українська радянська енциклопедія» («УРЕ», 1927–1934 рр., надалі поновлено від 1944 р.), «Видавництво Львівського університету» (1944, з 1973 р. – «Вища школа»),

«Видавництво Київського університету», надалі «Либідь» (1989 р.), «Свічадо» (1987 р.), «Фоліо» (1991 р.), «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» (1992 р.), «Основи» (1992 р.), «Родовід» (1992 р.), «Ліра» (1993 р., надалі ТОВ «Ліра-К»), ВД «АДЕФ-Україна» (1995 р.), «Балтія-Друк» (1997 р., Київ), ПП «Видавництво "Махаон-Україна"» (1997 р., Київ), «ТОВ "Три крапки"» (1998 р.), «Видавництво Старого Лева» (2001 р.), «Рідна мова» (2003 р.), «Грані-Т» (2006 рік), «ArtHUSS» (2017 р.) та інші.

Провідна роль у розвитку високомистецької книги в Україні від початку ХХ століття належала видавництву «Дніпро», що з часом почало спеціалізуватися на художній літературі. Сьогодні це підприємство зі славетною історією, яка охоплює більше ста років, продовжує тримати планку авторитетного у своїй галузі та забезпечує окремий значущий сегмент вітчизняного книговидавничого процесу. Солідний доробок означеного видавництва за понад 110 років у царині книговиробництва, багаторічний фаховий досвід, протидія зовнішнім несприятливим факторам і відсутність досліджень діяльності художників-дизайнерів його продукції, вимагає сьогодні уважного мистецтвознавчого аналізу. При цьому важливим аспектом останнього є розгляд концептуальних особливостей книготворення і професійної політики означеного осередку видавництва в контексті вітчизняних тенденцій художньої графіки і графічного дизайну. Тому варто зосередитися на важливому показовому книжковому оформленні і всебічних його проявах у взірцях продукції означеного авторитетного видавництва «Дніпро» [50].

Наразі у наукових розвідках українських вчених-мистецтвознавців майже відсутні пошуки, присвячені дизайнерській діяльності окресленого видавництва мистецької літератури. Тут варто згадати тільки електронні й друковані публікації енциклопедичного, довідкового змісту, переважно презентовані різноманітними джерелами інформації [16; 50; 278]. Крім того окремої уваги вимагають дослідження книжкової справи України, у котрих згадується, здебільшого побіжно, вищезазначене видавництво чи його асортимент продукції [102; 294].

Загалом слід відзначити, що з публіцистичної точки зору доробок видавництва «Дніпро» представлений більш активно, оскільки, завдячуючи власній непересічній історії, підприємство неодноразово знаходилося у фокусі уваги журналістів. Натомість, узагальнення ціннісного професійного досвіду визнаних художників-дизайнерів книги, які працювали на даного виробника художньої літератури, потребує аналізу в розрізі специфіки їхнього об'єднання за видавничою цілісною концепцією та розумінням злагодженої командної праці [16].

ДП «Державне спеціалізоване видавництво художньої літератури "Дніпро"», як одне з найбільш давніх видавництв на теренах України, було засноване 1919 р. у місті Харків. На початку свого існування підприємство називалося «Всеукраїдава», проте, від 1964 р., після низки перейменувань, набуло теперішньої назви. За вказаний відрізок часу у цьому видавництві було видано тисячі накладів книжкових видань, тираж деяких з котрих дорівнював декільком мільйонам примірників. Продукція даного видавництва не один раз ставала переможницею фахових конкурсів та очолювала рейтинги в царині читання. Приміром, 2018 р. репринтне видання «Євангелія Бучацького» було визнано як найкраще та відзначено реномовою премією у вказаній справі від Президента України під назвою «Українська книжка року» [123].

На період започаткування видавництва «Дніпро» в цілому стан вітчизняного мистецтва графіки, за спостереженнями низки вчених, був досить неоднорідним [6; 160; 297]. Так, О. Лагутенко дає йому наступну характеристику: «У процесі розвитку української графіки першої третини ХХ сторіччя загалом та в конкретних художніх явищах, мистецьких творах простежується постійна взаємодія інтернаціонального і національного, загального й особливого, новітнього і традиційного» [160, 149]. В цілому погоджуючись з таким твердженням, слід зазначити, що витокami активної фази розвитку книговидавництва на теренах України і формування певних стилів друку стала низка культурно-мистецьких явищ, що включали пошук національної складової образу (насамперед, «нарбутівська» течія),

взаємозбагачення різних мистецьких течій і стилів (футуризм, експресіонізм, конструктивізм, неопримітивізм, кубізм), започаткування Українського науково-дослідного інституту книгознавства (1922) та популяризація книги у суспільстві в сенсі просвітництва [297].

Зокрема, «нарбутівська» течія, що фіксувалася мистецтвознавцями у царині вітчизняної графіки 1920-х рр., послідовно впливала упродовж тривалого терміну 1910-х – 1920-х рр. на розвиток книжкової графіки, що унаочнюється взірцями продукції згаданого видавництва «Дніпро». Притаманними для даного напрямку мистецтва в контексті вивчення художнього образу та загалом оформлення тогочасної книги стали досить яскраві, стильні, декоративні орнаментальні елементи, що використовувались для оздоблення видань: обкладинок і внутрішнього блоку книги, які дозволяли об'єднувати до цілісної композиції рослинні, геометричні мотиви та національну символіку (Додаток Б, рис. 2.1-2.2). Результатом стала поява вітчизняної книги новітнього типу, яка демонструвала прагнення художників-дизайнерів до розвою національної художньої культури, ідентифікації себе як нації через неофольклорні візії та вияви стилістики народного мистецтва різних етнокультурних регіонів України.

Від початку 1930-х рр., коли в УСРР – УРСР посилювалися важелі ідеологізації й політизації мистецтва, які оформились пізніше в цілком реальний та самодостатній творчий метод соцреалізм, графіка у галузі книги поступово отримувала пріоритет з-поміж інших мистецтв образотворчого характеру через свої агітаційні можливості. Означене явище розкривала у своїх наукових розвідках низка дослідників. Так, у розумінні знаної науковиці в річищі мистецтвознавства Г. Складенко, графіка у царині книги в мистецтві радянської доби стала джерелом для активнішого творчого самопрояву й індивідуального образного авторського бачення митців завдячуючи постійному та щільному зв'язку із високою художньою літературою [318].

Синхронно активно розвивалося українське мистецтво в жанрі екслібриса (Київ, Дніпро, Харків тощо), що тоді вже виокремився у самостійний напрямок

так званої малої графіки і привертав увагу дослідників-мистецтвознавців, як вітчизняних, так і іноземних. Таким зрушенням сприяли активні творчість й участь у закордонних виставках вітчизняних художників (Берлін, Брюссель, Венеція, Варшава тощо) [160].

Мистецтвознавець П. Нестеренко у власних наукових фундаментальних розвідках ставив акцент на художньо-виразний образ книжкового знаку і наголошував, що «екслібрис, як і декоративна графіка, книжково-журнальна обкладинка, сповідує динамічні ритми і кольорову звучність» [229, 135]. Окреслена тенденція, що тоді визначалася певними популярними методами творчої діяльності в колі художників-дизайнерів, віддзеркалювалася й у продукції видавництва України. Зокрема, «Дніпра» 1920–1960-х рр., коли в групі титульних аркушів достатньо часто оздоблювалися книжковими знаками. Так, привертають увагу видавничі знаки даного видавництва, розроблені знаними майстрами-графіками: насамперед, А. Страховим (для Держвидаву України 1920-х рр.) і М. Пікаловим (для видавництва вже під назвою «Дніпро» 1950-х рр.) [230].

При цьому жанрове різноманіття книжкових видань видавництва «Дніпро», що спеціалізувалося на художній літературі, представлене не тільки белетристикою. Так, від періоду його започаткування тут видавалася періодика (історична, революційна, наукова тощо), крім того – культурно-мистецькі видання, довідкова література (переважно українською мовою) та навчально-методичні посібники тощо. Можна засвідчити, що дане видавництво поступово стало своєрідним творчим осередком державного рівня, куди намагалися долучитися усі талановиті майстри того періоду часу, оскільки працювати над виданнями цієї видавничої марки вважалося престижним і показовим. До того ж, діяльність цього підприємства стало забезпечувала важливий у стратегічному плані напрям розвитку країни, з успіхом реалізуючи роль, котру можна визначити, як агітаційну та пропагандистську. Відповідно, увага і контроль держави і влади до діяльності даного видавництва були постійними.

За таких обставин варто позитивно оцінити явну популяризацію видавництвом надбань вітчизняної фольклорної культури, презентацію продукції з обширів національного мистецтва на міжнародному рівні. Приміром, видання «Наш літературний Парнас» автора Г. Дубинського, видане 1930 р. (Додаток Б, рис. 2.4-2.7), також цьогорічний «Підручник гри на бандурі» Г. Хоткевича, пізніші друки доби «відлиги» штибу «Образне слово. Постійні народні порівняння» І. Гуріна 1974 р., книгу часів «перебудови» «Роксоланія» С. Кльоновича 1987 р., добірну колекцію «шевченкіани» й численні літературні серії різноманітної тематики тощо) наразі лишаються унікальними першоджерелами для вивчення окремих наукових тем.

Здійснюючи аналіз оформлення книжкової продукції видавництва «Дніпро» з часів його заснування, можна визначити окремі періоди, означені вжитком різноманітних комплексів художньо-виражальних засобів. Зокрема, у 1920–1930-х рр. — це авангардна стилістика в книжковій продукції, що була представлена взірцями народного декоративно-прикладного мистецтва, силуетними і конструктивними зображеннями, динамікою вирішення композицій, яскравими експериментами зі шрифтами, мальовничими обкладинками, виконаними у народній манері, тощо. Крім цього, від 1930-х рр. у графіці книги спостерігалось активне «охудожнювання» зображень політичних вождів через введення до композиції їх портретів, різноманітних цитат тощо (Додаток Б, рис. 2.9).

Часовий відрізок 1940–1950-х років, що визначався чіткими стандартами методу соцреалізму в українському радянському мистецтві, у колекції книг видавництва «Дніпро» відтворений відповідною графічною символікою, прямими образними асоціаціями, позбавленими зайвої метафоричності задля спрощення їхнього сприйняття. При цьому в ілюстраціях домінує оригінальна ручна (переважно чорно-біла) графіка [250] (Додаток Б, рис. 2.5-2.7; рис. 2.25-2.27).

Ще одним з ранніх на вітчизняному книговидавничому ринку видавництв є «Наукова думка», засноване 1922 р. у Києві. Наразі це єдине українське підприємство, що спеціалізується на випуску фундаментальних та наукових видань, що узагальнюють думки вітчизняних науковців у певній царині. Видавництво активно працює з метою публікації монографій українських провідних вчених, а також має окремий напрямок діяльності видання творів, пов'язаних з державною історико-культурною спадщиною.

Власне, заснування цієї інституції пов'язане з видатними науковцями Києва. Так, після утвердження радянської влади залишки майна старовинної друкарні Києво-Печерської лаври, завдяки їх зусиллям, були передані до Всеукраїнської академії наук. Мотивацією була необхідність збереження унікальних шрифтових гарнітур грецькою, латинською та французькою мовами для видання академічних наукових праць. Очолив Редакційно-видавничу комісію від 1922 р. видатний вітчизняний вчений-філолог і сходознавець, академік Агатангел Кримський, завдяки зусиллям якого і вдалося уфундувати підвалини сучасної друкарні «Наукова думка».

Від 1927 р. дане видавництво отримало назву «Видавництво Академії наук УРСР» і почало діяти за сучасним профілем. Після Другої світової війни від середини ХХ століття воно обслуговувало здебільшого потреби вітчизняних вчених, і з 1964 р. змінило назву на сучасну — «Наукова думка», яка з 2007 р. трансформувалася в офіційну — «Державне підприємство "Науково-виробниче підприємство «Видавництво "Наукова думка" НАН України».

Ще одне з найбільш ранніх видавництв за часом заснування на українському книжковому ринку – видавництво «Мистецтво». Заснований ще 1932 р. у Харкові (на той час столиці України) цей видавничий бренд з разом з перенесенням столиці до Києва, від 1935 р. також було переведено до головного міста нашої країни. Упродовж п'яти повоєнних років (1945–1949 рр.) тут випускалася серія видань з «Бібліотеки світової драматургії».

Окрім наведених, на території України з початку ХХ століття функціонували й інші видавничі підприємства різних потужностей і

форматів. Однак, далеко не всі з них виявилися довговічними і показовими саме з позиції художньо-проектного оформлення їхньої книжкової продукції. Адже опанувати мистецтво візуального виконання книги на високому рівні дано не кожному дизайнеру, тому що успішний кінцевий результат залежить не лише від професійності володіння тією чи іншою проєктувальною технікою, а й від уміння сюжетно мислити, від розуміння літературної авторської ідеї, від художнього смаку та рівня загальної ерудованості майстра. Крім того, у книжковому дизайн-проектванні важливо розуміти класифікаційно-прикладні особливості майбутнього видання, а також відчувати арт-запити потенційної аудиторії. Логічним і закономірним є те, що багатство художнього світу книги відображається відразу в усіх її вимірах – конструктивному, макетному, естетичному, матеріальному – і тільки за умови їхнього гармонійного взаємоузгодження.

2.2. Оформлення книги 1950-х років: графічні засоби виразності

Враховуючи те, що в українській книжковій справі активна фаза впровадження технологій та прийомів протодизайну книги припадає на кінець 1920-х – 1930-ті рр., а в Радянському Союзі від 1932 р. (часу перебудови мистецьких організацій) і до Другої світової війни та кількох років потому, власне дизайн як вияв бізнес-підходу, пов'язаного з філософією розвитку капіталістичного суспільства, свідомо гальмувався. Повноцінно художнє проєктування, художнє конструювання, художнє моделювання і мистецькі технології показали свої перші кроки в оформленні вітчизняної книги саме з другої половини ХХ століття. При цьому мистецькі напрацювання різних етнокультурних регіонів України почали творчо осмислюватися у загальному процесі графічного розвитку Заходу та Сходу, і поліграфічного дизайну книги, зокрема.

Варто підкреслити, що друга половина ХХ століття має значну роль в історії українського книжкового мистецтва, оскільки саме від 1950-х років,

внаслідок об'єднання Східних та Західних земель, Україна почала розвиватися в єдиному національно-суспільному просторі, до якого кожен із її культурних центрів (Київ, Львів, Харків, Одеса тощо) зробив свій помітний та індивідуалізований внесок, що найвиразніше проявився з утвердженням державної суверенності. За ці півсторіччя вітчизняне мистецтво книги пройшло непростий тернистий шлях, де головним випробуванням спочатку була протидія тоталітарному радянському впливу та його ідеологічним утискам у вигляді політизації та пропагандистського спрямування мистецтва, а потім — складна адаптація до різких змін, пов'язаних із здобуттям Україною незалежності та формуванням національної моделі мистецтва. При цьому дизайн книги є однією з найпоказовіших мистецьких галузей, що у зазначений період продемонструвала відповідні злети і падіння.

Не випадково дослідники вважають зазначений часовий відрізок ключовим у розрізі прогностичних теорій щодо розвитку українського мистецтва, і дизайну книги зокрема. Так, Г. Складенко пише у своїй монографії «Українські художники: з відлиги до Незалежності» у двох томах, що «актуальність цього періоду художньої культури має сьогодні не лише суто історичний та академічний зміст, безпосередньо пов'язана з необхідністю глибокого переосмислення радянського досвіду, тої еволюції художньої свідомості, самих уявлень про мистецтво, які були започатковані у пізньорадянські часи та даються взнаки й дотепер» [319].

Очевидно, що саме друга половина ХХ століття в українському художньому просторі позначилася появою яскравих, самобутніх митців, чия творчість розкриває вже нові змісти, не лише демонструючи образно-естетичну самоцінність, а й провокуючи подальші наукові дискусії, дослідження та суперечливі думки. Доробок кожного з цих майстрів складає сьогодні унікальне явище, яке через призму авторської творчої парадигми розкриває феномен часу.

Як було розглянуто нами у попередній статті [250], діяльність вітчизняних видавництв та друкарень 1940–1950-х років можна охарактеризувати у контексті розвитку книговидавничої майстерності та загального налагодження

творчо-виробничого процесу, що відобразилося, найперше, підвищенням виробничих потужностей поліграфічних видавництв. Наприклад, у 1950-х роках вже менше зустрічається видавничих зразків з великим переліком допущених друкарських помилок наприкінці книги, натомість – фіксуємо більш уніфіковані стандарти макету у цей час. Так, у конструкції книжкових видань з'явилася технічна сторінка, на якій почали зазначатися друкарські параметри, оприлюднюватися інформація про авторів проєкту тощо. У художньому аспекті книги цього періоду більш яскраво презентують декоративне оздоблення, яке переважно розміщували на сторінках титульної групи або акцентували у такий спосіб навігаційні елементи [250].

Надзвичайно популярним із другої половини ХХ століття стало видавництво «Дитвидав УРСР», започатковане 1934 р., яке пізніше змінило назву на «Веселка». Специфічний профіль продукції визначав її широке розповсюдження, оскільки призначалася вона, насамперед, для дитячої аудиторії та батьків малюків. Відомо, приміром, що від 1954 р. з цим видавництвом, що після війни відновило роботу спочатку на базі видавництва «Молодь», а також з видавництвом «Дніпро», співпрацювала znana українська художниця Надія Лопухова. У «Веселці» в її виконанні виходили друком дитячі книжки, зокрема: «Билиці дяді Гриця» Грицька Бойка 1958 р., збірка віршиків «Ладоньки-ладусі» 1959 р., казки «Сорока-білобока» 1960 р., «Крихітка-Хіврунька» 1964 р. і 1975 р., «Названий батько» 1966 р., «Ох» 1969 р., оповідання і вірші «Королівська таємниця» Лідії Компанієць 1970 р., «Сонечко і хмаринка» Валентина Бичка 1973 р., «Мамо, іде вже зима» Лесі Українки 1974 р., «Лелія» Лесі Українки 1981 р. [133].

У середині – другій половині ХХ століття до лав майстрів книги долучились В. Касіян, С. Караффа-Корбут, О. Яблонська, В. Чебанник, А. Горська, А. Базилевич, Г. Гавриленко, Г. Якутович, С. Якутович, Г. Галинська, В. Перевальський, О. Денисенко та багато інших художників-дизайнерів книги, творчість яких буде детальніше розглянута у наступних підрозділах даної дисертації. А саме тут важливо наголосити, що всі вищезгадані художники у

той чи інший індивідуальний спосіб творчо адаптували мистецьку спадщину своїх попередників до потреб книжкової справи тогочасної України у складі СРСР, напрацьовуючи при цьому власний арсенал засобів графічної виразності. Тобто щоразу, звертаючись до історичних витоків сучасного книжкового дизайну, або навіть підсвідомо транслюючи візуальні образи, виховані давніми зразками мистецтва книги, митець художньо переосмислював визнані шедеври, відшуковуючи новий зміст.

Від 1950-х рр. до українського дизайну книги, котрий де-факто на той момент ще знаходився на етапі становлення, крім таких майстрів старої школи, як «каріатида» української графіки С. Караффа-Корбут (за Л. Семікіною) та В. Касіян, прийшли Г. Гавриленко і Г. Якутович. У творчості останніх на підґрунті напрацювань Н. Хасевича, О. Кульчицької, М. Жука, В. Єрмоленка й інших визначних художників почалися трансформативні процеси стилістики книги на користь осучаснених лапідарних образів. Характерними прикладами творів, виконаних на хвилі «хрущовської відлиги», стали оновлені візії дизайну книги межі кінця 1950-х і 1960-х рр.

Зокрема, ілюстрації до книги М. Коцюбинського «Fata Morgana» Г. Якутовича (його аспірантська робота) 1957 р., ілюстрації до творів М. Стельмаха «В їжаковім вітряку» 1957 р., Л. Первомайського «Казка про Івана Голика» та збірки оповідань «Діти миру» (обидві – 1958 р.) Г. Гавриленка стали переломними для вітчизняної книжкової графіки. Так, перший із зазначених художників в оформленні книг та естампній графіці того часу звернувся до питання культурного «коду» українців, їх етнічних особливостей розвитку. Другий із вказаних митців за лапідарність образів, які стануть особливо влучними і виразними у 1960-ті рр., був звинувачений у наслідуванні ідей бойчукізму і звільнений з викладання у Київському художньому інституті з ідеологічних причин.

Паралельно 1959 р. видатний майстер в галузі дизайну книги В. Лазурський завершив розробку свого епохального однойменного кириличного шрифту, який тогоріч був удостоєний Золотої медалі як відзнаки на Міжнародній виставці мистецтв у Лейпцігу. У допрацюванні дизайнера

В. Єфімова на основі оригіналів цього шрифту 1962 р. було розроблено гарнітуру для друку, що після шрифтових проєктів митців попереднього покоління Г. Нарбута, М. Жука і В. Кричевського спричинило «переворот мислення» у вказаній царині.

Пошук і ствердження національного стилю української книги стали завданням відомого художника Ісаака Хотінка, котрий у власному творчому доробку в галузі книжкової справи має низку видань з характерним рельєфним тисненням на палітурці (Шота Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» (1950 р.), тритомник творів Ольги Кобилянської (1952 р.), І. Крип'якевич «Богдан Хмельницький» (1954 р.), Т. Шевченко «Кобзар» (1960 р.)) [180]. Взагалі подібне оздоблення книг рельєфно-тисненням медальйоном було найбільш популярним для українських видань середини минулого століття. Зазвичай у такий спосіб наносилися на книжкові оправи зображення авторів-літераторів, рідше — головних героїв творів. Традиційно портрет оформлявся фігурною рамкою і доповнювався іншими елементами тиснення на палітурці (написи, декоративні орнаменти, символічні знаки). Такі книжки мають урочисто-святковий вигляд, демонструють кращі традиції поліграфічного дизайну. Сьогодні подібні прийоми також використовуються видавничими підприємствами на підтримку класичного художнього вирішення книги (до прикладу — «Видавець Корбуш») (Додаток Б, рис. 5.87, 5.89, 5.99, 5.104).

У 1950-х роках в Україні сформувалися досить чіткі візуально-естетичні стандарти художнього оформлення книги. З одного боку, достатній графічний досвід майстрів даної галузі, а з іншого — зовнішні культурно-політичні фактори впливу спричинили образотворення книжкового видання, яке у цей час характеризувалося симетричною побудовою композиції, лаконічною версткою з фіксованими позиціями ілюстрацій відносно загального книжкового блоку, скромним колірним діапазоном, типологізованими оправами тощо. При цьому варто відзначити, що у середині ХХ століття «сам дизайн, режисура книги, робота з текстом не була сильною стороною української книжки і не відзначалися нічим особливим» [363]. Книжкова продукція зазначеного періоду

за рахунок власних художньо-естетичних та проєктних характеристик транслювала соціалістичні наративи щасливого життя радянської людини, добробуту (представлені за допомогою творчого методу соцреалізму), післявоєнних переживань і перемог (здебільшого виконані у межах так званого «суворого стилю») тощо (Додаток Б, рис. 2.10-2.11, 2.14-2.15, 2.29-2.34). З середини – другої половини 1950-х рр. у книжковій графіці поступово окреслився перехід до постмодерної стилістики та пошуку нових, більш лаконічних, а подеколи й мінімалістичних, засобів графічної виразності.

З кінця 1950-х рр., коли у поліграфічній справі було задіяно багато трофейної друкарської техніки з Німеччини та Чехії, зокрема — шовкотрафаретні верстати для друку, збільшився арсенал суто технічних й, відповідно, художньо-образних складових засобів виразності, поліпшилася якість друку на значній кількості підприємств. Єдиним на той момент в Україні центром, де мали тяглість експерименти з авангардними дизайнерськими формами, адаптованими під вимоги часу, лишався Харків, де продовжував працювати конструктивіст В. Єрмилов. Окремі пізні роботи виконував визнаний метр книжкової графіки – одесит М. Жук. Проте, ця частина його спадщини потребує додаткового дослідження. Активно працювали над оформленням книг й львів'яни та кияни – О. Кульчицька, В. Касіян, М. Дерегус, О. Яблонська та інші митці, продовжував в еміграції свою працю в означеній царині Я. Гніздовський.

Загалом слід зазначити, що цей час був переломним у сенсі переходу від вже частково застарілого уявлення про оформлення книги переважно за допомогою ручної класичної графіки до більш динамічних дизайнерськи осмислених форм, де особлива увага почала приділятися оригінальним прийомам верстки, фактурним імітаціям, декору, типографіці, інноваційній композиції простору аркушів та розворотів. Тобто, варто зазначити, що український книжковий протодизайн радянського періоду, коли видавалася переважно література двох видів – визнана класика і твори на замовлення влади (часто – патріотичної чи військово-революційної тематики), продемонстрував розподіл художників книги за пріоритетами їхньої

діяльності, що не могло не відбитися на загальному книжковому художньому образі того періоду. Так, це явище умовно презентує індивідуально організованих і службово орієнтованих митців.

Паралельно відбувався пошук української форми шрифту, відродження національної орнаментики, застосування символічних графічних елементів, художнє переосмислення героїчної козацької минувшини тощо. У такому форматі це не суперечило партійним настановам, котрі «дозволяли» створювати мистецький продукт «національний за формою», але не за змістом. Часто написи на книжкових оправах художники виконували вручну, аквареллю чи тушшю, демонструючи неймовірний рівень майстерності. Ця тенденція активно розвивалася і наступного десятиліття.

Так, у 1950-ті роки в Україні відбулося оновлення шрифтового оформлення книги: у зовнішньому образі книги відродилася традиція вільної шрифтової імпровізації, яка цілком підпорядковувалася загальному стилю книжкового оформлення. При цьому визначними моментами стали подальші експерименти Володимира Юрчишина зі староукраїнським рукописним шрифтом на сторінках книжкових видань, а також Василя Чебанника, котрий прагнув поєднати українські рукописні традиції з досвідом європейської каліграфії (Додаток Б, рис. 4.58-4.59). Загалом, останній згаданий майстер шрифту найактивніше сприяв впровадженню каліграфії на сторінках вітчизняної книги. Крім В. Чебанника, розробкою першого українського складального шрифту на основі форм давньоруських уставних шрифтів займався також Василь Хоменко. Варто зауважити досягнення цього митця у вітчизняній каліграфічній галузі як автора єдиного українського шрифту, відлитого у металі [203].

Зокрема, за шрифтовим вирішенням обкладинки/палітурки серед українських книжкових видань 1950–60-х років можна вирізнити три типові схеми: коли весь текст ділиться на три блоки (прізвище автора, назва книги, видавництво), які розташовуються, відповідно, на верхній межі полоси набору, близько «золотого перетину» композиції та на межі нижньої полоси набору; коли весь текст, призначений для розміщення на обкладинці, розташовується по

всій її площині з візуальним акцентуванням головної інформації; а також коли текст оформлюється двома блоками — назва книги і автор відокремлюються від назви видавництва. При цьому за загально-графічним зовнішнім вирішенням проєктів книжкового дизайну виділяються п'ять видів: шрифтовий, орнаментально-декоративний, предметно-тематичний, ідейно-символічний та сюжетно-тематичний [229]. Така класифікація актуальна і для сучасного дизайну паперової книги, який набув виразності й оригінальності переважно за рахунок розширення палітри дизайн-прийомів та авторських методів вирішення проєктних завдань, а не завдяки концептуальним трансформаціям стандартних уявлень про організм книги.

У повоєнні часи (після Другої світової) в українському дизайні книги почали популяризуватися суперобкладинки — у першу чергу, із захисною метою. Авторами таких проєктів стали М. Дерегус, А. Пономаренко, М. Прокопенко, В. Литвиненко, І. Хотінок та інші відомі графіки [229]. Однак, досить швидко практика виконання суперобкладинок до книжкових видань загальмувалася прямо пропорційно до покращення поліграфічних матеріалів і технологій, що у такому контексті було продиктовано економією. А згодом, через кілька десятиліть повернувши собі активні позиції у книжковому проєктуванні, суперобкладинка трансформувалася у суто декоративний елемент книжкового ансамблю з яскраво вираженою рекламною функцією.

Варто зазначити, що у радянський період існувала організація системи цензури на українське книговидання, яка не була інновацією в історії вітчизняного дизайну книги, а, навпаки, презентувала адаптований інваріант давнього досвіду попередньої влади. Наполегливі наративи керівництва стосовно візуального оформлення книжкових видань спричинили появу окремого методу соцреалізму, представленого численними зразками книжкового матеріалу відповідного періоду. Ставлення мистецтвознавців до цього явища змінювалося у силу обставин у різні часові періоди. Сучасники активно підтримували тенденції книжкової графіки, породжені художньою цензурою. Наступні ж покоління дослідників, озброївшись

критичним аналізом, прагнули оцінити масштаби мистецьких втрат української ілюстрації за хронологією радянського впливу.

Так, ще кілька десятків років тому ми спостерігали різні підходи до визначення проєктно-художніх особливостей вітчизняної книги радянського періоду. Наприклад, Н. Барна у своїй монографії «Дизайн у контексті художньої культури ХХ–ХХІ століття» зауважує, що «зараз мистецтво тоталітаризму сприймається як цілком нормальне явище, соцарт або соцреалізм стають ностальгічною реальністю» [17, 45]. Хоча серед сучасників даного періоду виникав абсолютно природній, виправданий опір такій ситуації, спрямований, перш за все, проти тиску антидуховних категорій, нав'язування шаблонності, що суттєво обмежувало творчу діяльність.

Тим не менше, ностальгічні прояви за радянською минувшиною ще зовсім нещодавно можна було зустріти у дизайн-оформленні деяких примірників сучасної книжкової продукції на українських полицях. Художні риси, візуально близькі до відомого соцреалізму, переважно проступали у певних ілюстративних образах та загальній сторінковій композиції — ймовірно, з метою створення для читача певних ретро-імітацій. Сьогодні ж, після початку повномасштабного вторгнення рф на територію суверенної України, навряд чи буде актуальним жодне подібне стилістичне запозичення. При цьому, незважаючи на вищенаведені обставини в радянській Україні середини минулого століття, які супроводжували наполегливі спроби вітчизняних митців побудувати національну модель дизайну книги, певні здобутки у цьому напрямку все-таки мають місце. Адже проаналізований книжковий матеріал зазначеного періоду, хоч і в межах окремих жанрів (переважно, видання фольклору, музичної творчості, української літературної класики і творів героїчного епосу), та все ж демонструє яскраві прояви вдалих дизайнерських рішень, концепт яких прозора натякає на українську національну ідентифікацію. І — як результат — «з кінця 1950-х років назріла нагальна потреба підвищення рівня мистецтва книги, досягнення гармонійної цілісності та стильової єдності книги як мистецького об'єкта» [229, 162].

Загалом, як видно з вищезазначеного, середина ХХ століття в якості окремого етапу в історії українського книжкового дизайну характеризується досить виразними проєктними рисами, котрі викладені у схемі на **рис. 1**:



Рис. 1. Художньо-проєктні засоби української книги 1950-х років
(розроблено В. Мулкохайнен)

Так, у контексті графічного оформлення українських книжкових видань 1950-х років яскраво продемонстрована символічність, стилізація національної орнаментики, декоративність (рамки, рапорти тощо), ручне шрифтове оздоблення, відсутність стильової єдності книжкового ансамблю, перевага повноформатних ілюстрацій у книзі та їхня самостійність, вільна шрифтова імпровізація на оправах, популярність ручних художніх технік (акварель, гуаш, олівець, туш/перо, змішані техніки), домінування творчого

методу соцреалізму – як у загальнодержавній художній парадигмі, так і на рівні окремих авторських концепцій.

У верстці українська книга 1950-х років відрізняється симетричною композицією на основі регулярної модульної сітки, типовістю розташування ілюстрацій, лінійною послідовністю прочитання тексту, стандартизованим зовнішнім оформленням («портретна» оправа, наявність фронтиспису тощо).

Конструкції тогочасної вітчизняної книги притаманні класичність структури з дотриманням видавничо-поліграфічних стандартів, популярність суперобкладинок в якості додаткового зовнішнього оздоблення та рельєфно-тисненого медальйону на оправі. Серед матеріалів оправы книжкового блоку найбільш розповсюдженими були папір, картон, текстиль, коленкор.

2.3. Видозміни графічної стилістики книги 1960-х років у контексті становлення вітчизняної традиції дизайн-проектування

Часовий відрізок 60–80-х років ХХ століття в українській книжковій справі справедливо визнаний мистецтвознавцями періодом розквіту, коли на тлі жорсткого адміністративного втручання до художнього процесу продовжує з'являтися високохудожня продукція і розвиваються показові авторські проектно-ілюстративні парадигми, що стали зразком фахової майстерності і візитівкою українського книжкового дизайну того часу. У свою чергу, 1960-ті забезпечили підґрунтя цього розвитку, ставши стартовим етапом для помітних візуальних трансформацій книжкової продукції як цілісного проектного ансамблю, здатного виконувати цілу низку функцій: окрім прямих – інформаційно-комунікативних, також естетичну, виховну, агітаційну, розвиваючу тощо. Дослідник книги П. Нестеренко, описуючи українські видання 1960-х років, зазначає: «Культура шрифтів, їхня індивідуальна характерність, багатство й різноманітність у поєднанні з різними кольорами ледеринів і найновіших поліграфічних матеріалів визначали високий рівень майстерності художників» [229, 47].

Ексклюзивна мистецька цінність вітчизняної книги 1960-80-х років, насамперед, визначається високою культурою виконання графічних компонентів її ансамблю – як самих ілюстрацій, книжкового декору, так і шрифтових композицій і основних текстових блоків. Приміром, у творі «Лісова пісня» Лесі Українки, оформленому М. Деревусом (Додаток А, рис. 2.25-2.27), відчутна притаманна майстрові виняткова виразність образів, виконаних в річищі складових стилю автора. При цьому, як констатується у відповідних джерелах, вже на той час «суспільство настільки потребувало критичного погляду на нього, що будь-яке хуліганство критики-інтелектуали миттєво трактували як сміливий виклик системі, як боротьбу особистості проти моральної деградації суспільства споживання» [232, с. 83].

До того ж, оновленню художніх орієнтирів у книжковій справі радянської України сприяв досвід спілкування вітчизняних митців із закордонними колегами на виставках графіки та доступ до відповідних каталогів, що стало можливим наприкінці 1960-х років. Як справедливо зауважує В. Косів, коментуючи цю ситуацію: «Для молодого української особи життя пропонувало нелегкий вибір: з одного боку — динамічне неукраїнське середовище з новими мистецькими напрямками й субкультурами, з іншого — консервативний закритий світ національних інституцій, котрий все частіше називали “геттом”» [153, 53]. Наприклад, трансформації у творчості видатних ілюстраторів книги Г. Гавриленка та Г. Якутовича на той момент не лишилися не поміченими для оточення. Тому саме з їхньої творчості розпочався відлік нового етапу розвитку української книжкової графіки, оновленої та заглибленої у національне минуле, що згодом вилилося у відмову від візій провідного тоді методу соцреалізму, ідеологічно комфортного для влади, або «суворого стилю», котрий дозволяв у незначній мірі займатися стилізаціями — переважно у бік неофольклоризму і так званої «художньої екзистенції» (або «стилю юнацьких марень») 1960-х і 1970-х рр.

Як зазначає у своїй монографії знавець особливостей національної ідентифікації українського графічного дизайну у радянський період В. Косів,

«конкретні наративи, символи та образи національної ідентичності, які за посередництвом творів графічного дизайну поширювалися і ставали спільними для багатьох людей <...>, загалом укладаються під визначення Б. Андерсона “офіційний націоналізм”, який поширювався від панівних кіл» [153, 71].

Окремо варто зупинитися на досягненнях вітчизняного книговидання у розробці власної графічної стилістики багатотомних енциклопедичних серій, що складають специфічний з точки зору дизайну (великий формат, складна сітка верстки, дрібна членованість та структурованість інформації, масштабність проєктів, загальнонаціональне значення тощо) сектор. Сучасний дизайнер та мистецтвознавець А. Будник, досліджуючи у своїй статті проєктні особливості довідково-енциклопедичних видань радянської України, виконаних за участі художника-дизайнера Романа Селівачова [34], зауважив відповідні дизайнерські інновації вже наприкінці 1950-х років. Так, у першому виданні «Української радянської енциклопедії» (1959-1965 рр.) у 17-ти томах спостерігаються відмінності від класичної верстки, що проявилися у кольорових вклейках з фото «навиліт», у розташуванні ілюстрацій поза сіткою колонок, у дещо вертикально видовжених пропорціях формату (25,5x17 см) на кшталт стародруків та у національних мотивах палітурного оздоблення.

Загалом, як доведено у статті, внесок Р. Селівачова до розвитку українських енциклопедичних і довідкових видань, чому художник присвятив понад 40 років власної професійної діяльності, очолюючи творчо-виробничі процеси у видавництві «УРЕ», вагомий і переконливий, оскільки розроблені цією командою дизайн-системи організації навігаційних елементів книжкових макетів та композиційно-декоративне оформлення видавничих серій є актуальними і сьогодні. Як зазначає у своїй статті А. Будник [34], «за участі Р. Селівачова та під його керівництвом чи не найперше було застосовано складні модульні сітки (які не поступалися західним аналогам) для створення багатосторінкових видань, чим закладено підвалини дизайну поліграфічної продукції в цілому і типографіки окремо у тому розумінні, яким наділяють ці терміни сучасні дизайнери друкованої продукції» [34, 174]. Зміна

дизайн-стилістики відповідних енциклопедичних, словникових, довідникових поліграфічних видань у хронологічному порядку їхнього випуску демонструє широкий діапазон художніх вирішень за відсутності проєктувальних штампів та стандартизації прийомів розробки.

Презентуючи мистецькі здобутки аналізованого періоду у галузі українського дизайну книги, 1965 року вийшла друком визначна пам'ятка вітчизняного книжкового мистецтва в оформленні Г. Гавриленка – український переклад «Vita Nova» Данте Аліг'єрі, поворотна з точки зору художнього мислення фахівців книжкового дизайну усього тодішнього Радянського Союзу. У цьому проєкті автор представив рисунки пером на тему образів Данте та Беатріче. Вони були не лише мінімалістичні й досконало чіткі, виконані у поєднанні акварельованого рисунку олівцем та тушшю з пером із штриховками під кутом у 45 градусів, а й наслідували давні традиції оформлення вітчизняної рукописної книги та стародруків, завдяки чому почерк автора ставав впізнаваним унаслідок своєї виразності та лапідарної скупості. Пізніше, 1968 р., в історії українського книжкового дизайну сталася ще одна знакова подія — вийшов друком черговий варіант «Енеїди» І. Котляревського в оформленні непересічного майстра книги А. Базилевича, який над оформленням згаданого проєкту працював впродовж десяти попередніх років (Додаток Б, рис. 2.53-2.54). За вичерпну виразність образів, їх «правдивість» автор був удостоєний звання Заслуженого діяча мистецтв України. Його візії до літературної спадщини Т. Шевченка 1960-х рр. (акварель, туш-перо) та інші, виконані в річищі повернення до витоків української книжкової графіки, також стали поворотними для тодішньої стилістики графічного мистецтва в галузі книжкової справи і накреслили її шлях на наступні кілька десятиліть до часів перебудови [155, 18].

Яскравими дизайнерськими роботами у виконанні майстра-графіка В. Юрчишина стали видання «Наукової думки» «Книга і друкарство України», «Заповіт» Т. Шевченка, «Коли і як виник Київ» (остання позиція — авторства М. Брайчевського) – 1964 рік, у 1966 р. – «Невідомі листи Г. Квітки-Основ'яненка», «Іван Руткович і становлення реалізму в українському

малярстві XVII ст» видатної мистецтвознавиці-музейниці зі Львова В. Сенціцької, 1967 р. – «Українські народні музичні інструменти» К. Гуменюка, 1969 р. – «Коломийки», 1970 р. – «Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.» М. Драгана.

Від 1960-х рр. В. Юрчишин також активно співпрацював з видавництвом «Мистецтво», який оформив тут у 1960-х–1970-х рр. низку видань. Зокрема, «Українське народне мистецтво. Вбрання» 1961 р., 1962 р. здійснив художнє оформлення книги «Українське народне мистецтво. Різьблення та художній метал», 1963 р. – художнє оформлення книги «Осип Петрович Курилас» А. В'юника, «Український радянський книжковий знак. EX LIBRIS (1917–1964): каталог виставки (упорядник А. В'юник) 1965 р., «Гравюри Володимира Куткіна» І. Бугаєнко 1968 р., «Стефанія Гебус-Баранецька» А. В'юника 1968 р., «Український портретний живопис XVII–XVIII ст» П. Білецького 1969 р., «Олена Кульчицька» автора-упорядника А. В'юника 1969 р., «Українське народне весілля в творах українського, російського та польського мистецтва XVIII–XX століть» упорядників Ю. Белічка, А. В'юника 1970 р., «Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. Стародруки XVI–XVIII ст.» упорядництва М. Кубанської-Попової, «Український радянський книжковий знак. EX LIBRIS (1965–1967): каталог виставки» (упорядник і автор вступної статті А. В'юник) 1971 р.

На початку 1960-х рр. підприємство отримало назву «Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР», що згодом дало початок зразу двом видавництвам. Так, 1967 р. від останнього відбрунькувалася «Музична Україна». Натомість, з 1967 по 1991 рр. видавництво «Мистецтво» видало серію п'єс вітчизняних сорока трьох авторів в рамках серії «Бібліотека сучасної драматургії». Крім того, від 1962 р. тут випускали серію «Пам'ятки естетичної думки». Паралельно у творчості різних художників простежується еволюція розвитку нарбутівських мотивів, котрі інколи досить сміливо модифікувалися, але все ж — у розрізі авторської манери оригінального зображення [125]. В українській книзі, зокрема, це явище

представлене роботами, що яскраво ілюструють природність уведення стилізованого орнаменту Г. Нарбута до простору книги (Додаток Б, рис. 5.105).

Особливо яскраво в українському книжковому дизайні проявилася стилістика ар-деко від 1960-х років, коли, після критики сталінізму, з'явилася потреба мистецького ностальгування за минулим та його романтизування. При цьому «використання відомих і, відповідно, легко впізнаваних творів було виразним комунікативним прийомом, який повертав глядача до важливої сторінки української історії або ж вказував на національність» [153, 302]. За переконанням В. Косіва, саме стилістика ар-деко у книжковій справі упродовж кількох десятиліть в Україні сформувалася як «універсальний засіб національної ідентифікації». Так, впізнавані графічні конструкції набули візуально-комунікативного змісту внаслідок багаторазового цитування, зафіксувавши один з найяскравіших мотивів (рапорт з трикутників) як повноцінний асоціативний символ української ідентичності.

У той же час, залучення майстринь-вишивальниць до проектування ексклюзивних подарункових книжкових видань не лише демонструє популярну тенденцію в оформленні палітурок 1960-х років і прагнення видавців створити унікальний художній продукт, а й підтверджує потужний розвиток дизайну книги в Україні вже у ті часи. Так, 1961 року львівська художниця-модельєрка і вишивальниця Марія Федорчак-Ткачова виконала оправу для «Кобзаря» Т. Шевченка у техніці української традиційної вишивки (чесуча/муліне/хрестик), 1963 року майстриня оформила ще дві збірки цього ж автора — «Твори» та «Лірика» (техніки полотно/муліне/металева нитка/гладь та полотно/бавовняні нитки/набірування, гладь відповідно), а 1964 року оздобила у техніці чесуча/муліне/гладь видання «Гайдамаки» [229].

Характерні проектні особливості книг, виданих в Україні 1960-х років, представлено у схемі на **рис. 2**.



Рис. 2. Художньо-проектні засоби української книги 1960-х років
(розроблено В. Мулкохайнен)

Так, серед макетних особливостей української книжкової продукції 1960-х років – його ручне виконання, гармонізація елементів книжкового ансамблю на тлі «просторої» композиції, лінійне представлення тексту та акцентуація художньої складової, а також наслідування макетних пропорцій стародруків.

Книжкова графіка цього періоду характеризується домінуванням естампних художніх технік, розширенням типології книжкової ілюстрації, широким використанням колірних засобів виразності. Крім того, важливими ознаками графічного оформлення вітчизняної книги 1960-х років є цитування графічної стилістики Г. Нарбута, популярність ар-деко та неофольклоризму, прогнозованість та агітаційність зображень у межах методу соцреалізму та взаємопроникнення стилів.

Конструкція відповідних книжкових проєктів відрізняється переважно розгорнутою структурою (з максимальною наявністю необов'язкових компонентів книжкового блоку), нетрадиційним оформленням оправ (текстиль, вишивка тощо), розвитком популярності серійних видань, об'єднаних стилістично-проєктними ознаками, та максимальним дотриманням видавничо-поліграфічних стандартів.

У цей час книжкове оформлення у повному обсязі свого циклу перебувало у неоднозначній позиції, коли з одного боку вимагалось певне його ідейне наповнення, а з іншого – виконання державного замовлення у запланованому обсязі. Позитивними факторами розвитку українського дизайну книги 1960-х було відкриття численних спеціалізованих навчальних закладів з висококваліфікованими майстрами-викладачами і доступність здобуття освіти у них, а також організація різноманітних мистецьких заходів (щорічних конкурсів, виставок тощо), ініційованих державою, що, окрім іншого, сприяло підвищенню рівня культурної освіченості суспільства і формувало його художній смак.

2.4. Візуальні пріоритети художнього оформлення книжкової продукції 1970 – 1980-х років

Варто зауважити, що дизайн книги в Україні вже з кінця 1960-х років нарешті почав сприйматися як творчий процес, споріднений з книжковою графікою, хоча й надалі, впритул до 1990-х років, ще не позбувся державного контролю. Як зазначалося нами у попередніх працях [247], у цей час загалом в українській мистецькій царині ще відчувалася присутність ідеологічних партійних завдань, які передбачали, у першу чергу, формування комуністичної психології суспільства за допомогою мистецьких важелів. Одним з таких була книга, даючи багаторакурсний простір для потрібної роботи з народними масами [247; 258; 260].

За таких умов багатьом митцям доводилося змінювати власну творчу манеру, розробляти нову художню стратегію побудови авторської графічної парадигми. Наприклад, про радянський період діяльності М. Стороженка дослідник його творчості О. Соловей зазначав у своїй дисертації, що «ситуація в форматі “виживання” стимулювала М. Стороженка на пошуки інших засобів виразності, ставши новою “точкою відліку” в його творчості — декоративність кольору починає відігравати домінуючу роль, а під технікою ліногравюри було проведено підсумкову риску» [330].

З 1970-х рр. творчість Г. Гавриленка, Г. Якутовича, А. Базилевича, завершення циклу естампів харківського художника М. Дерегуса з серії «Українські народні думи та історичні пісні» (1947–1970) і діяльність Б. Валуєнка, котрий працював над досягненням технічних напрацювань в галузі книжкової графіки, шрифтів тощо, стали новим лейтмотивом для когорти дизайнерів у сфері оформлення вітчизняної книги, певним дороговказом у творчості до узагальнених образів, які сприймалися як цілковито самостійні повноцінні твори.

На початку 1970-х рр. відзначаємо потужну діяльність видавництва «Веселка», до співпраці з яким у цей період долучився, зокрема, і знаний київський митець Володимир Голозубов. Його вдалими реалізованими проектами стали ансамблі оповідань Наталі Забіли «Сорока-білобока» та казки «Два півники» (обидві книжки – 1970 р. випуску), збірки «Загадки» 1972 р. та байки «Лисичка і журавель» 1973 р., які стали вагомою цеглиною у всеукраїнському та міжнародному визнанні В. Голозубова як художника-дизайнера із політехнічною освітою, так і, власне, якісного рівня продукції «Веселки». Художниками-оформлювачами книжкової продукції цього видавництва у різний час були Володимир Юрчишин, Василь Перевальський, Василь Лопата, Георгій, Сергій та Ольга Якутовичі, Олександр Івахненко, Надія Лопухова, Катерина Штанко, Валентин Гордійчук, Микола Стороженко, Ганна Самутіна, Ігор Вишинський, Еллен Орро, Олександр Басс, Лариса Іванова, Олександр Міхнухов та інші [319].

Яскравим прикладом книжкового оформлення 1970-х рр. стала низка унікальних книг видавництва «Наукова думка», оздоблених графікою В. Юрчишина. Зокрема, 1973 р. – Сковорода Г. «Повне зібрання творів: у двох томах» (книга отримала відзнаку – диплом другого ступеня Республіканського конкурсу кращих видань), 1978 р. – художнє оформлення книги «Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських», 1979–1981 рр. – художнє оформлення видання Прокопович Ф. «Філософські твори».

У 1980-х – початку 1990-х рр. проєкти В. Юрчишина набули художньої довершеності, зокрема — шрифтові композиції. Від цього часу відомі 1982 р. – «Дитинець Києва IX – першої половини XIII століть (за матеріалами археологічних досліджень» С. Кілієвич, 1984 р. – художнє оформлення книги «Мала книжка» Т. Шевченка, 1985 р. – «Шевченко – поет і художник» З. Тарахан-Берези, 1988 р. – «Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.» П. Жолтовського, 1991 р. – «Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок» В. Овсійчука [279]. По суті, означений художник-дизайнер підготував ґрунт для розуміння культури створення організму української книги доби незалежності.

Щодо шрифтового оформлення сімдесяті роки XX століття позначені у мистецтві української книги інноваційним використанням фотоскладання. Зокрема, прийом поєднання фотоскладального і мальованого шрифтів активно використовували у власній творчості І. Хотінок, В. Юрчишин, Б. Тулін, І. Гаврилюк, В. Машков, М. Грох та інші. При цьому фотоскладальні шрифти виконували функцію синтезування металевого та комп'ютерного складання.

Як нами було попередньо досліджено [247], діяльність майстрів книги і видавничих підприємств 70–80-х років минулого століття характеризувалася потужністю, стабільністю і прогнозованістю, а книжкова продукція у певному сенсі мала риси агітаційного мистецтва. Однак, обмеження творчої свободи дизайнерів книги та їхня залежність від державного замовлення на тлі інших образотворчих напрямків видавалися дещо лояльнішими і частково компенсувалися гідними умовами для удосконалення фахової майстерності, що

спричинило популяризацію мистецтва книжкової графіки як одного з «найбезпечніших» у радянській Україні. Це відразу позначилося високими конкурсами на вступ до графічних факультетів мистецьких ВНЗ вже з середини 1980-х років [247]. До цього, станом на початок вищеназваного десятиріччя, лідерство за кількістю абітурієнтів на місце належало факультету монументального живопису через величезні державні інвестиції у цей напрямок мистецтва у зв'язку із святкуванням 1500-річчя Києва (травень 1982 року). Згодом вступний конкурс до зазначеного факультету помітно скоротився на користь графічної спеціальності, яку здобували майбутні художники книги.

На думку окремих мистецтвознавців, котрі займалися вивченням вітчизняної графіки радянського періоду [6; 160; 286], українська ілюстрація книги, не дивлячись на певні утиски та догми, на початку періоду 1980-х рр. вийшла за межі звичного до того часу утилітарно-функціонального книжкового оздоблення. Відповідно, ілюстрування стало тією галуззю мистецтва, в якій плекалися високохудожні вимоги до якості оформлення, креативна складова творчості та професійна майстерність. До того ж, ілюстрація цієї доби мала широкі можливості ідеологічно-мистецького впливу на середовище, тому стала саме тим компонентом книжкового дизайну, що нині є неоціненним джерелом культурно-мистецького аналізу означеного періоду. З цього приводу мистецтвознавиця О. Авраменко має наступні роздуми: «Образотворче мистецтво у нас від цього часу ставало результатом ексклюзивного державного замовлення. Одноосібним підрядчиком чи менеджером при цьому була Спілка художників. Ексклюзивними вихователями талантів – державні заклади (художні училища та інститути). Ці навчальні заклади мали статус ідеологічних» [6, 197].

Щодо стану книжкової графіки періоду 1970–1980-х рр. авторка зауважує, спираючись на роздуми Г. Скляренко [318], що тоді «книга була тією галуззю, тією цариною, яка привертала увагу і творчі сили найамбітніших, найталановитіших, найпрогресивніших, найбільш інтелігентних митців, і не випадково». І далі продовжує, що означені фахівці «вибирали для роботи

художні літературні твори високої якості. Кращими ілюстраціями, або ілюстраційними циклами ставали переважно ті, що стосувалися оформлення справді визначних літературних творів <...>» [6, 210]. З цим твердженням можна погодитися, позаяк ліпші зразки продукції в означеній царині, відібрані в процесі мистецтвознавчо-проектного аналізу, наразі можна вважати непересічними здобутками зарубіжної або вітчизняної класики.

Як було нами вказано у попередній статті [247], щодо технологічного боку книжкової справи тієї ж доби, київський мистецтвознавець І. Шалінський наголошує на стабілізації нового етапу процесу піднесення та поступу найбільш продуктивних напрацювань видавничої діяльності: «У 70–80-х роках ХХ ст. набував стабільності процес відродження і розвитку кращих традицій видавничої графіки». Й уточнює: «Будь-які зображальні форми тиражувалися за допомогою усіх різновидів високого, глибокого, плоского друку, із залученням додаткових поліграфічних аксесуарів і технологій, не виходячи за межі сталих стилістичних рішень та певного набору композиційних варіацій» [374, 212].

Це позначилося, за його міркуваннями, на особистих професійних прийомах майстрів з пошуку двовимірних компонентів у композиції площини аркуша. Такі процеси, вочевидь, були зумовлені новаторськими підходами до вибору засобів виразності та друку, а значний якісний вплив на продукцію тогочасної української друкованої графіки мали твори М. Стратілата, С. Якутовича, А. Чебикіна та інших митців.

Не зважаючи на індивідуальний почерк кожного автора-ілюстратора, у творчості когорти художників-дизайнерів означеного покоління наявні й певні розбіжності у стилістичних і технологічних пріоритетах, що також є однією з характерних ознак креативних здобутків вказаного періоду. Так, приміром, техніка гравюри на металі (офорту), яку найчастіше обирали тогочасні майстри книжкового оформлення, дещо споріднювала й навіть уподібнювала результати праці окремих авторів, об'єднуючи їх за способом виконання зображення, його нанесення (плаский чи глибокий друк), включаючи вибраність чи наповненість фону, деталізацію чітких ліній, досить стриману колірну гаму.

Найбільш популярне у той відрізок часу соцреалістичне тематичне наповнення творів передбачало пропаганду митцями ідей розвитку радянського соціуму — насамперед, миру, працелюбності, патріотизму, перемоги, щастя в творчості, безхмарного дитинства тощо, які впливали на трансформативні явища у художніх процесах. Так з'являлися лінійні серії ілюстрацій, подібних між собою за способом виконання, досить типовим для того часу, а також спрощенням сюжету, що дозволяло легше сприймати такі твори. Однак, з-поміж значущих напрацювань вітчизняних ілюстраторів 1980-х років наявна низка непересічних, неординарних мистецьких рішень, які вражають як індивідуальністю авторського почерку, так і майстерністю, а також розкривають глибину таланту окремо взятого художника, унікальність його світобачення, непереборні в умовах жодних зовнішніх обмежень.

Одеський художник-дослідник В. Лазурський на початку 80-х років минулого століття зауважив тенденцію до персонального звуження переліку учасників книготворчого процесу (у тому числі — в українських видавництвах), і не вбачав у цьому жодного негативу. Адже, за його переконанням, кожен новий рівень спіралі розвитку мистецтва книги цілком закономірно призводить нас до колишніх обставин. У даному випадку мається на увазі створення давньої книги працею небагатьох, але висококваліфікованих, фахівців, що не заважало таким проектам бути винятково унікальними та високомистецькими, про що йшлося у попередньому пункті цього розділу дисертації. Таке розуміння ситуації безпосередніми учасниками творчого процесу нині підсилює значущість особи дизайнера книжкових видань, однак, паралельно й вимагає від представника цього творчого цеху особливої відповідальності за виконання окремих процесів роботи.

Вочевидь, вітчизняна книга 80-х років минулого століття постає проектно-мистецьким феноменом, який характеризується, насамперед, тяжінням до вільних концептуальних виявів у будь-якому напрямку творчості, високомистецьким і досить високотехнологічним рівнем виконання проекту, опертям на найкращі традиції мистецтва книги попередніх часових періодів

[247]. Спираючись на праці високопрофесійних визнаних майстрів вітчизняної книжкової продукції 1980-х р. (Додаток Б, рис. 2.61-2.65, 2.98-2.122), слід відзначити їхнє фахове виконання творів, що базується на засадах кращих графічних традицій окремих регіональних шкіл.

Ілюстративний ряд та інші елементи оздоблення книги у виконанні плеяди названих вище майстрів викликають різні емоції, необхідні для всебічного сприйняття твору літератури. Крім того, така художня продукція може зацікавити, виховати смак до розрізнення художніх творів і їхньої оцінки, створити в уяві цілісний образ гармонійної за своїми проєктними характеристиками і поліграфічним виконанням книги. Закономірним і логічним у цьому сенсі є той факт, що багатогранність художнього всесвіту книги віддзеркалюється одночасно на різних її формотворчих рівнях: макетному, конструктивному, матеріальному, естетичному.

З точки зору дизайну еволюція української книги означеного періоду виглядає досить неоднозначно [247]. З одного боку, книговидавнича справа не існує у вакуумі, а є невід'ємною частиною соціокультурного розвитку країни. Адже суспільні проблеми, державні кризові процеси визначають темп, рівень діяльності та інші характеристики кожного колективу видавництва і відповідно впливають на якість його продукції. З іншого боку, на розвитку книжкового дизайну на території України 1980-х років минулого століття позначилися тогочасні загальні мистецькі тенденції, котрі формували нову культурну реальність під назвою «постмодернізм». Автономізація особистості у колективному соціумі, еkleктика у художній самореалізації, взаємопроникнення стилів як прояви цих перетворень поступово заповнили й книжковий простір, змінюючи його звичні художні образи. [247].

Не менш важливим аспектом трансформацій у галузі українського книжкового дизайну кінця 1980-х – початку 1990-х є, безумовно, технологічний прогрес. Наприклад, 1989 р. видавництво «Дніпро», завдячуючи новоутвореному автоматизованому підрозділу з підготовки книг, вперше на вітчизняних землях стало запускати до друку книжкові оригінал-макети,

виготовлені на плівці, й пізніше, із поширенням в Україні інтернет-мережі, й у електронному вигляді. Синхронно вказане видавництво увійшло до п'яти найбільш потужних підприємств видавничої галузі світу [16].

До кінця вісімдесятих років ХХ століття книжкова справа в Україні досягла такого рівня розвитку, коли видатні майстри книги на власному досвіді зуміли досягнути й опанувати майже весь процес книготворення: на той час художники, окрім створення ілюстрацій, вручну виконували цілі макети книг з усіма елементами дизайн-оформлення. Відтак, відомі вітчизняні макетники минулого століття (В. Юрчишин, В. Мітченко та інші, хто працювали у видавництві «Дніпро») відзначалися не лише якісною художньою підготовкою, а й практичними навичками і фаховими знаннями з видавничої справи, володіли мистецтвом шрифту і прийомами верстки. Зокрема, характеризуючи архітектонічні особливості книжкової продукції зазначеного періоду, варто надати високу оцінку сталій внутрішній структурній організації книг, спрямованій, перш за все, на досягнення комфортності для читача в отриманні інформації і, безумовно, цілісної гармонії видання [250].

На прикладі найбільш вдалих зразків продукції, що випускалась українськими видавництвами (зокрема, видавництвом «Дніпро»), є можливість простежити розвиток книжкового мистецтва України означеного періоду. За цим аналізом можна констатувати, що вітчизняне книговидавництво напряду залежало від низки обставин. Зокрема, факторів розвитку, з-поміж яких, окрім провідних тенденцій поступу мистецької культури, наявні різноманітні трансформації державного характеру: політики й ідеології, важелів економічних зрушень країни, загального спрямування культурно-мистецького руху. Надалі – підпорядкування певним інституціям видавництв, зміни джерел їх фінансування та попиту на продукцію означеного сегменту, й упровадження сучасних на кожен відрізок часу інноваційних технологій у видавничо-поліграфічній галузі. Індикатором окреслених зрушень у суспільстві стала саме книжка. Тому її художній образ і проєктні характеристики упродовж кількох десятиліть

видозмінювалися, набували нових рис, відповідно до загальних мистецьких віянь в образотворчості і технічних досягнень в дизайн-технологіях.

Художній образ книжкових видань 1980-х років відрізняється високим мистецтвом ілюстрації (часто – кольорової), прагненням нового осмислення знайомих сюжетів за допомогою графічних можливостей естампних технік, які на той час набули великої популярності. На відміну від попередніх років, у цей період архітектурно-архітектонічна організація книги помітно ускладнилася розгорнутим титулом і шмуцтитулами, наявністю суперобкладинок, додаванням майстерно виконаного декоративного оздоблення, що, окрім естетичної функції, реалізовувало структурно-розділові завдання у просторі видання, тощо [250]. У цей же час в асортименті видань з'являються рекламні серії плакатів, що пропагують літературу. Так, за спогадами А. Будника (з інтерв'ю В. Мулкохайнен від 20.07.2022 року), ще під час його навчання у плакатній майстерні Т. А. Лящука (КДХІ, кінець 1980-х років) йому було замовлено плакатну серію з 5-ти аркушів про українських письменників [132].

До категорії книг, які дійсно демонструють високий рівень художнього оформлення і макетного виконання, можна віднести більшість зразків продукції означеного видавничого підприємства різних років видання, що забезпечувалося командною роботою фахівців, об'єднаною загальною видавничою концепцією і керованою рішеннями художньої ради (до розпаду СРСР) та адміністрацією. У радянські часи це був численний штат, де кожен з працівників відповідав за певний процес додрукарської підготовки книги: художні і технічні редактори, коректори, художники, верстальники, перекладачі тощо [250]. У різні періоди роботи видавництва «Дніпро» тут працювали на посаді художника (або позаштатно) такі відомі митці, як Г. Дубинський, Б. Бродський, І. Їжакевич, В. Кричевський, Л. Каплан, В. Касіян, Георгій та Сергій Якутовичі, А. Базилевич, В. Лопата, В. Юрчишин (старшим художнім редактором з 1967 по 1975 рр.), В. Перевальський та інші; художню редактуру виконували М. Вуєк, І. Гаврилюк, О. Гер, А. Тетьора, Г. Конєв, К. Калугін, О. Назаренко, В. Мітченко, К. Лавро та інші. За час свого існування

видавництво «Дніпро» змінило шістьох керманичів (О. Борецького, О. Бандуру, М. Терещенка, В. Біленка, Т. Сергійчука, В. Войтовича), які здійснювали й керування художньо-проектною частиною, і зараз з 2011 року посаду директора займає Олександр Кудрявцев [16].

Результати аналізу джерельної бази дослідження [250]., до якої, в тому числі, ввійшли книжкові фонди бібліотеки-архіву ДП «Державне спеціалізоване видавництво художньої літератури "Дніпро"» та Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, а також окремі взірці приватних книжкових колекцій, представлені у контексті загальних тенденцій української графіки відповідних хронологічних періодів і з урахуванням коментарів, наданих самими видавцями. Так, було встановлено, що етапом розквіту видавництва «Дніпро» можна вважати часовий відрізок 1960–1980-х років, коли зафіксовані найбільші потужності підприємства та найвища якість його видань, в т. ч. – художня. Крім того, трансформації книжкового оформлення продукції видавництва впродовж всієї його активності яскраво демонструють розвиток українських графічних трендів: від синтезу різноманітних мистецьких течій і напрямків першої третини ХХ століття крізь призму соцреалізму до сучасного художнього полістилізму [250].

У результаті сформувався особливий друкарський стиль видавництва «Дніпро», що характеризується впевненою орієнтованістю на високі стандарти книжкового дизайну та якісне поліграфічне виконання, з одного боку, і ретельним жанровим добором творів до видання, з іншого. Варто відзначити, що навіть у кризові часи існування підприємство не втратило свого концептуального курсу і продовжувало видавати книги у меншій кількості, з більш економним дизайном, але із збереженням загальних вимог формату та належним зовнішнім оформленням [250]..

Найбільшого розвитку від середини – кінця 1980-х рр. набули виробничі процеси видавництва «Наукова думка», коли вітчизняна наука почала відокремлюватися від загальносоюзних установ і держзамовлень. Тут видавалися різноманітні словникові (синонімів української мов, власних імен, етимології,

іншомовних слів, орфографії, сталих словосполучень – фразеологізмів), довідково-енциклопедичні фундаментальні академічні видання на зразок п'ятитомника з «Історії української культури» початку 2000-х років (у співавторстві з Інститутом історії України НАН України та Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України).

Окремим сегментом продукції видавництва «Наукова думка» є праці з мистецтвознавства та етнології «Українське мистецтвознавство» 1968 р., «Сучасні українські художники» 1985 р., монографій Н. Асеєвої «Українсько-французькі художні зв'язки 20–30-х років ХХ століття» (Київ: Наукова думка, 1984 р.), «Українське мистецтво та європейські художні центри: Кінець ХІХ – поч. ХХ ст. (Київ: Наукова думка, 1988 р.), К. Матейко «Український народний одяг: етнографічний довідник» (Київ: Наукова думка, 1992 рік). Після серії «Фауна України» 1956–2016 рр., значущими напрацюваннями цього видавництва стали «Археологія Української РСР» кінця радянської доби, «Словник античної міфології» 1985 р., книжкові видання з серії «Бібліотеки школяра» (твори Уласа Самчука, Тодося Осьмачки, Івана Багряного, Володимира Винниченка тощо з програми української літератури) кінця 1990-х – 2000-х рр., низка видань про державу і владу Київської Русі та Давньої України, здебільшого підготовлених представниками академічної науки з Інституту історії України НАН України тощо.

Прикладом високопрофесійного підходу до ансамблевого дизайну книжок у даному видавництві є певна школа відомого художника Володимира Юрчишина, котрий від другої половини ХХ століття виконував проекти оформлення розкішних видань у цьому видавництві, а також співпрацював з провідними видавництвами «Мистецтво», вищезгаданим «Дніпром», «Вищою школою», оздоблював журнали «Народна творчість та етнографія», що видавався в академічному «Інституті мистецтва, фольклору та етнології ім. М. Рильського» системи Академії Наук України та «Образотворче мистецтво» спілки художників України (нині Національної).

Почерку В. Юрчишина, що пройшов вишкіл в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова у Львові та захоплювався творчістю

О. Кульчицької, було притаманне власне авторське бачення синтетичного організму книги. У свої графічні дизайнерські розробки він впроваджував поєднання надбань стародавньої української гравюри та народної картини, а також розуміння вдалого поєднання рукописного шрифту з набірним текстом, де рослинні та геометричні елементи орнаменту підпорядковуються єдиному образно-стилістичному і конструктивному задуму.

У 1980-х В. Юрчишин розробив у видавництві «Мистецтво» художнє оформлення та макет монографій «Микола Пимоненко» укладачки І. Огієвської (1983 р.), «Юліан Панькевич» Я. Нановського (1986 р.), «Сергій Конончук. Графіка» (1988 р.) [227]. Приблизно з цього часу згадане видавництво почало обслуговувати гуманітарні інститути системи Академії Наук України. Таким чином, за державним замовленням друкувалися праці, відповідно до профілю, насамперед, Інституту мистецтва, фольклору та етнографії (нині Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України). Зокрема, «Нариси з українського мистецтва» 1980–1989 рр., альбоми «Український живопис» 1985 р., «Тарас Шевченко» 1985 р., «Крізь віки. Київ в образотворчому мистецтві» 1986 р. та інші, що вимагало найякіснішого друку ілюстративного ряду, цебто відмінної поліграфії, яка тут на означений відрізок часу була чи не найінноваційнішою в українській столиці доби до незалежності.

Загалом слід зауважити, що український книжковий дизайн двох суміжних десятиліть (1980-х і 1990-х років) якісно відрізнявся [192; 202]. Книга 80-х років ХХ століття, як було попередньо зазначено, у цілому характеризується глибокою художністю, образною символічністю, тяжінням до творчої свободи, рукотворністю, традиційністю графічних технік і засобів виразності. Основними носіями атракції у таких виданнях були ілюстрації, шрифт, фактура, верстка, конструктивне рішення [250]. Однією з особливостей книжкового оформлення в Україні наприкінці радянської доби було також використання в якості ілюстрацій станкових графічних серій за мотивами літературних творів. Образна система української книги цього періоду відзначалася унормованістю видавничих стандартів та являла собою певний

«консенсус» концептуальних настанов органів державної влади і творчих пошуків митців. Так, крім високохудожнього ілюстративно-дизайнерського оформлення цієї книжкової продукції, слід зауважити її якісне макетне виконання та композиційну цілісність. Але паралельно доцільно виокремити групу книг, поєднаних помітною стилістичною схожістю в оформленні, зумовленою парадигмою домінуючого на той час у мистецтві методу соцреалізму. Такі зразки вирізняються використанням радянської символіки, портретів вождів, введенням до книжкового простору гасел тощо [250].

Загалом варто відзначити такі основні проєктні риси української книги 1970–1980-х років, що стосуються графіки, конструкції та верстки (рис. 3):



Рис. 3. Художньо-проєктні засоби української книги 1970-х–1990-го років (розроблено В. Мулкохайнен)

Так, як видно, серед графічних особливостей у відповідних дизайн-проектах книжкової продукції можна відзначити високохудожні техніки виконання зображень, поєднання мальованого і фотоскладального шрифтів, помітне тяжіння до художньої цілісності ансамблю книги, оновлення художніх орієнтирів внаслідок участі ілюстраторів у закордонних графічних виставках і творче переосмислення національного минулого у межах так званого «офіційного націоналізму». Крім того, варто зауважити активізацію тенденції повторення ілюстрацій відомих майстрів у нових виданнях, іноді з повним факсимільним відтворенням графічного оформлення відповідних книжкових проєктів, з метою поширення якісного художнього матеріалу та оновлення його емоційного зв'язку з читачем.

На композиційному рівні українська книга аналізованого періоду характеризується використанням нерегулярних модульних сіток та активним освоєнням різнотипової верстки (зокрема – колоночної) – насамперед, задля забезпечення більш динамічного сприйняття візуально-текстових блоків, а також членованістю та структурованістю текстових блоків і виходом за межі утилітарно-функціонального книжкового оздоблення на тлі загальної унормованості.

Специфіка конструктивних особливостей вітчизняних книг 1970-х–1990-го років зумовлена переважно розгорнутою структурою (з максимальною наявністю необов'язкових компонентів книжкового блоку), популярністю серійних видань, об'єднаних стилістично-проектними ознаками, продовженням активного застосування суперобкладинок та рельєфного декорування оправ. Матеріальне відтворення книжкових видань цього періоду в Україні збагатилося новими варіантами: ледерин, дерматин, плівка.

Як видно, ще кілька десятиліть тому дизайн-проекування книги як творча діяльність було комплексним процесом оформлення друкованих видань разом із графікою та типографікою, що було доведено нашими попередніми дослідженнями [250]. Досвідчений редактор-видавець повинен був знати правила та прийоми оформлення текстових і зображувальних елементів, обкладинок й палітурок, титулів, навігаційного апарату видань із урахуванням

змісту, категорії читачів, призначення, можливостей поліграфічних підприємств, якостей паперу, формату, способу скріплення, відповідних технологічних особливостей. Сьогодні ж, з появою і розвитком комп'ютерних технологій, від початку 1990-х років, змінилися не тільки кількісні, а й якісні співвідношення між художньо-творчими і технолого-виробничими чинниками українського графічного дизайну, що не могло не знайти відображення безпосередньо на оформленні книги [250].

Розвиток технологій спонукав графічних дизайнерів постійно удосконалювати свою комп'ютерну грамотність, відстежувати появу нових програмних продуктів. Також потрібно відзначити більш комфортні умови роботи для сучасних дизайнерів, які склалися завдяки діджиталізації проєктних процесів. Адже замість колишнього довготривалого виклеювання елементів книжкової конструкції та її внутрішньої організації, креслення розворотів книги вручну, стало реальним макетування книжкових видань в електронному форматі. Разом з тим уможливилася дистанційна командна співпраця фахівців різних видавничих ланок (дизайнерів, ілюстраторів, коректорів тощо). Отже, вітчизняні книжкові видання 1990-х років, під впливом різних факторів втративши колишні орієнтири мистецтва книги, відзначилися відмінними оновленими художньо-образними характеристиками, про що піде мова у наступному розділі.

Висновки до розділу 2

1. Досліджено історичні витоки дизайну книги в Україні. Художньо-проєктна модель української книги до 1950-х років пройшла довгий шлях трансформацій, коли були закладені основи протодизайну в означеній царині, котрі спиралися, насамперед, на кілька етапів напрацювань майстрів-попередників. У першу чергу, маємо на увазі здобутки давнього періоду князівства, що всотував кращі візії греко-візантійських басилевських майстерень Сходу і Заходу (в діапазоні від іранської мініатюри до грузинських

емалей та грецьких іконографічних канонів) стосовно архітектоніки книги, її рубрикації тексту, здебільшого виконаного церковнослов'янською та давньослов'янською мовами, оформлення буквиць (ініціалів), заставок, орнаментальної в'язі в анімалістичній стилістиці та арабескового й плетінчастого орнаменту. З іншого боку – вбачаємо орієнтири давньоукраїнського книжкового мистецтва на романсько-готичні традиції оформлення інкунабул і ренесансово-барокових стародруків різних країн Європи (насамперед, німецьких, італійських, нідерландських майстерень, що вплинули на стилістику й структуру книг Івана Федорова) та України і рисованих зшитків гравюр кужбушків, в яких використовували як кирилицю, так і латиницю з архітектурними арками на окладах і титулах, розп'яттям та зображеннями там чотирьох євангелістів по кутах.

2. Проаналізовано графічні засоби виразності в оформленні книги 1950-х років. З'ясовано, що історичну спадщину, а також здобутки митців-авангардистів першої третини ХХ століття, у тому числі бойчукістів, стали активно використовувати при розробці вітчизняної високохудожньої книги періоду консолідації українських земель від другої половини ХХ століття, починаючи з Г. Гавриленка, Г. Якутовича, А. Базилевича та інших відомих майстрів книги, плеяда яких поклала початок оновленню технічного інструментарію і засобів художньої виразності творів 1950-х – 1980-х рр. з курсом на подальшу комп'ютеризацію видавничих процесів та оцифрування проміжних і фінальних їхніх результатів.

Так, у середині ХХ століття художнім оформленням книжкових видань в Україні успішно займалися, окрім вищезазначених, В. Касіян, С. Караффа-Корбут, І. Хотінок, А. Горська, О. Яблонська, М. Дерегус та інші митці. Наголошено, що на тлі в цілому низької поліграфічної потужності книговидавничих підприємств цього періоду художникам книги вдалося досягти високих результатів у зовнішньому вирішенні книжкового блоку (оправи з рельєфно-тисненим медальоном та каліграфічними композиціями, суперобкладинки тощо), в ілюструванні (ручні графічні техніки), у пошуках української форми шрифту та

відродженні національної орнаментики, а також у закріпленні уніфікованих концептуально-конструктивних стандартів книжкової продукції.

3. Виявлено видозміни графічної стилістики книги 1960-х років у контексті становлення вітчизняної традиції дизайн-проектування. З початком 1960-х рр. художній образ книги в радянській Україні набув справжньої мистецької цінності, продемонстрованої високою культурою виконання графічних компонентів її ансамблю – як самих ілюстрацій, книжкового декору (домінування естампних технік), так і шрифтових композицій та основних текстових блоків. Робота над художнім оформленням відповідної книжкової продукції характеризувалася поступовою відмовою від провідного на той час творчого методу соцреалізму на користь неофольклоризму і так званої «художньої екзистенції», адаптацією стилістики ар-деко до національної ідентифікації книги та поступовим проявом дизайнерської складової через нестандартні проєктні підходи (використання технік ручної вишивки з метою оздоблення книжкових оправ, урізноманітнення верстки та внутрішнього декору). У цей період до лав художників книги активно долучилися В. Юрчишин, Надія Лопухова, В. Перевальський та інші графіки. І вже наприкінці десятиліття спостерігаємо оновлення художніх орієнтирів у вітчизняній книжковій справі, чому сприяв досвід спілкування вітчизняних митців із закордонними колегами на виставках графіки та доступ до відповідних каталогів.

4. Окреслено візуальні пріоритети художнього оформлення книжкової продукції 1970-х–1980-х років. З'ясовано, що цей період позначився у галузі українського книговидання помітною художньою еволюцією, що відобразилася ускладненням архітектурно-архітектонічної організації книги, впровадженням інноваційних художньо-проєктних засобів (міксування оригінальних графічних технік, опанування модульних сіток, використання фотоскладальних шрифтів тощо), загальною гармонізацією книжкового ансамблю. Серед яскравих представників цього часового відрізка – В. Лопата, С. Якутович,

М. Стороженко, О. Івахненко, В. Гордійчук, І. Вишинський, Г. Галинська, І. Остафійчук, А. Чебикін, В. Мітченко та інші.

За результатами проведеного аналізу окреслено комплекси художньо-проектних засобів книжкової продукції, які застосовувалися на різних етапах розвитку вітчизняного дизайну книги, а відтак – визначали художній образ останньої. Усі відповідні прояви доцільно систематизувати за трьома основними категоріями: графіка (ілюстрації, декоративне оздоблення, художньо-виразні засоби), конструкція (функціональність та структурно-формальне вирішення кодексу з усіма супутніми елементами у контексті архітектури книги) і верстка (взаєморозташування текстово-зображувальних блоків, типографіка, композиція розворотів та цілісність книжкового ансамблю), що представлено у схемах.

РОЗДІЛ 3. ВЕКТОРИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ВИДАВНИЦТВ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

3.1. Дизайн книги першого десятиліття незалежності України та його художньо-проектна специфіка

Розпад Радянського Союзу спричинив крах тоталітарної дискурсивної формації шляхом долучення інших культурних кодів – вплинув як на окремі людські долі й народи, так і на певні галузі діяльності, в яких зник звичний ідеологічний тиск репресивної машини, в тому числі – на інтелектуальну та мистецьку площину. Дане послаблення тиску торкнулось і українського мистецтва та книжкового дизайну зокрема. Крім того, помітних змін книжкова справа зазнала у зв'язку із серйозними зрушеннями у політичному, соціокультурному й економічному житті України кінця ХХ століття. При цьому спочатку окреслився підготовчий етап трансформаційного процесу (1980-ті рр.) [247], що характеризується низкою ознак, які стали підґрунтям майбутніх перетворень у книжковому дизайні і були викладені у попередньому розділі дисертації.

Очевидно, що розвиток книжкового дизайну в Україні від 1991 року у цілому являє собою історично і мистецьки насичений процес, усебічно цікавий для нас. Зокрема, проаналізовані артефакти свідчать про композиційно-архітектурну спрощеність, творчу «вседозволеність», художнє «здешевлення» вітчизняних книжкових видань 90-х років ХХ століття. До того ж, міжпоколіннєвий семіозис на базі ієрархічної компенсації трансформував уявлення про вітчизняну графіку, вивівши її стилістичні риси та наративи в метанаратив, що означає поступове перетворення ілюстрації-знаку на ілюстрацію-код. Означене явище не оминуло і книжкову площину, яку ілюстратори дедалі частіше почали використовувати в якості візуально-комунікативної платформи через символічну, а згодом й інтерактивну, графіку. Оновлення лав художників книги молодими майстрами, популяризація

дизайну книги як повноцінного виду графічного мистецтва, розвиток інноваційних технологій у поліграфічній справі, співіснування ручних і комп'ютерних графічних технік в єдиному просторі доповнюють перелік чинників, що так чи інакше вплинули на трансформації образної системи книги в Україні зазначеного періоду [247].

Справедливим буде констатувати, що категорія традиційності в українській книжковій графіці у цей час набула особливого, більш показового значення, що було зумовлено змінами у ментальності новоутвореної унітарної країни. Так, ступінь національної орієнтованості мистецтва книги періоду, рівень загального духовного розвитку нації, пріоритети в образотворчості, роль системи державного управління у мистецькій сфері вплинули на окреслення у художньому образі книги традиційно-національних рис.

Українська паперова книга, завдяки доцільним крокам вітчизняної гуманітарної політики, поступово та впевнено вже від першого десятиліття незалежності переходить до категорії трендів. Саме наприкінці минулого століття книжкова продукція розширила ареал свого існування та соціального впливу, поступово стаючи арт-об'єктом, а не тільки джерелом інформації. При цьому помітною тенденцією розвитку вітчизняного дизайну книги стає поява перекладних видань із «купленим» автентичним дизайном, що для багатьох учасників видавничого процесу і читачів було першим знайомством із візуальними концепціями видавничих галузей інших країн [363]. Крім того, звичка до чітких меж цензури та шаблонних форм призвела до прогнозованості творчого мислення у доробку деяких митців. Тому тиражування видань, спрощених за естетично-поліграфічними характеристиками, стало причиною тимчасового гальмування розвитку дизайну книги в Україні. Хоча зазначені обставини, водночас, виявилися стартом нового етапу у книговидавничій галузі, якісно відмінного від попереднього. Цю ситуацію вдало охарактеризувала у своїй статті О. Авраменко: «Упродовж попередніх десятиліть політичні події нездоланно впливали на характер розвитку суцільно ідеологізованого мистецтва, і його деідеологізація також стала досить потужним і водночас

болісним поштовхом, який мав тривалу інерцію руху й породив нові, химерні, несподівані форми» [6, 215].

Попри вищенаведене, можна відзначити й позитивні здобутки періоду. Наприклад, дослідник Г. Вишеславський, описуючи художнє життя Львова наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років [45], вбачає, перш за все, швидке набуття ним нових форм, завдяки можливостям, відкритим «перебудовою». Представникам означеної школи буде присвячений окремий підрозділ даної дисертаційної роботи.

Як згадувалося у нашій попередній статті [247], мистецтвознавиця О. Лагутенко достатньо чітко ідентифікує останнє десятиліття ХХ століття: «У 1990-ті графіка в Україні опинилася у досить парадоксальній ситуації. З одного боку – зона свободи в постперебудовчу добу у мистецтві розширилася і заповнила собою весь художній простір, ламаючи будь-які ієрархії, перетворюючись навіть на вседозволеність. А з іншого боку – економічна криза знищила мистецтво книжкової графіки, комерціалізація мистецького життя запропонувала художникам-графікам нові можливості і висунула нові вимоги» [160, 55].

Погоджуючись з висловленим твердженням, слід зауважити, що, вочевидь, у композиційному впорядкуванні книжкові видання 1990–1995-х років втрачають колишні конструктивізм і класицизм, архітектурні мотиви також стають рідкістю у художньому оформленні. Натомість, посилюють своє значення у книжковому ансамблі виразні можливості верстки текстово-зображувальних блоків і шрифтових композицій, укріплюється композиційно-графічний зв'язок всіх елементів. На задній план при цьому відходять декоративне оздоблення, фактурність, використання книжкового формату та інших елементів композиції в якості художньо-виразних засобів, що з часом втратили провідну роль у формуванні іміджу української книги [247].

Як зазначалося раніше, зміни у політичному, економічному та соціокультурному полях справили неоднозначний вплив на вітчизняний книжковий дизайн, крім того, в дискурсі книжкової ілюстрації помітні акценти на історико-драматичних та дитячих сюжетах [261]. Втім, вже в останні роки ХХ

століття ситуація з українським дизайном книги помітно стабілізувалася (стабілізаційний етап), щоб у новому столітті презентувати суттєві трансформації. Зокрема, на початку міленіуму арсенал вітчизняного дизайнера книги поповнився цікавим інструментарієм, що призвело до проєктного урізноманітнення і появи великої кількості авторських виконавських технік. Наприклад, дитячі книжки, призначені для однієї вікової категорії, могли кардинально відрізнятися між собою [244]. Адже, залежно від смакових і стилістичних уподобань художника, в оформленні книг для дітей могли брати участь, окрім класичних графічних технік друку, рисунку та станкової графіки, аплікації з витинанками, паперова пластика, різноманітні колажі, художня фотографія, комп'ютерна графіка тощо [244].

Серед дитячих видань також була зафіксована показова для цього часу тенденція відтворення відомих мультиплікаційних фільмів у вигляді книжок. Такі комерційні проєкти базувалися, перш за все, на існуючій популярності мультиплікаційних персонажів, передбачаючи взаємодію видавничих підприємств безпосередньо з художниками-мультиплікаторами. Головною умовою при цьому була абсолютно точна відповідність ілюстрацій на папері екранним героям, котрі слугували одночасно рекламою книжкової продукції, викликаючи у юних читачів та їхніх батьків потрібні асоціації [260].

Разом з тим, відбувалося поступове нівелювання класичних книжних друкарських фактур у результаті технічного прогресу (удосконалення поліграфічних технологій і загального тяжіння до правильності, фактурного вирівнювання). До речі, знавець фактури як категорії образної системи книги В. Лазурський прогнозував її майбутній розвиток саме у свідомому використанні, а не через вимушені технічні обмеження. Це явище можна спостерігати у сучасному книговидавництві, коли інноваційний програмний інструментарій удосконалений і опанований дизайнерами у такій мірі, що дозволяє імітувати художнє виконання, відтворюючи потрібну фактуру [260].

Описуючи впровадження комп'ютерних технологій до українського графічного дизайну та пов'язані з цим реформації, дослідниця О. Мельник

зауважила основну складність цього етапу [191], як було нами зафіксовано у попередній науковій розвідці [264]. Адже шлях до сучасного рівня книжкова ілюстрація в електронному форматі проходила від фотореалістичної (штучність зображення, попри деталізацію) до нефотореалістичної візуалізації. У результаті, на основі імітації традиційних художніх стилів та засобів (фактура та відмивка живопису, ескізність рисунку, експресія колажу тощо), дизайнерами було отримане якісне зображення. І, як бачимо, саме цей етап виявився дуже важливим для подальшого розвитку українського книжкового дизайну, що вдалося підтвердити на основі наших попередніх досліджень та за результатами їхнього доповнення новими фактологічними даними джерельної бази [264].

У нашій попередній статті доведено [264], що розвиток технологій спонукав графічних дизайнерів постійно удосконалювати свою комп'ютерну грамотність, відстежувати появу нових програмних продуктів. Для верстальників і проєктувальників стало звичним, що текстові електронні зображення складаються з символів, відображення яких визначається їх кодом, гарнітурою, кеглем, кутом повороту та нахилом. Крім того, потрібно відзначити більш комфортні умови роботи для дизайнерів, які склалися на фоні діджиталізації проєктних процесів. Адже замість колишнього довготривалого виклеювання елементів книжкової конструкції та її внутрішньої організації, а також креслення розворотів книги вручну стало реальним макетування книжкових видань в електронному форматі. Разом з тим уможливилось дистанційне співпрацювання фахівців різних видавничих ланок (дизайнерів, ілюстраторів, коректорів тощо). І, як ми бачимо зараз, ця інновація стала ключовою на початку абсолютно іншого за змістом технологічного етапу з розробки книжкової продукції, що набрав найбільш потужних обертів під час пандемії COVID-19 з переходом до дистанційної форми роботи [264].

Так, вже до початку XXI століття українська книжкова графіка зайняла якісно новий рівень, де головним її творцем став не просто художник, а дизайнер, проєктувальник, роль якого в основному зводилася до створення необхідного зображення у відповідній комп'ютерній програмі. У результаті

візуально-комунікаційний зв'язок з читачем здійснювався через графічний редактор і набув нового семантичного відтінку – більш штучного і спрощеного [264].

У такій ситуації цілком логічно окреслилася нова проблема дизайнера книги, що полягала у досягненні оптимального балансу між доступністю програмного інструментарію і прагненням якості зображення. Адже разом з появою комп'ютерної графіки виникла спокуса зловживання широкою палітрою зручних зображувальних ефектів, що спричинило втрачання книгою художньої вартості на початку цього процесу освоєння нових засобів [264].

Якщо серед основних творчих принципів провідних вітчизняних майстрів книги 1950–80-х років домінувало широке використання творчого методу соцреалізму, то вже наступного десятиліття йому на зміну прийшла творча свобода періоду полістилізму, що характеризувалася звільненням митців від певних художніх «рамочок». З цього часу художники зверталися до книжкового оформлення в етностилістиці, імітації першодруків, пошуків власної художньої мови тощо. Так, дизайн української книги 1990-х років у цілому проявився кількома відмінними ознаками. Це, насамперед, свобода у виборі дизайнерської концепції, більш широка палітра застосовуваних мистецьких технологій, співіснування в одному просторі високомистецьких і примітивних дизайн-розробок, тяжіння до вираження національної самосвідомості.

Зокрема, присутність етнічних мотивів в українській книзі після проголошення незалежності України набула гострішого значення. Окремі митці намагалися увиразнити загальну еволюцію розвитку мистецтва книги за рахунок авторської манери виконання. Означена тенденція простежується у роботах видатних художників української книги аналізованого періоду – В. Юрчишина, І. Остафійчука, С. Якутовича, В. Лопати та інших. Поступово змінився емоційно-образний лад книг, урізноманітнілося тактильне і зорове сприйняття друкованої поверхні, що додало поліграфічним зразкам специфічних якостей поєднання виробничих функцій з ознаками «художності» і «рукотворності».

Так, наприкінці минулого століття в аналізі книжкових видань України провідне місце поступово займає критерій художньо-образної виразності дизайнерського рішення з усіма елементами (шрифт, декор, ілюстрації, набір, верстка) (Додаток Б, рис. 1.2). Крім того, на прикладах низки видань можна спостерігати тенденцію радикальної зміни власне структури тексту та основ його комунікативної взаємодії з читачем. Адже, на відміну від попередніх століть, коли лінійна послідовність прочитання текстового блоку від початку до кінця сприймалася цілком природньо і була обов'язковою умовою побудови такої комунікативної схеми, вже з другої половини ХХ століття почала розвиватися принципово нова подача тексту. З'явився так званий гілковидний (розгалужений) текст, або гіпертекст, позначений складною внутрішньою структурою, яка являє собою набір відокремлених текстових блоків з вузлам взаємного переходу, що дозволяє читачеві особисто обирати склад та послідовність прочитання тексту. Уперше нелінійна модель подачі текстової інформації була апробована у книзі, завдяки унікальним властивостям її форми: можливості впровадження з однаковою легкістю до будь-якої позиції блоку, потрапляння на будь-який аркуш, а також, незалежно від її розташування відносно загальної послідовності сторінок, гортати у довільному напрямку (Додаток Б, рис. 3.28, 3.44-3.45). Розпочалися подібні експерименти з упровадження до книжкового ансамблю елементів інфографіки, а потім поширилися і на основний текст.

Загалом, принцип вибіркового читання та довільної траєкторії руху текстом сьогодні став одним з ключових для інформаційного простору, представленого друкованими виданнями, та найкраще реалізувався в інтерфейсах вебресурсів, що відрізняються блоковою побудовою композиції. Наразі наведене явище можна спостерігати як на сторінках художньої, так і науково-технічної літератури, у зв'язку з чим доцільно зауважити процес нівелювання жорстких міжжанрових кордонів, а також появу творів, що об'єднують науковий та художній підходи. При цьому складність подібних структур та відповідні нелінійні способи руху інформаційним простором загострюють проблему орієнтування у ньому користувача (читача). Тому

актуальним завданням дизайнера постає, крім усього, забезпечення комфортного просування читача за всіма рівнями системи за рахунок продуманої навігації видання та його логічної структури.

Позитивний результат досягається створенням єдиного взаємоузгодженого навігаційного комплексу: змісту, заголовків, рубрик, колонтитулів, покажчиків і різноманітних інфографічних елементів (стрілок, позначок тощо). І у такому разі не менш важливою є також чітка окресленість загальної візуальної структури видання, що забезпечується технологією модульного конструювання — найважливішим інструментом організації книжкового простору, котрий сьогодні набув ще більшої потужності завдяки цифровізації дизайн-процесів. Адже саме ретельна метрична розробка дозволяє досягти макетної ясності за наявності різноманітних змістових компонентів. Так, модульна система вкупі з чітко визначеною типізацією матеріалів реалізує у проєкті оптимальну кількість візуальних градацій паралельних семантичних шарів у складноструктурних виданнях для кращої орієнтації читача. Одним з вирішальних факторів довільного просування у просторі сучасної книги стає гармонійне співвідношення динаміки і статичності її композиції, а також ступінь відмінності типографічних елементів (ієрархія заголовків), що забезпечують розвиток і цілісність загальної системи.

Що ж до ілюстрування книжкових видань, то, на відміну від попередніх років, коли ілюстрація все ж зберігала власну художню самодостатність, разом із розширенням можливостей дизайну, у 1990-ті роки ілюстративний супровід літературного твору набуває іншого змісту – більш декоративного, прив'язаного до загального образного вирішення видання (Додаток Б, рис. 3.1-3.2, 5.74-5.80). Загалом же ілюстрації та художнє оформлення книжок початку 90-х років ХХ століття, порівняно з виданнями попереднього десятиліття, виглядають менш образними.

Як було нами доведено у попередньому науковому дослідженні [259], продукція книговидавничої галузі цього періоду, набувши ознак комерційної, поступово переходить на новий рівень оцінювання та виконання, перш за все – завдяки технічним новаціям у сфері поліграфії. Тому період 1996–1999-х років

було виділено як третій етап трансформування образної системи української книги – стабілізаційний, що в основному відзначався активним освоєнням інноваційного дизайнерського інструментарію [259].

Відтак, уже наприкінці минулого століття вітчизняний книжковий дизайн суттєво урізноманітнився: розширилися можливості макетування й верстки (зокрема – багатоколоночної), проявилися численні авторські художні техніки створення зображення (витинання, обробка фотознімків, різні фактурні імітації тощо), набула популярності етностилізація в оформленні тощо. Тобто, протягом цього періоду митці віддзеркалювали у своїй творчості власні мистецькі вподобання, прагнучи розкривати свій внутрішній світ через вияви індивідуальності. Читач же, у свою чергу, вчився знаходити серед великої кількості книжкової продукції близький для себе «формат», переважно орієнтуючись на комунікаційний наратив зображень [259].

У цілому можна відзначити, що у книжковому дизайні кінця 1990-х років помітно змістилися акценти: на зміну «ювелірній» ручній роботі художника книги, яка вважалася раніше еталоном довершеності, прийшла креативність проєктувальної ідеї дизайнера-графіка (Додаток Б, рис. 3.1-3.2). Авторська фантазія втілювалася шляхом використання мистецьких технологій за допомогою вдалої візуалізації. Це, безумовно, спрощувало деякі процеси додрукарської підготовки видання, але й якісно змінювало його суть, коли провідну роль, на відміну від книжкової графіки попередніх десятиліть, відігравав книжковий дизайн, адаптований до нових виробничих вимог [259].

Крім того, наприкінці 1990-х рр. відзначалося поступове загальне відродження книгодрукарства в Україні, з відповідним урізноманітненням архітектури видань та покращенням їхнього графічного оздоблення. Від означеного часу й донині культура випуску книги у вузькому розумінні діяльності видавця поступово почала набувати домінуючих позицій. Це передбачало, крім естетики виконання роботи, дотримання певних ергономічних аспектів і високих вимог до споживчих якостей продукту. Першими окреслені позитивні зміни презентували коштовні ексклюзивні унікальні видання, проєкти котрих були

виконані авторами-дизайнерами нової генерації з застосуванням інноваційних дизайнерських комп'ютерних програм і технологій [259].

Вищенаведені характеристики представлені у відповідній схемі на **рис. 4**:



Рис. 4. Художньо-проектні засоби української книги 1991-го – 2001-го років
(розроблено В. Мулкохайнен)

Підсумовуючи вищезазначене, слід наголосити, що у графічному аспекті книга в Україні на початку державної незалежності характеризується загальним скороченням візуальної складової, пріоритетом національних мотивів та полістилістичними проявами, появою нових графічних технік, пов'язаних із швидкою комп'ютеризацією, міксуванням традиційних та інноваційних творчих підходів, а також трансформацією графічного нарративу у метанаратив.

Верстка таких видань, насамперед, презентує автоматизацію всіх процесів завдяки використанню спеціалізованих комп'ютерних програм,

застосування нових прийомів (складна модульна сітка, асиметрична композиція тощо), спотворення макетних пропорцій з метою економії друкарських витрат (наприклад, зменшення розмірів берегів на розворотах, за рахунок чого зменшувалася кількість сторінок книжкового блоку, тощо), композиційну спрощеність, натомість – складну гілковидну організацію тексту (так званий гіпертекст).

Серед конструктивних особливостей української книги 1991-2001 років – перевага дрібноформатних видань «кишенькового» типу, спрощення структури за рахунок позбавлення від необов'язкових компонентів блоку і додаткової навігації, домінування обкладинок над палітурками – у першу чергу, з метою економії витратних матеріалів.

3.2. Вплив трансформацій книговидавничої галузі на розвиток дизайну книги в Україні пострадянського періоду

Кінець ХХ століття доцільно виділити окремо у контексті вивчення книжкового дизайну, оскільки цей період, як уже зазначалося вище, поставив перед видавцями складні завдання збереження високих професійних стандартів (у тому числі – художніх) на тлі загальної державної кризи [247]. В останнє десятиліття минулого століття в Україні кардинально змінилися механізми фінансування культурного розвитку: з'явилися благодійні фонди, культурні товариства, об'єднання митців, зароджувалася діяльність меценатів, без чого мистецький розвиток неможливий. Проте, це не змогло замінити повноцінної державної підтримки і призвело до комерціалізації культури, що зрештою стало причиною тяжіння до створення низькопробного, але прибуткового мистецького продукту [247]. Книжкова справа не стала виключенням: пригальмована через відповідні зовнішні обставини діяльність видавництва згодом компенсувалася збільшенням тиражування книжкової продукції низької якості, яка мало нагадувала витвір мистецтва. При цьому лише кілька видавничих підприємств, найпотужніших за радянських часів на території України (зокрема, «Дніпро»,

«Веселка», «Наукова думка», «Мистецтво» тощо), дійсно змогли адаптуватися до нових умов і продовжили випускати книжки. [247].

З 1991 року в Україні спостерігається поступове впровадження у роботу книжкової галузі ринкових інструментів господарювання та перехід від ринку продавця, для якого характерний диктат виробника і дефіцит товару, до ринку покупця. Основними ознаками цього процесу стали насичення ринку товарами та розширення асортименту з урахуванням потреб споживачів. Зокрема, у цей час у мистецьких колах в Україні, як зазначалося раніше, зафіксований перехід від повного контролю до свободи у творчості. Це, разом із комерціалізацією мистецтва, спричинило розподіл нових книжкових видань на так звану «продукцію масового споживання» й «елітарну продукцію».

Як було нами зауважено у відповідній статті [247], у цей період серед провідних українських видавництв активується цікава і показова традиція перевидання цінних зразків книжкового мистецтва з метою збереження їхньої художньої унікальності, започаткована ще у 1980-х роках. Наприклад, «Гайдамаки» Т. Шевченка (1984), відтворені з репродукцій видання 1886 року з ілюстраціями О. Сластіона, або «Про українських козаків, татар і турків» М. Драгоманова – книга 1917 року, перевидана 1991 року у видавництві «Дніпро» [123].

Крім того, з появою і розвитком комп'ютерних технологій на початку 1990-х років змінилися не тільки кількісні, а й якісні співвідношення між художньо-творчими і технологічно-виробничими чинниками графічного дизайну. У нових умовах практично всі дизайн-процеси, пов'язані з проєктуванням книжкових оригінал-макетів, реалізацією додрукарських етапів, тестуванням проєкту, експертною оцінкою і друком, були переведені на електронне виконання. При цьому спеціальні комп'ютерні програмні пакети, новітні пристрої, що забезпечують художньо-творчу дизайнерську практику, швидко удосконалювалися, вимагаючи такої ж динамічності від користувача [264].

Так, поєднання традиційних засобів візуалізації із комп'ютерними технологіями утворило перспективний напрям розвитку книжкової графіки, відкрило нові оригінальні можливості у використанні традиційних графічних технік. У результаті виникла суперечлива ситуація, коли, замість очікуваного прогресу у книговидавничій сфері внаслідок освоєння дизайнерами модернового інструментарію, відбулося тимчасове гальмування, без якого, втім, неможливо було обійтися. Адже представники старшого покоління художників книги не могли швидко переналаштуватися на інший темп роботи і продовжували діяльність за класичним зразком. А затребувані виробництвом майстри-початківці, технічно опанувавши новомодні методи поліграфічної галузі, залишилися без необхідної професійно-художньої бази.

Першими верстальниками книг у вітчизняних видавництвах від початку державної суверенності були переважно студенти або випускники факультету інформаційних технологій або програмування, оскільки досконало володіли програмами, на відміну від своїх однолітків з класичною художньою освітою. Саме цей факт став визначальним у трансформаційних процесах художнього образу тогочасних книжкових видань, здебільшого позбавлених рис справжньої художності, а також підтвердив доцільність виокремлення адаптивного етапу у загальному розвитку книжкової справи в Україні аналізованого періоду, що тривав до 1995 року [260].

На тлі економічного занепаду держави у складних політичних умовах перебудови у власних попередніх дослідженнях фіксуємо повсюдне гальмування випуску літератури різних жанрів (у тому числі, дитячої і навчальної) [247]. Одне з найпотужніших вітчизняних видавництв «Дніпро» не виявилось виключенням – скоротилася загальна тиражність книжкової продукції, з метою фінансової економії спростився дизайн книг та здешевилися поліграфічні матеріали, вимушеним заходом стала оптимізація штату співробітників до необхідного мінімуму фахівців. Адже перші двадцять років незалежності України стали для цього видавництва, як і для інших подібних підприємств, важкими і нестабільними. Але, на відміну від інших видавничих

осередків, які припинили діяльність через кризові умови або знизили власний фаховий рівень до видання книжкової продукції низького гатунку, видавництво «Дніпро» залишилося вірним принципам своєї відомої марки, що вигідно вирізнило його книги на тлі регресивних тенденцій тогочасного українського книговидавничого процесу [247].

Так, в архівах видавництва «Дніпро» можна віднайти цікаві з точки зору дизайну книги й 1990-х років – наприклад, збірку вибраних поезій Лесі Українки «Сім струн», видану 1991 року спільно з грузинським видавництвом «Сакартвело» у художній інтерпретації М. Цесарської. Ілюстрації тут є романтично-чуттєвими, де основним засобом графічної виразності є напівпрозора пляма гризайлю як легкого ліричного натяку, що абсолютно по-новому, у незвичній художній інтерпретації, презентувала творчість вказаної поетеси, яка провела останні роки життя у Грузії. Дизайнерське вирішення книги позбавлене вишуканості, гламурного декору, традиційно притаманних поетичним збіркам, але є цікавим за рахунок супер-обкладинки, ліричних ілюстрацій, якісної композиційної і шрифтової розробок [260].

Загалом слід відзначити, що досвід Державного спеціалізованого видавництва художньої літератури «Дніпро» є яскравим прикладом усталеного творчого методу виробництва книжкової продукції, що спричинив значний вплив на формування української національної парадигми книжкового дизайну. Адже завдяки дотриманню курсу на незмінно високі художні орієнтири та поліграфічні стандарти книговидавництва, кризові перепади творчого діапазону мистецтва оформлення книги, що тривали у 1990-х рр., з-поміж доробку окресленого видавництва візуально демонструються невиразно через майже повну відсутність низькопробних зразків.

Ще одне з найпотужніших видавництв радянської України «Веселка» з початком активної комерціалізації видавничої галузі у 1990-х роках також зазнало кризи, однак втримало високий професійний рівень. Загальний профіль означеного видавництва в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття був пов'язаний із художньою літературою України та народів світу, адаптованих для

дитячої аудиторії історичних творів і шевченкіани, фольклору та класики. А 2010 року Указом Президента України «Веселка» отримала статус національного видавництва. Тут виходили друком серії «У світі пригод», «Шкільна бібліотека», «Наукова фантастика», «Пригоди. Фантастика», «Зарубіжна фантастика», «Казки народів світу», «Українській дитині» [182].

За даними bookforum України видавництво «Веселка» посіло 38 місце в рейтингу вітчизняних видавничих підприємств 2017 року, що отримували замовлення на друк книжок від Міністерства освіти України. Найбільше це видавництво тогоріч друкувало «Енеїду» та «Наталку-Полтавку» І. Котляревського (наклад по 3000 тис. екземплярів). Причому означене підприємство 2021 р. на майже 120 млн. грн. поставило книжок до бібліотечних фондів України [347].

Продовжуючи аналіз книжкової продукції українських видавництв наступного періоду – з початку ХХІ століття, можна зауважити факт подальшого високодинамічного розвитку дизайну книги. Його темпи, забезпечені гнучкістю творчих концепцій видавництв та універсальністю художніх методів безпосередньо майстрів книги відповідно до викликів часу, сьогодні підтверджені успіхами української книжки на світових конкурсах і фестивалях, визнанням конкретних вітчизняних митців і творчих колективів закордонними фахівцями найвищого класу.

На основі даних аналітичного огляду, опублікованих у статистичному збірнику «Друк України» (2019) та зведеного статистичного звіту про випуск в Україні неперіодичних видань у 2019 році, пріоритетними напрямками друку у нашій країні визначено навчальні і методичні видання, наукову літературу, художню літературу для дітей і дорослих. В асортименті книжкового потоку за цільовим призначенням, як і раніше, переважають книги соціально значущої тематики. При цьому, як за назвами, так і за тиражами, лідирують видання навчального та методичного характеру.

Дизайнери сучасних видавничих підприємств України працюють у межах досвіду попередників, але вже по-іншому будують модель своєї роботи.

Наприклад, дизайнери видавництва «Наукова думка» разом зі стандартними етапами проєктної розробки книжкових видань виконують певні специфічні дизайн-процеси у контексті особливостей продукції, адже верстка і графічне оформлення наукових книг вимагає особливого підходу. Окрім звичайних поліграфічних стандартів дизайнер повинен забезпечити візуально-семантичний зв'язок змісту видання з його дизайнерським вирішенням, включаючи стилістику, конструкцію, графічну та колірну символіку тощо.

Приміром, як з'ясовано в інтерв'ю з авторкою книги «Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси» (Київ, «Наукова думка», 2011 рік) докторкою мистецтвознавства, професоркою О. Шкільною, дизайнерка означеного видання Марина Панасюк у своєму робочому процесі організовує проєктувальну етапність традиційним способом: спілкування з автором – з'ясування головної ідеї твору; уточнення технічного завдання; відповідний пошук дизайн-концепції та шляхів її реалізації [135]. Однак, при цьому щоразу застосовується індивідуальний підхід до кожного замовлення, що дозволяє глибше зануритись у специфіку майбутнього видання через його тематику, жанр, змістові особливості.

Так, при розробці дизайну оправи і титульної групи книги «Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси» М. Панасюк уточнила у авторки семантичні акценти теми дослідження та ціннісні ознаки роботи, щоб якнайточніше передати за допомогою графічних засобів виразності його характер. О. Шкільна сформулювала майбутню колірну схему палітурки словами славетної скульпторки і художниці в означеній галузі Валентини Трегубової, що фарфор без кобальта – ніщо, фарфор без пурпуру – ніщо, фарфор без золота – ніщо. Так з'явилася ідея оправи книги, в якій дизайнерка прагнула на асоціативному рівні підкреслити білину фарфору, котрий би кореспондував з синім і пурпуровим відтінками. В якості ілюстративного оздоблення палітурки була обрана композиція одного з яскравих творів – фарфорова сюїта Ольги Рапай «Естрадний ансамбль» («Джаз»)

1964 р. у складі «Ударника», «Саксофоністів», «Співачки», «Контрабасиста» (фарфор, розпис керамічними фарбами, позолота). Результат вийшов надзвичайно стильним, професійним і мистецьки довершеним, а саме дизайнерське рішення цілком справедливо можна охарактеризувати як творчо-наукове, адже у ньому враховано не лише художню складову, а й дослідницькі результати авторки [135].

Від 2000-х рр. якісно спроектовані книжкові видання виходили друком у видавництві «Мистецтво»: «Український літопис вбрання» авторки З. Васіної (Тт. 1–2 2003 і 2006 рр.), «Старовинні маєтки України» І. та О. Родічкіних (2005 р. випуску), «Історія української вишивки» 2008 р. Т. Кара-Васильєвої, «Шедеври українського живопису» 2012 р. Д. Горбачова, альбом «Національний музей історії України» (Тт. 1–2, 2012–2013 рр.), «Тарас Шевченко. Мистецька спадщина» (2014 р.), літературний твір Т. Шевченка «Художник» (2015 р.), «Мистецтво Київської Русі» визначного київського археолога, вченого Г. Івакіна (2015 р.), «Дорогого каміння сховище: антологія української поеми з часів Козацької держави XVII–XVIII ст.» (2016 р.), «Бойчук та його школа» знаного джерелознавця С. Білоконя (2017 р.) [194].

З 2018 р. «художній курс» видавництва тісно пов'язаний з особистістю керманіча установи – Сергія Поночовного, колишнього очільника видавництва «АртЕк», голови київського книжкового арт-фестивалю «Букартфест» межі 2010-х – початку 2020 рр., що доповнив загальнонаціональні книговидавничі події штибу Київського Арсеналу та Львівського Форуму. За дієвої участі цього директора наразі у «Мистецтві» видаються сучасні великоформатні подарункові видання на кшталт «Диво над Дніпром. Історія Андріївської церкви крізь призму реставрації 2009–2020 рр.» авторства Н. Куковальської, В. Кириленка, В. Корнієнка, І. Нетудихаткіна, Л. Янченко.

Щодо діяльності видавництва «Мистецтво», то тут також існувала певна специфіка, що полягає у схемі роботи над кожною книгою, як розповів дизайнер видавництва Леонід Прибега [128]. Адже зазвичай спочатку керівництвом видавництва визначається тема майбутнього мистецького видання, потім добираються відповідні матеріали, а далі здійснюється пошук потрібних

авторів. Натомість, при підготовці, скажімо, видань художньої літератури ця схема працює навпаки – починаючи зі спілкування з автором або замовником, а вже потім продовжується за всіма стандартними етапами.

Ще у 1980-х роках для виконання популярних видів поліграфічної продукції (художні листівки, альбоми з народного та авангардного мистецтва та видання, присвячені українській старовині, науково-популярні видання тощо) застосовувалися прогресивні дизайнерські прийоми із використанням фототехніки, а згодом – комп'ютерних програм. Тому продукція видавництва у всіх аспектах свого вираження завжди відрізнялася якістю й оригінальністю, чого вимагав високий мистецький рівень вміщеного у книгах матеріалу. У 1990-х роках у видавництві ще функціонував художній відділ у складі головного редактора і трьох художніх редакторів, які й приймали рішення щодо художнього оформлення майбутніх книжкових видань.

На початку ХХ століття, з комп'ютеризацією всіх проєктувальних етапів, видавничі процеси у видавництві «Мистецтво» також значно спростилися. Відтак, додрукарська підготовка видань тепер є зручною і досить швидкою. Робота з авторами та редакторами стала набагато комфортнішою, завдяки можливості дистанційно проглянути й узгодити відразу цілий макет майбутньої книги, зробити необхідні правки та переслати його в електронному варіанті на будь-яку адресу.

Тиражність при цьому мала певний спад, порівняно з попередніми роками, але при цьому якість книжкової продукції видавництва «Мистецтво» залишається гідною, оскільки реалізувалося багато нових, цікавих ідей. Зокрема, друкувалися книжки для Адміністрації Президента, закордонних замовників (Чехія, Словаччина тощо), що свідчить про високий рівень виконання всіх дизайнерських і поліграфічних робіт. Звичайно, такі книжки не орієнтовані на широкі маси населення – не всім необхідні ексклюзивні видання-фоліанти, враховуючи, крім того, їхню високу вартість. Але потреба у таких виданнях не зникла, позаяк мистецтво, наука продовжують розвиватися у країні,

що потребує постійного удосконалення дизайнерських методів і прийомів, які мають бути актуальними на ринку пропозицій [128].

Упродовж кількох останніх років видавництво «Мистецтво» тісно співпрацювало з Київською міською адміністрацією щодо поповнення державних бібліотечних фондів, постачання книжок для закладів відбування покарань засудженими особами. Ще одним напрямком роботи видавництва стала співпраця з Київською дитячою академією мистецтв ім. М. Чембержі, що нині влилася до складу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, оскільки вона бере участь у державних програмах залучення творчої талановитої молоді до книгочитання. Наразі це видавництво є володарем низки нагород на міжнародних книжкових ярмарках за свою продукцію. І значна роль цього успіху належить, без сумніву, макетникам-дизайнерам підприємства, котрі мають безпосереднє відношення до високого рівня його видавничого іміджу.

На хвилі різноякісних трансформацій книговидавничої галузі 1990-х років і за умови гострого дефіциту модернізованих видавничих потужностей в Україні утворилася низка видавництв нового формату, більшість з яких функціонують до сьогодні. Так, одне з найпотужніших сучасних українських видавництв «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» було засноване 1992 р. Важливо відзначити, що саме з початком ХХІ століття книжкові видання даного видавництва вже стають впізнаваними, високохудожніми, в яких немає дрібниць, тим паче стосовно оформлення, яке стає зоровим нарративом для нового покоління маленьких українців, починаючи з часу, коли для них купують перші колискові, та дорослих — їхніх батьків.

Незмінним лідером і творчим керманічем видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» є відомий вітчизняний поет, член Національної спілки письменників України Іван Малкович, який упродовж 30-ти років формував виняткове художньо-творче і проєктувальне «обличчя» свого дітища. Виключно талановита людина з креативним мисленням, цей видавець став автором кількох поетичних книг, виданих «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГОЮ». Крім того, він на високому професійному рівні виконував обов'язки

художньо-технічного редактора, упорядника, перекладача декількох десятків видань для дитячого контингенту.

Зокрема, в «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ЗІ» було видано 5 поетичних збірок І. Малковича та 7 дитячих книжок. До першої групи відносяться книжкові видання «Із янголом на плечі» 1997 року (виконувалася у рамках проєкту «Поетична агенція "Княжів"»), а також «Вірші на зиму» 2006 року; «Все поруч» 2010 та 2011 рр. (перше та друге видання, доповнене); «Подорожник з новими віршами» 2013 та 2017 рр. (перше і друге видання), «Яксуніні береги» 2020 р. Другу частину доробку І. Малковича, оприлюднену в «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ЗІ», складають збірники «Українська абетка», де письменник виступив упорядником та автором (1992, 1993 рр.), «Золотий павучок» (1997, 2009 рр.), «Абетка» (упорядництво та вірші 199, 2000–2012 рр.), «Вовченятко, яке запливло далеко у море» (в співавторстві, 2002–2012 рр.), «Різдвяна рукавичка» (2004, 2009 рр.), «Ліза та її сни» (2005–2007, 2009–2012 рр.), «Велике місто, маленький зайчик, або Мед для мами» (2007–2012 рр.).

З-поміж видань інших авторів, відредагованих, упорядкованих, або/та перекладених І. Малковичем для видання в «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ЗІ», є низка значних з точки зору розвитку сучасного літературного процесу в Україні. Зокрема, «Дитяча Євангелія» (упорядкування та редакція), 2009, 2010–2012 рр., «Нове вбрання для короля» (інтерпретація з англійського фольклору), 2010 р., «Улюблені вірші» у трьох томах (переклади, упорядкування, інтерпретації), 1994, 2000–2012, 2018 рр., «100 казок» в трьох томах (упорядкування та літературне опрацювання), 2005–2012 рр., «Джемпіри» (інтерпретація з англійської), 2017 р., «Антологія української поезії ХХ століття: від Тичини до Жадана (впорядкування), 2016–2017 рр., «Велика ілюстрована книга казок» українських й іноземних письменників 2017 р., «Велика ілюстрована книга казок» українських й іноземних письменників, том 2, 2021 р.

Як твори самого Івана Малковича, так і тексти іноземних і вітчизняних авторів у цьому видавництві креативно опрацьовували й доповнювали візуальним рядом визначні українські та деякі закордонні художники-

дизайнери. З 2008 р. переважно дитячий асортимент продукції видавництва доповнив сегмент літератури для дорослих. Таким чином, розпочався й новий формат ілюстрування таких видань, розробки відповідних дизайн-макетів в оновленому баченні [291].

Перелік художників-дизайнерів та ілюстраторів книг видавництва, представлений на його сайті, складається з наступних імен (за абеткою): Віктор Баріба, Галя Букша, Владислав Єрко, Оксана Ігнащенко, Роберто Інноценті, Анатолій Василенко, Євгенія Гапчинська, Віктор Гаркуша, Володимир Голозубів, Яна Гранковська, Арсен Джанікян, Дана Кавелі, Ольга Кваша, Джим Кей, Вікторія Ковальчук, Олексій Колесников, Наталія Колпакова, Наталія Кохаль, Віта Конотоп-Хайдурова, Інокентій Коршунов, Кость Лавро, Юлія Мітченко, Ірина Мориквас, Женько Мусієнко, Грася Олійко, Максим Павленко, Вікторія Пальчун, Олег Петренко-Заневський, Олександр Продан, Олена Рубановська, Сергій Савченко, Олесь Семерня, Валерія Соколова, Іван Сулима, Софія Уф, Володимир Харченко, Катерина Штанко, Олівія Ломенек Гілл [127]. Перелічені майстри відносяться до різних вікових груп, мають різний творчий характер і почерк, працюють у різних графічних жанрах, суттєво відрізняється і стилістика їхнього оформлення видань. Деякі з них, судячи з пошукової сторінки за відповідними книжковими проектами, розробляли дизайн окремих видань колективно (31 позиція).

Окремі художники-дизайнери видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» за останні десятиліття вже стали визнаними «метрами» своєї справи. З-поміж них варто назвати вже згадуваного Володимира Голозубова, Олеся Семерню, Анатолія Василенка, Катерину Штанко, Володимира Харченка, Владислава Єрка, Костя Лавра, Олега Петренко-Заневського, Вікторію Ковальчук, Євгенію Гапчинську.

Інші митці набули популярності через унікальну авторську манеру оформлення книжок, котру важко з кимось сплутати. Зокрема, виділяється індивідуальний графічний стиль Юлії Мітченко (нар. 1969 р.), котра оформлювала видання «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ» 2002 і 2012 рр. («Їжачок та

соловейко», дві версії, розроблялися від 1999 р.), а 2017 р. брала участь в оздобленні «Великої ілюстрованої книги казок». Творчості мисткині притаманне звернення до диснейвських образів на кшталт «Попелюшки», опрацювання творів у різноманітних програмах цифрової растрової та векторної графіки, введення до традиційних ілюстрацій покадрових імітацій на зразок коміксу, а також класичне акварелювання.

Ю. Мітченко є лауреаткою 1-го республіканського конкурсу графіки ім. Г. Якутовича (Київ, 1995), член НСХУ від 1995 р. У цьому ж році художниця закінчила Українську академію мистецтва. Окрім «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ», співпрацювала з київськими видавництвами «Веселка», «Преса України», «Грамота» і виконала ілюстрації до таких книжок: «Ослина шкура» Ш. Перро 1995 р., «Біле ведмежатко» В. Близнюка 2009 р., «Правдиві казки» 2010 р. Ю. Ярмиша, «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері 2015 р. [72]. У своїй творчості ілюстраторка переосмислює світ добра і зла, намагається перетворити його на казковий.

Непересічна художня манера виконання ілюстрацій вирізняє і Валерію Соколову, ілюстраторку казок та оповідань Грицька Григоренка «Королева-крихітка та Киць-киць» 2011 р. (Додаток Б, рис. 5.56-5.58). Окремо у доробку видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» можна розглядати синтез змісту і форми авторки й ілюстраторки Ірини Мориквас — зокрема, твір «Магда і вітер» 2017 р. Привертає увагу й оформлення віршованих оповідань і казок в збірці «Золоторогий олень» Дмитра Павличка 2018 р. Ольгою Квашею.

Осібне місце у доробку художників-дизайнерів видавництва займає ілюстрування казки «Вовк і семеро козенят» з серії «Міні-диво» 2002 р. Вікторії Ковальчук, образ кози в уквітчаному вінку якої на обкладинці не може забути кілька поколінь українських малюків. Принагідно з-поміж когорти молодих митців, що співпрацюють із означеним видавництвом, слід наголосити на дизайні й ілюстраціях книги «Бісова душа, або Заклятий скарб» Володимира Арєнєва 2019 р., «Книга року ВВС-2019» у виконанні Олександра Продана.

При цьому важливо відзначити певний «космополітизм» географії авторів-художників і дизайнерів книги по відношенню до Києва, де знаходиться видавництво. І. Малкович, сам родом з Івано-Франківська, залучає ілюстраторів з різних регіонів України, а також використовує іноземний творчий продукт – зокрема, книжкову графіку британців (Олівія Ломенек Гілл, Джим Кей), американців українського походження (Валерія Соколова).

У контексті аналізу творчого доробку корифеїв художнього оформлення книг видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ» варто вказати найбільш цікаві реалізовані проєкти. Так, переможець низки республіканських, всесоюзних і міжнародних виставок В. Голозубов, котрий виборов найвищу нагороду «Золоте яблуко» на Міжнародному конкурсі БІБ в Братиславі 1971 року за оформлення ансамблю книги «Два півники» (видавництва «Веселка») й отримав бронзову медаль на міжнародному конкурсі «Мистецтво книги» у Ляйпцігу 1977 р., останні роки життя присвятив втіленню дизайну книги «Рукавичка» 1997 р. у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», за який також був нагороджений першою премією на Всеукраїнському конкурсі «Художник і друкарство». Творчий манері майстра притаманна щирість й опосередкованість, лаконічна ритміка, що ніби нагадувала модерністські ритми неофункціоналізму 1960-х – 1970-х рр., а твори виглядають свіжими, із збалансованими співвіднесеннями кольорових плям, ліній і площини аркуша. В образах Мишки-шкряботушки, Кабана-іклана та інших казкових персонажів В. Голозубов намагався передати філігранну вишуканість народної мудрості, що криється в українських казках, з притаманними його манері дотепністю, якоюсь охайною святковою урочистістю, та певною мірою раціональною побудовою веселої композиції.

Для Олеся Семерні (1936, с. Миколаївка Бердянського р-ну Запорізької обл. – 2012, Сокиряни Сокирянського р-ну Чернівецької обл.), художника-графіка із непересічною вдачею, що долучився до одного із найперших проєктів створення книги у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» («Ой ти, коте Марку» 1993 р.), притаманні лапідарні форми грайливого малюнку, ніби розфарбованого, як у хатніх мальовках, плямами чистих кольорів у народній

манері. Особливо йому вдавалися образи «олюднених» образів головних персонажів твору серії «Дитячі забавлянки», які набували у виконанні дизайнера якогось майже «рідного» звучання давно знайомих наративів казкових істот-мультиплікатів.

Натомість, творчу манеру відомого українського графіка-карикатуриста Анатолія Василенка (1938-2022 рр., Київ), що працював у журналі «Перець» ще від початку 1960-х рр., під час виконання проєктів художнього оформлення для видань «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ» у 2004–2010 роках вирізняла лагідна вдача, дотепний гумор, м'яке пластичне моделювання при гостроті контрастних поєднань фарб колориту. Автор розробив оздоблення для відомого томику «Тореадорів з Васюківки» Всеволода Нестайка, а також книг «На якому поверсі небо?» (обидві – 2004 р.) та «Таємниці козацького скарбу» (2010 р.). Варто зазначити, що у виконанні А. Василенка візії жартів набували певних анекдотичних сенсів, енергія яких захоплювала читача від обкладинки і першого розвороту і до останнього нахзацу книги.

Катерину Штанко (нар. 1951 р., Симферополь, АР Крим) кілька поколінь дослідників знають як непересічну українську мисткиню, художницю книги, що пройшла вишкіл в Київському державному художньому інституті й у своїй творчості більше тяжіла до київської графічної школи. Оскільки авторка від 1980-х рр. виступала учасником низки республіканських, всесоюзних і міжнародних виставок, за які виборювала нагороди, її творчість у мистецько-дизайнерських колах завжди знаходилася у центрі уваги.

Так, 1986 р. художниця отримала 2-гу премію й спеціальний диплом Всесоюзного конкурсу «Мистецтво книги» за ансамбль «Норвезьких народних казок», 1987 р. – 2-гу премію Всесоюзного конкурсу «Мистецтво книги» за проєкт оформлення видання «Михайлик – джура козацький», 1989 р. – 1-шу премію Всесоюзного конкурсу «Мистецтво книги». Надалі художниця і письменниця оформила «Фінські народні казки», казку «Попелюшка». Пізніше, за низку ілюстрацій до книг видавництва «Дніпро», «Веселка», співпрацю з

«Видавництвом Старого Лева», «Грані-Т», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГОЮ» К. Штанко отримала звання Заслуженої художниці України.

В останньому з перелічених видавництв мисткині належать розробки низки видань: одноосібно – «Золотий павучок» І. Малковича (1997 і нової версії 2009 рр.), окремі ілюстрації першого, другого та третього тому «Улюблених віршів» (1994, 2004, 2006; 2012; 2018 рр.), першого, другого та третього томів видання «100 казок» (2005–2006, Перша премія «Книги року – 2005»; 2006–2008; 2012 рр.), книги «Драconi, вперед!» (2014 р., одноосібно) та другого тому «Великої ілюстрованої книги казок» (2020 р., одноосібно).

Творчості К. Штанко притаманна філігранність малюнку, жваві лінії, артистизм виконання всіх елементів книжкового оформлення, починаючи від заставок і кінцівок, шрифтів, титульних ансамблів, ілюстрацій. Її творчий почерк завжди впізнавний у наслідуванні українського бароко, а специфічна манера акварелювання художниці, як у давніх стародруках високої доби розвитку староукраїнського мистецтва, дозволяє вирізняти її манеру з-поміж творчості інших художників-графіків відповідного періоду. Ясність композиції, чітка побудова планів, культура підходу до інтерпретації колориту і стилістики в творах чужоземних народів світу визначали специфіку компоновання фігур і плям на площині аркушу, виявляли авторське художнє чуття. За виконання дизайн-оформлення окремих ансамблів книг у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» К. Штанко була відзначена нагородами — зокрема, за книгу «Драconi, вперед!» на «Дитячій книзі року» за версією ВВС – 2014 в Україні [127].

Загалом, творчість цієї художниці вирізняється «ювелірним огрануванням» кожної деталі зображення, майстерністю і чутливістю, тактильною «сенсорністю» ілюстрацій рівня давніх великих майстрів, покладеної на оцифровані «ноти» сучасного образотворчого мистецтва та досконалість інноваційних дизайн-технологій. При цьому мисткиня у своїй творчості не приймає сучасних суспільних трендів штибу войовничої вульгарності та солодкуватої штучної надмірної «вродливості» і підходить до

оформлення книг як до свого кінофільму, стрічку якого тонко розглядає задалегідь у найдрібніших деталях [334].

Щодо Володимира Харченка, слід наголосити, що означений художник брав участь в ілюструванні найпершої книги видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» «Української абетки» 1992 року (виданої до першої річниці української незалежності з козаком-мамаєм) та першого тому книги «100 казок» 2005 р. з ефектними досконалими наративами візій К. Штанко, коли задавався стиль і загальний стрій пластичного моделювання обкладинок й ілюстрацій книг видавництва, побудований на суміші неопримитивізму з притаманною йому площинністю та «дитячістю» пропорцій та такого собі добірного сучасного поп-арту, розрахованого на певну культуру споживача, його смак, а також з урахуванням впровадження мистецьких технологій та різних підходів до креативного, осучасненого дизайн-проекування.

У цьому переліку художників одним з провідних варто назвати Владислава Єрка, ім'я якого стало уособлювати новий (після Г. Гавриленка зламу 1950-х – початку 1960-х рр.) етап української книжкової графіки кінця 1990-х – початку 2000-х років. Перелік творів цього дизайнера книги налічує тільки у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» сорок видань. Серед них (перелік за абеткою): три томи серії «100 казок», двологія «Аліса в Задзеркаллі» та «Аліса в Країні Див», «Гамлет, принц данський», сім книг про Гаррі Поттера, «До Форуму видавців у Львові», «Записки українського самашедшого», «Казки Туманного Альбіону» (українська та англійська окремі версії), «Король Лір», «Кресало» (українська та англійська окремі версії), «Крихітка Цахес», «Маленький принц», «Мандрі Гуллівера», «Маруся Чурай», «Повісті Гоголя. Найкращі українські переклади у 2-х томах», «Портрет Доріана Грея», «Ритуал», «Роксолана», «Ромео і Джульєтта», «Снігова королева», «Снігова королева» (інтерактивна книжка для iPad), «Снігова королева» (англійська), «Снігова королева» в серії «Міні-диво», «Старі видання», «Тарас Бульба», «Тарас Бульба» (нове ілюстроване видання), «Тореадори з Васюківки», «Хронос», «Яксуніні береги» [120].

Ключовою у творчості Владислава Єрка (нар. 1962 р. в Києві) є робота над оригінальною графікою для оцифрованого у подальшому вже згаданого тут видання «Снігової королеви» Г. Андерсена, що тривала у межах 1997–1999 рр. Дати відомі, оскільки у молодого тоді ще автора, випускника київської філії Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова, та видавця Івана Малковича збереглися відповідні ескізи та оригінальні графічні аркуші тих років [124].

Саме у цьому проєкті тоді ще більше художник-графік, ніж дизайнер-проектувальник В. Єрко, перейшов з двовимірної графіки до тривимірної, пошарової. Причому, окрім свого авторського, персонального «гангстерського» стилю, представленого у надзвичайно вишуканій і довершеній інтерпретації, він вводив елементи гіперреалізму, ніби наближаючи образ головної героїні з обкладинки до гламуризованих героїв Голлівуду 1930-х – 1940-х рр.

Експеримент з кольоровими ілюстраціями до казки Г. Андерсена та наступною масштабною роботою із чорно-білими ілюстраціями до Паоло Коельйо був настільки вдалим, що приніс дизайнеру прижиттєве міжнародне визнання. Спочатку перше із вказаних видань перемогло і вибороло Гран-прі в номінації «Найкраща книга 2000-го року» на Всеукраїнському конкурсі «Книга року». А надалі «Снігова королева» була визнана як «Найкраща дитяча книга – 2006» у США (Фонд Андерсена). Паоло Коельйо щодо цього видання, котре його містичним чином заворожувало, як і мільйони читачів, висловив наступну думку: «Це найдивовижніша дитяча книга, яку я бачив у своєму житті» [57].

Цей український шедевр книгодруку став світовим бестселлером і був виданий мовами практично всіх континентів у діапазоні від Великобританії до Південної Кореї й Австралії. У своєму сегменті його знають всі видавці світу та поціновувачі арт-буків приблизно так, як Андрія Шевченка у футболі, а Віталія Кличка у боксі. Тобто означена книга без перебільшень стала ще одним символом ідентичності і високої культури художнього розвитку України.

У 2004 р. ще одне видання, проілюстроване В. Єрком, перемогло на всеукраїнському конкурсі «Книга року – 2003». Це були «Казки Туманного

Альбіону» у його виконанні дизайн-оформлення. У 2008 р. талановитий художник і проєктант здобув ще одну нагороду — ілюстроване ним шекспірівське творіння доби високого ренесансу «Гамлет, принц данський» стало призером Гран-прі Львівського форуму видавців. До кінця 2000-х років В. Єрко став одним з чи не найуспішніших київських художників книги, ім'я якого вимовлялося поруч із брендом самого видавництва. Надалі майстер багато і плідно працював, і практично всі ним оздоблені видання здобули високу оцінку на внутрішніх (всередині країни) і міжнародних виставках, форумах і були відзначені відповідними преміями.

Образи геніального, без перебільшень, художника-графіка, з одного боку, сповнені споконвічних прадавніх українських марень, що дає широке поле для творчості, а з іншого — ніби ведуть у виміри якихось паралельних світів, матриць, космічних вихорів, до яких несуть глядача і читача в єдиному енергетичному потоці параструктуралістських надсюрреалістичних візій. Варто лише додати, що, можливо, наступні покоління будуть так само вивчати творчість дизайнера Владислава Єрка з його «Сніговою королевою», як творчість універсала Леонардо да Вінчі з його Моною Лізою (Джокондою).

Не менш яскравими є й чоловічі образи майстра — зокрема, Тараса Бульби з однойменної повісті славетного Миколи Гоголя в трилогії «Тарас Бульба», «Ніч проти Різдва», «Вій» 2005 року. В «а-ба-ба-ла-ма-гівському» прочитанні художник-дизайнер тут зміг вихопити сутність українського козака, характерницького «нутра», представивши публіці стилістично вивіреним і досконалим образ героя епохи бароко, сила якого черпається з предковічних духовних джерел, а один погляд вбиває. Рисунок в руках В. Єрка стає філігранним, бездоганим у своїй досконалості і ніби енергетично пульсуючим. Ця особливість його авторської манери породжує низку відчуттів та емоцій у читача, й нікого не залишає байдужим.

Іншим абсолютно унікальним талантом видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» є художник-дизайнер Кость Лавро (нар. 1961 р. у м. Новоукраїнка Кіровоградської обл.), який так само вправно і досконало

стилізує свої образи, як і Владислав Єрко, та володіє високою культурою графічної лінії, живописної плями, впровадження мистецьких технологій. Після закінчення Української академії книгодрукування митець виробив свій неповторний стиль, де поєднував модерністичне бачення, вкорінене у мистецтві плеяди «Розстріляного Відродження» 1920-х – 1930-х рр. з авангардистськими флюїдами із глибокими національними яскравими сентенціями. Загалом 38 видань, оформлених К. Лавром у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», стали тим недосяжним для багатьох художників книги щаблем, за які він отримав звання Лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Перші кроки цього художника-дизайнера на цьому підприємстві також майже збігалися із датою заснування останнього. «Дитяча Євангелія» 1993 р. стала тим стартом, з якого розпочалася мистецько-дизайнерська кар'єра К. Лавра у цьому видавництві. Далі були «Улюблені вірші» (1994, 2004, 2006, 2008 рр.), «Улюблені вірші-2» (2005 р.), «Пан Коцький» (1997, 2005 рр.), «Абетка» (1999 р., перша премія на «Книзі року – 1999»), «Котик та півник» у серії «Міні-диво» (2001 р.), «Росла собі ялиночка» (2002 р.), «Козак Петро Мамарига» М. Вінграновського (2002 р.), книги серії «Міні-диво» 2002 року («Хатка, яку збудував собі Джек», «Їде мишка», «Падав сніг на поріг», «Різдвяна рукавичка», «Улюблені вірші»), оформлення книг І. Малковича «Різдвяна рукавичка» (2004 р.), «100 казок. 1-й том» (2005–2006 рр., перша премія на «Книзі року – 2005»), М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (2005, 2007, 1-ша премія на «Книзі року-2006», 1-ша премія Міжнародного Московського книжкового ярмарку – 2007 р.), П. Глазового «Гуморески» (2007 р.), «Казка про котика та півника» (2008 р.), «100 казок. 2-й том» (2006–2008 рр.), «Співомовки козака Вінка Руданського» (2009 р.), «Дитяча Євангелія» (нова, доповнена ілюстраціями, 2009 р.), «Повісті Гоголя. Найкращі українські переклади у 2-х томах» 2009 р.), «Улюблені вірші. 2-й том» (2012 р.), «100 казок. 3-й том» (2012 р.), «Падав сніг на поріг» (2015 р.), «Не будь, мала, козою» (2016 р.), «Улюблені вірші. 3-й том» (2018 р.), «Му ABC book» (2020 р.), «Велика ілюстрована книга казок. Том 2» (2020 р.).

Крім цього красномовного переліку варто відзначити паралельну епізодичну діяльність К. Лавра у підготовці зарубіжних видань, деякі з котрих відомі: «The Cat and the Rooster», Alfred A. Knopf (США, 1995 р.), «Le Carnaval», Calligram (Швейцарія, 1998 р.), «Le grand livre du Loup», Bayard Poche (Франція, 1999 р.) [154].

В очах образів персонажів зазначеного майстра завжди дивограй і розмай позитивних емоцій, автору притаманне ліричне відчуття рідної природи, його «ментальних параметрів», придатних для існування справжнього українця. Тільки в оформленнях Євангелій Кость Лавро відходить від своєї щиросердної манери національного гедонізму та пропонує глядачу зануритися в аскетичний світ намолених духовних екзистенцій, виконаних в іконографічній манері, наближеній до греко-візантійських канонів.

Крім видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», цей автор виконує замовлення й для українського видавництва «Розумна дитина» та популярного дитячого французького журналу «Pomme d'Api». Кость Лавро, як і Владислав Єрко та Катерина Штанко, є членом Національної спілки художників України. Найбільшу славу майстру принесли ілюстрації до видання «Ніч перед Різдом» за М. Гоголем, світовідчуття якого К. Лавро зміг передати якомога найповніше, враховуючи роки, проведені у дитинстві в атмосфері гоголівських місць під Диканькою на Полтавщині. Дана книга отримала статус найкращої з-поміж дитячих видань України 2007 року (Всеукраїнський конкурс «Книга року – 2007»).

Загалом за своє творче життя К. Лавро 5 разів виборював перші премії за досягнення в оформленні книг, і жодного разу не отримував другі чи треті. Його творчість доводить, що знання й тонке відчуття українського фольклору і народного мистецтва у сукупності із застосуванням сучасних дизайнерських програм та інструментарію дозволяють створювати абсолютно новий за формою і змістом книжковий контент, який поцінований у сучасній публіки [154]. У цьому сенсі певною мірою йому близька творчість іншої художниці-дизайнерки видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» Євгенії Гапчинської.

Зазначена майстриня (нар. у Харкові 1974 р.) після закінчення Харківського художнього інституту (зараз Харківська державна академія дизайну та мистецтв) пройшла шлях різноманітних етапів розвитку дизайнера. До лав художників-дизайнерів видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» вона долучилася у 2000-х рр., коли плідно співпрацювала з І. Малковичем. Тоді було випущено перше видання в її оформленні — книга «Ліза та її сни» І. Малковича 2005 р. (перша премія на Львівському форумі видавців 2005 р., друга премія тоді ж на «Книзі року»).

Пізніше Є. Гапчинська виконала оправи до книжок «Чарлі і шоколадна фабрика» та «Матильда» (2005 і 2006 років видання відповідно). Надалі авторка співпрацювала з іншими відомими українськими видавництвами. Зокрема, з «АРТ-НЕЙШН», де у 2017–2018 рр. видала два бестселера «Аліса в країні див» та «Аліса в Задзеркаллі» за Л. Керроллом з інтерактивною графікою, що «оживає» при наведенні камери смартфона. Крім співпраці з різними видавництвами, Є. Гапчинська випускала марки, в період пандемії — графічні листівки та іншу дизайн-продукцію [12].

Специфікою творчості цієї художниці в галузі книжкової графіки було інтегрування напрацьованих образів зі станкового малярства до царини графічного, промислового дизайну, а також дизайну середовища та одягу [13]. Авторською «фішкою» Євгенії Гапчинської є, окрім стилізації власних образів найвних дітлахів-янголят із рожевими щічками, впровадження інтерактиву до графічного дизайну книги [11]. При цьому художниця-дизайнерка у пошуках стилю постійно балансувала між гламуром і кітчем, хоча її образи завжди виглядали досить стильно [10].

Виключно високомистецькими за дизайнерським вирішенням є книги сучасного українського видавництва «Основи», започаткованого у Києві 1992 року подружжям Соломії Павличко і Богдана Кравченка. Від 1999 р. асортимент видань тут було розширено перекладами сучасних підручників з історії, філософії, економіки. Але випуск продукції цього спрямування від 2010-х рр., коли видавництво очолила донька подружжя Богдана Павличко, все одно

відбувався у форматі арт-об'єктів, естетично індивідуалізованих та привабливих. Мистецьки довершені й нестандартні візуальні проекти ілюструвалися виключно професійними художниками.

Одним з найбільш значущих втілених проєктів видавництва «Основи» стало видання книги «НеСвідоме мистецтво. Художні рефлексії. Україна після 2013-го» авторства сучасної вітчизняної культурологині Олесі Геращенко. У монографії розглянуті такі питання, як реакції провідних українських художників на Революцію Гідності та події довкола неї. Під обкладинкою зібрані понад п'ятдесят інтерв'ю із митцями й кураторами і 100 репродукцій їхніх творів, які виступають зоровими наративами певних рефлексій доби.

Ці артефакти розглядаються у даній книзі як частина культурної антропології, в якій у фокусі тема війни, революції. З-поміж соціально заангажованих митців у виданні 2014 року фігурують Іван Марчук, Олександр Ройтбурд, Матвій Вайсберг, Анатолій Дубовик, Анатолій Криволап, Павло Маков, Гамлет Зінківський, Роман Мінін, Марія Кулікова, Нікіта Кадан, Жанна Кадирова, Олекса Манн, Артем Волокітін й ін. Цікавими рішеннями є оформлення книги колажною серією зі старих фотографій «шахтарського фольклору» 1920-х – 1980-х рр. Гамлета Зінківського, осмислення «28 робіт про Майдан» Матвія Вайсберга тощо [369].

У 2017 р. у видавництві «Основи» вийшла друком в оформленні дизайнера Дмитра Яринича англійська версія книги Євгена Нікіфорова, Лізавети Герман, Ольги Балашової «Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics», присвячена творчості художників з української царини модернізму 1950-х – 1980-х рр. На Книжковому Арсеналі того ж року видання вибороло Гран-прі за найкращий дизайн у номінації «Мистецька книга» [2].

У 2018 р. вказане видавництво для ілюстрування англійської версії «Катерини» Т. Шевченка залучило відомого сучасного художника-графіка Миколу Толмачова, котрий пройшов французьку художню школу у Парижі і для кого робота над оформленням поеми стала першою у такому жанрі (Додаток Б, рис. 5.59-Б.5.62). В ілюструванні даного твору митець використав стилістику

гіперреалізму, чим, фактично, за задумом арт-директорки видавництва Ганни Копилової, зламав сталі традиції сприйняття класичних художніх образів доробку Т. Шевченка серед широких мас [51]. Більше того, варто зауважити, що експерименти видавництва «Основи» у галузі оформлення книжкових видань руйнують й деякі стереотипи дизайну вітчизняної книговидавничої сфери.

Не менш цікавим з точки зору розробки креативних дизайн-концепцій своєї книжкової продукції є Видавничий дім «АДЕФ-Україна», створений 1995 року у Києві. Відносно молоде підприємство, шлях якого становить менше тридцяти років, встигло зарекомендувати себе на вітчизняному книговидавничому ринку як потужне та високопрофесійне, що дбає не лише про власне ім'я, а й про імідж української книги на світовому рівні. Діяльність ВД «АДЕФ-Україна» сфокусована на дотриманні й розвитку високих стандартів поліграфічної справи в Україні з метою відродження традицій мистецтва книги в умовах сучасних трансформацій видавничо-інформаційної галузі (Додаток Б, рис. 5.89, 5.91, 5.98).

Гаслом команди видавництва було і залишається прагнення надавати «гідному змісту ідеальну форму», що успішно реалізується у численних проєктах. Серед вартих уваги — у першу чергу, книги державного значення, що забезпечують книговидавничий сегмент української національної культури (церемоніальні видання, подарункові, презентаційні). Насамперед, це «Пересопницьке Євангеліє» — фоліант, котрий разом із культурно-мистецькою виконує державну функцію книги, яка призначена для складання присяги на вірність Україні її президентами. Видання виконане з усією відповідальністю, продиктованою культурно-історичними та політичними обставинами, адже має презентувати зразок високого мистецтва і втілювати естетику національної духовності (Додаток Б, рис. 5.98-5.102). Докладніше цей проєкт з точки зору його дизайн-концепції буде проаналізовано у наступному розділі.

Значна частина продукції ВД «АДЕФ-Україна» характеризується виразними художньо-стилістичними рисами, оскільки переважно презентується класичними творами, що апріорі є візуально асоціативними (наприклад,

«Енеїда» І. Котляревського, «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, «Фархад і Ширін» А. Навої тощо), або офіційними виданнями, призначеними для конкретної освітньо-наукової чи дипломатичної мети («Обід з послами у Києві» (авторка проєкту — І. Резнік), альбом-каталог листівок початку ХХ століття Гуцульщини та Прикарпаття «Мій рідний край» П. Корпанюка, «Український народний орнамент Ольги Петрівни Косач» (авторка проєкту — Т. Серебреннікова) тощо). Тобто основним своїм завданням видавці вважають виховання витонченого смаку сучасного українського читача шляхом пропозиції дійсно високоякісної книги. Розширенню читацької аудиторії ВД «АДЕФ-Україна» сприяють також двомовні проєкти і видання, орієнтовані на сімейне прочитання [134].

Натомість, багатопрофільне видавництво «Ранок», засноване у Харкові 1997 р., спочатку було зорієнтоване на випуск літератури для дітей різних вікових категорій, а також їх наставників. Але оскільки час започаткування вже дозволяв працювати в ринкових умовах поза вимогами колишніх художньо-технічних рад, то художньо-дизайнерська специфіка цієї продукції більше адаптована під неоімпресіоністичні та «огламурені» вимоги років близько Міленіуму та конструкторські й інші ігрові забаганки відповідної категорії споживачів. Зокрема, в асортименті продукції підприємства є книжки-ігри, картонки, вірші, казки, двомовні білінгви тощо.

Виробнича «фішка» видавництва – використання поліграфічних технологій із затосуванням переробленого паперу з метою збереження екології, а також розробка виключно цифрового продукту, з наголошенням на електронному документообігу та технологічності процесів в умовах цієї концепції розвитку. Особливий напрям роботи – збірники тем з англійської мови для учнів шкільного віку, що передбачає специфіку організації сторінок по типу коміксів з прямою мовою персонажів у кляксах-баблах, приведення у форматі сторінки наочних наративів з елементами інфографіки, словникових фрагментів. Крім Львова і Києва, ця компанія щорічно виставляє свою продукцію на «Зеленій хвилі» в Одесі.

Особливу увагу у видавництві «Ранок» почали приділяти якості художнього проєктування та оформленню книжок від 2010-х років. Тоді кілька дизайнерів отримали престижні відзнаки за свою фахову роботу. Зокрема, 2014 року оздоблення книги «Лускунчик» у виконанні Марини Пузиренко було представлено у каталозі найкращих книг для юного покоління українців за версією Міжнародної ради з дитячої та юнацької книги у Мехіко (Мексика), Американський континент. Також цього року дизайн художника Івана Кравця до книжкового видання «Пієр Пен» Джеймса Баррі репрезентувалися в арт-галереї коледжу Кінгзборо Нью-Йорка на виставці під назвою «Мандрівки країною книг: сучасні ілюстратори дитячої літератури».

Завдяки неодноразовим відзнакам за якість поліграфії, дизайну та ілюстрацій упродовж останніх десяти років видавництво «Ранок» посіло почесне місце з-поміж продукції інших флагманів ринку вітчизняної книги. Його специфіка книжкового оформлення наразі полягає у наближенні до вимог закордонної публіки, зокрема, американської, що стало можливим у результаті партнерства з The Walt Disney Company (приклад оформлення в такому стилі – так звані «зворушливі книжки» видавництва штибу «Таке веселе слонення» тощо).

При цьому колектив авторів доповнений високопрофесійними редакторами, художниками, дизайнерами, верстальниками, коректорами тощо. У 2018 р. це видавництво стало лідером за кількістю виданих книжок в Україні. Сьогодні колектив «Ранку» використовує електронні інноваційні додатки у підручниках. Окремим цікавим сегментом продукції видавництва є креативні розмальовки для дітлахів з серії «Арт-студія» на тему міст, тварин і країн, розроблені професійними художниками-дизайнерами.

Також у «Ранку» адаптували твори французького автора й художника Алена Грі до випуску в Україні книжечок повчального змісту, які можуть захопити дитину своєю енциклопедичністю. У цій серії видано «Пори року», «Кольори», «Числа», «Відкрий для себе», які покликані розтлумачити окремі питання осмислення навколишнього світу, у тому числі складні для сприйняття

юної аудиторії. Ці твори проілюстровані таким чином, аби дитина мала змогу розгледіти в картинках найдрібніші деталі [52].

Над концепцією сучасної нетривіальної арт-книги міркують також й у «Видавництві Старого Лева» (ВСЛ), започаткованого у Львові 2001 року. Там головне гасло про те, що «українське – це якісно, модно, яскраво», реалізується в накладах через концепцію руху до творення позитивного європейського іміджу країни, уфундованої на підвалинах напрацювань старого Львова доби Івана Федоровича. Профіль видавництва – книги для всієї родини, зокрема — художня література, поезія, як вітчизняна, так і іноземна, науково-пізнавальні та освітні видання для дітей, кулінарні книги й альбоми, котрі мають якісний друк та вирізняються впізнаваним стилем.

Відомо, що крім Романи Романишин та Андрія Лесіва, оформленням книг тут займалися Анастасія Стефурак, Слава Шульц, Наталя Гайда, Оксана Йориш, Ольга Кваша, Івета Ключковська, Христина Лукашук, Оксана Мазур, Андрій й Діана Нечаєвські, Максим Паленко, Олег Петренко-Заневський, Мар'яна Петрів, Юлія Пилипчатіна, Ростислав Попський, Мар'яна Прохасько, Даша Ракова, Катерина Садовшук, Алена Семчишин, Світлана Хміль, Володимир і Катерина Штанки, Оксана Була, Грася Олійко.

Особлива увага тут приділяється дизайну книжкової оправи. Так, над зовнішнім художнім оздобленням книг працюють дизайнери Назар Гайдучик (гурт «Плесо», арт-директор видавництва), Андрій Бочко (гурт «illusions»), які є музикантами за сумісництвом, а також Оксана Йориш, Тетяна Омельченко, Антон Селлешій. При цьому Назар Гайдучик 2020 р. у конкурсі Ukrainian Design: The Very Best Of 2020 у номінації 10A «Book design and illustration» отримав найвищу нагороду за палітурку до книги «Магнетизм Петра Яценка». У цій же номінації нагороду також отримав дизайнер видавництва Антон Селлешій за оформлення книги «Її тіло та інші сторони» авторки Кармен Марії Мачадо [1].

Творча парадигма видавництва є дуже трансформативною, адже, окрім книжкової графіки українських художників-дизайнерів штибу Олесі

Магеровської (дизайн книг «Зварю тобі борщику», «Пава з павенятами»), Марисі Рудської (художнє оздоблення видань «Пташині скоромовки», «Місторія однієї дружби»), Ілони Сільваші (оформлення книг «Бунар» Катерини Калитко, «Я буду дивитися, як ти пишеш» Ніни Кур'яти), Бориса Єгізаряна (ілюстрування видання «40 джерел»), тут активно застосовують ілюстративний матеріал цілої низки європейських оформлювачів книги: естонки Катерін Заріпп (ілюструвала «Друзі вовчика»), фіна Бернда Кісселя (ілюстрації до книги «Мюнхгаузен»), бельгійця Гюго ван Лоока (ілюстрації до книги «Вовкулачення Дольфі»), німця Торбена Кульмана (ілюстрації книг Ліндберга «Історія неймовірних пригод Мишеняти-летуна», Армстронга «Неймовірні пригоди Мишеняти, яке літало на місяць»), американців Мо Віллемса та Девіда Літчфілда, що ілюструють власні книжки штибу «Мій друг засумував» та «Ведмідь-піаніст», іспанця Ікера Споціо (оформлення книжок про художників «Це Караваджо», «Це Магрітт»), італійця Стефані Капоні (ілюстрував видання «Магія у книжках: чарівні історії для читачів різного віку», «Фантастика і фентезі: книги, які варто прочитати») та інших.

Через таку строкатість підбору дизайнерів у видавництва виходить бути модним і завжди різноманітним у своєму сегменті продукції. З одного боку – це перевага у зв'язку з цікавим ознайомленням читача з різноманітними європейськими й американськими сучасними тенденціями в оформленні книги. З іншого боку – втрачається дещо з національного надбання книжкового мистецтва, хоча, цей аспект компенсується оригінальністю і неповторністю кожного видання [1]. Відтак, видавнича парадигма «ВСЛ» формується на основі принципів відкритості до дизайнерських експериментів, професійної мобільності та творчої конкурентності.

З-поміж потужних видавництв, зорганізованих в Україні упродовж останніх років, високим рівнем оформлення художньої літератури вирізняється видавництво «Грані-Т», започатковане 2006 року в Києві. Від початку воно спеціалізувалося на випуску дитячої літератури, культурологічних і мистецьких виданнях. Тут вийшли друком книги О. Лагутенко «Українська графіка» ХХ

століття» 2006 р., Л. Ушкалова «Від бароко до постмодерну» 2011 р. та ін. Видавництво існувало до 2018 р., встигло видати низку яскравих видань з якісним дизайнерським вирішенням штибу «Солька і Кухар Тара-пата» Оксани Луцевської та Лани Світанкової в оформленні Ольги Гаврилової (випускниці КДІДПМД ім. М. Бойчука, Львівської національної академії мистецтв) 2012 р. (видання відзначене дипломом третього ступеня на Міжнародному конкурсі «Мистецтво книги»). У 2012 р. на Міжнародному конкурсі «Мистецтво книги» у номінації «Арт-книга» диплом першого ступеня отримала книга «Корабель дурнів» Себастіана Бранта видавництва «Грані-Т» (ілюстратор – Юрій Чаришніков, випускник Львівського поліграфічного інституту ім. І. Федорова). Серед асортименту продукції наведеного видавництва кілька книжкових проєктів належать київському дизайнеру, Заслуженому художнику України Андрію Буднику.

Ще одним успішним видавництвом є «Балтія-Друк» [356], яке було утворене 1997 р. подружньою парою Вірґініюсом Строля та Рутою Малікенайте у Києві, котрі започаткували напрям оприлюднення культурної спадщини українсько-польсько-литовської спільноти, причому в досить вишуканому вирішенні – переважно як подарункових повноколірних видань на фінському крейдованому папері. Залучення професійних фотографів і фахових художників-дизайнерів доповнювало відбір авторів-інтелектуалів, створюючи в симбіозі ансамбль книги, довершеної як за формою, так і за змістом.

Відомо, що однією з художниць, що співпрацювала із означеним видавництвом, є киянка Олена Железняк (1996 р. закінчила НТУУ «КПІ»). У тому числі, дизайнерка виконувала оформлення вишуканого альбому фотохудожника Романа Михайлюка «Коло вічності українських Карпат» з передмовою Мирослава Поповича 2007 р. (на п'яти мовах). Ця книга видавництва «Балтія-Друк» стала призером Всеукраїнського конкурсу «Книжка року – 2009».

У 2016 р. видавництво «Балтія-Друк» почало реалізовувати надзвичайно цікавий проєкт у вигляді серії альбомів про творчий доробок лауреатів

Шевченківської премії в галузі образотворчого мистецтва і випустило перший том про Костя Лавра з його ілюстраціями. Якість друку цієї книги дозволила продемонструвати всю веселку барв творчості відомого художника української книги, а наклад видання був у рамках меценатської ініціативи керівників видавництва за програмою «Українська книга» переданий до вітчизняних бібліотек [126].

Одними з яскравих прикладів продукції цього видавництва є «Історія Литви кожному» авторського колективу з чотирьох докторів історичних наук А. Бумблаускаса, А. Ейдінтаса, А. Кулакаускаса, М. Тамошайтіса (2018 р.), «Історія традиційних українських прикрас» знаних львівських авторок-етнологинь — кандидатки історичних наук Ганни Врочинської та докторки мистецтвознавства Галини Стельмашук (2020). Це повноколірні масштабні проекти подарункового формату, з яким традиційно працює дане видавництво, оформлені за класичними вимогами до таких книжок – лаконічно, дорого й естетично довершено та стильно.

Ще одним з гравців на вітчизняному арт-ринку з-поміж видавництв є «Родовід», що спеціалізується на якісно ілюстрованих виданнях мистецтва, арт-директоркою якого з 1992 р. стала художник і дизайнер Ірина Пасічник. На офіційній сторінці цього видавництва представлено 11 авторів і авторських колективів, які забезпечують дизайн продукції цього підприємства. А саме це Саша Биченко (займається цифровими продуктами і дизайном візуальних комунікацій); графічний дизайнер Катерина Большакова (Kata Taratata); автор низки втілених проєктів видавництва «Родовід» у співавторстві з Оленою Старанчук – Олег Грищенко (обоє кияни), а саме «The Ukrainian Academy of Art» Олени Кашуби-Вольвач й інші праці; ілюстраторки Анна Іваненко й Євгенія Полосіна (Київ), що оформили такі видання, як «Українське мистецтво: від доби бронзи до сьогодення», «Тетяна Яблонська в колекції Запорізького художнього музею»; фахівці з дизайну, упаковки, шрифту, книжкової графіки, у тому числі в медіа Михайло та Ольга Квітки (Харків), автори дизайну книг «Вишивка Чернігівщини», «Харківська пейзажна школа», «Костянтин

Піскорський» тощо); художниця-фотограф, яка працює з арт-буками та арт-об'єктами, Катерина Лесів; арт-кураторка мистецьких проєктів і дизайнерка Ірина Нікітіна (Київ), у послужному списку якої оформлення таких унікальних видань, як «Квіти і птахи в дизайні українських килимів», «Катерина Білокур: мистецька заповідь»; гурт фахівців з дизайну шрифтів, оформлення ансамблів книг у складі Іллі Павлова, Марії Норамян та Дар'ї Тітаренко (Харків), характерні приклади їх дизайнерської праці – «Вишивка Східного Поділля», «Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років», «Квіти і птахи в дизайні українських килимів»; згадана вище дизайнерка Ірина Пасічник (Київ), що брала участь у низці проєктів видавництва «Родовід», насамперед, збірки «Чисте мистецтво» (малого каталогу митців), «Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ століть. Частина 1 і 2», «Вишивка козацької старшини ХVІІ–ХVІІІ століть з колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського», «Марія Примаченко. Дарую Вам сонце», «Гуцульська вишивка з колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття», «Ukrainian Icons 13th – 18th centuries»; Микола Шток, який оформив видання «Роман Петрук», «Ікони Шевченкового краю», «Сорочинський іконостас», «Квіти і птахи в дизайні українських килимів» [3].

Тільки перелік цих видань, випущених за 30 років діяльності видавництва, вражає. Специфіка поліграфічного друку тут включає вимоги до нюансування кольорів у репродукціях творів відомих художників, гідне представлення національної культурної спадщини, що потребує від сучасних дизайнерів особливих напрацювань і високих професійних навичок. Велика частина результату часто залежить від якісного фотографування творів з вітчизняних мистецьких колекцій, а також від комп'ютерного редагування зображень творів, що мають певні втрати від часу і потребують значних зусиль дизайнерів у напрямку усунення цих недоліків.

Ще одним видавництвом, яке активно залучало професійних художників-дизайнерів до ілюстрування власних видань, стало тернопільське видавництво «Навчальна книга – Богдан» (скорочено «Богдан»),

започатковане 1997 р. для випуску навчальної, методичної та з 2003 р. художньої і дитячої літератури в Тернополі. Співпрацювало це підприємство із такими визначними майстрами книги кінця ХХ – початку ХХІ століть, як Сергій Якутович, Яна Гавриш, Олег Кіналь, Світлана Словотенко, Тереза Проць, Андрій Говда, Оксана Хейлик, Анна Ребрик і дизайнери львівської творчої майстерні «Аграфка».

Видані тут книги з серії «Світовид» – «Айвенго» Вальтера Скотта та «300 льє під водою» Жюльє Верна – були відзначені як лауреати конкурсу «Мистецтво книги України» саме за художнє оформлення Володимира Басалиги та Олега Кіналя. А казка «Рукавичка» 2011 р. і «Ріпка» 2013 р. з дизайном від майстрів творчої майстерні «Аграфка» були внесені до престижного міжнародного каталогу кращих дитячих світових видань «Білі круки».

У видавництві «Навчальна книга – Богдан» також вийшли друком книги з серії «Золота Пектораль», «Скарби Сходу», «Дивовид» в оформленні Ростислава Крамара, «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича та «Афоризми для розуму і серця» в оздобленні Володимира Басалиги, казка «Червона шапочка» Шарля Перро та «Чарівний світ ельфів» у дизайн-розробці Світлани Радчук [339]. Ці високохудожні твори сьогодні вирізняють тернопільське видавництво «Богдан» на вітчизняному арт-ринку й були відзначені низкою престижних нагород за оригінальність книжкової продукції.

Львівська арт-майстерня «Аграфка», тандем художників-видавців подружжя Романи Романишин та Андрія Лесіва, що пройшли творчий вишкіл у Львівському мистецькому коледжі мені Івана Труша, а потім — у Львівській (нині — національній) академії мистецтв, почала діяти наприкінці 2000-х, коли означені художники-дизайнери почали виконувати цілісну розробку макету книги – від концепції, безпосереднього конструювання, макетування, верстки до повного графічного опрацювання тексту, оправки та ілюстрацій.

Після професійного стажування з дизайну книги у Кракові під грантову стипендію «Gaude Polonia» 2010 р. цей тандем художників-дизайнерів почав співпрацювати із тернопільським видавництвом «Богдан». Далі співпраця

Р. Романишин та А. Лесіва продовжилася із львівським «Видавництвом Старого Лева», де від 2013 до 2015 рр. виходила низка видань для дорослої аудиторії, у тому числі й авторства самих означених художників-дизайнерів, широко поцінована книговидавничою спільнотою України.

У 2016 р. творча майстерня «Аграфка» здійснила оформлення книги з серії абеток-енциклопедій «Франко від А до Я» авторства відомих франкознавців Богдана та Наталі Тихолозів, яка здобула премію як «Найкраща книга Форуму видавців – 2016». Наступного року це видання було відзначене премією «ВОВ 2017» на братиславському Бієнале художньої ілюстрації [2]. Низка нагород за книжкову продукцію, оформлену цими художниками-дизайнерами, підтверджує їх високу культуру виконання усіх мистецько-проектних і технологічних процесів у книговидавництві, вдалі авторські творчі підходи (приміром, питома львівське художньо-образне вирішення ансамблів) до оздоблення книги, яка, у першу чергу, має бути ідентифікована саме як українська.

У цьому сенсі дизайнерська діяльність «Видавництва Старого Лева» та творчої майстерні «Аграфка» стали індикатором нової якості вітчизняної книги, котра не лише виконується з урахуванням традицій оформлення оригінальних стародруків і рукописних книг, а й має своє виразне «обличчя» на світовому арт-ринку високохудожньої книги, із широким запитом споживачів. Тому на переклади видань творчої майстерні «Аграфка» є попит у сусідніх європейських країнах, а також у Прибалтиці, де з часів Великого князівства Литовського і Речі Посполитої існувала спільна тяглість традицій оформлення книжкових видань, розуміння високої культури рукотворів. Загалом, приміром, авторські права на випуск продукції майстерні «Аграфка» придбало 22 країни, з-поміж яких є ОАЕ, Іспанія, Франція, Японія. Завдяки цим книгам іноземні читачі долучаються до українського культурного поля, вчать розрізняти і цінувати усе питома українське.

Підсумовуючи вищенаведене, слід зазначити, що, окрім іншого, примітною загальною ознакою сучасного книжкового дизайну, що простежується, завдяки

аналізу продукції вітчизняних видавництв другої половини ХХ – початку ХХІ століть, є тенденція до поєднання книговидавничої діяльності в Україні із загальним культурним процесом, оскільки сьогодні «успішна» книга не може відбутися без відповідної івент-підтримки. Тобто художня цінність кожного нового книжкового видання частково залежить від рівня й змістовності святкового заходу на честь його появи – презентації, що є актуальним і достатньо популярним навіть зараз, у період воєнного стану в нашій державі (до прикладу — презентаційні івенти видавництва «АДЕФ – Україна»).

Крім того, сама актуальність популяризації книжкового мистецтва в Україні сьогодні посилюється воєнними діями з боку сусідньої держави-агресора, що саме по собі вимагає творчої відповіді митців усіх галузей, а, в першу чергу – тих, хто має важелі реального впливу на соціум. Адже книга – один з тих інструментів, котрі завжди використовувалися владою для розстановки потрібних акцентів, і вже неодноразово доводила власну агітаційну спроможність (Додаток Б, рис. 3.25-3.32). У часи функціонування видавництв переважно державного підпорядкування цей процес був ще більш керованим органами влади. Тепер же, коли кожен видавець має змогу самостійно дбати про власне професійне «обличчя», на перший план виходять фахові якості дизайнерів книги. При цьому унікальність проєктувального процесу книжкової продукції полягає у подвійній ефективності, оскільки і кінцевий результат, і безпосередньо етапи розробки однаково сприяють вихованню у всіх задіяних осіб бережливого ставлення до національних культурних надбань, пізнавально-історичної мотивації, поваги до великих представників нашого народу.

3.3. Особливості розвитку сучасного книжкового дизайну в альтернативних книгоформах

Сучасний книжковий дизайн чутливо та динамічно реагує на будь-які зовнішні трансформації, а найперше — на ті, що відбуваються у галузі

соціальної комунікації та естетичної свідомості. Актуальні на сьогодні творчі експерименти дизайнерів спрямовані на виявлення нових можливостей книжкового організму, порушення традиційних схем його функціонування, а також перегляд звичних орієнтирів простору книги, його внутрішніх та зовнішніх абрисів. Ці процеси зумовлюють появу нових форм книги, які потребують наукового аналізу задля визначення специфічних візуально-проектних особливостей та типологічної приналежності. Лінгвістичний поворот у філософії ХХ століття відіграв важливу роль для реформування теоретико-методологічних засад сучасного гуманітарного знання. Нові методологічні засади, що виходили з позиції теорії знаків, концептуальної метафори, герменевтичної інтерпретації та структуризації, конструктивно сприяли гуманітарному дискурсові у вирішенні проблемних питань сучасності.

Феномен мультимодальності демонструє зміну правил комунікації шляхом залучення альтернативних каналів інформації, що своєю чергою трансформує усталені культурні коди, впливає на інтерпретацію наявних текстів, зумовлює специфіку створення нових текстів та важкопередбачувану взаємодію усталених і нових культурних кодів з майбутніми [416]. У цьому контексті важливим є відстеження тенденцій до мультимодальності у соціальному семіозисі книжкового дизайну. Поява нових модусів у звичних каналах комунікацій та осмислення традиційних засобів художньої виразності як таких відповідає мультимодальній смислотворчій парадигмі, вихід за усталені канали комунікації сприяє як розвитку нових категорійно-поняттєвих апаратів, так і переосмисленню наявних [416].

Серед новоутворених альтернативних книгоформ, у першу чергу, варто виділити комікс (так званий мальопис), котрий з'явився в Україні нещодавно, але набуває дедалі більшої популярності (Додаток Б, рис. 3.18-3.24). «Комікс» – це зручний загальний термін, яким позначають розміщення зображень у певній логічній послідовності. На думку дослідника коміксів Скотта Макклауда, цей загальний термін описує «комік-стрипи», «комік-буки», наскельний живопис, давньогрецький вазопис, зображення на гобеленах та вітражах. Усі ці, здавалося

б, різні форми комунікації можна розглядати як єдине медіа з кількох причин. Насамперед – через спорідненість форми, оскільки у всіх коміксах історія розповідається за допомогою певних сюжетних фрагментів різної довжини, зображених у панелях. Панеллю у цьому контексті називається відокремлена частина сторінки, що містить конкретний момент історії.

Ще одна формальна схожість – великий потенціал для використання композиційних елементів, імітації світла й інших елементів композиції, що цілком природньо для всіх наведених варіантів візуальної комунікації..До комунікаційних медіа також можна залучити комік-буки, які поєднують в собі текст і зображення у різних пропорціях. За своїм форматом комік-буки – видання, в яких сутність самої історії подана через мальовану чи текстову графіку у межах послідовних панелей і сторінок [263].

Графічні романи, які також можна вважати піджанром коміксу, це ті ж самі мальюписи, але більш масштабні та художньо довершені. У такий спосіб сучасні митці намагаються відокремити свої роботи від стереотипних уявлень про комікси, а видавці – підвищити рейтинг свого продукту та прокласти дорогу до книгарень і бібліотек. Проте, на практиці графічний роман може мати значно більший формат за звичайні комік-буки та містити у собі доволі самодостатню розповідь (Додаток Б, рис. 3.29-3.32). Слід також зазначити, що ці романи, на відміну від комік-буків, стали окремим медіа ще приблизно у XIX сторіччі й існують до сьогодні дещо в іншому культурному просторі.

Переважна частина вітчизняних публікацій присвячена аналізу конкретних графічних романів у контексті сучасного літературознавства, що зосереджує увагу на наративній та ідейній складових окремо взятих творів без належного урахування ролі візуальної складової для жанру в цілому. Хоча теоретичний аналіз та практичне застосування нових синтетичних прийомів і засобів передачі соціокультурних кодів через візуальне складає цінність не лише у контексті дизайну, а й для інших мультимодально-орієнтованих галузей.

Зміна парадигми чинного дискурсу шляхом зміни його парадигмальних модусів бурхливо впливає на решту, проте, вплив цей не піддається аналізу без

урахування компонентів, їх причин і наслідків. Сучасним прикладом мультимодальності можна вважати зростаючу популярність графічного роману – синтетичного графічно-літературного жанру на межі коміксу, книги та кінематографа [430].

Проте, питання про сутність мультимодальності та характер знакової взаємодії в графічному романі лишається малодослідженим, переважна кількість досліджень, навіть виходячи з дотичних засад, зосереджується на окремих закордонних та вітчизняних коміксах і графічних романах. Такі дослідження, хоч і виділяються своєю ґрунтовністю, мають радше філологічно-мистецтвознавчий характер, а їх висновки справедливі лише щодо історії жанру й аналізованої творчості окремого автора, проте такий дослідницький матеріал не підходить в силу обраної методології.

Коли йдеться про мультимодальність, то мається на увазі її присутність всюди, де спостерігається знакова взаємодія більш ніж одного типу засобів виразності [437]. Проте, дослідження природи й характеру такого семіозису необхідно починати з вивчення основ процесу, тобто залучених знакових ресурсів та їх джерел почергово, як частин цілого, де здійснюється продукування нових змістів [396].

Так, графічний дизайн в англійській мові не має чітких нерекурсивних дефініцій того, чим він є насправді: починаючись з грецького *graphein* (тобто нанесення позначок), французького *desinner* та італійського *disengo* (що означали власне малювання), останні два беруть початок з латинського *signum* – знаку. М. Барнард вказує на взаємонакладання понять «графічний» (*graphic*) і «дизайн» (*design*), оскільки обидва пов'язані з образотворчим простором та нанесенням знаків-символів, що підтверджує тавтологію [393]. Без комунікації, що залучає як власне нанесення знаків, так і їхню передачу, розуміння графічного дизайну, як чогось відмінного від просто мистецтва, неможливе. Мистецтво не обмежується суто класичними типами й жанрами, на що вказують запропоновані дефініції «посередник <...> засіб спілкування... використання слів та зображень на будь-чому будь-де» та «форма візуальної

комунікації <...> заняття з вибору й нанесення знаків і розташування їх на поверхнях для передавання ідеї», а концептуальна відмінність митця від дизайнера полягає в механічній репродукції та зумисній широкій доступності робіт останнього [393].

Функціями графічного дизайну М. Барнард визначає інформаційну, переконувальну, декоративну, магічну, а також металінгвістичну й фатичну. Інформаційна, вона ж епістемічна, полягає в наданні дизайном тої чи іншої інформації, яка може бути як простою, так і складною чи багатозначною, залежно від природи використаних знаків у семіозисі. Переконувальна функція, або риторична, полягає у впливі графічного матеріалу на мислення чи поведінку, де прикладом може слугувати переконання у достовірності тої чи іншої інформації, що взаємно зв'язує дану функцію з інформаційною.

Декоративна функція, себто естетична, реалізується через наділення об'єкту дизайну естетичною цінністю, тобто робить його цінним з позиції краси як самостійної категорії. Магічна функція здійснюється не через буквальну ритуалістику, а в тілі культури візуального, магічність дизайну виражається в «доступі до сакрального» та «створення чогось іншого від того, чим воно є насправді», тобто наділення об'єкту дизайну новими (у тому числі й сакральними) властивостями через зміну виміру символічного, або ж принципової трансформації його сутності.

Металінгвістична й фатична функції найбільше апелюють до комунікативного аспекту графічного дизайну. Тоді як фатична функція дизайну, як і функція фатичного акту, спрямована на встановлення, підтримку й завершення контакту через конвенційні «надмірності», знаки без смислового навантаження, металінгвістична функція працює не з розрізненими знаками безпосередньо, а з кодами, які визначають їх розуміння комунікантом [393; 454].

Важливим є розрізнення знаків та кодів в межах як семіотики, так і дизайну. Обидві структури є «культурними базисами для повідомлення та значення», проте знак є відповідністю означника й означуваного, які в дизайні відображені у графічних засобах виразності та довільному контекстному

значенні відповідно. Варіативність значення додатково забезпечується культурним кодом, у межах якого інтерпретують знак, а довільним («arbitrary») знак (у лінгвістиці та семіотиці зокрема) виступає через відсутність прямого чи закономірного взаємозв'язку між знаком і значенням. Довільність у той же час компенсується конвенційністю, тобто безумовною згодою учасників культурної спільноти з приводу значення. Культура тут виступає ключовим об'єднавчим фактором для таких довільних знаків, бо комунікативні коди поширюються та наслідуються саме всередині тих чи інших спільнот.

На думку М. Барнарда, комунікаційна та семіотична теорії у контексті дизайну виступають як комунікативний код, в якому відбувається соціокультурне конструювання значення об'єкта дизайну [393].

З урахуванням наведеної функціональної площини дизайну, слід уважніше підійти до сутності графічного роману та відмінностей між ним і спорідненими жанровими формами, такими як манга та комікс. Ф. Занеттін відокремлює всі три зазначених жанри як відмінні типи графічного нарративу та пов'язує їхню історію з доісторичними малюнками, середньовічними гобеленами та більш пізніми новочасними друкованими «протокоміксами» [455].

Історично європейська коміксова культура бере початок з американської та була успадкована через переклад американського репертуару. Як зазначає Ф. Занеттін, візуальні коди металінгвістичного аспекту графічного нарративу передують американським коміксам, їх трансформація у код, нині властивий коміксам, відбулась шляхом перекладацької практики.

До відмінностей у візуальних кодах та аудиторії додалися також історичні умови, зокрема підцензурність коміксів, як і будь-якої іншої літератури у великих країнах (йдеться не лише про тоталітарні) Західної Європи. Характерні для ранніх коміксів невеликий обсяг, емоційна незрілість, переважно розважальна функція, що нині стали стереотипом щодо графічних нарративів, у ХХ ст. такими не сприймалися, а самі комікси на рівні з іншою ідеологічно незручною для окремих країн Європи продукцією були витіснені спершу відокремленими текстовими та музичними творами, що зумовило слабкий

розвиток коміксової культури на цих теренах [455]. Манга ж як вид графічного нарративу пов'язана з поєднанням як американської повоєнної коміксової традиції, так і «субстрату попередньо існуючих національних традицій графічних нарративів», стала однією з найбільших коміксових індустрій у світі та окреслила власні підвиди-жанри, що залежать від вікової категорії аудиторії, тематичного та ідейного спрямування тощо.

Складність мови на тлі глибокої візуальної зорієнтованості культури (культура споглядання, традиція власної описової гравюри, роль естетичного в духовному житті з експлікаціями на побутове) зумовили швидке зростання популярності жанру, при цьому емоційне розуміння ілюстрації компенсувало незнання того чи іншого ієрогліфа, особливо в часи повоєнної кризи, коли освітня ситуація була не у найліпшому стані [455].

За свідченням Ф. Занеттіна, саме популярність манги й забезпечила популярність графічного роману. Тут слід зазначити, що виникає жанр майже паралельно в Америці й Японії з різницею у 20 років на користь останньої, а власне термін «графічний роман», популяризований У. Ейснером, за значенням збігається з введеним Ю. Тацумі терміном «gekiga», в яких обидва автори намагались зафіксувати серйозність та зрілість своїх творів і порушених проблем, на відміну від більш масової графічної літератури, що була зорієнтована переважно на дітей. У такий спосіб фінальне формування графічного роману як самостійного дорослого жанру з притаманними йому об'ємом, складністю сюжету та несерійністю вивели графічні нарративи на рівень загальноновизнаної літератури [455].

Зростання естетичних запитів аудиторії та авторських амбіцій вивело мангу з однозначної літератури для дітей та підлітків на рівень самоосмислення манги як художнього явища, інверсія окремих напрямків якого зумовила постановку «зрілих» проблемних питань з подальшим розвитком жанру. Аналогічно у процесі аналізу феномену графічного роману також фіксуємо його спорідненість з літературою, образотворчим мистецтвом та кінематографом, проте, наріжним каменем все ж є дизайн. Виходячи з жанрової спорідненості

графічних романів з коміксами (мальописами) на основі використання в якості основного зображувального методу розкадрування, щодо обох жанрів доцільно провести паралелі з кінематографом, зокрема власне кінофільмами та телесеріалами. Порівняння коміксів і телесеріалів постає на основі низки критеріїв, серед яких слід наголосити на епізодичності, малій тривалості та тотожності змісту у певних точках, будь то задум чи сюжет.

Кінофільм же, у порівнянні з окремим телесеріалом, значно більш концентрований та трудомісткий. Імплікація з заданої пари на контрасті виводить окремий графічний роман як самодостатній, сюжетно цілісний та завершений твір, що через ряд відмінностей від коміксів, разом з недовгою, проте насиченою історичною традицією створення окремих творів, обґрунтовує графічний роман як самостійний жанр [444].

Варто зазначити, що роль кінематографічної метафори тут радше методологічно-аналітична, враховуючи історичну першість та множинну представленість графічних наративів в історії синтетичних мистецтв. У свій час з допомогою новітньої на час створення технології кінематограф постав з принципів динамічності візуального мистецтва та відокремився у повноцінний його різновид [455].

Хоча принцип комунікації з читачем у коміксів та графічних романів де-юре спільний – послідовність кадрів-панелей, доповнених літературним супроводом у стилізованих текстових полях з відповідними засобами виразності, притаманних як візуальному, так і літературному видам мистецтва – графічні романи можна назвати «довшими й більш майстерними версіями коміксів», а вишуканість сюжету разом з ширшим ідейно-тематичним наповненням оперують принципово інакшими від класичної літератури й власне графіки спектром засобів виразності, що вкупі відкриває нові перспективи на осмислення представлених у творах феноменів. Принцип взаємодоповнення тексту й ілюстрації утворює цілісний синергетичний мультимодальний текст. Вартим зауваги аспектом при цьому є підвищення складності тексту за рахунок мультимодальності [443].

С. Мейєр та Л. Джименез пропонують такий перелік компонентів графічного роману: персонажі, кольори, зокрема, їх відтінки та насиченість, рамки, параметр «графічної насиченості» (graphic weight), прогалини, лінії, панелі та текст [424]. Наведені засоби графічної виразності, як от кольори, кількість графіки та лінії, разом із засобами дизайну як композиції, тобто прогалін, ліній та панелей, дають візуальний та контекстуальний ландшафт для розміщення персонажів у простір дії, які через текст вписуються у заданий візуалом сюжет [424].

Незалежно від наявних культурних конвенцій, процес проектування твору мистецтва наявними засобами передбачає формування власної знакової системи, де синтагматичні відношення, взаємний контекст означників і означуваних, наявний соціокультурний контекст переходить у метаконтекст, а активні знакові відношення вербально-візуального твору через наявні модуси творять нову художню дійсність, що виражається у мультимодальному досвіді мистецтва. Кожен новий твір, кожна нова нетипова комбінація засобів виразності справляє вплив не лише на безпосереднє сприйняття в теперішньому часі, а й примушує переосмислити у власному ключі, тобто знаковому коді, попередній досвід в інших модальностях [429].

Належне розуміння мультимодальності дизайну та його складових у структурі графічного роману можливе в контексті комунікативних функцій дизайну, що зумовлюють залученість до знакового процесу. Ю. Калайкова пропонує класифікацію мультимодальності, що можлива через дизайн-текст як масив засобів виразності, що є радше метафоричним текстом, ніж дійсним, та разом з тим це — знаковий комплекс комунікативних актів і окремий дискурс [413]. У межах дизайну структурна мультимодальність становить холічність семіозису наявних модусів, цитатна мультимодальність полягає в симультанності й інтертекстуальності, а апіорна мультимодальність апелює до тілесних та мисленневих симуляцій [413].

Основну роль для тлумачення графічного роману як синтетичного мистецтва грає апіорна мультимодальність, позаяк ідеться про залученість

читача не лише через пасивне сприйняття, а й домислювання неочевидних метафор і наслідування модельованої динаміки макету. Структурна мультимодальність тут вичерпно характеризує взаємодію вербального та візуального модусів. Наведена ж Ю. Калайковою цитатна мультимодальність буде доцільною у випадку «постмодерності» графічного роману, тобто з таким змістом (і формою), який би апелював до інших дизайн-текстів, що характерно навіть для масової культури лише частково.

До решти зазначається, що мультимодальний дизайн-текст як авторський задум нетотожний тому, що сприймається глядачем. Дана теза є слухною відносно рекламного дизайну, що не послуговується наративізацією, а спирається на наявні «короткострокові» засоби виразності. Цільове поле рекламного дизайну цілком збігається з функціональним простором власне дизайну, однак реклама може вважатись успішною, якщо себе здійснює переконувальна функція дизайну, відповідно до пропонованих товарів чи послуг. Інші ж функції дизайну, а відтак — і аспекти мультимодальності, хоча й переживаються суб'єктом, проте, випадають з поля повноцінної комунікації. У той самий час, авторський задум у графічному романі, як і належить мистецтву, не ставить товарно-грошові стосунки за пріоритет, в основі мультимодальності мистецтва саме процес комунікації, де через нетипову взаємодію графічного та вербального модусів ідея (дуже узагальнено) передається поступово в ході викладу сюжету, у процесі проходження крізь наратив, будь то співпереживання персонажам чи дистанційоване осмислення подій.

Саме на етапі композиційної деконструкції дизайну сторінки на її окремі складові й впливає ключова відмінність візуального матеріалу графічного роману від традиційної ілюстрації – художній твір зберігає самостійність і доповнюється ілюстрацією переважно з естетичною та переконувальною функцією для створення належного попиту. Підлаштовуючись під зміст, текст лишається основним модусом та засобом комунікації автора з читачем, тоді як графічний роман покладається на дизайн сторінки з метою забезпечення ефектів динамічності й нелінійності, на ілюстрації, що в контексті макету

шляхом кадрової послідовності та інших засобів графіки дозволяють задати тон і ритм подальшого сприйняття текстового наповнення. Текст графічного роману не можна вважати за самостійний текст, подібно до написаної п'єси відносно театру та літературного з режисерським сценарієм щодо кінематографа: такий текст не вичерпно передає авторський задум, адже з самого початку замислювався як невід'ємна частина синтетичного художнього твору.

На мультимодальності як взаємодії вербального й візуального компонентів у межах єдиного проєкту також наполягає А. Матішин [423]. Зокрема, цінними у контексті дизайну є його низка зауважень щодо природи мультимодальності. Так, дизайн постає як одна з чотирьох сфер мультимодальності, «концептуальний аспект вираження, включаючи комбінацію семіотичних компонентів», поруч з дискурсом та актами творення і поширення, та складається з кількох модусів, однотипних каналів передачі смислу [423].

У той час, як нульова мультимодальність притаманна текстам з одним модусом, а частковий текст може містити кілька відносно автономних модусів, один з яких обов'язково буде домінуючим стосовно іншого, повна мультимодальність виникає як синергетичний феномен на базі комплексного взаємодоповнення графічного вербальним. За часткової мультимодальності семантичні зв'язки між текстом та ілюстрацією наявні, проте мають радше паралельне спрямування, а у конструюванні наративу перевага за текстом як домінантним модусом. Водночас, у графічних романах переважаючою є зображувальна складова, позаяк параметр візуальної насиченості «конкурує» з традиційним текстом й перетворюється на смислову насиченість. Тобто графічний роман має повну або часткову мультимодальність, де перша забезпечується нерозривністю графіки й тексту, коли фреймом сприйняття й наративізації слугує поєднання компоновання та синтетичних текстово-візуальних метафор, а друга виникає у випадку переваги смислової насиченості візуального над текстовою частиною [423].

Мультимодальність тексту виходить за межі лінгвістичних правил, покладаючись на метамову дизайну, візуальну метафору, яка у графічних

романах, окрім власне синтактико-семантичного виміру ілюстрації, також може виражатись у розташуванні й особливостях типографіки [423]. У той час як самостійна художня ілюстрація є візуальним модусом, а текст — вербальним, макетування й типографіка можуть бути предметами відокремлених образотворчого й літературного мистецтв відповідно. Саме ці два компоненти, спираючись на комплекс культурно-історичних конвенцій, забезпечують дистанційовані від обох видів, проте, водночас, синергетичні види творчості. Тоді як макетування покладається на металінгвістичність відносно тексту й ілюстрації, використовуючи текст в якості часткового модусу візуальної композиції, типографіка переносить візуальну складову на текст, забезпечуючи частковий візуальний модус вербальності.

На межі ж культурної семіотики та мультимодальності своє місце знаходить українська графіка. Ілюстрація на певному етапі циклу життя книги як комплексного знаку стає невід'ємною її частиною та починає чітко асоціюватись з конкретним видавничим продуктом чи самим видавництвом. Тиражований знак-копія одиничного авторського графічного твору з перенесенням на інший тиражований знак-копію літературного твору за активного семіозису набуває нових властивостей, взаємоперетворюючи об'єкт ілюстрування на символічні чи індексальні знаки.

Однією з відомих форм послідовного мистецтва є вже згадувані раніше комік-стрипи, які використовують таку саму візуальну мову, що й комік-бук, проте, мають менше панелей та більш жорсткий формат. Вперше вони з'явилися у газетах, де обмеження простору дозволяло створювати лише щоденні завершені стрічки на кілька панелей. Виходячи з даної інформації, можна визначити походження комік-стріпів з індустрії ЗМІ. При цьому варто зауважити, що, попри порівняно дрібний формат їхніх макетів (за останні роки кількість сторінок у типовому виданні з 64 зменшилась до 16), простір цього різновиду коміксів дає авторам досить широкі можливості для розвитку складного сюжету й оригінального дизайн-оформлення.

Слід зауважити, що у даному випадку формою поєднання послідовного візуального матеріалу та мистецьких технологій можна вважати «розкадровку», адже це — чорновий варіант майбутнього мальовпису. Беручи до уваги всю вищевикладену інформацію, можна зробити висновок, що комікси дуже тісно пов'язані з кіноіндустрією та моушн-дизайном в аспектах мультиплікації та класичної анімації (розділи сучасного медіа-арту та гейм-дизайну). Як відзначає визнаний фахівець в означеній царині Скотт Макклауд, «фільм на плівці – це дуже повільний комікс. Простір для коміксу означає те саме, що час для фільму» [85, 36]. В англійській мові, слово «cartoon» — «карикатура» може означати і комікс, і мультфільм. В основі ж практично всіх японських мультфільмів в стилістиці «аніме» лежить екранізація японських коміксів «манга», котрі можна вважати сьогодні одним з першоджерел українського мальовпису.

Типова структура коміксу відрізняється від традиційної книжкової наявністю сторінки Pin-Up-Page, де зазвичай зображують альтернативні варіанти обкладинки, дизайну персонажів, тематичні малюнки самих героїв коміксу до свят чи визначної події. Також потрібно зазначити, що існує кілька видів обкладинок мальовпису. Верстка коміксів передбачає кілька елементів: панель (фрейм чи бокс), поділ (або гаттер — обріз, канва), сплеш-сторінка, текстовий блок (текстова хмаринка, «бابل» чи «балун»), графічне оформлення звукових ефектів. Над створенням коміксів може працювати як одна людина, так і ціла креативна команда професіоналів, до складу якої можуть входити сценаристи, художники, колористи, редактори, дизайнери, видавці.

Серед усіх видів мальовписів виокремлюють провідні американські комікси, французькі «bande dessinée» та японську мангу. Як бачимо, саме Америка, Франція та Японія є «титанами коміксів» у наш час. Якщо ж розглядати це питання з боку технології виконання, то дані види поділяються на декілька підкатегорій, а саме: веб-комікси (Web-комікси), сінгл (Single), трейд пейпербек (Trade Paperback) та хардковер (Hardcover).

Щодо українського коміксу, варто зазначити, що цей видавничий напрям сьогодні активно розвивається на тлі яскравої тенденції до всезагальної візуалізації, яка спостерігається нині у більшості сфер людської діяльності (Додаток Б, рис. 3.18-3.26). Крім того, плідним ґрунтом для такого явища в Україні є прагнення сучасних митців до освоєння нових художніх методів і технологій, до різноманітних творчих експериментів [263].

Так, одним з перших цікавих прикладів вітчизняного коміксу можна вважати тритомник «Даогопак» видавництва «Nebeskey», створений авторською командою у складі Максима Прасолова і художників Олексія Чебикіна та Олега Колова. Крім цього повнокольорового блокбастера у трьох частинах («Даогопак: Анталійська гастроль» (2012 р.), «Даогопак: Шляхетна любов» (2014 р.) та «Даогопак: Таємниця Карпатського Мольфара» (2016 р.)), оформленого за традиціями сучасних коміксів штибу графічного роману, згодом й інші видання такого типу й ілюстрації до них експонувалися також на виставках і фестивалях вітчизняних коміксів, залучаючи все більше шанувальників. Так, приміром, Другий фестиваль коміксів у Києві вмістив у комікс-ангарі понад 2500 фанатів цього різновиду друкованої і рисованої продукції.

Ще одним цікавим прикладом альтернативної книгоформи є «Blindman» видавництва IST Publishing (автори Володимир Гавриш та Андрій Беницький) – перший в Україні інклюзивний комікс для незрячих, який 2023 року був надрукований лімітованим накладом у 200 примірників — з відтисками, високим друком і шрифтом Брайля.

Текст-артефакт мультимодальних видань через переконливість та фатичність власного дизайну об'єднується на знаковому рівні з оформленням, набуває знакової іконічності у національних дизайнерському, ілюстраційному та загальночитацькому дискурсах. У той час, як класична українська ілюстрація ще не несе структурно-організаційної ролі рівноправного з текстом модусу, культурно-комунікативні практики утверджують її як інформаційний та естетичний атрибути вітчизняного книжкового дизайну.

Компонування макету графічного роману та типографіка виходять за межі текстів з нульовою мультимодальністю, та потрапляють у комунікативно-сміслову поле дизайну, де традиційні візуальні й текстові матеріали реактуалізуються, а закономірне розміщення матеріалів у взаємодіях з виведенням нарративу з-поза домінуючого модусу (візуального чи текстового) наділяє тексти взаємодоповнюваністю. Самостійні графічні та мовні художні деталі у процесі компонування й стилізації утворюють графічний нарратив – рід мультимодального тексту. Історичні та соціокультурні особливості зумовили характер взаємодії окремих культур з мультимодальними корпусами, що своєю чергою позначилось на розвиткові та сучасному сприйнятті графіки як атрибуту тексту.

Комунікативна функція дизайну тісно взаємопов'язана з трансгресивністю та мультимодальністю. Три запропоновані види мультимодальності дизайну тексту – структурна, цитатна та апріорна – тісно залучені в семіотичні зв'язки у процесі конструювання графічного нарративу, де структурування як активне здійснення дизайну об'єднує через синтетичне взаємопов'язування графічного й вербального елементів, цитатна мультимодальність через посилення на зовнішні корпуси забезпечує долученість до спільних культурних кодів, до яких можна зарахувати й структурні конвенції, притаманні для макетування окремих видів графічних нарративів, а апріорна покладається на самого читача-інтерпретатора, його можливість та прагнення охоплення мультимодальності через інтенційність, вкладену дизайнером у продукт.

Книжкова продукція типу арт-бук, електронна чи мультимедійна книга і безпосередньо інтерактивні видання передбачають інтерактивність макету, що може виражатися як поліграфічним, так і цифровим способом. Дедалі частіше інтерактивність забезпечується залученням до проєктних процесів імерсивних технологій – технологій доповненої, розширеної чи змішаної реальності, що створює для читача повноцінний ігровий тематичний світ. Певним трендом на вітчизняному арт-ринку дизайнерської інтерактивної книги, виконаної

професійними ілюстраторами, є низка видань «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ» початку 2000-х – початку 2020-х років.

Поступовість набуття вищезазначеними книгоформами додаткових специфічних проєктно-комунікативних ресурсів показано у схемі на **рис. 5**.

Відтак, доцільно сформулювати проєктну специфіку сучасних книжкових видань в Україні, з урахуванням появи інноваційних альтернативних книгоформ та опанування потужного дизайнерського інструментарію.

Очевидно, що у графічному аспекті вітчизняна друкована книга ХХІ століття, у порівнянні з попереднім періодом, набула суттєвих змін: поширення інфографіки та інших типів зображень у просторі книги; загальне збільшення візуалу; поєднання цифрових технік з оригінальними; популяризація «дитячої» стилістики в ілюстраціях і текстовому оформленні; розвиток нових книжкових жанрів, орієнтованих на візуальний контент; мультимодальність тексту та посиленій графічний наратив; діджитальні образи в ілюстраціях тощо.

Серед конструктивних особливостей сучасних друкованих книг варто назвати різноманіття форматів і конструкцій (багатотомні серійні видання, подарункові видання, оригінальна дитяча книга, білінгва, мальопис типу манга та інші), акцентування нестандартних елементів оправи та книжкового блоку (футляр, перфорація, тиснення фольгою, графічне оздоблення обрізу, імітація суперобкладинки за рахунок клапанів тощо), підвищення ергономічності книги, впровадження альтернативних конструктивно-проєктних форм (книги з доповненою реальністю, інтерактивні книги, аудіокниги, електронні (мультимедійні) видання), домінування палітурок над обкладинками.

У сенсі верстки головними особливостями сучасних книжкових проєктів є їхня варіативність, застосування шаблонів (автоматизація процесів верстки), реалізація у макеті «принципу вибіркового читання», більш виразне акцентування навігації у книзі, забезпечення чіткої ієрархії та типізації в системі типографічних елементів макету. Крім того, варто констатувати

підвищення рівня поліграфічного виконання книжкової продукції в Україні за останні два десятиліття.

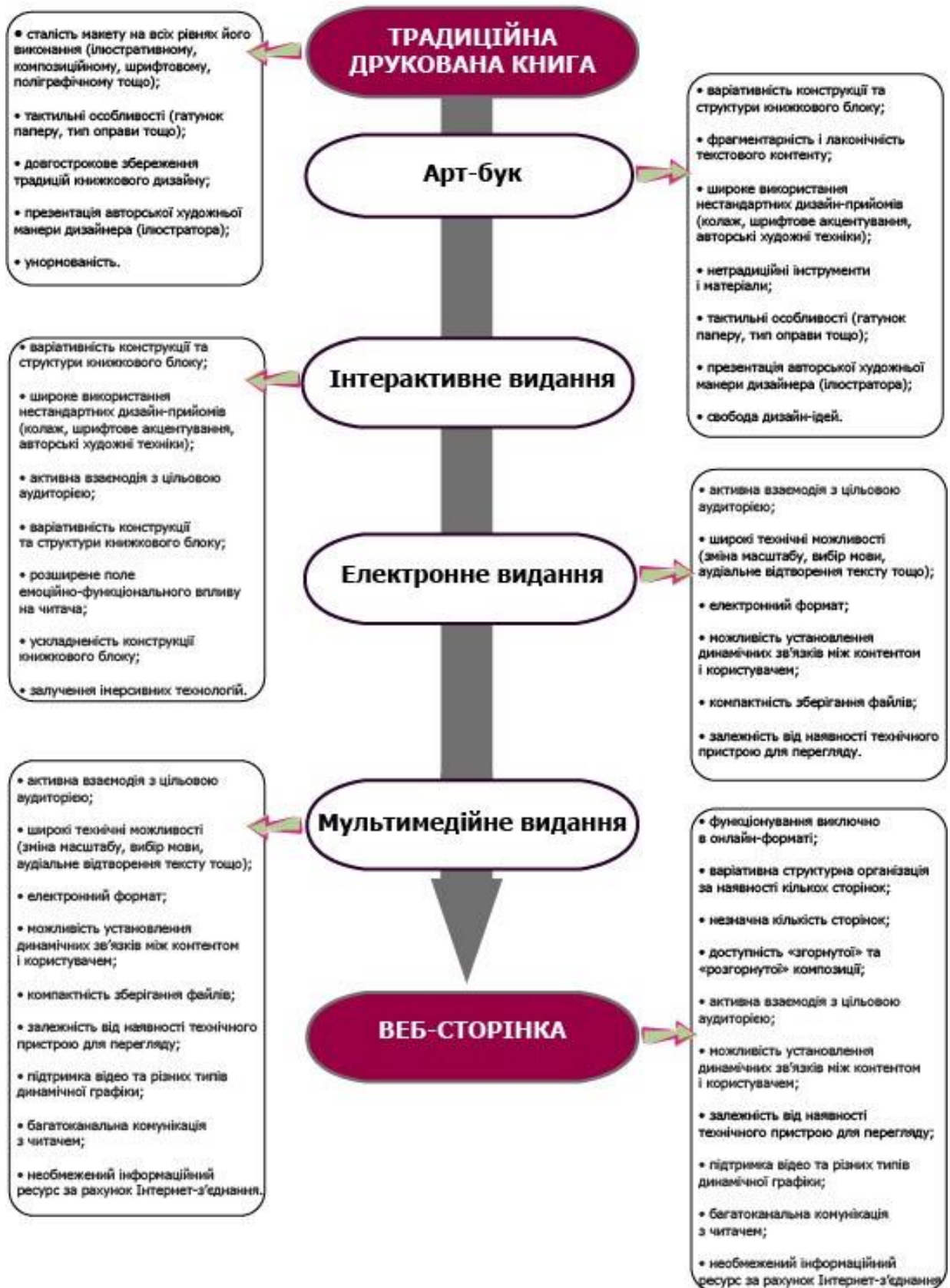


Рис. 5. Розвиток альтернативних книгоформ

(розроблено В. Мулкохайнен)

Результати вищенаведеного аналізу наочно викладені у наступній схемі на **рис. 6**:



Рис. 6. Художньо-проектні засоби сучасної української книги
(розроблено В. Мулкохайнен)

З останніх позитивних досягнень книжкової галузі в Україні можна зазначити оприлюднення проєкту державного бюджету на 2022 рік, де на витратні статті, пов'язані з книговидаванням, було передбачено 180,5 мільйонів гривень, з яких 152 мільйони 511 тисяч – на роботу Українського інституту книги, підтримку книговидавничої справи та популяризацію української літератури у світі. Цей факт вказує на позитивні перспективи розвитку вітчизняного дизайну книги [363].

Зважаючи на все вищенаведене і враховуючи аргументовані прогнози для книжкового дизайн-проектування в Україні, варто визнати важливість створення

чіткої візуальної структури, забезпечення необхідної кількості градацій візуальних шарів та ефективної навігаційної системи книги у процесі її розробки, що сьогодні стало актуальним ключовим завданням дизайнера.

3.4. Друкована та електронна книги: візуально-комунікативні та проєктно-функціональні паралелі

За умов, коли мистецькі й технологічні складові поліграфічного дизайну утворили єдине поле дизайн-діяльності, оскільки значна частина художніх процесів здійснюється технологічним шляхом, говорити про існування окремо художньо-творчих і технологічно-виробничих засад дизайну книги недоцільно. Натомість, треба визнати, що виникла й успішно розвивається єдність формотворчих засобів графічного дизайну, можливості якого дійсно безмежні. Крім того, з освоєнням графічних програм для дизайнерів книги стала реальною робота з модульною сіткою в електронному форматі (це наголошувалося у попередньому підрозділі), що суттєво розширило варіативність верстки, уможлививши її складні, багатоколонні, членовані форми. Особливо цінним це досягнення виявилось при створенні довідкових, великоформатних подарункових, історичних видань [247].

Щебто, якісно інший продукт книговиробничої галузі України, який ми маємо зараз, – це результат складної взаємодії різних факторів, найперше — мистецьких і соціокультурних. І, як було зазначено раніше, одна з головних знакових змін сучасного дизайну книги – це перехід від класичних стандартизованих форм радянської доби до електронного проєктування й активної комп'ютеризації всіх операцій з виготовлення і тиражування книжкових виробів. Трансформація індустріального суспільства в інформаційне, що позначилося у соціумі широкою інтернет-глобалізацією, віддзеркалювалася на світоглядному рівні художників-графіків і дизайнерів книги. Тому окреслені обставини спричинили перебудову цілої галузі, її переформатування, посилення ролі дизайнера як співавтора книги, що

забезпечило вихід вітчизняного книговидання на нові стандарти друку й надалі сприяло його розвитку.

Окрім іншого, у галузі українського книжкового дизайну сьогодні відбуваються інтенсивні процеси переосмислення класичних просторових уявлень. Зокрема, спостерігається тенденція акцентування «безперервності» книжкової поверхні, що диференціюється під час гортання сторінок. Крім того, змінюється концепція загального сприйняття книги як витвору мистецтва/дизайну — замість безапеляційності тверджень все частіше з'являється доцільність їхньої гнучкості та толерантних формулювань щодо чіткого розподілу елементів книжкового ансамблю на зовнішні та внутрішні, їхньої жорсткої локалізації тощо, оскільки книга впевнено виходить за межі свого колишнього ареалу, демонструючи різноманітні трансформації, в тому числі — конструктивні та форматні.

Все вищезазначене вкупі з поширенням інтернет-зв'язку, глобальною комп'ютеризацією та вимушеною популяризацією віддаленого варіанту людської життєдіяльності спричинило розвиток різних жанрів електронних видань, котрі створили конкуруючий сегмент відносно традиційних паперових книг та періодики. Однак, візуально-комунікативні та проектно-функціональні характеристики проектів обох типів демонструють, швидше, паралелі, ніж перетини, що підтверджується аналізом відповідної продукції. Відтак, одним з прикладів мультимодальності, про яку йшлося раніше, можна назвати сучасні дизайн-проекти, що перебрали на себе низку як комунікаційно-семіотичних, структуруючих, так і формо- та смислотворчих функцій. При цьому процес створення нових і реактуалізації старих когнітивних конструктів без залучення трансгресивних комунікативного та розумового апаратів неможливі у потрібній мірі.

Якщо раніше дизайн поставав лише на межі зіткнення похідних образотворчого мистецтва й конформної соціальної комунікації, то сьогодні такий потужний напрям, як галузь електронно-інформаційних технологій, також претендує на прямий зв'язок з дизайном як медіацією між

інтерактивними системами, апаратними засобами та масовими користувачами, для яких і конструюються принципово відмінні від побутових практик інтерфейс та «досвід користувача» (UI/UX) [395]. Однак, крім налагодження мультимодальності через нові галузі дизайну в галузях науки й інформаційних технологій, свою актуальність зберігають історично усталені галузі, як-от поліграфічний дизайн, що також зазнав змін на зламі тисячоліть.

Так, із розвитком інформаційних і мультимедійних технологій до процесу комунікації почали залучатись знаки й тексти, що виконували окремі функції, проте, не виходили з мовних засад [407]. Зростання кількості нелінгвістичних кодів призвело своєю чергою до формування дискурсу та корпусів, що виходять за рамки звичайної усної чи писемної мови та не підкоряються лінгвістичним закономірностям, а домінування візуального коду призводить до зменшення частки вербальних засобів та витіснення попередніх способів світосприйняття [436].

Як видно з попереднього підрозділу, загалом книги мають доволі розгалужену класифікацію, поділяючись на групи за численними ознаками, від чого кожна представляє багато різновидів одночасно, і це, без сумніву, накладає відбиток своєрідності на зміст, оформлення видання, структурний склад книжкових елементів, наклад та інші особливості. Не брати до уваги цей факт – означає випускати книги, які не зможуть повноцінно служити своїй меті та своєму читачеві. Адже кожен вид книжкової продукції, відповідно до діючих стандартів, потребує специфічного зовнішнього і внутрішнього оформлення, особливої структури, іншими словами – певного загального стилю представлення.

Відповідно до проєктного формату, розрізняють паперові, інтерактивні (в т.ч. електронні) та мультимедійні книги [361]. Під поняттям «друкована паперова книга» розуміємо класичну книгу, незмінну у межах кожного свого тиражу, що може мати м'яке або тверде покриття, але текст на папері. У даній дисертації серед різнотипового книжкового діапазону за призначенням найбільша увага була зосереджена на друкованих художніх виданнях, котрі, окрім широкої жанрової та художньо-образної інтерпретації, мають

найяскравіше формально-конструктивне вираження. Однак, електронна книга, як актуальне на сьогодні явище в українській проєктній культурі, також аналізується у фокусі візуально-комунікативної та проєктно-функціональної специфіки задля розуміння особливостей співіснування в єдиному культурно-мистецькому просторі обох книжкових форматів.

Необхідність друкованої паперової книги у сучасному світі визначається тими властивостями, котрі роблять її унікальним і незамінним об'єктом людської мистецької діяльності і культури. Насамперед, це сама оригінальна форма кодексу – «тіло» книги, що передбачає фізичне гортання сторінок, являючи собою стос аркушів, скріплених певним поліграфічним способом з одного боку, й існує вже понад дві тисячі років. Така форма має особливу, образно насичену просторову структуру, яка включає в себе логічні поняття та їх матеріальне відтворення: початок і завершення, верх і низ, площину та глибину, лицьовий та зворотний бік, динаміку і статику тощо. Крім того, книзі притаманні специфічні тактильні та кінестетичні властивості і вона відповідним чином співвіднесена з людським тілом, що дозволяє виконувати з нею певні маніпуляції: тримати в руках, відкривати чи закривати, гортати, читати, перекладати з місця на місце, носити з собою.

Електронна ж книга, завдяки своїй компактності, ємності та багатофункціональності, набирає обертів популярності останніми роками – насамперед, внаслідок вимушених обставин, в яких опинилася наша країна з 2020 року. Щоб прочитати таку книгу, потрібно мати відповідний пристрій, такий як «розумний», тобто електронний читач книг (рідер), або спеціальну програму, встановлену на планшет, ноутбук (персональний комп'ютер) чи смартфон (Додаток Б, рис. 5.106-5.107). Крім того, електронні книги можна читати/слухати онлайн, а також завантажувати на мобільний телефон чи комп'ютер задля збереження їх в електронній бібліотеці.

Мультимедійна книга (технологічно більш ускладнений варіант електронної) відрізняється від традиційної паперової низкою ознак [239]: зокрема, широкими технічними можливостями (зміна масштабу ілюстрацій чи розміру

шрифту, так звана «гумова» верстка, активні гіперпосилання, наявність опції звукового відтворення тексту з вибором потрібної мови, здатність підтримувати різноманітні графічні формати — анімацію, відео, звукові ефекти тощо), компактністю та значною інформативною ємністю, зручністю у користуванні та зберіганні [283]. Серед недоліків — екранне випромінювання, притаманне кожному гаджету, відсутність особливих художньо-поліграфічних ознак, характерних для друкованої книги, неможливість тактильно осягнути фізичні якості тому (вагу, об'єм, формат). Так, «під час створення адаптивного макету електронної книги втрачають актуальність напрацьовані роками вже традиційні підходи до художньо-технічного оформлення книги: вибір формату видання і формату набору, шрифтів, розміщення колонтитулів і колонцифр, проєктування посторінкового макету, адже кегль, гарнітуру шрифтів читач може самостійно змінювати, залежно від своїх уподобань, а на перший план виходить не книжковий дизайн, а, власне, контент і зручність онлайнного читання» [104, 72].

Крім того, з точки зору комунікативних властивостей, до переліку специфічних особливостей електронних (мультимедійних) видань варто додати наступні позиції: широкий знаковий діапазон (в тому числі — кодування вербальної інформації), що надає можливість використання разом із природною мовою іншої системи символів; наявність внутрішніх і зовнішніх комунікативних з'єднань та їхня автоматична підтримка; можливість установа динамічних зв'язків між контентом і користувачем (читачем) — зокрема, через комп'ютерний ресурс [239].

Існують різні способи створення e-book (електронної книги). Найпростіший полягає у форматуванні текстового файлу MS Word з усіма необхідними графічними елементами, обкладинкою та змістом з подальшим його конвертуванням у файл PDF (інтерактивний), що дозволяє розмістити таку публікацію для перегляду за допомогою електронних пристроїв. Більш складним способом є створення e-book за допомогою спеціалізованих програм, наприклад, — в Adobe In Design, що дає можливість зберігати такі проєкти в різних форматах, які, у свою чергу, відрізняються діапазоном доступних ефектів

та опцій. До прикладу, широко відомий формат еруб має два варіанти: фіксований та перекомпонований (адаптивний), якісно відмінні між собою [239].

Фіксований еруб передбачає стандартизований макет із сталою кількістю сторінок, в якому доступні зображення різного типу (статична та анімована графіка, відеоролики), активні гіперпосилання, навігаційна інтерактивність, звукові та художні ефекти, але немає можливості змінювати розмір шрифту для комфортності читання — дозволене лише масштабування сторінок без спотворення пропорцій. Адаптивний еруб дозволяє регулювати кегль шрифту, але, натомість, позбавляє макет будь-яких ефектів, анімації та відео, забороняє «гортання» сторінок, а лише за відсотками прочитаного тексту дає можливість орієнтуватися в обсязі видання [239].

Інтерактивні книги – це переважно цифрові книги, які, окрім класичного читання, дозволяють читачеві й тактильно взаємодіяти з таким об'єктом — наприклад, виконувати онлайн-вправи, проходити тести, опитування тощо. Однак, до цієї ж категорії за визначальними характеристиками варто віднести і деякі паперові видання, що передбачають інтерактивність у результаті запланованих дизайнерами ігрових елементів (на кшталт вирізання ляльки та одягу для неї, розміщених прямо на сторінках книги, чи розфарбовування ілюстрацій), або надання можливості «оживити» ілюстрації за допомогою спеціальних мобільних застосунків. Цей тип книг використовує всі ресурси, доступні завдяки новітнім технологічним досягненням (зокрема, технології доповненої реальності), щоб запропонувати читачам якісно інший досвід, переслідуючи, перш за все, комерційні цілі. У такому разі «доповнена реальність змінює сприйняття фізичного середовища завдяки тому, що віртуальна реальність замінює фізичне оточення користувача за допомогою змодельованих об'єктів» [44, 73].

Як зазначалося у нашій попередній публікації [239], у контексті технологічних процесів макетування і верстання за ознакою типу подання і природи основної інформації актуальною є класифікація М. Женченко, котра виокремлює два типи електронних інтерактивних видань: мономедійні та мультимедійні, розробка яких потребує різного програмного забезпечення [104].

При цьому перший тип передбачає текстовий формат макету, що взаємодіє з користувачем (читачем) переважно на вербальному рівні. А другий тип презентує багатоканальну комунікацію видання з читачем за рахунок різноманітних проєктних складників (візуальних, аудіальних, вербальних тощо).

За таких умов класична паперова книга контрастує у порівнянні з електронним аналогом, насамперед, сталими макетними характеристиками, котрі, вкупі з художньо-образним вирішенням, здатні зберегти на довгі століття графічну манеру майстра-дизайнера, історично зафіксувати актуальні мистецькі тенденції та творчу проблематику [239]. Так, кожне друковане книжкове видання стає наочним посібником та візуальним джерелом вивчення дизайну книги у різних його проявах: відносно географічної локалізованості, хронологічної прив'язки, авторських художніх особливостей, стильової приналежності тощо. Основними носіями відповідних дизайнерських ознак при цьому є ілюстрації та декоративні графічні елементи (за наявності), структурна організація видання та його композиція (в т.ч. — тип верстки), шрифтове вирішення, поліграфічне виконання. Як видно, наведений перелік включає саме ті компоненти книжкового дизайну, котрі формують специфіку паперового видання [248].

Зважаючи на все вищезазначене, сьогодні друкована книга підтверджує власний статус традиційно організованого джерела інформації з ознаками художньо-мистецького матеріального твору, натомість електронне (мультимедійне) видання презентується як перехідна інформативна форма між класичним дизайном книги і вебдизайном, маючи риси і поліграфічної книги, і вебресурсу (від останнього електронне видання відрізняють структурні особливості макету і здатність функціонувати в офлайн-режимі). У зв'язку з цим окреслюються пріоритетні рівні дизайну відповідної книжкової продукції: для паперового видання — це, у першу чергу, конструктивно-шрифтове вирішення, для електронного (мультимедійного) — візуальний контент й ефективна інтерактивність.

Вищенаведені аналітичні результати унаочнено у схемі на **рис. 7**:



Рис. 7. Адаптація ознак традиційної друкованої книги у контексті специфіки вебпроекування (розроблено В. Мулкохайнен)

Як видно, проектно-функціональні зв'язки між друкованою та електронною (мультимедійною) книгами реалізуються на трьох основних рівнях – структурному, навігаційному та композиційному – у конкретних характеристиках, що демонструють еволюційні перетворення класичних компонентів книжкового ансамблю на цифрові відповідники. Так, традиційна книжкова оправа поліграфічного блоку і технічна сторінка трансформуються у вебформаті, відповідно, у хедер і футер, елементи навігації паперової книги стають іконками меню, закладками та іншими інтерактивними складниками інтерфейсу, а стала композиція друкованого книжкового видання набуває динамічності та гнучкості у макеті вебсайту. Цей факт, очевидно, означає

вторинність будь-якого вебресурсу, що підтверджує провідну роль традиційної друкованої книги, котра, попри всі трансформації та оновлення, залишається базовою візуально-інформаційною платформою.

Висновки до розділу 3

1. Досліджено художньо-проектну специфіку дизайну книги першого десятиліття незалежності України, що у графічному аспекті відобразилося загальним скороченням візуальної складової, пріоритетом національних мотивів та полістилістичними проявами, появою нових графічних технік, пов'язаних із швидкою комп'ютеризацією, міксуванням традиційних та інноваційних творчих підходів і трансформацією графічного нарративу у метанаратив. Верстка таких видань презентує автоматизацію всіх процесів завдяки використанню спеціалізованих комп'ютерних програм, застосування нових прийомів (складна модульна сітка, асиметрична композиція тощо), спотворення макетних пропорцій з метою економії друкарських витрат, композиційну спрощеність, натомість – складну гілковидну організацію тексту (так званій гіпертекст). Серед конструктивних особливостей української книги 1991-2001 років — перевага дрібноформатних видань «кишенькового» типу, спрощення структури за рахунок позбавлення від необов'язкових компонентів блоку і додаткової навігації, домінування обкладинок над палітурками.

2. Проаналізовано вплив трансформацій книговидавничої галузі на розвиток книжкового дизайну пострадянської України на прикладі провідних видавничих підприємств: ДП «Дніпро», «Веселка», «Наукова думка», «Мистецтво», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Основи», ВД «АДЕФ-Україна», «Грані-Т», «Ранок», «Балтія-Друк», «Видавництво Старого Лева», «Родовід», «Аграфка», «Навчальна книга – Богдан». За результатами аналізу продукції вітчизняних видавництв виявлено тенденцію до поєднання книговидавничої діяльності в Україні із загальним культурним процесом, оскільки сьогодні «успішна» книга не може відбутися без відповідної івент-підтримки. Кожне

нове книжкове видання потребує належної презентації, що є актуальним навіть зараз, у період воєнного стану в нашій державі.

3. Визначено особливості розвитку сучасного дизайну книги в альтернативних книгоформах, що супроводжується, паралельно з появою інноваційних типів книжкового проєктування, продукуванням прогресивних дизайнерських підходів та художньо-проєктних засобів. Важливим досягненням періоду у цьому контексті є впровадження до вітчизняної книговидавничої галузі такої книгоформи, як мальопис, що включає три окремих, але споріднених між собою жанри: графічний роман, комікс та манга. Передумовою означеного явища в українській проєктній культурі став розвиток мультимодальності як ефективного підґрунтя для взаємодії вербального та графічного модусів. Крім того, запропоновано три види мультимодальності дизайну тексту – структурна, цитатна та апіорна – тісно залучені до семіотичних зв'язків у процесі конструювання графічного наративу.

4. Зіставлено специфічні характеристики друкованої та електронної книг та з'ясовано особливості їхнього співіснування в єдиному культурно-мистецькому полі. Зокрема, класична паперова книга у порівнянні з електронним аналогом контрастує сталими макетними характеристиками, котрі, вкупі з художньо-образним вирішенням, здатні зберегти на довгі століття графічну манеру майстра-дизайнера, історично зафіксувати актуальні мистецькі тенденції та творчу проблематику. Основними носіями відповідних дизайнерських ознак при цьому є ілюстрації та декоративні графічні елементи (за наявності), структурна організація видання та його композиція (в т.ч. – тип верстки), шрифтове вирішення, поліграфічне виконання, що у комплексі формує специфіку паперового видання.

Електронна (мультимедійна) книга відрізняється широкими технічними можливостями (зміна масштабу ілюстрацій чи розміру шрифту, так звана «гумова» верстка, активні гіперпосилання, наявність опції звукового відтворення тексту з вибором потрібної мови, здатність підтримувати різноманітні графічні формати — анімацію, відео, звукові ефекти тощо),

компактністю та значною інформативною ємністю, зручністю у користуванні та зберіганні. Проектно-функціональні зв'язки між друкованою та електронною (мультимедійною) книгами реалізуються на трьох основних рівнях – структурному, навігаційному та композиційному – у конкретних характеристиках, що демонструють еволюційні перетворення класичних компонентів книжкового ансамблю на цифрові відповідники.

РОЗДІЛ 4. РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ КНИГИ В УКРАЇНІ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Книжкова графіка як окремий напрям творчої діяльності, що є єдиною ланкою між образотворчим мистецтвом та дизайном книги, в Україні 1950-х – 2020-х років розвивалась з певними регіональними особливостями, фундамент яких був закладений протягом попередніх десятиліть. Щодо формування регіональних художньо-графічних відмінностей дослідник П. Нестеренко пише: «становлення кожної графічної школи — київської, харківської, одеської, а згодом львівської — відбувалося відповідно до умов, що склалися в конкретному регіоні», називаючи при цьому лідерами художні центри Києва та Львова [229, 19]. Так, ілюстрації столичних майстрів відрізнялися від аналогічних мистецьких творів художників Західної України, а зразки з Дніпропетровщини мали власні особливі образні ознаки у порівнянні з книжковою продукцією південної частини країни. І навіть попри те, що митці часто з різних причин мігрували між регіонами, тим самим реалізуючи творчий взаємообмін та взаємовплив місцевих культур книговиробництва (виїжджали на навчання, змінювали місця роботи тощо), у галузі мистецтва книги, як і в інших сферах дизайн-діяльності, досить швидко окреслилися специфічні візуально-семантичні регіональні риси.

Тому, зважаючи на локально-географічний розвиток української книжкової графіки, доцільно виділити наймасштабніші графічні школи, котрі виразно презентують власну художню стратегію книжкової справи і вимагають наукового вивчення: київську, харківську, львівську, одеську та дніпропетровську. Як було з'ясовано у процесі дослідження, кожна з цих умовно окреслених творчих інституцій мала власне мистецьке та проєктувальне обличчя і власну індивідуальну траєкторію розвитку, пов'язану з багатьма історико-культурними та соціально-політичними чинниками. Тому, нашими дослідженнями передбачено ретельний розгляд та систематизацію особливостей розвитку регіональних шкіл українського книжкового дизайну.

4.1. Київська школа книжкової графіки

У другий половині ХХ століття, відповідно до хронології представленого дослідження, Київ, як столицю України та місто стародавніх традицій, визначено найважливішим осередком книгодрукарства й оформлення книги. Саме це мало найбільшу матеріально-технічну та художню базу на чолі з Київським художнім інститутом, республіканською Спілкою художників, власним Художнім фондом, найбільшими музеями та виставковими галереями, а також провідними видавництвами.

У 1950-х роках в одному з корпусів Києво-Печерської лаври продовжував працювати «патріарх української гравюри» Іван Їжакевич, який ще від кінця минулого століття впроваджував до книжкової справи високі стандарти ксилографії, офорту, мідьориту. Крім того, згаданий майстер є розробником авторської графічної абетки на основі церковнослов'янських і давньослов'янських шрифтів, виконаної за всіма законами побудови окремих елементів стародавніх буквиць з урахуванням арабської в'язі та плетінчастих орнаментальних візерунків, притаманних києворуським виданням. Культура виконання останніх, у свою чергу, була пов'язана із візантійськими басилевськими високохудожніми майстернями, звідки в ХІ столітті разом із посагом принцеси Анни Порфирогенети, доньки візантійського імператора Романа II, дружини Володимира Святославовича, прийшов до Києва художній двір величного Другого Риму з Царгороду [183].

Іван Їжакевич працював у провідних київських періодичних виданнях від кінця ХІХ століття і за свій довгий — у понад століття — творчий шлях пройшов всі етапи розвитку реалізму, імпресіонізму, декадансу, символізму, модерну, мав значний досвід вивчення книгодрукарських практик Києво-Печерської лаври – колиски православних друків України, оскільки викладав у місцевій іконописній школі, добре знав грецький канон та візантійську іконографію (матеріали зберігаються в окремому особистому фонді автора у Центральному державному музеї-архіві літератури і

мистецтва України). Викладаючи для шкіл Києва, майстер розробляв оздоблення для шкільних підручників і хрестоматій, а згодом, ще від другої половини 1930-х рр. перекваліфікувався суто на дизайн книжкових видань української літератури.

Протягом всієї власної діяльності І. Їжакевич ілюстрував твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Григорія Квітки-Основ'яненка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Марка Черемшини, тогочасних відомих українських поетів і письменників. Вважається, що загальна кількість напрацювань Івана Їжакевича у живописі та графіці (в т.ч. — у жанрі книжкової ілюстрації) становить понад двадцять тисяч творів. За плідну працю в останні роки свого життя художник отримав звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР, а у 1951 р. — Народного художника УРСР.

Багато сил митець вкладав у виховання нової плеяди послідовників, передаючи їм особистий досвід навчання під наставництвом українських митців Іллі Рєпіна, Олександра Мурашка. З-поміж найбільш відомих послідовників Івана Їжакевича варто назвати Федора Коновалюка, більше схильного до іконопису. У середині ХХ століття (в 1950 р.) Іван Їжакевич проілюстрував чотири поеми Тараса Шевченка – «Кавказ», «Сон», «Єретик», «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм», а 1953 р. — видання «Сови» [309].

Саме під впливом напрацювань І. Їжакевича в галузі розробки буквниць та шрифтів для подарункової книги початку ХХ ст., котрий оздоблював мало не півстоліття автотипіями (растровими цинкографіями) журнальну періодику штабу «Ниви», розробляли свої шрифтові композиції Іван Білібін, Сергій Чехонін, Георгій Нарбут, Василь Кричевський, Михайло Жук та інші. Відтак, у Києві другої половини ХХ століття утворилися передумови для створення місцевої школи художників-оформлювачів книги і періодичних видань. Іван Їжакевич, на думку його оточення, як і Гюстав Доре, міг проілюструвати абсолютно все, володів рідкісними техніками гризайлі, унікальними

методиками виконання різних видів гравюри, досконало штрихував і виконував світлотіні в ахроматичній графіці [82].

Іншим корифеєм книжкової графіки середини ХХ століття, який у цей період переїхав до столиці України з попередньої її столиці – міста Харкова, став Михайло Дерегус, у послужному списку якого була також значна кількість вагомих здобутків у галузі ілюстрування. Цей митець розпочинав свою кар'єру ілюстратора з оздоблення журналів Києва та Харкова у 1920-ті рр., коли працював серед когорти провідних майстрів графіки. Після роботи у 1943–1946 рр. директором Державного музею українського образотворчого мистецтва УРСР, художник у 1954–1956 рр. очолював редакцію видавництва «Мистецтво», паралельно в 1955–1962 рр. був головою правління Спілки художників УРСР, а упродовж 1962–1991 рр. керував графічною майстернею Академії мистецтв СРСР у Києві. У 1957 р. М. Дерегус отримав звання Народного художника УРСР, а 1963 р. – Народного художника СРСР.

Творчість митця включала оформлення творів І. Котляревського у 1930-х рр., М. Гоголя (1950 р.), Р. Рибака (1950 р.), українських народних дум (1950 р.), Марка Вовчка (1958 р.), Т. Шевченка (1963 р.), Лесі Українки (1971 р.), в яких він виявляв свій талант лірика, створюючи романтичні й інтимні образи. Здібними учнями цього непересічного майстра офорту та літографії були В. Перевальський та С. Якутович, які також внесли свою лепту до розвитку вітчизняного дизайну книги кінця ХХ – початку ХХІ ст. [63].

Просування за партійною лінією як члена ВКМ(б) дозволило й іншому київському визначному майстру Василю Касіяну (родом з Івано-Франківщини), що від кінця 1920-х працював викладачем спочатку у Києві, а від 1930-го р. — у Харкові, де брав участь в організації Українського поліграфічного інституту (а з 1944 р. — знову в Києві), отримати заслужене визнання. Цей митець і професор у 1960-х рр. був відзначений Шевченківською премією УРСР за ілюстрування п'яти випусків «Кобзаря» Т. Шевченка, а в 1971 р. — державною премією УРСР за внесок у створення шеститомної «Історії українського мистецтва»,

підготовленої до друку Академією Архітектури УРСР. Опановані ним техніки гравюри включали дереворит, офорт, суху голку, літографію.

При цьому В. Касіян володів можливістю видозмінювати творчу манеру – у залежності від поставлених завдань міг пропонувати лапідарні або оповідні образи, статичні, або сповнені динаміки та експресії. У його послужному списку було оформлення творів Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, В. Стефаника, де художник майстерно втілював соціально-психологічні трактування героїв.

Творча діяльність митця була плідною та багатогранною упродовж 1950-х – 1970-х рр. Так, І. Франка В. Касіян ілюстрував у 1950 р., О. Кобилянську в 1957 р., окремі видання Т. Шевченка в його ілюструванні вийшли друком уже після смерті художника – у 1981 р. З-поміж учнів видатного майстра — дизайнери української книги другої половини ХХ – початку ХХІ століть О. Данченко, В. Чебаник, В. Лопата та інші, котрі всіма засобами графічної виразності розвивали тему «квітучої України», започатковану їх викладачем з фаху [149].

По суті, у Києві корифеї класичної школи – І. Їжакевич, М. Дерегус, В. Касіян – заклали підвалини нової повоєнної художньої школи графіків-ілюстраторів й дизайнерів-оформлювачів книги, з-поміж яких більша частина почала розробляти цілісний дизайн організму книги та періодичних видань (журналів, газет, часописів, альманахів) з різних сегментів – художньої літератури, мистецької в царині образотворчого, декоративного мистецтва, архітектури, скульптури, а також видання для дитячої і підліткової аудиторії.

Осібне місце у розвитку київської школи книжкової графіки належить друзям Георгію Якутовичу й Григорію Гавриленку, які намагалися від кінця 1950-х рр. у власній творчості повернутися до питань українізації й коренізації, заборонених радянською владою після 1926 р., коли стало зрозуміло, що національно свідомі громадяни із внутрішнім відчуттям патріотизму радше недруги для існуючого режиму, ніж його прихильники.

Георгій Якутович – майстер ксилографії, ліногравюри та офорту, учень В. Касіяна та І. Плещинського. У творчості Г. Якутовича відчутні впливи Георгія Нарбута, бойчукістів, мексиканського муралізму. З останнім із вказаних стилів митець познайомився 1957 р., коли побачив на VI Всесоюзному фестивалі молоді і студентів твори Дієго Рів'єри. Цей досвід, близький явищу українського бойчукізму в розрізі монументалізму, Георгій Якутович засвоїв як базовий, епічний, через який зміг наблизитися до розуміння глибинної сутності українського фольклору. Опрацювавши явище муралізму, він збагатив власну творчість рефлексіями здорового наїву, похідними від лапідарного стилю М. Бойчука і представників його школи, й тільки наприкінці життя пробував створювати більш авангардні візії.

З 1957 р. майстер працював над оформленням дизайну книги М. Коцюбинського «Fata Morgana», після чого 1959 р. розробив ліногравюру «Аркан» і працював над низкою оформлювальних робіт книжкових ансамблів. Зокрема, над виданнями М. Білого та В. Грабовецького «Як Довбуш крав панів» 1960 р., дитячих казок 1961 р., І. Кочерги «Ярослав Мудрий» і «Свіччине весілля» 1963 р., М. Пригари «Козак Голота» 1966 р., «Сонети» М. Рильського 1969 р., «Золотороге оленя» Д. Павличка 1970 р., «Захар Беркут» І. Франка 1972 р., «Слово о полку Ігоревім» 1977 р., «Кленові листки» В. Стефаніка 1978 р., «Повість минулих літ» 1981 р., «Вій» М. Гоголя 1985 р.

До скарбниці української книжкової графіки Георгій Якутович увійшов як геніальний автор оформлення «Тіней забутих предків» легендарного літератора-символіста Михайла Коцюбинського, розробивши серію ілюстрацій у техніці дереворит (1963–1967 рр.), коли синхронно був запрошений Сергієм Параджановим як художник-постановник однойменної епічної кінокартини. У 1968 р. Г. Якутович отримав звання Заслуженого діяча мистецтв. У 1970–1971 рр. майстер працював також як художник-постановник кінострічки Л. Осики «Захар Беркут», завдяки чому став відомим у мистецьких колах усього тодішнього Радянського Союзу. А у 1990 р. йому присвоїли звання Народного художника УРСР.

З-поміж відомих учнів Г. Якутовича варто згадати представників київської школи оформлення книги наступного покоління – С. Якутовича, В. Авраменка, Р. Саєнка, І. Григор'єва. Хоча, у викладацькій діяльності художника була певна перерва, коли він, на знак протесту проти звільнення з посади друга Г. Гавриленка, полишив на деякий час роботу у Київському державному художньому інституті. Тому долі обох знакових для розвитку вітчизняного дизайну книги другої половини ХХ століття митців київської школи були тісно переплетеними [23].

Одухотворені образи мистецьких екзистенцій Г. Гавриленка змінили хід розвитку вітчизняної графіки — як книжкової, так і станкової. Але цей художник не отримав від держави визнання своїх талантів, хоча рівень його майстерності був надзвичайно високим і саме на його долю випала честь введення нової стилістики української графіки. Учень В. Бондаренка (у свою чергу, учня В. Кричевського) з живопису, В. Касіяна — у галузі техніки ліногравюри, О. Пашенка — у царині кольорової ліногравюри, І. Плещинського — з ручної графіки, а Н. Богомольного — з мистецтва шрифту, Г. Гавриленко долучився до покоління шістдесятників вже із солідним доробком у галузі оформлення книги кінця 1950-х рр. (видання «В їжаковім вітряку» М. Стельмаха 1957 р., «Казки про Івана Голика» 1958 р., збірки оповідань «Діти миру» 1959 р.).

Притаманна майстрові прозора, повітряно-невагома манера у створенні зображень, ніби нав'язана споконвічними образами художників-бойчуків, схожа в окремих мінімалістичних творах на графіку П. Пікассо, стала причиною його звільнення з роботи на початку 1960-х рр. та несприйняття деякими представниками творчого оточення. За протекції М. Бажана невдовзі митця відновили на посаді, однак, його специфічна «мрійливість» образів, виконана у манері туш-перо, у поєднанні із лініями штрихування, що перехрещуються під кутом 45 градусів на зразок сітки, далі поєднання акварелювання із графітним олівцем у манері, близькій для художників українського бароко, надовго стали візитівкою творчості майстра, ознаками

його блискучого, неперевершеного, віртуозного за ритмікою, музично-елегійного і легкого, як у С. Боттічеллі, стилю.

Прикладом вершин творчості Г. Гавриленка стала серія ілюстрацій до «Витязя у тигровій шкурі» Ш. Руставелі у перекладі М. Бажана, над якими він працював упродовж 1962–1966 рр. Паралельно художник оформив «Кобзар» Т. Шевченка 1963 р., а 1964 р. створив цикл неперевершених ілюстрацій до поезії Данте Альг'єрі «Vita Nova». У 1979 р. митець завершив низку ілюстрацій до книги М. Бажана «Спадщина». Так, загальний доробок Г. Гавриленка включає 32 книжкові ансамблі, частиною його спадщини володіють провідні державні музеї України. Сьогодні можна стверджувати, що українська книга від Г. Гавриленка до В. Єрка – окремий етап розвитку київської школи дизайну книги. Митець був унікальним графіком, єдиним у своєму роді і неповторним, тому він практично не лишив послідовників, оскільки його авторській манері було важко навчитись [106].

Ще одним непересічним майстром київської школи дизайну книги з мистецької плеяди межі 1950-х – 1960-х рр., котрий працював упродовж другої половини ХХ століття, є Анатолій Базилевич — Заслужений діяч мистецтв УРСР з 1963 р., Народний художник України з 1993 р. По завершенню освіти у Харківському художньому інституті, де вчився в А. Страхова, Г. Бондаренка, Й. Дайца, 1953 р. митець переїхав до Києва, де від 1952 р. співпрацював із видавництвом «Молодь», в якому була видана збірка байок А. Крилова з його оформленням. Далі були спільні проєкти з київськими видавництвами «Веселка», «Мистецтво», «Радянська школа», «Радянський письменник» тощо, в яких яскраво виявився творчий хист А. Базилевича.

Період 1960-тих років пройшов для майстра під знаком активного ілюстрування творів Т. Шевченка, що були візуалізовані надзвичайно проникливо (1961–1964, 1969 рр.), та І. Котляревського. Художнім серіям А. Базилевича притаманні гнучкий малюнок, збагачений незначною кількістю плям відкритих кольорів і манерою станковізації ілюстрацій. Характерний приклад – розробка упродовж десяти років серії ілюстрацій до «Енеїди» І. Котляревського з рефлексуванням від творчості І. Падалки (Київ, 1968 р.,

видавництво «Дніпро»), де критики відзначали настільки глибоке проникнення художником у сутність літературного твору, що породжувало злиття тексту із графічним матеріалом. Відомо, що для створення образу одного з головних героїв А. Базилевичу впродовж трьох років позував інший київський художник-графік і дизайнер книги В. Юрчишин. В означеному проєкті для манери А. Базилевича було притаманне поєднання ліризму та сарказму одночасно, акцентна колористика і динаміка композицій, що створювали відчуття якоїсь неофольклорної магії.

Упродовж 1970-х – 1980-х рр. майстер оформив ансамблі книг К. Кропиви «Брама невмирущості» (1974 р.), Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський» (1977 р.), І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» (1980 р.), І. Франка «Абу-Касимові капці» (1984 р.), що характеризувалися ознаками гіперреалізму і виходом за межі площини двомірного зображення (у деяких з означених творів був застосований також і колір). Низка видань, проєкти оформлення яких належали А. Базилевичу, стали виховними для кількох поколінь українських школярів другої половини ХХ століття [15; 90; 205].

Від кінця 1960-х рр. в українському книжковому дизайні осібне місце займав Борис Валуєнко — ще один провідний представник київської графічної школи, ілюстратор, мистецтвознавець, автор 60 статей та 9 монографій у царині розробки вітчизняної книги, який, окрім того, сам оформив понад 100 видань. Своєю багаторічною науково-практичною діяльністю, коли від 1976 по 2002 роки постійно виступав з лекціями про оздоблення книги (в т.ч. більше 35 років очолював кафедру графіки Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ»), майстер підготував ґрунт для численних досліджень наступних поколінь у цій галузі. Завдяки його вивченню шрифтів, типографіки, архітектури книги тощо саме поняття дизайну книжкових видань стало частиною розуміння їх проектно-конструктивної цінності та особливостей моделювання і застосування мистецьких технологій [38–42].

З-поміж когорти ілюстраторів, чия творчість розпочиналася саме в Києві з середини ХХ століття, окремо слід відзначити малодосліджену постать Надії

Лопухової, яка по закінченні 1954 р. КХІ співпрацювала з видавництвами «Дитвидав» (нині «Веселка»), «Молодь» та іншими. З 1958 по 1974 роки ця майстриня оформила низку дитячих казок і творів художньої літератури. Образи її повноколірних ілюстрацій частіше мали жвавий характер, виходили мажорними, пристрасними, життєрадісними, щирими і, водночас, ліричними й емоційними, ритмічними, пластично довершеними, завдяки чому формували у читачів, зокрема маленьких, естетичні чуття, смак сприйняття культури графічної лінії та живописної плями [218].

Народна художниця України (1998 рік) Надія Йосипівна Лопухова (1928–2014), талановитий графік та ілюстраторка, протягом усього власного творчого шляху велику увагу приділяла роботі над проектами книжкових видань. Її оригінальні ілюстрації та художні макетні вирішення формують особливий арт-простір українського дизайну книги, позначений специфічними візуальними проявами і комунікативним потенціалом [251].

Як видно з доробку Н. Й. Лопухової, спадок мисткині у жанрі книжкової графіки — яскраве явище в історії дизайну української книги і займає одну з провідних позицій в аспекті вивчення характерних художніх ознак мистецьких трансформацій другої половини ХХ століття. Однак, аналізу книжкової графіки Надії Лопухової як цілісного явища, що у межах окремого авторського методу демонструє впізнаваний художній стиль та динамічні трансформації, сучасні дослідники приділили уваги вкрай мало [251].

Саме на сторінках дитячих видань ілюстраторці вдалося якнайповніше розкрити власний потенціал, презентувавши для юних читачів світ добра і позитиву через майстерну роботу з композицією та акцидентним шрифтом, влучність художніх образів, філігранність технік. Деякі книжкові видання, проілюстровані Надією Лопуховою, були випущені провідним українським видавництвом «Дніпро», що само по собі демонструє знак якості її графіки [251].

У той час, коли, «отримуючи в цілому однакову інформацію і схожі враження, спілкуючись, обмінюючись думками, молоді київські графіки «дихали спільним повітрям» і, звичайно, спиралися у своїх пошуках та експериментах на однакові зразки й авторитети» [218], Надії Лопуховій вдалося побудувати власну модель реформування художньої мови української книги, завдяки наполегливій праці у напрямку представлення книги як цілісного художнього організму. Це завдання з успіхом було реалізоване низкою високохудожніх видань, що отримали визнання на професійних виставках та здобули захоплення читачів. Зокрема, мова йде про роботу над оформленням книжок для дітей «Ладоньки-ладусі», «Сорока-білобока» (1961), «Крихітка-Хаврошечка» (1964), «Я знаю, з ким дружити» (1966), «Королівська таємниця» (1970) та драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (1970) і роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1974) [9]. Деякі із зазначених творів були перевидані пізніше [251].

Світ ілюстрацій Надії Лопухової презентує широку палітру художніх технік та графічної стилістики. У своїх роботах мисткиня активно використовувала гуаш, акварель, туш, олівець, майстерно володіла літографією, ліногравюрою, офортом (Додаток Б, рис. 4.12-4.26). Завдяки такому розмаїттю художниці вдавалося індивідуалізувати образ кожної книги, а з іншого боку — бути непередбачуваною та оригінальною. Саме ці творчі риси виразно продемонстрували дизайнерський потенціал Надії Лопухової, який практично проявився у розробці цілісних та гармонійних книжкових макетів [251].

Так, зразки деяких видань для молодших читачів початкового етапу творчості мисткині виконані у форматі альбомів дитячих малюнків, на що вказує змішана техніка акварелі та олівця, «скетчева» подача ілюстрацій, багато фрагментарного декору сторінок (Додаток Б, рис. 4.21-4.22, 4.25-4.26). При цьому ілюстраторка, прагнучи досягти гармонійної цілісності всіх частин книжкового блоку, максимально використовувала всю доступну площину книги для замальовок, імітуючи форзаци за рахунок тематичного патерну, маркуючи

різними кольорами серединну лінію розворотів сторінок, виконуючи титульні групи повністю від руки разом зі шрифтовими написами [251].

Експерименти з різними художніми техніками у контексті оформлення книжкових видань визначають ще одну специфічну рису авторського методу Надії Лопухової, оскільки подібне явище зустрічається доволі нечасто серед художників книги [251]. У зв'язку із зазначеною особливістю, ілюстративний доробок цієї художниці цікавий з точки зору органічного синтезу контрастних графічно-виразних засобів протягом всього процесу формування єдиної авторської концепції та особистої творчої парадигми. Художниця легко перемикалася з соковитого «режиму» акварелі на стриману туш, зі щільної гуаші на щирі наївність олівця, змішувала різні техніки, прагнучи досягти найефективнішого ідейного відтворення проєкту, і щоразу отримувала прогнозований результат з сюжетно насиченою, деталізованою композицією та однаково яскравими художніми образами. Згодом, опановуючи естампні техніки, Н. Й. Лопухова додала і їх до особистої художньої палітри, віднайшовши власну авторську інтерпретацію та проєктне застосування [251].

Також важливо відзначити, що джерелом натхнення книжкової графіки Надії Лопухової часто була українська народна творчість, художні риси якої вдало впліталися у вигляді образно-графічних натяків до загального сюжету ілюстрацій. Особливу прихильність художниці до зразків народного мистецтва, що проявилось, зокрема, у візуальній стилістиці вже згаданого тут ілюстративного циклу до «Лісової пісні» Лесі Українки (1970), помічає дослідниця О. Ламонова [164], зауважуючи у своїй публікації ефектний прийом застосування яскравих художньо-пластичних можливостей лінориту задля візуальної імітації декоративної техніки аплікації соломкою [251] (Додаток Б, рис. 4.15-4.18).

Коментуючи цю роботу, Л. Дмитрова називає її етапною у творчості художниці, «незаперечним доказом її мистецької зрілості, свідченням високої професійної культури» [218, 43]. Натомість, О. Ламонова вищезазначені ілюстрації називає «лебединою піснею» художньої манери лінориту, оскільки у

1970-80-х роках вже мало хто з графіків звертався до цієї техніки, характерної для образотворчості 1960-х років [164; 251].

У вищенаведеній художній серії віддзеркалені ключові принципи особистої творчої парадигми Надії Лопухової, які полягають у «фольклорному реалізмі», площинному вирішенні ілюстрацій, акцентуванні декоративності, винятковій пластичності форм і бездоганній композиції. Саме у цьому творі художницею був застосований новаторський підхід ілюстрування літературного тексту — замість прямої візуалізації сюжетної лінії графічно передати загальний емоційний настрій поезії, відтворити у зображеннях почуття і складні переживання головних героїв, допомогти читачеві відчувати атмосферу подій розповіді [251].

Окрім іншого, напередодні 1970-х років, на хвилі всезагальної популярності офорту в українському графічному мистецтві, Н. Й. Лопухова успішно долучилася до лав піонерів прогресивної і цікавої художньої техніки [217]. Саме у ній 1974 року виконана ще одна знакова ілюстративна серія до роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?».

Зазначений твір не є традиційним для доробку художниці — для її вподобань характерна більш лірична та дитяча літературна тематика [251]. Однак, у цьому випадку роман зацікавив ілюстраторку, насамперед, глибоким змістом і яскравим образом головного героя. На думку критиків, Н. Й. Лопухова обрала єдино правильний концептуальний шлях у художньому оформленні цієї книги — «підпорядкувати ілюстрування не розгортанню сюжету, а основній ідеї роману — протесту проти економічного гноблення, незламності народного духу у боротьбі за соціальне визволення, за соціальну справедливість» [218, 57]. Окрім того, зауважується суто індивідуальне режисерське вирішення книги в цілому, авторські візуальні акценти та внутрішній драматизм ілюстрацій, певні з яких виконані доволі схематично, без пропрацьованої деталізації. Так візуалізувалася авторська ідея щодо надання можливості читачеві уявити додаткові деталі самотійно, відчувши загальну пронизливу атмосферу твору [251].

Загальний доробок мисткині у галузі книжкової графіки налічує понад 30 проілюстрованих видань, переважна більшість з яких — дитячі. Дещо з книжкової графіки художниці залишилося не виданим [133]. На думку мистецтвознавців [164; 218], саме на ілюстраціях для юної аудиторії художниця зростає як фахівець і представила свої найкращі творчі ідеї. При цьому етапною роботою авторки вважається ілюстрування казки О. Іваненко «Кисличка» («Дитвидав», 1962), що позначило новий рівень художньої майстерності Н. Лопухової — емоційно насичений, життєрадісний, широко-проникливий.

З плеяди межі 1960-х – 1970-х київського осередку варто виділити також автора унікальних розробок шрифтів, абетки «Рутенія», церемоніального примірника Конституції УРСР, СРСР, Заслуженого діяча мистецтв України від 1979 р., професора Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука Василя Чебанника (учениця Галина Галинська). Будучи багаторічним редактором видавництв «Мистецтво» та «Радянська школа» (нині «Освіта»), а також автором серії еклібрисів та оформлювачем низки книжок кольоровими гравюрами, цей майстер зробив помітний внесок до розвитку вітчизняної графіки і зараз продовжує працювати у напрямку шрифтового мистецтва та викладання (Додаток Б, рис. 4.57). Паралельно з роботою над книжковими проектами, В. Чебанник присвятив велику увагу у контексті власної творчої діяльності функціональній графіці — зокрема, став розробником (у співавторстві з Б. Максимовим) перших українських гривень 1991 р. та українського паспорту (1993 р.).

Окрім вищезазначених, до плеяди показових представників київської графічної школи варто зарахувати й сина Г. Якутовича, Народного художника України від 2008 р., що тяжів до епічних циклів ілюстрування, Сергія Якутовича, розквіт чиєї ілюстративно-дизайнерської діяльності з унікальним гротесковим баченням у річищі оформлення книг припадає на 1970-ті – початок 2010-х рр. Так, київський митець С. Якутович створив низку високомайстерних ілюстративних серій для українських художніх видань, котрі

стали прикладами класичного творчого підходу до візуалізації літератури. Серед таких – роман О. Дюма «Три мушкетери» (1982 рік видання, видавництво «Веселка», 1995 рік — нова ілюстративна версія), «Твори в шести томах» В. Шекспіра (1984 рік видання, видавництво «Дніпро»), роман «Перекоп» О. Гончара (1987 рік видання, видавництво «Дніпро»), твори М. Гоголя (2000-ні роки) та інші проекти. На жаль, на якості відтворення цих геніальних робіт у поліграфічному виконанні у межах книжкового блоку не завжди позитивно впливали особливості друку через застаріле обладнання вітчизняних друкарень.

У коментарі до художнього альбому С. Якутовича під назвою «Абсолютний слух часу» (2008) дослідниця Г. Складенко зазначає: «Творчість С. Якутовича належить до тих явищ української образотворчості останніх десятиліть, які не тільки окреслюють показові тенденції часу, а й дають можливість по-іншому побачити загальну картину епохи, збагачують і доповнюють її власною авторською темою, своїм розумінням ролі художника в його поступі» [384]. Така характеристика анітрохи не перебільшує значення творчого внеску митця до історії українського книжкового дизайну, адже без його особливо-індивідуального стилю не можливо у повній мірі уявити художній образ української книги.

Однією з основних ознак його творчої концепції дослідники називають унікальну здатність відтворювати у своїх роботах той національний колорит, який закладений письменником у літературному творі. Так, представники різних країн після перегляду книжкової графіки С. Якутовича на міжнародних виставках часто цікавилися його власною національністю, дивуючись художньому почерку митця, його «ментальній» наближеності не лише до українців, а й французів, бельгійців, іспанців. Тобто творчість цього ілюстратора – яскравий приклад позачасовості і свободи у мистецтві, незалежності від жодних догм, форматів, модних уподобань, технічного прогресу.

Дійсно, творчість київського художника С. Якутовича з огляду на її велике мистецьке значення, високий рівень майстерності, стилістичну витриманість і масштабність по праву може претендувати на цілий розділ в історії українського графічного мистецтва останніх десятиліть. Зокрема, висока фахова оцінка і

соціальна популярність книжкової графіки С. Якутовича дають привід звертатися до безцінного досвіду майстра безліч разів, породжуючи поруч із навчальним також науковий інтерес до феномену цієї фігури у мистецтві. Будучи гідним сином свого геніального батька, Г. Якутовича, цей митець зумів виробити власну художню лінію в образотворчості, що принесло йому щире визнання і європейську славу вже майже від початку творчого шляху – наприкінці сімдесятих років минулого століття.

На думку С. Якутовича, художник-ілюстратор – це, перш за все, інтелектуал, а книжкова графіка є віддзеркаленням інтелекту епохи [121]. Всупереч суворій цензурі, яка поглинала у радянські роки всі сфери життя і кожен галузь мистецтва зокрема, молодому митцеві вдавалося у своїх творах зберігати індивідуальність, додаючи щоразу до класичних зображень своє бачення – ніби екзотичну спецію до рецепту відомої страви. І це оживляло роботу, надавало особливої ефектності. Так, в ілюстраціях до історичних романів відповідно до сюжету з'являвся досить виразний еротичний натяк, який дивом «не помічався» представниками влади. Натомість, свіжість і оригінальність такого рішення викликало захват у читачів, які звикли до традиційних ілюстрацій та їх типової стилістики. Адже у цілому графіка С. Якутовича, різноманітна за жанрами і техніками виконання, образними рішеннями та способом подачі, як зауважують багато мистецтвознавців, вирізняється виразною «присутністю автора», тонким відчуттям особливостей літературного стилю, а найголовніше – власним, особистісним сприйняттям часу та історичного образу, що робить її справжнім взірцем художньої культури.

Ще однією «каріатидою» вітчизняної київської школи дизайну книги є Катерина Штанко, яка почала співпрацювати із київськими видавництвами з періоду межі 1970-х – 1980-х рр. і творча манера якої відрізнялася певною «ліричною академічністю» та високою візуальною культурою поєднання акварелі, еколайна та графітного олівця. Вона відкриває нову плеяду молодих художників наступного покоління, що також долучилися до творчого цеху провідного київського видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА»: Костя Лавра, Владислава Єрка, Євгенії Гапчинської. Щодо останньої дизайнерки, варто

зупинитися на її проєктах з інтерактивною реальністю вказаного видавництва окремо, оскільки вони включали оновлений контент за рахунок введення цифрового інструментарію, що вимагає від автора-ілюстратора додаткових знань у галузі мистецьких технологій, моушн- і гейм-дизайну.

Зокрема, «Аліса в країні див» та «Аліса в Задзеркаллі» Льюїса Керролла 2017 і 2018 років видання відповідно (видавництва «Ранок» і «Арт Нейшн»), порівняно із версією «Снігової королеви» Ганса Крістіана Андерсена для iPad у виконанні Владислава Єрка 2012 року видання (видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА»), це вже були не лише стереоефекти, а справжні анімовані картинки у цифровому додатку, що «оживали» при використанні спеціального застосунку для смартфона у результаті наведення його камери на ілюстрацію у книзі. Реалізація даного проєкту стала можливою в Києві наприкінці 2010-х років, завдяки прогресивності і вимогливості столичного читача, а також ефективному менеджмент-адмініструванню й піар-кампанії.

Відповідно до задуму автора ідеї випуску означених книг з доповненою реальністю – Едуарда Ахрамовича, що є власником компанії «Арт Нейшн», обкладинка і п'ять ілюстрацій, які оживали у першій вказаній книзі, та обкладинка із десятьма ілюстраціями у другій мали представити новий вид цифрової продукції на ринку України, зокрема Києва. На додачу, том «Аліса у Задзеркаллі» включав також невелику гру-раннер, цебто комп'ютерну гру у жанрі «платформер», в якому міні-персонаж збирає щось докупити. Ця новинка на книжковому ринку України поширювалася через мережу супермаркетів «АТБ». Ціну в 300 гривень за умови купівлі інших товарів можна було знизити за спеціальною акцією, партнером якої та, власне, й розробником додатку «АТБ-Wonderland» зазначалася компанія «Live Animations».

Як зазначає Л. Аметова, «тираж обох книжок перебільшив 350 тисяч екземплярів. За 10 діб продажу першої книжки кількість скачування мобільного додатку перевищила 258 тисяч, завдяки чому воно увійшло до Play Market, Google Play, App Store. Сама по собі й акція довкола продажу книжок була інноваційною й абсолютно успішною. Завдяки цьому автора малюнків чекав

небувалий успіх, вже традиційний щодо всіх сфер діяльності, за які б не бралася брендмейкер Євгенія Гапчинська» [13, 10].

Тобто, варто констатувати, що за останні 70 років дизайн-проектування в царині книги на прикладі київської школи пройшов надзвичайно насичений шлях, який постійно удосконалювався з технічного боку та розвивався з мистецького, що врешті дозволило тут на початку III тисячоліття впроваджувати такі інноваційні інтерактивні форми зображень, художні образи яких виходять за межі площинної двовимірності аркуша. У цьому сенсі представники означеної школи демонструють виняткову гнучкість та креативність, задаючи «певний діджитальний тон» іншим школам графічного мистецтва і вебдизайну України (Додаток Б, рис. 3.35-3.41).

В цілому, якщо ретроспективно поглянути на весь означений період на прикладі окремої проаналізованої школи, на думку багатьох мистецтвознавців-дослідників українського художнього процесу 1950-х років, у цей період вітчизняна образотворчість опинилася у своїй активній фазі, коли на тлі попередніх тенденцій вимальовувалися абсолютно нові. Серед таких – наближення графіки до станкового живопису, пріоритетність ліній та плям в якості засобів художньої виразності, захоплення «рукотворними» техніками, зокрема, ліноритом, а згодом – й іншими естампними техніками [256].

При цьому у творчому київському осередку поступово розвивалося та закріплювалося зацікавлення саме книжковою графікою, оскільки простір книги давав унікальні можливості для образотворчих експериментів. Тут не йшлося про сміливий художньо-технічний синтез, який з'явився значно пізніше, з початком XXI століття, і набирає обертів до сьогодні, а малися на увазі успішні спроби високопрофесійних майстрів трансформувати традиційний візуальний образ тогочасної книжкової продукції у щось винятково ексклюзивне, нове за рахунок міксування образотворчих жанрів. Наприклад, у книгах, замість ілюстрацій, часто друкувалися репродукції картин, які розміщувалися на спеціальних вклейках [256].

«Заслуга молодих київських митців полягала не тільки в реформуванні графічної мови, а й у зверненні до книги та спробі відчутти її як цілісний організм – щоправда, головним чином через розуміння графічної природи книжкових ілюстрацій» [163, 14]. Тобто, іншими словами, у 1950–1970-ті роки в Україні спостерігалось явище автономізації книжкової ілюстрації та її переосмислення як самостійного художнього твору, здатного існувати і захоплювати увагу глядача, незалежно від контексту. Зокрема, доба 1960-х рр. характеризуються емоційним лаконізмом і плакатною ясністю книжкової графіки, що демонструє візуальні особливості періоду [256]. О. Лежнев, характеризуючи естетику графічного простору київської школи, пише у своїй дисертації, підкреслюючи різницю регіональних підходів: «У Києві він більшою мірою визначав систему рефлексій зсередини практики, коли художники-графіки мислили поза межами формальних догм і норм, намагалися створити свій певний соціокод, який набував ознак мистецької моделі» [176, 122].

У контексті розгляду досягнень київської школи дизайну книги не можна вкотре не згадати про таке визначне явище видавничої культури, як підприємство «Дніпро» (розпочало свою історію у Харкові, а згодом було переведене до Києва, де функціонує до сьогодні), що випустило у світ величезну кількість достойних зразків книжкового мистецтва. Біля витоків цього відомого видавництва стояли корифеї української літератури та графічного мистецтва Василь Еллан-Блакитний (очолював першу редколегію), автор непересічної графічної силуетної манери Георгій Нарбут, художник-символіст Микола Прахов, художник-архітектор Григорій Лукомський, символіст, учень визначного графіка і літератора Михайла Жука Павло Тичина, котрі визначали художньо-оформлювальне та змістове наповнення видань від меж першої й другої третин ХХ століття [216]. З 1935 р. «Держлітвидав» вже мав свою спрямованість щодо письменницько-літературного сегменту друку продукції.

У 1930-х рр. двічі реорганізоване виробництво спочатку у видавництво «Культура і мистецтво», а згодом «Художня література», «Радянська література»

поступово змінили основний профіль публікацій. Офіційна назва «Дніпро» з'явилася 1964 р., коли до письменницького цеху активно долучався блок літератури для дітей і школярів, що виокремило дві основні лінії розвитку підприємства на довгі роки. А особливо потужним воно стало саме від 1960-х – 1970-х рр., коли саме тут, на його промисловій базі, видавалися кращі взірці вітчизняної художньої літератури. Зокрема, класиків Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Олеся Гончара й ін., шістдесятників і представників Народного Руху України Івана Драча, Василя Симоненка, Романа Іваничука. При цьому розголос видань в оформленні вітчизняних графіків-дизайнерів поширювався в Європі та світі, оскільки часто експортувалися до низки зарубіжних замовників.

Відомо, що серед художніх редакторів видавництва працювали Сергій Савицький, Василь Кононенко, Віталій Машков, Іван Гаврилюк, Петро Вишняк, Олексій Назаренко, Анатолій Клименко, Володимир Войтович (згодом навіть очолював «Дніпро»), Віталій Мітченко, Кость Лавро, Олег Коспа, Михайло Нестеренко. При цьому головними художниками довгий час працювали Антон Тетьора, Віталій Мітченко, Кость Лавро, художньою частиною завідували Володимир Мазниченко, Ірина Садова, Яків Яковенко. Тут оформлювали як україномовні видання, так і переклади англійською, німецькою, французькою, іспанською мовами орієнтованої на експорт книжкової продукції.

Відділ комп'ютеризованої додрукарської підготовки видань розпочав свою діяльність у цьому видавництві ще 1980 р., коли комп'ютери являли собою габаритну машину розміром на все робоче приміщення. Від початку відділ функціонував як експериментальна ланка, а з 1989 р. першим в Україні почав виготовляти оригінал-макети для друку. Від 1993 р. тут розробляли вже всі проекти видавництва, що передавалися до друку як оригінал-макети на прозорій плівці. З появою в Україні інтернет-мережі наприкінці 1990-х років до друкарні вже передавався звідси електронний варіант книжкових макетів.

Далі нові електронні технології впроваджувалися за дієвої участі Ірини Кравченко, Наталії Харитончук, Валентини Москаленко, Зої Семенової, Нелі Малиневської-Грищенко, Ганни Іванової, Лідії Рубан, Олени Марухи.

Верстальниками-дизайнерами видавництва при цьому працювали Світлана Злочевська, Віра Скуратівська, Марина Мяснікова, Ірина Рябуха. З-поміж знаних художників-дизайнерів «Дніпра» другої половини ХХ – початку ХХІ століття слід назвати Василя Касіяна, Надію Лопухову, Сергія Якутовича, Анатолія Базилевича, Миколу Стороженка, Івана Марчука, Володимира Юрчишина, Василя Лопату, Анатолія Пономаренка, Валентину Ульянову, Володимира Василенка, Романа Адамовича, Рафаеля Багаутдінова, Надію Денисову, Володимира Савадова, В'ячеслава Дозорця, Василя Перевальського, Анатолія Василенко, Миколу Компанця, Івана Селіванова, Василя Кононенка, Ігоря Коптілова [86].

Умовне поняття творчої школи передбачає, окрім виокремлення характерних художніх рис та методів, персональний розбір творчого доробку відповідних митців, формуючи у такий спосіб своєрідну мистецьку інституцію. Київська школа графічного дизайну у загальноукраїнському культурно-мистецькому контексті вирізняється сміливим прагненням до освоєння новітніх технологій, активним споживанням досвіду фахівців інших колаборацій, високою жанровою еластичністю, схильністю до мультиваріативних інтерпретацій традиційних форм тощо [256].

Взагалі, щодо тенденцій розвитку та стилістики київської книжкової графіки від кінця 1950-х до 1970-х рр., київська мистецтвознавиця Оксана Ламонова зазначала, що книжкова графіка цього часу ставала більш виразною, декоративною і лаконічною, а також творчо реагувала на «поетичну хвилю» українського кінематографа. Дослідниця демонструвала ці тенденції на прикладах творчості провідних вітчизняних художників-графіків – насамперед, Г. Якутовича, А. Базилевича, Н. Лопухової, С. Адамовича (з 1950-х мешкав у Києві), О. Данченка, І. Селіванова (з 1950-х мешкав у Києві), О. Губарева (з 1950-х мешкав у Києві), Г. Малакова (ілюстрував здебільшого у 1960-х рр.), В. Куткіна (художнього редактора видавництва «Радянська школа» у 1959–1961 рр.), Г. Зубковського (більшість з яких пройшла вишкіл в І. Плещинського та В. Касіяна) [163].

Зокрема, «починаючи з другої половини 70-х рр. графіка демонструє також постійно зростаючий вплив «відеокультури», в першу чергу телебачення. Дуже характерною є публіцистичність такої «монтажної» графіки, яка активно використовує прийоми репортажу, політичного памфлету, стоп-кадру тощо. Початок 80-х рр. також – час появи не тільки живописних, а й графічних творів, які є вітчизняним варіантом гіперреалізму (С. Гета, С. Якутович)» [173, 16].

Упродовж останніх років питанням розробки шрифтів разом з раніше згадуваним Василем Чебанником у столиці займається талановитий дизайнер Олег Петренко-Заневський, котрий 2019 року презентував кириличний шрифт української абетки для дітей з дислекцією під назвою «Шрифт Inclusion UKR» [56].

Варто відзначити яскраві експерименти в дизайні книги відомого сучасного графіка, педагога, володаря численних професійних нагород (у тому числі – звання Народного художника України) Андрія Чебикіна. Так, 2001 року вийшло друком у львівському видавництві «Апріорі» масштабне з усіх точок зору літературно-художнє видання «Любощі» – збірка відомих поетичних творів класичного римського автора Овідія – ілюстроване А. Чебикіним. Майстер лінійного рисунка та естампу в улюбленій техніці ручної графіки виконав для вищезгаданої книги кілька десятків ілюстрацій різного типу: розворотних, повноформатних, заставок, буквиць, декоративних фрагментів у загальній стилістиці видання – ню (Додаток Б, рис. 4.31-4.34).

Віршований формат творів дав можливість дизайнерам верстати книгу, сміливо розраховуючи пропорції «чистого» тла аркуша і повного розвороту відносно задрукованої частини, залишаючи достатньо повітря для яскравого контрасту художньої лінії. Магія цього виразного графічного засобу тут викликає у читача не лише задумані автором емоції, а й ефектно підкреслює пікантність образів, ніби заманюючи слідом за собою у вир пристрастей. Зображення А. Чебикіна грайливі, пустотливі, водночас емоційні та жваві, інколи накреслені недбалим розчерком, а подекуди – філігранно-витончені, однак, завжди незмінно яскраві та природні. Автор не намагається ідеалізувати своїх персонажів – попри свою античну подібність, вони все-таки є

уособленням звичайних героїв-людей, котрим зрозумілі і мова кохання, і любовні муки, і помилки закоханих.

Книга вийшла унікальною з точки зору формату художнього оформлення – це вже не просто книжкове видання (хай навіть подарункове), чи графічний роман, а швидше книга-галерея, тиражований арт-бук, котрий можна порівняти з такими книжковими арт-проектами, як мистецька «Абетка» видавництва «Основи» (2013 р.), ілюстраціями до якої стали репродукції відомих полотен з фондів Національного музею Богдана і Варвари Ханенків, чи «Галерея котів. Кототека окультурених котів» ілюстраторки С. Герберт – продукт видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» (2019 р.), задуманий автором як своєрідний «котячий» театр. Поява подібних книжкових проєктів, ймовірно, означає поступове виокремлення ще однієї цікавої візуальної галузі у сучасному книжковому дизайні – так званої «книги-галереї», яка за визначенням та сприйняттям вже не класична книга, але й не графічний роман чи комікс, тому що в якості ілюстрацій має більш естетично та інформаційно навантажений, а також емоційно насичений графічний матеріал.

З-поміж означеної плеяди майстрів також осібно варто виділити вищезгаданого київського художника-графіка Станіслава Букало – унікального майстра у своїй галузі, оскільки він є одним з небагатьох, хто займається такою складною і копіткою справою, як інтролігація. За визначенням самого митця, інтролігація – це мистецтво поєднання творчої та матеріальної форми книги. Дослівний переклад цього терміну з латини означає «внутрішній спадок», де «intro» означає «всередину», а «legatum» – спадок. Цебто, дане поняття номінує складний процес, де окрім своїх художніх умінь, розуміння техніки, художник має застосовувати ручне виробництво, тому, перш за все, інтролігація – це ремесло [18].

Отже, відповідно до завдань дослідження, нами систематизовано наведений об'ємний інформаційний контент щодо особливостей розвитку київської школи і візуалізовано у таблиці, представленій на **рис. 8**:

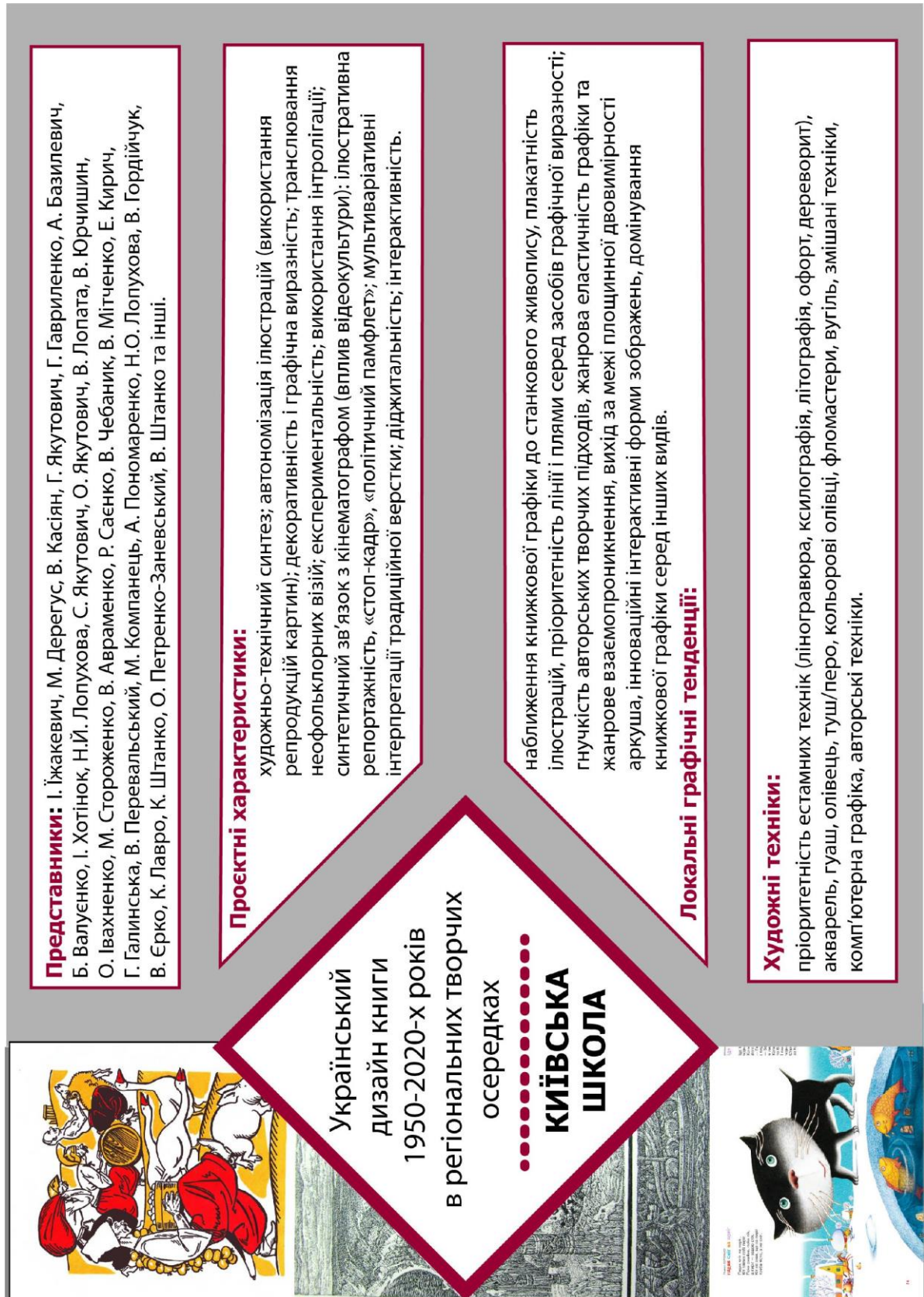


Рис. 8. Український дизайн книги 1950-2020-х років у регіональних творчих осередках: київська школа (розроблено В. Мулкохайнен)

Окремо зазначимо, що одним з показників рівня розвитку книжкової індустрії у країні є фахові культурні заходи, які покликані презентувати здобутки цього сектору, сприяють об'єднанню між ними нових форм партнерства, мотивують видавців до професійного зростання та підвищують престижність професії дизайнер-ілюстратор як такої. У галузі ілюстрування такими заходами є книжкові ярмарки та фестивалі ілюстрації. Фестивалі ілюстрацій та книжкові виставки-ярмарки за різними критеріями класифікації можна віднести до професійних, короткострокових (від кількох днів до двох тижнів), національних або міжнародних. На сьогодні в Україні є три найбільші виставки: Книжковий Арсенал у Києві, Book Forum у Львові та Book Space у Дніпрі.

Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал» – щорічний проєкт Мистецького арсеналу – інтелектуальна подія України, де розвиваються і взаємодіють книжкова, літературна, мистецька сцени, втілюються спільні якісні, актуальні й інноваційні проєкти. «Книжковий Арсенал» як міждисциплінарний проєкт Мистецького арсеналу щороку приділяє особливу увагу візуальному компоненту – від виставкових проєктів із мистецтва книговидавництва, ілюстрації, дизайну, арт-книг і арт-об'єктів, інсталяцій до найсвіжіших дизайнерських тенденцій у зінах і самвидаві. З 2016 року «Книжковий Арсенал» спільно з Goethe-Institut в Україні, за підтримки Франкфуртського книжкового ярмарку і фонду Buchkunst, проводить серед українських видавців та культурних інституцій конкурс на найкращий книжковий дизайн. Видання, що входять до шорт-аркушу конкурсу, щороку представлені у межах колекції «Найкрасивіші книги світу» на Франкфуртському та Ляйпцігському книжкових ярмарках [201].

Яскравими представниками київської школи графіки з середини минулого століття до сьогодення є відомі митці, котрі зробили неоціненний внесок до української мистецької скарбниці: М. Дерегус, Г. Якутович, Г. Гавриленко, В. Касіян, І. Хотінок, А. Базилевич, родина Якутовичів, В. Лопата, В. Юрчишин, Надія та Наталія Лопухови, В. Чебаник, С. Адамович, М. Стороженко, Г. Малаков, О. Івахненко, В. Куткін, О. Данченко, О. Губарєв, А. Чебикін,

В. Перевальський, Е. Кирич, Г. Галинська, В. Гордійчук, В. Мітченко, К. Штанко, М. Данченко, В. Єрко, О. Петренко-Заневський, К. Лавро та інші. Молодше покоління художників-ілюстраторів, серед яких В. Штанко, О. Чебикін, П. Дорошенко, А. Сарвіра, С. Букало, С. Майдуков та інші, також гідно тримають високий рівень попередників.

Більшість з вищезазначених персоналій плідно працювали у кількох галузях графічного дизайну, переважно поєднуючи процеси книжкового мистецтва зі станковою ілюстрацією, типографією, рекламою, станковою графікою тощо. Жанрове взаємопроникнення принесло графічному дизайну київських майстрів особливий присмак універсальності й експериментальності творів і стало однією з характерних особливостей цієї школи. Їхні проєкти і сьогодні позначені такими ж живими трансформаціями, продемонстрованими, у першу чергу, ілюстрацією, а також айдентикою, рекламою тощо. Варто відзначити, що у 1960-ті – 1980-ті столичні майстри-графіки часто зверталися до неофольклорних візій, пов'язаних великою мірою із традиціями західних областей України, зокрема Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини, спадщини русинів, і, таким чином, тематично й сюжетно апелювали до традицій львівської школи графіки, про яку піде розмова у наступному підрозділі.

4.2. Львівське мистецтво художньої книги

Львівська художня книга – явище яскраве та неоднорідне, що стало наслідком неритмічного розвитку книжкового мистецтва у цьому регіоні [256]. Середина минулого століття порівняно стримано представлена зразками цього регіону у контексті книжкової справи України, але наявні артефакти гідні мистецтвознавчого аналізу. Їм притаманний особливий стиль оформлення, що проявився, перш за все, в оригінальному художньому оздобленні й індивідуальних композиційних підходах до організації книжкового простору.

Наступні десятиріччя пройшли під знаком тихої боротьби за візуальну ідентифікацію львівських книжкових видань на тлі радянської стандартизації та

адміністративної унормованості. І вже з початком існування України як суверенної держави відбувся поступовий підйом львівського мистецтва книги на тлі тогочасних культурно-мистецьких процесів, спричинених економічними проблемами та соціополітичними реформами [256].

Окремі питання розвитку львівської школи графіки піднімалися у відповідних розділах про мистецтво 1950-х – 1980-х рр. (О. Авраменко), 1990-х рр. (О. Ламонова) в останньому томі п'ятитомної «Історії українського мистецтва», виданої в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України [140; 209].

Саме у Львові відбувається значна подія для видавців та дизайнерів книги – «Book Forum Lviv», також відомий до 2018 року як «Форум видавців у Львові» – книжковий ярмарок і Львівський міжнародний літературний фестиваль. Це – найбільший український книжковий ярмарок та один з найбільш масових заходів подібного типу в Східній Європі. Засновниками й організаторами головного культурного фестивалю країни є ГО «Форум видавців». За більш як 20 років з приватної ініціативи організації вдалося перетворитися на потужну інституцію, що займається промоцією читання і популяризує книговидання в Україні [209].

Провідними проектами «Форуму видавців» є Львівський міжнародний літературний фестиваль і Національний книжковий ярмарок [398]. З року в рік на таких показових заходах спостерігаємо досягнення традиційного переліку видавництв України різного масштабу й віку, з незначними варіаціями за рахунок презентації нових видавничих підприємств на кшталт арт-майстерні «Аграфка» чи видавництва мистецької літератури «ArtHUSS».

Маючи давню історію книговидання ще від часів Івана Федорова, львівський осередок майстрів-книжників вигідно вирізнявся з-поміж інших регіонів значним творчо-професійним потенціалом. За даними дослідників, вже на початку ХХ століття на території Галичини налічувалося понад 30 діючих видавництв (до порівняння – на той же час в іншій частині України працювало лише 17 видавництв), які поступово формували культуру виконання сучасної

книги як цілісного організму у регіоні, апелюючи до стилістики модерну, а р деко й авангардизму [138; 209].

У той період у регіоні у галузі графіки, в тому числі книжково-журнальної, працювали майстер обкладинок Роберт Лісовський; професор Державної промислової школи (колишньої художньо-промислової, цебто дизайнерської) Іван Труш, котрий видавав «Артистичний вісник»; Казимир Сіхульський, який розвивав різноманітні форми прикладної графіки; редактор журналу «Мистецтво» Асоціації незалежних українських митців Святослав Гординський та його ілюстратори Галина Мазепа, Микола Бутович, Олена Кульчицька; дизайнер книг та виконавець книжкових знаків Павло Ковжун; автор численних журнальних і книжкових обкладинок Едвард Козак, оздоблювач палітурок, обкладинок й ілюстратор книжкових видань Мар'ян Ольшевський; а також оформителі книжкових видань Володимир Ласовський, Іоан Косинін, Кастан Стефанович, Петро Холодний-старший і Володимир Січинський, що займалися відродженням української мистецької книги в Галичині 1920-х рр. і вивчали різні інструменти моделювання та елементи графічного оформлення штибу модульної сітки, акцидентної графіки, елементів фірмового стилю, екслібрисів й тощо [209].

Частина з цих художників-дизайнерів – Роберт Лісовський, Микола Бутович, Павло Ковжун, Святослав Гординський, Петро Обаль, Василь Дядинок і Володимир Січинський – адаптували до власної проєктної діяльності елементи уставу, напівуставу, скоропису, в'язі [27]. Також місцеві оформлювачі книги творчо осмислили в орнаментах обкладинок візерунки української витинанки, писанки, вишивки, риси типових флореальних мотивів – кетяги калини, квітка соняха, дубове листя тощо [209].

Справедливим буде зазначити, що ставлення до книжкової продукції у Львові завжди було особливо дбайливим, а мистецтво книги вважалося шляхетною і високодуховною справою. Почасти, причиною такого явища є висока релігійність місцевого населення, що само по собі завжди сприяє більш глибокому сприйняттю дійсності, в тому числі мистецтва [209].

Як зазначає Р. Яців, «мова графіки Лісовського, як і Ковжуна, Бутовича, Січинського поступово ставала свого роду "візуальною ідентифікацією" галицького українства, поряд з шанованими тут зусиллями О. Кульчицької, О. Куриласа, О. Іванця та інших у формування рідного духовно-культурного та естетичного простору». І далі продовжує, що, приміром, в П. Ковжуна мова необароко сполучалася з експресіонізмом, ар деко й кубофутуризмом [119, 24]. Ця тенденція у сприйнятті культури оформлення книги як об'єкту комунікативного дизайну (основи візуальної інформації та візуального спілкування) зберігалася у сприйнятті львів'ян і надалі [27; 209].

Львівська графіка другої чверті ХХ століття, представлена творчістю Я. Музики, О. Кульчицької, Я. Гніздовського, сформувала культуру повоєнної книги, зокрема періоду після створення Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва 1946 р., куди у 1950-х рр. влилася велика кількість представників творчої еліти з інших регіонів України [209].

Варто відзначити [209], що наукова думка львівських мистецтвознавців переважно трансліює тезу щодо унікальності і самодостатності мистецтва книги, котре має право на самостійне існування серед усіх образотворчих мистецтв, адже книга, як тривимірний об'єкт у просторі, претендує на значно глибший аналіз за всіма своїми ознаками. Наприклад, О. Руденко пише: «Книга мала б бути окремою галуззю мистецтва, де б її естетична, практично-теоретична, термінологічна складова набула всебічного розвитку. Вона об'єднує під одним крилом образотворче та прикладне мистецтво і ставить вищу мету – інтелектуальну, духовну, а не тільки споживацьку чи рекламну» [303, 104].

Але на всіх етапах розвитку ця галузь хворобливо реагувала на зовнішні чинники впливу, на кшталт утисків влади чи міграційних процесів серед місцевої творчої інтелігенції, що у результаті суттєво гальмувало природній прогрес. Тож формування іміджу саме львівської книги після епохи стародруків було досить довгим, триваючи понад сторіччя, і згодом знову зазнало серйозних руйнацій через вплив супутніх обставин. Врешті, дослідники зауважують, що, в

цілому, «львівська графічна школа свідчить про деструкцію натуралістичного підходу, образ піддається деконструкції» [176; 209].

Другою визначальною тезою при аналізі львівського книготворчого процесу, важливою для формування об'єктивної оцінки регіональної картини, є заперечення спорідненості мистецтва книги з книжковим дизайном. Більше того, галицькі теоретики свідомо уникають використання поняття «дизайн книги», оскільки зазвичай вважають недоречним говорити про дизайн, описуючи процес створення книжкового видання. На їхню думку, у книжковій справі дизайн займає лиш маленький відсоток, досить побічний, що стосується тільки конструктивного аспекту. Все ж інше, від творчого задуму книги до його втілення у художньо-поліграфічному виконанні, є мистецтвом у чистому вигляді [209].

Подібну точку зору також підтримують і деякі львівські митці – С. Іванов, Ф. Лукавий, В. Семенюк, втім, не заперечуючи при цьому комплексного характеру оформлення кожного книжкового видання, що включає ілюстративний матеріал, шрифтове вирішення, загальну композицію тощо.

Вищезазначене, безумовно суб'єктивне, твердження має своїм підґрунтям певні засади теорії дизайну, зокрема – одні з перших трактувань поняття «дизайн» як технічної естетики, пов'язаної виключно з промисловістю. Звідси й ототожнення дизайн-процесу львівськими сучасними мистецтвознавцями з суто технічним явищем, котре апріорі не може стосуватися творчості, духовності, емоцій. Однак, беручи до уваги стрімкий розвиток українського дизайну і, зокрема, його образотворчий аспект, можна абсолютно впевнено констатувати сучасне розширення впливу дизайн-діяльності на всі галузі мистецтва, включаючи театр, музику, хореографію тощо [209].

Українська академія друкарства – провідний вищий навчальний заклад Львівщини, що готує художників книги і плекає у своїх майстернях класичні традиції естампного друку та ручної графіки, є прикладом практичного втілення вищенаведеної творчої парадигми. Випускники академії чудово володіють вже рідкісними на сьогодні графічними техніками (суха голка, акватинта, офорт тощо), створюють повноцінні мистецькі твори – як станкові,

так і книжкову ілюстрацію, але мало знають про специфіку верстки книги і керуються при розробці книжкового макету переважно законами художньої композиції. Такий підхід, звісно, може мати місце у книжковому дизайні, однак відчутно обмежує концепт проєкту і збіднює його дизайн-характеристики [209].

Одна з випускниць академії – Ірина Николин – успішно займається рідкісним на сьогодні мистецтвом авторської книги, опанувавши складні техніки обробки шкіри, дерева, міді у межах книжкової конструкції. Художниця поєднує інтролігацію з традиційним ілюструванням, щоб створювати дійсно унікальні у своїй ексклюзивності проєкти. Розробляючи всі елементи книги, від оправи до кожної літери, вручну, І. Николин свідомо уникає комп'ютерних технологій, акцентуючи власні практичні навички роботи з різними матеріалами вручну та високу професійність в оригінальних графічних жанрах [179].

Художньому образу галицької книги довелося профільтрувати і синтезувати у собі чимало культурно-мистецьких віянь, спричинених різними факторами, серед яких – вплив польської культури книговидавництва, єврейських образотворчих традицій, міксування стилістик книжкового оформлення різних регіонів країни [209].

Щодо останньої наведеної характерності в Я. Ісаєвича зазначено наступне: «Завдяки активній участі в книговидавництві й журналістиці Галичини діячів культури з інших регіонів – Наддніпрянщини, Буковини, Закарпаття, друковані у Львові, Коломиї та інших галицьких містах книги й періодика ставали загальнонаціональними за своїм значенням, сприяючи перетворенню Галичини в "український П'ємонт" – осередок культурно-національних ініціатив для всієї України» [138, 403]. Адже «завдяки діяльності українських часописів, серед українського населення Галичини витворився уже той національний фермент, що став базовим для подальшого утвердження національної ідеї, яка матеріалізувалася у національно-визвольних змаганнях» [362, 8]. За висловом дослідниці вітчизняного

друкарства О. Хім'як, без діяльності цих часописів національний рух у Галичині був би приречений [209].

На цих міцних світоглядних підвалинах відродження і плекання національної ідентичності українців галицький регіон від 1950-х рр. і до сьогодні презентують кілька найяскравіших представників книжкового мистецтва, котрі формують художній образ львівської книги відповідного періоду з її виразним впізнаваним абрисом та неповторними стилізованими деталями. Це, насамперед, Л. Левицький, С. Караффа-Корбут, І. Остафійчук, Ю. Чаришніков, В. Ковальчук, Я. Куць, С. Іванов, В. Сава, О. Денисенко, Р. Яців, В. Семенюк, Ф. Лукавий, Р. Романишин та А. Лесів, М. Прохасько [209].

До книготворчих процесів Галичини мали дотичність і художники-дизайнери Франківщини – зокрема, М. Фіголь, М. Варення, Г. Гриценко (Марченко), котрі продемонстрували власною творчістю перехід від «суворого стилю» до творчого методу соцреалізму та неофольклорної течії. Деякі з них переїхали до Львова, або епізодично туди навідувалися. Останньому із згаданих митців у ліногравюрних творах був притаманний потяг до «нервового» експресіонізму німецького штибу, до якого на початку ХХ ст. звертався ще Ю. Панкевич [209].

Загалом франківці додали до книжкового дизайну Галичини мотиви місцевої дерев'яної різьби, традиції якої були надзвичайно потужними у регіоні. О. Заливаха у 1960-ті тут намагався повернутися до опрацювання ідей перерваної традиції української книжкової графіки 1920-х–1930-х рр. Проте, у радянський час деякі з вищезгаданих митців зазнали утисків через «надмірний формалізм» [188; 209].

З цього приводу відомий львівський дослідник, доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв Роман Яців зазначає, що у регіональній графіці Галичини 1960-х рр. провідну роль відігравала «фольклорно-декоративна» течія, ідейно-образна глибина і пластична культура, а також синтез східних і західних мистецьких традицій, піднятий на вищий щабель ще М. Бойчуком і О. Кульчицькою [387, 48]. З-поміж

яскравих представників львівської школи, які після першої третини ХХ століття продовжували працювати, аж впритул до 1960-х рр., він називає Леопольда Левицького, який, по суті, утворив засади цієї школи у другій половині ХХ століття. Учнем останнього був, зокрема, Ю. Чаришніков, котрий, за прикладом вчителя, також замислювався щодо аксіології й антропології людини у своїх творах [302; 209].

В О. Овдієнка у монографії «Книжкове мистецтво на Україні (1917–1974 рр.)» приділена увага й творчості представників книжкової та станкової графіки західних областей України третьої чверті ХХ століття (насамперед тим, що працювали у річищі соцреалізму), які займалися обкладинкою, книжковими окладами, ілюструванням видань для дітей, шевченкіаною тощо і демонстрували певну художньо-естетичну єдність [233; 209].

Проблемою розвитку культури дизайну шрифтів, у тому числі і західних областей України, у цей час займався О. Снарський [326]. Зокрема, культивувалися питання автохтонності дизайну українських літер на прикладі пошуків М. Кірнарського, котрий у побудові шрифту апелював до взірців «Пересопницького Євангелія» XVI ст., а також розробок «українського національного шрифту» Г. Нарбути, М. Жука, В. Лазурського [209].

У 1980-х рр. в регіоні вирізнялася книжкова графіка галичан-прикарпатців В. Гуменного, М. Вітушинського, М. Фіголя, І. Остафійчука, деякі з яких виконували екслібриси [188].

Щодо 1990-х рр. львівський мистецтвознавець О. Руденко зазначає наступне: «Осередком "продукування" графіків стає Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (від 1994 р. Українська академія друкарства), звідки вийшли відомі тепер у світі львівські митці О. Аксінін, С. Іванов, О. Дергачов, О. Денисенко, С. Храпов, В. Пінігін, В. Дем'янишин, К. Каліновіч, Б. Пікулицький, І. Крисляч та інші» [302, 27]. І уточнює, що «в їхніх офортах, ліноритах та літографіях прочитується особливий спосіб підходу до лінії, плями, простору. Сергій Іванов продовжує лінію структуризованої площини, поєднуючи в своїй творчості класичну фігуративність з активною побудовою

композиції, в основу якої поставив категорії ритму, конструкції. Інтелектуалізацію дійсності через форму як живу систему знаків та символів а рiогі розробляє Олег Денисенко, посилюючи відчуття глибокого занурення в лабіринти душі особистої міфологізації дійсності» [302, 27].

Натомість, в Олександра Аксініна він спостерігає моделювання езотеричних просторів «недосяжного і малозрозумілого, його праці овіяні подихом східної філософії, а непізнана загадковість розчиняється в ієрогліфах металеві пластини. Сергій Храпов створює світ, викривлений метафорою дзеркала, його сприйняття дійсності ніби відбиток дзеркальної поверхні є оманливим і в той же час правдивим. Володимир Пінігін тонкою павутиною креслить зображення всесвітнього бестіарію видовищ. Лаконічність і зосередженість на символіці предмета репрезентують роботи Валерія Дем'янишина. Мовою сюрреалістичних видінь говорять праці Ігоря Подольчака, Роман Романишин створює світ, наповнений колористичними символами, абстрактного значення набувають праці Михайла Красника» [302].

Як зауважує у своїй дисертації О. Лежнев, «персональні виміри графічного простору Львова презентують певні диспозитиви культуротворчості» [176]. Зокрема, подібні приклади дослідник спостерігає у творчому доробку Івана Остафійчука і Романа Романишина, де продемонстровано єднання графічного палімпсесту як суто реконструктивне явище — порівняння над світами, порівняння чисто теоретико-реконструктивне; а також у графічних візіях Віктора Пінігіна та Олега Денисенка, в яких простежується певна цитованість творів Пінігіна Денисенком. На думку О. Лежнева, О. Денисенку вдалося створити свій окремий світ уже постмодерністського простору, чого ще не було у графіці В. Пінігіна.

Загалом народний напрямок у львівській графіці другої половини ХХ – початку ХХІ століть, в основу якого закладені декоративність та українські національні мотиви, найяскравіше репрезентують ліногравюри талановитих

графіків, серед яких С. Караффа-Корбут, Б. Сороки, І. Остафійчука, Д. Парути, М. Курилича, М. Яціва, З. Кецала.

Видавець та книжковий ілюстратор Федір Лукавий, характеризуючи сучасну львівську книгу, висловлюється досить критично: серед книжкового матеріалу митець не бачить оригінальних робіт, що могли б претендувати на високе звання Книги в її класичному розумінні, за винятком поодиноких випадків [131]. На його професійний погляд, зараз на вітчизняному видавничому ринку переважно має місце яскравий продукт, позбавлений художніх рис та духовного наповнення, котрий рухається відпрацьованим рекламно-маркетинговим шляхом і від того втрачає власну індивідуальність.

Крім того, Ф. Лукавий називає й інші, нищівні, на його думку, інновації в українському мистецтві книги. Насамперед, художник певен, що глобальна діджиталізація мистецтва, яку ми сьогодні спостерігаємо в українському культурному просторі, зіпсувала первісний, і від того найцінніший, образ книги, відкривши для всіх видавців-непрофесіоналів порівняно «легкий» цифровий інструмент. Адже у зв'язку з цим зникла справжня книга, поступившись якомусь іншому гібридному продукту, наближеному у своїх альтернативних формах уже швидше до веб-дизайну, ніж до поліграфії.

Дійсно, важко не погодитися з тим фактом, що цифровізація вимагає абсолютно іншого рівня фахової підготовки дизайнерів книги задля їхньої компетентної та ефективної роботи. В іншому випадку ризикуємо отримати низькоякісний псевдо-твір, виконаний нашвидкуруч псевдо-професіоналами, що негативно відобразиться на подальшому розвитку цілої мистецької галузі.

Запорукою професійно виконаної цифрової ілюстрації є компетентне використання діджитал-технологій в якості комунікативних інструментів, розуміння «візуального словника» дизайну та володіння низкою важливих електронних процесів (сканування, програмне редагування, налаштування параметрів, розміщення проєкту на інтернет-платформі чи пересилка

електронною поштою). А гарантією високої якості ілюстрації, виконаної вручну, може бути лише авторська майстерність ілюстратора – бездоганне володіння обраною технікою, розвинене образне мислення, творча інтуїція. На цю проблему останнім часом все частіше починають звертати увагу експерти: «Особливого значення набуває питання синхронізації технічних і творчих можливостей, своєрідності їх переплетення та розвитку в нових умовах» [64, 53].

Однак, у той же час, не варто відкидати позитивний аспект освоєння та застосування комп'ютерних технологій у книжковому дизайні, адже комп'ютеризація дизайн-процесу надала можливість ефективно вирішувати завдання художньо-образного моделювання та композиційного формотворення, серед яких інтерактивна реалізація класичних композиційних прийомів (ритм, симетрія, контраст, пропорційність тощо), максимально зручний режим комбінаторних та формальних змін тощо.

Зазначені етапи проектної розробки, за умови їхнього майстерного виконання, дозволяють досягти не лише оптимального балансу складових-інструментів, а й забезпечують гармонію взаємного підпорядкування всіх частин проєктованого об'єкта. Тому штучні бар'єри в опануванні інноваційних програмних технологій верстки, ілюстрування та макетування книжкових видань, продиктовані консервативними настроями частини творчої громади, сьогодні є невиправданими і регресивними.

В цілому слід наголосити, що «адекватно відслідковувати зміни, які принесли комп'ютерні технології в творчий процес, у технології збору інформації та візуалізацію дизайнерського рішення, можуть насамперед ті, хто активно займався проектною діяльністю в "докомп'ютерну еру", тобто, як правило, представники старшого покоління. В їхніх сентенціях присутні певні побоювання з приводу експансії комп'ютерних технологій у творчий процес; окремі з них свідомо відкидають бажання власноруч апробувати новітній інструментарій та недооцінюють потенціал і перспективність нових технік» [64, 54].

До не менш шкідливих за цифровізацію мистецтва книги тенденцій дехто з практиків-аналітиків (в тому числі, Ф. Лукавий) відносить також комікс, що останнім часом активно популяризується в Україні. У такій формі видань вбачають загрозу для повноцінних традиційних ілюстрацій, кожна з яких має завершений вигляд, сюжетну наповненість, а часто – і цілком самостійний характер. Натомість, специфіка коміксу, навпаки, ніби спрощує візуальний контент до фрагментарних, інколи схематичних, зображень, позбавлених художньої цінності, а наділених ідентичними рисами.

Подібна категоричність, очевидно, є недоречною, оскільки, з одного боку, жанр коміксу ще недостатньо вивчений мистецтвознавцями з художньої точки зору задля чітких висновків. А з іншого боку – варто зауважити, що український комікс – це якісно відмінний продукт від закордонного у всіх сенсах, потенціал якого на сьогодні досить потужний, що говорить на його користь.

Як не дивно, яскраво «львівськими» по духу з візій сучасної книжкової продукції Львівщини є «Казки Старого Лева» у 2-х томах авторки Мар'яни Савки «Видавництва Старого Лева» з ілюстраціями київського графіка Володимира Штанка, що багато років присвятив співпраці з цим видавництвом. Його улюбленими художниками-дизайнерами книги (а отже — й творчими натхненниками) є Валентин Гордійчук, Владислав Єрко, Максим Паленко, Олег Петренко-Заневський, Кость Лавро та власна мати Катерина Штанко (Додаток Б, рис. 5.35) [317].

Звідси можна зробити висновок, що регіональна графічна стилістика книги у більшій мірі залежить від художньої концепції проекту, творчої парадигми конкретного видавництва, ніж від авторства його дизайн-розробки. У процесі такої співпраці точка перетину авторської творчої парадигми художника з усталеною видавничою традицією конкретного видавця дає проєктний результат, що відповідає місцевим мистецьким тенденціям.

Візуалізовану таблицю особливостей регіонального розвитку львівської школи українського дизайну книги наведено на **рис. 9**:



Рис. 9. Український дизайн книги 1950-2020-х років у регіональних творчих осередках: львівська школа (розроблено В. Мулкохайнен)

Як зазначалося у нашій попередній публікації [209], мистецтвознавець Олег Руденко називає львівську авторську книгу «лабораторією пошуків особистісного єства митця, його художньою аурою» [303, 105]. З цього приводу варто зазначити, що сприйняття художньої книги львівської школи другої половини ХХ – ХХІ століть певною мірою залежить від візуальної культури споживача, адже місцеві дизайнерські видання «Видавництва Старого Лева» або творчої майстерні «Аграфка» розраховані на високу книжкову культуру місцевої аудиторії поціновувачів [209].

У «Аграфці» упродовж 2014–2022 рр. розробляли дизайн книжок та арт-буків, як вже згадувалося вище, самі засновники та ідейні натхненники студії Р. Романишин та А. Лесів, які одночасно співпрацюють і з «Видавництвом Старого Лева». В їхньому виконанні окремі проекти книжкового оформлення виглядають, як елітарна продукція з певним львівським присмаком, не позбавленим аристократизму стародавньої культурної столиці України [209] (Додаток Б, рис. 4.82-4.85).

Отже, провідними майстрами книги львівської школи другої половини ХХ – ХХІ століть можна вважати С. Караффу-Корбут, О. Аксініна, Ю. Чаришнікова, І. Остафійчука, В. Дем'янишина, В. Пінігіна, В. Саву, С. Іванова, О. Денисенка, Я. Куця, В. Ковальчук, Ф. Лукавого, Р. Романишин та А. Лесіва, які долучилися до впровадження високих стандартів дизайн-проекування книги (макетування, композиційного та шрифтового вирішень, ілюстративного оздоблення тощо) у книговидавничу діяльність регіонального та державного рівнів. На прикладі окремих візій творів цієї школи візуалізуються саме локальні, регіональні мистецькі риси, котрі вирізняються на тлі інших шкіл графічного дизайну України (Додаток Б, рис. 4.67-4.70; 4.73-4.79).

4.3. Художня образність харківської книги

Мистецький Харків посідає важливе місце в історії розвитку української графіки та дизайну. Про це свідчить міцна дизайнерська школа колишньої столиці України, представлена численними випускниками профільних навчальних закладів, що успішно заявили про себе як на державному, так і на міжнародному рівнях. Ще від початку минулого століття, паралельно з іншими культурними центрами України, у Харкові активно формувалися художні традиції всіх образотворчих жанрів (в тому числі, художня освіта), створювалася система книговидавництва та книгорозповсюдження. Проте, попри таку культурно-мистецьку авангардність, дизайн книги після експериментів у 1920-х рр. з книжковою обкладинкою В. Єрмилова, протягом цілого століття так і не набув великої популярності серед харківських митців [256].

У середині ХХ століття харківська графічна школа на базі напрацювань Дмитра Безперчого, Федора Шміта, Стефана Таранушенка, Івана Падалки, Миколи Бурачека, Бориса Косарева, Анатолія Петрицького, Володимира Бондаренка, Миколи Самокиша, Олександра Хвостенка-Хвостова, Адольфа Страхова, Йосипа Дайца, Бернарда Кратка вплинула на становлення творчого таланту Михайла Дерегуса й Анатолія Базилевича, котрі пов'язали надалі свій творчий шлях із Києвом. Наприкінці ХХ століття на базі Харківського художньо-промислового інституту (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв) відбулося творче становлення Євгенії Гапчинської, котра також пізніше обрала Київ місцем свого творчого прихистку.

За О. Лежневим, «харківська школа несе в собі образ, який можна зазначити як певну кінематику, графематику в контексті великого міста – урбанізованого, технічного простору, де всі графічні техніки так чи інакше єднаються в певну кінематику фотомонтажу, починаючи від Василя Єрмилова, і закінчуючи сучасними художниками-фотографами» [176; 256].

На відміну від інших регіональних творчих осередків, мистецька еліта Харкова віддавала перевагу образотворчим напрямкам та жанрам не на користь

книжкової графіки – живопису, станковій і плакатній графіці, скульптурі, а згодом – й медіа-арту. Цей факт демонструють численні виставкові проекти різних років і творчі об'єднання, орієнтовані, насамперед, на індивідуалізовані форми мистецтва: «Нова генерація», «Літера А», «4-ий блок», арт-студія «AZA NIZI MAZA» тощо.

Зокрема, вищезгадана дитяча школа ілюстрації «AZA NIZI MAZA», заснована 2012 року Миколою Коломійцем, – явище неочікуване та нетрадиційне для харківського художнього конструктивізму, оскільки є дисонансним у всіх своїх проявах – від пластичної форми до спрощеної і, водночас, багатшарової семантики. Методикою педагогів цього творчого об'єднання є, у першу чергу, арт-терапія – психологічна підтримка вразливої уяви обдарованих дітей на рівні їхніх художніх здібностей, особливо у теперішній драматичній ситуації, що склалася в Україні внаслідок бойових дій.

Ілюстрації вихованців студії по-дитячому промовисті та безпосередні, але цілком по-дорослому серйозні й актуальні. Ефект візуальної пронизливості досягається, з одного боку, завдяки доступним для сприйняття образам, позбавленим зайвої метафоричності, а з іншого – через певну сюжетну наївність. Колажні експерименти, коміксова подача, густа насиченість кольорів та композиційна виваженість – ось основні засоби художньої виразності, представлені дитячою творчістю арт-студії. Окрім ілюстрації в її чистому вигляді, діти також малюють плакати, виготовляють арт-буки, створюють соціальну рекламу, займаються скульптурою та живописом.

Зазначене явище в арт-просторі Харкова, очевидно, свідчить про певні художні трансформації, що вже розпочалися серед місцевих мистецьких традицій. Ймовірно, найближчим часом тут слід було очікувати серйозних зрушень в образотворчій галузі у бік послаблення звичних засад та пом'якшення категоричних оцінок. Але, у зв'язку з наступом сусідньої країни-агресора та її руйнівними діями, зараз складно спрогнозувати подальшу долю художнього Харкова як окремого об'єкта української культури, а, навпаки, його

майбутнє швидше вбачається як більш інтегрованого до загальнодержавних тенденцій, в тому числі й у галузі книжкового дизайну.

Найвагомішими фігурами у формуванні художнього образу харківської книги є такі відомі графіки, як Василь Єрмилов (1894–1968), Анатоль Петрицький (1895–1964), Адольф Страхов (1896–1979), Григорій Бондаренко (1892–1969) та учень і послідовник останнього Віталій Куліков (1935–2015), котрі залишили творчий слід не лише серед видань Харкова, а також Києва та Одеси.

Взагалі однією з регіональних прикмет харківського книжкового дизайну є те, що він зазвичай не претендував на певну художню індивідуальність, виконуючи, перш за все, промислово-виробничу функцію у межах концепцій функціоналізму, конструктивізму, авангардизму щодо вимог до продукції, зорієнтованої на споживання в індустріальному суспільстві [256]. На противагу львівському мистецтву книги, про яке йшлося у попередньому підрозділі, пріоритетом книжкових видань Харкова найчастіше визначалося поліграфічне виконання, а художні дизайн-прийоми, використані в проектах, сприймалися як традиційна необхідність, зумовлена, насамперед, жанровими особливостями книжкової продукції. Проте, безперечно, серед харківських видань можна знайти високохудожні зразки, варті мистецтвознавчого аналізу та уваги експертів [256]. Наприклад, твір «Ладомир» В. Хлебнікова в оздобленні харківського дизайнера Василя Єрмилова слугує винятковим прикладом естетики книги доби авангарду перехідного часу в розвитку. Означене видання знаходиться близько середини на шляху між футуристичним естетством і конструктивістською прагматикою.

Для цієї книги «рукописну» стилізовану текстівку для літографічного каменю підготував сам В. Єрмилов. Форзац цього видання у виконанні дизайнера ще має відчутний вплив стилістики шрифтоотеки Г. Нарбута, хоч і в спрощеному й більш жвавому виконанні. Акценти на рукописній складовій літер, загравання з різного розміру, ракурсів і калібру знаками, рядками нелінійної спрямованості було навіяне естетичними експериментами

футуристів. Проте, поліграфічна лапідарність оформлення обкладинки видання і його рублена гарнітура демонструють нам майбутні складові почерку зрілого майстра з дизайну книги.

На конструктивіста-Єрмилова і його майбутній поліграфічний прорив у проектуванні вказує лаконічне дизайн-вирішення кількох елементів книжкового ансамблю. Насамперед, обкладинки, де В. Єрмилов грайливо демонструє близькість фонетики неологізму В. Хлебнікова в назві твору – «Ладомир» (що розуміється як світобудова, світоустрій, лад речей, уявна ідеальна країна, котра заселена «творянами») – та його імені-псевдо Велимир. Вказана змістова лаконічність проявляється також у мінімалізмі поєднання обраних барв і порівняній простоті шрифтового оформлення. У вказаних художньо-дизайнерських особливостях реалізуються засади нової книжкової естетики, котра замінила хитромудрість візуальної інтерпретації образу книги в доробку футуристів.

З творчістю В. Єрмилова, котрий працював у Харківському художньому інституті до 1960-х рр., та створенням визначного для України видавництва «Дніпро», що проіснувало тут до 1922 року, слід пов'язувати розвій харківської художньої графіки середині ХХ століття. Означене підприємство, котре було засноване 1919 р. (тоді під назвою «Всевидав» при Наркомосвіти), після Харкова поновили у 1920-х роках у Києві під назвою «Державне видавництво України». Від кінця 1920-х – початку 1930-х рр. (1934 р. столицю України знов повернули до Києва) за часів Радянського Союзу наведене видавництво входило до п'яти найбільших видавничих підприємств світу. Тільки експорт продукції цього промислового гіганту відбувався до ста десяти країн світу.

Переплетення авангардного досвіду українського мистецтва початку ХХ століття з постмодерністськими проявами 1990-х років стало платформою для формування наступного етапу розвитку і харківської графіки. Серед сучасних відомих графіків-харків'ян варто назвати Олену Кудінову, Наталію Мироненко, Павла Макова, Олексія Єсюніна. Та у галузі книжкового мистецтва з цього переліку проявили себе лише два художники, зазначені останніми [256].

Відтак, треба відзначити художньо-проектну діяльність П. Макова в жанрі арт-буку, зокрема — його експериментальну роботу у тандемі з письменником С. Жаданом під промовистою назвою «Постійне місце проживання» (2020 р.), яка вийшла зовсім нетрадиційною книгою про Харків без обкладинки. Книга була задумана та реалізована авторами не як ілюстроване видання, а як особливий творчий проєкт, котрий зміг поєднати в одному арт-просторі дві окремих мистецьких течії – графіку та поезію. Результатом стала абсолютно унікальна за своїм дизайном та контентом книга.

Наприкінці минулого століття мистецтвознавці констатують всезагальне «вмирання ілюстрації» в Україні, яке відбулося через вузькокомерційні тенденції розвитку книговидавництва [131], і харківська книга не стала виключенням. На тлі цього процесу вже на початку XXI століття у Харкові спостерігаємо появу масштабних видавничих центрів, на кшталт «Клубу сімейного дозвілля» (КСД), які спеціалізувалися на широкому жанровому діапазоні книжкової продукції, розрахованому на масового споживача.

Такі видання, насамперед, характеризуються яскравою обкладинкою/палітуркою, що виконувала рекламну функцію, і не більше. При цьому директор видавництва «Фоліо» О. Красовицький періодично виставляє на своїй сторінці у Фейсбуці на обговорення проєкти обкладинок, чим ще більше наближає їх до смаків мас-маркету. У зовнішньому оформленні книг з'являється багато фотоматеріалів, комп'ютерної графіки, а також контрастних колірних поєднань, іноді не зовсім збалансованих, що в сумі утворювали ще більший контраст відносно самого книжкового блоку, виконаного переважно з сірого дешевого паперу і в економних художньо-поліграфічних традиціях (Додаток Б, рис. 4.89). Серед художніх образів 1990–2000-х років, обраних дизайнерами для візуалізації художніх літературних текстів, домінують гламурно-еротичні мотиви у поєднанні з кітчевими проявами.

Сьогодні ж, треба віддати належне, книжкова продукція «Клубу сімейного дозвілля» набула іншого вигляду, помітно підвищивши рівень як художнього, так і поліграфічного виконання. Наявні схвальні спроби

видавництва створювати оригінальні видавничі проекти для популярних творів, щоб зробити останні не лише привабливими, а дійсно впізнаваними для читача (Додаток Б, рис. 4.96-4.98). При цьому, оцінюючи експозиційний матеріал сучасних щорічних книжкових фестивалів та ярмарків, варто відзначити харківську книгу як одну з найкраще виконаних поліграфічно, включаючи конструкцію, ґатунок паперу та інших матеріалів, якість друку, рівень художнього оформлення [256].

Зараз дизайном та ілюструванням книги у харківських видавництвах займаються В. Єременко, А. Печенізький, Л. Кириленко, О. Зеркалій, О. Маслов, І. Осипов, Н. Величко, В. Котляр та інші. Більшість із вказаних фахівців пройшли вишкіл з графічного дизайну на відповідному факультеті Харківської державної академії дизайну та мистецтв і володіють як навичками виконання ручної графіки, так і техніками створення цифрових зображень і прийомами веб-, гейм- та моушн-проектування. Викладачами кафедри графічного дизайну вищезазначеного закладу нині працюють колишні випускники, що дотичні до оформлення книги – старший викладач Ольга Квітка, старший викладач Анна Макарова, доцент Валерій Гальченко, доцент Владислав Христенко, професор Анатолій Кузьменко, професор Володимир Лесняк, творчі роботи яких переважно в галузі обкладинки та шрифтів представлені на сайті академії.

Сьогодні серед продукції харківських видавництв, окрім якісного друкарського проектного втілення, спостерігаються орієнтири високохудожньої книги, що проявляється в експозиційних просторах відповідних івентів. І цей факт гідний тим більшої поваги, у зв'язку з напруженою ситуацією, яка склалася у місті через постійні обстріли з боку рф.

Особливості розвитку харківської мистецької школи книжкового дизайну нами схематично представлено **на рис. 10.**

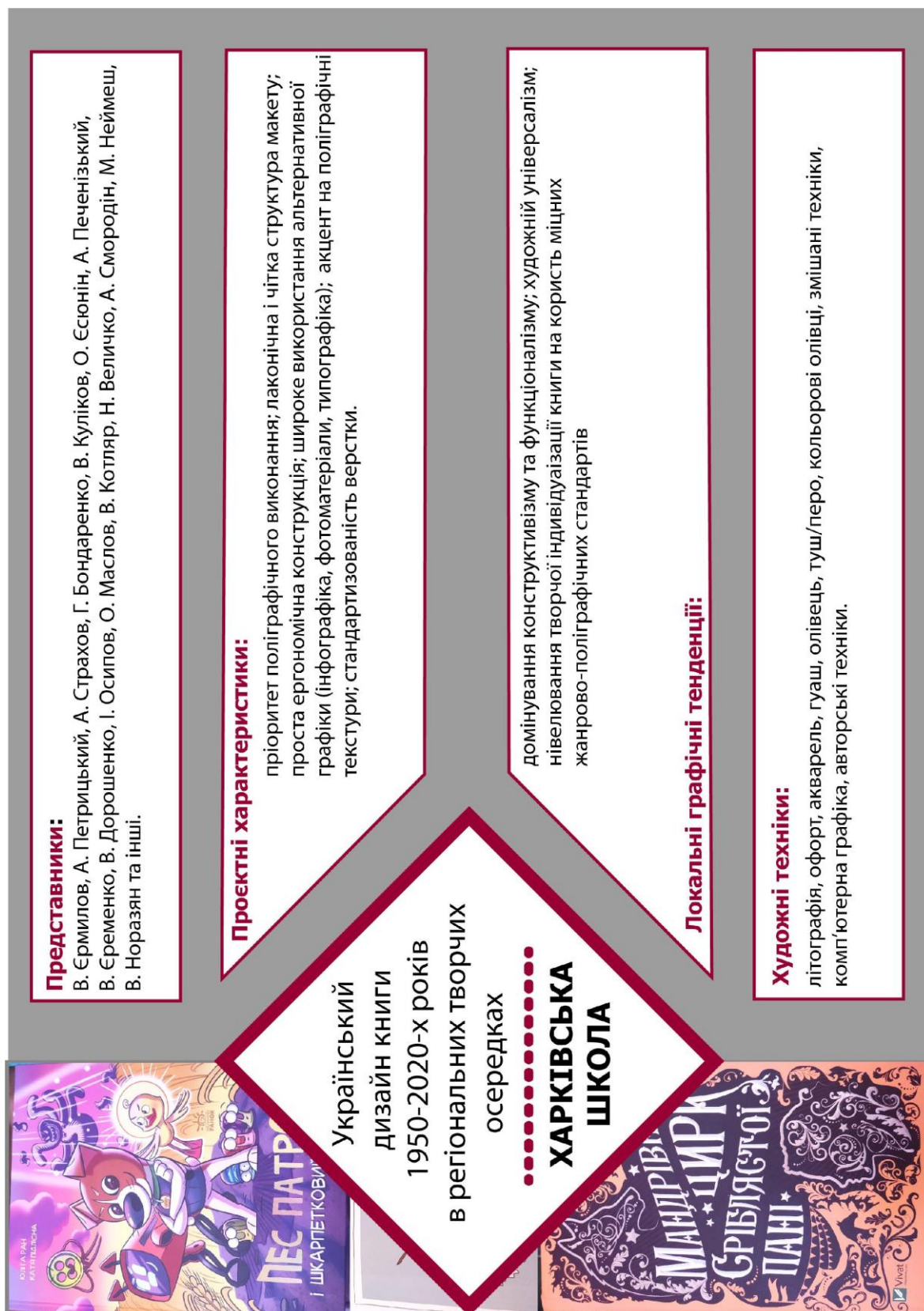


Рис. 10. Український дизайн книги 1950-2020-х років у регіональних творчих осередках: харківська школа (розроблено В. Мулкохайнен)

Так, книжкові видання Харкова можна загалом розподілити на дві основні групи – на навчально-довідкову літературу та масову (в тому числі — дитячу). Абсолютно закономірним є те, що саме у Харкові зосереджена найбільша кількість видавництв навчальної літератури в країні, оскільки така концентрація освітнього контенту у вигляді підручників, посібників, довідників тощо зумовлена, по-перше, традиційною інтелектуальною орієнтованістю міста, а по-друге – наближеністю регіонального творчого методу книжкового дизайну до навчально-інформативної подачі. Це проявляється у популярності використання інфографіки у просторі книги, у лаконічній і чіткій структурі книжкового блоку, а також у конструктивному підході до концептуальної розробки макету (Додаток Б, рис. 4.93).

Окремо варто виділити порівняно недавнє професійне новоутворення харківських дизайнерів Іллі Павлова та Марії Норамян — студії «Графпром» (2006), яка займається різними видами дизайн-діяльності, у тому числі — проектуванням книг (Додаток Б, рис. 5.81). Назва студії не є випадковою і відображає, зокрема, альма-матер її засновників — колишній «Худпром» (нині — Харківська академія дизайну і мистецтв) і є парафразом на назву найвідомішої архітектурної візитівки Харкова — Держпрому (Будинок державної промисловості, збудований у 20-ті роки ХХ століття у конструктивістському стилі). З 2013 року до колективу студії приєдналася дизайнерка Дар'я Тітаренко. На сьогоднішній день «Графпром» не лише займає почесне місце серед вітчизняних дизайнерських осередків, будучи учасником відомої української асоціації «4-й БЛОК» та Всеукраїнської спілки дизайнерів, а також є членом Міжнародної асоціації графічних дизайнерів ICOGRADA.

Окрім іншого, помітним внеском харківської школи дизайну до формування національного іміджу книги сучасної України можна вважати акцентування типографії та роботи з простором у межах книжкового видання, чим вирізняються, наприклад, проекти Альони Соломадіної (та «У,Н,А Колектив», до якого також входять Уляна Биченкова та Ніна Кудінова), 3Z Studio (у складі Тані Борзунової та Сергія Мішакіна), вже згаданої студії Grafprom

(дизайнери Ілля Павлов, Марія Норалян), привертаючи до себе увагу як читачів, так і колег-дизайнерів.

4.4. Одеські традиції книжкового дизайну

Одеську школу графічного дизайну традиційно виділяють з-поміж інших творчих осередків завдяки особливій насиченості окремих дизайн-проектів впізнаваними рисами місцевої локальної культурно-мистецької специфіки і показовими засобами художньої виразності. То ж доцільно розглядати сегмент доробку одеських майстрів книги другої половини ХХ – початку ХХІ століть як окреме самодостатнє мистецьке явище, з урахуванням регіональної специфіки розвитку образотворчих жанрів і технологічного супроводу книговиробничої галузі визначеного періоду дослідження.

Художня культура південного одеського регіону характеризується особливим місцевим колоритом, що проявився у візіях митців яскравими повноколірними композиціями, соковитими сонячними бликами та промовистими образами [256]. Книжкова графіка місцевої школи не стала виключенням, підтримавши, у свою чергу, заданий живописцями тон і відфільтрувавши зазначені творчі ідеї крізь мистецтво ілюстрації. Так, у традиціях оформлення одеської книги відтворилося позитивне, волелюбне творче бачення місцевих художників-графіків, вихованих, з одного боку, на усталених традиціях класиків початку – першої половини ХХ століття (діяльність друкарні Ю. Фесенка, школа М. Жука, напрацювання Є. Буковецького), розробках В. Лазурського та нонконформістських мистецьких ідеях, а з іншого – у полінаціональному місцевому культурному різнобарв'ї з усіма супутніми складовими мультикультурності. Адже тут співіснують і взаємозбагачуються культури багатьох народів – більше ста етносів, а місто-порт відкрите і Заходу, і Сходу. Звісно ж, родзинкою художньої Одеси є її живописний пейзаж, однак, подібний яскравий характер не міг не відбитися й на інших образотворчих напрямках, зокрема, на книжковій графіці [256].

В ілюстраціях одеситів так само домінують імпресіоністичні мотиви, романтичні настрої, життєстверджувальні ідеї. При цьому місцеві митці після «розстрільної» галереї образів М. Жука, через що автор зазнав страшних тортур, а його друзів-портретованих методично винищували саме за його портретною галереєю, навмисне оминали політичні та гостропатріотичні теми. Після періоду реалізму радянського штибу в третій чверті ХХ століття, що розвивався паралельно із явищами шістдесятництва з відповідним йому нонконформозмізмом і художньою екзистенцією 1970-х рр., одеські дизайнери книги зосереджували власну діяльність переважно на оформленні видань загальнопобутової чи соціальної тематики.

Як було зазначено нами у попередньому дослідженні [256], до формування підвалин художнього образу і загальної лінії розвитку сучасної одеської книги свідомо чи опосередковано доклали зусиль такі видатні постаті, як Юхим Фесенко (друкар і видавець, засновник провідної одеської друкарні у 1883 році), Кириак Костанді (власник відомої авторської творчої майстерні митця-педагога, де були виховані численні талановиті художники), Леонід Пастернак (графік й оформлювач книжок, випускник Одеського рисувального училища), Михайло Жук (майстер універсального творчого діапазону) – визначні графіки, творчість котрих стала взірцем для наступних поколінь фахівців означеної галузі. До їх плеяди варто віднести й Євгена Буковецького, котрий не стільки сам займався книжковою ілюстрацією, скільки зробив значний внесок до розвитку книжкового дизайну Одещини, підготувавши когорту майстрів цієї царини другої половини ХХ століття.

Культура друкованої графіки Одеси базується і на традиціях випуску легендарного журналу «Нива», перших грошових банкнот 1918 р. для УНР та Української держави у місцевій друкарні Юхима Фесенка, для якої розробляв графічне оформлення народних пісень з нотами непересічний митець, викладач Одеського художнього училища Амвросій Ждаха (Додаток В, рис. В4.1-В4.9). А після так званої орфографії «Ярижки», вжиток якої регламентував Емський указ 1876 р., від доби УРСР тут видавалися не лише українські підручники, а й

книги подарункового типу та ікони, котрі поширювалися теренами Сербії, Кавказу, Середньої Азії, Синаю, Єрусалиму, Греції, Афону, Болгарії, Риму. На базі колишньої друкарні Ю. Фесенка в Одесі до середини 2000-х рр. діяло сучасне муніципальне підприємство [47].

Одеська школа від другої половини ХХ століття мала міцні традиції реалізму з присмаком соцарту, хоча у творчості деяких майстрів графіки істотними були рефлексії романтизму на тему північнопричорноморських пейзажів і місцевої флори та фауни. Одесити Михайло Жук та Євгеній Буковецький у другій чверті ХХ століття заклали підвалини мистецтва оформлення книги та дизайну шрифтів подальшого періоду. Так, останній з вказаних художників підготував В. Лазурського, реформатора українського шрифту кінця 1950-х–1960-х років, який, напевно, також був знайомий з напрацюваннями у галузі шрифтів з його абеткою першої третини ХХ століття Михайла Жука, з яким міг перетинатися у стінах закладу.

Вадим Лазурський став для Одеси другої половини ХХ століття знаковою персоною у галузі шрифту й видавничої справи, як Борис Валуєнко для Києва, започаткувавши нові сталі традиції оформлення видань. Натомість, український художник-графік, одеський каліграф і шрифтознавець В. Лазурський, автор однойменної шрифтової гарнітури, окрім графічної практики, присвятив частину власної фахової діяльності письмовому викладу своїх висновків і порад у вигляді наукових праць щодо базових орієнтирів у розумінні книги як цілісного організму. Після Г. Нарбути та М. Жука, в основу нового розуміння естетики шрифту цей автор поклав шрифтові композиції італійської епохи Високого Відродження (Гриффо та Тальєнте), надалі — бароково-класицистичні шрифтові наративи, завдяки чому зміг оновити естетичні підходи до розуміння каліграфії та шрифтознавства в цілому. Ці науково-практичні напрямки пізніше розвивали в українському мистецтві Г. Задніпрський, В. Чебанник, В. Мітченко, В. Перевальський та низка інших майстрів-графіків. У той час, як в Україні активно розвивалася мистецтвознавча школа, багато положень праці вищезгаданого В. Лазурського стали дороговказом у формуванні критеріїв

оцінювання типографічного вирішення вітчизняних книжкових видань. Згодом група аспектів розуміння синтезу, інфраструктури, архітектури книги, закладених ним, була розширена низкою дослідників книжкового оформлення 1990-х – 2020-х років.

У власних спогадах В. Лазурський, як авторитетний майстер шрифту і книжкової організації, розкриває також проблему семантичного поля графічних елементів у книжковому виданні та співіснування таких понять, як «художник книги» і «дизайнер книги». Описуючи особистий біографічний шлях, автор намагався розмірковувати над моделлю створення книги. Його цікавив цей процес від початку і до кінця, де будь-яке протиставлення «художника книги», цебто ілюстратора-оформлювача, «дизайнеру», власне художнику-конструктору, професію якого автор вважав надуманою, а самі терміни недолугими, неконкретними, піддається критиці [260]. Між іншим, себе В. Лазурський називає якраз дизайнером книги, а «художник» для нього – значно ширше поняття, яке включає в себе професію дизайнера. Хоча з цим твердженням, ймовірно, можна посперечатися, адже той факт, що кожен дизайнер має бути почасти художником, а художник – не обов'язково дизайнер, є очевидним зараз.

Крім того, згаданий митець і дослідник не підтримував популярну на той період часу інтенцію протиставлення роботи дизайнерів, цебто «модерністів», недизайнерам, яких співвідносить з «традиціоналістами». Така дихотомія вже у своїй основі вбачається хибною, оскільки дизайнер має певне професійне коло обов'язків, котре виконує, а поняття «модерніст» чи «традиціоналіст» мають ознаки категорій інакшого формату. Думається, що тут, вірогідно, давалися ознаки вкорінені у радянському періоді часу тенденції невизнання сутності дизайну за будь-яких умов, не зважаючи на його прояви. Така тенденція надалі вилилася у спроби підмінити це поняття на близьке за семантикою «художнє конструювання», «технічна естетика», «декоративно-прикладне мистецтво», у залежності від вихідного контексту вжитку.

Однак, незважаючи на хибність чи деяку приземленість окремих суджень, вище окреслений матеріал доводить, що значна зацікавленість персоною

дизайнера в галузі книги та виконуваних ним функцій турбувала дослідників ще у «брежнєвські» часи. Загалом слід зазначити, що вже на початку 1970-х рр. на території окремих республік СРСР актуальним ставав мистецько-технічний дискурс в означеній царині, що свідчить про точність наведення хронологічних меж даного дослідження в контексті обраної теми.

З-поміж плеяди непересічних художників-дизайнерів книги Одеси другої половини ХХ століття варто назвати карикатуриста і плакатиста середини ХХ століття Петра Пархета (1907–1986), що працював у газеті «Герой Батьківщини»; одеського книжкового графіка й ілюстратора Віктора Єфименка (1933–1994), який розробив низку дизайн-проектів у галузі книги для одеського видавництва «Маяк»; автора 884 екслібрисів, виконаних упродовж 1968–2006 рр. у техніках ліногравюри, літографії, офорту, сухої голки, мецо-тінто Давида Беккера (1940–2022).

Також у цьому переліку слід відзначити Народного художника України в галузі живопису, книжкової ілюстрації, графіки, реставрації та театрального мистецтва Миколу Прокопенка (нар. 1945 р.); майстра екслібрису, графіка, художника, ілюстратора Геннадія Гармидера (нар. 1945 р.); художника-графіка, заслуженого художника України, майстра стилізації, автора розробок оформлення й ілюстрацій до книг «Іліада» Гомера, «Золоте телятко» І. Ільфа й Є. Петрова, «Зелений фургон» О. Козачинського Григорія Палатнікова (нар. 1946 р.); художника-графіка, майстра світла та кольору Геннадія Верещагіна (1955 р. нар.); художника-графіка, ілюстратора понад десяти ансамблів книг Сергія Юхимова (1958–2006) – яскравих представників галузі книжкового мистецтва, які проявили себе не лише як успішні ілюстратори, а й умілі майстри екслібрису тощо. Ще один місцевий художник і дизайнер книги Володимир Миненко брав участь у багатьох видавничих проєктах, проілюструвавши, зокрема, «Давньодрукарські видання кирилівського шрифту» [280].

Осібнo з-поміж одеської школи книжкової графіки стоїть творчість Віктора Єфименка (1933–1994 рр.), уродженця іншого південного міста України Херсона,

що пройшов вишкіл у Василя Касіяна. Від кінця 1966 р. В. Єфименко професійно займався оформленням книги, зокрема — ілюструванням, викладав в одеському Південноукраїнському національному педагогічному університеті ім. К. Д. Ушинського на художньо-графічному факультеті і став відомим непересічними ансамблями дизайну книг М. Коцюбинського («Тіні забутих предків», 1964–1966 рр.), У. Шекспіра, Ш. Перро тощо (Додаток Б, рис. 4.119-4.123).

У контексті становлення означеного художника у царині книжкової графіки та книжкового дизайну варто навести цитату О. Спасскової щодо вислову мистецтвознавця В. Ляхова, який писав: «У 40-і роки слова "ілюстрація" і "оформлення" жили автономно, ніби не торкаючись один одного. Потім їх стали об'єднувати в більш широкому понятті – "книжкова графіка". У 60-ті роки почали все частіше звучати слова: "книжкове мистецтво"» [332, 145]. Враховуючи трансформації у понятійно-категоріальній сфері графічного мистецтва і дизайну 1960-х рр., В. Єфименко намагався розглядати організм книги у контексті цілісного і складного художнього твору.

У 1967 р. зазначений художник разом з однокурсником Є. Удіним виконав ліногравюри й оформлення видання «Народні пісні в записах Івана Франка», а 1972 р. В. Єфименко розробив сім гратографій до роману Ж. Бед'є «Трістан та Ізольда». Крім того, митець був серед засновників художньо-графічного факультету Одеського державного педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського, в якому викладав композицію і графіку. Саме йому належить ідея і втілення створення офортної майстерні, завдяки якій здійснювалася підготовка низки художників-графіків і педагогів. Паралельно В. Єфименко як дизайнер виконував держзамовлення в одеському видавництві «Маяк», де переважно працював над творами Лесі Українки, Е. Хемінгуея та інших відомих авторів [332, 147–148].

Серед більш молодих майстрів книги Одещини можна виділити Катерину Білетіну й Олександра Драгана, котрі у своїй діяльності розвивають прогресивні напрямки сучасних книжкових інтерпретацій – цифрову ілюстрацію, кінематографічні підходи до композиційного

вирішення, візуальний сторітелінг тощо [256]. Попри те, що сучасні видавничі осередки Одеси не є відомими підприємствами зі славетною історією (на відміну від, до прикладу, потужних столичних видавництв), їхня книжкова продукція привертає увагу на виставкових заходах різного рівня, презентуючи книгу гідно та зі смаком. Зокрема, щорічний книжковий фестиваль «Зелена хвиля» визначає не лише літературні досягнення українських митців, а й графічну ілюстраторську майстерність і дизайнерський хист наших художників книги. Натомість, на традиційному одеському книжковому фестивалі «Букфест», де книжкове оформлення також займає важливу позицію, місцеві книжкові видання виглядають досить впевнено серед аналогічної продукції з інших регіонів.

Одночасно зазначимо, що з початку ХХІ століття в Одесі діяла низка видавництв. Зокрема, підприємство «Друк-Південь», що видає книжкову продукцію з історії мистецтва, етнографії, краєзнавства, до якої дотичні члени «Українського клубу Одеси». Окремо варто виділити місцеві видавництва «Екологія» й «Одеса». Для майстрів з дизайну та художнього оформлення цих підприємств притаманне творче креативне мислення з іскрометним одеським гумором, інколи з мінімалістичним вирішенням ілюстрацій та обкладинок видань (характерний приклад – творча діяльність І. Кондрашової), що апелювало до місцевих традицій оформлення книги від часів Є. Буковецького.

Наразі серед відомих видавництв Одеси й Одещини фіксуються «Астропринт» (засноване 1990 р.), «Чорномор'я» (засноване 2000-го р.), «Друк» (започатковане 2002 р.), «ВМВ» (діє від 2000-х рр.), «Колодрук» (діяло від 2010-х рр.), «Ірбіс» (м. Ізмаїл Одеської обл., у 2020-х рр. спеціалізується на виданнях коміксів) та інші. Але високохудожньою є далеко не вся їхня продукція, більше зорієнтована на платоспроможного масового споживача середнього класу. Відповідно, і коло дизайнерів книги часто у невеликих видавництвах, зорієнтованих, насамперед, на випуск шкільної навчальної літератури, художньої літератури численних нацменшин, що проживають у краї, а також

продукування сучасних книгоформ у жанрі сторітелінгу, має свою мінімалістичну естетичну забарвленість і лапідарний спосіб виконання.

Тобто, загалом слід констатувати, що книговидавнича діяльність в Одесі знавала дещо нерівномірних етапів злету. Так, вона розвинулася наприкінці ХІХ століття, коли задовольняла запити заможного одеського купецтва 1-3 гільдій, особливо єврейського походження, в колі котрих завжди цінувалася книга як частина всесвіту освіченої людини (насамперед, варто згадати дороговартісна книжкова продукція видавця Ю. Фесенка), значно була підсилена власне представниками української інтелігенції у 1920-х–1940-х/1950-х рр. (Євген Буковецький, Михайло Жук), і, після часу помітної стагнації поза розробками В. Лазурського у галузі шрифтів кінця 1950-х–1960-х рр., активізувалася з початком ХХІ століття, коли окреслилися нові горизонти культурно-мистецької діяльності й, у тому числі, дизайнерського сектору, націлені на видання альтернативних книгоформ (коміксів, сторітелінгу), реалізації діджитальних проєктів.

Регіональний вектор розвитку одеської книжкової графіки визначається, зокрема, популярністю серед місцевого населення конкретних літературних жанрів (переважно, лірична поезія та романтична проза), його схильністю до театральності й природною емоційністю [256]. Художньо-образні трансформації, що відбулися у просторі книги Одеси за понад сторічний період, – від етноорієнтованих видань Ю. Фесенка до сучасних, здебільшого нейтрально забарвлених у національному аспекті – демонструють прагнення місцевих митців знайти ефективний творчий підхід до оформлення книги задля універсалізації останнього. Тому одеська ілюстрація загалом вирізняється з-поміж інших власною живописністю, легкістю колориту та перевагою реалістично-мінімалістичних образів. На сторінках книг художники, насамперед, воліють відтворювати світ, придатний і привабливий для існування, у результаті чого виходять друком життєстверджуючі ілюстративні серії, що заспокоюють і піднімають настрій [256].

На **рис. 11** систематизовано та візуально представлено особливості регіонального розвитку одеської школи українського книжкового дизайну:

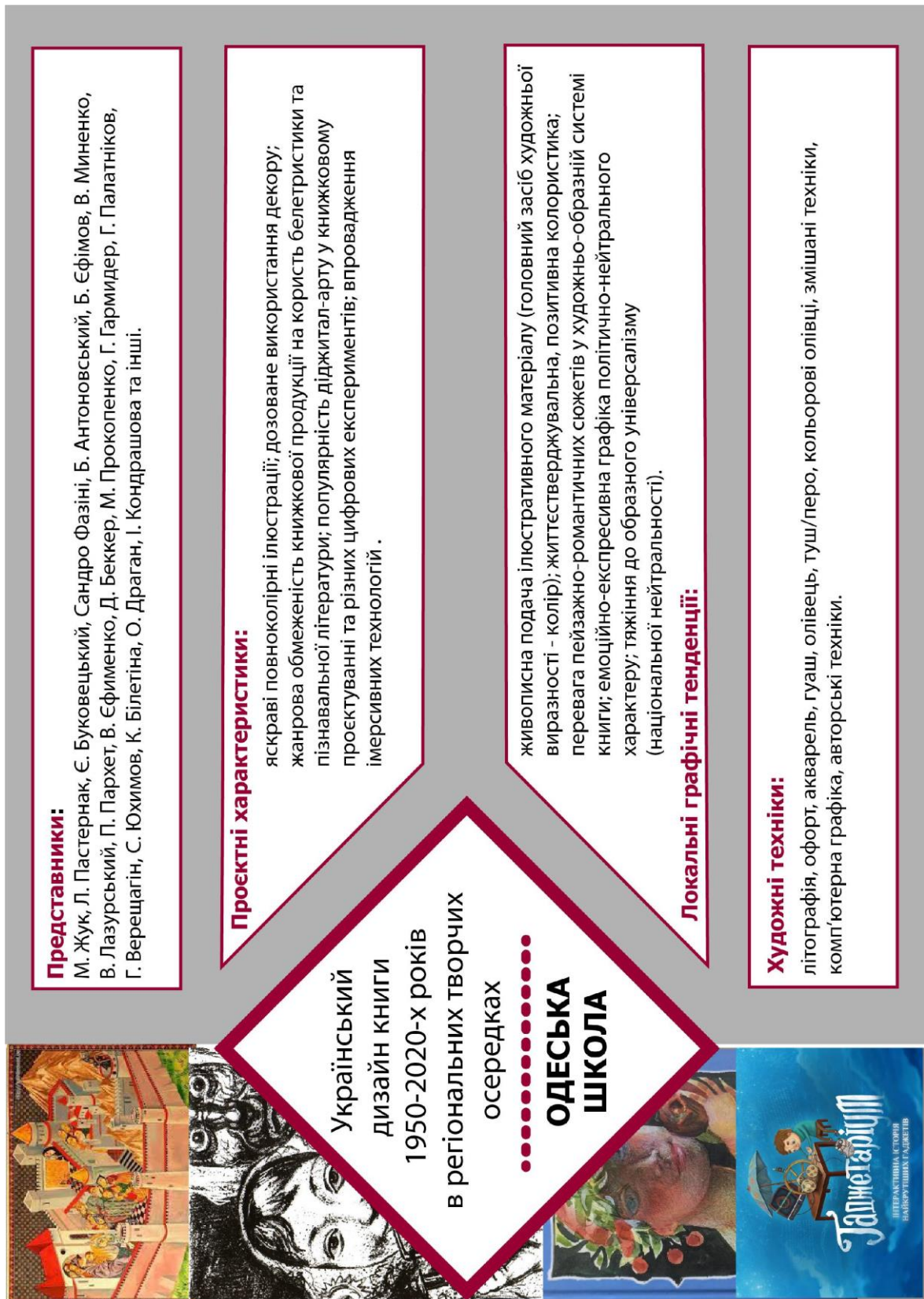


Рис. 11. Український дизайн книги 1950-2020-х років у регіональних творчих осередках: одеська школа (розроблено В. Мулкохайнен)

Окрім викладеного вище, у портовому місті Одеса упродовж 2010-х – початку 2020-х рр. фіксується активний поступ у галузі інтерактивних технологій продукції дизайнерського бренду «Gutenbergz», що позиціонує себе на ринку поліграфії та гейм- і медіадизайну як цифрове видавництво. Зазначене підприємство віднедавна стало провідним ініціатором діджитальних новоформатних розробок у книжковій сфері, які пропонують сучасному споживачеві доповнену з урахуванням цифрових додатків й змінену реальність. Найменоване на честь відомого книговидавця Й. Гуттенберга видавництво упродовж 2011–2012 рр. займалося реалізацією проєкту «Пригоди Шерлока Холмса для iPad» на основі ідеї, що відбрунькувалася від трейлера на задану тему «Гра тіней» (Додаток Б, рис. 5.106-5.107). За прикладом кампанії Warner Brothers, що займалася «розкруткою» свого блокбастера, були запрошені сучасні відомі дизайнери, ілюстратори, редактори й навіть композитор, які створювали симбіоз сторітелінга з п'яти розповідей книги Конан Дойла у незвичній раніше стилістиці вікторіанської Англії.

Технічне завдання полягало у тому, щоб розробити власний візуальний стиль, котрий би включав типовий для відповідних моушн- і гейм-проєктів саундтрек та інше музичне оформлення, набір інтерактивних елементів та графічного арту. Все це було зорієнтоване на розробку унікальної атмосфери кожної розповіді, аби зробити прочитування книги для iPad особливим, при цьому не перетворюючи цей процес на гру. Результатом стало 100 сторінок інтерактивного веб-додатку з сюрпризами, що приховували музику, звуки, окремі несподівані візуальні образи [364]. Саме з цього проєкту почався відлік інтерактивної діяльності видавництва, що може конкурувати з іншими відомими досягненнями у вказаній царині.

4.5. Книжковий дизайн Дніпропетровщини

Про книгу Дніпропетровщини варто говорити у контексті регіонального вивчення українського книжкового дизайну, оскільки проєктна стратегія означеної частини держави, з одного боку, чітко локалізується

певними візуальними характеристиками, а з іншого — формує значущий іміджетворчий сектор загальнонаціонального мистецтва книги.

Видавнича справа у давньому Катеринославі (нині — місто Дніпро) зароджувалася газетною періодикою наприкінці 19 ст. Згодом, з утворенням перших видавництв «Слово», «Стежка», «Каменярь», «Наука», «Українське видавництво у Катеринославі» (тимчасова назва 1919–1920-х рр. — «Українське видавництво у Січеславі» за тимчасовою зміною назви міста), дитячого видавництва «Стежка додому», тут почали друкуватися повноцінні книги. Однак, зважаючи на історичні обставини, більша частина цих накладів, особливо україномовних, до сьогодні не збереглася.

Аналізуючи розвиток книговидавничої справи в Україні першої чверті ХХ століття за регіонами, дослідниця О. Васьківська авторитетно зазначає щодо ситуації у Катеринославській губернії 1917–1919 років: «Праця зазначених видавців (А. Кащенко, І. Труба, Ольга та Михайло Кривинюки, Т. Митрусь, П. Темченко — прим. автора дис.) та видавничих осередків за своєю значущістю переросла регіональні рамки, ставши подією загальноукраїнського рівня» [43, 43].

У місті Дніпро з 2018 року в рамках програми «Культурна столиця» проводиться міжнародний книжковий фестиваль «Book Space» – перша масштабна та регулярна книжкова подія на Сході Центральної України [200]. У межах фестивалю проводиться конкурс на підтримку видавців та авторів – «Книжка майбутнього».

Головним натхненником розвитку книжкової справи Дніпропетровщини можна вважати професійного художника Миколу Погрібняка (1885–1965 рр.), котрий, як справжній учень свого майстра-наставника Опанаса Сластіона, плекав у власній творчості ідеї багатой на символічну образність народної творчості, зокрема — української вишивки. Більшість яскравих орнаментів, якими митець оздоблював книги, є запозиченням вишиваних візерунків різних регіонів України, котрі він збирав і вивчав протягом багатьох років, намагаючись зберегти для наступних поколінь цю сакральну красу.

Талановитий графік, М. Погрібняк є однією з видатних постатей вітчизняної образотворчості першої половини ХХ століття — представником тієї генерації українського пореволюційного відродження, котра у власній більшості була знищена за часів тоталітарного режиму. Зазначений митець належав до тих, хто повірив революційним гаслам нової влади і своєю глибоко національною творчістю намагався її підтримати.

Разом з відомими художниками книги Георгієм Нарбутом, Іваном Падалкою, Тимком Бойчуком, Василем Седляром, Марією Котляревською, Василем Касіяном та іншими майстрами Микола Погрібняк, окрім книжкової графіки, займався станковою графікою, монументальним і станковим живописом, декоративно-ужитковим мистецтвом. Його творчість досліджували мистецтвознавиці Л. Яценко, Н. Василенко, І. Мазуренко, однак, у повному обсязі мистецький доробок М. Погрібняка наразі достеменно не вивчений. Хоча відомо, що згаданий митець є ілюстратором понад сотні українських «репресованих» книжкових видань [4].

У Дніпропетровському художньому музеї збереглися поодинокі (близько двадцяти найменувань) книжкові видання та журнальна періодика, оформлені М. Погрібняком у першій чверті ХХ століття. Ці твори вирізняються оригінальним пишним орнаментом, створеним багаторазовим регулярним повторенням модулів, у кожному випадку — особливої символічності: дубового листя у значенні вікової мудрості і наслідування («Кобзар» Т. Шевченка, 1919 р., «Українське видавництво в Січеславі»), зброї як символу народної сили і гідності (збірка оповідань Д. Яворницького), імітації вишивки як невичерпного джерела національної духовності (серія народних байок і казок, 1920 р., «Українське видавництво в Січеславі») тощо.

Це була «репресована» література українського відродження. У дешевих тонких обкладинках, дрібного формату, надруковані на сірому газетному папері наведені книжки вирізняються з-поміж іншого надбання регіону яскраво вираженим національним підґрунтям графічного вирішення і є сьогодні

важливими артефактами для реконструкції розвитку книжкового дизайну Дніпропетровщини.

Окрім іншого, М. Погрібняк був автором текстів українських казок для дітей та ілюстрував книжкові видання масового значення — недорогі україномовні книжки для народного читання (так звані «книжечки-метелики», «книжечки-копійки»). Примітно, що навіть такі масові книжки кишенькового формату, які розповсюджувались безкоштовно на додачу до місцевої періодики (газети, журнали), потребували ілюстративного оформлення, що доводить активний розвиток книжкової графіки тогочасної Дніпропетровщини.

За цими фактами також можна констатувати значний внесок М. Погрібняка у популяризацію української мови та українського мистецтва серед населення окремого регіону радянської України. Експерти вважають творчий шлях цього митця шляхом художника, «для якого найтісніший зв'язок з народною творчістю став невичерпним джерелом натхнення» [4].

Треба відзначити, що саме період першої чверті ХХ століття на Дніпропетровщині у книжковому оформленні був характерний найбільшою близькістю до українських етнонаціональних традицій. Адже книжкова продукція кількох наступних десятиліть вже досить чітко контрастувала порівняною мінімалістичністю зовнішнього оздоблення та стриманістю внутрішнього ілюстративного контенту. Втім, це не завадило сформувати достатньо впізнавану місцеву стилістику книжкової графіки на основі художнього методу соцреалізму у поєднанні з конкретними проявами специфічної образності – зокрема, суворо-лаконічною точністю форм і ліній.

Серед основних засобів виразності книги радянської Дніпропетровщини 1950–1980-х рр. — активна робота з композицією (розподіл площини на графічні сегменти, геометризація, чітке структурування та вільне позиціонування елементів, акцентуація різнотипних контрастів, введення заголовного тексту до ілюстративної композиції), домінування шрифту у переважній більшості зразків зовнішнього оформлення книжкового блоку, висока деталізація зображення, популярність екслібрису тощо.

Художньо-образна система книжкових видань цього періоду, чутливо реагуючи на настрої соціуму, сконцентрувала у собі візуальні пріоритети промислового краю, де цінувалася графічна правдивість, однозначність та конструктивна простота художнього вирішення. Так, відповідні популярні візуальні наративи представлені переважно урбаністичним та промисловим пейзажами, сюжетами військової тематики, окремими асоціативними символами (зірка, штик-ніж, смолоскип, прапор, мікроскоп, промислове обладнання тощо).

У цьому напрямку успішно працювали видавництва «Промінь» (м. Дніпропетровськ), «Дніпропетровське книжкове видавництво» та інші державні видавничі установи, серед основних місцевих ілюстраторів можна відзначити Марію Котляревську (1902–1984 рр.), Миколу Родзіна (1924–1978 рр.) та Василя Хвороста (1936–2014 рр.).

У м. Кам'янське Дніпропетровської області з 2006 року функціонує Творча майстерня Івана Захарця «Інтролігація», відома на всю Україну своїми унікальними мистецькими проектами, що продовжують розвиток рідкісного на сьогодні ручного книжкового виробництва. Крім того, на початку 1970-х рр. у Дніпропетровську був створений єдиний в Україні Клуб екслібриса та графіки «Кобзар», що об'єднав майстрів високого рівня цієї галузі на чолі з Миколою Родзіним. З 1978 до 2014 року клубом незмінно керував Заслужений працівник культури України, художник Василь Хворост. А зараз клуб очолює художник-графік, лауреат мистецької премії ім. М. Паніна Ірина Колядіна.

Окрім ілюстрування книжкової продукції та розробки екслібрисів, вищеназаний творчий осередок займався експозиційною діяльністю (в тому числі – за кордоном: у Латвії, Болгарії, Польщі, Литві та інших країнах), а також обміном творчими роботами з митцями інших регіонів з метою популяризації та розвитку графічного мистецтва. Так, з клубом активно співпрацювали і продовжують співпрацювати народні художники України, лауреати Шевченківської премії Олександр Губарев та Василь Лопата,

президент академії мистецтв України, Народний художник України Андрій Чебикін, Володимир Овчинников, Микола Неймеш та інші.

Особливим творчим досягненням клубу є його Шевченкіана – щорічна виставка «Шевченкіана в екслібрисі», на якій презентуються роботи членів клубу та їхніх колег із інших міст України у жанрі малої графіки. А завдяки ініціативі В. Хвороста 2008 року тут був виданий чотирма мовами світу альбом «Шевченкіана в екслібрисі».

По завершенню Львівського поліграфічного інституту ім. І. Федорова (нині Українська академія друкарства) 1967 року В. Хворост почав власну трудову діяльність, викладаючи у Вільногірській художній школі на Дніпропетровщині. А з 1969 року молодий фахівець став художнім редактором республіканського видавництва «Промінь» (згодом «Січ»). Відтоді його творча робота головним чином була присвячена ілюструванню, книжковому дизайну та вирішенню супутніх видавничих практичних завдань.

В. Хворост, як художник і дизайнер книги, неодноразово нагороджений за яскраві книжкові проекти «Чолом тобі, Славутичу» (Промінь, 1982), «Шевченкіана в екслібрисі» (Січ, 1993), «Історія Нової Січі, або Останнього Коша Запорозького» А.О. Скальковського (Січ, 1994), «Ув'язнені пісні України» (Поліграфіст, 1998) [216].

Загалом майстер оформив та проілюстрував понад 400 видань. Окрім розробки книжкових макетів та їхнього графічного оздоблення переважно творів українських авторів, В. Хворост створив цілу галерею портретів письменників: Т.Г. Шевченка, Д.І. Яворницького, І.Ф. Драча, Н. Нікуліної, Г. Бідняка, В. Веретеннікова та інших. Однак, у власній творчості віддавав перевагу жанру екслібрису.

Книжкові знаки В. Хвороста оригінальні за поданням і тематично різноманітні (улюблені теми: війна і пам'ять про неї, шевченкіана) (Додаток Б, рис. 4.138-4.144). Крім того, В. Хворост одним із перших на Дніпропетровщині звернувся до графічної інтерпретації мотивів петриківського розпису, які були майстерно введені до проектів малої

графіки (екслібриси Віри Демидової, Федора Панка, Петра Магра). Високий професіоналізм митця став приводом для його презентації на сторінках європейської енциклопедії екслібриса, яка видається в Португалії.

У 1990-х роках до лав художників книги на Дніпропетровщині долучилися Костянтин Ткаченко, Ірина Колядіна, Сергій Ковика-Алієв та інші митці, розширився і перелік видавничих підприємств, що поповнився такими нині відомими видавництвами м. Дніпро, як «Пороги», «Грані» та інші.

По закінченні Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова у Львові Костянтин Дмитрович Ткаченко повернувся до рідного Дніпропетровська, де з 1986 року почав працювати за фахом у республіканському видавництві «Промінь» (пізніше «Січ»). Першою помітною роботою молодого художника стало видання «Із книги народної шани» (1989 рік), присвячене творчості Тараса Шевченка, яке того ж року на республіканському конкурсі з книжкового мистецтва отримало заохочувальний диплом за художнє оформлення та художнє редагування. Згодом тема шевченкіани розвинулася у фаховій діяльності К. Ткаченка у потужний напрям, представлений низкою книжкових проєктів [74; 75].

Другою пріоритетною темою творчості майстра стало козацтво, що візуалізувалося, зокрема, у серії з чотирьох книг під назвою «Давно се діялось колись...» видавництва «Січ» (1989–1991 рр.), присвяченій історії запорізького козацтва. Досить скромне поліграфічне виконання видання не завадило привернути увагу фахівців-дизайнерів і поціновувачів мистецтва книги до вдалого художнього оформлення його макету авторства К. Ткаченка. А 1996 року видавництвом Дніпропетровського державного університету було видано наукову монографію історика І. Стороженка «Богдан Хмельницький і воєнне мистецтво у Визвольній війні українського народу середини XVII ст. Книга 1: Воєнні дії 1648–1652 рр.», яка була відзначена низкою нагород за високий рівень дослідження, а художник-дизайнер К. Ткаченко, котрий зміг грамотно і високохудожньо оформити це видання, здобув справедливе професійне визнання.

Потім 1997 року був макет фотоальбому «Дніпропетровськ», успішно розроблений художником для видавництва «Дніпрокнига», за два роки – вийшла друком двотомна енциклопедія українознавства «Ми – українці», яка збрала багато схвальних відгуків щодо власних проектних характеристик. Наступні роботи К. Ткаченка були не менш яскравими: «Дніпропетровськ: минуле і сучасне. Оповіді про пам'ятки культури Катеринослава-Дніпропетровська, їх творців і художників», альбом «Петриківка» (2001 рік), «Нехай козириться! Гральні карти в історичному та культурному контекстах» (2004 рік) та інші.

Альбом «Петриківка» отримав безліч нагород: на II міжнародній книжковій виставці-ярмарку «Книжковий сад-2002» у Києві – диплом за краще художнє оформлення у номінації «Рука Майстра»; у вересні того ж року на VIII Всеукраїнському форумі видавців у Львові посів I місце в номінації «Елітарна книга. Подарункове видання». Книга викликала захват серед фахівців і довела високий рівень майстерності в книжковому дизайні дніпропетровського художника.

Мистецький проєкт «Нехай козириться! Гральні карти в історичному та культурному контекстах», робота над яким тривала протягом семи років, також не залишився непоміченим на обрях вітчизняного книжкового дизайну. Окрім самої книги, у рамках проєкту К. Ткаченко розробив дві оригінальні дизайнерські колоди карт – «Козацькі» та «Писанка». Згодом видання було відзначене Дипломом VI Всеукраїнської рейтингової акції «Книжка року-2004» і посіло II місце у номінації «Обрії» – науково-популярна література.

З 2006 року дизайнер почав співпрацювати з Видавничим домом «Андрій» у Дніпродзержинську (нині – м. Кам'янське), який був орієнтований на створення унікальних, раритетних видань, що мали відповідати рівню мистецького витвору. Так побачили світ спроектовані К. Ткаченком масштабні наукові видання «Богдан Хмельницький і Запорозька Січ кінця XVI – середини XVII століть. Книга 2: Генезис, еволюція та реформування організаційної структури Січі» (продовження

згаданої раніше книги І. Стороженка), документально-історичний твір Л. Яценка та О. Слонєвського, присвячений Кам'янському, а також «Другий “Кобзар”» Т. Шевченка та «Шевченко Т. Вірші. 1844» («Wirszi T. Szewczenka, 1844»). В останніх двох зазначених проєктах дизайнер не лише створив макет репринтного видання, але й виявив себе прискіпливим дослідником. Обидві книги є прикладом якісного дизайн-вирішення, а друга з них, крім того, була відзначена 2009 року на XVI Форумі видавців у Львові як одне з кращих видань [74].

Про авторитетність мистецтва книги на Дніпропетровщині свідчить розвиток відповідних творчих угруповань, де на місцевому рівні плекаються найвищі професійні здобутки цієї галузі, котрі згодом презентуються на міжнародному рівні у рамках різних виставкових проєктів. Тому нами ретельно систематизовано особливості розвитку дніпропетровської художньої школи та її основні характеристики не лише у вербальному, а й у візуальному представленні у вигляді таблиці (рис. 12):

К. Ткаченко також активно співпрацює з уже згаданою раніше Творчою майстернею Івана Захарця «Інтролігація» в Кам'янському, створюючи високомистецькі оправи книг вручну. Дизайнер досконало володіє техніками роботи з натуральними матеріалами (шкіра, оксамит, шовк, срібло) і виготовляє ексклюзивні палітурки для деяких особливих видань. Наприклад, як для мистецького альбому скульптора, Народного художника України Володимира Небоженка, виданого у квітні 2011 року до 70-річчя майстра дніпропетровським видавництвом «LizunoffPress». Працюючи над проєктами різної вартості, як у мистецькому, так і в комерційному розумінні, К. Ткаченко віддає перевагу більш складним творчим завданням – з багаторівневою структурою, де є простір для застосування навичок роботи зі шрифтом і каліграфією, формою та кольором, де конструкція стає підтримкою загальної концепції, можна втілити креативні ідеї, а логіка не суперечить фантазії. Однак, всі його макети характеризуються вишуканістю, елегантністю та сучасністю.

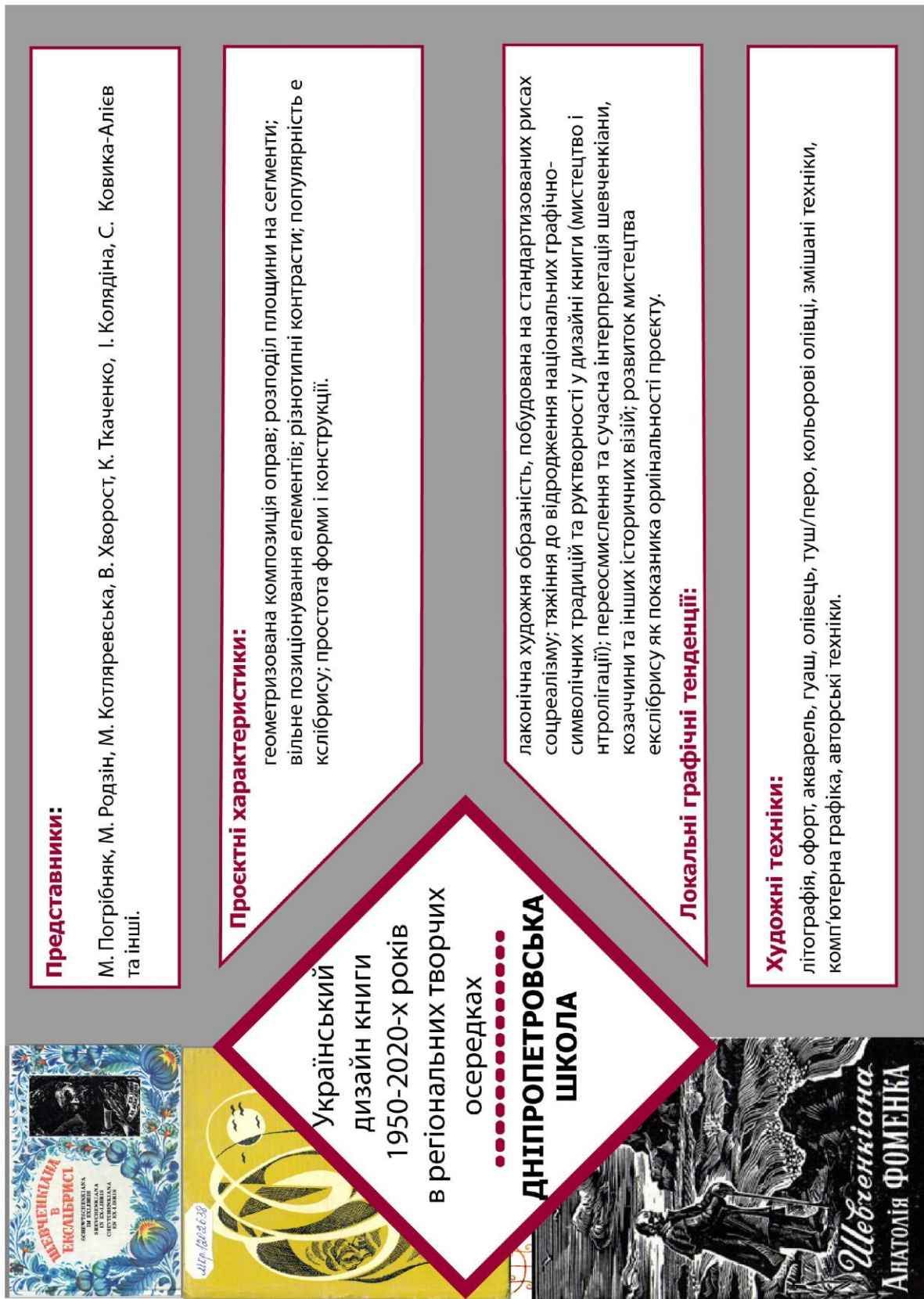


Рис. 12. Український дизайн книги 1950-2020-х років у регіональних творчих осередках: дніпропетровська школа (розроблено В. Мулкохайнен)

Інший дизайнер книги Дніпропетровського регіону, Сергій Ковика-Алієв, також має від кінця ХХ століття до сьогодні певний доробок у книговидавничій галузі, розробивши макети книжок «Любій малечі про цікаві речі» (1999), «Листи на світанку: Епістолярна спадщина, документи, фотографії Івана Сокульського» (2001), «Слово про письменників та літературу Придніпров'я», «Наївне та народне малярство Придніпров'я» (обидві — 2005), «Шевченкіана Придніпров'я», «І поліг наш народ, наче скошене жито... Голодомор на Дніпропетровщині 1932 — 1933 рр.», «Народні казки Придніпров'я» (усі — 2008), «Сяєво Жар-птиці: Антологія літератури для дітей та юнацтва Придніпров'я» (2009), «Трьомсин-Богатир: Українські народні казки Нижньої Наддніпрянини» (2011; усі — Дніпро); а також книжки літературних серій: «Українська класика», «Світло Світогляду», «In Corroge», «До джерел» (Київ, 2007 — 2009) [8]. Крім того, С. Ковика-Алієв займається дизайном періодики (журнали), фотографією та образотворчим мистецтвом (станкова графіка, скульптура, живопис).

З вищенаведеного аналізу творчого доробку дніпропетровських майстрів книги видно, що книговидавнича галузь цього регіону набирає обертів і поступово все більше набуває специфічних рис візуального вираження книжкових проєктів.

4.6. Регіональні доміанти українського книжкового дизайну

Українська книжкова продукція другої половини ХХ – ХХІ століть мала свої регіональні особливості розвитку у контексті окреслення відповідних дизайнерських осередків книжкової справи. Відповідно до завдань дослідження, нами систематизовано інформацію щодо регіональних доміант українського книжкового дизайну.

Так, у творчості графіків-дизайнерів київської графічної школи 1950-х – 2020-х рр. фіксуємо відчутні рефлексії традицій оформлення киеворуської рукописної книги з візантійськими джерелами інспірацій видавничої культури

домонгольської доби, а також барокових образів друкарні Києво-Печерської лаври й місцевих «кужбушків».

Насамперед, в екзистенціях Г. Гавриленка, міцних неофольклорних традиціях А. Базилевича та родини Якутовичів, неоакадемічних пошуках К. Штанко і В. Єрка з диснеївськими «білосніжками», «сніговими королевами», «бембі», бурлесково-ярмаркових наративах К. Лавра, виконаних у жартівливо-гумористичній манері, гламурних пошуках авторської стилістики Є. Гапчинської. Провідними тут можна вважати традиції оформлення книги видавництв «Наукова думка», «Дніпро» (колишній «Всеукраїдава»), «Веселка», «Мистецтво», «Основи», «Грані-Т», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Родовід», «Балтія-Друк», ВД «АДЕФ-Україна».

Натомість, майстри львівського творчого осередку означеної доби наслідували високу культуру вітчизняних стародруків І. Федоровича з друкарень Львова, Острога тощо. Це позначилося у вказаний відрізок часу на творчості С. Караффи-Корбут, І. Остафійчука, В. Ковальчук, О. Денисенка та ін.

У добу останніх кількох десятиліть дизайнери-ілюстратори дитячої та художньої книги «Видавництва Старого Лева» і творчої майстерні «Аграфка» зверталися до космополітичних ідей «модного» дизайну, який втілювався у виконанні провідних майстрів країн Європи й Америки у різноманітній стилістиці, зовсім не пов'язаній з українською ідентичністю в оформленні книг. Така тенденція формує особливий дизайнерський підхід, який на сьогодні вирізняє львівську книгу, що всім своїм візуальним вирішенням акцентує творчий пошук, на етапі якого перебуває.

Харківську школу оформлення книжкових видань сформували сталі вимоги конструктивного дизайну, що спричинили цементування фундаментальних традицій дизайну книги під впливом творчих здобутків когорти майстрів першої третини ХХ ст. Зокрема, в основу осучаснених розробок книжкових проєктів харківського графічного дизайну лягла творчість майстра силуету Г. Нарбута, орнаменталіста В. Кричевського, бойчукістів С. Налепинської-Бойчук, І. Падалки, конструктивіста В. Єрмилова.

Результатом зазначеного процесу стали поліграфічно та ергономічно довершені зразки книжкової продукції, котрі останнім часом демонструють також художньо-естетичний розвиток, оскільки харківські дизайнери книги все більше приділяють увагу мистецькій складовій проєктів.

Одеська графічна школа другої половини ХХ ст. вирізнялася міцними традиціями соцреалізму, що сполучався у творчості окремих художників книги із романтизмом південнопричорноморської тематики живописними рисами в ілюстраціях.

З початку ХХІ ст. тут працюють видавництва «Друк-Південь» (мистецтвознавче, історичне, етнографічне спрямування); «Екологія» й «Одеса». Художники-дизайнери цих підприємств виявляють креативне творче мислення у більш мінімалістичному вирішенні обкладинок й ілюстрацій книжок (приміром, І. Кондрашова), що спирається на місцеві традиції книжкової графіки Михайла Жука та Євгена Буковецького. Учнем останнього був реформатор вітчизняного шрифту кінця 1950-х – 1960-х рр. Вадим Лазурський. З 2010-х рр. в Одесі активно впроваджуються інтерактивні та імерсивні технології у дизайні книги, зокрема – у книжковій продукції видавництва «Gutenbergz», котре стало ідейним лідером сучасних цифрових розробок з доповненою, зміненою та розширеною реальністю у галузі дизайну книги.

Книга Дніпропетровщини, попри відносно недовгу свою історію, сьогодні також є важливим сегментом українського книжкового дизайну, оскільки власним дизайн-вирішенням презентує яскраву творчу парадигму, витриману у художньо-національних традиціях. Про це, як зазначалося вище, свідчать потужні місцеві творчі осередки, котрі, не зважаючи на різні зовнішні обставини, не тільки залишаються конкурентоздатними на сучасному вітчизняному арт-ринку, а й продовжують розвивати власні пріоритетні напрямки, орієнтуючись на світовий досід.

Домінанти регіонального розвитку книжкового дизайну в Україні представлено у вигляді аналітичної авторської схеми на **рис. 13**:

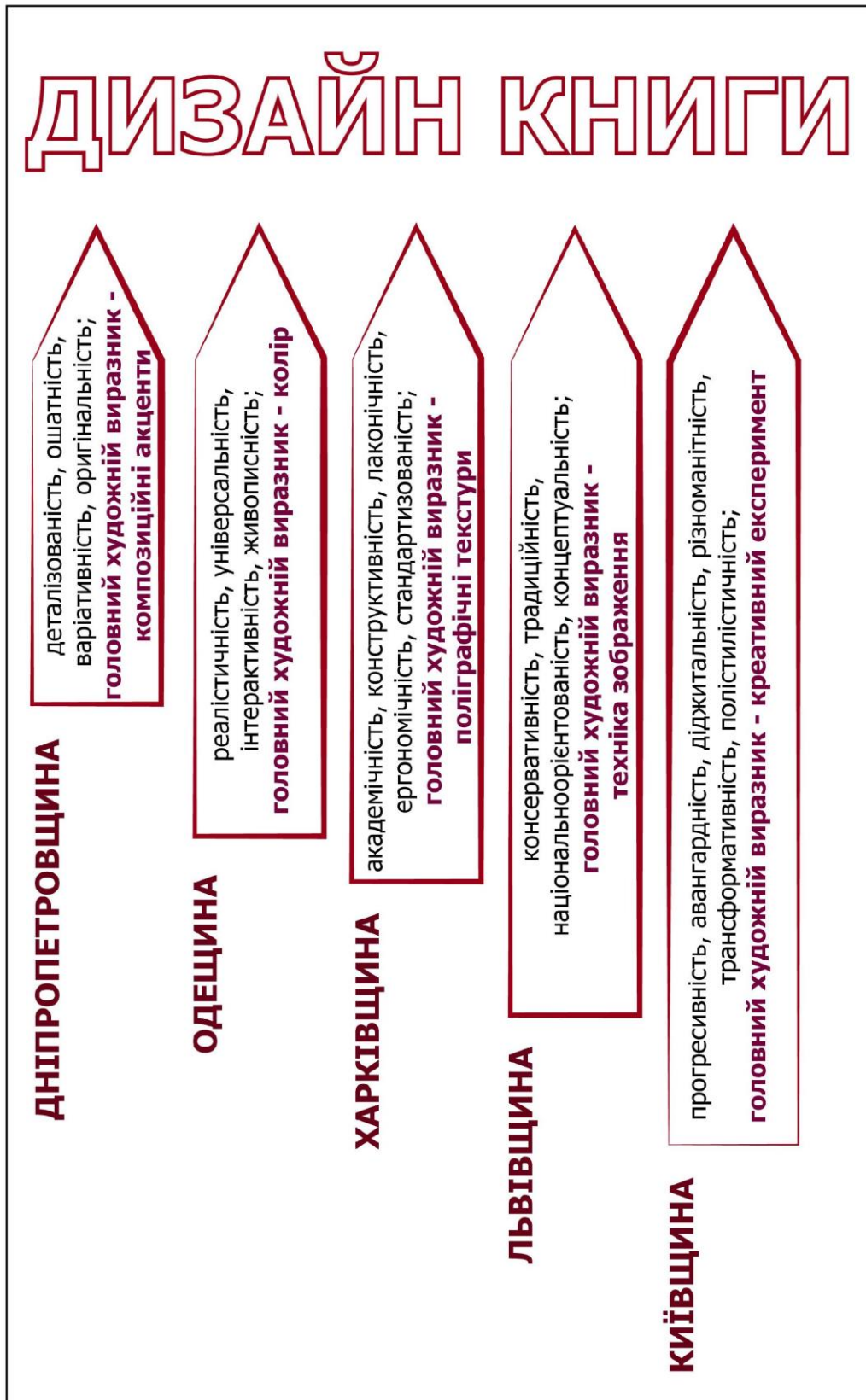


Рис. 13. Регіональні доміанти українського книжкового дизайну (розроблено В. Мулкохайнен)

Варто відзначити, що регіональна графічна специфіка вищезазначеного регіону формувалася досить динамічно і сьогодні завершила свій цикл, розпочатий Миколою Погрібняком на початку ХХ століття, з уведення до книжкового проєктування народних мотивів, відродженням тих же етнічних рис у дизайні книги — через мистецтво інтролігації, художнє перепрочитання історичних образів, увагу до національного проєктного ідентитету тощо.

Ключовими моментами у творчих концепціях дніпропетровських майстрів книги були і залишаються глибоко-патріотичні ідеї, які, безумовно, завжди адаптувалися під часові обставини, однак, при цьому проявляли міцний зв'язок митців з власним корінням та їхнє тяжіння до створення оригінального українського мистецького продукту.

Висновки до розділу 4

1. Досліджено регіональні особливості дизайну української книги середини ХХ – початку ХХІ ст. Охарактеризовано творчі осередки художніх шкіл регіонів країни; виділено наймасштабніші графічні школи, які виразно презентують власну художню стратегію книжкової справи та вимагають наукового вивчення. Зазначено, що локально-географічний розвиток української книжкової графіки потребує системного аналізу умовно окреслених творчих інституцій, які мають власне мистецьке і проєктувальне обличчя та індивідуальну траєкторію розвитку, пов'язану з історико-культурними та соціально-політичними чинниками. Визначено, що умовне поняття творчої школи передбачає виокремлення характерних художніх рис та методів, персональний розбір творчого доробку відповідних митців, формуючи у такий спосіб своєрідну мистецьку інституцію. Розглянуто творчість художників-живописців у жанрах книжкової ілюстрації; проаналізовано авторські твори українських митців.

2. Виокремлено особливу роль у становленні та розвитку київської школи книжкової графіки, вивченні книгодрукарських практик. Наголошено на

взаємоперетині творчих шляхів українських художників-ілюстраторів, графіків, що створило синергетичний ефект у розвитку українського книжкового дизайну. Розглянуто стилістику творів майстрів вітчизняної книжкової та станкової графіки, техніки ліногравюри, в тому числі кольорової, з мистецтва шрифтів, офорту, змішаних технік, а також технік поєднання акварелі із графітним олівцем у манері художників українського бароко, що надавало змогу створення унікальної авторської графіки та мистецької плеяди ілюстраторів київської школи книжкового дизайну. Обґрунтовано необхідність наукового вивчення особливостей застосування шрифтів, авторських методів, типографіки, архітектури книги з метою визначення алгоритму проектних завдань у сучасному дизайні книги; виявлено проектно-конструктивні та технологічні особливості моделювання у застосуванні мистецьких та інноваційних технологій, що створює підґрунтя для подальших наукових досліджень книжкової галузі в цілому.

3. Визначено київський арт-простір особливим у дизайні української книги, позначений специфічними візуальними проявами і значним комунікативним потенціалом. Доведено, що київська школа графічного дизайну у загальноукраїнському культурно-мистецькому контексті вирізняється сміливим прагненням до освоєння новітніх технологій, активним споживанням досвіду фахівців інших колаборацій, високою жанровою еластичністю, схильністю до мультиваріативних інтерпретацій традиційних форм. Зазначено, що тенденції розвитку та стилістики київської книжкової графіки протягом часу поступово перетворювалися на більш виразні, декоративні та лаконічні, здатні також творчо реагувати на інші різновиди українського мистецького візуального продукту, в першу чергу кіно та інших продуктів моушн-дизайну. Систематизовано особливості розвитку творчих осередків київської школи, візуалізовано вербальний контент у вигляді авторської схеми.

4. Вивчено особливості становлення та розвитку творчого осередку мистців львівської художньої книги. Охарактеризовано неритмічний розвиток книжкового мистецтва у цьому регіоні як яскраве та неоднорідне явище із

притаманному йому особливому стилю оформлення, оригінальному художньому оздобленні, індивідуальних композиційних підходах до організації книжкового простору. Зазначено становлення візуальної ідентифікації львівських книжкових видань на тлі радянської стандартизації та адміністративної унормованості; зафіксовано поступовий підйом львівського мистецтва книги на тлі тогочасних культурно-мистецьких процесів, спричинених економічними проблемами та соціополітичними реформами. Наголошено на історичній первісності книговидання, що надало змогу львівському осередку майстрів-книжників вигідно й дотепер вирізнятися з-поміж інших регіонів значним творчо-професійним потенціалом. Зазначено свідомо уникнення галицькими теоретиками використання поняття дизайн книги, вважаючи його дотичним лише до конструктивного аспекту. На нашу думку, питання потребує вивчення та не є дискусійним, бо саме це свідчить про книжковий дизайн як проектну діяльність: від творчого задуму книги до його втілення у художньо-поліграфічному виконанні. Виявлено також, що львівські мистці не заперечують комплексного характеру оформлення кожного книжкового видання, що включає ілюстративний матеріал, шрифтове вирішення, загальну композицію. Обґрунтовано стверджено стрімкий розвиток українського дизайну, його образотворчий аспект та беззаперечний вплив інновацій дизайн-діяльності на всі галузі сучасного мистецтва. Систематизовано особливості розвитку творчих осередків львівської школи, візуалізовано вербальний контент у вигляді авторської схеми.

5. Досліджено художню образність харківської книги. Засвідчено міцну дизайнерську школу колишньої столиці України, представлену видатними випускниками профільних навчальних закладів, а також активним формуванням художніх традицій образотворчих жанрів, художньої освіти, створенням системи книговидання та книгорозповсюдження. Означено образ харківської школи як певну кінематику, графематику в контексті великого міста, урбанізованого технічного простору, де всі графічні техніки так чи інакше єднаються в певну кінематику сучасних візуальних комунікацій.

Встановлено, що на відміну від інших регіональних творчих осередків, харківська мистецька еліта віддавала перевагу образотворчим напрямкам та жанрам не на користь книжкової графіки – живопису, станковій і плакатній графіці, скульптурі, медіа-арту. Засвідчено певні художні трансформації в харківському арт-просторі, що вже розпочалися серед місцевих мистецьких традицій, але сьогодні складно прогнозувати подальшу долю художнього Харкова як окремого об'єкта української культури, майбутнє якого швидше вбачається як більш інтегрованого до загальнодержавних тенденцій, в тому числі й у галузі книжкового дизайну. Систематизовано особливості розвитку творчих осередків харківської школи, візуалізовано вербальний контент у вигляді авторської схеми.

6. Розглянуто художню культуру південного одеського регіону, яка характеризується особливим місцевим колоритом у проявах яскравих повноколірних композицій, соковитих сонячних відблисків, промовистих образів. Доведено, що книжкова графіка одеської школи підтримує заданий живописцями тон, відфільтровуючі творчі ідеї крізь мистецтво ілюстрації; визначено одеську школу графічного дизайну як традиційну, завдяки особливій насиченості окремих дизайн-проектів, впізнаваними рисами місцевої локальної культурно-мистецької специфіки і показовими засобами художньої виразності. Запропоновано доцільність розгляду сегменту доробку одеських майстрів книги як окреме самодостатнє мистецьке явище з урахуванням регіональної специфіки розвитку образотворчих жанрів та технологічного супроводу книговиробничої галузі визначеного періоду дослідження. Наголошено, що сучасна книжкова продукція одеських мистців та творчих осередків привертає увагу споживачів та науковців, визначає графічну майстерність ілюстраторів та дизайнерський креатив одеських художників книги. Систематизовано особливості розвитку творчих осередків одеської традиції книжкового дизайну, візуалізовано вербальний контент у вигляді авторської схеми.

7. Проаналізовано книжковий дизайн Дніпропетровщини відповідно до історичного розвитку регіону та сучасної стратегії національного розвитку

держави. Зазначено проєктну стратегію означеної частини держави, яка локалізується певними візуальними характеристиками, а також формує значущий іміджетворчий сектор загальнонаціонального мистецтва книги. Відзначено поступове формування впізнаваної місцевої стилістики книжкової графіки на основі художнього методу соцреалізму у поєднанні з конкретними проявами специфічної образності, суворо-лаконічною точністю форм і ліній; систематизовано поступовий розвиток, виявлено основні засоби досягнення виразності книги Дніпропетровщини в активній роботі з композицією, домінуванням шрифтів, високій деталізації зображень, популярності екслібрису. Проаналізовано та засвідчено авторитетність творчих груп мистецтва книги Дніпропетровщини; систематизовано особливості розвитку творчих осередків книжкового дизайну, візуалізовано вербальний контент у вигляді авторської схеми.

8. Визначено та систематизовано регіональні домінанти українського книжкового дизайну, наведено аналітичну авторську схему. Зафіксовано особливості регіонального впливу у створенні та виробництві книги як сучасного дизайн-продукту; зазначено унікальність кожної з творчих шкіл майстрів української книги у розвитку проєктної культури та сучасних інноваційних технологій.

РОЗДІЛ 5. ВІЗУАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ПРОДУКТ ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ

5.1. Візуальна концепція українських книжкових видань XXI ст. на тлі соціокультурних змін

Український книжковий дизайн сьогодні являє собою емоційно насичене та художньо неоднорідне явище, оскільки, з одного боку, презентує особливості сучасних ілюстративних тенденцій, а з іншого – демонструє абсолютно новий підхід до книжкового оформлення. Така ситуація створює сприятливі умови для мистецького аналізу книжкової продукції, вимагаючи уваги експертів до відповідних інновацій та актуальних інтерпретацій традиційних форм і методів дизайну. Розмаїття доступних художніх технік і прийомів, нове осмислення класичних теоретичних положень книжкової справи, жанрові трансформації, активне освоєння прогресивних поліграфічних технологій наразі спричинили появу дизайн-продукту, якісно відмінного від книжкових видань попереднього століття. Це підтверджується дослідженнями науковців, які «розширюють поняття текст до рівня творів мистецтва, дизайну та архітектури, звертають увагу на просторово-середовищні можливості та часові аспекти візуальних образів в контексті візуально-образної комунікації. Дослідження семіотичних принципів формотворення засобів візуальної комунікації необхідні в якості концептуальної складової проектування візуальних образів», «...розглядаючи мистецтво як засіб комунікації» [320].

Також, насамперед, це визначається візуально-стилістичною неоднорідністю сучасної книжкової графіки, споживчою орієнтованістю дизайн-оформлення, а також популяризацією цифрової ілюстрації, високоякісним друком, яскравою колірною палітрою. І при цьому, у контексті зазначених змін, паралельно вирішується сучасна проблема співіснування в єдиному культурному просторі паперової та електронної книг, оскільки кожен з

цих двох об'єктів, як економічні активи, поступово займають свою нішу на ринку України: традиційне друковане видання все більше набуває рис арт-буку, електронне ж залишається більшою мірою інформативним носієм знань. Дослідженнями Н. Скляренко засвідчено, що «сучасна комунікативна ситуація потребує формування нового погляду на дослідження візуальної динаміки навколишнього середовища, сприйняття якого базується на процесах інтеграції» [320]. При цьому, українська книга як дизайн-продукт виступає частиною сучасної художньо-проектної культури, а всі процеси її створення набувають інтегрального характеру. «Важливості у цьому контексті набувають процеси інтеграції усіх аспектів дослідження», «...які акцентують увагу на концептуалізованих змінах, трансформаціях візуальних уявлень або їх динамічній природі» [320]. Все це потребує групування та систематизації інформації відповідно до завдань дослідження у межах різних напрямів наукових розвідок з гуманітарних, суспільних, технічних наук, а також згідно з тенденціями розвитку інноваційних технологій.

В умовах, коли візуальний поворот окреслився «як симптом вичерпання лінгвістичного» [247; 337, 46], закономірним став розвиток візуальної парадигми, на тлі якої можна діагностувати відповідні трансформації у різних типах дизайн-продукції, у тому числі — у книзі. За ствердженням Н. Скляренко, «візуальний поворот ознаменувався появою чисельних робіт культурологічного спрямування, присвячених візуальній культурі. Дослідження візуальних комунікацій демонструють, як теорія культури може бути застосована до реальної практики графічного дизайну» [320]. Інші дослідники [400; 411; 412], через осмислення проблем постмодерністського мистецтва «проводять» ідею наступності художнього розвитку. Саме так «гуманітарні науки передбачають творчу та культурну синергію, об'єднуючи мистецтво, науку та філософію Неможливо також «...оминути увагою узагальнення та систематизацію позитивного досвіду візуальної культури у національному та глобальному аспектах», представленого у багатьох наукових працях, а «сучасне осмислення процесів візуальної культури як цінної частини життя ... акцентує

увагу на позитивних та негативних моментах багатозначності та мінливості сучасного візуального середовища. Вона представляє культуру як глобальне інформаційне поле, яке фіксує інформаційні повідомлення в знаковій формі, прослідковує взаємовплив змісту, тексту та графічного контексту в процесі візуально-образної комунікації. Вимоги, які висуває проектна практика за останні десять років, пов'язані із формуванням теорії нового проектного мислення – візуального мислення. Прикладні питання формування креативних образів, засоби ефективної презентації ідей засобами дизайну та візуальні стратегії» обґрунтовано науковими дослідженнями [320; 403; 406], що також потребує ретельного розгляду.

5.1.1. Сучасна книжкова графіка та проектні підходи візуалізації ілюстративних рішень у формуванні креативних образів засобами дизайну

Сучасна світова візуальна культура диктує нові правила творення та сприйняття об'єктів дизайну, зумовлені такими явищами, як тяжіння до так званого кліпового мислення, до спрощення конструктивної побудови, схильність до асоціативності та знакової символічності тощо. Споживач графічного контенту сьогодні воліє без зайвого напруження отримувати необхідну інформацію, в тому числі — і ту, яка закодована ілюстратором чи дизайнером книги. До фокусу українських дослідників книжкової продукції при цьому потрапляють відповідні зразки книги, що характеризуються, окрім традиційних обов'язкових компонентів ансамблю, інколи несподіваними проектними підходами. Останні можуть бути вираженими як складними візуальними конструкціями, так і навпаки — спрощеними до примітивізму графічними носіями потрібних для створення певної атмосфери образів. При цьому і перша, і друга категорії характеристик є однаково важливими для загального сприйняття книги. Тому класичні уявлення про візуальні художні стандарти окремих складників книжкового організму наразі частково відійшли

на задній план, поступившись загальним креативним параметрам дизайн-ідеї та оригінальним способам її реалізації.

Відомо, що «дослідження візуальних комунікацій тісно пов'язані із графічними розробками неоднозначних візуальних образів, що використовуються для привернення уваги людей у рекламних повідомленнях. Тому науковці роблять акценти на використанні візуальної метафори у контексті структурних, концептуальних та прагматичних аспектів візуальної риторики» [321]. Тут можна стверджувати, що «...історичні підходи до формування візуальних елементів реклами завжди були спрямовані на підвищення впливу на людину» [321]; це повною мірою відноситься й до сучасної книги. З іншого боку, в окремих джерелах «...акценти зміщуються на дослідження ступеню впливу змісту, розміщення, кольору та розміру» [321], а також масштабуванню, пропорційним співвідношенням частин у проектуванні сучасних дизайн-продуктів [321; 322; 450; 456].

Наведені ознаки можна зафіксувати на всіх рівнях візуального прояву проєкту: від фонових деталей до повноцінних ілюстрацій. Потрібний ефект іноді досягається засобами імітацій, а не прямим втіленням ідеї. Адже головна мета — викликати у споживача потрібні асоціації, задати настрій, котрий емоційно доповнить враження від проєкту. Загалом, сьогодні в дизайні книги, як і в інших сферах дизайн-діяльності, підґрунтям кожного нового проєкту є передбачувана емоція споживача. Дослідження вчених доводять, що «створення візуальних образів супроводжується перенесенням уваги з функціональності на комунікативність, а світ розглядається як соціокомунікативна платформа. Дослідники прагнуть переосмислити роль нового типу культури – візуальної, коли трансляцію соціокультурних сенсів здійснюють візуальні образи, а соціальний досвід людей фіксується за допомогою візуальних засобів комунікації» [322; 198; 156; 372]. Відтак, успіх і позитивна активність книговидавництва залежить не лише від звичних факторів (популярність/гатунок літературного контенту, художньо-поліграфічна якість,

доступність ціни тощо), а й від емоційного навантаження, що, як правило, перебуває у полі зору дизайнера.

На контрасті з радянською книжковою ілюстрацією, яку можна охарактеризувати її масовістю та строгою серійною замкненістю, нинішня українська ілюстрація набула самобутності та впізнаваності серед читачів. Популярність подібного роду втілюється у використанні книжкової ілюстрації в іншій типографічній продукції, в тому числі й рекламній, що певним чином повторює інформативно-переконувальний функціонал дизайну продуктів з використанням популярних мультиплікаційних персонажів у дитячій продукції з метою збільшення попиту [431].

Відтак, після вивчення сучасних проявів ілюстрації як окремого напрямку графічного дизайну, можна відзначити її помітні кроки до зовсім нового художнього вираження й сприйняття. Адже сьогодні в українському арт-просторі маємо безліч прикладів вдалого використання ілюстрації у різних семантичних контекстах — інколи досить несподіваних. Зокрема, у принтуванні одягу та побутового текстилю, у різноманітних рекламно-ідентифікаційних інтерпретаціях, у гейм-дизайні, веб-просторі тощо.

У результаті набуття нового прикладного змісту українська ілюстрація стає самоцінним культурним кодом, у процесі семіотичних змін вступаючи у зв'язок з сучасним національним корпусом текстів, сутнісно трансформуючи художні твори з «брендовими» ілюстраціями від авторитетних художників. Текст-артефакт через переконливість власного оформлення на графічному рівні об'єднується із повним книжковим дизайн-концептом, набуває знакової іконічності в національних дизайнерському, ілюстративному та загальночитацькому дискурсах. У той час, як класична українська ілюстрація ще не несе структурно-організаційної ролі рівноправного з текстом модусу, культурно-комунікативні практики утверджують її як інформаційний та естетичний атрибути вітчизняного книжкового дизайну.

Тут йде мова про незвичні форми ілюстрації, представлені, перш за все, веб-форматом (візуальне оформлення соцмереж, інтернет-реклама, гейм-

індустрія), розважальними дизайн-проектами (друковані стікери, стріт-арт), соціальною ілюстрацією, принт-артом, фешн-ілюстрацією [261]. Відтак, основні сфери застосування ілюстрації розширили свій діапазон і в наш час, окрім класичного візуального супроводу тексту, активно беруть участь у рекламі, розробці дизайну пакувань та самого продукту, коментують суспільно важливі події, транслують певний меседж через паблік-арт тощо.

У зв'язку з цим виникає низка проблем щодо кваліфікування та класифікації зазначеної графічної продукції, способів її презентації потенційному замовнику та комерціалізації таких проєктів. А в межах кожного різновиду – потреба визначити специфічні характеристики та чинники художньої якості [261].

Наприклад, сучасні художники, які займаються відмальовуванням стікерів, що можна вважати ілюстративними мікро-формами, виділяють такі основні аспекти ефективності власної фахової діяльності: 1) клієнтоорієнтованість зображення (художній орієнтир при створенні графіки – «смак» соціуму, а не особистий); 2) емоційність ілюстрації (різновид емоцій і методи їхнього досягнення при цьому не важливі, адже головне – захопити увагу глядача); 3) «тригерність» зображення (кількість «відсилок»-асоціацій зображення визначає його актуальність); 4) «схрещування» відомих персонажів (з метою створення необхідної атмосфери образного сприйняття); 5) якісний друк [261].

Загалом слід зазначити, що ціннісним засобом кар'єрного зростання для окремих ілюстраторів книги сьогодні є «самвидав» на онлайн-платформі, який має істотний потенціал об'єднання певної команди креативних письменників, редакторів, ілюстраторів, дизайнерів. Комплексний підхід до втілення проєктів вигідно відрізняється від виконання книжок традиційного типу можливістю позбавлення витрат на поліграфію, позаяк видання електронного формату не обов'язково мають бути надруковані для вжитку. Саме тут не можна не згадати, що «винахід друкарських процесів і паперу дозволили розширити канали візуальної комунікації, поєднавши можливості візуального та вербального

представлення інформації, що проявилось у вдосконаленні поліграфічного виробництва. Бажання розширити функціональність площинної книжкової графіки призвело до появи унікальної традиційної англійської техніки книжкового живопису на обрізних торцях книг – Fore-Edge Painting. Це малювання картин на торцях друкованих видань, непомітних у закритому стані. Головною особливістю таких зображень стала динамічна поява та зникнення намальованого твору мистецтва. Найраніші декоративні зникаючі віялові аверси датувалися XVII століттям. Ці досить рідкісні книги дозволяють візуалізувати складні картини, приховані з різних торців книги. Зображення з'являлися на ступінчастій поверхні книги, коли сторінки розкривалися віялом. Можливість розвернути, перегорнути чи зсунути сторінки книги дозволяла нанести ще більше зображень. Приховані в такий спосіб твори мистецтва залишалися нерозкритими впродовж десятиліть та іноді століть після їх створення» [321].

Також зазначимо, що саме у поліграфії, зокрема у книжковій ілюстрації, спостерігаємо «подальше вдосконалення засобів візуальної комунікації у напрямку підвищення функціональності та динамічності. Прагнення зробити об'ємними площинні зображення призвело до появи у XIII ст. книг з рухомими елементами. Це забезпечило перехід площинних графічних зображень в об'ємні. У XVIII ст. з'являються рухомі книги у форматі метаморфоз, виготовлені за клапанно-рухомою технологією lift-the-flap, а згодом книги з рухомими і об'ємними елементами стали популярними в європейському книговидавництві». У першій половині XX ст. створення об'ємних книг перетворилося на справжнє мистецтво, що характеризувалося поняттям pop-up, якій вперше з'явився у США, «а у другій половині XX ст. pop-up став відомим в Європі – ілюстрації представляли тривимірні картини, які нагадували маленький театр; мали складну продуману конструкцію з рухомими елементами, клапанами, коліщатками» [321].

До того ж, дієвим способом репрезентації творів авторів потенційним майбутнім покупцям за традицією лишаються виставки. Так, упродовж останнього часу в Україні арт-проекти такого штибу дедалі стають все більш

популярними, адже дають змогу забезпечити кілька напрямів художньої діяльності відразу: від формування виняткового арт-простору до висвітлення майданчиків з поточними подіями. При цьому комерційне використання даного способу демонстрації життя частіше має стосунок до політичних постатей і подій, і, крім того, до історій життя знаних осіб. Хоча, в цілому, сутність поняття «авторська ілюстрація» не передбачає створення робіт з прямим комерційним значенням. Відповідно, проекти такого роду стимулюватимуть розвій творчих умінь та навичок художника-дизайнера без всіляких утисків економічного характеру, що в цілому позитивно має відбиватися на практиці ілюстрування.

У цьому сенсі знаний сучасний вітчизняний художник Сергій Поярков, приміром, вважає власним творчим методом виготовлення антиілюстрації – цебто станкових графічних робіт, що мають ілюстративні загальнохудожні риси (фрагментарність, сюжетність тощо). Проте, водночас, це вимагає й особистісного трактування без візуального наративу-пояснення для текстового умовного твору. До того ж, митець зазначає свободу візій сучасного мистецтва, не обмеженого ані формою, ані за змістом, ані за тематикою, що і дозволяє автору виставляти майстерну роботу з апелюванням до асоціативного мислення глядача та успішно здійснювати реалізацію будь-якого проєкту, зокрема – у комерційному аспекті. І найсуттєвішим досягненням образотворчого мистецтві ХХ ст. С. Поярков вважає розширення його кордонів до лінії горизонту, яка у кожної людини своя та залежить від суто власних якостей особистості [19].

Не надто висока якість ілюстративного матеріалу 1990-00 років компенсувалася яскравою барвистістю оформлення книги, особливо в асортименті продукції видавництва невеликого масштабу. Потужні підприємства видавців штибу «Основ», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ», «Видавництва Старого Лева» тощо здебільшого поступово підійшли до означеної проблеми більш відповідально й не економили на ілюстраціях. Так, А. Бусько [36] у статті про цей період виділила дві найбільш опуклих тенденції в оформленні сучасних вітчизняних ілюстрацій дитячої книги: класичний, що характеризується

відносною реалістичністю зображень (його застосовували, насамперед, такі митці, як Владислав Єрко, Андрій й Ольга Дугіни та інші), а також наслідування елементів сучасних модних європейських оформлень, для яких притаманна мінімалістична стилізація образів (як приклад можна навести творчість Анни Сарвіри, Поліни Дорошенко й інших).

Проте, на загал, за аналізом виставок графіки у галузі книги впродовж останніх десятиліть, слід зазначити, що вітчизняні ілюстратори обирають абсолютно різноманітну стилістику для своєї праці та застосовують широке різноманіття художніх технік: починаючи з акварелі і до комп'ютерної графіки, застосовуючи діапазон від олійного живопису й до аплікації.

Так, у каталогах Всеукраїнських трієнале книжкової графіки [348] презентовані найкращі зразки ілюстративного матеріалу, виконані відомими майстрами і талановитими випускниками вітчизняних профільних навчальних закладів. Роботи класиків цього художнього жанру Віталія Мігченка, Василя Перевальського, Галини Галинської, Валентина Гордійчука й інших відзначаються зрілістю авторського прочитання літературних сюжетів, впевненим володінням обраною технікою.

Слід також відзначити внесок українського клубу ілюстраторів «Pictoric», команда якого вже не перший рік підтримує вітчизняні традиції мистецтва книги, всіляко сприяючи при цьому освоєнню європейського досвіду ілюстрування [2].

Фантазія молодих художників Поліни Дорошенко, Аліни Потемської, Володимира Штанка, Олега Грищенка, Сергія Майдукова та інших вихована на сучасних сміливих підходах до творчого процесу. Художнє бачення зазначених митців, розвинене у сучасному середовищі з усіма його нюансами і контрастами, підказує вдалі поєднання предметно-просторової та площинної категорій, де гармонійно співіснують, об'єднані і приведені до потрібного формату завдяки можливостям фототехніки, паперопластика і гіпс, випічка з солоного тіста і традиційні графічні зображень, здатні відтворювати певні ефекти як елементи загальної мозаїчної картини тощо.

Особливої уваги поруч із академічними зразками Галини Галинської (серія ілюстрацій за мотивами шевченківських поезій, виконана у техніці папір-вугіль) і Василя Перевальського (ілюстрації до «Вибраних поезій» І. Драча і віршів Б. Олійника у техніці лінориту), заслуговують роботи Лідії Чир (ілюстрації до «Байок Езопа», техніка – папір, туш, перо) та Ірини Копистко (оформлення та ілюстрації до української народної казки «Солом'яний бичок», авторська техніка). Хоча, безумовно, це – далеко не повний перелік усіх достойних робіт, презентованих на зазначених виставках.

Українські сучасні ілюстратори впевнено заявили про себе й у міжнародних професійних колах, де отримали значну кількість фахових нагород упродовж останніх двадцяти років. Першопрохідцем у цьому сенсі став ще від кінця 1990-х рр. Кость Лавро, що наразі працює головним художником у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Тоді він виборов перемогу на найбільш престижній виставці ілюстрованої книжки для дітей у вже згаданій італійській Болоньї, де був обраний одним з десяти найкращих митців. Цей же художник на подібній виставці в Ірані був поцінований з-поміж інших майстрів, завдяки чому у подальшому його творчістю зацікавилися знані видавництва США, Японії, Франції, Норвегії, Швейцарії, та придбали права на випуск книг талановитого дизайнера. Кость Лавро і досі успішно продовжує співпрацювати з одним із найбільш популярних французьких дитячих журналів «*Tomme d'Ari*» [126].

Натомість, вже згадуваний у цій дисертації ілюстратор «Снігової королеви» за Г. Андерсеном Владислав Єрко розробляв означену епохальну роботу для видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» упродовж 7 років. Як наслідок — ошатне репрезентативне видання було визнане найкращим в Україні 2000 року, а пізніше мало успіх на численних закордонних презентаціях у межах фестивалів, конкурсів, виставок. Ексклюзивні розробки автора цієї серії книжкової графіки стали впізнаваними зображеннями й «обличчям» казки по всьому світу та досьгодні образи цієї книги творчо експлуатуються, як нетлінні образи Ван Гога, Поля Гогена, Густава Клімта, Амадео Модільяні, й

тиражуються окремими візіями графічної продукції (постерів, афіш тощо), не пов'язаної із книгами.

Творчість двох згаданих художників, завдяки якій було проторено нові шляхи розвитку для вітчизняних високохудожніх видань з високою проєктною культурою, проклала місток до сприйняття вітчизняної сучасної книги у світі і визнання її творців і на майбутнє, що доводять подальші конкурсно-виставкові проєкти міжнародного рівня за участі українських представників. Наприклад, сім ілюстрованих українських книг увійшли до міжнародного каталогу кращої дитячої літератури «Білі круки», а саме: Василь Голобородько «Віршів повна рукавичка» (ілюстратор – Інга Леві), народна казка «Рукавичка» (ілюстратори – львівська творча майстерня «Аграфка» у складі Романи Романишин та Андрія Лесіва), Іван Андрусяк «Вісім днів із життя Бурунука» (ілюстратор – Ганна Осадко), книга «Ріпка. Стара казка по-новому. Розповів Іван Франко» (ілюстратори – Романа Романишин, Андрій Лесів), Леся Українка «Лісова пісня» (ілюстратор – Поліна Дорошенко), Роман Скиба «Із життя хитрих слів» (ілюстратор – Тетяна Денисенко), Тарас та Мар'яна Прохаськи «Хто робить сніг» (ілюстратор – Мар'яна Прохасько).

У 2011 році збірка дитячих верлібрів Василя Голобородька «Віршів повна рукавичка» з ілюстраціями Інги Леві стала однією з 250 найкращих дитячих книжок світу за версією Молодіжної бібліотеки у Мюнхені. А вже згадана нами раніше народна казка «Рукавичка» перемогла в конкурсі Міжнародного бієнале ілюстрації у Братиславі 2011 року. Крім того, 2014 року книга Романи Романишин та Андрія Лесіва отримала відзнаку престижної премії Bologna Ragazzi. А 2015 року на Міжнародному бієнале ілюстрації була відзначена книга «Війна, що змінила Рондо», проілюстрована цим же творчим дуєтом. Згадані українські книжки зараз доступні для продажу у будь-якій країні світу, адже перекладені різними мовами, включаючи китайську [3].

В якості чергового знакового етапу в історії українського дизайну книги варто також відзначити появу українських коміксів (мальовисів) та графічних адаптацій як окремого ілюстративного жанру. Так, ще у 1995 році на полицях

вітчизняних книгарень з'явився перший український комікс «Буйвітер», проілюстрований Костянтином Сулимою, — як символ незламності козацького духу. З 2012 по 2016 роки вийшов тричастинний комікс «Даогопак» про трьох козаків та японську дівчину Арі-сан, про який вже згадувалося у даній дисертації раніше. У 2014 році з'явилася графічна адаптація повісті Івана Франка «Герой поневолі» з детальними колоритними зображеннями Львова XIX століття. А 2016 року вийшов новий український переклад трагедії Вільяма Шекспіра «Ромео та Джульєтта» Юрія Андруховича з ілюстраціями Владислава Єрка. Українська ілюстрована версія «Ромео та Джульєтти», що вийшла цього року, відрізняється від світових, оскільки дуже стримана у колористиці, але багата на деталі, що надало цій графіці особливої експресії та виразності. І, нарешті, зовсім нещодавно, у 2022 році, був виданий «Тарас Бульба» М. Гоголя в коміксовій інтерпретації К. Сулими (Додаток Б, рис. 3.21-3.22). І сьогодні очевидно, що подібна графічна подача літературних творів лише набирає обертів в Україні, маючи на меті за допомогою свіжих художніх прийомів першочергово прославити національних героїв, адаптувавши етнотему до зображувально-композиційної специфіки коміксу (мальовпису).

Щодо художніх особливостей сучасної української ілюстрації, варто відзначити її помітну віддаленість від ручної графіки. Адже серед зображень книг сьогодення важко знайти ознаки «живого» штриху, на заміну якому прийшли графічні інструменти комп'ютерних дизайнерських програм, котрі дозволяють без використання справжніх пензлів і олівців зімітувати той чи інший художній ефект і навіть техніку. Такий підхід, очевидно, суттєво примітивізує індивідуальну оригінальність зображення, адже обмежує творчий простір ілюстратора точними формулами комп'ютерної графіки у вигляді форми, кольору тощо, позбавляючи натомість вільного авторського самовиявлення, яке найкраще проявляється у природній взаємодії руки майстра з робочою поверхнею. Адже навіть графічний планшет, що дає можливість створення діджитал-арту, найбільш візуально наближеного до ручного

виконання за рахунок технології використання електронного стилосу, не здатний показати «дихаючий» штрих.

Сучасні вітчизняні ілюстратори по-іншому сприймають власну творчість у порівнянні зі своїми видатними попередниками і відмінно від художників книги минулих поколінь окреслюють власні цілі. Наприклад, Лера Ляшенко (Lera Sxetka) – сучасний ілюстратор та дизайнер з унікальним поглядом на речі, співзасновник Urban Sketching Project Kyiv – так говорить про свою роботу: «В цілому, ілюстрація для мене – це, в першу чергу, комунікація. Коли автор не боїться бути собою і говорить про те, що його непокоїть, зберігаючи свій голос серед загальноприйнятої думки та моралі – він справжній художник. Мені подобається проста і самобутня картинка: так ти знаєш, що автор не намагається навмисно здивувати тебе. Сучасна ілюстрація має бути чесною – це головне» [3].

Така точка зору досить поширена серед молодих українських митців. Вона дарує внутрішню свободу, якої бракувало нашій вітчизняній ілюстрації багато років поспіль. Але, як зазначають досвідчені майстри книжкової графіки, головна задача художників-сучасників – не розгубити у гонитві за європейською простотою образної глибини, авторських рис і професійності, чим здавна пишалася українська ілюстрація.

До речі, існування книжкової ілюстрації поза книгою останнім часом знову повертається до українського арт-простору. Подібно до радянських часів, коли в Україні та інших союзних державах спостерігалось розповсюджене явище паралельного використання станкових творів в якості книжкової ілюстрації, тепер ми можемо зафіксувати появу відомих зображень з книг цілком самостійно на рекламних біл-бордах в якості афіш для заходів відповідної тематики, на упаковках продовольчих товарів тощо. Тобто, як видно, у нашій сучасності ще досі активне тяжіння мистецтва до його прикладних проявів, а значить – і до комерціалізації.

Окрім іншого, сьогодні в українській ілюстрації спостерігається оновлення домінантних образів, що, трансформуючись упродовж десятиліть,

набувають нового прочитання і насичуються актуальною семантикою. Наприклад, жінка ХХІ століття авторизувалася в ілюстрації, відверто заявивши про свою суб'єктність мистецькими засобами. Якщо типовий образ радянського періоду – вдова чи мати, які оплакують загиблих синів або чоловіків, або робітниця на службі у комуністичного устрою, то сучасна жінка змінила амплу на харизматичну особу, яка сама за кермом може врятувати дитину чи родину з небезпечного місця. Можна пояснити таке прагненням до європейських цінностей, самостійністю особистості і здатністю персонально ухвалювати важливі рішення, не сподіваючись на патерналістську опіку державних органів.

Наприклад, українська ілюстраторка Юлія Тверітіна малює ілюстрації до розповідей своїх друзів з України: «Моя відважна подруга Маша вивозить з Ірпеня доньку Вероніку, в напіврозбитій машині, розстріляній раніше у дворі зруйнованого будинку. Йшли перші дні війни, дуже багато мирних жителів з Ірпеня, Бучі та Гостомеля намагалися поїхати та втекти, але не всім пощастило. Росіяни розстріляли цілі сім'ї, ніхто не дивився, що на машинах написано слово "діти"» [260].

Такий сюжет стає типовим в українській ілюстрації воєнного часу. Змінюватися можуть ситуації, способи евакуації (авто, залізниця, водні човни і тд), але не позиція авторок та їхня орієнтованість на опір і боротьбу. Не виключається і звернення до архетипів відьми, застосування апелювання до потойбічних сил, як у популярних піснях, анімаціях та ілюстраціях. Ще один тип – жінка у війську, яка воює на рівні із чоловіками. Прикладами для візуалізації стають героїчні жінки українського війська, такі як Тайра (Юлія Паєвська), Маруся Звіробій (Маруся Звіробій-Біленька) та інші.

Образ жінки у творах воєнного часу руйнує стереотипи «слабкої статі», як побачимо це в аркушах Анастасії Гайдаєнко, яка візуально оскаржує розповсюджений стереотип росіянки, яка «коня на скаку зупинить...», або полемізує щодо приреченості жіноцтва на суто домашню працю, зображуючи українку, яка не підшиває панчохи, а зашиває рану на власній нозі (Додаток Б, рис. 5.6-5.7). Звідси недалеко й до образів матріархату чи Покрови, як на

плакатній ілюстрації Андрія Єрмоленка, яка декларує, що ніхто нас не захистить, окрім нас самих та нашої армії або територіальної оборони (до речі, обидві теж жіночого роду) [260].

Стилістична специфіка візуальних рішень полягає у тому, що сучасні ілюстратори здебільшого експлуатують стилістику дитячого малюнку, який простіше і швидше виконувати, ніж використовувати багатогодинне академічне малювання натурників, яке було притаманне радянським ілюстраторам. Втім, у деяких мистецьких формацій спостерігається наслідування граверної школи Києво-Печерського монастиря і стилістики «кужбушків», як у *Ave libertatemaveamor* або у літографської майстерні «30».

Цьобто, спираючись на всі вищезазначені факти, можна сміливо резюмувати, що сучасна українська книжкова ілюстрація має гідний рівень і широкі перспективи. Адже, як видно, відповідний жанр образотворчого мистецтва користується популярністю серед молодих вітчизняних фахівців і стабільно привертає увагу світових експертів.

Не секрет, що ілюстрація у просторі книги, окрім своєї прямої мети – візуалізувати написане, – має декілька побічних функцій (презентація художника й видавця, популяризація літературного твору тощо) з претензією на роль візуального знаку-символу мистецького стилю або цілої суспільно-історичної епохи. У такому разі логічним і справедливим є подальший розвиток мультифункціональності книжкових ілюстрацій, а, зрештою, й набуття цими зображеннями певної самостійності. Скажемо про це, не маючи на увазі цілковиту автономність останнього, віддаленість від літературного сюжету. А, навпаки, зауважимо виняткову спорідненість художнього й літературного образів, чого вдалося досягти талановитому ілюстратору і завдяки чому ця робота отримала право стати візитівкою літературного твору навіть за його межами.

На відміну від радянських часів, коли була розповсюджена тенденція використання станкових творів в якості книжкової графіки, а також створення художніх серій за мотивами літературних сюжетів як окремого художнього жанру, зараз ми можемо спостерігати прикладне застосування першоджерельно

некомерційних ілюстративних книжкових зображень на підставі набуття ними з часом певної «брендовості», а отже — й асоціативності.

Звісно ж, претендувати на такий рівень впізнаваності здатні далеко не всі ілюстративні зображення у книжках. Вищезазначена природність поєднання творчих ідей літератора й художника, результатом чого може стати якісне відтворення потрібного образу за допомогою художніх інструментів, реалізується не так часто. Безліч майстерно виконаних книжкових ілюстрацій залишаються лише ними (хоча це й не є показником їхньої меншовартості). І тільки деякі роботи, набуваючи особливої популярності серед читачів, відвідувачів художніх і книжкових виставок, стають дійсно впізнаваними, «народними», інколи навіть започатковують власний стильовий напрям.

Таку тенденцію успішно підкорили собі на користь дизайнери різних сфер діяльності, пристосовуючи відомі книжкові зображення для декорування своїх проєктів з метою викликати у споживача (замовника) потрібні асоціації (при цьому не завжди дотримуючись авторського права). Зокрема, це явище можна зустріти серед різноманітної поліграфічної продукції (закладки, календарі, листівки тощо), а також пакувальної та рекламної (постери, афіші тощо).

Як приклад, слід назвати роботи художників відомого видавництва дитячої літератури «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» Владислава Єрка (афіші святкових новорічних заходів для дітей вже не перший рік прикрашають зображенням Снігової королеви цього автора) та Євгенії Гапчинської, чиїми стилізованими персонажами (книжковими й не тільки) оздоблюють різні предмети побутового призначення, пакувальну, сувенірну і друковану продукцію.

Також можна навести в якості прикладу творчість молодого ілюстраторки Поліни Дорошенко з її цікавими образами до «Лісової пісні» Лесі Українки (видавництво «Основи»), які відобразилися у серії тематичних листівок (Додаток Б, рис. 5.19-5.21), та інших митців, чиї роботи проходять схожий шлях.

Сама ідея використання відомих зображень для підвищення ефективності реклами тих чи інших товарів не нова. Як вже зазначалося у

дисертації, ще на початку дев'яностих років минулого століття в Україні спостерігалася тенденція відтворення популярних мультиплікаційних персонажів для ілюстративного оздоблення відповідних книжок з метою підвищення попиту на них. Зараз цей рекламний прийом широко представлений дизайном упаковки та іншої поліграфічної продукції, орієнтованої, здебільшого, на дитячу аудиторію. Очевидно, що подібний вплив на споживача є позитивним й ефективним, оскільки продукція, декорована знайомими улюбленими зображеннями, автоматично стає привабливішою. І приклади такого вторинного наслідування дедалі все більше актуалізуються, адже в Україні, як зауважено низкою науковців, настав час панування саме візуальної культури.

Ймовірно, у такий спосіб паралельно вирішується сучасна проблема співіснування в єдиному культурному просторі паперової та інтерактивної книг. Оскільки кожен з цих двох об'єктів поступово займає свою нішу: традиційне паперове видання все більше набуває рис арт-буку, електронне ж залишається суто інформативним носієм знань. При цьому книжкова ілюстрація, отримуючи нове художнє прочитання, вже в іншому контексті частково втрачає власні оригінальні функції та сприймається як декоративний елемент, тобто стає об'єктом прикладного мистецтва.

Також треба відзначити, що інколи таке «запозичення» відбувається незаконним способом – без відома самих авторів-художників, які вже постфактум дізнаються про подібні ситуації. Відомі українські ілюстратори Сергій Якутович, Кость Лавро у своїх інтерв'ю зауважували незахищеність творчого доробку художників перед потужним механізмом сучасної реклами, що має, перш за все, комерційну мету [121; 126]. Адже сьогодні технічний прогрес дозволяє дуже просто скористатися будь-яким зображенням, розміщеним у мережі Інтернет, без посилання на його автора. По суті, єдиним фактором, що може перешкодити цьому незаконному процесу, є людська порядність. Тому можна зафіксувати, наприклад, багаторазове використання колоритних козацьких образів у виконанні видатного

ілюстратора Анатолія Базилевича на різних носіях, що відбулося за повного ігнорування авторського права.

Основною причиною такої тенденції можна вважати зміну пріоритетів у графічному мистецтві та дизайні, що була зафіксована в Україні від початку її незалежності у контексті загальної соціокультурної перебудови та розвивалася упродовж наступних двох десятиліть. Означене явище полягало у зміщенні творчих акцентів у візуальних мистецтвах, коли провідне місце поступово зайняла дизайнерська ідея, а не виконавська майстерність художника. Адже опанування комп'ютерних дизайнерських програм дало можливість імітувати будь-яку ручну художню техніку без суттєвих часових та фізичних затрат людини.

У наш час цифрові технології дозволяють відтворювати весь спектр продукції графічного дизайну, в тому числі виготовляти наклади зі змінною інформацією кожного примірника, захищати поліграфічну продукцію від підробки, забезпечувати візуальну довершеність видань, впливати на характер художнього оформлення, змінювати його емоційно-образний лад, урізноманітнювати тактильне і зорове сприйняття друкованої поверхні, наділяти поліграфічні зразки специфічними якостями [374]. Оперативність, широка інструментально-колірна палітра, робота з лесрами, текстурами, фільтрами та ефектами, можливість зберігати і допрацьовувати зображення на різних етапах візуалізації, змінювати освітлення, колористику, відмінити невдалі кроки створюють комфортне середовище для творчості.

5.1.2. Дизайн-графіка в естетиці проєктних рішень української книги як відтворення національного культурного коду

Поступово серед дизайнерів, і представників видавничих команд зокрема, виховалося ставлення до авторських зображень, як до матеріалу загального користування, який можна купити (або придбати іншим способом) і, за потреби, доопрацювати на свій смак, адаптувати до конкретного проєкту. І

тільки впродовж кількох останніх років можна зауважити неквапне посилення інтересу до «ручної», ексклюзивної роботи, повернення мистецької цінності оригінальним рукотворним зображенням, що проявляється у прагненні дизайнерів поєднати комфортні виробничі можливості сучасного програмного інструментарію з ознаками «художності» і «рукотворності» кінцевого графічного продукту. Дослідженнями науковців встановлено, що «сучасна графіка вийшла за ексклюзивні рамки наукових досліджень та стала повсюдно поширеною. Тому у зв'язку із збільшенням використання візуальних матеріалів актуальності набирають дослідження генези візуалізації даних, їх походження, розвиток та вплив на мислення людей. Вони аналізують графічні інструменти, методи графічної візуалізації та пропонують сучасні альтернативи вдосконалення людського візуального пізнання» [321].

Як видно, вищезгадане явище складно однозначно оцінити з точки зору мистецької вартості, оскільки воно несе, водночас, і позитивні, і негативні наслідки, має прогресивні і «спрощувальні» причини. До позитивної перспективи, безсумнівно, зарахуємо зростання популярності таких зображень, їхню актуалізацію у повсякденні, рекламу художника-автора. До негативних наслідків віднесемо примітивізацію сприйняття ілюстрацій глядачем, мимовільну зміну творчого формату та художнього змісту, а інколи – й ігнорування авторської концепції ілюстратора чи його авторського права. До того ж, окрім використання самих книжкових ілюстрацій у рекламі, сучасні дослідники зауважують також активне впровадження до цієї галузі відомих образів письменників та навіть назв літературних творів [10], здатних, за певної обробки, стати яскравою рекламною «фішкою». Як видно, потенціал книги у сучасному суспільстві зростає, автоматично надаючи нових можливостей ілюстративним зображенням.

При цьому, акцент на впізнаваності, популярності та масовості книжкової ілюстрації необхідний, адже йдеться не лише про естетичну цінність такого видання й свідчення майстерності митця. Ідентифікація конкретного літературного твору за ілюстраціями й навпаки говорить про формування

власного культурного коду, який переноситься в знакову площину та маркує належність конкретної ілюстрації до традиції української графіки, укладає соціокультурні конвенції на сприймання візуального й мультимодального мистецтва, в основі якого лежить національний код.

Сучасні українські ілюстратори мовою кольорів та образів прагнуть передати духовне багатство своєї Батьківщини, її героїчне минуле, вшанування народних традицій. Тому їхні твори позначені глибоким переосмисленням художньої форми, коли філософський підтекст домінує над відкритою сюжетно-інформаційною довідковістю. Серед яскравих дизайнерських прийомів сучасного українського книговидання слід виділити колажування, міксування різностильової графіки, імітація рукописного шрифту, використання 3D-зображень та інтерактивних елементів, а також вільне поводження з простором книги, коли текст і зображення неподільні між собою, а декор нерідко ніби «перетікає» з розвороту на розворот, тим самим візуально об'єднуючи весь книжковий ансамбль.

Українська сучасна ілюстрація в галузі книги розвивається синхронно з книгою інтерактивною (електронною та мультимедійною), котра дедалі отримує все більшої затребуваності та популярності. До того ж, книжкова графіка продовжує плекати власні мистецькі традиції з урахуванням застосування інноваційних прийомів, з опануванням нових технік, методів, що дає змогу продукувати оригінальні креативні ідеї. Цебто, книжкова ілюстрація сьогодні в Україні так само активно, як і в минулому столітті, розвивається на тлі загальномистецької діяльності країни, набуваючи нових інтерпретацій та семантики.

Переходячи з дискурсу художніх текстів та графіки в тіло культури через риторико-інформаційні парадигми дизайну, українська ілюстрація стає самоцінним культурним кодом, у процесі семіотичних трансформацій на зрізі соціального вступає у зв'язок з сучасним національним корпусом текстів, сутнісно трансформуючи художні твори з «брендовими» ілюстраціями від авторитетних художників. Тексти з частковою мультимодальністю, що їх

супроводжують згадані ілюстрації, у процесі активного соціального семіозису наближаються до повної модальності, вираженої у конвенціюванні відповідних художніх текстів як кодових.

На тлі еволюції візуальної парадигми, що сьогодні є одним із ключових явищ в українському дизайні, комунікативний потенціал книги як художньо-інформативного об'єкта набуває нового значення [264]. Досліджуючи цю проблему, не варто обмежуватися аналізом трансформацій художньо-образної семантики сучасних книжкових видань, котра скеровує вектор емоційного сприйняття відповідної продукції, що є інакшою за самим визначенням у порівнянні з книгою ХХ ст., адже інноваційні проєктувальні підходи автоматично формують абсолютно новий візуально-комунікативний простір. Натомість класичні зразки вітчизняного книговидання, які протягом століття отримали низку дизайн-інтерпретацій у виконанні провідних майстрів зазначеної галузі, здатні яскравіше й об'єктивніше продемонструвати хронологію змін власних художньо-комунікативних особливостей [264].

Так, шляхом зіставлення однойменної книжкової продукції, виданої у різні роки різними українськими видавництвами, доцільно визначити відмінності її дизайн-оформлення, що зумовили створення якісно іншого комунікативного контенту (для аналізу за принципом високої тиражності і літературно-мистецької цінності були обрані видання творів вітчизняних класиків: «Енеїда» І. Котляревського, поезії Т. Шевченка, «Лісова пісня» Лесі Українки). А за допомогою вивчення сучасного книжкового матеріалу, виданого в Україні, можна відстежити актуальні тенденції впливу візуального повороту на розвиток вітчизняного дизайну книги [264].

Особливо яскраво даний прийом виглядає у контексті дизайн-оформлення загальновідомих популярних літературних творів, адже у такому разі презентує найсильніший контраст з традиційними художніми образами, що асоціюються з конкретним текстом на межі стереотипу. Прикладом зазначеного явища можна навести художнє оформлення драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», виданої 2014 року видавництвом «Основи» і проілюстрованої Поліною

Дорошенко [264]. На відміну від попередніх візуальних інтерпретацій цього твору у виконанні Надії Лопухової (1970 рік), Василя Перевальського (1989 рік), Софії Караффи-Корбут (1994 рік) (Додаток Б, рис. 4.15-4.18; 4.63-4.64), графічна версія П. Дорошенко презентує модерний підхід, що полягає у розробці сучасних фантазійних образів персонажів, їхнього казкового світу через нестандартне художнє уявлення самої ілюстраторки та цілий комплекс прийомів графічної виразності, використаний у розробці книжкового дизайну: колаж, ілюстративна інфографіка, акцидентний мальований шрифт, активне застосування декоративного пунктиру, відкрита розворотна композиція без берегів і колонтитулів. У результаті вищенаведене видання увійшло до переліку кращих книжок світу одного з найпрестижніших міжнародних каталогів «The White Ravens» [53].

Сьогодні маємо ще один цікавий варіант дизайн-концепції «Лісової пісні» від львівського видавництва «Апріорі» (художниця — Олеся Вітовська, 2021 рік). Цей проєкт до 150-річчя з дня народження Лесі Українки відрізняється живописністю ілюстрацій, виконаних у сміливій весняній колористиці в авторській техніці, візуально близькій до акрилу. О. Вітовська багато уваги приділила композиційній завершеності, змістовній насиченості кожної ілюстрації та відтворенню чарівної атмосфери драми-феєрії, а також розробці декоративних графічних елементів за рослинними мотивами для оздоблення книжкового блоку, що, вкупі з версткою та шрифтовим вирішенням, сформувало особливий художній простір книги (Додаток Б, рис. 5.34).

Іншим несподіваним дизайн-рішенням класичного твору стала англійська версія поеми Т. Г. Шевченка «Катерина» (видавництво «Основи», 2018 рік) у художньому виконанні відомого молодого ілюстратора Миколи Толмачова (дизайн і верстка Лери Гуєвської) (Додаток Б, рис. 5.59-5.62). Дизайн-концепція цього видання, з одного боку, суперечить звичним уявленням про графічну візуалізацію творчості Кобзаря (майстри ілюстрації О. Сластіон, С. Караффа-Корбут, О. Івахненко, В. Лопата та інші), а з іншого — генерує

свіжий, абсолютно новий погляд на відомий сюжет за допомогою прогресивних художньо-графічних засобів виразності.

Характерною рисою ілюстративної серії М. Толмачова можна назвати гіперреалістичність портретів головних героїв поеми, якої митець досягає майстерними колористикою та графічним відтворенням об'єму. Подібна художня манера стирає межі між реальністю та ілюстрацією для читача, тим самим створюючи для нього психологічно близький світ, незважаючи на давність історії. «Ламана» композиція, за якої персонажі опиняються з волі дизайнера інколи у зовсім несподіваних місцях площини книги, підтримує цю ідею. Важливо також відзначити виняткову символічність та метафоричність зображень, що сьогодні у книжковому дизайні зустрічається досить нечасто.

Пронизливо-драматична і, водночас, класична дівоча історія, завдяки новому художньому прочитанню талановитого митця, зазвучала напрочуд актуально для нашого часу. Цьому сприяли образи героїв, котрі, попри візуальну хронологічну прив'язку, все ж таки є близькими сучасному соціуму. Крізь осучаснені портретні риси досить виразно проступають ознаки національних генетичних архетипів, а додаткові предметні акценти завершують сюжет композиції на необхідній автору ноті.

Не менш яскравою є візуальна трансформація «Енеїди» І. Котляревського від перших її ілюстрованих примірників з художнім оформленням Порфирія Мартиновича, Василя Корнієнка та Івана Бурячка (1903, 1904 та 1909 роки видання відповідно) до сьогодення, коли у 2011 році був виданий черговий варіант твору, але у новому ілюстративному прочитанні Оксани Тернавської та з версткою Д. Рубана (Додаток Б, рис. 5.49-5.55; 5.63-5.65).

У порівнянні з відомими роботами на цю тему Георгія Нарбута (1919 рік), Івана Їжакевича та Федора Коновалука (1948 рік), Анатолія Базилевича (1970-80 роки) (Додаток Б, рис. 2.12, 2.14-2.15; 2.53-2.54), ілюстрації О. Тернавської вирізняються осучасненням звичних образів. Такого ефекту художниця досягає, насамперед, за рахунок обраної техніки виконання —

комп'ютерна графіка, що само по собі формує абсолютно іншу візуальну мову, а також за допомогою сюжетного переосмислення змісту у бік актуальних сьогодні естетичних параметрів.

Так, наприклад, чоловічі персонажі поеми в інтерпретації О. Тернавської виглядають супергероями, а жіночі — фатальними красунями з сучасного телесеріалу, попри історичну стилізацію їхніх костюмів. Відповідного характеру зображенням додає розкішний декор самих ілюстрацій та книжкових розворотів у вигляді картинних рам, декору та бутафорії на кшталт театального, вписаних до сюжету, а також окремих декоративних елементів у бароковому стилі. Взагалі перенасичення видання ілюстративно оздобленими буквицями, деталізованими заставками, орнаментальним декоруванням колонцифр та інших елементів навігації створює своєрідну атмосферу театального дійства та невтримного хизування багатством, що, очевидно, і мала на меті художниця. Уваги заслуговує також композиція ілюстрацій, що, незалежно від типу останніх (заставка чи повноформатна тощо), ігнорує їхні межі з виходом зображення на береги.

Ошатності книзі додає великий формат (210x285 мм), колорування сторінок (весь блок, окрім шмуцтитулів, виконаних у синьому кольорі, має жовтувате забарвлення), глясе та футляр із золотим тисненням з обох боків та на корінці. При цьому поєднання синього кольору із золотом фольги останнього виразно апелює до української національної символіки, що підкреслює приналежність поеми до державної мистецької скарбниці.

У цілому варто зазначити, що наведене подарункове видання є гармонійно спроектованим і має якісне поліграфічне виконання, як і попередньо проаналізовані книги. Очевидно, що подібна візуальна інтерпретація завжди привертатиме увагу споживача власною яскравістю. У той же час, описані дизайн-концепції демонструють прагнення сучасного видавця отримувати прибуток шляхом репрезентації оновлених варіантів класичного продукту без посилок на попередні художні експерименти. І це вже формує сучасну тенденцію в українському книговидавстві, оскільки дедалі частіше спостерігається (на відміну

від недавніх 2010-х, коли вітчизняні видавничі підприємства, навпаки, намагалися відтворити у нових накладах та послуговуючись технічними інноваціями давню традицію книжкового оформлення). У цьому контексті здійснюється відповідний творчий пошук, залучення нових авторів без страху перед ризиком «програти» у порівнянні з довершеними роботами визнаних майстрів книжкової справи. І багатоманіття художніх інтерпретацій, що народжуються у результаті цього процесу, слугують доказом невичерпності класичного джерела натхнення. У той же час, з'являється привід говорити про початок нового етапу в українському дизайні книги [264].

О. Павлова, до прикладу, влучно визначає одну з провідних тенденцій розвитку сучасних візуальних мистецтв — «перевиробництво образу», маючи на увазі понаднормове продукування різножанрового візуального матеріалу, якщо порівнювати з попередніми роками. На її думку, «трансформація класичного мистецтвознавства в теорію візуальних мистецтв відповідає трансформації мистецтва від автономної, самозаконодавчої сфери духовного виробництва модерну у галузь класичної та глобальної культурної індустрії, що мають свої порядки візуалізації» [277, 49]. Дослідниця вважає перспективним розуміння візуальної культури не як теорії та історії образів в аспекті певних канонів чи ідеальних форм, але як теорії та історії конкретних режимів бачення, так званих скопічних режимів («scopic regimes»), посиляючись на наукові розробки закордонних вчених (Saab & Anable & Zuromskis, 2020; Elkins, 2010). Режимом бачення при цьому авторка називає спосіб погляду не лише суб'єкта на світ, але й на самого себе як структурну складову візуальної практики, яка є культурно-історично обумовленою [264].

Не менш цікаву і слушну думку у зазначеному контексті висловлює інша дослідниця О. Брюховецька: «Образ завжди несе з собою загрозу заповонити уяву, зачарувати, заколисати, чи, навпаки, відволікати і збуджувати – наслідком чого в обох випадках є послаблення критичної думки, яка передбачає здатність до концентрації, абстрактного мислення і схоплення негативного» [31, 131].

Ще один автор О. Рабенчук переконаний, що візуальні джерела у власній інформативності не поступаються вербальним, і з цим важко не погодитися: «Візуальні джерела показують історичні події та факти у вигляді конкретних статичних і динамічних образів, які містять як явну, так і приховану закодовану інформацію» [293, 36]. Тим більше, коли у контексті концепції «візуального повороту» (автор терміну — У. Мітчел (1994)) сучасна філософія і наука орієнтуються переважно на нову модель світу, де світ постає вже не стільки як текст, а як образ [264].

Сьогодні роль дизайнера (художника), пов'язана, у першу чергу, з генеруванням візуального образу, полягає не просто в акті створення, але й орієнтує на комерціалізацію, що передбачає, окрім іншого, ефективний спосіб презентації кінцевого продукту творчості. У цьому контексті на передній план виходить комунікативний потенціал мистецького твору, який забезпечується складною системою його художньо-естетичних складників і технологічних характеристик [264].

Крім того, варто нагадати про активний розвиток популярності графічного роману, що спостерігається впродовж останніх років (як зазначалося у дисертації раніше), адже твори цього жанру отримують схвалення критиків, а формат стає дедалі винахідливішим і охоплює все більш різноманітну тематику (Додаток Б, рис. 3.29-3.32). Художній метод графічного роману полягає у представленні ілюстрацій у вигляді згрупованих кадрів, що розглядаються як одне ціле, «єдиний тематичний момент», а не як послідовність подій. Тобто такі ілюстрації не можна сприймати як самостійні чи відокремлені, оскільки вони ніби утворюють своєрідний ілюстративний колаж. Дослідники твердять, що подібний підхід до візуального оформлення книжкового видання посилює інформаційне повідомлення, а значить – сприяє ефективності комунікації з читачем.

Так, сторінки графічного роману, які неначе викладені з панелей зображень, дають можливість читачеві стати співучасником пошуку вирішення сюжетної проблематики. І, завдяки зазначеній особливості, цей жанр стає

наближеним до кінематографії: «У світі, де на кожному кроці камера, де нас засипають медіа-зображеннями через телебачення, пресу та інтернет, ілюстрація – це підкреслено людська інтерпретація події, особливий, індивідуальний підхід. Усвідомлення цього відчутно посилює вплив самого зображення» [397, 48].

5.2. Композиційні інновації в дизайні книжкової продукції сучасної України: трансформації візуальної мови та художніх методів

Відповідно до завдань дослідження, композиційні інновації сучасної української книги потребують докладного розгляду інфографіки як особливого дизайн-прийому. Адже саме ця закономірна ознака макету навчально-довідкової літератури сьогодні набула досить широкого розповсюдження як елемент дизайну художніх видань. Це особливо актуально зараз, коли соціум чутливо реагує саме на візуальні проєктні прояви у порівнянні з вербальним контентом, позбавляючи уваги великі текстові блоки на користь ілюстрації, інфографіки та типографічних композицій.

5.2.1. Інфографіка та стильові вирішення шрифтів української художньої книги

Як відомо, інфографікою називають «будь-яке поєднання тексту та графіки, створене з наміром наочно викласти ту чи іншу історію, донести той чи інший факт» [60, 67], передбачаючи цілу низку принципів та методів проєктної побудови, а також доволі розгалужену класифікацію. Інфографічні прийоми вирішують проблему доступності і компактності великих обсягів даних, що є винятково важливим для багатьох сфер діяльності: освітньої, наукової, ЗМІ, фінансової, статистичної тощо. При цьому, у ході розробки інфографічних систем, важливо знайти оптимальний баланс між естетикою дизайну і функціональністю. Дослідники підкреслюють, що «візуальна

комунікація орієнтується на сучасне покоління, для якого, значною мірою, характерна неспроможність сприймати класичні кінофільми, музику, літературу – усе, що потребує зосередженості та вміння аналізувати й робити висновки» [370, 129]. Саме тому останнім часом спостерігаємо підвищення популяризації інфографіки, яка забезпечує ключові позиції сучасного візуального середовища, з'являючись інколи навіть у нетрадиційних інтерпретаціях.

Розглядаючи інфографіку у книжковому дизайні, слід уточнити, що мова йтиме не про навігаційну систему книги, яка буває досить художньо виконаною, але є тут обов'язковою, а беруться до уваги саме інфографічні елементи, закомпоновані до макету верстки як його додаткові складники. Адже наявність таких необхідних компонентів книжкового апарату, як зміст, нумерація сторінок, рубрикація тощо, не підлягає сумніву і є стандартною вимогою, а от використання інфографіки в якості прийому оформлення художніх книжкових видань виглядає оригінальним і влучним дизайнерським рішенням. Такий візуальний матеріал виконує, крім інших, ілюстративну функцію, що дозволяє забезпечити реалізацію відразу декількох завдань.

У художніх книжкових виданнях інфографіка сприймається яскравою і неочікуваною, розважає і звертає на себе увагу читача, запрошуючи до розглядання, вивчення деталей. Користуючись таким прийомом, дизайнери відходять від традиційної книжкової організації, наближуючи художню книгу до навчальної, підвищуючи її наративні якості.

Особливо популярною стає інфографіка у просторі дитячої книги, оскільки цільова аудиторія останньої потребує лаконічно-доступного викладення матеріалу, який, у той же час, має бути естетично привабливим візуально, щоб заохотити юних читачів до пізнання. Тому, оцінюючи художні якості книжкової інфографіки, справедливим буде зауважити її деякі особливості, відмінні від загальних параметрів зображень такого типу. Серед визначених рис — ілюстративний характер інфографіки у книзі, що часто передбачає сюжетність та високу деталізацію; крім того — візуальна прив'язка до образів головних героїв літературного твору, що дозволяє гармонійно

«вписати» інфографічні елементи до загального книжкового ансамблю; також зауважуємо подібність до коміксу, на що вказують текстові блоки-бульки, які досить часто зустрічаються в оформленні книжкової інфографіки. Хоча, як справедливо зазначає Т. Божко, в одному інфографічному блоці, на відміну від класичної книжкової ілюстрації, допустима наявність кількох оптичних центрів — комунікативних елементів з однаковою «візуальною масою» [25].

Разом з тим, художніми особливостями книжкової інфографіки є використання 3D-зображень, повноколірність та оригінальність. Втім, основні класичні характеристики інфографіки, розміщеної у книзі, — лаконічність, інформативність, ємність, структурованість — залишаються традиційними для цього виду візуальних проєктів. Широка варіативність інфографіки, представлена, окрім найрозповсюдженіших таблиць і схем, діаграмами, інформативними колажами, «сценаріями», картами тощо, дає дизайнеру книги можливість вибору саме тієї форми подачі інформації, яка буде оптимальною у кожному конкретному випадку. Дослідниця Т. Божко у своїй публікації так описує можливі інтерпретації інфографічної зображувальної частини, попередньо відмежувавши її від вербальної (текстово-цифрової): «зображувальна система кодування може бути представлена фотозображеннями, реалістичним живописом або графікою, декоративними, стилізованими або формалізованими зображеннями, кожне з яких диференціюється за засобами створення, що призводять до графічно-стилістичних відмінностей кожного з зображень» [25, 200].

Всі названі різновиди інфографіки цілком природньо «прижилися» і на сторінках художніх видань. Так, у дитячій книжці Н. Гузєєвої «Вася Кукушкін і годинник» (Київ, «Веселка», 1986 р.), оформленій художницею Н. Чернишовою, наявні тематичні схеми, що в картинках розповідають юним читачам про поняття «біологічного годинника». У романі В. Шевчука «Тіні зникомі» (Київ, «Темпора», 2002 р.) знаходимо інфографіку у виконанні Є. Ковалю у вигляді родинного дерева Темницьких, про яких йдеться у творі. А жанр книги М. Тріус та Х. Касалс «Я і світ» (Київ, «Каламар», 2021) визначений розробниками

як «історія в інфографіці» і оздоблений різними видами інфографіки (діаграмами, схемами, сценаріями тощо). Останній з наведених прикладів є проєктним запозиченням закордонних традицій книжкового дизайну, оскільки авторами концепції видання «Я і світ» були не українські дизайнери, однак, подібне впровадження свідчить про тенденцію адаптування іноземного досвіду в розробці вітчизняної книжкової продукції, що представлене сьогодні далеко не поодинокими випадками.

Досить активно експериментує з інфографікою на сторінках своїх книг останнім часом львівське «Видавництво Старого Лева». До прикладу — видання Р. Романишин та А. Лесіва «Голосно, тихо, пошепки», задумане як пізнавальний твір для дітей, що в яскравих схемах та шкалах розповідає про види звуків, їхню силу, знайомить з професіями, пов'язаними із звуком, тощо. А також книги серії «Абетка-енциклопедія», ідея якої полягає у персональній презентації у кожному томі видатних українських письменників через візуалізовані ключові слова, організовані в алфавітному порядку. Візуальний контент видань даної серії складно назвати інфографікою в її класичному розумінні, але це вже й не ілюстрації в чистому вигляді, оскільки зображення мають набагато глибшу семантику і додаткові функції. Взагалі варто припустити, що будь-яка «Абетка» може претендувати на кваліфікування як інфографічне видання, оскільки її графічне оформлення є відмінним від класичного книжкового і, натомість, має багато споріднених з інфографікою ознак. Серед таких — візуальна функціональність, що полягає у навчально-наочному та інформативному значеннях зображення, а також лаконічна змістовність та логічність побудови.

У процесі аналізу джерельної бази дослідження вдалося з'ясувати, що іноді присутність інфографіки у книжковому макеті пов'язана з різноманітними інтерактивами, запланованими авторами-дизайнерами для читацької аудиторії. Їхньою метою може бути досить широкий варіативний діапазон: від пошуково-ігрової діяльності читача, пов'язаної з сюжетом твору (сценарні та картографічні схеми, заповнення тематичних таблиць,

проходження лабіринтів тощо), до активного знайомства з персонажами чи додатковою довідковою інформацією у вигляді розгадування ребусів/кросвордів, виконання інших завдань.

Відтак, на основі існуючої класифікації інфографіки варто систематизувати відповідний матеріал, що наразі адаптований до дизайн-проектів книжкових видань. Тобто інфографічні прояви у дизайні української художньої книги носять не випадково-хаотичний характер, а — навпаки — досить прогнозований і конкретний. Серед таких, очевидно, переважають три типи книжкової інфографіки: модифікована (максимально адаптована під ілюстративний формат і частково позбавлена прямих інфографічних ознак); інтерактивна (переважно ігрового значення — спрямована на активізацію та зацікавлення читача); декоративно-функціональна (найбільш близька до класичної інфографіки).

Так, до першого типу віднесемо графіку «Абетки» і подібну, до другого — різні ілюстративно-дослідницькі експерименти, до третього — інфографіку видань пізнавального характеру, що мотивує до вивчення. Оскільки на образно-емоційне сприйняття інформації впливають не тільки зображувальні компоненти й змістове наповнення, а й характер накреслення шрифтів, їхній розмір, колір і загальна композиційна структура інформаційного повідомлення, то інфографіка, розміщена у книзі, набуває ще більш потужного наративного значення за рахунок складних художньо-образних зв'язків у просторі загального ансамблю видання. Тобто графічний контент цілої книги узгоджується з кожним інфографічним фрагментом, стаючи для них ефективною платформою.

Не менш важливим за попередньо розглянуті елементи візуальним акцентом у просторі книги є шрифт і типографіка як засоби художньої виразності. Звісно, жодна книга не може існувати без тексту, котрий, попри своє змістовне навантаження, несе естетичне значення. А вкупі зі шрифтовими композиціями заголовків, титульної групи, навігаційної системи видання здатен утворити особливу атмосферу дизайн-проекту, що потужно

з'єднає в цілісний гармонійний художній ансамбль всі компоненти книжкового організму. Дизайнери книги вже давно звернули увагу на художні властивості каліграфії і успішно застосовують їх як ефективні проєктувальні прийоми у власній діяльності.

Поширенню інфографічних елементів у просторі традиційної книги сприяють, окрім усього, тенденції діджиталізації мистецтва, що формує новий стиль книжкового дизайну, візуально наближений до веб-формату. Це проявляється у дрібних графічних деталях — імітаціях кнопок, вкладок інтерфейсу, діалогових вікон, чатів різних месенджерів, стрічок соцмереж тощо, які виконують тут суто декоративну функцію, на відміну від свого прямого призначення в UI/UX-дизайні. Адже таке оформлення гармонійно поєднується з наборами іконок/пиктограм, схемами і таблицями, котрі виконують інфографічні функції. Зазначені дизайн-прийоми є доцільними для розробки макетів видань літературних творів на загальну сучасну тематику чи специфічно-професійну. Тут потрібно зробити ремарку про паралельне співіснування двох контрастних тенденцій у сучасному українському книжковому дизайні: з одного боку, спостерігаємо прагнення проєктувальників та ілюстраторів всіма можливими методами довести винятковість та унікальність паперової книги на тлі глобальної цифровізації мистецтва, а з іншого — бачимо часткове наближення стилістики книжкового оформлення до веб-дизайну. Описане явище є абсолютно логічним, якщо брати до уваги всі попередні аналітичні висновки, оскільки, по-перше, еластичність образотворчого мистецтва (і дизайну книги в тому числі) у контексті зовнішніх різноякісних факторів впливу беззаперечно, а по-друге, трансформаційні процеси, що демонструють особливості розвитку вітчизняного книговиробництва, є цілком природними у всі часи.

Цебто, якісно новий продукт галузі книговиробництва України, котрий ми отримали сьогодні, є результатом складної багатоаспектної взаємодії мистецької і соціокультурної царини. І тут однією з ключових змін у вітчизняному книжковому дизайні, що мають тяглість від 1990-х рр., з доби проголошення суверенітету держави Україна, є перехід від застосування

усталених класичних форм книги попередньої радянської доби до комп'ютерного проєктування й активної технізації всіх складових операцій із і виробництва і тиражування поліграфічних видань.

У нашій попередній науковій розвідці [264] було аргументовано, що для підвищенні комунікативних властивостей книги важливу роль відіграє художня інтерпретація тексту, котра реалізується як на рівні зовнішньоконструктивного оформлення книги (футляр, обкладинка чи палітурка, суперобкладинка), так і на рівні її внутрішнього оформлення — шрифт, ілюстрації, особливості верстки [190, 122]. При цьому всі елементи книги (конструкція, оправа, форзац, нахзац, титульна група, елементи навігації, окремі сторінки, ілюстрації) організують єдине динамічне поле у часі, оскільки відзначають старт і фініш взаємодії з виданням, а також зумовлюють певну ритміку його структурного членування. Тут визначальною є послідовність усіх текстово-візуальних елементів, які читач сприймає у реальному часі й у такий спосіб цілісна форма книги щоразу відтворюється в його уяві з початку до кінця. Відтак, книга певним чином організовує і пам'ять читача, пов'язуючи контент попередньої сторінки з наступною, задаючи динаміку процесу читання [264].

Від початку візуальна атмосфера твору формується зовнішніми елементами конструкції та їхнім художнім оздобленням: футляром чи суперобкладинкою, палітуркою чи обкладинкою, форзацом. Наведені структурні частини, окрім інших, виконують рекламну функцію, розпочинаючи візуальну комунікацію з потенційним читачем вже з полиці книгарні. Дизайн-оформлення сторінок титульної групи (контртитул, авантитул, фронтиспис, титул) задає параметри усього книжкового блоку, ніби оптично налаштовуючи зір на подальше сприйняття [264].

Вибір шрифту для книжкового проєкту є не менш знаковим, оскільки, окрім видавничо-поліграфічних стандартів, визначається певними стильовими уподобаннями актуальної культурної доби, змістом та жанром книги, читацькою аудиторією. У сучасній практиці книжкового дизайну шрифтова гарнітура може виступати елементом інтерпретації твору, частіше – зумовлена своїми ж

комунікативними властивостями (ступенем легкості сприйняття, так званої читабельності) (Додаток Б, рис. 5.81-5.86). Оскільки текстова частина книги є основною, саме її шрифтовому вирішенню приділяється найбільша увага [264].

Книга як багатоаркушеве друковане видання зі складною візуально-комунікативною організацією презентується ієрархізованою шрифтовою системою, котра, попри необхідну внутрішню підпорядкованість, має бути цілісною та гармонійною. Сучасні дизайн-прийоми та програмні можливості дозволяють отримати акцидентний шрифт шляхом застосування нетрадиційних способів творення (колажування, фотозйомка, контрформа, застосування візуальних ефектів розмиття, світіння, 3D тощо, декоративно-прикладні методи та інше). Однак, не втрачає актуальності й традиційна каліграфія, що вражає майстерністю лінії та точною вишуканістю форм.

Для графічного оформлення основного текстового блоку книжкової продукції сучасними друкарнями використовується ціла низка шрифтових варіантів: Garamond, CG Times, Literaturnaya, Adonis, Балтика, Академічна, NewtonC, War-nock, Міньйон, Petersburg, Romul, MyslC, FreeSet, Gabriola та багато інших. Їхній вибір залежить, як правило, від загальних параметрів (формат, ґатунок паперу тощо) і стилістики проєкту, типу тексту (проза чи поезія), технічних можливостей поліграфічного підприємства, а також від читацької аудиторії.

Крім того, беззаперечним є факт, що шрифтове вирішення видання у візуальному аспекті створює своєрідну фактурно-графічну платформу не лише для сприйняття інформації читачем, а й для формування його емоційного враження від усього книжкового ансамблю на рівні художньої естетики та проєктної цілісності. Зміна статусу шрифту, коли він у межах книжкового проєкту перебирає на себе головний художній акцент і претендує на самостійність візуального сприйняття, можлива за умови його використання у типографічних композиціях, з декоративно-оздоблювальною метою структурних частин книжкового блоку, або при введенні каліграфічних елементів до композиції ілюстрацій.

Шрифтове виконання титульних груп та заголовків у сучасних друкованих книгах характеризується винятковим типологічним та стилістичним різноманіттям, широкою варіативністю технік та типографічних прийомів (Додаток Б, рис. 4.91-4.92; 5.19; 5.73). Ще більшу розмаїтість демонструє зовнішнє оформлення сучасної української книжкової продукції, де, задля посилення креативного шрифтового ефекту його нерідко поєднують з поліграфічними можливостями лакового покриття, тиснення, фольгування тощо. Аналіз книжкового асортименту вітчизняних видавництв за останнє десятиліття показав посилення популярності шрифтових оправ та введення типографічних композицій до простору книги.

На зламі ХХ і ХХІ століть для дизайнерів нового покоління каліграфія стала привабливою цариною експериментів з удосконалення відповідних графічних прийомів, а також ритмічного упорядкування на площині різноманітного абстрактного зображувального матеріалу для створення авторських фактур. Цю тенденцію демонструє низка виставкових заходів, що відбулися у Києві та Харкові. Зокрема, перша Всеукраїнська виставка шрифту під промовистою назвою «Життя шрифту», ініційована у 2006 році секцією плакату і графічного дизайну Київської організації Національної спілки художників України; фестиваль «Свято кирилиці», що відбувся 2008 та 2009 року у Харкові; Всеукраїнський фестиваль каліграфії та типографіки «Рутенія», проведений у 2009 році на базі столичного Інституту імені М. Бойчука; виставка і тематична наукова конференція, присвячені творчій спадщині видатного майстра каліграфії та книжкового оформлення В. Юрчишина, що були організовані у 2015 році у Музеї книги і друкарства України, Міжнародний студентський конкурс зі шрифту і каліграфії Rangram, що проходить з 2016 року на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв, тощо [203].

З огляду на сучасний шрифтовий доробок молодих майстрів каліграфії експерти зауважують суттєву різницю у порівнянні з аналогічними творчими проектами середини минулого століття. Найперше помітне активне залучення

давніх мотивів історичного письма (зокрема, в'язі) до дизайн-проектування української книжкової продукції, розробка сучасних кирилических та складальних шрифтів у цифровому форматі. При цьому «нова каліграфія поєднала прийоми класичних східних почерків з естетикою «парканних» написів» [203, 226]. Результатом стала поява текстів-малюнків, настільки схожим на графіку став шрифт, набувши яскравих художніх ознак.

Що ж до безпосереднього ілюстрування, у книговидавничій практиці відомі випадки, коли автори-письменники заперечували ілюстративне оформлення власних творів (зокрема, Г. Флобер, М. Гоголь та інші), вбачаючи у цьому жанрово-мистецьку дисгармонію. Проте, комунікативна функція ілюстрації (і найперше – символічної) є досить потужною, хоча й іноді опосередкованою, оскільки не завжди користується мовою прямих реалістичних образів, а лише асоціативних, що здатні створити певний настрій. Символічний тип ілюстрації практикується і в сучасних українських книжкових виданнях. Хоча, безумовно, не всі їх типи є однаково залежними від візуального контенту [264].

До слова, В. Маркова вважає недоліком у розвитку мистецтва ілюстрації відмову останньої від власної другорядності у просторі книги з подальшою трансформацією у графічні цикли без тексту [190]. Однак, як доводить історія українського книжкового дизайну, така тенденція спостерігається не вперше і призводить до розширення сфер застосування ілюстрації, її загальної популяризації та укріплення позицій як окремого образотворчого жанру, що важко назвати негативним явищем [264].

Отже, трансформації художньо-комунікативних характеристик української книги активно проявилися, завдяки розвитку інноваційних альтернативних книжкових форм, а також у результаті відповідної реакції художньо-образної системи класичних видань на запити часу. В цілому помітно, що візуальна комунікація сучасних вітчизняних книжкових видань посилилася у порівнянні з книгою ХХ ст., оскільки дизайн-проектування книги набуло інноваційного інструментарію, який дозволив залучити додаткові канали

сприйняття [264]. Як видно, візуальна парадигма української книги ХХІ ст. в ілюстративно-шрифтовому аспекті формується на тлі складних процесів, що відбуваються у галузі графічного дизайну та ілюстрування, і являє собою мистецький феномен, що поєднав у собі результати графічної еволюції та технологічного прогресу.

5.2.2 Художньо-образна трансформація форм у мистецтві української книги

Сьогодні вже не підлягає сумніву, що «концепція художньо-образної трансформації вимагає переосмислення візуальної сутності комунікацій і відповідно, понять візуальний образ та рух в контексті дизайну. Методика створення цієї концепції ґрунтується на законах та принципах композиції, згідно з якими зміст образу узгоджується з формою в єдиному візуально-комунікативному просторі. Динаміка розвитку візуального образу, одночасно цілісного і дискретного, визначається системою значень та комплексом асоціацій, закладених дизайнером у концепцію» [321]. Тому ми сприймаємо візуальний образ як синтетичне утворення, універсальний асоціативний образ, що демонструє динамічну цілісність форми та змісту [7; 320; 321; 382; 383].

Кінець ХХ – початок ХХІ століття в історії українського книжкового дизайну ознаменований появою нових художніх форм у мистецтві книги, наділених національними рисами та прагненням візуальної ідентифікації саме українського книжкового продукту на світовому ринку. В цілому, вітчизняним графічним дизайнерам нового покоління в тандемі з художниками книги це вдалося, і на сьогодні ми маємо пристойні досягнення у галузі книжкового дизайну, закріплені конкурсно-виставковими успіхами наших митців на престижних заходах міжнародного рівня.

Так, від 2010-х рр. на виставці-ярмарку дитячої книги у Болоньї до центру міжнародної уваги світових професійних кіл поціновувачів регулярно потрапляють провідні українські видавництва штибу «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-

ГИ», «Видавництва Старого Лева», творчої майстерні «Аграфка», а також імена окремих талановитих непересічних ілюстраторів: Костя Лавра (насамперед, «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА»), Анни Сарвіри («А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» і «Грані-Т»), Ольги Штонди (видавництво «Nebo BookLab Publishing»), Світлани Землянкіної («Ранок»).

З-поміж інших фестивалей і конкурсів було відзначено таких художників книги, як Владислав Єрко (Фонд Андерсена, США), Володимир і Катерина Штанки («BBC Children's Book of the Year»), Євгенія Гапчинська («White Ravens 2010»). На додачу слід зазначити, що такі івенти стали концентрованими платформами для репрезентації нових трендів у світовій ілюстрації й прогнозуванні майбутніх семантичних і стилістичних інновацій. Адже вітчизняні майстри у галузі книги знаходяться в епіцентрі подій світового розвитку графічного дизайну в означеній царині, що позитивно відображається на їх іміджі та діяльності в цілому.

Зважаючи на комплексні соціокультурні зміни, що відзначаються в Україні «перехідного» відрізка часу 1980–1990-х років, дизайнери-проектувальники мали з технічного «сервіс-мена» поступово трансформуватися в ключову постать процесу книготворення. При цьому їм доволі часто потрібно було реалізувати, окрім основних своїх функцій за посадою щодо розробки макетів видань, також ілюстрування як частину повноцінного співавторства у творчому проєкті. Як результат – візуально-комунікативний зв'язок книги з читачем проходив крізь фільтри графічних редакторів та поступово набув новітнього відтінку семантики – більш спрощеного і штучного.

Поступово почала виявлятися й нова ситуативна проблема дизайну книги, що полягала в пошуку оптимального співвідношення між значущим функціоналом програмного забезпечення й інструментарію, що був у доступі, та якістю художнього зображення. Так, із розвитком комп'ютерних технологій у графіці виникла перспектива зловживання багатofункціональною палітрою досить зручних цифрових можливостей та ефектів, що інколи спричиняло втрату ілюстраціями їх художньо-образної цінності.

На додачу візуалізувалася ще одна причина тимчасового художнього «здешевлення» пропозицій українського дизайну книги, позаяк деякі з вітчизняних сучасних видавництв недооцінювали українського споживача й через побоювання не реалізувати тираж часто не могли дозволити собі втілювати цікаві, але нестандартні ідеї. Відповідно, саме з економічних міркувань, на жаль, маємо деякі приклади дещо спрощеного художнього оформлення видань.

Проте, впродовж кількох останніх років у книговидавничій галузі України можна все ж зауважити неквапне посилення інтересу до «ручної», ексклюзивної художньої роботи, повернення мистецької вартості оригінальним зображенням, що проявляється у прагненні дизайнерів поєднати комфортні та потужні виробничі можливості сучасного програмного інструментарію з ознаками «живої графіки» кінцевого ілюстративного продукту.

Вже на початку 1990-х років, як уже зазначалося у попередніх структурних частинах дисертації, через активне освоєння комп'ютерних технологій між художньо-творчими та технологічно-виробничими чинниками графічного дизайну змінилися і кількісні, й якісні співвідношення. У таких умовах практично всі дизайн-процеси, пов'язані із проєктуванням оригінал-макетів, реалізацією додрукарських етапів, пробні відбитки, експертна оцінка і друк почали забезпечуватися цифровими технологіями й електронним інструментарієм. І саме цей фактор, з одного боку, визначав новий характер художнього оформлення книжкового видання, а з іншого – полегшував та прискорював роботу дизайнера. Як результат – зміна емоційно-образного ладу книги, урізноманітнення тактильного і зорового сприйняття друкованої поверхні, наділеної специфічними якостями синтезу виробничих функцій з характеристиками «художності» і «рукотворності» [264].

Однак, варто зауважити й інші, не менш вагомні, здобутки періоду. Після всепоглинаючого методу соцреалізму, широко презентованого різними мистецькими напрямками у радянських країнах, в Україні контрастним став полістилізм, що, на противагу звичним канонам і цензурним обмеженням,

дозволив міксувати усталені традиції книжкового дизайн-оформлення з інноваційними прогресивними художніми підходами. Так, вже наприкінці минулого століття, ілюстратори у пошуках індивідуальної художньої мови почали звертатися до етностилістики, різноманітних графічних імітацій, нестандартних макетно-конструктивних рішень тощо.

Тому візуальне оформлення української книги від 1990-х років до сьогодні у цілому характеризується низкою яскравих рис: довільним дизайн-концептом, різноманітною палітрою мистецьких технологій, широким якісним діапазоном фінального книжкового продукту, тяжінням до прояву національного компонента проєкту. Остання із зазначених тенденцій виразно простежується у творчому доробку Володимира Юрчишина, Івана Остафійчука, Василя Лопати, Сергія Якутовича, Віталія Мігченка, Василя Перевальського та інших відомих представників періоду і частково стала результатом проголошення незалежності України, оскільки супроводжувала складний процес становлення її державності та суверенітету. Без сумніву, для розробки композиції книги необхідне розуміння художником засобів композиційної будови у відповідності з логікою основних композиційних закономірностей та організації композиційного простору видання. При цьому, досліджуючи процес взаємодії всіх композиційних систем книги, варто зазначити, що лише їхня гармонія та цілісна єдність здатні сформувані загальну просторово-виразну композицію художньо-образного книжкового ансамблю.

Зважаючи на все вищенаведене, можна констатувати, що в аналізі сучасних українських книжкових видань домінуючим є комплексне поняття художньо-образної виразності дизайнерського рішення з усіма його елементами (шрифтом, декором, ілюстраціями, версткою тощо). Це обґрунтовано тим, що, на відміну від попередніх десятиліть, візуальне оформлення літературного твору сьогодні набуло іншого змісту – більш декоративного, прив'язаного до загального образного вирішення книги, у результаті чого у більшості випадків ілюстрація втратила власну жанрову самодостатність та самостійність.

Самі українські дизайнери-практики відзначають сьогодні більш значну інтенсивність, яскравість і різноманітність вітчизняного дизайну книги у порівнянні з мінімалістичними та візуально стриманими європейськими зразками. Оформлення сучасних книжкових видань в Україні презентує тяжіння до розкоші, друкарських спецефектів, реалізація чого стала можливою на початку ХХІ століття, завдяки впровадженню інноваційних проектно-поліграфічних технологій.

Відповідно, у ході вивчення джерельної бази даної проблеми варто акцентувати увагу не лише на ілюстративному матеріалі сучасної книжкової продукції, а й обов'язково аналізувати всі супутні складники книжкового дизайну, без яких неможливо дати об'єктивну оцінку сучасним трансформаціям візуальної мови українського книжкового дизайну. У цьому контексті дослідники зауважують, що основним напрямком у проектах стало комплексне макетування книг, а також синтетичність, декоративність, схильність до складної символіки в оформленні обкладинок та ілюстрацій. Крім того збільшилася кількість цікавих експериментів ілюстрування із застосуванням комп'ютерних графічних програм, що помітно збагатили сучасну образно-візуальну мову з метою яскравого вираження творчої індивідуальності художників.

При аналізі проектних особливостей книги важливо врахувати, що в її ансамблі лише перша та остання сторінки мають часткову візуальну автономію, порівняно з іншими сторінками блоку, котрі сприймаються виключно у розвороті. Саме він, складаючись з парної та непарної сторінок, є кроком оцінки фізичного об'єму книжкового блоку та освоєння книжкового простору. Разом з тим, розворот не можна розглядати як єдиний аркуш подвоєного формату. Корінець книги при цьому служить не лише композиційною, а й конструктивною віссю, навколо якої обертаються сторінки. Це робить розворот цілісною двокомпонентною структурою, де «конфігурація сил», запропонована Р. Арнхеймом [392], ускладнюється. Дія центру, ортогональних напрямів,

діагоналей та меж кожної з частин-сторінок накладається на дію аналогічних структурних категорій цілого розвороту.

Сприйняття динаміки книжкової поверхні напряму залежить від напрямку читання, погляд охоплює вміст книжкового розвороту, здійснюючи зигзагоподібні траєкторії. Подібна динаміка відчувається навіть там, де немає тексту. Очевидно, що будь-який динамічний елемент книжкової композиції буде «рухатися» за «течією» тексту, або проти неї.

Увага до кінетичних властивостей набору як до найважливішого формотворчого фактора спричинило ще у минулому столітті багато радикальних трансформацій книжкової форми. Одна з ключових таких змін полягає у появі композиції розвороту, яка ігнорує спрямовану дзеркально симетрично в обидва боки від корінцевої осі енергію книги на користь логіки руху тексту зліва направо. Смуги набору розташовані за такого рішення ідентично на парній та непарній сторінках розвороту і, як правило, з активним відступом від лівого краю. Така позиція візуально продукує бічну вісь і у великій мірі акцентує окрему сторінку, ніж повний розворот.

З точки зору динаміки форми центрально-симетричні властивості книги з їхньою схильністю до різноспрямованого руху в обидва боки від серединної осі перебувають у стані постійної протидії з односпрямованою течією тексту зліва направо і зверху донизу. Ці дві тенденції відображаються в основних принципах побудови макету, один з яких базується на осьовій симетрії, а інший — на симетрії переносу. Врахування лише однієї із зазначених позицій при розробці макету книжкового видання неприйнятне, тому експерименти сучасних дизайнерів, котрим вдалося знайти збалансовану форму взаємодії різних динамічних установок книжкового простору, є дійсно показовими та продуктивними.

Крім того, у розумінні специфіки дизайн-проекування книжкової продукції велику роль має проблема третього виміру, оскільки книга, насамперед, є об'ємною річчю, габарити і тактильні якості якої складають невід'ємну частину її художнього образу. Товщина книги визначається

кількістю сторінок та якісними характеристиками паперу, але, гортаючи їх, читач поступово, шар за шаром, заглиблюється всередину кодексу. Отож, важливий аспект проблеми пов'язаний з відтворенням глибинного зображення у книзі. Площина книжкового розвороту нерівномірно “чутлива” до зображення тривимірного простору. Так, найбільша глибина сприймається по центру композиції, ближче до країв же простір, як правило, стає більш плоским. Текст при цьому являє собою фронтальну фактуру, яка підтримує двовимірність книжкової сторінки. Просторове зображення у книзі завжди будується на активних співвідношеннях з площинністю, заданою текстом.

Кожне зображення, безумовно, має особливу внутрішню динаміку, що зумовлена його пропорціями та розміром, конфігурацією зображених об'єктів, композиційним рішенням, сюжетними моментами із семантикою руху та низкою інших подібних обставин. Розворот з наявними кількома зображеннями є більш складним. У такому випадку завданням дизайнера є забезпечення злагодженої взаємодії різних за своїми просторовими властивостями ілюстрацій у контексті розвороту, який становить самостійну динамічну систему. При цьому перспективні лінії кожної ілюстрації не обмежуються рамками кадрів, а продовжуються в образній уяві читача, перетинаючи одна одну й утворюючи тим самим складний візуально-просторовий рельєф.

Українські видавництва сьогодні пропонують інноваційні підходи до дизайну книжок з використанням дитячої образотворчості, що є нестандартним та ефективним рішенням. Наприклад, вже з кінця минулого століття у Національному видавництві дитячої літератури «Веселка» розпочався активний пошук нових форм подачі візуального матеріалу із залученням дитячої творчості – малюнків заданої тематики, що стали книжковими ілюстраціями. Попри різний рівень художнього виконання цих робіт, їх вирізняє особливе емоційне наповнення, глибина переживань, розкутість розвортної композиції, а відтак – синергія вербального і візуального.

Зокрема, такий прийом книжкового дизайну сприяв глибокому і доступному розкриттю складної для юних читачів теми війни, збереженню у

них оптимістичного сприйняття дійсності, а також забезпечив важливу соціокомунікативну функцію дитячої книги. До того ж, використання яскравих і щирих дитячих малюнків дизайнерами продиктовано потребою протистояти нівелюванню індивідуального і національного стилів в оформленні книжок, оскільки цю проблему можна успішно вирішити через візуальний комунікативний сигнал дитячої творчості.

Ще однією інновацією українського книжкового дизайну XXI століття дослідниками зафіксоване застосування стереозображень у просторі друкованого видання [220-223]. Специфічні можливості стереозображення як оригінального засобу розробки книжкового макету, його візуальні особливості імітації об'єму породжують нову художню якість і сприяють розвитку дизайну книги. Науковцями визначено, що «подальше становлення специфічних естетичних принципів та просторово-часових відносин у творенні виразного динамічного образу пов'язане із винаходом стереоскопічних та голографічних зображень. Розробка стереоскопічних ефектів та технології створення об'ємного зображення призвела до утворення спочатку 3D-кінематографії, а згодом віртуальної реальності. Розвиток сучасних технологій дозволив у XX столітті створювати 3D-голограми, що висять у просторі, взаємодіяти із людьми та брати участь у проведенні наукових експериментів» [321; 220-223]. При цьому слід зазначити, що саме голографічні технології й дотепер забезпечують ефективні засоби створення високоякісних тривимірних реалістичних зображень.

Окрім того, пошуки нових методів організації простору книжкових видань активно відбуваються у третьому вимірі — в області модульного конструювання, що розглянуто вище. Дизайнеру підвладно «розрізати» основні проєктувальні зони, зміщувати їх горизонтально чи вертикально, змінювати масштабні характеристики фрагментів сітки, розвертати її повністю чи окремими частинами на певний градус, накладати сітки одну на іншу, створюючи декілька просторових рівнів, тощо. Спрямованість подібних експериментів постає достатньо перспективною у загальному

контексті динамічного розвитку форми у сучасному книжковому дизайні. Максимально активне «ліплення» простору у третьому вимірі є важливою тенденцією сучасних багатосторінкових видань. Поле цієї діяльності дає можливість домогтися особливої пластичності та смислової виразності макету видання.

У той же час, розробка тимчасової складової книжкової форми передбачає не механічний розподіл зображень від початку до кінця макету видання, а створення цілісної, осмисленої композиції розвитку дії, кожний сегмент якої має унікальне розташування та грає власну особливу роль у тісній взаємодії з іншими. Всі засоби роботи із зображенням, — конфігурація, масштаб, розташування, колір тощо — мають бути задіяними у створенні основи динамічної форми. При цьому елементи форми рухаються, змінюються, проходять певні фази розвитку. Організація руху у книзі відкриває особливі можливості сенсотворення, що передбачає розуміння художником психології сприйняття гортаючої форми, котра крок за кроком відкривала читачу-глядачеві власний зміст.

Рух у книзі описується такими категоріями, як метр, темп і ритм. Окрім зовнішньої структури тексту, орієнтуючись на його внутрішню логіку та глибинну образність, художник оперує виражальними можливостями ритму, котрий може бути легким чи важким, плавним чи переривистим, шорстким чи гладким, регулярним чи хаотичним, рівномірним чи змінним, відповідно до динаміки розвитку.

На сьогодні одним з найефективніших специфічних інструментів створення ритму є модульне конструювання, чії можливості з активним упровадженням комп'ютерних технологій надзвичайно розширилися. Рівномірна сітка задає метричний крок, фундацію для створення ритмічних побудов. Оперуючи різною кількістю модульних кроків при компоюванні об'єктів макету, дизайнер книжкового видання досягає бажаного динамічного ефекту.

У сучасному книжковому дизайні існує практика створення нерегулярних модульних сіток на зразок журнальної верстки, яким притаманна

внутрішня динаміка та активний вплив на ритмічний стрій видання. На відміну від регулярної сітки, що ділить простір смуги на рівні за розміром сегменти, такі модульні сітки складаються з блоків різноманітних габаритів і можуть відповідати центрально- чи дзеркально-симетричній структурі, з чотирма осями дзеркальної симетрії, або бути свідомо асиметричними, чи умовно симетричними структурами з діагональною віссю дзеркальної симетрії чи віссю симетрії переносу.

Репродукування потрібного матеріалу за допомогою спеціальних зображувальних ефектів – ще один яскравий художній прийом, особливо популярний у книжковому мистецтві наприкінці дев'яностих років минулого століття. Зображення так званої «чужої» фактури відбувалося за умови, коли різні за походженням і характером сприйняття фактури постійно взаємодіють, створюючи складні системи – нові фактури. І, як доводять конкретні приклади книжкової продукції, для досягнення певного фактурного ефекту зовсім необов'язково використовувати найякісніші матеріали. Навпаки – часто саме їхня низька якість дозволяє досягти неповторного результату і створити потрібну асоціацію сприйняття. Тому цей факт став визначальним у популяризації даного художнього прийому ще у 1990-х роках в Україні, коли у книговиробничій галузі найгостріше відчувався дефіцит державної фінансової підтримки.

Крім того, у мистецтві книжкового оформлення аналізованого періоду наявний також виразний прийом імітації тієї чи іншої фактури через зображення певної текстури, що таким чином передає (транслює) вже не свою, а «чужу» текстуру. Це спостерігається, зокрема, у книгах-каталогах, що містять репродукції різних творів живопису, графіки, декоративно-прикладного мистецтва тощо. Попередніми дослідженнями доведено, що формотворча трансформація на предметному рівні проявляється через динаміку рухомих елементів, які змінюють форму та образ шляхом складання-розкладання, членування, обертання-згортання, розтягу-стиснення, натискання. Так, складання-розкладання виступає поширеним

проектним способом динамічного формотворення, що дає невичерпні можливості для створення образів друкованого дизайн-продукту. Процес перетворення площини в об'єм використовується у дизайні pop-up книг, листівок, упаковки, іншої поліграфічної продукції [321; 276].

При цьому, останніми десятиліттями спостерігаємо активне застосування трансформативних методів, що обумовлює структурну трансформацію дизайн-об'єктів. Доведено, що «трансформація стає логічною в контексті історичного становлення наукової парадигми візуалізації», а «...домінування художньо-естетичної складової знайшло відображення у формальних видозмінах. Очевидні структурні трансформації візуальних комунікацій – від матеріальних носіїв інформації до проектних практик складних процесів взаємодій – сьогодні проходять у тісній інтеграції з середовищем, існуючи за природними законами та прагнучи до гармонії» [321].

Окрім спеціальних прийомів і методів дизайну, на візуальне рішення сучасного українського книжкового видання вплинули жанрові трансформації. Оскільки видавнича галузь традиційно орієнтувалася, насамперед, на матеріальну книгу, у результаті зміни стандартних форматів через поступове витіснення класичних варіантів новими платформами дизайнери вже розробляють матеріальну книгу, відходячи від типової структури, щоб ефективно диференціювати її від цифрової, доводячи у такий спосіб, що навіть з певними трансформаціями книга як артефакт і далі існуватиме.

Наприклад, важливим культурним феноменом ХХ століття є мистецтво коміксу, вже згадане тут раніше, що продовжує активно розвиватися і зараз, складаючи окремий сектор книжкового дизайну. Комікси можна визначити як особливий спосіб оповідання у супроводі ілюстрацій, які являють собою послідовність кадрів, що містять, крім малюнка, вербальний фрагмент, який переважно передає діалог персонажів і оформлений у так званий бабл (особливу рамку). Дослідники зосереджуються на основній функції коміксу як засобу

комунікації та ідентифікації для представників певних відокремлених соціальних груп – інтелектуальних спільнот. При цьому, у візуальному контексті, форма ліній і формат зображень у коміксах залежать винятково від досвіду та художнього бачення авторів цих творів, тому візуалізація одного малюнку буде відрізнятися від іншого, однак ця мова залишиться живою та доступною, якою автори спілкуються із читачами.

Виходячи з трансформації індустріального українського суспільства на зламі століть в інформаційне, що стало реакцією соціуму на широку мережеву глобалізацією, ці явища почали віддзеркалюватися й на мисленнєвому та світоглядному рівнях художників і дизайнерів книги. Тобто означені обставини сприяли перебудові всієї галузі, її переформатуванню, посиленню ролі графіка-дизайнера в співавторстві книги, що стало причиною виходу на новітні друкарські стандарти, і докорінно трансформувало візуальні рішення та в цілому мову оформлення книги та посприяло розвитку подальшого книговидавництва в Україні.

Відповідно до вищезазначеного, «історія створення рухомих книг та об'ємних поліграфічних виробів з середини ХХ ст. засвідчує формування технології рор-уп. Синтез різних технік паперопластики (складання (орігамі), прорізання (кірігамі, витинанка), аплікація) став основою для розвитку динамічних дизайн-об'єктів, в основі формотворення яких лежить трансформація. Цілісність сприйняття динамічного виробу обумовлюється синхронізацією трансформацій, здійснюваних на рівні об'ємно-просторової структури та образного рішення. Динамічний поліграфічний об'єкт набуває здатності змінювати свої просторові характеристики, формуючи нові естетичні властивості» [321].

Так, технічні та мистецькі складові дизайну поліграфічної продукції поєдналися в єдиному полі діяльності, завдяки чому істотна частка мистецьких процесів почала здійснюватися за технологічним напрямком. Тому можна констатувати існування окремих технолого-виробничих і художньо-творчих засад немає необхідності. Але слід зазначити, що на

цьому ґрунті зародилася й почала успішно розвиватися єдність особливих формотворчих засобів виразності поліграфічного дизайну, в якого є майже безмежні можливості.

На тлі ключових змін, про які велася розмова, для сучасного українського книжкового дизайну окреслюються реальні оптимістичні перспективи: по-перше, традиційна паперова книга, незважаючи на всі зовнішні фактори, залишається унікальним витвором дизайн-діяльності і носієм національного колориту; по-друге, українські книжкові видання — це простір для безмежної творчості і втілення інноваційних дизайн-методик; по-третє, зафіксовані у процесі дослідження трансформації так чи інакше сприяють оновленню мистецької галузі.

5.3. Конструктивні експерименти в організації книжкового блоку та художнє оздоблення української книги перших десятиліть ХХІ ст.

Відповідно до вищезазначеного, в умовах розвитку інноваційних технологій у дизайн-діяльності наприкінці ХХ – початку ХХІ століть, поле для новітніх пошуків художньо-образної складової, стилістичної канви вітчизняних книжкових видань значно розширилося. Так, однією з визначальних категорій мистецтвознавчого аналізу книги є її конструкція, котра у контексті вищезазначених процесів набула нової семантики та потребує ретельного вивчення. Особливо важливим це питання видається на тлі агресивного діджитального вторгнення до галузі книговиробництва, що змушує порівнювати, зіставляти електронний макет з класичним досвідом паперової конструкції, шукати інноваційні конструктивні рішення та сенси.

Проте, зазначена категорія книжкового дизайну досить скупо представлена сучасними науковими дослідженнями. Зокрема, В. Шевченко розглядає конструкцію книжкового видання у межах його композиції, не виділяючи окремо цей елемент дизайн-проєкту. Дослідниця підтримує думку щодо рівноцінності образного і конструктивного у книжковому просторі:

«Поняття “архітектоніка” розкриває взаємовідношення елементів у логічно-змістовних зв’язках, а поняття “конструкція” відображає функціонально-утилітарні зв’язки» [375, 73]. Крім того, висловлює слушне зауваження, що конструкція, у першу чергу, сприймається функціонально і забезпечує цілісне бачення книги як проєкту та здатна «зображувати» простір. Однак, В. Шевченко вважає конструкцію другорядною категорією в оформленні художніх видань, призначаючи першість просторово-зображальним елементам, з чим важко погодитися [252].

П. Нестеренко у своїй монографії приділяє конструктивним особливостям книжкового ансамблю кілька підрозділів-статей, в яких розглядає медальйон як декоративний елемент оправи, футляр, суперобкладинку та форзац. Зокрема, аналізуючи художньо-функціональні характеристики суперобкладинки, дослідник доводить її високий потенціал, оскільки налічує в її конструкції понад 5 площин, придатних для розміщення інформації та декорування. Також П. Нестеренко вивчає історію конструктивних елементів друкованої книги, що дає можливість простежити еволюцію її оформлення та функціональності [229; 252].

Адаптація традиційної книги до сучасного світу, захопленого багатоманіттям інформаційних течій та комунікативних можливостей, спричинила розвиток нової структури видань: з багаторівневою рубрикацією, паралельними текстовими блоками, різними типами ілюстрацій тощо. У результаті сформувався і більш складний — багатокomпонентний, багатосаровий — простір книги у цілому, що допускає оригінальні конструктивні варіації у залежності від жанру та типу книжкової продукції.

Класичні ракурси вивчення книги як продукту мистецтва/дизайну передбачають в якості предмету дослідження саму пласку поверхню і матеріальну глибину книжкового блоку в її прямому значенні. При цьому образотворча поверхня книги, динамічна і неоднорідна, має власну специфіку у порівнянні з іншими традиційними зразками. Зокрема, мова йде про особливі динамічні характеристики кодексу, зумовлені, з одного боку, предметною

конструкцією конкретного книжкового видання, а з іншого — напрямком прочитання тексту. Найбільш універсальним, а, відтак, і перспективним з цієї точки зору вбачається досвід макетування книг з урахуванням різноспрямованих характеристик їхніх поверхонь.

Таким чином двовимірна динаміка книжкової поверхні збагачується надзвичайно важливим для книги рухом за третім виміром, перетворюючи книжкове видання на реальний тривимірний об'єкт, котрий досліджується шляхом просування у напрямку глибини його кодексу — від сторінки до сторінки. У розкритому вигляді книга являє собою рельєфну поверхню з двома хвилеподібними аркушами, тобто парною та непарною сторінками, розташованими симетрично відносно серединного корінцевого заглиблення. То ж розуміння книги як цілісної художньої форми передбачає роботу дизайнера з таким проєктом, у першу чергу, як з об'ємним предметом, і в тому числі — із зороосязним тривимірним простором кожного окремого розвороту, який, сприймаючись у часі, формує четвертий вимір.

Сучасний книжковий дизайн багато уваги приділяє матеріальному вираженню книги, її художньо-виразним можливостям як фізичного предмету, за допомогою чого відбувається освоєння пластично-змістового наповнення видання. Художній потенціал друкованої книги ґрунтується на унікальних образно-предметних та просторово-часових властивостях книжкової форми, і саме він визначає перспективи українського традиційного мистецтва книги і є невичерпним полем діяльності для сучасного дизайнера книги. На думку попередніх дослідників, «спосіб членування форми виражає зміст візуального образу через можливості подільності форми на складові елементи, пов'язані семантичними взаємодіями». При цьому, формотворення проектних модулів відповідно до вище викладеного (п.р 5.2.1), може виступати комунікативним зразком, де кожен елемент має своє значення і форму, а усі разом формують цілісний візуальний образ. «Конструктивні, художньо-естетичні та функціональні особливості модульних конструкцій останнім часом стали джерелом розробки нових підходів до проєктування об'єктів предметно-

просторового середовища» [321]. Книга як об'єкт-конструктор, особливо дитяча, здатна залучити до гри, а спосіб членування форми в цілому може розглядатися як стратегія впливу на свідомість людини.

Загалом структурні елементи книжкового видання в їхньому зовнішньому та внутрішньому виконанні, що презентують роботу дизайнера, можна розподілити на кілька груп: рекламно-захисні (футляр, суперобкладинка, манжет, обкладинка, палітурка, блюр), з'єднувальні (форзац, нахзац), титульні (авантитул, контртитул, фронтиспіс, титул), навігаційні (зміст видання, нумерація сторінок, колонтитули, система заголовків/рубрик) та безпосередньо книжковий блок (текстова частина, ілюстрації та декор — в т.ч. шрифтовий). Всі наведені компоненти книжкового організму при розробці передбачають дотримання певних художньо-технічних правил, якими визначається не лише місце розташування кожного з них у книжковому ансамблі, а й особливості їхнього візуального оформлення, пропорційні співвідношення з іншими елементами, ергономічні та жанрові параметри. При цьому, залежно від типу книжкового видання, в його дизайн-проекті надається перевага композиції чи конструкції, що визначається не самими складовими елементами, а їхніми взаємовідношеннями у загальній системі зв'язків [375].

Варто зазначити, що у сучасному українському книжковому дизайні, поруч із традиційними типами конструкції книги, поступово з'являються інноваційні варіанти у відповідь на запити соціуму. Приміром, наразі став поширеним формат скетчбуку – блокноти-склейки, записники на пружинах, призначені для швидких ескізів, начерків, малюнків, що, на відміну від ділового щоденника, не містять жодних розміток на своїх сторінках. А згодом, за цим зразком, були розроблені проекти книг-скетчбуків, котрі на додаткових сторінках мають вільний простір для творчості «на ходу» і нотатків власника (приклад – продукція видавництва «Око» – «Скетчбук аніматора» 2020-х рр.).

Інноваційною формою на сучасному ринку книги можна вважати також дудл-буки, в яких прийнято малювати по мітках. З-поміж такої продукції вирізняється книга «Ok, Doodle. Дудли, скетчі, зентагли (декор, шрифт)»,

видана видавництвом «Око» у 2000-х рр. (при цьому зентаглами називають техніку антистресового медитативного малювання).

Крім того, активно розвивається як повноцінний різновид книги так звана книга художника, в т.ч. арт-бук. І хоча наукового осмислення цього поняття ще не відбулося, вищезазначене явище у культурі вітчизняного книговидання цілком придатне для аналізу, оскільки на сьогодні займає стабільну позицію. В Україні подібні проекти створюють такі митці, як Павло Маков, Станіслав і Владислав Букало, Олег Грищенко, Ігор Баранько, Любомир Тимків та інші.

Також від кінця минулого століття набув поширення такий тип організації книжкових видань, як партворк – різновид арт-буку, періодичне поліграфічне видання книг або журналів, що передбачає кілька тематичних випусків, які для зручності зберігання та тривалого використання можна розмістити у теці, спеціально розробленій дизайнерами у стилі самої періодики. Така тека, як правило, входить у вартість періодичної серії і додається до її першого випуску. Прикладами можуть бути серійні випуски книжкової періодики енциклопедичної тематики.

Незважаючи на те, що експерименти з книжковою конструкцією, на відміну від ілюстративних чи шрифтових, порівняно менш поширені, простір сучасної української книги стає в цілому більш відкритим, рухливим, гнучким, позбавленим інертного схематизму за рахунок плакатності суперобкладинок, вкладених до книжкового блоку відокремлених елементів (листівок, календарів, постерів тощо), розворотів з клапанами тощо [252]. Наприклад, абсолютно нетрадиційно виконана конструкція одного з видань ВД «АДЕФ-Україна» — художньо-мистецького видання «Вишивка в одязі видатних українців» Тетяни Зез (2020 р.), що, з одного боку, має ознаки вищезгаданого партворку, а з іншого — серії двоаркушевих буклетів (Додаток Б, рис. 5.92-5.95). Проте, самі автори-видавці кваліфікують цей свій проєкт як книгу, конструктивне вирішення якої свідомо виконане у зовсім нетрадиційний спосіб, являючи собою набір окремих двосторонньо задрукованих подвійних аркушів єдиного

формату, сфальцованих посередині, без жодного скріплення, окрім спеціальної картонної теки, куди вони вкладаються. Примітно, що ця тека має всі обов'язкові реквізити книжкової обкладинки, підтримуючи таким чином приналежність видання до книжкової продукції. Подібна проєктна концепція не випадкова, а продиктована бажанням зробити видання, призначене головним чином для майстринь-вишивальниць, зручним у використанні розміщених на його сторінках схем вишивок, які за такої конструкції цілком просто виймати та закріплювати у потрібному для роботи положенні [252].

Взагалі, київське видавництво «АДЕФ-Україна» — одне з таких, що активно використовують художньо-пластичні можливості конструкції у дизайні книги. Приміром, окрім вищенаведеного прикладу, можна розглядати в якості конструктивних проєктних варіацій альбом-каталог листівок П. Корпанюка «Мій рідний край» (2007 р.) з суперобкладинкою, видання «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі (2012 р.) з декорованими етнічним орнаментом прозорими плівочними вклейками (плюром) над повноформатними ілюстраціями, «Енеїду» І. Котляревського (випущену 2011 р. у тандемі з «Видавцем Корбушем») в ошатному футлярі та з лясе, факсимільне видання «Пересопницьке Євангеліє» (2013 р.) у шкіряній оправі з металевими накладками та його друга частина-розшифровка (2019 р.), що має декорований візерунком обріз та металевий медальон на шкіряній палітурці, тощо [252] (Додаток Б, рис. 5.98-5.102).

Серед продукції інших українських видавництв також слід відзначити роботи, гідні уваги, у тому числі — в аспекті конструктивного виконання: «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя («Грані-Т», 2010 р.) з інфографікою, надрукованою на паперових вклейках меншого формату та іншого ґатунку, ніж весь книжковий блок; «Лісова пісня» Лесі Українки (Київ, «Основи», 2014 р.) з імітацією суперобкладинки за рахунок клапанів; видання В. Кушпета «Школа реконструкції виконавської традиції» з футляром (Київ, «Темпора», 2016 р.), в якому кожен розділ організований окремим томом в обкладинці; «Епістолярний монолог» Я. Стеценка (Дрогобич, «Коло», 2020 р.)

у суперобкладинці в стилі графіки Г. Нарбута та з наклейками прямо на сторінках видання з репродукціями екслібрисів його автора; «Парфумерний щоденник Зої» О. Орлової (Львів, «Видавництво Старого Лева», 2022 р.) з перфорованою оправою та інші [252] (Додаток Б, рис. 5.96-5.97).

Як видно з вищезазначеного, важливими елементами дизайн-розробки конструкції книжкового ансамблю сьогодні є різноманітні фіксовані графічні вставки – вклейки з нотами, формулами, ілюстраціями, факсиміле, розрахунками тощо, захисні аркуші-плівки (плюр), футляр та інше, що не лише перебирають на себе увагу, активно включаючись до загального строю видання, а й значно розширюють художньо-образні можливості сприйняття візуальної інформації та посилюють невербальне спілкування читача з книгою, перетворюючи його на вербальне, більш висококомунікативне. На цьому шляху інклюзії в сенсі включення, залучення, збільшення ступеня участі громадян у соціокультурних процесах, надзвичайно важливу роль відіграють ілюстрація, фактурні імітації, типографіка та загальний образний стрій видання.

Крім того, серед сучасних популярних прийомів нестандартного конструктивного проектування книжкового блоку фіксуємо: наявність закладки-лясе, суперобкладинки, клапанів (вони іноді імітують суперобкладинку), перфорацію палітурки (при цьому зовнішня композиція набуває тривимірності і стає нероздільною з форзацем-титолом), а також спостерігаємо підвищення популярності твердої оправи друкованих книг [252]. Палітурки часто оздоблюються доступними сучасними поліграфічними методами (часткове чи повне лакування, матування, тиснення, фольгування тощо). Завдяки зазначеним оригінальним дизайн-рішенням сучасна паперова книга утримує власну популярність та вигідно вирізняється на тлі технологічних цифрових інновацій у галузі книговидання [252].

У контексті дослідження питання сучасного вирішення книжкової дизайн-конструкції також варто наголосити на продовженні традицій рідкісного мистецтва інтролігації. Зокрема, цим видом творчості сьогодні успішно займається київський майстер Станіслав Букало. За визначенням самого митця,

інтролігація – це мистецтво поєднання творчої та матеріальної форми книги. Дослівний переклад цього терміну з латини означає «внутрішній спадок», де «intro» означає «всередину», а «legatum» – спадок. Цебто, дане поняття номінує складний процес, де окрім своїх художніх умінь, розуміння техніки, художник має застосовувати ручне виробництво, тому, перш за все, інтролігація – це ремесло [18]. Завдяки подібним творчим проектам в українському книговидаванні зберігаються первозданні критерії естетики і краси, що підносять книгу на найвищий щабель мистецтва.

Джерела статистики свідчать про тенденції до урізноманітнення книговидавництва у нашій країні від 1990 року, що простежується навіть на прикладі розширення переліку назв надрукованої продукції разом з повільним, але впевненим, зростанням тиражів. Як приклад можна навести дитячу книгу, наклад якої вже 2007 р. досяг 5 млн. екземплярів (при цьому фіксувалася 1261 одиниця кількості найменувань), що вище за статистику накладів 1990 р. на понад мільйон примірників (тоді фіксувалося лишень 393 позиції назв). Цебто виникла ситуація, при якій асортимент продукції збільшується, проте, наклади урізаються, що впливало на собівартість та ринкову вартість книги, яка неухильно зростала.

Очевидно, що поступово дитяча книга ставала більш популярною. Тому вже на сучасному ринку цієї продукції є пропозиції книжки дешевої й досить дороговартісної і кожен читач має можливість обрати її, відповідно до своїх уподобань та фінансових можливостей. Цей факт, безперечно, почав відображатися і на мистецьких якостях ілюстрацій, представлених у книгах відповідних сегментів. У сенсі конструкції книжкового блоку література для дітей завжди відзначалася найбільшою експериментальністю та оригінальністю, у зв'язку з власною жанрово-функціональною специфікою. Така книжка часто ставала іграшкою чи грою для дитини, завдяки концептуальній інтерактивності, ускладненій конструкції, що передбачали обов'язковими певні дії з боку читача задля отримання логічного результату взаємодії з книгою.

Сьогодні подібний ігровий ефект дитяча книга реалізує через залучення до проєктувального процесу імерсивних технологій — зокрема, технологій доповненої реальності (AR), котрі дозволяють без зміни паперової конструкції, уникаючи додаткових поліграфічних витрат, досягти об'ємності та динамічності зображення [252] (Додаток Б, рис. 5.32-5.33). При цьому, важливого значення для цілісного розуміння процесів, що відбуваються в останні роки «набуває питання ролі психо-фізіологічних основ візуального сприйняття образів інформаційних повідомлень, представлених засобами масової комунікації у вигляді типографіки, інформаційної графіки, фотографії, інтерактивних медіа тощо» [156; 252; 321]. Важливим аспектом у таких проєктах є їхня інтерактивність, що більш докладно розглянемо нижче.

5.3.1 Формально-проєктна типологія у дизайні сучасної української книги

Дизайн візуальних комунікацій, розширюючи межі використання на якісно новій еко-соціально-культурній основі XXI ст., потребує переосмислення теорії та практики на базі наукових досліджень. У період становлення інформаційного суспільства в національному та глобальному контекстах динамічні візуальні комунікації набули інтегральних властивостей, а тому необхідна реорганізація їх типології. На думку Н.Скляренко, «еволюція парадигми візуалізації демонструє, що інтеграція матеріальних форм, інноваційних технологій та процесів розвитку предметно-просторового середовища призвела до появи значної кількості носіїв візуальних комунікацій» [321].

«Вузькоспеціалізовані класифікації є досить чисельними, окремі з них представлені дослідниками у галузі архітектури, у сфері візуалізації даних, формування знакових інформаційних систем, у зовнішній рекламі, у графічному дизайні, у медіа-дизайні» тощо. Проте «такі класифікації виступають фрагментарними з огляду на цілісність системи візуальних комунікацій, її взаємозв'язків із суспільством та середовищем. Відповідно, питання систематизації є природною та необхідною складовою для дослідження

будь-якої системи, дозволяючи побудувати логічні взаємозв'язки між кожним системним елементом». Чітко організовані класифікаційні системи допомагають зорієнтуватися у значній кількості різновидів книжкових видань. «При цьому класифікація книжкової продукції відкриває можливості для оцінки її відповідності сучасним потребам суспільства, здатність вітчизняної книговидавничої галузі виконувати ті важливі соціально-комунікативні функції, які покладено на книгу» [361; 152].

Розглядаючи доступні сьогодні систематичні типології книжкової продукції (вітчизняні дослідники-розробники М. Сенченко, М. Низовий, Г. Швецова-Водка, О. Афонін, Н. Зелінська, Н. Черниш та інші) та відповідну офіційну інформацію ДСТУ 3017-95 «Видання. Основні види. Терміни та визначення», бачимо, що її класифікація здійснюється за численними критеріями: за соціальним (цільовим) призначенням, за віковою категорією читачів, за мовною ознакою, за якістю виконання книг, за матеріальною складовою їхнього носія, за накладом тощо. Однак, розробники цих систем не встигають за швидким темпом розвитку вітчизняної книговидавничої галузі, котра демонструє в останні десятиліття широке розмаїття альтернативних книгоформ, про що зазначалося у відповідному підрозділі дисертації.

Саме тому нами запропоновано формально-проектну типологію в дизайні сучасної української книги, в основі якої лежать такі типологічні одиниці: тип як рівень структурної організації – 1) традиційна друкована книга та 2) альтернативні книгоформи; різновиди книги – 1) художня книга, дитяча книга, навчально-наукова книга, альбом, довідково-енциклопедичні видання; 2) арт-бук, інтерактивна книга, електронна книга, мультимедійне видання, мальопис. За типологічними групами та підгрупами, відповідно до функціонально-структурних трансформацій різновидів книги, нами виокремлено графічний роман, комікс, манга.

Представлена типологія у вигляді логічної ієрархічної структури дозволяє чітко окреслити сутності видової різноманітності та властивості окремих типологічних груп та підгруп книжкової продукції (рис. 14):

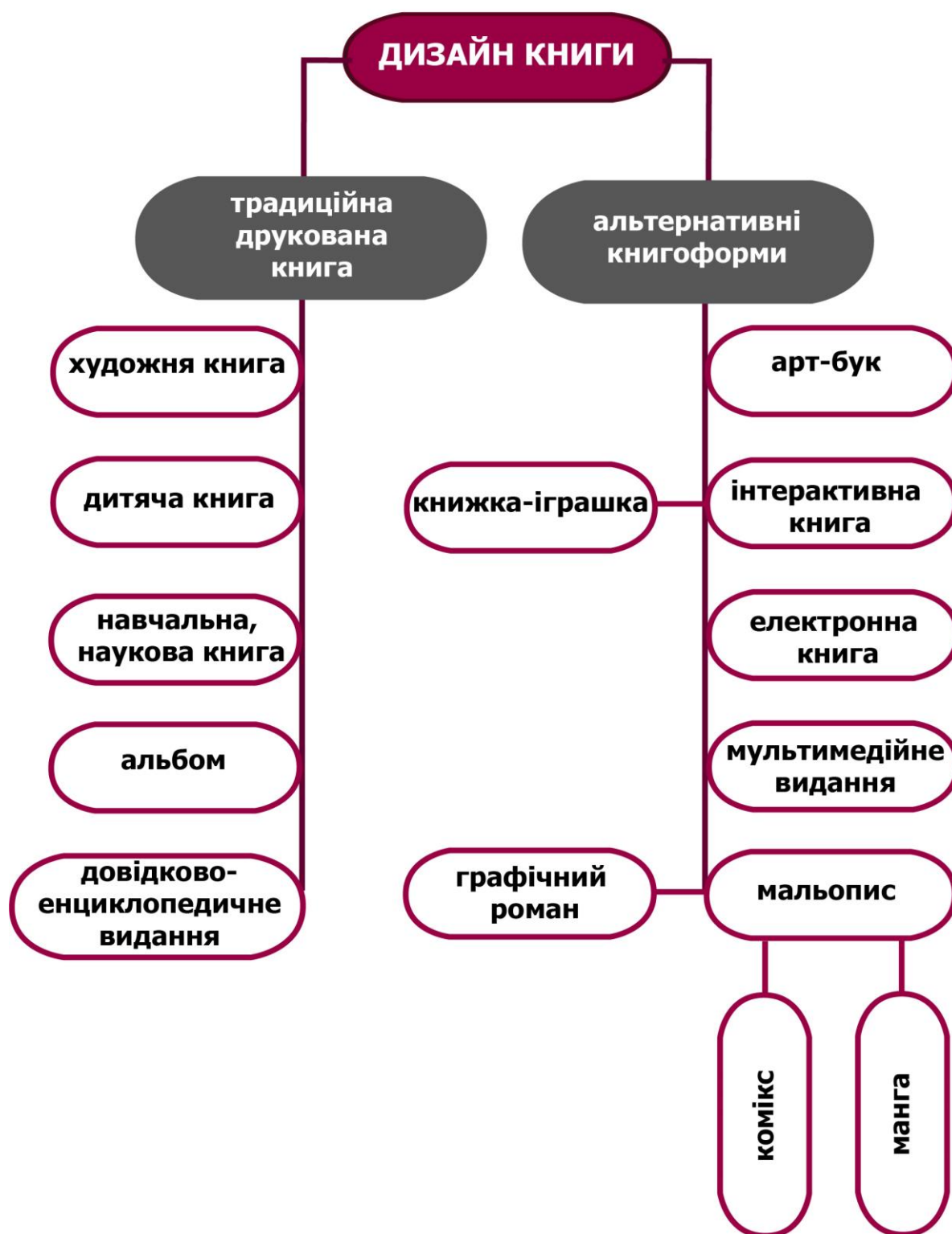


Рис. 14. Формально-проектна типологія книги
(розроблено В. Мулкохайнен)

За цією схемою альтернативні книгоформи протиставляються звичним класичним різновидам традиційної друкованої книги (художній, дитячій,

навчальній/науковій книгам, а також довідково-енциклопедичним та альбомним виданням) і налічують, у свою чергу, п'ять основних типів: арт-бук, інтерактивна книга (в т.ч. книжка-іграшка), електронна книга, мультимедійне видання та мальопис (в т.ч. графічний роман, комікс та манга). Всі п'ять зазначених альтернативних книгоформ яскраво розрізняються за низкою формально-проектних характеристик, зокрема, – за конструктивними, форматними, естетичними, функціональними та іншими критеріями.

Варто зауважити, що деякі з цих характеристик є наскрізними відносно наведених альтернативних книгоформ – тобто можуть презентуватися відразу кількома типами останніх. Наприклад, арт-бук і книжка-іграшка можуть бути досить подібними у конструктивному вирішенні, маючи спільні формально-проектні риси, а електронне та мультимедійне видання є спорідненими завдяки однаковому цифровому формату (Додаток Б, рис. 1.3). Проте, цей факт не позбавляє кожен з представлених типологічних груп специфічних ознак, що визначили саме таку систему розподілу.

У той же час, запропонована формально-проектна типологія книги не виключає розробки паралельних класифікаційних систем, що можуть стосуватися інших аналітичних підходів та дослідницьких напрямків у межах розвитку дизайну книги. Адже кожен новий ракурс вивчення джерельної бази передбачає наявність опорної структури, котра визначить вектор дослідження та наочно зафіксує його етапи, зорієнтує серед розмаїття характеристик, допоможе правильно розставити ієрархічні акценти та визначити оптимальні критерії оцінювання предмета дослідження. Крім того, класифікаційний розподіл здатен продемонструвати зв'язки між різними групами аналізованих одиниць, що реалізуються не лише на рівні ієрархії, а також у хронологічному та поступальному аспектах.

Наприклад, розвиток типологічної групи стереоскопічних комунікативних дизайн-продуктів, як визначено дослідницею Н. Скляренко, «йде від оп-арту та заглиблюється в інший тип руху, який генерується власним сприйняттям глядача через гру оптики або шаблонів повторення. Геометрія та

колір стають основними у проєктуванні цих взаємодій, де простий ефект контрасту здатний створити відчуття глибини, моделювання об'єму з площин, симетричні композиції, які обманюють відчуття людини» [321]. У сучасному світі інформаційних технологій все частіше з'являються стереозображення, які передають ілюзію глибини, руху та об'єму просторово-предметного середовища, що активно слід використовувати у сучасних альтернативних книгоформах, які демонструють перехід на нові рівні комунікації та альтернативні проєктні дизайн-концепції.

5.4. Інтерактивні проєктні дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання як засіб збагачення художньо-образної системи української книги

У ХХІ столітті комунікативний дизайн стає все більш затребуваним, поєднує в собі складну роботу над багаторівневим дизайн-об'єктом, оперує все більш різноманітними засобами економічних, маркетингових та культурних комунікацій. Ця група дослідницьких проблем продиктована необхідністю забезпечення комерційного успіху від використання продуктів дизайну та привернення уваги споживача до інноваційних розробок. При цьому, дослідження відбуваються в напрямку технологічно обґрунтованих проєктів через акцент на інтерактивності, окреслює шляхи інтеграції науки, техніки та мистецтва [321]. Впровадження інтерактивних проєктних характеристик завжди пов'язане з розширенням функцій предмету проєктування, посиленням його емоційного впливу на споживача та набуттям динамічних ознак у межах власної концепції. Адже кожне, навіть найменше втручання користувача у цілісність дизайн-проєкту, веде до його творчої співучасті у формуванні фінального продукту через конкретні зміни (інколи — багаторазові) візуального, конструктивного чи мультимедійного характеру.

Сучасні дослідники вважають, що «процеси візуальної комунікації зазнали кардинальних змін із інтенсивним розвитком інтернет-технологій,

різноманітних соціальних медіа, що додали візуальним взаємодіям ще одну функцію – можливість комунікації з метою розкриття особистісного потенціалу через мережевий контент. Основу нової парадигми сформував поняття інтерактивності як активної взаємодії об'єктів та учасників процесу комунікації» [321].

Сьогодні у книжному блоці увага переноситься із змістових та художньо-графічних характеристик візуальної інформації на цифрові, здатні викликати емоційну реакцію читача [321]. При цьому, з активним розвитком цифрових технологій «візуальна комунікація набуває експериментального характеру. Відбувається зміна сприйняття реальності завдяки використанню мультимедійних технологій, технологій віртуальної, доповненої та змішаної реальності. Візуальне повідомлення тепер оцінюється як джерело інформації, з яким можна взаємодіяти, викликаючи його зміну. Ці ознаки окреслюють становлення інтерактивної системи візуальних комунікацій... усі проєктні аспекти переплітаються та пов'язуються між собою. Але ці зв'язки асоціативно складні, множинні, несподівано виникають або втрачаються, збільшуючи кількість способів отримання та інтерпретації інформації [321].

Разом з цим функціональність візуальних дизайн-систем змінюється під впливом постмодерністичної парадигми на мультифункціональність, яка набуває комунікативних ознак. Візуальні комунікації виконують тепер безліч функцій, впливаючи на емоційну сферу та відчуття людини» [321]. Також зазначимо, що становлення інтерактивної дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання має відбуватися у напрямку вдосконалення художньої виразності дизайн-продукту; пов'язано із розвитком комп'ютерних технологій. Принципово нове усвідомлення категорій простору і часу, зміни уявлення про засоби візуальної мови знайшли відображення в сучасній художньо-проєктній практиці.

Іншими словами, справедливим буде констатувати художню незавершеність кожного проєкту (в т.ч. книги), якщо він передбачає можливість інтерактивної взаємодії зі споживачем (читачем). Так, у випадку з друкованою

книгою дизайнер-розробник не завжди уявлятиме кінцевий варіант свого проєкту вже після першого використання, якщо його ідеєю передбачено розфарбовування/домалювання ілюстрацій, гра з конструкцією видання тощо. У такому разі читач стає співавтором книжкового проєкту, додаючи до сталої композиційної основи експресивні риси власного практичного впливу. Відбувається художньо-комунікативний взаємообмін, в результаті чого пересічна людина за допомогою “інструкції” дизайнера відчувається повноцінним учасником творчого процесу. Подібні “відкриті” проєкти створюють специфічне поле для вторинної дизайн-діяльності, котра насичує попередню концепцію елементами творчого експромту, точкової трансформації, загальною динамічністю, що загалом збагачує функціональний потенціал книги та її художньо-образну систему.

Принагідно варто відзначити, що для традиційного паперового книжкового видання інтерактивність природня, оскільки закладена типовою проєктною специфікою, що передбачає, як мінімум, відкривання кришки оправи книжкового блоку, гортання сторінок, пошук інформації.

По-іншому працює мультимедійний інтерактив у книжковому дизайні: додаткові проєктні опції, доступні за допомогою спеціальних програмних застосунків, доповнюють художньо-образну систему книги динамічними мультимедійними елементами, але не залучають читача до співавторства дизайн-проєкту. Адже та дія, яку виконує користувач з інтерактивною книжкою, завжди передбачає зворотний процес, тобто виконується в часі протягом певного періоду і завершується на стартовому етапі, що не призводить до фіксованих проєктних змін. Використання цифрових технологій і технологій доповненої реальності формує динамічний візуальний ряд, який адаптується в реальному часі до погодних умов, поведінки людини, різноманітних рухів, синхронізуючись із середовищем та діями людини [321; 276].

Оскільки сучасні мистецькі пріоритети пов'язані, у першу чергу, з візуалізацією всіх можливих проєктних складових, цілком логічно є схильність до появи нових жанрів книжкового дизайну, де домінує зображення,

штибу коміксу, графічного роману, наративів з віртуальною, розширеною, змішаною та доповненою реальністю, що докладно розглядалося у попередніх структурних частинах дисертації. Закордонні дизайнери книги у цій галузі діяльності досягли високого рівня, створивши цікаві зразки цифрового (мультимедійного) простору на основі класичних книжкових проєктів (США, Німеччина, Італія, Китай тощо). При цьому трансформативне проєктування здійснюється за допомогою імерсивних технологій за принципами ситуативної імітації, просторового нашарування, перетікання та персоналізації середовища. У результаті за допомогою спеціальних пристроїв (окулярів, шоломів, жилетів та інших гарнітур) відбувається занурення користувача (читача) до певної новоствореної цифрової реальності, цілком чи частково віртуалізованої [323].

В Україні ж однією з сучасних інноваційних форм традиційної книги є її інтерактивні варіанти – перехідні етапи від класичного друкованого видання до повністю технологізованого електронного. Дослідниця Н. Величко, котра вивчала питання розвитку інтерактивних друкованих видань для дітей та особливостей їхнього проєктування, запропонувала визначати такий тип продукції «як поліграфічне видання, що забезпечує взаємну активність книги й читача» [44, 156].

Справедливо вважаючи інтерактивні елементи концептуальною основою книжкових проєктів, відзначимо, що у такому разі останні набувають більш значущих інформативних можливостей за рахунок розширення діапазону впливу на читача через механічний, аудіальний та кінестетичний канали, що додаються, завдяки технологічним особливостям дизайн-проєкту, до традиційних візуального та вербального. При цьому інтерактивні електронні видання, утворюючи характерний віртуальний простір і наблизившись впритул до веб-дизайну, частково набувають рис моушн-продукції, діджитал-арту та навіть гейм-дизайну.

Тут варто зазначити, що поява вищенаведених різновидів книжкової продукції у сучасному українському мистецтвознавчому процесі викликає чимало дискусій. Прихильники класичної ілюстрації, виконаної, переважно, за

допомогою оригінальних ручних графічних технік, заперечують мистецьку цінність візуалу інноваційних коміксів й графічних романів і наполягають на виокремленні цих видів друкованих видань як специфічного напрямку графічного дизайну, не пов'язаного з бук-артом. При цьому дехто з радикально налаштованих експертів висловлює власне скептичне ставлення й до будь-яких альтернативних форм книги взагалі.

Натомість, прогресивні українські художники та мистецтвознавці підтримують означену тенденцію і, орієнтуючись на актуальні запити споживача, вважають популяризацію книг з домінуючою ілюстративною складовою покадрового характеру та іншими композиційно-якісними інноваціями цілком прийнятною для сучасного дизайну книги. Приміром, Н. Складенко у своїй статті, присвяченій імерсивним технологіям у проектуванні книжкових видань, позитивно оцінює зростання їхньої популяризації: «Імерсивність розкриває нові можливості книжкової продукції, які формують психологічний досвід людини за допомогою активізації зорового, слухового, тактильного, смакового та ольфакторного каналів сприйняття як невід'ємного цілого із середовищем» [323, 272].

Найактивніше презентує інтерактивні дизайн-ідеї дитяча література, адже юний читач найемоційніше реагує на яскраві інновації. Прикладами зазначених інтерактивних зразків є все та ж сама «Снігова королева» Г. Андерсена в ілюструванні В. Єрка з подальшими оцифруванням і анімуванням (видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2012 рік), призначена для iPad. Розробниками її програмних технологій були українські фахівці, які опрацювали абсолютно всі ілюстрації в книзі, при доторку до яких з'являється картинка з текстовим, голосовим та музичним супроводом, а також ігровий контент [101]. Л. Аметова з цього приводу зазначала у своїй дисертації: «Саме тоді у Нью-Йорку було представлено оновлену версію інтерактивної «Снігової королеви» В. Єрка для iPad та стереозображення найбільш відомих ілюстрацій згаданого видавництва. Ці технічні ноу-хау в галузі інтерактивної книжкової графіки поступово захопили

уяву художниці й стали змістом багатьох майбутніх творчих пошуків, пов'язаних з графічним дизайном другої половини 2010-х рр.» [13, 16].

Подібну книгу, як людину-оркестр, можна слухати в голосових та музичних аранжуваннях, читати з підсвітлюванням, гратися з нею, розвивати тактильні навички тощо. Наприклад, при дотиках до вуст котика, головних персонажів можна почути репліки, легенько натиснувши чи постукавши по екрану гаджета, можливо побачити, як іде сніг, а подмухавши на камін — «розпалити» багаття. Крім того, можна попрацювати над виглядом зачіски головних персонажів чи зазирнути до кривого дзеркала троля й углядіти там своє обличчя. Дивовижний за відчуттями контент для всіх органів чуття доповнено пазлами трьох різновидів складності, ігровим пошуком предметів, розвиваючими наслідуваннями мелодій, сімома іграми-розмальовками [151]. (Додаток Б, рис. 5.32-5.33).

2012-м роком також датовано іншу інтерактивну казку українською мовою «Котигорошко», створену в новому мультимедійному форматі у київському видавництві «KievSeaPirates», яку розробляв художник-дизайнер Іван Сулима. Це видання на 30 аркушах має близько п'ятиста динамічних рухливих елементів, які по-різному реагують на натискання. З 2014 р. україномовну версію книги, поруч із англійською, можна було скачати безкоштовно.

Специфіка цієї роботи з мультимедійними ефектами полягає у різноманітних контактах із виданням, штибу натискань на екран, трясіння чи нахилиння гаджета, від яких залежить результат взаємодії. При цьому інтерактивний додаток працює у двох режимах: можна читати чи слухати аудіоверсію у виконанні професійних акторів з оригінальним звуковим супроводом [151].

Також сьогодні доступні такі мініатюрні за обсягом інтерактивні книжкові видання-нариси українською мовою для дитячої аудиторії, видавництва і рік створення яких не вказані (що само по собі вже є ознакою наближення наведеної продукції до цифрового арту, де, переважно, відсутні авторські позначки): «Дерево щастя» Катерини Єгорушкіної (з серії книг

«Казкотерапія»), «Лисиця і журавель» (українська народна казка, розробниками інтерактивної версії є ZZWolf Official), «Кішка і мишка» (українська народна казка, розробниками інтерактивної версії є ZZWolf Official), «Історії дракончика ОПП» (продукція журналів «Ангеляткова наука» й «Ангелятко»), «Люба Жужжа» Анастасії Лавренішиної, створення яких більше нагадує артхаусне кіно у розрізі сучасних моушн- і гейм-дизайну [151].

Крім того, наявні на вітчизняному ринку кілька видань для дітей, видавництва яких зазначені. Це «Гарбузовий рік» Катерини Бабкіної, «Видавництво Старого Лева» (ілюстратор – Юлія Пилипчатіна, 2014 р.), «Рукавичка» (нове втілення «на новий музичний лад» української народної казки від Марти Чопик спільного видання львівської майстерні «Аграфка» (художники-дизайнери Романа Романишин і Андрій Лесів) та тернопільського видавництва «Навчальна книга – Богдан» 2011 і наступних років). Майже всі вони є платними. Також є кілька книг подібного типу, не оприлюднених у всесвітній мережі інтернет. Це «Аліса в країні див» 2017 року і «Аліса в Задзеркаллі» 2018 р. Льюїса Керролла, видавництва «Ранок» і «АРТ НЕЙШН» (Київ), в дизайн-оформленні Євгенії Гапчинської (Додаток Б, рис. 3.35-3.37). Останні мають відповідно обкладинку і 5 ілюстрацій, що оживали, та обкладинку і 10 інтерактивних ілюстрацій. До того ж, другий том містить невеличку гру-раннер (штибу комп'ютерної гри у жанрі платформер, де персонажі щось збирають до купи). Тут фантазмагорійні образи укладаються у міні-перформанс, заворюючи глядача своїми діями, наче в момент якогось виняткового флешмобу з лазерним 3D-шоу.

З цього приводу Л. Аметова, дослідниця творчості Є. Гапчинської, писала наступне: «Успіх до Є. Гапчинської саме як до художника книги прийшов на початку 2010-х рр. від початку співпраці із київським видавництвом «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» та його творчим чільником поетом І. Малковичем. Так, вже 13 грудня у центрі Нью-Йорка в Українському інституті Америки мисткиня у складі групи митців (К. Лавра, С. Ус, К. Штанко, В. Гаркуші) взяла участь у відкритті виставки "для малюків від 2 до 102"». І додавала: «Саме тоді

у Нью-Йорку було представлено оновлену версію інтерактивної "Снігової королеви" В. Єрка для iPad та стереозображення найбільш відомих ілюстрацій згаданого видавництва. Ці технічні ноу-хау в галузі інтерактивної книжкової графіки поступово захопили увагу художниці й стали змістом багатьох майбутніх творчих пошуків, пов'язаних з графічним дизайном другої половини 2010-х рр.» [11; 13, 15].

Також до інтерактивних дизайн-проектів можна віднести безкоштовні інтерактивні підручники «Історія міста Вінниці» й «Одеса – моє місто рідне» для юнацької цільової аудиторії, побудовані на поєднанні 3D-моделей, застосування аудіо- й відеоконтенту, комп'ютерної графіки у виконанні одеського цифрового видавництва «Gutenbergz» 2016 року.

Для дітей шкільного віку на освітній платформі «Підручник.ua» (першої освітньої платформи для інтерактивних підручників, розрахованих на шкільну програму), де можна користуватися такими книгами без приєднання до мережі інтернет (створено цифровим видавництвом «Gutenbergz» 2017 року), можна використовувати будь-який мультимедійний освітній контент за допомогою будь-якого гаджету з браузером чи доступом до інтернету, наявні також електронні версії всіх підручників у межах шкільної програми [151]. Крім того, існує кілька інтерактивних книг для дорослої україномовної аудиторії. Це, насамперед, «Гаджетаріум» — науково-популярна книга інтерактивного типу для безкоштовного опанування історії найбільш відомих гаджетів. На 54 її сторінках міститься графічний матеріал з голосовим і музичним супроводом (Додаток Б, рис. 5.106). Тут зібрана інформація про найбільш оригінальні пристрої, винайдені від доби за 5000 років до нашої ери і до сьогодення (тобто до 2013 року включно, коли було створено цей путівник, виданий 2014 року). У цьому рухливому додатку, розробленому одеською компанією – цифровим видавництвом «Gutenbergz», є різні сенсорні функції, завдяки яким стає доступний потрібний контент [151]. Більшість з окреслених видань продаються на таких маркетплейсах, як «Розетка» та інші, й мають досить широку читацьку аудиторію.

Особливу увагу у контексті розгляду використання доповненої реальності у дизайні книжкової продукції привертає українське видавництво «Біла Сова», створене у Києві у період карантинних обмежень навесні 2021 року. Щодо видавничої концепції співзасновниця видавництва Крістіна Нгуєн зазначає, що метою їхньої видавничої платформи є розширення меж уяви читачів про книгу, завдяки перетворенню традиційного видання на артефакт, а сам процес читання — на захопливу подорож для всієї родини [37]. При цьому «накладена в електронному пристрої сенсорна інформація може бути конструктивною, доповнюючи реальне середовище, або деструктивною, коли відбувається маскування реальних об'єктів» [44, 73]. Так, українські читачі мали змогу поринути у доповнену книжкову реальність казки «Попелюшка», «Дюймовочка», «Лускунчик», «Історії про Пандімуна» та ін.

Наряду з видавництвом «Біла Сова», варто звернути увагу на низку інших комерційних видавничих проєктів. Наприклад, у книзі Арсенія і Тетяни Яценюків «Українська абетка» доповнена реальність використовується для оживлення кожної літери українського алфавіту, забезпечуючи інтерактивний та захоплюючий досвід читання для дітей. Книга «Мандрівки з Олександром Довженком» Тараса Прохасько презентує AR-технології в якості віртуальних турів місцями, де жив і працював відомий український кінорежисер. Подібний прийом інтерактивності для проведення віртуальних екскурсій місцями, де жила і працювала відома українська поетеса Леся Українка, використано у книзі Світлани Костенко «Леся Українка. Творчість і життя».

У навчальній літературі на кшталт видання «Богдан Хмельницький. Історія козацької держави» Андрія Кокотюхи використано доповнену реальність для надання додаткової інформації та контексту для студентів, які вивчають історію України. Читач путівника «Пам'ятки України» Володимира та Андрія Бутків за допомогою інтерактивної складової запрошується на віртуальну екскурсію історичними та культурними місцями України, у процесі дослідження багатої історії та спадщини країни. Подібна функціональна проєктна складова використана і у книзі «Сучасна архітектура України» Олександра Пономаренка,

де технологія AR використана для створення 3D-моделей та віртуальних турів сучасними українськими будівлями та спорудами, що дозволяє читачам більш ефективно дослідити ці об'єкти та дізнатися про них детальніше. У навчальному довіднику Наталії та Юрія Яновських «Школа маленького гейм-дизайнера» (The Little Game Designer's School) використані віртуальні технології, котрі навчають дітей прийомам гейм-дизайну, надаючи інтерактивні уроки та завдання, які допоможуть засвоїти ключові поняття та навички.

У «Книжці-іграшці» Наталії Харченко використано доповнену реальність для створення інтерактивних ігор та вправ, якими діти можуть займатися під час читання книги, що робить цей процес читання більш цікавим та приємним. Подібні приклади використання інтерактивних технологій наявні і в книгах «Солодка історія» Оксани Гриценко (у цьому проєкті використано доповнену реальність для демонстрації процесу виготовлення традиційних українських солодошів) та «Творча лабораторія» Тетяни Пономаренко (надання інтерактивних уроків та завдань, пов'язаних з науковими експериментами, з метою заохочення дітей до навчання та дослідницької діяльності).

Ціла низка художніх видань використовує доповнену реальність для 3D-анімування персонажів та сцен з популярних українських казок: «Казки українських письменників» Наталії Колупаєвої, «Чому казки засинають» (Why Fairy Tales Fall Asleep) та «Історії про каменярів» Оксани Були, «Українські казки» Марії Коцупи, «Супер Герой. Українські легенди» Андрія Возного та інші. І така популярність інноваційної технології демонструє високий потенціал доповненої реальності як проєктувального засобу у книжковому дизайні продукції різних жанрів. Подібні проєкти наближують художній образ традиційної паперової книги до динамічних експериментів моуш-дизайну, електронних форматів веб-дизайну, розважального інтерактивну гейм-дизайну.

Весь обсяг інтерактивних друкованих видань для дітей дослідниці Н. Величко пропонує розподілити на три типи за характером взаємодії юного читача з книжковою формою, а саме: проєкти фізичної взаємодії (перегортання сторінок, розкриття додаткових конструкцій, збирання частини компонентів

тощо), проекти логічної взаємодії (шляхом керування читачем розвитком сюжетної лінії та нелінійним переміщенням книжкою) та віртуальної взаємодії (через підключення додаткових електронних пристроїв) [44, 140]. Прототипи сучасних інтерактивних книжкових форм слід шукати серед звичайних паперових видань минулого століття, на сторінках яких макетники розміщували прості ігрові елементи на кшталт різноманітних головоломок (кросвордів, лабіринтів, ребусів тощо), або ляльок-героїнь казок з одягом для вирізання, що передбачали активну взаємодію читача з книгою.

Загалом, слід зазначити, що ринок сучасних електронних й інтерактивних книжкових видань в Україні неупинно розширюється. Це пов'язано із проблемами екологічності продукції, тяжіння до одноразового прочитання книги без її зберігання, що економить місце в оселі, а також специфікою запитів ринку на видання зі зміненою, доповненою, розширеною реальністю, що магічним чином заворожує як дітей, так і дорослих, містить ігровий контент та адаптується до екранних медіа. Часто електронне видання стає просто полегшеною версією друкованого, маючи ті самі візерунки орнаментів, схожі шрифти, ілюстративний матеріал, але, окрім того, презентуючи додаткові естетичні властивості на кшталт «бонусів» доповненої реальності тощо. А паперове видання, «модернізоване» за допомогою імерсивних технологій, разом з новими художніми характеристиками набуває нового етапу розвитку, привертаючи таким чином увагу молодого покоління до традиційного проектування, яке демонструє сьогодні свій невичерпний потенціал.

5.4.1. Проектна система сучасної української книги

Відомо, що будова книжкового видання як стала категорія, насамперед, залежна від загальноприйнятих поліграфічних стандартів і прив'язана до жанрової приналежності книги, а також її функціонального призначення. Крім того, структурні компоненти книги й архітектонічне членування її блоку зумовлені творчим баченням дизайнера, актуальними графічними трендами та видавничою

парадигмою. У свою чергу, художнє оформлення видання здатне не лише репрезентувати майстра книги, а й певним чином співвідноситься з творчістю письменника і, завдяки великій кількості мистецьких засобів, впливає на читача, формуючи його естетичний смак. Крім того, презентабельність зовнішнього вигляду книги у великій мірі визначає фінансовий прибуток видавництва.

Художній образ книги у значній мірі зумовлюється особливими елементами-прикрасами (орнаменти, фактури, текстури, декоративні малюнки), і всі вони, безумовно, є носіями загального стилю, в якому виконане те чи інше видання. Поступово, з розвитком мистецтва книги, посилювали свою декоративність і її функціональні компоненти (наприклад, титул, форзац, корінець книжкового блоку тощо), що характерно і для нашого часу [259]. Як відомо, у створенні загального образу книги беруть участь усі без виключення її компоненти – як «значущі», так і чисто «технологічні». До першої групи належить текст, зображення, орнаменти, шрифтові та інші знаки. До складу другої групи можемо віднести конструкцію книжкового блоку та окладу, використані матеріали, способи друку тощо. Всі ці елементи та засоби мають власну більшу чи меншу роль у створенні художнього простору книги та її проєктній оригінальності. До художніх засобів, що реалізують гармонійні зв'язки елементів будь-якої композиції, а отже – створюють особливий художньо-образний простір видання, традиційно належать симетрія й асиметрія, динаміка та статика, метр та ритм, контраст і нюанс, пропорції та масштаб, фактура та колір, текстура та будова. Деякі з них, наприклад, пропорції, симетрія, виражають просторово-декоративні відношення. Інші – метр та ритм – просторово-часові. Оптимальне й доцільне поєднання різних способів друку, різних сортів паперу, декоративного покриття і т. ін. у межах однієї книги робить яскравішою її загальну фактуру.

Складниками образної системи книги є як зовнішні, так і внутрішні традиційні елементи книжкового блоку (від зображувальних до текстових). Основними з них, яким притаманна особлива художня виразність, можна вважати ілюстративний матеріал, дизайн-оформлення, архітектуру видання,

шрифтове і макетне рішення. Тому тільки комплексний художній аналіз може об'єктивно висвітлити всі індивідуальні риси кожного книжкового видання і презентувати співвідношення цих елементів у межах єдиного гармонійного простору (Додаток А, рис. А4.38). Аналіз компонентів книжкового ансамблю артефактів джерельної бази дослідження було побудовано на відповідних існуючих класифікаціях. Наприклад, особливості книжкових оправ розглядалися за розширеною класифікацією П. Нестеренка, побудованою на основі теорії Б. Валуєнка, що включає 5 типів: шрифтова, орнаментально-декоративна, предметно-тематична, ідейно-символічна, сюжетно-тематична.

Так, розглядаючи дизайн книги у фокусі наукового дослідження, була зосереджена увага не лише на зовнішніх візуально-конструктивних проявах дизайнерського рішення, а й простежено, наскільки це можливо, ідейність проєктувальних процесів, відповідність художньо-поліграфічного виконання основній меті конкретного видання, визначенню його художньої концепції. Тобто доцільно говорити про дизайн книги у його широкому розумінні як процесу, не обмежуючись лише оцінкою візуальної частини першоджерел-артефактів. Для цього аналіз книжкової продукції реалізувався окремо у трьох площинах її матеріального відтворення: у художньо-образній (ілюстрації та декоративні елементи), структурній (з огляду на внутрішньо-зовнішню будову книги) і технологічній (тобто процеси макетування, моделювання, верстки, особливості друку тощо) (Додаток Б, рис. 1.1).

Безумовно, результат дослідницької діяльності у всіх трьох вищезазначених площинах є спільним і, в ідеалі, цілісним. Тому важко вирізнити серед цих позицій головні та другорядні. Робота над книгою передбачає командність відповідних фахівців, яка з часом, як було доведено у попередніх розділах дисертації, звузила коло співучасників через швидке впровадження інноваційних технологій у видавничо-поліграфічну галузь, що спрощує, а часто й повністю замінює ручну працю. Тим не менше, стильова єдність книги традиційно досягається гармонією багатьох факторів, а отже, потребує певних умов. Мистецький аналіз, окрім художніх рис конкретних зразків, дозволив також простежити навіть найменші

зміни вищезазначених умов, відтворити картину взаємовпливу різних процесів культурно-мистецької сфери, результатом чого став предмет дослідження в його сучасній інтерпретації.

Складові компоненти книжкового ансамблю, що є поєднанням внутрішнього і зовнішнього оформлення книги, доцільно класифікувати за основною їхньою функцією. Зокрема, у структуротворчому значенні всередині книги провідними виступають текст (разом із шрифтовими композиціями) та ілюстраційний матеріал, які у результаті своїх ритмічних взаємовідношень складають архітектонічне поле. Зовнішню архітектуру книжкового видання формують, за наявності, футляр, суперобкладинка, манжет, лясе, застібка і обов'язкові елементи – обкладинка (палітурка), корінець, книжковий блок з усіма необхідними компонентами. За образотворення книги відповідають у тій чи іншій мірі абсолютно всі її елементи, від предметних (складові частини книжкової архітектури, їхнє матеріальне виконання) до суто художніх характеристик конкретних деталей (кольорове рішення, фактура, техніка виконання ілюстрацій, наявність декору тощо). Вони формують комплексне уявлення про книгу, а відтак складають її художньо-образну систему. До наступної групи за принципом спільної прикладної функції було об'єднано проєктувальні, конструювальні, макетувальні процеси та мистецькі технології, що використовуються у книжковому дизайні як основні його інструменти.

На відміну від інших класифікаційних різновидів книги саме художнє (белетристичне) видання (у тому числі дитяча книжка) відкриває найширші можливості для моделювання структурної форми. Цей факт зумовлений багатьма чинниками впливу на формування образу майбутньої книги, які у такому випадку надають чимало переваг для втілення творчого задуму дизайнера: довільну інтерпретацію авторського тексту, свободу вибору художніх засобів і техніки виконання, стилізований підхід до реалізації завдання тощо.

Оскільки знайомство з книгою розпочинається з візуального сприйняття її зовнішнього оформлення, то значущість його ролі не викликає сумнівів. Архітектура ж книги підтримує основну художню ідею дизайнера,

на рівні читацької підсвідомості посилюючи ефектність поліграфічного виконання видання, і першою вступає у візуально-комунікативний діалог з читачем. Суттєво урізноманітнюють архітектурне моделювання книги і виконують відповідні функції у книжковому ансамблі вищезазначені не обов'язкові елементи. Обкладинка (палітурка), корінець, форзац, фронтиспіс, титульна сторінка, шмуцтитул залишаються традиційними в організації простору книжкового видання. Значення деяких із перелічених вище складників книги подається відмінно у роботах різних дослідників. Наприклад, Я. Чихольд, розмірковуючи про роль суперобкладинки для книги [446], наполягав на тому, що цей елемент є лише упаковкою, рекламою книжкового видання, не має жодної декоративності і служить винятково для приваблювання споживача. Так, за його переконанням, мистецька вартість суперобкладинки мізерна. Але доречним буде припустити, що подібний яскравий компонент книжкової структури, виконаний дизайнером з не меншою ретельністю, ніж усі інші, потрібно вважати повноцінним і не можна ігнорувати при аналізі.

З цього часу й дотепер культура книги у розумінні видавця знову поступово набуває домінуючої позиції і передбачає, окрім естетичності виконання, дотримання ергономічних вимог і високих споживчих властивостей продукту [250]. Серед них – поліпшення апарату книги (коректність подачі інформації про видання, тобто вихідних даних, наявність спеціальних додаткових пошукових засобів як текстового характеру, так і оздоблювального, на зразок маркування обрізу блока з метою полегшення пошуку матеріалу різними кольорами чи висіченням корінцевого краю); вдосконалення зовнішнього вигляду і оформлення (наприклад, застосування спеціальних видів верстки з елементами авторського дизайну, ексклюзивних шрифтів, узгоджених зі стилем автора, сортів паперу, інколи з водяними знаками, що підкреслюють шанобливість ставлення до книг, доповнення суперобкладинкою як додатковим захисним елементом, або й спеціальним футляром тощо); сприяння комфортному користуванню (прикріплення спеціальної стрічки-закладки – глясе тощо), вибір оптимального формату для конкретного жанрового різновиду книги [258; 264].

Ведучи розмову про внутрішню будову книги, варто назвати елементи книжкового апарату, що виконують допоміжну практичну функцію у процесі передачі інформації, але формують загальну емоційну насиченість видання як єдиного композиційно-стилістичного організму, відрізняють від інших видавничих жанрів. Це, насамперед, ілюстративний матеріал у всіх його можливих проявах (заставки, мініатюри, екслібрис, розвороти тощо), різноманітні вклейки (ноти, рукописи, інфографіка, витинанки, об'ємно-просторові аплікації, що розкриваються у самотійну образну композицію тощо), структурована текстова частина.

Відтак, поняття «конструкція» відображає лінію функціонально-утилітарних зв'язків. Тобто текст видання – це не безформений вміст, довільно втиснутий у відповідну обкладинку, а реальна структурна основа самого тіла видання, яка більшою мірою визначає його динамічний ритм і побудову книжкового простору [252]. Сміслова конструкція тексту повинна отримати своє зорове вираження у просторовій композиції видання. З оформлення та структури книги складається перше загальне емоційне враження, що виникає при перегляді видання до початку читання, створює настрій (радісний, патетичний, ліричний). Особливий вплив на це мають включені у текст ілюстрації, які, поряд із знаками, лініями, плямами й іншими графічними формами, відіграють велику роль у виданні, виступаючи виразниками логічно-сміслового членування та підпорядкування частин літературного твору. Ілюстрації активно включаються у загальну просторову структуру видання, але при цьому мають власні особливі просторові якості, зумовлені тим, що вони є відображенням на площині частини зовнішнього світу зі своїм порядком. Цей порядок зовнішнього світу співвідноситься з установленими якостями незображального книжкового простору, створює верх і низ, напрям горизонталі та вертикалі, масштаб. Найчастіше вони просто суміщаються з координатами самого видання, але можливі відхилення від цього порядку або обмін місцями [108; 248; 252].

Зображення – необов'язковий елемент видання, але присутність

ілюстрацій позначається на сприйнятті тексту, оскільки зображення з текстом вступають між собою у різні складні, часто антагоністичні, відносини. Зображення пов'язане зі словом, перш за все, відношеннями внутрішнього споріднення та взаємодоповнення, а лише після цього – контрастом і протидією [108].

Сприйняття людиною тексту, як відомо, відрізняється від сприйняття ілюстрації. Текстовий набір завжди сприймається динамічно, а зоровому наративу – зображенню, як правило, притаманна статика. Це передбачено самою його природою, адже воно охоплюється зором одночасно повністю і є статичним у прямій пропорційності до тривалості його розглядання, що зумовлено змістом ілюстрації, її композиційною будовою, особливим простором. Але статичність ілюстрації відносна: при включенні до тексту вона не лише затримує рух (читач від перебігу рядками тексту перемикається на більш складну дію), а й бере участь у ньому. Навіть за допомогою простих засобів (наприклад, розміщення зображальних і шрифтових елементів у форматі визначених пропорцій), композиція видання здатна передавати риси стилю літературного твору, його емоційну будову [108]. Значення малюнку, схеми, креслення у даному конкретному тексті визначає розмір ілюстрації, її пропорційне відношення до тексту й інших візуально насичених частин книги. Розмір ілюстрацій та їхнє розміщення у тексті дозволяють створити ту чи іншу будову, пов'язану не лише зі змістом тексту, але й бажаним характером ритму. Від цього залежить активність переключення уваги читача з тексту на ілюстрацію та повернення до тексту. Велике зображення або багатофігурна сцена мають різне відношення до тексту взагалі, а відображення в ілюстрації зовнішнього світу (третьої вимір) дозволяють впізнати існуючий у природі об'ємний образ [108].

При цьому зрозуміло, що «мальований» шрифт значно фактурніший у порівнянні з «набірним», оскільки перший передбачає більшу індивідуальність та оригінальність зображення (Додаток Б, рис. 2.4, 2.71, 4.58-4.59, 4.73, 4.74). Разом із своїм головним призначенням – оформлення текстового блоку – шрифт

у просторі книги виконує також чимало додаткових, достатньо помітних у загальній образній системі видання, функцій. Це, зокрема, підтримка (чи, навпаки, – нівелювання у разі непрофесійного підбору) пропорцій книжкового формату, введення до композиції видання ознак архітектурності через літерне накреслення, участь у структурній організації сторінки завдяки верстці (наприклад, колоночне розташування тексту), стилістична гармонізація декоративно-зображувальних елементів тощо.

Книжковий декор є не менш важливим складником художньо-образної системи видання і має низку ознак. Відзначимо, насамперед, значну міру у ньому незображувальних елементів і зображень із низькою інформативністю. Незображувальні складові декору – це геометричний орнамент, фактури, текстури, тангіри, розчерки та деякі інші. Часто, знаходячись серед тексту і декоративних зображувальних елементів, абстрактні фігури набувають емоційно-змістовної якості, викликаючи певні асоціації. Звичайно ж, є потреба окремо зупинитися на художніх засобах та прийомах, що надають книзі етнічного колориту, найбільш доречних при оформленні фольклорних текстів і творів народної тематики. До таких можна віднести, окрім стилізованих зображень, перш за все, орнаментальний декор, мальований шрифт, використання етнічної символіки, фактури та народної колористики. Поруч із відомими засобами трапляються і рідкісні, маловживані – але, безперечно, варті уваги як мистецтвознавців, так і майстрів-послідовників.

У контексті проектувальних процесів і мистецьких технологій українського книговидання кінця ХХ століття підлягають аналізу засоби художньої виразності, авторські підходи, мистецькі прийоми і дизайн-оформлення загалом. Також варто зауважити відмінності організації проектувального циклу робіт у книжкових видавництвах окресленого періоду при порівнянні суміжних десятиліть, що відбулося у зв'язку з переходом на новий етап розвитку книжкової індустрії в країні. Тобто вітчизняні книжкові видання від 1950-х років були продуктом командної діяльності творців-дизайнерів і видавців, в якій складно розмежувати авторський внесок кожного

фахівця. Натомість, від початку 1990-х років у книговидавничій галузі України спостерігалось поступове посилення ролі дизайнера як головного творця і візуалізатора креативно-концептуальної ідеї художнього оформлення книги. Основною причиною таких реформацій стало впровадження електронного інструментарію й нового обладнання у видавничій галузі, що спростило проєктувальні процеси і дало можливість створювати високоякісну в усіх розуміннях книгу. Відтак, українське книжкове видання остаточно змінило власний імідж, і перетворилось, з одного боку, на комерційний продукт, а з іншого – на елітарний [248].

Тобто оцінку дизайнерських особливостей означеної книжкової продукції варто здійснювати за всіма якісними критеріями з різних точок зору: композиційної, художньої, технологічної. Тому відібрані у ході дослідження книжкові зразки розглядалися на всіх рівнях проєктування і за всіма образними характеристиками. Хоча, приміром, графічний роман вкладається у структурно-семіотичну модель, металінгвістичність коду його знаків зумовлює неможливість аналізу лише літературо- чи мистецтвознавчим інструментарієм. Масовість і швидкість розвитку книжкового ремесла зумовлює потребу в концептуалізації формально-стилістичного аналізу відокремлених художніх творів для підтвердження фреймової функції дизайну у межах жанру.

Виявлений холічний характер механізму мультимодальності спонукає зосередити увагу на складності та системності знакової взаємодії, а гармонійне поєднання довільних наявних модусів за принципами необхідного різноманіття та взаємодоповнюючого зв'язку за синергетичний фактор, що звертає увагу на постнеокласичну наукову парадигму в цілому та трансдисциплінарну методологію зокрема. Акцент на метафоричності, само- та взаємоорганізації компонентів складної комунікативної системи, побудованої за допомогою механізації новоутворених семіотичних зв'язків у соціокультурному просторі, спонукає поглянути на мультимодальний дизайн як внутрішню трансгресію існуючої знакової системи, трансформацію мови дизайну української книги

1950-х – 2020-х рр. з виходом за межі усталених стандартів і обмежень. Металінгвістичність дизайну структурує модуси мультимодальності.

Відтак, на тлі ключових змін, висвітлених у попередніх структурних частинах дисертації, для сучасного українського книжкового дизайну окреслюються реальні оптимістичні перспективи: по-перше, традиційна паперова книга, незважаючи на всі зовнішні фактори, залишається унікальним витвором дизайн-діяльності і носієм національного колориту; по-друге, українські книжкові видання – це простір для безмежної творчості і втілення інноваційних проєктних ідей; по-третє, зафіксовані у процесі дослідження трансформації так чи інакше сприяють оновленню означеної мистецької галузі. Як результат, у сучасному вітчизняному книжковому дизайні відбувається динамічне трансформування жанрів і проєктних форм: з'являються нові книгоформи, відмінні від класичних проєктів високотехнологічною конструкцією, ускладненим семантико-комунікативним полем, варіативністю макету тощо; звичні жанри набувають синтетичності – як у візуальному аспекті, так і у функціональному; а в межах традиційних типів книжкових видань генеруються гібридні інваріанти, що на тлі загальнономистецьких і культурних світових тенденцій презентують суто український продукт, не втрачаючи національних ознак на догоду модним трендам.

Слід зауважити, що декоративні властивості шрифтового оформлення книги без перебільшень є досить суттєвими для створення її загального художнього образу. Хоча, на думку деяких фахівців, саме поняття «декоративність» у такому контексті – це у певній мірі протиріччя щодо основного призначення шрифту. Адже яскраві декоративно-шрифтові елементи спричиняють «затемнення» графіки літер, а, отже, погіршують зручність читання. Тим не менше, шрифтові фактури, створені «масою» певного шрифту завдяки переходам насиченості зображення, накреслення літер, їхньому розміру, стають дієвими засобами виразності у просторі книги другої половини ХХ – початку ХХІ століть [258].

Зважаючи на всі вищевикладені аналітичні результати джерельної бази дослідження та з урахуванням супутніх соціокультурних та мистецьких явищ в Україні, зафіксованих у процесі розвитку книжкового дизайну, була побудована відповідна проєктна система (на схемі нижче), котра відобразила основні чинники формування концепції вітчизняного дизайну книги та продемонструвала його стратегічні напрямки (рис. 15).

Як видно, формування українського дизайну книги включає значну кількість проєктувальних етапів у межах самого процесу підготовки книжкового видання до друку, насичених різноманітними елементами та пов'язаних з мистецькими та соціокультурними тенденціями. При цьому кожен з представлених основних компонентів книжкового ансамблю сам по собі передбачав тривалий і багатоаспектний процес закріплення у загальній проєктній концепції книготворення, що було доведено попередніми розділами дисертації. Більше того, в дизайні сучасної вітчизняної книги продовжують відбуватися значні трансформації, пов'язані із загальними стилетворчими тенденціями розвитку графічного дизайну, образотворчого мистецтва і соціокультурними зрушеннями в країні, відповідно до змін політичного устрою, державної ідеології, економічних чинників, важелів розвитку технічного прогресу, можливостей участі у закордонних форумах, фестивалях, конкурсах, виставках, аби орієнтуватися у модних запитах суспільства, техніко-технологічних і художньо-творчих досягненнях на світовому ринку бук-арту.

Так, дизайн книги в сучасній українській проєктній культурі вирізняється своїми особливими складовими. Насамперед, він залежав від широти «діапазону» творчих здібностей художника-дизайнера, можливостей по-сучасному вводити композиційні інновації до проєктного простору книжкової продукції, приділяючи увагу оригінальним прийомам верстки, інфографіці, шрифтам. При цьому значна увага у новітніх дизайнерсько-конструкторських пошуках належить нестандартним конструктивним рішенням книжкового блоку й загальному пошуку креативної ідеї в художньому оздобленні української книги кінця ХХ – початку ХХІ століть.

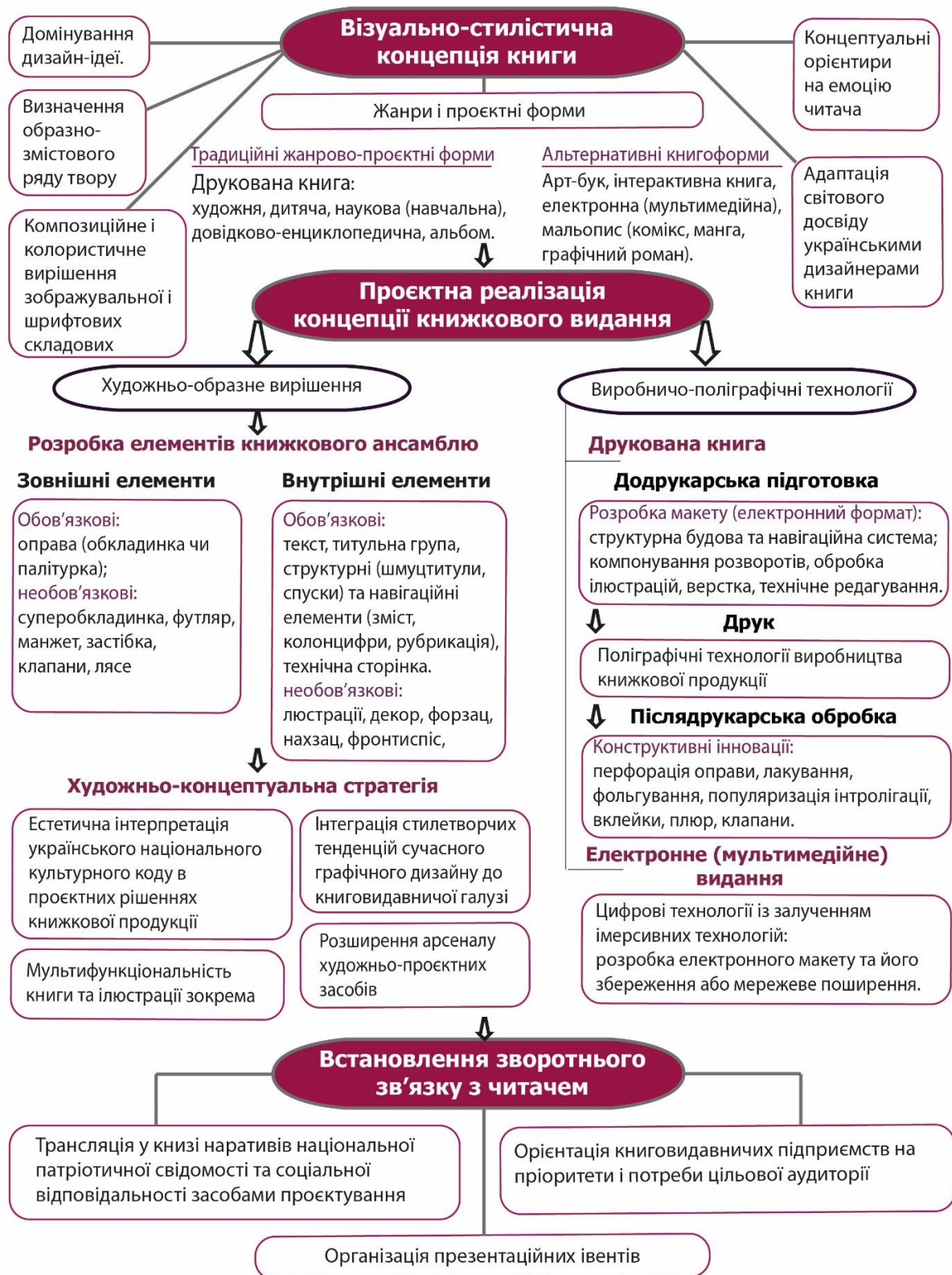


Рис. 15. Проєктна система сучасної української книги (розроблено В. Мулкохайнен)

В останні кілька десятиліть важливим аспектом розвитку означеної галузі у вітчизняному мистецько-технічному просторі стали інтерактивні проєктні дизайн-ідеї української високохудожньої книги початку XXI століття – зокрема, з доповненою 3D-реальністю, стереоефектами, додатковими інтерактивами (ігровим контентом на зразок гри-раннера, пазлів) тощо.

Висновки до розділу 5

1. Досліджено візуально-естетичні інтерпретації сучасної української книги як синтетичний продукт проєктної культури. Виявлено, що український книжковий дизайн сьогодні являє собою емоційно насичене та художньо неоднорідне явище. Доведено, що розмаїття доступних художніх технік і прийомів, нове осмислення класичних теоретичних положень книжкової справи, жанрові трансформації, активне освоєння прогресивних поліграфічних технологій наразі спричинили появу дизайн-продукту, якісно відмінного від книжкових видань попереднього століття.

2. Охарактеризовано українську книгу як дизайн-продукт та складову сучасної художньо-проєктної культури; визначено інтегральний та мультидисциплінарний характер дизайн-процесу створення сучасної книги відповідно до тенденцій розвитку інноваційних технологій та візуального контенту. Зазначено, що класичні уявлення про візуальні художні стандарти окремих складників книжкових проєктів сьогодні не є визначними, поступившись загальним креативним параметрам дизайн-ідеї, візуального проєктного мислення та оригінальним способам їх реалізації.

3. Досліджено сучасну книжкову графіку та проєктні підходи візуалізації ілюстративних рішень у формуванні креативних образів засобами дизайну для ефективної презентації ідей. Зазначено, що ознаки візуального прояву сьогодні фіксуються на всіх рівнях книжкового проєкту – від фонових деталей до повноцінних ілюстрацій, спрямованих на передбачувану емоцію споживача.

4. Досліджено особливості графічного дизайну у естетиці проектних рішень української книги як відтворення національного культурного коду. Визначено, що сучасна українська ілюстрація стає самоцінним культурним кодом у процесі семіотичних трансформацій, вступає у зв'язок з сучасним національним корпусом художніх текстів та графіки крізь риторико-інформаційні парадигми дизайну, сутнісно трансформуючи художні твори з «брендовими» ілюстраціями від авторитетних художників.

5. Обґрунтовано можливості композиційних інновацій в дизайні сучасної української книги. Розглянуто інфографіку як особливий дизайн-прийом, що сьогодні набув широкого розповсюдження в якості елемента дизайну художніх видань. Доведено актуалізацію візуального контенту у порівнянні з вербальним шляхом переміщення акцентів з великих текстових блоків на користь ілюстрації та інфографіки. Зазначено необхідність знаходження оптимального балансу між естетикою і функціональністю книги як дизайн-продукту при розробці відповідних інфографічних систем. Доведено зростаючу популярність інфографіки у просторі дитячої книги.

6. Систематизовано інфографічні прояви у дизайні української художньої книги на основі існуючої класифікації інфографіки. Доведено, що характер цих проявів є не випадково-хаотичним, а прогнозованим і конкретним. Запропоновано три типи книжкової інфографіки: модифікована (максимально адаптована під ілюстративний формат і частково позбавлена прямих інфографічних ознак); інтерактивна (переважно ігрового значення — спрямована на активізацію та зацікавлення читача); декоративно-функціональна (найбільш близька до класичної інфографіки).

7. Розглянуто стильові вирішення шрифтів української художньої книги. Зазначено, що шрифти за стилем та характер їх накреслення є значущим візуальним елементом у просторі книги та засобом художньої виразності, утворюючи особливу естетичну атмосферу, потужно з'єднуючи в цілісний гармонійний художній ансамбль всі компоненти книжкового проєкту. Визначено художню властивість каліграфії як актуального та ефективного прийому

книжкового дизайну.

8. Досліджено художньо-образні трансформації форми у мистецтві української книги. Наголошено зацікавленість споживачів ексклюзивною художньою роботою, поверненням мистецької вартості оригінальним зображенням, що проявляється у прагненні дизайнерів поєднати комфортні та потужні виробничі можливості сучасного програмного ІТ-інструментарію з ознаками «живої графіки» кінцевого ілюстративного продукту. Виявлено та охарактеризовано основні риси візуального оформлення та представлення української книги: довільний дизайн-концепт, різноманітна палітра мистецьких технологій; широкий якісний діапазон фінального книжкового продукту, тяжіння до прояву національного компонента проєкту. Обґрунтовано необхідність інтегрованого підходу до оцінювання сучасних трансформацій візуальної мови українського книжкового дизайну; акцентовано застосування сучасних технологічних інновацій щодо комплексного макетування книг, експериментів ілюстрування із застосуванням комп'ютерних графічних програм, а також синтетичність, декоративність, схильність до складної символіки в оформленні оправ та підготовці ілюстрацій, що помітно збагатило сучасну образно-візуальну мову подання контенту книжкової продукції у творчій авторській індивідуальності.

9. Проаналізовано конструктивні експерименти в організації книжкового блоку та художнє оздоблення української книги на початку ХХІ ст. Наголошено, що у сучасному українському книжковому дизайні, поруч із традиційними типами конструкції книги, поступово з'являються інноваційні варіанти у відповідь на запити соціуму: поширені проєктні формати книг-скетчбуків; інноваційні формати дудл-буків, зентаглів (відповідно до техніки антистрессового медитативного малювання); арт-буків як повноцінного різновиду книги митця, а також партворків як різновиду арт-буку тощо. Доведено, що простір сучасної української книги стає в цілому більш відкритим, рухливим, гнучким, позбавленим інертного схематизму за рахунок

плакатності суперобкладинок, вкладених до книжкового блоку відокремлених елементів, розворотів з клапанами та інших елементів конструкції.

10. Розроблено, систематизовано та схематично представлено формально-проектну типологію у дизайні сучасної української книги. Обґрунтовано взаємозв'язки типологічних груп. Альтернативні книгоформи протиставлено звичним класичним різновидам традиційної друкованої книги (художній, дитячій, навчальній/науковій книгам, а також довідково-енциклопедичним та альбомним виданням) і налічують, у свою чергу, п'ять основних типів: арт-бук, інтерактивна книга (в т.ч. книжка-іграшка), електронна книга, мультимедійне видання та мальопис (в т.ч. графічний роман, комікс та манга). Всі п'ять зазначених альтернативних книгоформ яскраво розрізняються за низкою формально-проектних характеристик, зокрема, – за конструктивними, форматними, естетичними, функціональними та іншими критеріями.

11. Проаналізовано інтерактивні проектні дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання як засіб збагачення художньо-образної системи української книги. Визначено інтерактивні варіанти сучасною інноваційною формою традиційної книги з перехідними етапами – від класичного друкованого видання до повністю технологізованого електронного. Розглянуто мініатюрні інтерактивні книжкові видання-нариси; книжки, що оживали, для дитячої аудиторії з інтерактивними ілюстраціями; зразки художніх видань з використанням доповненої реальності для 3D-анімування персонажів та сцен з популярних українських казок тощо.

12. Продемонстровано, за допомогою яких художньо-проектних засобів у сучасному вітчизняному книжковому дизайні відбувається динамічне трансформування жанрів і проектних форм: з'являються нові книгоформи, відмінні від класичних проектів високотехнологічною конструкцією, ускладненим семантико-комунікативним полем, варіативністю макету тощо; звичні жанри набувають синтетичності – як у візуальному аспекті, так і у функціональному; а в межах традиційних типів книжкових видань

генеруються гібридні інваріанти, що на тлі загальномистецьких і культурних світових тенденцій презентують суто український продукт, не втрачаючи національних ознак на догоду модним трендам. Наголошено на застосуванні нестандартних конструктивних та ІТ-рішень книжкового блоку у загальному пошуку креативної ідеї в художньому оздобленні української книги кінця ХХ – початку ХХІ століть.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Представлена наукова розвідка є внеском до процесів осмислення становлення вітчизняної традиції книжкового дизайну в аспектах авторської, видавничої та національної творчих концепцій, часових проєктних трансформацій, мистецьких тенденцій і потенціалу класичної друкованої книги та її альтернативних форм як феномену сучасної української проєктної культури.

1. Проаналізовано історіографію, охарактеризовано джерельну базу та методи дослідження. Виокремлено праці, що складають теоретико-методологічне підґрунтя дисертації та надають уявлення про стан розкриття теми дослідження у науковій літературі, таких авторів, як Б. Валуєнко, А. Шпаков, О. Авраменко, О. Ламонова, О. Лагутенко, Г. Склярєнко, П. Нестеренко, Р. Яців, Т. Кара-Васильєва, О. Роготченко, М. Яковлєв, М. Станкевич, М. Колосніченко, Н. Склярєнко, О. Колосніченко, Н. Чупріна, В. Косів, К. Пашкевич, Т. Кротова, О. Школьна, В. Даниленко, Р. Михайлова, Є. Гула, Т. Струмінська, В. Теремко, Є. Антонович, Н. Барна, В. Зайцева, М. Токар, М. Єфімова, К. Касьяненко, О. Спасскова, Н. Величко та ін. Виявлено, що, незважаючи на ґрунтовні наукові розробки багатьох аспектів художнього оформлення книги, питання систематизації творчого надбання художників-графіків української книги 1950-х – 2020-х років не стали предметом окремого дослідження у всьому розмаїтті її форм і жанрів.

Для вирішення дослідницьких завдань даної дисертації залучено дві групи джерел: зразки книжкової графіки, створені на теренах України протягом 1950-х – 2020-х років, представлені в окремих колекціях музеїв, у приватних зібраннях, в архівах окремих видавництв і бібліотечних фондах, та група зразків книжкової графіки, експонованих у просторі книжкових виставок, ярмарків та фестивалів, а також опублікованих на тематичних веб-сторінках ЗМІ, на офіційних сайтах книжкових видавництв, інших дотичних до галузі книговидання державних та приватних установ, оприлюднені у матеріалах приватних колекцій. До змістовної та ілюстративної складових дисертації також

включено інформацію, отриману за результатами інтерв'ю з художниками-ілюстраторами, дизайнерами книжкової продукції, видавцями, викладачами фахових дисциплін профільних навчальних закладів України. Графічне оформлення вітчизняної книги розглянуто як наукову категорію, що осмислена в мистецтвознавчому та історико-культурному контекстах із залученням аксіологічного, онтологічного, герменевтичного, історичного, хронологічного, компаративного, крос-культурного, контекстуального, типологічного методів, а також методів образно-стилістичного, формального, іконографічного та семантичного аналізу.

2. Досліджено історичні витoki дизайну книги в Україні. Зазначено, що художньо-проектна модель української книги до 1950-х років пройшла довгий шлях трансформацій, коли були закладені основи протодизайну, що спиралися на кілька етапів напрацювань майстрів-попередників: здобутки давнього періоду князівства, кращі візії греко-візантійських басилевських майстерень Сходу і Заходу – від іранської мініатюри до грузинських емалей та грецьких іконографічних канонів стосовно архітекtonіки книги, рубрикації тексту, здебільшого виконаного церковнослов'янською та давньослов'янською мовами, оформлення буквиць, заставок, орнаментальної в'язі в анімалістичній стилістиці та арабескового й плетінчастого орнаменту. З іншого боку – вбачаємо орієнтири давньоукраїнського книжкового мистецтва на романсько-готичні традиції оформлення інкунабул і ренесансово-барокових стародруків різних країн Європи та України, що вплинули на стилістику й структуру книг Івана Федорова, рисованих зшитків гравюр кужбушків, в яких використовували кирилицю і латиницю з архітектурними арками (порталами) на окладах і титулах. Окремі термінологічні дефініції та базові поняття, що стосуються теми дослідження, уточнено та представлено в термінологічному глосарії у контексті актуальної терміносистеми в галузі проектування книги в Україні.

3. Проаналізовано принципи художнього оформлення книги 1950-х – 1980-х років. У середині ХХ століття художнім оформленням книжкових видань в Україні успішно займалися Г. Гавриленко, Г. Якутович, А. Базилевич,

В. Касіян, С. Караффа-Корбут, І. Хотінок, А. Горська, О. Яблонська, М. Дерегус та ін. Наголошено, що на тлі в цілому низької поліграфічної потужності книговидавничих підприємств цього періоду художникам книги вдалося досягти високих результатів у зовнішньому вирішенні книжкового блоку. З початком 1960-х рр. художній образ книги у радянській Україні набув справжньої мистецької цінності, продемонстрованої високою культурою виконання графічних компонентів її ансамблю – як самих ілюстрацій, книжкового декору (домінування естампних технік), так і шрифтових композицій (художники-графіки В. Юрчишин, Н. Лопухова, В. Чебаник, В. Перевальський та ін.). З'ясовано, що період 1970-х–1980 рр. позначився у галузі українського книговидання помітною художньою еволюцією, що відобразилася ускладненням архітектурно-архітектонічної організації книги, впровадженням інноваційних художньо-проектних засобів. Серед яскравих представників цього часового відрізка – В. Лопата, С. Якутович, М. Стороженко, О. Івахненко, В. Гордійчук, І. Вишинський, Г. Галинська, І. Остафійчук, А. Чебікін, В. Мітченко та інші.

4. Визначено, що художньо-проектні прояви українських книжкових видань мають наскрізну трансформативну траєкторію від давньої книги до сучасної через низку етапних подій, що розкривається в історико-контекстуальному аспекті дослідження для об'єктивного відтворення ретроспективного вектора розвитку вітчизняного дизайну книги з урахуванням історичного підґрунтя. Доведено, що художники-дизайнери української книги (Г. Якутович, В. Юрчишин, В. Чебаник, В. Лопата, С. Якутович, І. Остафійчук, В. Мітченко, В. Перевальський, К. Лавро, А. Будник та інші) впродовж останніх сімдесяти років активно інтерпретували й творчо переосмислювали досвід попередників, акцентуючи при цьому питання форми, пластичного моделювання, архітектури й архітектоніки книги, її нових проектних різновидів, графічної семантики, а також проблеми стилізації, образних характеристик та ергономічності проєктів.

Запропоновано систематизацію художньо-проектних засобів за трьома основними категоріями: графіка (ілюстрації, декоративне оздоблення, художньо-виразні засоби); конструкція (функціональність та структурно-формальне вирішення кодексу з усіма супутніми елементами у контексті архітектури книги); верстка (взаєморозташування текстово-зображувальних блоків, типографіка, композиція розворотів та цілісність книжкового ансамблю).

5. Досліджено художньо-проектну специфіку дизайну книги першого десятиліття незалежності України, що у графічному аспекті відобразилося загальним скороченням візуальної складової, пріоритетом національних мотивів та полістилістичними проявами, появою нових графічних технік, пов'язаних з активною комп'ютеризацією галузі дизайну, міксуванням традиційних та інноваційних творчих підходів, трансформацією графічного наративу у метанаратив. Верстка таких видань презентує автоматизацію всіх процесів, завдяки використанню спеціалізованих комп'ютерних програм, застосування нових прийомів (складна модульна сітка, асиметрична композиція тощо), спотворення макетних пропорцій з метою економії друкарських витрат, композиційну спрощеність, натомість – складну гілковидну організацію тексту (так званий гіпертекст).

Проаналізовано вплив трансформацій книговидавничої галузі на розвиток книжкового дизайну пострадянської України на прикладі видавництв «Дніпро», «Веселка», «Наукова думка», «Мистецтво», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Основи», «Родовід», ВД «АДЕФ-Україна», «Грані-Т», «Ранок», «Балтія-Друк», «Видавництво Старого Лева», «Аграфка», «Навчальна книга – Богдан», «Фоліо», «Віват», «Guttenbergs». Виявлено синтетичний характер книговидавничої діяльності в Україні з урахуванням впливу загальнодержавного культурного процесу, оскільки сьогодні «успішна» книга відбувається, зокрема, завдяки відповідній івент-підтримці.

6. Визначено особливості розвитку сучасного дизайну книги в альтернативних книгоформах, що супроводжується, паралельно з появою

інноваційних типів книжкового проєктування, продукуванням прогресивних дизайнерських підходів та художньо-проєктних засобів. Важливим досягненням періоду у цьому контексті є впровадження до вітчизняної книговидавничої галузі такої книгоформи, як мальопис, що включає три окремих, але споріднених між собою, жанри: графічний роман, комікс та манга. Передумовою означеного явища в українській проєктній культурі став розвиток мультимодальності як ефективного підґрунтя для взаємодії вербального та графічного модусів. Крім того, запропоновано три види мультимодальності дизайну тексту – структурна, цитатна та апріорна – тісно залучені до семіотичних зв'язків у процесі конструювання графічного наративу. Проаналізовано конструктивні експерименти в організації книжкового блоку та художнє оздоблення української книги на початку ХХІ ст.

Наголошено, що у сучасному українському книжковому дизайні, поруч із традиційними типами конструкції книги, поступово з'являються інноваційні варіанти у відповідь на запити соціуму. Зіставлено специфічні характеристики друкованої та електронної книг та з'ясовано особливості їхнього співіснування в єдиному культурно-мистецькому просторі. Зокрема, класична паперова книга у порівнянні з електронним аналогом контрастує сталими макетними характеристиками, котрі, вкупі з художньо-образним вирішенням, здатні зберегти на довгі століття графічну манеру майстра-дизайнера, історично зафіксувати актуальні мистецькі тенденції та творчу проблематику. Основними носіями відповідних дизайнерських ознак при цьому є ілюстрації та декоративні графічні елементи, структурна організація видання та його композиція, шрифтове вирішення, поліграфічне виконання, що у комплексі формує художньо-проєктну специфіку паперового видання.

Зазначено, що електронна (мультимедійна) книга відрізняється широкими технічними можливостями, компактністю та значною інформативною ємністю, зручністю у користуванні та зберіганні. Виявлено проєктно-функціональні зв'язки між друкованою та мультимедійною книгами, які реалізуються на трьох основних рівнях – структурному, навігаційному та композиційному, а також у

конкретних характеристиках, що демонструють еволюційні перетворення класичних компонентів книжкового ансамблю на цифрові відповідники.

7. Досліджено регіональні особливості дизайну української книги середини ХХ – початку ХХІ століть. Розкрито сутність локальних регіональних проявів в оформленні книжкових видань у провідних вітчизняних графічних школах (київській, львівській, харківській, одеській, дніпропетровській) з притаманними для них концептуальними стратегіями, проєктно-візуальними домінантами, художньо-стилістичними пріоритетами. Охарактеризовано творчі осередки художніх шкіл регіонів країни; виділено наймасштабніші графічні школи, які виразно презентують індивідуальну художню стратегію книжкової справи та вимагають наукового вивчення. Зазначено, що локально-географічний розвиток української книжкової графіки потребує системного аналізу умовно окреслених творчих інституцій, які мають власне мистецьке і проєктувальне обличчя, а також індивідуальну траєкторію розвитку, пов'язану з історико-культурними та соціально-політичними чинниками.

Визначено, що умовне поняття творчої школи передбачає виокремлення характерних художніх рис та методів, персональний розбір творчого доробку відповідних митців, формуючи у такий спосіб своєрідну мистецьку інституцію. Розглянуто творчість художників у жанрах книжкової ілюстрації; проаналізовано авторські твори українських митців. Визначено та систематизовано регіональні домінанти українського книжкового дизайну, наведено аналітичну авторську схему. Зафіксовано особливості регіонального впливу у проєктуванні та виробництві книги як сучасного дизайн-продукту; відзначено унікальність кожної з творчих шкіл майстрів української книги у розвитку проєктної культури та сучасних інноваційних технологій.

8. Виявлено, що український книжковий дизайн сьогодні являє собою емоційно насичене та художньо неоднорідне явище. Доведено, що розмаїття доступних художніх технік і прийомів, нове осмислення класичних теоретичних положень книжкової справи, жанрові трансформації, активне освоєння прогресивних поліграфічних технологій наразі спричинили появу

дизайн-продукту, якісно відмінного від книжкових видань попереднього століття. Проаналізовано теоретико-практичний внесок українських майстрів книги, конкретних видавничих підприємств та творчих осередків до розвитку художнього оформлення вітчизняної книги 1950–2020-х років у розрізі їхніх авторських і колективних концепцій та реальних мистецьких досягнень. Визначено, що вітчизняна книжкова продукція середини ХХ – початку ХХІ століття у контексті діяльності видавництва сприймає візії образотворчого мистецтва та інших суміжних творчих практик (діджитал-арту, ІТ-технологій, моушн-дизайну тощо). Доведено, що художньо-образний простір української книги від середини ХХ століття до сучасності поступово трансформується, і його просторово-часові категорії – симетрія й асиметрія, метр та ритм, динаміка та статика, контраст і нюанс, фактура та колір, пропорції та масштаб, текстура та будова — також отримують нові форми.

9. Досліджено візуально-естетичні інтерпретації сучасної української книги як синтетичний продукт проектної культури; визначено інтегральний та мультидисциплінарний характер дизайн-процесу створення сучасної книги, відповідно до тенденцій розвитку інноваційних технологій та візуального контенту. Зазначено, що класичні уявлення про візуальні художні стандарти окремих складників книжкових проектів сьогодні не є визначальними, поступившись загальним креативним параметрам дизайн-ідеї, візуального проектного мислення та оригінальним способам їх реалізації.

Досліджено сучасну книжкову графіку та проектні підходи візуалізації ілюстративних рішень у формуванні креативних образів засобами дизайну для ефективної презентації ідей. Зазначено, що ознаки візуального прояву сьогодні фіксуються на всіх рівнях книжкового проекту – від фонових деталей до повноцінних ілюстрацій, спрямованих на передбачувану емоцію споживача. Окреслено візуально-комунікативні концепції сучасної традиційної друкованої книги в Україні. Доведено, що такі проекти є багатошаровою художньою системою, всі компоненти якої реалізуються на різних рівнях взаємодії елементів книжкового ансамблю. З'ясовано, що український книжковий дизайн

має особливий емоційний лад, колористичне та графічне вирішення і демонструє наповнення образної проєктної складової концептуальними компонентами, що являють собою певну герменевтичну екзистенцію між текстом і контекстом.

10. Досліджено особливості графічного дизайну в естетиці проєктних рішень української книги як відтворення національного культурного коду. Визначено, що сучасна українська ілюстрація стає самоцінним культурним кодом у процесі семіотичних трансформацій, вступає у зв'язок з сучасним національним корпусом художніх текстів та графіки крізь риторико-інформаційні концепції дизайну, сутнісно трансформуючи художні твори з «брендовими» ілюстраціями від авторитетних художників. Обґрунтовано можливості композиційних інновацій в дизайні сучасної української книги. Розглянуто інфографіку як особливий дизайн-прийом, що сьогодні набув широкого розповсюдження в якості елемента дизайну художніх видань.

Доведено актуалізацію візуального контенту у порівнянні з вербальним шляхом переміщення акцентів з великих текстових блоків на користь ілюстрації та інфографіки. Зазначено необхідність пошуку оптимального балансу між естетикою і функціональністю книги як дизайн-продукту при розробці відповідних інфографічних систем. Запропоновано систематизацію інфографічних проявів у дизайні української художньої книги на основі існуючої класифікації інфографіки. Розглянуто стильові вирішення шрифтів української художньої книги. Визначено художню властивість каліграфії як актуального та ефективного прийому у книжковому дизайні.

Досліджено художньо-образні трансформації форми у мистецтві української книги. Акцентовано зацікавленість споживачів в ексклюзивній художній роботі, поверненні мистецької вартості оригінальним зображенням, що проявляється у прагненні дизайнерів поєднати комфортні та потужні виробничі можливості сучасного програмного ІТ-інструментарію з ознаками «живої графіки» кінцевого ілюстративного продукту. Виявлено та

охарактеризовано основні риси візуального оформлення та представлення української книги: довільний дизайн-концепт, різноманітна палітра мистецьких технологій; широкий якісний діапазон фінального книжкового продукту, тяжіння до прояву національного компонента проєкту. Обґрунтовано необхідність інтегрованого підходу до оцінювання сучасних трансформацій візуальної мови українського книжкового дизайну; акцентовано використання сучасних технологічних інновацій щодо комплексного макетування книг, експериментів ілюстрування із застосуванням комп'ютерних графічних програм, а також синтетичність, декоративність, схильність до складної символіки в оформленні обкладинок та ілюстрацій, що помітно збагатило сучасну образно-візуальну мову подання контенту у творчій авторській індивідуальності.

11. Вивчено та класифіковано інноваційні форми художньо-технічного проєктування сучасних українських книжкових видань аналізованого періоду, що трансформувалися у конкретні альтернативні книгоформи, які характеризуються яскравими типологічними рисами верстки, ілюстрування, конструкції, проєктних технологій, візуальної комунікації: мальопис, арт-бук, інтерактивна книга, електронне видання, мультимедійне видання. Встановлено взаємозв'язки між інноваційними типами книжкової продукції на рівнях їхньої функціональності, художньої образності та доступності. Розроблено, систематизовано та схематично представлено формально-проєктну типологію у дизайні сучасної української книги. Обґрунтовано взаємозв'язки типологічних груп альтернативних книгоформ у протиставленні звичним класичним різновидам традиційної друкованої книги (художній, дитячій, навчальній/науковій книгам, а також довідково-енциклопедичним та альбомним виданням), що яскраво розрізняються між собою за низкою формально-проєктних характеристик (за конструктивними, форматними, естетичними, функціональними та іншими критеріями).

12. Окреслено інтерактивні проєктні дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання як засіб збагачення художньо-образної системи української

книги. Визначено інтерактивні варіанти сучасною інноваційною формою традиційної книги з перехідними етапами – від класичного друкованого видання до повністю технологізованого електронного. Представлено актуальні етапи сучасного проєктування, котрі включають автоматизовані процеси конструювання книжкового блоку, побудови модульної сітки, безпосередньо верстки, програмну роботу з шрифтовими гарнітурами, ілюстрування, каліграфію тощо, які в сукупності націлені на створення неповторного художньо-дизайнерського образу, наповненого смисловими асоціаціями та складною семантикою.

Визначено, що дизайн книги поступово набуває якостей комунікативного коду, котрий пропонується читачеві для декодування та інтерпретації знаків у книжковому ансамблі з багатошаровою семантичною структурою та складною архітектонікою. Запропонована авторська проєктна система сучасної книги у контексті розвитку вітчизняного дизайну. Представлена проєктна система спирається на тенденції у сучасному вітчизняному книжковому дизайні, відображає динамічне трансформування жанрів і проєктних форм: нові книгоформи (відмінні від класичних проєктів високотехнологічною конструкцією, ускладненим семантико-комунікативним полем, варіативністю макету тощо); звичні жанри (набувають синтетичності у візуальному та функціональному аспектах); а в межах традиційних типів книжкових видань генеруються гібридні інваріанти, що на тлі загальномистецьких і культурних світових тенденцій презентують суто український продукт, не втрачаючи національних ознак на догоду модним трендам.

Представлене дослідження не вичерпує проблематику окресленої теми. Перспективними напрямками подальших досліджень, зокрема, є застосування нестандартних конструктивних та ІТ-рішень книжкового блоку у загальному пошуку креативних ідей художнього оздоблення української книги кінця ХХ – початку ХХІ століть, еволюція кожного книжкового жанру у контексті дизайн-діяльності. Дослідженням підтверджено, що дизайн сучасної української книги яскраво ідентифікується на тлі аналогічної друкованої

продукції інших європейських країн як унікальний національний продукт, що вирізняється стилістичною контрастністю, художньо-образною складністю, графічною деталізацією, декоративізмом, концептуальною еkleктичністю, широкою інструментально-технологічною палітрою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Видавництво Старого Лева» розробило першу дитячу книжку для iPad. *ZAXID.NET*. URL: https://zaxid.net/vidavnitstvo_starogo_leva_rozrobilo_pershu_dityachu_knizhku_dlya_ipad_n1236729 (дата звернення 02.07.2024).
2. 15 українських арт-видань, якими нас потішив 2017. *Art Ukraine*. 2017. URL: artukraine.com.ua/a/1 (дата звернення: 20.08.2022).
3. 50 сучасних українських ілюстраторів. *Platfor.ma*. URL: <https://platfor.ma/specials/illustrators/> (дата звернення: 25.09.2022).
4. ARS_LONGA. Віртуальна виставка, присвячена 135-ій річниці від Дня народження Миколи Погрібняка. *Дніпровський художній музей*. 11.03.2021. URL: http://artmuseum.dp.ua/?page_id=8836 (дата звернення: 23.07.2024).
5. Online виставка до 95-ї річниці від дня народження Григорія Гавриленка з фондової колекції музею. *Черкаський художній музей*. 7.07.2022. URL: <https://muzey.ck.ua/online-vistavka-do-95-yi-richnitsi-vid-dnia-narodzhiennia-khudozhnika-tvoriv-grighoriia-gavrilenka-iliustratsiyi-do-narodnikh-kazok-z-fondovoyi-koliektsiyi-muzieiu/> (дата звернення: 21.07.2024).
6. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – початку 1990-х років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 193–239.
7. Адаптивна роль плакату в контексті розвитку сучасного мистецтва: монографія / Колосніченко О., Остапенко Н., Пашкевич К. та ін. Київ : КНУТД, 2023. 220 с.
8. Александрович В. Боргове зобов'язання друкаря Івана Федоровича перед краківським купцем Фольтином Бертольдо від 29 травня 1581 року.

- Український археографічний щорічник. Нова серія.* 2002. Вип. 7, т. 10. С. 297–302.
9. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків. 2008. 40 с.
- 10.Аметова Л. М. Графічний дизайн у творчості Євгенії Гапчинської. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, 18–19 квітня 2019 р.).* Київ, 2019. С. 253–259.
- 11.Аметова Л. М. Інтерактивна книжкова графіка Євгенії Гапчинської. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2018. № 28. С. 82-86.
- 12.Аметова Л. Рекламні листівки Є. Гапчинської для МОЗ України проти коронавірусу в період карантину. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2020. № 29 (5). С. 218–228. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209740>.
- 13.Аметова Л. М. Художньо-образний поліморфізм творчості Євгенії Гапчинської в контексті масової культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ: Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2021. 19 с.
- 14.Антонович Є. А. Етноренесанси в культурі ХХ ст. та їхні етнодизайнерські виміри. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст.* Полтава: ПНПУ, 2015. Кн.1. С. 7–11.
- 15.Базилевич А. Альбом. Київ : Мистецтво, 1976.
- 16.Бакуменко О. Д. У сузір'ї «Дніпра»: літературні портрети. Київ : Дніпро, 2019. 608 с.
- 17.Барна Н. Дизайн у контексті художньої культури ХХ–ХХІ століття : монографія. Київ : університет «Україна», 2015. 353 с.

18. Батуревич І. Book Brothers Atelier: понад 99% людей не знають, що таке інтролігація. *Читомо*. 2020. URL: <https://chytomo.com/book-brothers-atelier-ponad-99-liudej-ne-znaiut-shcho-take-introlihatsiia/> (дата звернення: 22.07.2024)
19. Бездоганна недосконалість – творчість Сергія Пояркова. *Nevespic*. 23.02.2011. URL: <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/112-bezukuriznennoe-nesovershenstvo-tvorchestvo-sergeya-poyarkova.html> (дата звернення: 22.07.2024)
20. Белічко Н. Книжкова графіка 50–70-х років ХХ століття. Київ, 2003. 128 с.
21. Белічко Н. Народні традиції в творчості Василя Перевальського. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 33–51.
22. Белічко Н. Ю. Українська книжкова графіка 50–70-х років ХХ ст. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2003. Вип. 8. С. 126–141. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2003_8_9.
23. Белічко Ю. В. Георгій В'ячеславович Якутович : Нарис творчості українського графіка. Київ, 1968. 94 с.
24. Бердинських С. О., Яковлев М. І. Якості експресії проектної графіки. *Art and design*. 2024. № 1 (25). С. 78–90. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.1.7>.
25. Божко Т. Інфографіка як інформаційна система: проблеми кодування інформації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 46. С. 198–208. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258795>.
26. Бондар Л. *Illustration in Ukraine: Ілюстрація в Україні*. Київ : СР Publishing, 2021. 208 с.
27. Борисенко О. М. Становлення і розвиток комунікативного дизайну в Галичині другої половини ХІХ – першої третини ХХ століть: дис. ... канд. мист. : 17.00.07. Львів, 2019. 329 с.

- 28.Бразелл Д., Девіс Д. Як зрозуміти ілюстрацію / пер. з англ. Київ: ArtHuss, 2019. 175 с.
- 29.Бразелл Д., Девіс Д. Як стати успішним ілюстратором / пер. з англ. Л. Базь, Т. Кривовяз. Київ : ArtHuss, 2018. 208 с.
- 30.Брюханова Г. Професійна підготовка майбутніх фахівців з дизайну друкованої продукції в Україні (60-ті роки ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. Наук: 13.00.04. Київ, 2016. 22 с.
- 31.Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія : Могилянська школа* : колективна монографія. Київ, 2018. С. 130–165.
- 32.Будник А. В. Типографіка, шрифтова обкладинка та елементи навігації (рубрики) українських журналів 1920–30-х рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 1 С. 19–28.
- 33.Будник А. В. Українські шрифти у видовищному плакаті першої третини ХХ століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 5. С. 12–16.
- 34.Будник А. В. Художник українських енциклопедій Роман Олексійович Селівачов (1914 – 1995). *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2016. Вип. 11 : Молоде мистецтво України : Сучасні вектори розвитку художньої освіти в умовах формування нової культурної реальності в суспільстві. С. 160–180. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/SUCH_PROBL_HUD_OSVITY_11.pdf (дата звернення: 20.07.2021).
- 35.Будник А., Снісаренко В., Олійник В. Анімалістична тема у творах молодих українських дизайнерів у період повномасштабного російського вторгнення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 65, Том 1. С. 48–55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-8>.
- 36.Бусько А. Ілюстрування дитячих книг в Україні. *Дев'ята всеукраїнська практично-пізнавальна конференція*. URL:

<http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/39-dev-yata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-konferentsiya/128-ilyustruvannya-dityachikh-knig-v-ukrajini>
(дата звернення: 25.09.2022).

37. В Україні заснували нове видавництво «Біла Сова». *Читомо*. 2021. URL: <https://chytomo.com/v-ukraini-zasnuvaly-nove-vydavnytstvo-bila-sova/> (дата звернення: 21.07.2024).
38. Валуєнко Б. Архітектура книги. Київ : Мистецтво, 1976. 216 с.
39. Валуєнко Б. Деякі проблеми сучасного мистецтва технічної книги. *Книгознавство*. 1983. № 19. С. 107–110.
40. Валуєнко Б. Заради мистецтва книги. *Друкарство*. 2004. № 6. С. 67–73.
41. Валуєнко Б. Сучасний український шрифт [гарнітура В. Хоменка]. *Мистецтво*. 1968. № 6. С. 35–36.
42. Валуєнко Б. Шрифт в художньому оформленні сучасних книжкових видань в Україні. *Друкарство*. 1994. № 1. С. 16–19.
43. Васьківська О. Книговидавнича справа в губерніях України у роки визвольних змагань (1917–1920 рр.): тенденції розвитку. *Вісник Книжкової палати*. 2018. № 2. С. 38–48.
44. Величко Н. В. Інтерактивність як засіб формування дизайну дитячої друкованої книги : дис. ... докт. філ. : 022. Харків, 2021. 367 с.
45. Величко Н. В. Тенденції розвитку засобів візуальної комунікації в контексті дизайну книги. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С. 5–13. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2020.03.005>
46. Величко Н. Визначення терміна «інтерактивна дитяча друкована навчальна книга» в контексті графічного дизайну. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. № 1. С. 34–41.
47. Вельможко В. Видавець з Чернігівщини Юхим Фесенко друкував в Одесі українські книги і гроші. *Земля і воля*. 2013. URL:

http://zemlyaivolya.net/news/drukuvav_knigi_groshi_unr.html (дата звернення: 17.09.2022).

- 48.Веремеєнко Т. Р. Малюнки Іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті: взаємодія тексту та зображення. *Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва*. 2017. Вип. 1 (3). С. 1–88.
- 49.Вернигора О. М. Книжкові видання для найменших читачів: проблеми і перспективи. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2008. Т. 31. С. 49–54. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php/index.php?act=article&article=2288> (дата звернення: 10.01.2024).
- 50.Видавництво «Дніпро»: книги в інтернет-каталозі книгарні «Наш формат». URL: <https://nashformat.ua/publishers/dnipro-books> (дата звернення 01.03.2021).
- 51.Видавництво «Основи» видасть поему Тараса Шевченка «Катерина». *Хмарочос*. 2018. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2018/07/04/vidavnitstvo-osnovi-vidast-poemu-tarasa-shevchenka-katerina/> (дата звернення: 20.08.2022).
- 52.Видавництво «Ранок». 2022 р. URL: ranok.com.ua (дата звернення: 20.08.2022).
- 53.Виставка Поліни Дорошенко «Ілюстрації до «Лісової пісні» Лесі Українки». Національна бібліотека України для дітей. 2021. URL: <https://chl.kiev.ua/Default.aspx?id=9453> (дата звернення: 20.08.2022).
- 54.Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2014. 18 с.
- 55.Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.*: у 2 кн. Київ, 2006. Кн. 2. С. 424–481.

56. Відомий український художник презентував на 26 Bookforum у Львові унікальний кириличний шрифт для осіб з дислексією. *ТСН*. 20.09.2019. URL: <https://tsn.ua/books/vidomiy-ukrayinskiy-hudozhnik-prezentuvav-na-26-bookforum-u-lvovi-unikalniy-kirilichniy-shrift-dlya-osib-z-disleksiyeyu-1414419.html> (дата звернення: 29.08.2022).
57. Владислав Єрко. *Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА»*. URL: http://ababahalamaha.com.ua/uk/Єрко_Владислав (дата звернення: 21.08.2022).
58. Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. Київ: Мистецтво, 1977. С. 12–13.
59. Водолазька С. Сучасна видавнича галузь східноєвропейського регіону: інноваційні детермінанти та актуальні трансформації : дис. ... д-ра наук із соціальних комунікацій : 27.00.05. Київ, 2016. 488 с.
60. Волинець Г. Сучасні тенденції використання інфографіки. *Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації*. 2013. № 3–4. С. 67–72.
61. Володимир Юрчишин. Мистецтво книги. Вибране з колекції Музею книги і друкарства України : каталог. Київ : Музей книги і друкарства України, 2015. 92 с.
62. Воротнюк М. С., Мулкохайнен В. А. Карткова гра як різновид дизайн-продукції. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей VI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27–28 березня 2024 р.)*. Київ, 2024. Ч. 1. С. 119–121.
63. Врона І. І. Михайло Гордійович Дерегус : нарис про життя і творчість. Київ, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.
64. Габрель Т. Методи активізації творчості дизайнера засобами комп'ютерних технологій : дис. ... канд. мистецтв-ва : 17.00.07 - Дизайн. Львів, 2018. 220 с.

65. Гавенко С. Кваліметричний огляд поліграфічного виконання дитячих видань українського книжкового ринку. *Вісник книжкової палати*. Київ, 2011. № 2. С. 46–50.
66. Гавенко С. Методологічні проблеми дизайну книги як техніко-естетичної системи. *Поліграфія і видавнича справа*. 2002. № 39. С. 125–128.
67. Галина Іванівна Галинська. *Pinterest*. URL: <https://www.pinterest.com/pin/716705728188949737/> (дата звернення: 21.07.2024).
68. Галькевич Т. А., Цинковська І. І., Юхимець Г. М. Фонди Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського як джерельна база вітчизняної іконографії. *Українська біографістика*. 2010. № 7. С. 306–333.
69. Гезалян І. «Ілюстрація має бути чесною»: молоді українські художники про свою творчість. URL: <https://zeitgeist.platfor.ma/young-illustrators/> (дата звернення: 25.09.2022).
70. Гемінгвей Е. Острови поміж течій. *Видавництво Старого Лева*. 2020. URL: <https://starylev.com.ua/ostrovyy-pomizh-techiy> (дата звернення: 06.09.2022).
71. Георгій Якутович. *Я Галерея*. URL: <https://yagallery.com/authors/georgij-yakutovich> (дата звернення: 21.07.2024).
72. Гламазда М. Творчий доробок родини Мітченків. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 4. С. 86–87.
73. Головка Т. Художник з душею дитини. *День*. 2016. № 218. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/khudozhnyk-z-dusheyu-dytyny> (дата звернення: 22.08.2022).
74. Голуб І. Кость Ткаченко: прізвище у видавничих даних. І не тільки... *Мос Придніпров'я: Календар пам'ятних дат Дніпропетровської області на 2012 рік*. У 2-х ч. Ч. І. І півріччя. Дніпропетровськ : ДОУНБ, 2011. С. 157-165.

- 75.Голуб І. Кость Ткаченко: художник книги – мистецького витвору. *ДніпроКультура: Портал культурного надбання Дніпропетровщини*. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/kniga_hudozhnik (дата звернення: 25.07.2024).
- 76.Гомирєва О. Рукописний шрифт у творчості Василя Чебанника. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 291–295.
- 77.Гончарова Н. Технологія доповненої реальності в підручниках нового покоління. *Проблеми сучасного підручника*. 2019. Вип. № 22. С. 46–56. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/psp_2019_22_8(дата звернення: 25.07.2024).
- 78.Городенко Л. Теорія мережевої комунікації: монографія. Київ : Академія Української Преси, Центр Вільної Преси, 2012. 387 с.
- 79.Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія / М. Колосніченко, Є. Гула, К. Пашкевич, Т. Кротова, М. Яковлев, О. Колосніченко, Н. Остапенко, Н. Чупріна та ін. Київ: КНУТД, 2022. 280 с.
- 80.Григораш С., Бурківська Л. Інформаційний продукт як канал комунікації та результат видавничої діяльності. *Society. Document. Communication*. 2021. Вип. 11. С. 270 – 284.
- 81.Гула Є. Мистецтво коміксу та графіті – сучасний світогляд у графічному дизайні. *Art and Design*. 2021. № 1. С. 55–61. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.5>.
- 82.Гунька А. Графічний доробок Івана Їжакевича у виданнях журналу «Нива» 1888–1917 рр. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 42. С. 80-86.
- 83.Давиденко Л. Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції та інновації. *Науковий вісник мелітопольського державного педагогічного університету*. 2014. № 1 (12). С. 115–118.

84. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: монографія. Харків: ХДАДМ; Колорит, 2005. 244 с.
85. Данкан Р., Сміт М., Левіц П. Сила коміксів. Історія, форма й культура / пер. з англ. Д. Скорбатюка. Київ : ArtHuss, 2020. 512 с.
86. Державному спеціалізованому видавництву художньої літератури «Дніпро» – 100 років. *Дніпро*. URL: <https://sites.google.com/view/dnipro-100-rokiv/home?authuser=0> (дата звернення 12.02.2021).
87. Дизайн: словник-довідник / ред. М. І. Яковлева. Київ : Фенікс, 2010. 384 с.
88. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування : науково-методичне видання / В. О. Свірко, О. В. Бойчук, В. М. Голобородько, А. Л. Рубцов, О. В. Кардаш, О. В. Чемакіна. Київ: УкрНДІ ДЕ, 2016. 196 с.
89. Дніпру – 100 років. Персоналії. *Дніпро*. URL: <https://sites.google.com/view/dnipro-100-rokiv/home/персоналії> (дата звернення: 24.07.2024).
90. Дорошенко Ю. У майстерні художника. Анатолій Базилевич. *Криниця*. 1996. № 10–12.
91. Друга Всеукраїнська трієнале книжкової графіки 2010–2013 : каталог НСХУ; НАОМА України. Київ, 2013. 63 с.
92. Дубневич М. Кваліметричний аналіз поліграфічного оформлення книжкових видань для дітей. *Поліграфія і видавнича справа*. 2016. № 2 (72). С. 154–161.
93. Дудник І. Українська літера. Латиниця витісняє кирилицю. Український шрифт просувають на голому ентузіазмі. *Український Тиждень*. 2009. 3 лип. № 26 (87).
94. Дурняк Б. В., Ткаченко В. П., Чеботарьова І. Б. Стандарти в поліграфії та видавничій справі : довідник. Львів, 2011. 320 с.
95. Еко У., Кар'єр Ж-К. Не сподівайтесь позбутися книжок : пер. з франц. І. Славінської. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 256 с.

- 96.Електронна бібліотека «Україніка». *НБУВ*. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe> (дата звернення: 21.07.2024).
- 97.Електронні книжки та електронні читанки (рідери) в бібліотеці: з чого почати? / уклад.: Пашкова В. С., Ярошенко Т. О. ; Укр. бібл. асоц., НПБ України, НБ НаУКМА. Київ: Самміт-Книга, 2013. 64 с.
- 98.Ергономіка і дизайн. Проектування сучасних видів одягу : навч. посібник / М. В. Колосніченко та ін. Київ : ПП «НВЦ «Профі», 2014. 386 с.
- 99.Єфімова М. Дизайн дитячої книги України: проектно-художні принципи і засоби: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків. 2015. 18 с.
100. Єфімова М. П. Видавництва дитячої книги в Україні : новітні видавничі технології. *Теорія та практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 7. С. 157–167.
101. Єфімова М. П. Інтерактивна дитяча книга в Україні: становлення та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. № 19. С. 259–263
102. Жалко Т. Культура української книги: сучасна книговидавнича концепція. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2009. № 17. С. 242–252.
103. Женченко М. І. Технології макетування і верстання інтерактивних електронних видань. *Обрії друкарства*. 2020. № 1 (8) С. 62–75. DOI: [https://doi.org/10.20535/2522-1078.2020.1\(8\).190089](https://doi.org/10.20535/2522-1078.2020.1(8).190089).
104. Женченко М. Цифрові трансформації видавничої галузі : монографія. 2-ге вид., змін і доповн. Київ: Жнець, 2019. 440 с.
105. Женченко М. Цифрові трансформації видавничої галузі. Київ, 2018. 211 с.
106. Заварова Г. Художник Григорій Гавриленко. *Наука і культура: Україна: щорічник*. Вип. 20. Київ: Знання, 1986. 496 с.

107. Загаєцька О. Книжкове мистецтво Володимира Юрчишина. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 76–79.
108. Зайцева В. І. Традиції і пошуки в галузі архітекτονіки українського книжкового мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* 2016. Вип. 36. С. 261–267.
109. Зайцева В. Неофольклорні особливості творчості Валентина Гордійчука і Анатолія Токарева. *Арт-платФОРМА* : альманах. Київ, 2021. Вип. 1(3). С. 346–360.
110. Зайцева В. Нові художньо-естетичні засади творчості українських графіків періоду «хрущовської відлиги». *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 66–69. URL: <https://www.mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/170> (дата звернення: 21.08.2022).
111. Зайцева В., Буйгашева А., Стрельцова С. Образотворча своєрідність української книжкової графіки ХХ століття в загальноєвропейському культурному просторі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 2 (40). С. 4–10.
112. Запаско Я. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів: Вища школа, 1974. 224 с.
113. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, 1995. 480 с.
114. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Львів: Вища школа, 1984. 131 с.
115. Здражко А. Є. Відтворення ілюстративних елементів у дитячій літературі. *Мовні та концептуальні картини світу*. 2011. № 36. С. 351–355.
116. Зільбер Д. Розмова про ілюстрацію в піжамі та з філіжанкою кави. Київ: ArtHuss, 2020. 256 с.

117. Злобіна Т. Графіка на дотик. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4 (68). С. 98–99.
118. Іванов С. Основи композиції видання. Львів : Світ, 2013. 103 с.
119. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ ст.: Антологія : у 2 ч. / упор. Р. М. Яців. Львів. 2012. Ч. 2. 832 с.
120. Ілюстровані Владиславом Єрком книги, що вийшли друком в «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». 2022. URL: http://ababahalamaha.com.ua/uk/Category:%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%84%D1%80%D0%BA%D0%BE (дата звернення: 21.08.2022).
121. Інтерв'ю з художником Сергієм Якутовичем. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, червень, 2012 рік.
122. Інтерв'ю з художником Валентином Гордійчуком. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, липень, 2015 рік.
123. Інтерв'ю з керівником творчого відділу ДП «Державне спеціалізоване видавництво художньої літератури “Дніпро”» Лідією Вакуленко. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, березень, 2017 рік.
124. Інтерв'ю з ілюстратором Владиславом Єрком. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, березень, 2017 рік.
125. Інтерв'ю з мисткинею і педагогом Галиною Галинською. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, березень, 2017 рік.
126. Інтерв'ю з ілюстратором Костем Лавром. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, квітень, 2017 рік.
127. Інтерв'ю з головою видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» Іваном Малковичем. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, травень, 2017 рік.
128. Інтерв'ю з дизайнером видавництва «Мистецтво» Леонідом Прибегою. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, квітень, 2018 рік.

129. Інтерв'ю з моушн-дизайнером Володимиром Кубісом. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, березень, 2021 рік
130. Інтерв'ю з мистецтвознавцем Олегом Руденком. Приватний архів В. Мулкохайнен. Львів, червень, 2022 рік.
131. Інтерв'ю з видавцем, художником, викладачем Федором Лукавим. Приватний архів В. Мулкохайнен. Львів, червень, 2022 рік.
132. Інтерв'ю з дизайнером, художником, викладачем Андрієм Будником. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, липень, 2022 рік.
133. Інтерв'ю з художницями – сестрами Світланою та Наталею Лопуховими. Приватний архів В. Мулкохайнен. м. Київ, 15.12.2022.
134. Інтерв'ю з директоркою ВБ «АДЕФ-Україна» Аллою Істоміною. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, січень, 2023 рік.
135. Інтерв'ю з мистецтвознавицею Ольгою Школьною. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, лютий, 2023 рік.
136. Інтерв'ю з художницею-ілюстраторкою Еллен Орро. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, березень, 2023 рік.
137. Інтерв'ю з цифровим ілюстратором Олексієм Чистіковим. Приватний архів В. Мулкохайнен. Київ, квітень, 2023 рік.
138. Ісаєвич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. Львів, 1975.
139. Історія видавництв України. Державні видавництва України. 1917–2007 рр. Київ : Книжкова палата України імені Івана Федорова, 2009. 34 с. URL: http://ukrbook.net/elektr/publ/istor_vydav.pdf (дата звернення: 12.02.2021).
140. Історія українського мистецтва : у 5 т.: НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського / гол. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5. С. 510–578.

141. Казовський Г. Книжкова графіка митців Культур-Ліги : каталог книг, ілюстрованих художниками Культур-Ліги. Харків: Дух і літера, 2011. 240 с.
142. Кара-Васильєва Т. В. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2007. Вип. 7. С. 53–64.
143. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. статей.* / за ред. М. І. Яковлєва. Київ: Фенікс, 2012. С. 111–121.
144. Кара-Васильєва Т. В. Стиль модерн в Україні. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.
145. Кара-Васильєва Т. В., Чеусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «Великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
146. Кара-Васильєва Т. В., Яковлєв М. І., Чуйко О. Д., Шмагалю Р. Т., Чепелюк О. В. Генеза та становлення проєктної мови візуальних образів та комунікативних практик у контексті культурно-мистецької спадщини України. *Art and design*. 2023. № 1 (21). С. 96–105. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/23461/1/artdes_2023_N1_P096-105.pdf (дата звернення: 24.07.2024).
147. Каракоз О. Історія книги. Київ: Ліра-К, 2018, 360 с.
148. Каракоз О. О. Традиційна книга – феномен сучасного соціокультурного простору. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2019. № 3. С. 93–100.
149. Касіян В. І. Автопортрет: літературно-мистецьке видання / упор. Я. П. Гоян. Київ: Веселка, 2004. 671 с.
150. Касьяненко К. Українська ігрова дитяча книжка: витоки, стан, тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ. 2016. 18 с.

151. Книги, які «оживають»: інтерактивні додатки, які роблять книгу справжнім дивом. 21 травня 2018. URL: <https://naurok.com.ua/post/knigi-yaki-ozhivayut-interaktivni-dodatki-yaki-roblyat-knigu-spravzhnim-divom> (дата звернення: 23.07.2024).
152. Композиція видання: Дизайн художньої літератури : практикум ; навч. посібник для студ. спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» : КПІ ім. Ігоря Сікорського / укладач І. П. Шалінський. Київ: КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2020. 92 с. URL: <https://ela.kpi.ua/items/4c3886f6-6e1f-431f-8537-91e0de83a805> (дата звернення: 23.07.2024).
153. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945-1989 років. Київ : Родовід, 2019. 480 с.
154. Кость Лавро. *А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА*. 2022. URL: http://ababahalamaha.com.ua/uk/Лавро_Кость (дата звернення: 21.08.2022 р.)
155. Криволапов М. Анатолій Базилевич. Київ, 1976. 18 с.
156. Кротова Т. Ф., Осадча А. М. Дизайн та реклама в контексті візуального сприйняття. *Інноваційні наукові дослідження: теорія, методологія, практика* : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 26–27 лютого 2021 р.). Київ : ГО «Інститут інноваційної освіти», 2021. С. 38–42.
157. Кузнецова І. О. Моделювання візуального сприйняття об'єктів дизайну, декоративно-прикладного і образотворчого мистецтва: дис. ... д-ра техн. наук : 05.01.03. Київ : КНУБА, 2006. 415 с.
158. Кузьменко О. Д. Книга як арт-об'єкт: спроба соціально-філософської експлікації посткласичного інобуття книги. *Гуманітарний часопис*. 2014. № 2. С. 85–94.
159. Кюртен Й., Неділько Н. Якісний дизайн і оздоблення – додаткові козири книги в цифрову добу. *Deutsche Welle*. 2013. URL:

<https://www.dw.com/uk/%D1%8F%D0%BA%D1%96%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD-%D1%96-%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%B4%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96-%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%80%D1%96-%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8-%D0%B2-%D1%86%D0%B8%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%83-%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D1%83/a-17240433> (дата звернення: 17.03.2024).

160. Лагутенко О. А. Graphien графіки: нариси з історії української графіки ХХ ст. Київ: Грані-Т, 2007. 167 с.
161. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
162. Ламонова О. «Новий стиль» в українській графіці кінця 50-х — початку 70-х років. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 1999. № 6. С. 185–191.
163. Ламонова О. В. Київська книжкова графіка кінця 50-х – початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри : Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006.
164. Ламонова О. Графічний цикл Надії Лопухової до «Лісової пісні» Лесі Українки (1970). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2000/2001. № 6/1. С. 81–85.
165. Ламонова О. Ілюстрації Галини Галинської до казки Ш. Перро «Попелюшка» в контексті української графіки 1970-х рр. *Вісник*

- Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2011. № 5. С. 117-122.
166. Ламонова О. Мистецтво книжкового оформлення: творчість Володимира Юрчишина. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2012. № 12. С. 76–80.
167. Ламонова О. Проблема стилістичної єдності в київській графіці 60-х рр. ХХ ст. і рання творчість Сергія Адамовича. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* 2009. № 3/4. С. 95–102.
168. Ламонова О. Рання творчість Володимира Куткіна. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2009. № 17. С. 82–89.
169. Ламонова О. Рання творчість Георгія Якутовича і проблема стилістичної єдності в київській графіці 60-х рр. ХХ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* 2009. № 1–2. С. 47–59.
170. Ламонова О. Творчість Світлани Дубцової в контексті української книжкової графіки 70-80-х рр. ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2012. № 7. С. 100–110.
171. Ламонова О. Феномен продовження традицій «шестидесятництва» в сучасній українській графіці (на прикладі творчості О. І. Губарева). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія.* 2008. № 4–5. С. 200–207.
172. Ламонова О. Шевченківські видання Володимира Юрчишина. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2013. № 13. С. 54–61.
173. Ламонова О. Шляхи української графіки II-ї половини ХХ століття. URL: <https://modern-museum.org.ua/statti/oksana-lamonova-shliakhy-ukrainskoi-hrafi-ky-ii-i-polovyny-khkh-stolittia/> (дата звернення: 10.02.2024).
174. Ламонова О. Ілюстрації Олександра Івахненка до кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2014. № 7. С. 73–80.

175. Лесняк В. Відтворення шрифтової спадщини. Київ : ArtHuss, 2020. 160 с.
176. Лежнєв О. Становлення графічного дизайну в Україні: досвід регіональних графічних шкіл 70–90-х рр. ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. 178 с.
177. Лєсканова М. Книгосховище продовжує відкривати свої скарби. *Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія* : вебсайт. URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=SGallery&idg=6> (дата звернення: 21.07.2024).
178. Листвак Г. Б. Ілюстративний матеріал видання як додатковий засіб його промоції. *Журналістика. Філологія. Медіаосвіта* : збірник наукових праць. Полтава, 2014. С. 122–125.
179. Листвак Г. Ірина Николин: «Суть моєї роботи – в ручній праці...» : інтерв'ю. *Читомо*. 2012. URL: <https://archive.chytomo.com/interview/iryna-nykolyn-sut-moueyi-roboty-v-ruchniy-pratsi> (дата звернення: 23.07.2024).
180. Листвак Г. Риси «книги художника» в сучасних українських виданнях. *Поліграфія і видавнича справа*. 2012. № 4 (56). С. 39–44.
181. Література і зображення. URL: <http://litakcent.com/2016/03/15/literatura-ta-zobrazhennja/> (дата звернення: 25.09.2022).
182. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. С. 170.
183. Літопис руський / пер. з давньоруської Л. Є. Махновця ; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ: Дніпро, 1989. 591 с.
184. Логвін Г. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ, 1990. 408 с.
185. Лупенко В. Дитячі інтерактивні електронні видання : перспективи розвитку в Україні. *Український інформаційний простір*. 2014. № 3. С. 267–271.

186. Маєр Д. WORKFLOW: Практичний посібник до творчого процесу. Київ: ArtHuss, 2020. 304 с.
187. Майстерня „Аграфка“: Найважливіше – виловити «ключі», які відкривають двері для візуальних комунікацій. *Український журнал*. 2014. № 4. С. 52–55. URL: <https://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/1355/> (дата звернення: 24.07.2024).
188. Максимлюк І. В. Мистецтво графіки Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століть: культурологічний аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2018, 224 с.
189. Малкович І. Лавро Костянтин Тихонович. *Енциклопедія сучасної України: у 30 т.* / ред. кол. І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001–2020. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=52792 (дата звернення: 23.07.2024).
190. Маркова В. Книга в соціально-комунікативному просторі: минуле, сучасне, майбутнє : монографія. Харків : ХДАК, 2010. 252 с.
191. Мартинюк В. Основи додрукарської підготовки образотворчої інформації. Київ: 2014. 103 с.
192. Мельник О. Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації: проблеми техніки та стилю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2015. № 1 (33). С. 157–161.
193. Мигаль С. П. Дизайн в іменах. Львівська школа. Львів : Папуга, 2010. 156 с.
194. Мистецтво (видавництво) / Н. Д. Прибєга. *Енциклопедія сучасної України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. Т. 20.* URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=65375 (дата звернення: 23.07.2024) ; *Літературознавча енциклопедія: у 2 т.* / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ

- «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. С. 43. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat2/page/n43/mode/2up> (дата звернення: 23.07.2024).
195. Михайлова Р. Д. Нова теоретико-методологічна модель класифікації видів мистецтв образотворчого ряду. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Херсон, 08–10 вересня 2021 р.). Херсон: ХНТУ, 2021. С. 28–30.
196. Михайлова Р. Д. Рецензія на монографію Катерини Станіславської «Мистецькі форми сучасної видовищної культури». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 288–291. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_3_47 (дата звернення: 15.05.2022).
197. Михайлова Р. Д., Гула Є. П., Березницька М. О. Образно-змістовний ряд роману «Берестечко» у графічній презентації Сергія Якутовича. *Art and Design*. 2023. № 4 (24). С. 112–121. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.4.10>.
198. Михайлова Р. Д. Брама у просторі і часі: монографія. Київ: КНУТД. 2020. 188 с.
199. Міжнародний книжковий фестиваль (3-5 вересня 2021, м. Дніпро). *Bookspace*. 2021. URL: <https://bookspacefest.com/> (дата звернення: 21.07.2024).
200. Міжнародний книжковий фестиваль «Book Space» (м. Дніпро). *Book Space*. 2021. URL: <https://bookspacefest.com/> (дата звернення: 23.07.2024).
201. Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал». *Мистецький Арсенал*. 2021. URL: <https://artarsenal.in.ua/knyzhkovyj-arsenal-2/> (дата звернення: 23.07.2024).
202. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту. Київ:

- Грамота, 2007. 207 с.
203. Мітченко В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика, кирилиця і латиниця, історія і сучасність. Київ : Laurus, 2018. 288 с.
204. Мітченко В. Каліграфія. Київ : Грамота. 2012. 48 с.
205. Могилевський В. Навколо «Енеїди». *Art line*. 1998. № 4.
206. Мосюндз К. Інтерактивні книжки як інноваційний спосіб подання інформації. *Український інформаційний простір*. 2014. № 3. С. 272–276.
207. Мулкохайнен В. А., Бойко В. А. Образотворчий потенціал імерсивних технологій в українському дизайні. *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. 2024. № 1 (31). С. 124–132. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.14>.
208. Мулкохайнен В. Комунікативні моделі історичної інфографіки. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. № 50. С. 169–175. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306806>.
209. Мулкохайнен В. Львівські інтерпретації художнього образу книги. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 46. РДГУ. 2023. С. 275–280. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.709>
210. Мулкохайнен В. А., Голота О. С. Проектні аналогії веб-дизайну та дизайну багатоаркушевої поліграфічної продукції. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей VI Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 27–28 березня 2024 р.) / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2024. Ч. 1. С. 172–174.*
211. Мулкохайнен В. А., Гончаренко І. Р. Анімаційний кліпмейкінг у контексті актуальних дизайн-технологій. *Perspectives of contemporary science: theory and practice. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. SPC "Sci-conf.com.ua"*. Lviv, Ukraine. 2024. P. 1173–1175. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-perspectivesof-contemporary-science-theory-and->

- [practice-26-28-05-2024-lviv-ukrayina-arhiv/](#) (дата звернення: 23.07.2024).
212. Мулкохайнен В. А., Крачко В. Д. Ефективні прийоми веб-дизайну. *Perspectives of contemporary science: theory and practice: Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. SPC "Sci-conf.com.ua"*. Lviv, Ukraine. 2024. P. 1175–1179. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-perspectives-of-contemporary-science-theory-and-practice-26-28-05-2024-lviv-ukrayina-arhiv/> (дата звернення: 23.07.2024).
213. Мулкохайнен В.А., Діханова К. В. Веб-дизайн як комплексний напрям діяльності: історія розвитку, жанрові різновиди. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей VI Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 27–28 березня 2024 р.)* / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2024. Ч. 1. С. 174–176.
214. Мулкохайнен В.А., Кузьменко В. О. Український графічний дизайн в умовах війни: актуальні напрями, специфічні прояви, мистецькі рефлексії. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей VI Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 27–28 березня 2024 р.)* / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2024. Ч. 1. С. 176–178.
215. Мулкохайнен В.А., Фостик П. П. Розвиток експозиційного дизайну в Україні у контексті глобалізації. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей VI Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 27–28 березня 2024 р.)* / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2024. Ч. 1. С. 178–181.
216. Надеждін А. Шевченкіана Василя Хвороста експонується в музеї Олександра Осмьоркіна. *Prostir. Museum*. 2019. URL: <http://prostir.museum/ua/post/41643> (дата звернення: 21.07.2024).

217. Надія Лопухова – заслужений діяч мистецтв України. *Бібліотечний вісник*. 1996. № 6. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bv_1996_6_23 (дата звернення: 23.07.2024).
218. Надія Лопухова : альбом / автор-упор. Л. І. Дмитрова. Київ : Мистецтво, 1981. 112 с.
219. Надія Лопухова. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/lopuhova-nadiya/> (дата звернення 23.07.2024).
220. Назаркевич Є. Архітектонічні особливості видань зі стереоілюстраціями, різних за соціально-функціональним призначенням. *Теорія і практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2016. № 9. С. 154–166.
221. Назаркевич Є. П. Стереозображення у графічному дизайні: монографія. Київ: Вид-во «Політехніка», 2018. 206 с.
222. Назаркевич Є. П. Художні засоби створення дизайну видань для дітей із використанням особливостей стерео-варіо зображень. *Вісник книжкової палати*. Київ, 2012. № 9. С. 6–11.
223. Назаркевич Є. Стереозображення в практиках арт-дизайну. *Теорія та практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2015. № 7. С. 134142.
224. Назаркевич М., Сторож О., Ключник І. Особливості розроблення інтерактивних електронних книг. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка» : Інформаційні системи та мережі*. 2015. Вип. 832, № 3. С. 332–347. URL: <http://ena.lp.edu.ua> (дата звернення 15.07.2024).
225. Наливайко О. Книги видавництва «Дніпро» в кожній бібліотеці – від сільської до академічної. *Державний комітет телебачення і радіомовлення України*. 29.11.2019. URL: kmu.gov.ua/news/knig (дата звернення: 06.09.2022 р.)
226. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; за ред. М. І. Яковлева ; Київ

- : Фенікс, 2012. 256 с.
227. Наші дизайнери. *Родовід*. 2022. URL: Rodovid.net (дата звернення: 22.08.2022)
228. Нестеренко П. Майстер книжкової графіки та екслібриса Микола Неймеш. *Справи сімейні*. 2023. URL: <https://familytimes.com.ua/istoriya/mayster-knyzhkovoyi-hra-fiky-ta-ekslibrysa-mykola> (дата звернення: 21.07.2024).
229. Нестеренко П. Художній образ української книги ХХ-ХХІ століть. Київ : Саміт-книга, 2021. 270 с.
230. Нестеренко П. Видавничий і друкарський знак. *Наукові записки : Гуманітарні науки*. Київ, 2003. Т. 22, ч. 1. С. 133–138.
231. Нестеренко П. Історія українського екслібриса. Київ : Темпора, 2016. С. 116–219.
232. Нікітенко К. Культура і суспільство: конфлікт між тоталітарним і особистим (на прикладі доби сталінізму). *Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія*. 2016. № 29. С. 12–26.
233. Овдієнко О. Книжкове мистецтво на Україні (1917–1974 рр.). Львів: Вища школа, 1974. 145 с.
234. Огар Є. І. Дитяча книга: проблема видавничої підготовки : навч. посіб. Львів : Аз-Арт, 2002. 159 с.
235. Огар Є. І. Мова дитячого літературного дискурсу: функціонально-комунікативні аспекти дослідження. *Вісник Сумського державного університету..* 2006. № 3 (87). С. 10–17.
236. Огієнко І. Історія українського друкарства. Київ : Либідь, 1994. 446 с. (Пам'ятки історичної думки України).
237. Огоновський О. Володимира Мономаха Поученіє дітям. *Хрестоматія староруська для висших клас гімназіяльних*. Лівів: Накладом фонду краєвого, 1881. С. 64–74.
238. Одеський художник Єфименко Віктор Георгійович. URL: <https://sorealizm.com.ua/gallery/artist/efimenko-vg-1933#> (дата звернення:

21.07.2024).

239. Олійник В. А. Друкована та електронна книги: відмінності дизайн-формату. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 27 квітня 2023 р.). У 2-х т. Київ : КНУТД, 2023. Т. 1. С. 92–95.
240. Олійник В. А. Традиції книжкового дизайну Одещини. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі*: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених (Київ, 7-8 квітня 2023 р.). Київ: КНУКіМ, 2023. С. 105–111.
241. Олійник В. А., Дробіна Т.І. Розвиток сучасної східної каліграфії. *Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти і суспільства в XXI столітті*: збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Рівне, 27 квітня 2023 р.). Рівне: ЦФЕНД, 2023. С. 35–37.
242. Олійник В. А., Кириченко Т. Ю. Вплив воєнного стану на український дизайн одягу. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*: тези доповідей VI Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 27–28 березня 2024 р.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. Ч. 2. С. 23–25.
243. Олійник В. А., Ярось Л. В. Дизайн-системи як універсальний інструмент веб-дизайну. *Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти і суспільства в XXI столітті*: збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Рівне, 27 квітня 2023 р.). Рівне: ЦФЕНД, 2023. С. 38–40.
244. Олійник В. Візуально-естетичні інтерпретації сучасної української книги. *Trends, Theories and Ways of Improving Science* : Proceedings of the VIII International Scientific and Practical Conference (February 28 – March 3, 2023). Madrid, Spain, 2023. P. 42–44. DOI: <https://doi.org/10.46299/ISG.2023.1.8>.

245. Олійник В. Графічний дизайн у фокусі світових маніфестів. *Věda a perspektivy*. 2023. № 11 (30). Р. 421–429. DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-11\(30\)-421-429](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-11(30)-421-429).
246. Олійник В. Дизайн-концепція як феномен дизайнерської діяльності. *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*: мат-ли III Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2018. С. 155–158.
247. Олійник В. Етапи трансформацій українського книжкового дизайну «перехідної доби» (1980–1990-х років). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2018. № 2. С. 51–68.
248. Олійник В. Інновації візуальної мови сучасного українського книжкового дизайну. *Moderní Aspekty Vědy: mezinárodní kolektivní monografie. Svazek XX*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. С. 529–539.
249. Олійник В. Інфографіка як елемент дизайну художньої книги: візуально-семантична роль, особливості верстки. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 47. С. 186–192. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269638>.
250. Олійник В. Книги видавництва «Дніпро» у контексті українських графічних тенденцій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 37. С. 56–62.
251. Олійник В. Книжкові ілюстрації Надії Лопухової: авторська художня концепція, графічний потенціал. *Art and design*. 2023. № 1 (21). С. 135–142. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.13>.
252. Олійник В. Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 48. С. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482>.
253. Олійник В. Моушн-дизайн у контексті українського сучасного медіа-арту: зміст і перспективи. *Деміург: ідеї, технології, перспективи*

- дизайну. 2022. Том 5, № 2. С. 261–269. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266917>.
254. Олійник В. Оптимізація викладання комп'ютерного дизайну в умовах дистанційного навчання. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2020. № 5 (33), vol. 3. Р. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.6>.
255. Олійник В. Особливості дистанційного викладання комп'ютерного дизайну. *Innovative Methods of the Organisation of the Education Process in the Area of Cultural Studies and Arts in Ukraine and EU Countries: scientific and pedagogic internship* (February 22 – April 2, 2021). Cuiavian University in Wloclawek, Poland. Р. 48–53.
256. Олійник В. Регіональний фокус формування українського книжкового дизайну. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 110–116.
257. Олійник В. Розвиток книжкової справи в Україні в аспекті видавничої діяльності. *Moderní aspekty vědy: mezinárodní kolektivní monografie. Svazek XXIX*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2023. С. 587–601.
258. Олійник В. Становлення традиції проєктування книжкових видань в Україні. *Moderní Aspekty Vědy: mezinárodní kolektivní monografie. Svazek XXVI*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. С. 494–511.
259. Олійник В. Трансформації образної системи в дизайні української книги 1980–1990-х років: дис. ... канд. мистецтвозн-ва: 17.00.07. Київ, 2018. 334 с.
260. Олійник В. Трансформація жіночого образу в українській ілюстрації від радянських часів до сьогодення. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. Том 6, № 2. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292150>.
261. Олійник В. Українська ілюстрація: сучасні інтерпретації класичних форм. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Том 3, № 55.

- С. 46-51.
262. Олійник В. Українська сучасна книжкова ілюстрація: художні особливості, перспективи розвитку. «*The Third International scientific congress of scientists of Europe*»: proceedings of the III International Scientific Forum of Scientists «East–West» (January 11, 2019). Vienna: Premier Publishing s.r.o., 2019. P. 1143–1149.
263. Олійник В. Український комікс: еволюція чи деградація книжкового дизайну? *Věda a perspektivy*. 2023. № 3 (22). P. 391–399. DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-3\(22\)-392-399](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-3(22)-392-399).
264. Олійник В. Художньо-комунікативні трансформації книги на тлі еволюції візуальної парадигми в українському дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. Том 6, № 1. С. 70–86. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279062>.
265. Олійник В., Беллард Л. Графіка сучасного принт-арту. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: мат-ли II Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ: КУК–КНУКіМ, 2020. С. 212-216.
266. Олійник В., Болтенков А. Шляхи підвищення ефективності засвоєння функціоналу графічних редакторів (на матеріалах навчального практикума з дисципліни «Комп'ютерні технології в дизайні»). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. Том 4, № 2. С. 276–290.
267. Олійник В., Малькевич А. Айдентика українських взуттєвих брендів у контексті соціальної реклами. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 24–25 березня 2021 р.)*. Ч. 2. С. 17–20.
268. Олійник В., Невхорошева Т. Колористика у веб-дизайні. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції (Київ,*

- 24–25 березня 2021 р.). Ч. 2. С. 20–22.
269. Олійник В., Семенчук Н. Авангардні витоки швейцарського стилю та його експлікація в сучасному веб-дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2019. Вип. 2. С. 104–115.
270. Олійник В., Таневська М. Інтуїтивний дизайн як запорука ефективності веб-сайту. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ: КУК–КНУКіМ, 2019. С. 210–213.
271. Олійник В., Чернишова К. Дизайн сучасних культурно-мистецьких друкованих журналів. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій: мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Київ: КНУКіМ, 2019. С. 78–86.
272. Олійник В., Шкель В. Особливості дизайну банерної інтернет-реклами. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: мат-ли II Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ: КУК–КНУКіМ, 2020. С. 216–219.
273. Олійник В.А., Удиренко А.І. Принципи проектування новинних web-сайтів. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей VI Міжнар. наук.-практ. конф.* (Київ, 27–28 березня 2024 р.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. Ч. 2. С. 25–28.
274. Орлова Ю. Книжковий ринок та гуманітарна політика: 7 кроків, які сприятимуть розвитку книговидавництва в Україні. 25.10.2021. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2021/10/25/246280/> (дата звернення: 24.07.2024).
275. Осипова Т. Г., Пшенична М. В., Пшеничний Ю. В. Особливості дизайну дитячих книжок з елементами «рор-уп». *Технологія і техніка друкарства*. 2018. № 4. С. 115–125.
276. Остапенко Н. В., Луцкер Т. В., Колосніченко М. В. Принципи трансформації в дизайн-проектуванні одягу. *Дизайн одягу в*

- полікультурному просторі* : монографія / М. В. Колосніченко, К. Л. Пашкевич, Т. Ф. Кротова та ін. Київ : КНУТД, 2020. С. 149–174. URL : <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16297> (дата звернення: 27.05.2022).
277. Павлова О. Візуальні дослідження: наукова та освітня перспективи. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія*. 2021. Вип. 2, № 5. С. 47–54. DOI: <https://doi.org/10.17721/2523-4064.2021/5-5/8>.
278. Палій Д. «Дніпро» – понад 100 літ у річищі художньої літератури. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/dnipro-ponad-100-lit-u-richyshchi-khudozhnoi-literatury/> (дата звернення: 21.07.2024).
279. Пам'яті Володимира Юрчишина: статті, спогади, листи / упор. : І. Дудник, О. Здор, Д. Палій, О. Юрчишин-Сміт. Київ: Музей книги і друкарства України, 2018. С. 6–10.
280. Перлина у книжковому намисті: Одеському журналу «Крокодил» – 110! *Одеська національна наукова бібліотека : офіційний вебсайт*. 2021. URL: https://odnb.odessa.ua/view_post.php?id=3183 (дата звернення: 17.09.2022).
281. Петров С. С. Книжкова справа в Києві. Київ : УВПК «Екс Об», 2002. 344 с.
282. Пітеніна В. Стилiстичні особливості ілюстрування книжки для дітей в Україні першої третини ХХ століття: дис. ... д-ра. філософії: 023 – Образотворче мистецтво. НАОМА. Київ, 2021. 269 с.
283. Плахотнюк С. О. Електронне видання. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL: <https://esu.com.ua/article-17762> (дата звернення: 21.07.2022).
284. Побідаш І. Л., Рожанська В. О., Фіголь Н. М. Ринок інтерактивних

- книг в Україні. *Обрії друкарства*. 2018. № 1 (6). С. 160–169.
285. Пожарицька О. Зроби свій вибір: книги-ігри як предтечі комп'ютерної літератури. *Львівський філологічний часопис*. 2022. № 11. С. 172–181. URL: <https://journal.ldubgd.edu.ua/index.php/philology/article/view/2432> (дата звернення: 21.07.2022).
286. Попович К. Літографії київських художників у книжковій графіці 1970-1980-х років. *Мистецтвознавство України*. 2019. Вип. 19. С. 151-157.
287. Приставка В. Хронологія розвитку зін-культури в Україні та Сполучених Штатах Америки. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. Том 4, № 2. С. 197–209. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246833>.
288. Прищенко С. В. Стилістичні тенденції розвитку рекламної графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 7. С. 153–157. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_7_40 (дата звернення: 21.07.2024).
289. Прищенко С. В., Сенчук Т. В. Специфіка художньо-проектної культури та становлення дизайн-освіти. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. № 30. С. 336–343.
290. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ. 2018. 512 с.
291. Про Івана Малковича. 2020. URL: http://ababahalamaha.com.ua/en/Ivan_Malkovych (дата звернення: 21.08.2022).
292. Пшінка Н. М., Гула Є. П. Дитяча творчість у дизайні української книги. *International scientific and practical conference* (Італія, м. Венеція, 27–28 листопада). Publishing House “Baltija Publishing”, 2020. С. 167–171. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-112>.

293. Рабенчук, О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*. 2012. Вип. 17. С. 29–39. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/85718> (дата звернення: 21.07.2024).
294. Ренн О. Класичні твори на українському книжковому ринку: традиції та тенденції видавничих інтерпретацій. *Журналістика. Філологія. Медіаосвіта* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 2-3 жовтня 2014 р.) / Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. Полтава, 2014. С. 181–184.
295. Рижова І. С. Становлення і розвиток дизайну як духовно-практичного феномена в інформаційно-культурному просторі. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2009. № 36. С. 211–224.
296. Роготченко О. Графічне мистецтво України 1930–1950-х років. *Мистецтвознавство: роздуми і життя*. К.: Фенікс, 2018. С. 406–452.
297. Роготченко О. Мистецтво радянської України 1930-х років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.*: у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 401–461.
298. Родигін К.М. Феномен книги в контексті постгутенберзької епохи та Нового Середньовіччя. *Вісник Донецького національного університету*. 2016. № 1. С. 203–213.
299. Руденко О. «Інтердрук/Interprint» – міжнародна бієнале, що відкрила українську графіку для світу. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. 2019. Спеціальний випуск: На пошану професора Романа Шуста. С. 444–460. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/his.2019.0.9864>.
300. Руденко О. Екслібриси Олени Кульчицької для бібліотеки Івана Крип'якевича. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. № 22. С. 395–404.
301. Руденко О. Золотий вінок пісень Івана Остафійчука. *Образотворче*

- мистецтво*. 2019. № 2 (107). С. 23–25.
302. Руденко О. Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2016. № 25. С. 23–33.
303. Руденко О. Мистецтво книги як естетичне джерело духовної культури народу. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2020. № 14. С. 98–107.
304. Руденко О. Мистецтво релігійної книги – духовний дороговказ культури. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*: збірник матеріалів XIV міжнародної конференції / за ред. Я. Ощудляк. Львів: ЛПБА ПЦУ, 2021. С. 181–191.
305. Руденко О. Мистецька спадщина кафедри книжкової та станкової графіки Української академії друкарства. *Психологічні виміри культури, економіки, управління*. 2022. № 24. С. 199–209.
306. Руденко О. Рукописна книга в творчості Модеста Сосенка. *Народознавчі зошити*. 2011. № 2. С. 327–331.
307. Руденко О. Український чарівник книги : біографічний нарис. Львів : Камула, 2013. 32 с.
308. Рудяченко О. Іван Їжакевич. 1. Під зірками, народженими Богородицею. *Укрінформ*. 18.01.2020. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2857088-ivan-izakevic-1-pid-zirkami-narodzenimi-bogorodiceu.html> (дата звернення: 28.06.2024).
309. Рудяченко О. Іван Їжакевич. 2. Нестор-живописець від української ідеї. *Укрінформ*. 19.01.2020. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2858069-ivan-izakevic-2-nestorzivopisec-vid-ukrainskoi-idei.html> (дата звернення: 28.06.2024).
310. Савицька Л. Мистецтво Харкова на зламі ХХ століття. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 3. С. 57–60.
311. Садко Є. Василь Якович Чебанік. 28 квітня 2021 року.

URL: <https://rentafont.com.ua/blog/znadibky-Istorychni/vasyl-yakovych-chebanuk> (дата звернення 02.05.2024).

312. Сайт видавництва «Gutenbergz». URL: <http://gutenbergz.com/ua> (дата звернення 02.10.2023).
313. Сайт видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» URL: <http://ababahalamaha.com.ua> (дата звернення 12.05.2024).
314. Сбітнева Н. Ф. Графічний дизайн України початку III тисячоліття: проблеми та перспективи розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 6. С. 52–55. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_6_16 (дата звернення: 20.02.2024).
315. Свенціцький І. Початки книгопечатання на землях України: в пам'ять 350-ліття першої друкованої книжки на Україні у Львові 1573–74 р. / Наукова фундація Галицького Митрополита Андрія Шептицького «Національний музей» (Львів). Жовква: Печатня монастиря Св. Василя В., 1924. 245 с.
316. Сергій Якутович. *Я Галерея*. URL: <https://yagallery.com/authors/sergij-yakutovich> (дата звернення: 21.07.2024).
317. Сілакова О. Інтерв'ю з Володимиром Штанком. URL: barabooka.com.ua/ilju (дата звернення: 29.08.2022).
318. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: у 2 кн.* Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 353–391.
319. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : у 2-х книгах. Київ: ArtHuss. 2018 р. 288 с.
320. Скляренко Н. Динамічні візуальні комунікації: історичні трансформації та виклики сучасності. *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context : scientific monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2022. С. 167–188. DOI:

<https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-9>.

321. Склярєнко Н. В. Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2023. 484 с.
322. Склярєнко Н. В., Колосніченко О. В., Єжова О. В., Чупріна Н. В., Струмінська Т. В., Лю Х. Розробка рекламного плакату як актуального засобу адаптивної візуалізації соціальних проблем. *Art and design*. 2022. № 3 (19). С. 120–139. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.3.10>
323. Склярєнко Н., Бухаріна І. Імерсивні технології у дизайні книжкової продукції: принципи проектування. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. № 5 (2). С. 270–282. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266919>.
324. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. 484 с.
325. Смирна Л. В. Український мистецький нонконформізм як соціокультурний феномен ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 - теорія та історія культури (мистецтвознавство) / М-во культури України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 36 с.
326. Снарський О. В. Шрифт в мистецтві художнього оформлення : альбом-посібник. Київ: Реклама, 1975. 154 табл.
327. Соколюк Л. М. Михайло Бойчук та його школа : монографія. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.
328. Соловей О. «Золоте руно» Миколи Стороженка. *Мистецтвознавство України*. 2008. № 9. С. 38–44.
329. Соловей О. Особливості книжкової графіки Миколи Стороженка 1958–1970-х років. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2019. № 28. С. 142–148. DOI: [10.33838/naoma.28.2019.142-148](https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.142-148).

330. Соловей О. Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Київ, НАОМА, 2021. 20 с.
331. Соломатова В. Візуальна культура ХХ століття у контексті інтерпретативних парадигм сучасних теоретичних досліджень. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. № 27 (2). 189–192.
332. Спасскова О. П. Творчість Віктора Єфименка в контексті розвитку української графіки (остання третина ХХ ст.). *Art and Design*. 2019. № 2. С. 144–152.
333. Спасскова О. Станкова і книжкова ілюстрація в графіці Віктора Єфименка: тематика та стилістика (остання третина ХХ століття) : автореф. дис-ії ... канд. : 17.00.05 – образотворче мистецтво / ЛНАМ. Львів, 2020. 20 с.
334. Стахівська Ю. Катя Штанко: Створення драконячої мови було одним із найцікавіших завдань. *Літакцент*. 2015. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2015/06/11/katya-shtanko/> (дата звернення: 21.08.2022).
335. Степовик Д. Між Україною й Америкою: графіка і малярство Василя Лопати. Київ : ТОВ “Видавництво “Кліо”, 2020. 302 с.
336. Сторчай О. Харківська школа графіки: листи Михайла Штаєрмана до Василя Касіяна (1945-1946 років). *Мистецтвознавство України*. 2022. № 22. С. 65–71.
337. Сучасні українські ілюстратори : каталог / Український інститут книги. Київ, 2020. 60 с.
338. Тапол А. Криза візуальних практик модерну. *Українські культурологічні студії*. 2019. № 2 (5). С. 41–47.
339. Телекомпанія TV-4. Видавництву "Богдан" – 15 років. *YouTube*. 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dVq9qZgjHyU> (дата

- звернення: 22.07.2024).
340. Теремко В. Автор у стратегічній системі видавництва. *Поліграфія і видавнича справа*. 2012. № 1 (57). С. 16–29.
341. Теремко В. Стратегічні виклики друкованої культури в електронну еру. *Вісник книжкової палати*. 2011. № 5. С. 1–5.
342. Ті, що малюють між слів. 7 українських ілюстраторів, яких варто знати. *Українська правда*. 2016. URL: <https://life.pravda.com.ua/> (дата звернення: 25.09.2022).
343. Ткаченко В., Чеботарьова І., Киричок П. О., Григорова З. В. Енциклопедія видавничої справи. Харків: ХНУРЕ, 2008. 320 с.
344. Токар М. Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) : 17.00.05 / ХДАДМ; ЛНАМ; МОН України. Львів, 2018. 391 с.
345. Токар М. І. Національна складова в ілюструванні української дитячої книги у другій половині ХХ – початку ХХІ століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. № 1. С. 51–55.
346. Токар М. І. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 35. С. 220–233.
347. Топ-10 видавництв, які в 2021 році поставили книжок для бібліотек на 48 мільйонів. *Наші гроші*. 2022. URL: <https://nashigroshi.org/2022/01/31/top-10-vydavnytstv-iaki-v-2021-rotsi-postavyly-knyzhok-dlia-bibliotek-na-48-mil-yoniv-2/> (дата звернення: 22.08.2022).
348. Третя Всеукраїнська трієнале книжкової графіки 2013–2016 : Каталог / НСХУ; НАОМА України. Київ, 2016. 32 с.
349. Турчак Л. Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні : автореф. дис... канд. наук: 26.00.01. Київ: КНУКіМ, 2011. 20 с.

350. У сузір'ї «Дніпра». *Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія* : вебсайт. URL: <https://old.lib.dp.ua/ScGallery/ngal.phtml?idg=10> (дата звернення: 21.07.2024).
351. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : ArtHuss, 2023. 208 с.
352. Удріс-Бородавко Н., Павлюк А. Фестивалі ілюстрацій та книжкові ярмарки у розвитку української ілюстрації як сектору креативних індустрій. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. № 2 (4). С. 143–157.
353. Українська візуальна книга: видання і тенденції. *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/events/bookmarket/2017/12/13/083741.html> (дата звернення: 22.07.2024).
354. Українська графіка XI – початку XX ст. : альбом / автор-упорядник А. О. В'юник ; редактор Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1994. 326 с.
355. Українська книжкова графіка. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/groups/102182539869416> (дата звернення 22.07.2024).
356. Українські видавництва – одні з найкращих в СНД. *Тексти.org.ua*. 05.08.2012. URL: https://texty.org.ua/fragments/36658/Ukrajinski_vydavnyctva__odni_z_najkras_hhyh_v-36658/ (дата звернення: 21.07.2024).
357. Українські інтерактивні книжки для дітей (2011–2015). *Nravo*. URL: <https://nravokids.com/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96-%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%96-%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%B8-%D0%B4%D0%BB%D1%8F-%D0%B4> (дата звернення 20.07.2024).

358. Фесенко Юхим Іванович. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%AE%D1%85%D0%B8%D0%BC_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 21.07.2024).
359. Фіголь Н. М. Електронні видання України. *Обрії друкарства*. 2018. № 1 (6). С. 244–254. DOI: <https://doi.org/10.20535/2522-1078.2018.1.132926>.
360. Фіть Л. Розвиток видавничої справи м. Черкаси в умовах розпаду СРСР. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки*. 2013. № 11. С. 287–291.
361. Хилько М. Типологічні класифікаційні моделі контенту вітчизняного книговидання у контексті соціально-комунікативних досліджень. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2014. Вип. 6. С. 151–162.
362. Хім'як О. Українська преса другої половини XIX – початку XX століття як чинник формування національної свідомості українців Галичини : дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Національний ун-т "Львівська політехніка". Львів, 2006. 191 с.
363. Хмельовська О. Від потворного до злого: Як змінився книжковий дизайн в Україні за 30 років. *Читомо*. 2023. URL: <https://chytomo.com/vid-potvornoho-do-zloho-iak-zminyvsia-knyzhkovyj-dyzajn-ukrainy-za-30-rokiv/> (дата звернення: 22.07.2024).
364. Хмельовська О. Інтерв'ю з Володимиром Усиком «Видавництво Gutenbergz: Шерлок найстрахотливіший і світ винаходів». 2014. URL: <https://archive.chytomo.com/interview/vidavnictvo-gutenbergz-najstraxitlivishij-sherlok-xolms-j-svit-vinaxodiv> (дата звернення: 19.09.2022).
365. Хмельовська О. Сервіс: Український CourseYard, і хай книжки

- стануть інтерактивніші. *Читомо.* 2015.
 URL: <https://archive.chytomo.com/interview/servis-ukraiinskij-courseyard-i-haj-knizhki-stanut-interaktivnishi> (дата звернення: 21.0.2024).
366. Храмова-Баранова О. Графічний шрифтовий дизайн: естетичний аспект. *Вісник ХДАДМ.* 2015. № 6. С. 43–45.
367. Художники України : Енциклопедичний довідник / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 640 с.
368. Художня інтернет-галерея : Юхимов Сергій (1958-2016). *Вікна-Одеса.* URL: [https://viknaodessa.od.ua/gallery/?author=220&pa21.07.2024\).ge=4](https://viknaodessa.od.ua/gallery/?author=220&pa21.07.2024).ge=4) (дата звернення: 21.07.2024).
369. Цупко А. Видавництво «Основи» випустило книгу про українське мистецтво після 2013 року. *DTF Magazine.* 04.08.2022. URL: <https://donttakefake.com/vidavnitstvo-osnovi-vipustilo-knigu-pro-ukrayinske-mistetstvo-pislya-2013-roku/> (дата звернення: 20.08.2022).
370. Черемський Р. А., Бокарева Ю. С., Дейнеко Ж. В. Використання інфографіки як засобу комунікації у сучасних виданнях. *Поліграфічні, мультимедійні і WEB-технології (PMW-2016)* : матеріали молодіжної школи-семінара 1 міжнар. наук.-практ. конференції (16–20 травня 2016 р., м. Харків). Харків: ХНУРЕ, 2016. Т. 2. С. 128–131.
371. Черниш Н. Книгознавча концепція культури книги: до історичних джерел формування. *Видавнича галузь і кадри: досягнення, проблеми, перспективи:* наук.-практ. зб. Львів: Аз-Арт, 2002. С. 126–135.
372. Чупріна Н. В., Кротова Т. Ф., Струмінська Т. В. Графічні особливості та комунікаційна специфіка презентаційних плакатів мистецьких та культурних заходів. *Адаптивна роль плакату в контексті розвитку сучасного мистецтва* : колективна монографія. Київ: КНУТД, 2022. С. 42–58.
373. Чупріна Н., Малиш Д. Візуальні особливості соцреалізму у плакаті

- української народної музики і пісні другої половини ХХ століття. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали міжнар. наук.-прак. конф. Київ : КНУТД, 2021. С. 82–86.
374. Шалінський І. Художня та комп'ютерна єдність формотворчих засад поліграфічного дизайну. *Мистецтвознавство України*. 2009. № 10. С. 210–214.
375. Шевченко В. Е. Композиція та архітектоніка друкованого видання. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка*. 2000. № 8. С. 70–75.
376. Школьна О. В. Інтегрування творів образотворчого мистецтва в дизайн інтер'єру на прикладі творчості Євгенії Гапчинської. *Арtpростір*. 2018. № 3. С. 97–100, 129.
377. Школьна О. Метаморфози творчої діяльності Івана Григоровича-Барського. *Сучасні дослідження української культури = Współczesne badania nad ukraińską kulturą* / за ред. М. Замбжицької, П. Олеховської, К. Якубовської-Кравчик. Варшава; Івано-Франківськ, 2015. С. 320–354.
378. Школьна О., Барбалат О. Києворуські зірчасті та дископодібні колти з чорнінням в українських та закордонних колекціях: джерела інспірацій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 28 (5). С. 252-259. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208927>.
379. Шпаков А. П. Художник і книга: Українська радянська книжкова графіка. Шляхи становлення і розвитку. Київ: Мистецтво, 1973. 256 с.
380. Штець О. Проблема пошуку цілісного образу книжкового видання. Синтез змісту та композиції. *Вісник ХДАДМ*. 2006. № 3. С. 143–148.
381. Шульська Н., Манюхіна А. Ілюстративна культура сучасної дитячої книги: видавничі норми й читацькі вимоги. *SCRIPTA MANENT: Молодіжний науковий вісник інституту філології та журналістики*. 2016. № 3. С. 152–154.
382. Яковлев М. І. Композиція+геометрія. Київ: Каравела, 2007. 243 с.
383. Яковлев М. Кількісні критерії аналізу і моделювання художніх

- властивостей творів пластичного мистецтва. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*: зб. статей. / за заг. ред. М. І. Яковлева. Київ : Фенікс, 2012. С.72–83.
384. Якутович С. Г. Абсолютний слух часу: Альбом / передм. М. В. Матіос. Київ: Грамота, 2008. 312 с.
385. Якутович С. Г. Незавершений проект: альбом / передм. М. В. Матіос. Київ: Грамота, 2008. 312 с.
386. Яремчук О. Художні засади синтезу проектних і виробничих процесів дизайну акциденції. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2006. № 13. С. 237–246.
387. Яців Р. Львівська графіка 1945–1990 років: традиції і новаторство. Київ: Наукова думка, 1992. 120 с.
388. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст. Львів: Світ, 2007. 246 с.
389. Яцун Н. Ю. І. Фесенко та його внесок в українське книговидавництво в Одесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Одеська національна наукова бібліотека : офіційний вебсайт*. URL: https://odnb.odessa.ua/view_post.php?id=3708 (дата звернення: 22.07.2024).
390. Adelman B. Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies, 1930–1950s. New York: Simon & Schuster, 1997; 2004. 322 p.
391. Ames W., Kunzle D. M. Caricature, Cartoon and Comic Strip. *New Encyclopedia Britannica*. 15th edn. Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 2007. P. 539–552.
392. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. 2nd edn. University of California Press, 2004. 508 p.
393. Barnard M. Graphic design as communication. London: Routledge, 2013. 128 p.
394. Belov D. Species and genre specifics of comics in Ukraine. *Ukrainian Journal of Library Science and Information Sciences*. 2020. № 5. P. 29–42.
395. Bernsen N. O. Multimodality in language and speech systems – from

- theory to design support tool. *Multimodality in language and speech systems* / B. Granström, D. House, I. Karlsson (Eds.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002. P. 93–148.
396. Bezemer J., Jewitt C. Multimodality: a guide for linguists. *Research Methods in Linguistics*. 2018. № 28. P. 1–3.
397. Bodman S. *Artists' Books: Creative Production and Marketing*. Bristol : Impact Press, 2007. 67 p.
398. Bookforum : website. URL: <https://bookforum.ua/> (date of access: 23.07.2024).
399. Bonsiepe G. A Step towards the Reinvention of Graphic Design. *Design Issues*. 1994. Vol. 10, № 1. P. 47–52. DOI: <https://doi.org/10.2307/1511655>.
400. Boyl B. L. M. *Interaction for Designers. How To Make Things People Love*. 1st Edition. Routledge, 2019. 336 p.
401. Campbell C. Multimodality and storytelling. *Mobile Story Making in an Age of Smartphones* / M. Schleser, M. Berry (Eds.). Cham: Palgrave Pivot, 2018. P. 11–20.
402. *Contemporary Ukrainian Illustration*. Kyiv : Ukrainian Book Institute, Huss, 2021. 60 p.
403. De Bono E. *Serious Creativity (Using the Power of Lateral Thinking to Create New Ideas)*. New York, N.Y.: Harper Collins Publishers, 1997. 352 p.
404. De Bono E. *De Bono's Thinking Course (new edition): Powerful Tools to Transform Your Thinking*. 1st Edition. Pearson Education Canada, 2006. 160 p.
405. Drucker J. *The Century of Artists' Books*. New York City : Granary Books, 2004. 378 p.
406. Edwards M. *The Visual Communications Book: Using Words, Drawings and Whiteboards to Sell Big Ideas*. LID Publishing, 2015. 180 p.
407. Flewitt R., Price S., Korikiakangas T. Multimodality: Methodological explorations. *Qualitative Research*. 2019. № 19 (1). P. 3–6.

408. Frascara J. *Communication design: principles, methods, and practice*. New York, N.Y.: Allworth Press, 2004. 225 p.
409. Frascara J. *Design and the Social Sciences: Making Connections*. 1st Edition. London: Taylor & Francis, 2002. 256 p.
410. *Graphic design in information and visual space: scientific monograph* / M. Kolosnichenko, Ye. Gula, K. Pashkevych et al. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2023. 280 p.
411. Gura J. *Postmodern Design Complete: Design, Furniture, Graphics, Architecture, Interiors*. Thames and Hudson, 2017. 480 p.
412. Guy J. From Visual Culture to Design Culture. *Design Issues*. 2006. № 22. P. 64–76. DOI: <https://doi.org/10.1162/074793606775247817>.
413. Kalaykova Yu.V. Manifestations of multimodality in design. *Articult*. 2021. № 41 (1). P. 6–18.
414. Kolosnichenko M. V., Krotova T. F., Pashkevych K. L., Pshinka N. M. Stylistic and Constructional Solutions in Book Series Design “Fairy Tales from Around the World” of the National Children’s Literature Publishing House “Veselka”. *Art and Design*. 2021. № 2 (14). P. 20–29. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2021/08/2-AD-2-2021.pdf> (date of access: 23.07.2024).
415. Kovyka Alli. *ISSUU*. URL: <https://issuu.com/ковука> (дата звернення: 21.07.2024).
416. Kress G. *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge, 2010. 236 p.
417. Kress G. Social semiotics and challenges of multimodality. *Political Science*. 2016. № 3. P. 77–100.
418. Krotova T. F., Osadcha A. M., Struminska T. V., Ryabinova I. M. Artistic and Graphic Design of Advertisements of the late XIX – early XX century (based on the materials of the Kyiv calendars). *Art and Design*. 2021. № 2 (14). P. 41–51.

419. Kunz W. *Typography: Macro- and Microaesthetics*. Niggli, 2002. 172 p.
420. Kunz W. *Typography: Formation+Transformation*. Niggli, 2004. 160 p.
421. Margolin V. *Design discourse history, theory, criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
422. Margolin V. *The Age of Communication: A Challenge to Designers*. *Design Issues*. 1994. Vol. 10, № 1. P. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.2307/1511657>
423. Matiishin A. Ya. Multimodality in Will Eisner's novel "Contract with God": Interaction of the verbal and visual components. *Scientific notes of TNU named after V.I. Vernadsky. Series: Philology. Social communications*. 2020. № 31 (70). P. 176–182.
424. Meyer C. K., Jiménez L. M. Using every word and image: Framing graphic novel instruction in the expanded four resources model. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. 2017. № 61 (2). P. 153–161.
425. Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 445 p.
426. Miller G. J. *Discovering Artists Books: The art, the artists and the issues: research paper*. Syracuse University, 2000. 280 p.
427. Muller-Brockmann J. *The Graphic Artist and his Design Problems*. Teufen: Arthur Niggli, 1961. 211 p.
428. Muller-Brockmann J. *Grid Systems in Graphic Design / Raster Systeme Fur Die Visuele Gestaltung*. Zurich: Niggli, 1981. 176 p.
429. Nanay B. The multimodal experience of art. *The British Journal of Aesthetics*. 2012. № 52 (4). P. 353–363.
430. Ogar E. I., Kopilchak, H. C. Contemporary Ukrainian painting: Publishing realities and prospects. *Printing and Publishing*. 2018. № 2. P. 64-75.
431. Oliynik V. Non-traditional use of book illustration in modern Ukraine. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development*

- Prospects: International Scientific and Practical Conference* (November, 27–28, 2020). Ca' Foscari University of Venice, 2020. P. 159–162.
432. Oliinik V. A graphic novel as a popular genre of book publishing in the context of modern design. *Linguistics and Culture Review*. 2021. № 5 (S4). P. 942–954. URL: <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1742> (date of access: 23.07.2024).
433. Oliinik V., Chuieva O., Arefiev V., Prystavka V., Knyzhnykova S., Lytvynenko N. Multimedia Technologies in Modern Visual Communications and Design Education. *Journal of Curriculum and Teaching*. 2022. №11 (9). Special Issue. P. 72–80. (SCOPUS). DOI: <https://doi.org/10.5430/jct.v11n9p72>.
434. Oliinik V. Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art. *Culture and Arts in the Modern World*. 2023. № 24. P. 243–252.
435. Oliinik V., Chuieva O. Exploring the taxonomy and creative dynamics of infographics: a comprehensive classification and analysis. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 67 (1). С. 188–194. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-25>.
436. Omelyanenko V., Remchukova E. N. Polycode texts in the aspect of multimodality theory. *Communicative Studies*. 2018. № 3 (17). P. 66–78.
437. Perez-Gonzalez L. Multimodality. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / M. Baker, G. Saldanha (Eds.). London & New York: Routledge, 2020. P. 346–351.
438. Pitenina V. Graphics of illustrators of children's books by O. Sudomora and M. Zhuk in the collection of the Museum of book and printing of Ukraine. *East European Scientific Journal*. 2019. № 8 (48), part 6. P. 16–22.
439. Rudenko O. Myśleć książką. Filozofia twórczości Fedora Łukawego. *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta* / redakcja E. Doleżyńska-Sewerniak, R. Mączyński. Tom II. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021. P. 373–390.

440. Ruder E. Typopgraphy. Swiss: Publisher Arthur Niggli, 1967.
441. Skliarenko N., Kolosnichenko M. Dynamical design of printed products: the methods of artistic image transformation. *Graphic design in information and visual space: scientific monograph* / M. Kolosnichenko, Ye. Gula, K. Pashkevych et al. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2023. P. 44–72.
442. Smith K. A. Structure of the Visual Book. Book 95. The Expanded Fourth Edition, second printing. New York : K. Smith Book, 2005. 432 p.
443. Smith J. M., Pole K. What’s going on in a graphic novel? *The Reading Teacher*. 2018. № 72 (2). P. 169–177.
444. Solodovnikov P. Yu. Graphic novel: At the junction of literature, design and cinema. *All-Ukrainian scientific conference of students of KhDADM* / V. Ya. Danylenko (Ed.). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2016. P. 177–179.
445. Shkolna O., Sosik O., Buigasheva A. Stylistics of Ukrainian fine art, conference architecture and design in the second half XIX – early XXI centuries’ period. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. № 2 (4). С. 291–298.
446. Tschichold J. Die neue typographie: Ein handbüch fur zeitgemäss schaffende. Berlin : Brinkmann & Bose, 1987. 234 p.
447. Udris-Borodavko N., Bozhko T., Vezhbovska L., Chuieva O., Oliinyk V., Hordiichuk Y. The main trends in the graphic design development as a tool of visual communication in the information society. *Laplage Em Revista*. 2021. № 7 (3). P. 33–41. DOI: <https://doi.org/10.24115/S2446-62202021731254>.
448. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Kyselova K., Udris I. Intersection Points Between Contemporary Art and Design. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. 2022. № 22 (11). P. 20–32. URL: <https://articlegateway.com/index.php/JHETP/article/view/5408> (date of accessed: 20.10.2022).

449. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Hordiichuk Y. Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities*. 2023. № 4 (4). P. 22–40. DOI: <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144>.
450. Varini F. L'effet Burma-Shave et autres dispositifs. *Demarches*. 2018. URL: <https://d-marches.org/tag/felice-varini/> (date of accessed: 20.10.2022).
451. Velichko N. V. Book evolution in the material culture. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. № 14. С. 154–159. DOI: 10.31500/1992-5514.14.2018.151161.
452. Weingart W., Schmid H. *Typography Today: Concept and Design*. Tokyo: Seibundo Shinkosha Pub. Co., 1980. 161 p.
453. Weingart W. *My Way to Typography*. Switzerland, Baden: Lars Muller Publishers, 2000.
454. Yus F. A cognitive pragmatics of the phatic Internet. *Emotion in discourse* / J. L. Mackenzie, L. Alba-Juez (Eds.). Amsterdam: John Benjamins, 2019. P. 161–188.
455. Zanettin F. Translating comics and graphic novels. *The Routledge handbook of translation and culture* / S.-A. Harding, O. C. Cortés (Eds.). London; New York: Routledge, 2018. P. 445–460.
456. Zatwarnicka-Madura B., Nowacki R. Storytelling and Its Impact on Effectiveness of Advertising. *Leadership, Innovativeness and Entrepreneurship in a Sustainable Economy* : 8th International Conference on Management. Częstochowa, 2018. P. 694–699.

ДОДАТКИ

ГЛОСАРІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Авантитул – перша сторінка двоаркушевого (чотиристорінкового) титулу, на якій розташовують певну частину вихідних відомостей (видавничу марку, назву видавництва, надзаголовкові або вихідні дані, гасло, посвяту тощо).

Авторський знак – умовне літерно-цифрове позначення прізвища автора або першого слова заголовка видання, яке проставляється на звороті титульного аркушу в його лівому кутку під класифікаційними індексами.

Апарат книги – сукупність допоміжних текстів, призначених пояснити, розтлумачити основний текст, сприяти засвоєнню змісту творів, полегшити споживачеві користування книгою, а також її обробку в статистичних, бібліотечно-бібліографічних та інформаційних службах.

Видання (поліграфія) – поліграфічний виріб, виготовлений та опрацьований у відповідності з існуючими нормативними вимогами і призначений для розповсюдження вміщеної в ньому інформації.

Високий друк – один з основних способів друку, при якому фарба передається на папір або інший матеріал з друкованої форми, де друкуючі елементи розташовані вище проміжків.

Гарнітура шрифту – комплект шрифтів одного рисунка, але різних за кеглем і конфігурацією.

Глибокий друк – один з основних способів друку, при якому рідка фарба подається на папір або інший матеріал з друкованої форми, в якій друкуючі елементи заглиблені відносно проміжків.

Двоаркушевий титул – чотиристорінковий титул перших двох аркушів книги (видання), на першій сторінці якого знаходиться авантитул, на другій — контртитул, на третій і четвертій — основний титул, або на другій і третій сторінках — розгорнутий титул чи подвійний титул.

Екслібрис (з латини *ex libris* — «із книжок») — книжковий знак, невелика художньо виконана етикетка, де вказано, кому належить книжка. Витвір мистецтва.

Заставка — сюжетно-тематична або орнаментальна прикраса, яка вміщується у верхній частині початкової сторінки видання чи його структурної частини.

Зошит (книжковий) — складова частина видання, утворена вальцюванням задрукованого аркуша.

Ініціал — перша заголовна літера тексту видання або його структурної частини збільшеного розміру орнаментально-декоративного або сюжетного зображення.

Інкунабула — (*incunabula* — колиска, початок) — книжка, памфлет або односторонній відтиск, видрукований (а не переписаний вручну) в Європі у період від початку книгодрукування і до 1 січня 1501 року. Видання цього періоду є вкрай рідкісними, оскільки їхній наклад був у межах 100–300 примірників.

Канти — краї палітурки, що виступають за краї книжкового блоку і захищають його від пошкодження і передчасного зношення.

Каптал — тканинна стрічка з потовщеним краєм, що наклеюється на краї корінця книжкового блоку для підвищення міцності скріплення зошитів у корінці.

Кегель (кегель) **шрифту** — розмір шрифту, що дорівнює відстані між верхніми і нижніми краями літери, яка вимірюється у пунктах.

Книга — неперіодичне видання у вигляді зброшурованих аркушів друкованого матеріалу; набір письмових, друкованих, ілюстрованих або порожніх аркушів, виготовлених з паперу, пергаменту або іншого матеріалу, як правило, скріплених з одного боку.

Книжкова справа — сукупність галузей культури і народного господарства (видавництва, друкарень, інформаційно-бібліографічних і книготорговельних

установ, бібліотек), пов'язаних з підготовкою, випуском, розповсюдженням та використанням книги в суспільстві.

Книжкове видання – неперіодичне видання у вигляді блоку скріплених у корінці аркушів друкованого матеріалу будь-якого формату в обкладинці або палітурці.

Книжковий блок – зібраний і зшитий у корінці комплект зошитів або книжкових аркушів книги для її зовнішнього покриття палітуркою чи обкладинкою.

Колонтитул – елемент апарату книги, що зазвичай розташовується на верхньому полі кожної сторінки для орієнтації читача у змісті її тексту.

Колонцифра – цифровий елемент апарату книги, що є порядковим номером сторінки і розташовується на верхньому, нижньому або боковому її полі.

Контртітул – ліва сторінка подвійного титулу, на якому наводяться основні дані про багатотомне чи серійне видання, або титул оригіналу перекладного видання.

Корінець (блоку) – місце скріплення зошитів чи аркушів у книжковому блоці.

Кужбушки — взірцеві художні альбоми наставничо-педагогічного наочного матеріалу, які використовувалися як навчальний посібник лаврськими іконописцями від XVII століття.

Манжет книги (манжетка) – обгортка переважно подарункового видання у вигляді смужки паперу зі склеєними кінцями, яка використовується також для реклами та об'єднання в комплект декількох видань.

Наклад (тираж) – кількісний показник видавничої продукції, що обраховується в примірниках; загальна кількість примірників одного видання.

Норма (поліграфія) — прізвище автора, скорочена назва книги чи номер замовлення, розташовані на нижньому полі першої сторінки кожного

друкованого аркуша для контролю при комплектуванні книжкових зошитів у блок.

Обкладинка – зовнішнє, переважно паперове або картонне, покриття видання, що з'єднується з книжковим блоком без форзаців.

Одноаркушевий титул – двосторінковий титул першого аркушу книги (видання), на якому подаються всі обов'язкові і факультативні елементи вихідних відомостей.

Орнамент – графічна прикраса у вигляді візерунку із сполучення геометричних, рослинних або тваринних елементів.

Пагінація – позначення сторінок, стовпців (шпальт) послідовними цифровими номерами.

Палітурка – міцне зовнішнє покриття видання з низкою елементів його вихідних відомостей, яке з'єднується з книжковим блоком за допомогою двох форзаців і корінцевого матеріалу чи без нього.

Паспарту – конструктивний елемент книги з цупкого паперу чи тонкого картону, на який прикріплюється менша за форматом ілюстрація.

Плаский друк – спосіб друку з друкарської форми, в якій друкуючі і проміжкові елементи лежать в одній площині.

Подвійний титул – розгорнутий титул, на лівій (другій) сторінці якого розміщуються загальні вихідні відомості до багатотомного чи перекладного видання, а на правій (третій) — основний титул.

Поля, береги (поліграфія) – незадруковані чотири ділянки (внутрішня (корінцева), верхня, бокова (зовнішня), нижня) вздовж периметра сторінки книги.

Примірник – кожна одиниця накладу (тиражу) видання, вихідна одиниця його обліку.

Проектна система (у дизайні книги) – це ієрархія художньо-проектних засобів і технологічних інструментів моделювання, що взаємодіють між

собою на різних проєктних рівнях та етапах дизайн-розробки у контексті жанрово-видової специфіки книги.

Проміжок (поліграфія) – незадрукована частка сторінки між шпальтами, рядками, словами, літерами, цифрами та ілюстраціями.

Розворот – дві суміжні сторінки книги, розташовані симетрично центральної осі обертуту сторінок і об'єднані певним композиційним елементом: колонтитулом, розгорнутою таблицею чи ілюстрацією тощо.

Розгорнутий титул – подвійний титул (друга і третя сторінки двоаркушевого титулу), на кожній із сторінок якого розташовується певна група вихідних відомостей.

Рубрика – структурно-композиційний підрозділ тексту, виділений поліграфічними засобами і має, як правило, власний заголовок (частина, розділ, глава, параграф).

Рядок – елементарна частка тексту, розташована на одній горизонтальній лінії сторінки.

Сигнатура – порядковий номер друкованих аркушів, що вказується перед нормою у внутрішньому куті нижнього поля першої сторінки і на третій сторінці із зірочкою для контролю при комплектуванні книжкових зошитів у блок.

Спуск – відступ від верхнього краю до початку тексту на початковій сторінці, його розділів та інших структурних частин.

Стереотипне видання – повторне видання книги, видруковане без змін зі стереотипів (копій оригінальних форм високого друку).

Сторінка видання - один бік книжкового аркушу.

Суперобкладинка - додаткова обкладинка з клапанами, яка захищає палітурку чи обкладинку від пошкодження та забруднення і одночасно використовується як важливий елемент зовнішнього оформлення книги та реклами.

Текст — твір чи його будь-яка частина писемності, літератури, фольклору, написаний, надрукований чи існуючий в усній формі.

Титул (титульний аркуш) — перші сторінки книги (видання), на яких розташовуються вихідні відомості.

Факсимільне видання — видання, яке графічно точно відтворює раніше випущене оригінальне видання або рукопис, включаючи всі особливості паперу, палітурки чи обкладинки.

Фальц - згин аркуша, що утворюється при фальцюванні.

Фальцювання — процес згинання задрукованого аркуша у зошит у відповідності з нумерацією його сторінок

Фоліант - видання, формат якого складає S долю паперового аркуша.

Форзац — конструктивний елемент книги у вигляді цупкого паперу розміром в розгорнуту книгу для скріплення палітурки з книжковим блоком.

Формат - розмір книги (видання) у міліметрах за її шириною і висотою або шириною і висотою у сантиметрах аркуша паперу з вказівкою долі (частини) сторінки на ньому.

Фронтиспіс - узагальнююча ілюстрація або портрет автора перед чи поза титулом.

Футляр — картонна, дерев'яна або пластмасова коробка для захисту особливо цінних книг при їх пакуванні та транспортуванні. Також може виконувати декоративну функцію для книжкових видань подарункового типу.

Шмуцтитул — структурний елемент книги (видання), що є окремим аркушем або сторінкою із заголовком твору або великих рубрик, епіграфами, ілюстраціями, книжковими прикрасами.

Шпальта — частини тексту сторінки книги (видання), відокремлені вертикально проміжками або лініями.

Шриффт — набір літер, а також розділових, математичних та інших знаків для відтворення тексту у виданні.

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ



Рис. 1.1. Аналітично-пошукова концепція дослідження (розроблено В. Мулкохайнен)

ДИЗАЙН КНИГИ ЯК СКЛАДНА БАГАТОРІВНЕВА ПРОЄКТНА СИСТЕМА

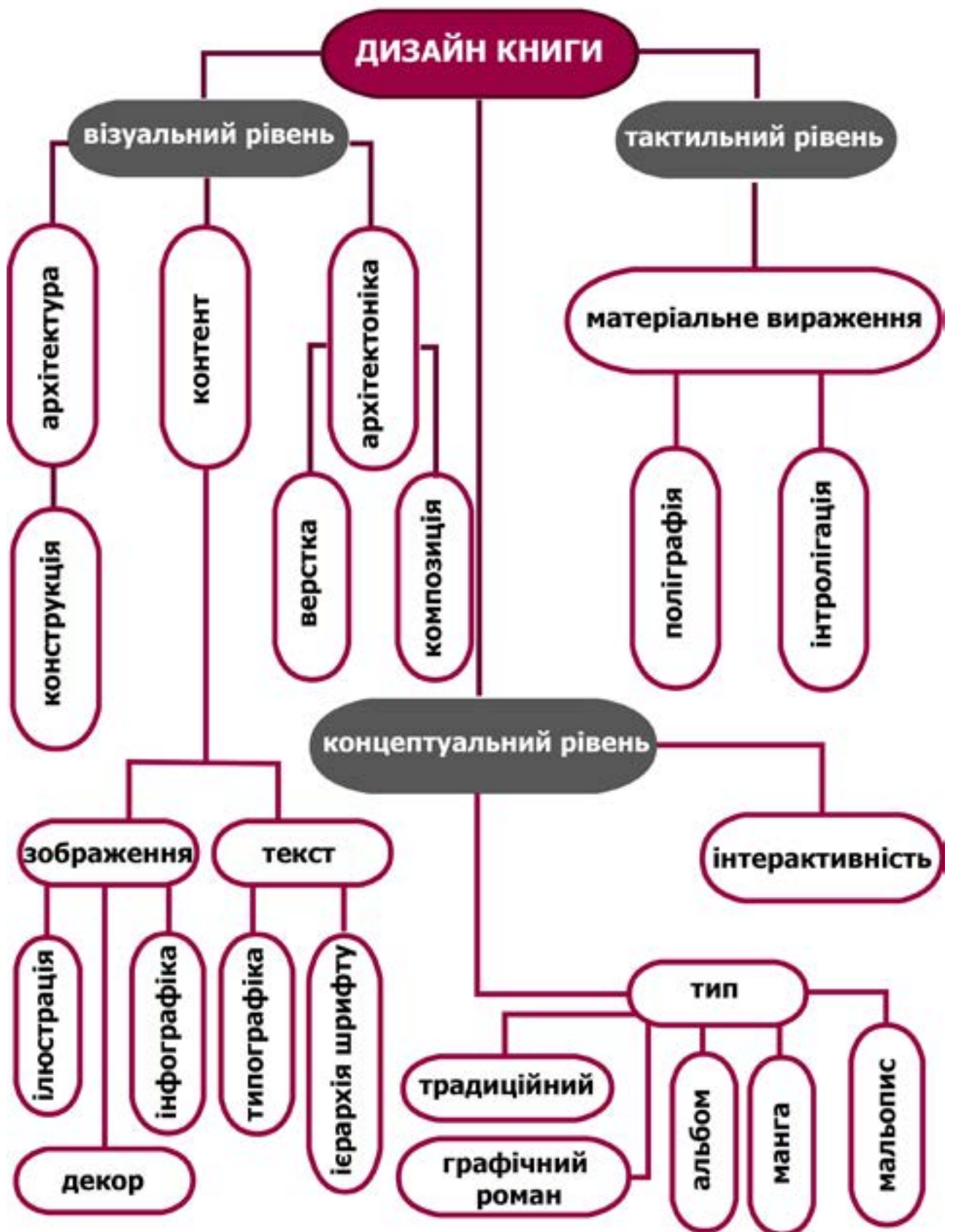


Рис. 1.2. Дизайн книги як складна багаторівнева проектна система (розроблено В. Мулкохайнен)

ЖАНРОВІ ДИЗАЙН-ХАРАКТЕРИСТИКИ КНИЖКОВОЇ ПРОДУКЦІЇ

	Художня література	Дитяча література	Навчальна, наукова література	Довідково-енциклопедична література	Альбоми	Арт-бук
ІЛЮСТРАЦІЯ	варіативність ілюстрацій альтернативні ілюстрації (інфографіка, типографіка) довільне шрифтове вирішення широкий діапазон художніх стилістик і технік	варіативність ілюстрацій перевага візуалу над текстом багато оригінальної мальованої графіки, у т.ч. - шрифтів широкий діапазон художніх стилістик і технік	перевага ілюстрацій-заставок та альтернативних ілюстрацій (фото, інфографіка) ергономічний шрифт техніки: олівець, туш, акварель, гуаш, комп'ютерна графіка	мінімум візуалу, перевага альтернативних ілюстрацій (фото, інфографіка) чітка шрифтова ієрархія реалістична або схематична стилістика зображень	перевага візуалу над текстом альтернативні ілюстрації (фото, сканкопі) чітка шрифтова ієрархія	варіативність всіх художніх проявів макету широкий діапазон художніх стилістик і технік
КОМПОЗИЦІЯ	варіативна верстка широке використання декору довільна композиція пропорційна узгодженість всіх елементів макету	фонова функція ілюстрацій, дрібне членування тексту ритмічність композиції круплий кегль шрифту акцентування структури макету	типова симетрична композиція шаблонна стандартизована, переважно колоночна верстка; складна структура та ієрархія тексту системна навігація	шаблонна колоночна верстка, акцент на інформацио відсутність яскравих художніх прийомів композиції системна навігація, текстові контрасти	журнальний тип верстки: асиметрія, значна частина вільного простору у композиції, фонові фото, широке використання типографіки, інверсія	довільна верстка аритмічність та еkleктика композиції широка декоративність макету ексклюзивне, креативне вирішення
КОНСТРУКЦІЯ	розміття форматів і форм ефектне оздоблення оправ нестандартне конструктивне вирішення (перфорація, вкладки, вклейки, клапани тощо)	оригінальне пластично-конструктивне вирішення макету, розміття форматів, інтерактивність, ергономічне матеріальне вираження, акцентування 3D-характеристик книжкового блоку	переважно великий формат видань лаконічність та ергономічність конструкції простота ліній і форм	акцентування інформаційних блоків конструкції мінімалістичність конструктивного вирішення	переважно великий формат видань оригінальне конструктивне вирішення акцент на рекламу контенту альбому	креативне вирішення конструкції і вибору матеріалів синтетичність та інтерактивність проекту

Рис. 1.3. Жанрові дизайн-характеристики книжкової продукції (розроблено В. Мулкохайнен)

2. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ 1950 —1980-х РОКІВ

Історичні витoki дизайну книги в Україні

Науково-популярна книга



Рис. 2.1. Палітурка альбому портретів О. Корневича “Письменники радянської України” (Державне видавництво України, 1928 рік). Художник — В. Касіян [96].



Рис. 2.2. Обкладинка книги О. Білецького “Двадцять років нової української лірики” (Державне видавництво України, 1924 р.) [96].



Рис. 2.3. Палітурка до книги С. Маслова “Українська друкована книга XVI-XVIII ст.” (Державне видавництво України, 1925 рік) [96].



Рис. 2.4. Обкладинка альбому шаржів на українських письменників художника Г. Дубинського "Наш літературний Парнас" (Державне видавництво України, 1930 рік) [96].



Рис. 2.5. Ілюстрація до альбому шаржів на українських письменників художника Г. Дубинського "Наш літературний Парнас" (Державне видавництво України, 1930 рік) [96].

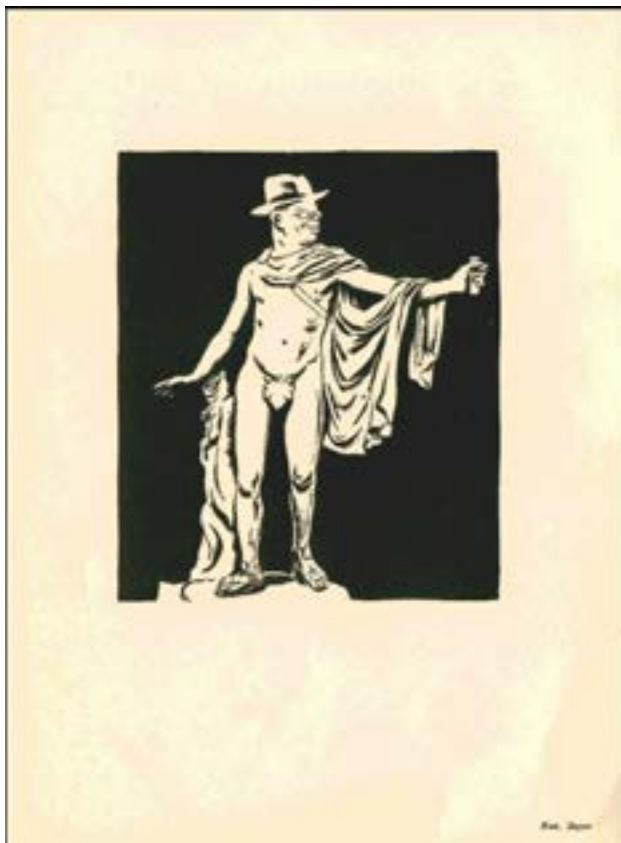


Рис. 2.6-2.7. Ілюстрації до альбому шаржів на українських письменників художника Г. Дубинського "Наш літературний Парнас" (Державне видавництво України, 1930 рік) [96].



Рис. 2.8. Обкладинка книжки Н. Дірш «Як звірів ловили» (видавництво «Молодий більшовик», 1930 р.). Художник С. Конончук. Фото В. Мулкохайнен.



Рис. 2.9. Сторінка поетичної збірки «Слово про великого рідного Сталіна» (Державне літературне видавництво, 1939 рік). Художник — Л. Каплан [96].



Рис. 2.10-2.11. Ілюстрації М. Дерегуса до повісті «Маша» Марка Вовчка (Державне видавництво художньої літератури, 1949 рік) [356]



Рис. 2.12. Ілюстрація Г. Нарбути до «Енеїди» І. Котляревського, 1919 р.
Техніка - акварель [96].



Рис. 2.13. Обкладинка повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». ДВУ, 1929 р.
Художник О. Кульчицька.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.14. Заставка до «Енеїди» І. Котляревського (Держвидав художньої літератури, 1948 рік).
Художники — І. Іжакевич та Ф. Коновалюк [96].



Рис. 2.15. Ілюстрація до «Енеїди» І. Котляревського (Держвидав художньої літератури, 1948 рік).
Художники — І. Іжакевич та Ф. Коновалюк [96].



Рис. 2.16. Обкладинка укр. нар. казки «Ріпка». ДВУ, 1930 р. Художник С. Конончук.
Музей книги та друкарства України.
Фото В. Мулкохайнен

Давня книга



Рис. 2.17. Титульний аркуш «Апостола», 1727 р.
Гравер - Никодим Зубрицький. Львівський музей давньої книги. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.18. Титульний аркуш «Євангеліону». 18 ст.
Львівський музей давньої книги.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.19. Внутрішній розворот Біблії. 18 ст.
Львівський музей давньої книги.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.20. Оклад «Євангеліє» 18 ст. Львівський музей давньої книги. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.21. Оправа дамського альбому 18 ст. Львівський музей давньої книги. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.22. Оклад «Євангеліє» 18 ст. Львівський музей давньої книги. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.23. Українські першодруки в експозиції Львівського музею давньої книги (2009 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.24. Українські першодруки в експозиції Львівського музею давньої книги (2009 р.). Фото В. Мулкохайнен

Оформлення книги 1950-х років: графічні засоби виразності



Рис. 2.25-2.27. Ілюстрації М. Дерегуса до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», 1959 р.
Техніка - олівець [356].



Рис. 2.28. Титул книги «Українська драматургія першої половини XIX століття» (Державне видавництво художньої літератури, 1958 рік).
Художники — О. Юнак та В. Фатальчук [96].



Рис. 2.29-2.32. Графічне оформлення дитячої книги «Дивачок-насмішничок» Ю. Душинської (художник В. Гливенко, Дитвидав УРСР, 1957 рік): обкладинка, титулка та ілюстрації [356].



Рис. 2.33-2.34. Внутрішнє композиційне вирішення дитячої книги «Дивачок-насмішничок» Ю. Душинської (художник В. Гливенко, Дитвидав УРСР, 1957 рік) [356].

Видозміни графічної стилістики книги 1960-х років у контексті становлення вітчизняної традиції дизайн-проектування

Художня книга



Рис. 2.35. Ілюстрація до повісті О. Кобилянської «Земля».
Художник С. Адамович. Техніка - кольоровий лінорит. Фото В. Мулкохайнен

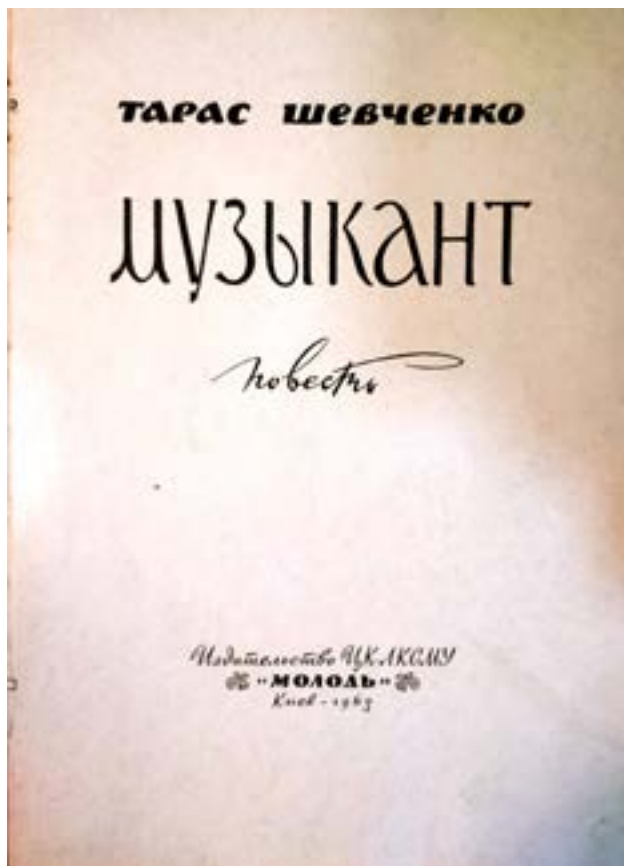


Рис. 2.36. Титул повісті Т. Шевченка «Музикант»,
видавництво «Молодь», 1963 р.
Художник - В. Кравченко. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.37. Фронтиспис повісті Т. Шевченка
«Музикант», видавництво «Молодь», 1963 р.
Художник - В. Кравченко. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.38-2.40. Ілюстрації до повісті Т. Шевченка «Музикант», видавництво «Молодь», 1963 р.
Художник - В. Кравченко. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.41-2.45. Фрагменти макету книжкового видання роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1960-ті роки). Художник невідомий. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.46-2.47. Ілюстрації до роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» (1966 р.)[356].
Художник - Олександр Данченко.
Техніка - офорт.



Рис. 2.48. Титул збірки творів М. Старицького. ДВХЛ, 1963 р. Художник — В. Смородський [96].



Рис. 2.49. Палітурка повісті В. Дубовика «Присязі вірні» (видавництво «Промінь», 1969 р.) [96].



Рис. 2.50. Розворот обкладинки дитячої книжки «Кую, кую чобіток», 1960-ті рр. [356].
Художник - Олена Яблонська.



Рис. 2.51. Графічне оформлення сторінки дитячої книжки «Кую, кую чобіток», 1960-ті рр. [356]. Художник - Олена Яблонська.



Рис. 2.52. Титул дитячої книжки загадок «Ану, вгадай!». Видавництво «Веселка», 1968 р.
Художник - Надія Лопухова.
Фото з родинного архіву художниці

Візуальні пріоритети художнього оформлення книжкової продукції 1970-1980-х років

Художня книга



Рис. 2.53-2.54. Ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського. Художник - А. Базилович, 1970 р. [356].
Змішана техніка



Рис. 2.55. Палітурка поетичної збірки Д. Павличка «Плесо». Видавництво «Каменярь», Львів, 1984 р.
Художник - І. Остафійчук [96].



Рис. 2.56. Суперобкладинка збірки новел Марка Черемшини «Қарби». Видавництво «Дніпро», Київ, 1974 р.
Художник - І. Остафійчук [96].



Рис. 2.57. Палітурка роману М. Карплюка «Гіркий мед» (видавництво «Промінь», 1982 р.) [96].



Рис. 2.58. Палітурка роману І. Шаповала «В прощуках скарбів» (видавництво «Дніпро», 1983 р.) [50]. Художник - В. Юрчишин.

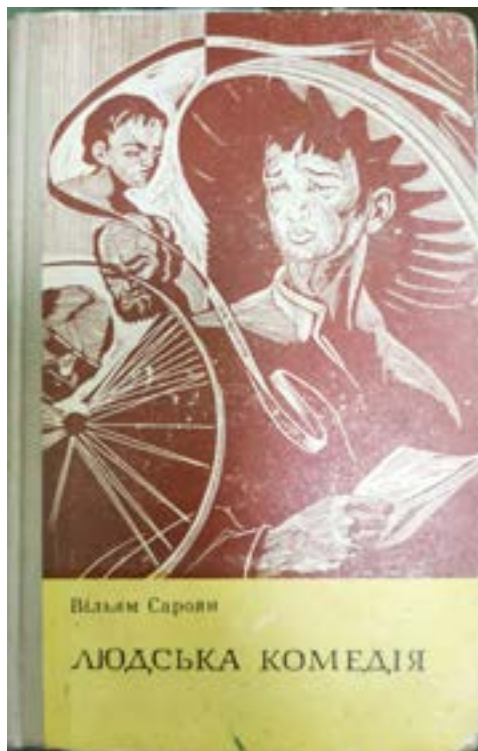


Рис. 2.59. Оправа книги В. Сарояна «Людська комедія» (ВХЛ «Дніпро», 1971 р.).
Фото В. Мулкохайнен

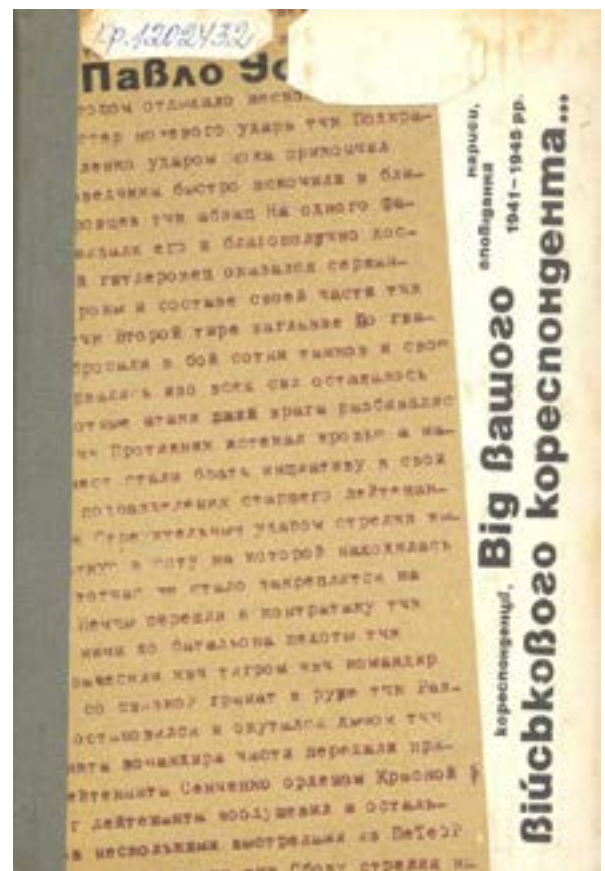


Рис. 2.60. Палітурка книги П. Усенка «Від вашого військового кореспондента» (видавництво «Політвидав України», 1980 р.) [96].



Рис. 2.61.-2.65. Ілюстрації до творів Т. Шевченка. Художник - В. Лопата, 1988 р. [356].
Техніка - ліногравюра.





Рис. 2.66-2.68. Сторінки видання «Енеїда» І. Котляревського (видавництво «Радянська школа», 1989 р.).
Ілюстрації А. Базилевича. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.69. Розворот контртитутулу видання «Енеїда» І. Котляревського (видавництво «Радянська школа», 1989 р.).
Ілюстрації А. Базилевича. Фото В. Мулкохайнен

Науково-популярна книга



Рис. 2.70-2.71. Оправа та контритул мистецького видання Я. Запаса «Мистецька спадщина Івана Федорова» (видавництво "Вища школа", 1974 р.) Художник - В. Юрчишин. Фото В. Мулкохайнен



Дитяча книга



Рис. 2.72-2.73. Обкладинки дитячих книжок у виконанні художника А. Мільковицького, 1970-ті роки, видавництво «Веселка» [356].



Рис. 2.74-2.75. Обкладинка та ілюстрована сторінка авторської дитячої книжки художника В'ячеслава Легкобіта «Хто що малює», (видавництво «Веселка», 1972 р.) [356].



Рис. 2.76-2.77. Ілюстровані розвороти авторської дитячої книжки художника В'ячеслава Легкобита «Хто що малює», (видавництво «Веселка», 1972 р.) [356].





Рис. 2.78-2.79. Ілюстровані розвороти авторської дитячої книжки художника В'ячеслава Легкобіта «Хто що малює», (видавництво «Веселка», 1972 р.) [356].





Рис. 2.80-2.81. Задня та
лицьова сторінки
обкладинки дитячої книжки
«Лисичка-сестричка
і вовк-панібрат».
Художник -
А. Мільковицький, 1972 р.,
видавництво «Веселка» [356].



Рис. 2.82-2.83. Розворотні
ілюстрації дитячої книжки
«Лисичка-сестричка
і вовк-панібрат».
Художник -
А. Мільковицький, 1972 р.,
видавництво «Веселка» [356].

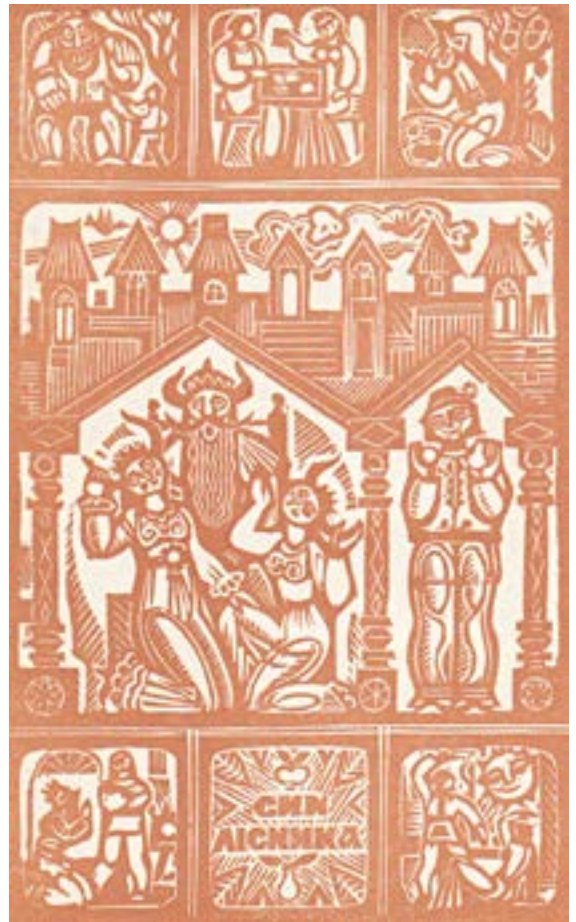


Рис. 2.84-2.87. Шмуцтитиuli дитячої книжки «Дванадцять братів», 1972 р.
Художник - В. Скакандія [356].





Рис. 2.88-2.90. Обкладинка та ілюстрації збірки українських народних казок «Котигорошко». Художник А. Мільковицький, 1972 р., видавництво «Веселка» [356].



Рис. 2.91. Обкладинка дитячої книжки «Назаркові машини» О. Маландія. Художник - Е. Орро. Видавництво «Веселка», 1987 р. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.92. Титул дитячої книжки «Про дядька, який ловко брехати вмів» [1]. Видавництво «Веселка», 1972 р. Художник - А. Мільковицький.



Рис. 2.93-2.94. Ілюстрації до дитячої книжки «Ярик-школярник», 1973 р., гуаш, папір. Художник - Надія Лопухова. Фото з родинного архіву художниці



Рис. 2.95. Титульний розворот дитячої книжки «Вийди, вийди, сонечко», 1975 р., папір, гуаш. Художник - Надія Лопухова. Фото з родинного архіву художниці

Рис. 2.96. Розворот книжки Н. Гузєєвої «Вася Кукушкін і годинник». Видавництво «Веселка», 1986 р. Художник Н. Чернишова. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.97. Розворот книжки М. Воробйова «Лугова криничка». Видавництво «Веселка», 1987 р. Художник О. Касьяненко. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.98. Обкладинка дитячої книжки «Візерунки полярного саява» О. Аксьонової (видавництво «Веселка», 1988 р.).
Художник - Наталія Лопухова.
Фото В. Мулкохайнен

Рис. 2.99. Титульний розворот дитячої книжки «Візерунки полярного саява» О. Аксьонової (видавництво «Веселка», 1988 р.).
Художник - Наталія Лопухова.
Фото В. Мулкохайнен

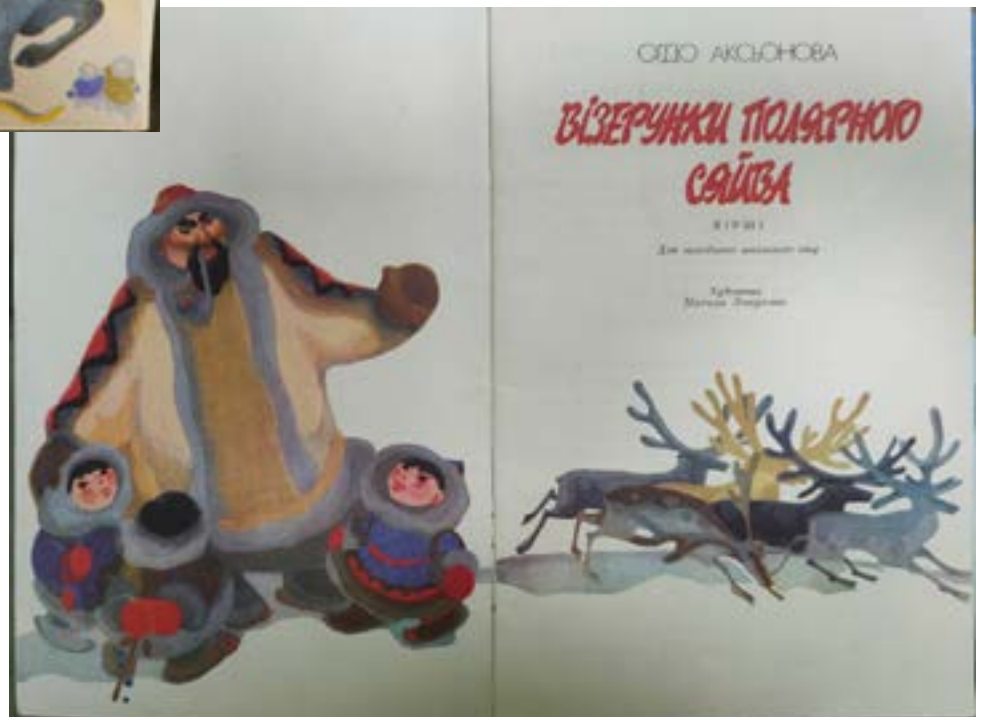


Рис. 2.100. Внутрішній розворот дитячої книжки «Візерунки полярного саява» О. Аксьонової (видавництво «Веселка», 1988 р.). Художник - Наталія Лопухова.
Фото В. Мулкохайнен

Мій найменший сніжок

Круглявий гарний хлопчик
Мієчку троячку сонечко,
По стовпчиковай дзі —
Мій маленький, мій сніжок,
Мій клубочок клубочок,
Однатко носочко!

Ось він тупиє лавини,
А дровчачок в оченцях
Не дає ні на мить!
Бач утоми мій сніжок,
Золоточкай мій дівчочок,
Все відпочинь дівчочко!

Старий братик — хто в очок,
Хто з голочками в шні,
Хто в перах, на вербачок,
Ну ж любуй, мій косичочко,
Мій дівчочку, мій сніжок,
У матуці на руках!

Та не ривись ти до мамки,
Всі ступати спочинь ти,
Хочеш власними ногами
Річку ледяну обійти!
— Це жо тундри сніжочок
Тоточковий сніжок.



Рис. 2.101. Обкладинка книжки «Дивна хатка»
Олени Пчілки.
Видавництво «Веселка», 1986 р. Художник Л. Іванова.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.102-2.103. Ілюстрації книжки «Дивна хатка»
Олени Пчілки. Видавництво «Веселка», 1986 р.
Художник Л. Іванова. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 2.104. Титульний розворот дитячої книжки В. Святівця «Стежка, якою ходять гриби» (видавництво «Веселка», 1988 р.) Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.105. Розворот дитячої книжки «Золоте лошатко» (видавництво «Веселка», 1988 р.) Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.106-2.107. Ілюстрації до казки «Дванадцять місяців» (1980-ті рр.), туш, акварель.
 Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.108. Ілюстрація до казки «Дванадцять місяців» (1980-ті рр.), туш, акварель.
 Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.109. Заставки до казки «Дванадцять місяців» (1980-ті рр.), туш, акварель.
 Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.110. Ілюстрований розворот казки «Дванадцять місяців», туш, акварель.
 Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.111. Титул журналу «Барвінок» (1985 р., №6). Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.112. Ескіз обкладинки журналу «Барвінок» (акварель).
 Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 2.115-2.116. Обкладинка та розворот зі змістом авторської дитячої книжки «Як Хрюша скарб знайшов» художника Валерія Горбачова (видавництво «Веселка», 1988 р.) [356].



Рис. 2.117-2.118. Розвороти авторської дитячої книжки «Як Хрюша скарб знайшов» художника Валерія Горбачова (видавництво «Веселка», 1988 р.) [356].



Рис. 2.119-2.120. Палітурка та титульна сторінка збірки оповідань за мотивами українських народних дум М. Пригари «Козак Голота». 1980 р. [356]. Художник - Г. Якутович.



Рис. 2.121-2.122. Елементи внутрішнього графічного оформлення збірки оповідань за мотивами українських народних дум М. Пригари «Козак Голота». 1980 р. [356]. Художник - Г. Якутович.

3. ВЕКТОРИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ВИДАВНИЦТВ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Дизайн книги першого десятиліття незалежності України та його
художньо-проектна специфіка

Художня книга



Рис. 3.1. Художнє оформлення поетичної збірки «Кохання кольору розлуки» Т. Угрин (видавництво «Місіонер», 1994 р.). Фото з архіву художника Федора Лукавого



Рис. 3.2. Оправа книги «Чистилище» Ф. Гольбика (видавництво «Місіонер», 1996 р.). Фото з архіву художника Федора Лукавого

Науково-популярна книга

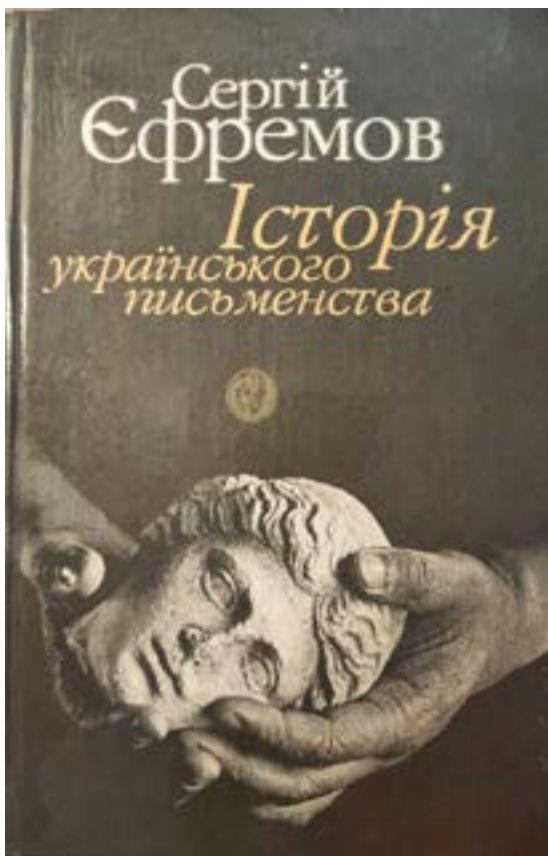


Рис. 3.3. Палітурка книги С. Єфремова «Історія українського письменства» (видавництво «Феміна», 1995 р.). Художнє оформлення В. Штогрин. Фото В. Мулкохайнен

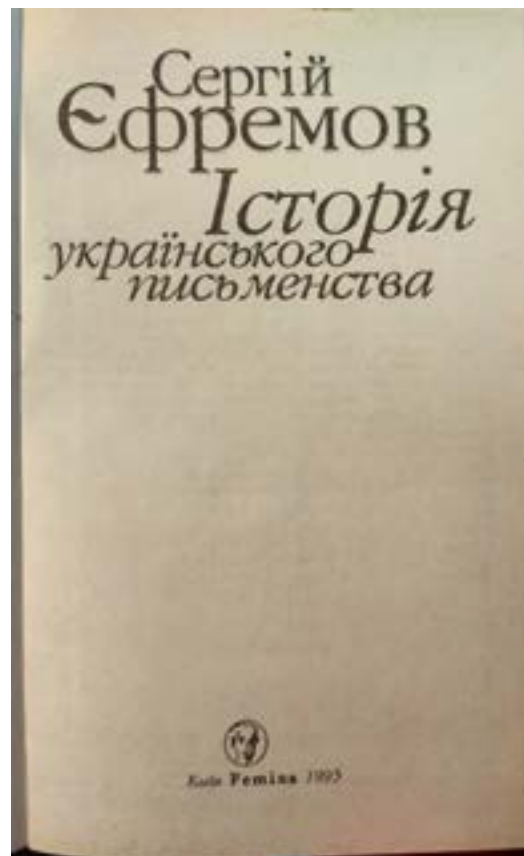
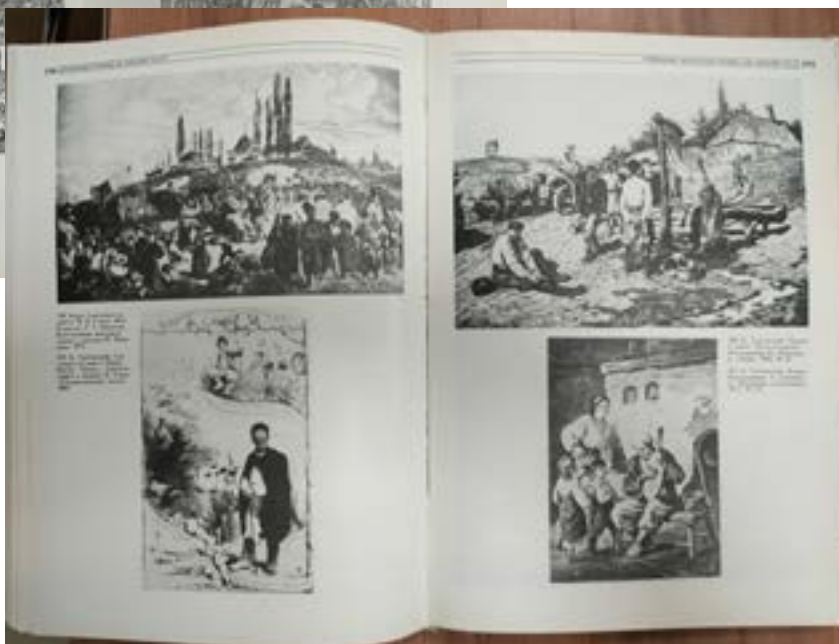


Рис. 3.4. Титул книги С. Єфремова «Історія українського письменства» (видавництво «Феміна», 1995 р.). Художнє оформлення В. Штогрин. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 3.5-3.8. Дизайн-оформлення мистецького видання «Українська графіка XI-початку XX століття» (видавництво «Мистецтво», 1994 р.) Художнє оформлення, макет, художнє редагування І. Динника. Фото В. Мулкохайнен



Дитяча книга



Рис. 3.9. Розворот дитячої книжки А. Малишка «Пісня про рушник». Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 3.10. Розворот дитячої книжки А. Малишка «Пісня про рушник». Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 3.11. Обкладинка книжки «Планета смішинок» (видавництво «Веселка», 1990 р.)
 Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 3.12. Розворот книжки «Планета смішинок» (видавництво «Веселка», 1990 р.)
 Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 3.13-3.14. Розворот книжки «Планета смішинок» (видавництво «Веселка», 1990 р.)
Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 3.15. Розворотна ілюстрація до книжки «Планета смішинок». Техніка - папір, акварель.
Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 3.16. Обкладинка дитячої книжки «Серпневі айстри» В. Гаптаря (видавництво «Веселка», 1993 р.). Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 3.17. Варіант обкладинки дитячої книжки «Серпневі айстри» В. Гаптаря (ескіз). Фото з архіву художниці Еллен Орро

Особливості розвитку сучасного книжкового дизайну в альтернативних книгоформах

Мальотис (Комікс)



Рис. 3.18-3.20 Розвороти
коміксу Е. Лепажа
«Одна весна в Чорнобилі»,
«Видавництво», 2020.
Дизайн І. Стронговського.
Фото В. Мулкохайнен





Рис. 3.21. Внутрішній розворот мальопису К. Сулими «Тарас Бульба» за М. Гоголем (видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2022 р.). Фото В. Мулкохайнен

Рис. 3.22. Оправа мальопису К. Сулими «Тарас Бульба» за М. Гоголем (видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2022 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 3.23-3.24. Внутрішні розвороти українського коміксу «Коротка історія українського фемінізму» М. Ябченка (Художники - Ю. Вус та І. Кипібіда). «Видавництво», 2022 р. Фото В. Мулкохайнен





Рис. 3.25. Сторінка дитячого коміксу «Пес Патрон і Шкарпетковий Монстр» Ю. Ран (видавництво «Ранок», 2023 р.). Ілюстраторка - К. Підлісна. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 3.26. Палітурка дитячого коміксу «Пес Патрон і Шкарпетковий Монстр» Ю. Ран (видавництво «Ранок», 2023 р.). Ілюстраторка - К. Підлісна. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 3.27. Палітурка книги «Відбій повітряної тривоги» А. Нікуліної у стилістиці мальовису (видавництво «Віват», 2022 р.). Ілюстратор - О. Грехов. Фото В. Мулкохайнен

Рис. 3.28. Розворот книги «Відбій повітряної тривоги» А. Нікуліної у стилістиці мальовису (видавництво «Віват», 2022 р.). Ілюстратор - О. Грехов. Фото В. Мулкохайнен





Рис. 3.29-3.32. Палітурка та сторінки графічного роману О. Ком'юхова «Тато. Кузня зброї» (видавництво «Люта справа», 2021 р.). Фото В. Мулкохайнен





Рис. 3.35. Палітурка книги з доповненою реальністю «Аліса в країні див» Л. Керролла (видавництво «Арт нейшн», 2018 р.). Художник - Є. Гапчинська. Фото В. Мулкохайнен

Рис. 3.36. Ілюстрація з доповненою реальністю до казки «Аліса в країні див» Л. Керролла (видавництво «Арт нейшн», 2018 р.). Художник - Є. Гапчинська. Фото В. Мулкохайнен

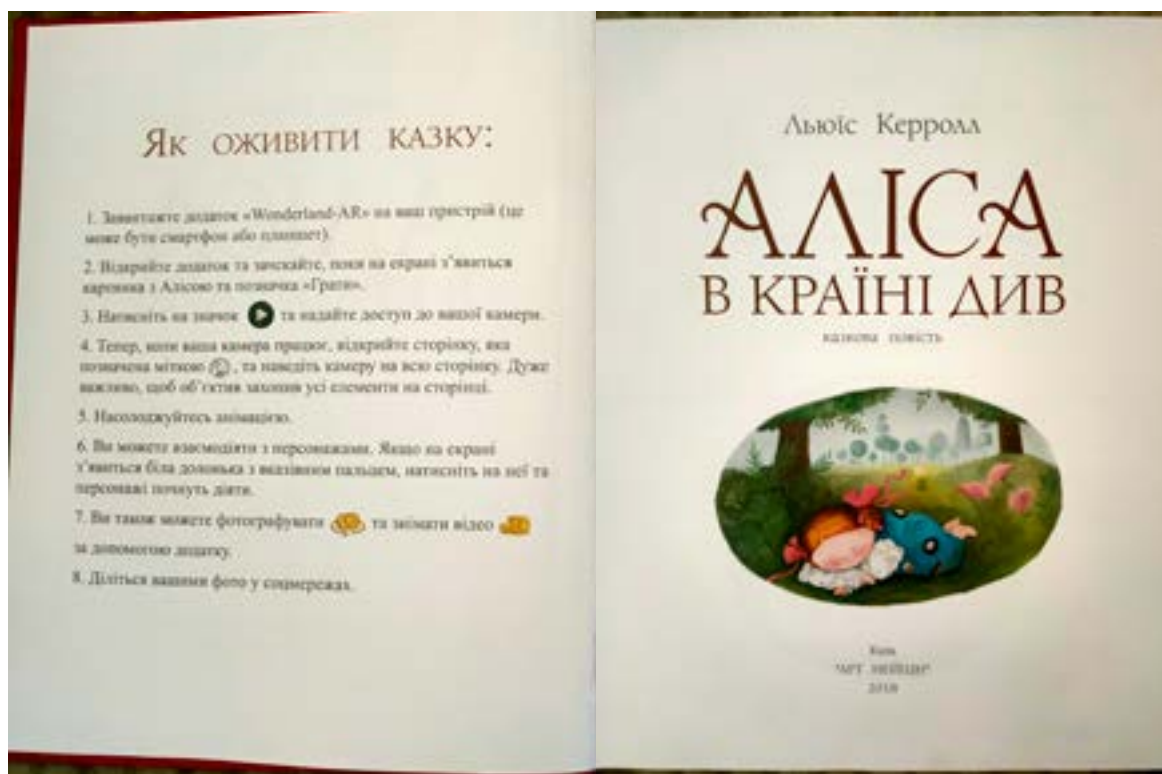


Рис. 3.37. Технічна сторінка з інструкцією для читачів та титул книги з доповненою реальністю «Аліса в країні див» Л. Керролла (видавництво «Арт нейшн», 2018 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 3.38. Палітурка дитячої книги з доповненою реальністю «Нокс» А. Хуснутдінова (видавництво «Зелений пес», 2019 р.). Художнє оформлення - ТОВ «Гамазин». Фото В. Мулкохайнен

Рис. 3.39. Розворот дитячої книги з доповненою реальністю «Нокс» А. Хуснутдінова (видавництво «Зелений пес», 2019 р.). Художнє оформлення - ТОВ «Гамазин». Фото В. Мулкохайнен

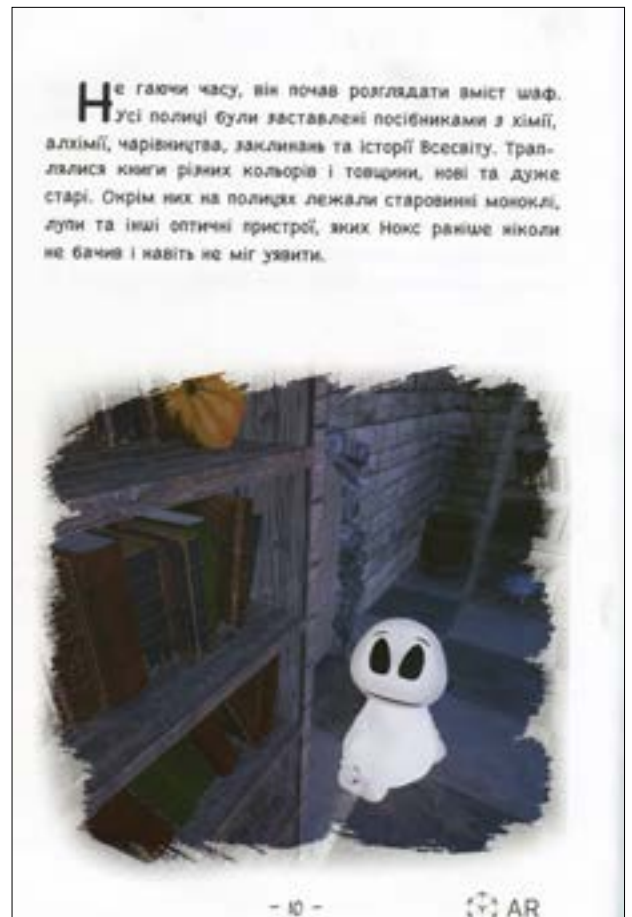


Рис. 3.40-3.41. Сторінки дитячої книги «Нокс» А. Хуснутдінова, оздоблені ілюстраціями з доповненою реальністю (видавництво «Зелений пес», 2019 р.). Художнє оформлення - ТОВ «Гамазин». Фото В. Мулкохайнен

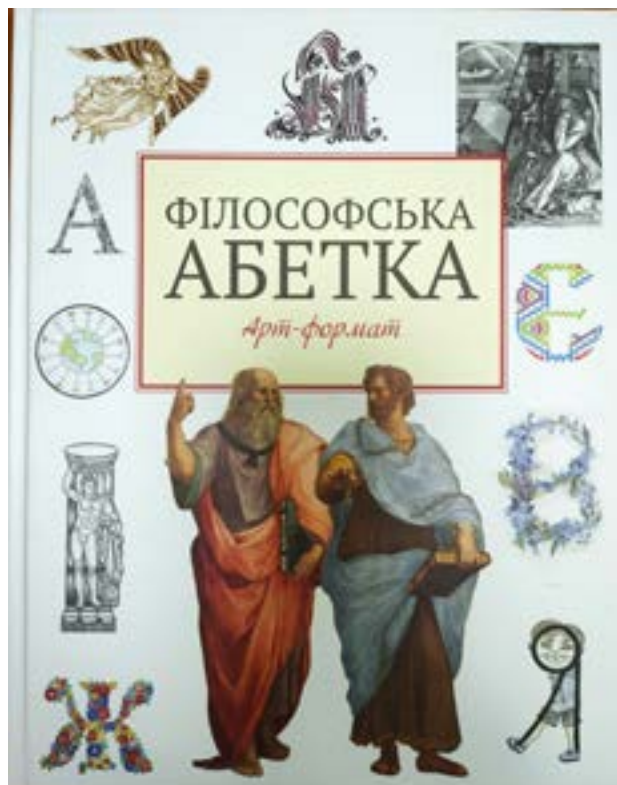


Рис. 3.42. Палітурка арт-видання «Філософська абетка» (упорядник - К. Кириленко), 2016 р. Дизайнер - А. Будник. Фото В. Мулкохайнен

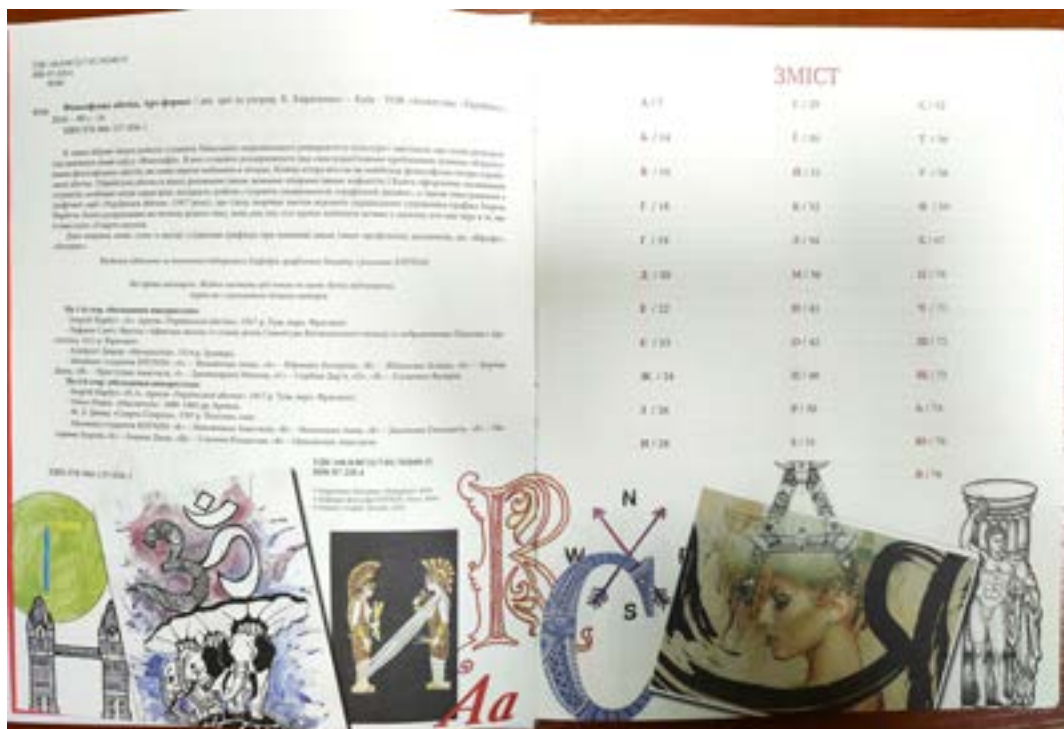
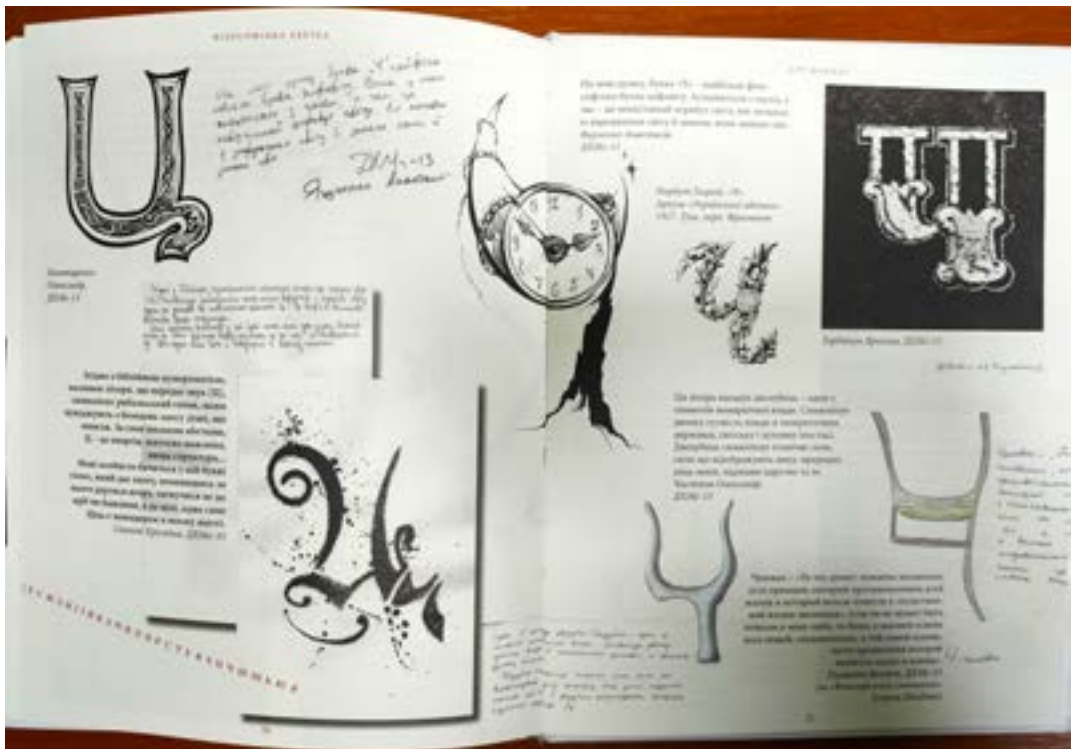


Рис. 3.43. Технічна сторінка та зміст арт-видання «Філософська абетка» (упорядник - К. Кириленко), 2016 р. Дизайнер - А. Будник. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 3.44-3.45. Розвороти арт-видання «Філософська абетка» (упорядник - К. Кириленко), 2016 р.
Дизайнер - А. Будник. Фото В. Мулкохайнен



4. РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ КНИГИ В УКРАЇНІ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Київська школа книжкової графіки



Рис. 4.1. Ілюстрація. Художник - Анатолій Базилевич (1982 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.2. Ілюстрація до «Кобзаря» Т. Шевченка. Художник - Валентин Гордійчук (1988 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.3. Ілюстрація на тему творів Т. Шевченка. Акварель. Художник - Валентин Гордійчук. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.4. Ілюстрація. Офорт. Художник - Василь Лопата.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.5-4.6. Ілюстрації до видання Дж. Бокаччо «Декамерон» (лінорит, 1966 р.)
Художник - Георгій Малаков. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.7. Варіант фронтиспису до збірки творів М. Бажана «Доробок» (кольоровий лінорит, 1978 р.).
Художник - Григорій Гавриленко.
Фото В. Мулкохайнен

Рис. 4.8. Ілюстрація до збірки творів М. Бажана «Доробок» (кольоровий лінорит, 1978 р.). Художник - Григорій Гавриленко. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.9-4.11. Ілюстрації до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».
Художник - Георгій Якутович [71].
Техніка - дереворит.





Рис. 4.12-4.14. Ілюстрації до твору Лесі Українки «Орґія».
Автор - Надія Лопухова (офорт, 1992 р.) Фото з родинного архіву художниці





Рис. 4.15-4.18. Ілюстрації до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».
Автор - Надія Лопухова (1970 р.).
Техніка - лінорит. Фото з родинного архіву художниці





Рис. 4.19-4.20. Ілюстрації Надії Лопухової до казки Л. Компанієць «Королівська таємниця» (змішана техніка, 1970 р.). Фото з родинного архіву художниці



Рис. 4.21-4.22. Ілюстрації Надії Лопухової до дитячої книжки «Колосок» (змішана техніка, 1960-ті рр.). Фото з родинного архіву художниці



Рис. 4.23-4.24. Ілюстрації Надії Лопухової до поеми Лесі Українки «Лелія» (акварель, 1960-ті рр.). Фото з родинного архіву художниці



Рис. 4.25-4.26. Ілюстрація Надії Лопухової до збірки народних загадок «Ану, відгадай!» (гуаш, 1960-ті рр.). Фото з родинного архіву художниці



Рис. 4.27-4.28. Ілюстрації до роману О. Дюма «Три мушкетери» .
Художник - Сергій Якутович.
Техніка - офорт. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.29-4.30. Ілюстрації за мотивами українського козацтва.
Художник - Сергій Якутович [317].
Змішана техніка.



Рис. 4.31. Ескізи Андрія Чебикіна до видання Овідія «Любощі» (видавництво «Основи», 2022 р.)
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.32. Дизайн-оформлення видання Овідія «Любощі» (видавництво «Основи», 2022 р.).
Художник - Андрій Чебикін. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.33. Буквиця видання Овідія «Любощі» (видавництво «Основи», 2022 р.).
Художник - Андрій Чебикін. Фото В. Мулкохайнен

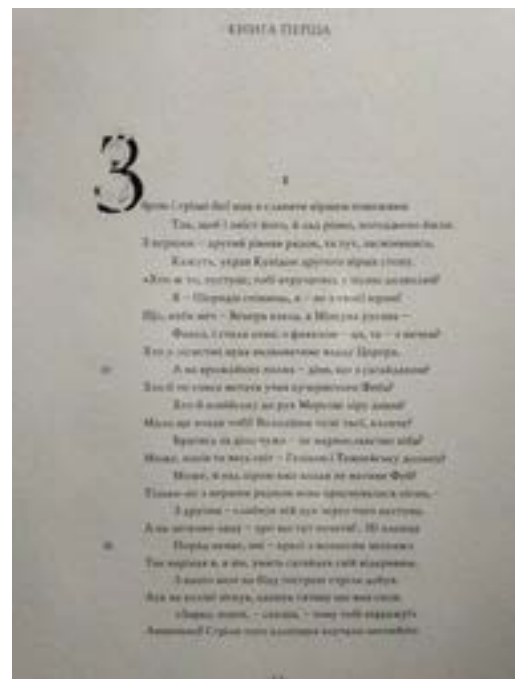


Рис. 4.34. Художнє оформлення сторінки видання Овідія «Любощі» (видавництво «Основи», 2022 р.).
Художник - Андрій Чебикін. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.35-4.38. Ілюстрації до мультфільма «Як козаки...». Художник Е. Кирич.
Техніка - папір, кольорові олівці, лайнер. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.39-4.40. Графічні інтерпретації на тему сучасних воєнних подій в Україні.
Художник Е. Кирич.
Техніка - папір, кольорові олівці, лайнер. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.41-4.42. Ілюстрації до казки Ш. Перро «Попелюшка». Художник - Галина Галинська [67].
Змішана техніка.



Рис. 4.43-4.44. Книжкова графіка
Олександра Івахненка [356].
Техніка - акварель.



Рис. 4.45. Ілюстрація до підручника (ескіз, акварель).
Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 4.46-4.48. Ілюстративні заставки до підручника (акварель).
Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 4.49. Ескізи заставок до підручника. Фото з архіву художниці Еллен Орро



Рис. 4.50. Оригінальна ілюстрація обкладинки журналу «Джміль» (2001 р.). Художник - Еллен Орро.
Техніка - акварель. Фото з архіву художниці



Рис. 4.51. Обкладинка журналу «Джміль» (2001 р.). Художник - Еллен Орро.
Фото з архіву художниці



Рис. 4.52. Оправа та форзац історичного роману у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай» (видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2020 р.). Художник - Владислав Єрко, дизайнерка - Галина Букша. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.53. Оправа видання В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2022 р.). Художник В. Єрко. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.54. Оправа книги «Витязь у тигровій шкурі» (ВД «АДЕФ-Україна», 2021). Фото В. Мулкохайнен

Рис. 4.55-4.56. Оправа та розворот книги «Сірко Солом'яний бичок» (видавництво «Грані-Т», 2007 р.). Художник - Валентин Гордійчук. Фото В. Мулкохайнен



СЛАВА УКРАЇНІ!
ГЕРОЯМ СЛАВА!

Рис. 4.57. Шрифтова композиція Василя Чебанника, виконана авторським шрифтом "Рутенія" (2022 р.) [311].



Рис. 4.58. Обкладинка книги М. Бажана «Нічні роздуми старого майстра». Літерація. Василь Чебаник, 1976 р., Київ [311].



Рис. 4.59. Обкладинка поетичної збірки В. Сосюри «Так ніхто не кохав». Каліграфія. Василь Чебаник, 1987 р., Київ [311].

Львівське мистецтво художньої книги



Рис. 4.60-4.61. Ілюстрації до дитячої книжки «Казка про двох братів та сестру» Дари Корній.
Художник - Вікторія Ковальчук (2021 р.) [356].
Техніка - акварель.



Рис. 4.62. Ілюстрація до дитячої книжки. Художник - Вікторія Ковальчук (2021 р.) [356].
Техніка - акварель.

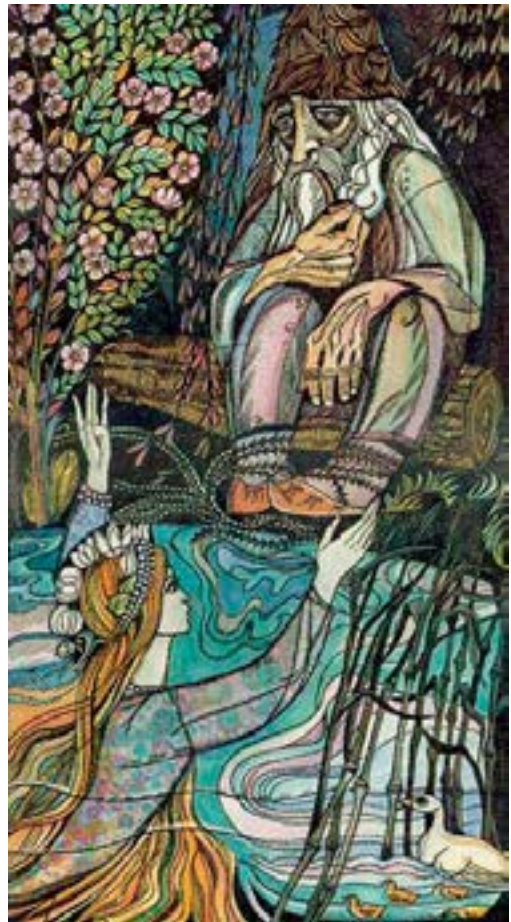


Рис. 4.63-4.64. Ілюстрації до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». Художник - Софія Караффа-Корбут (1962 р.) [356]. Техніка - кольоровий лінорит.

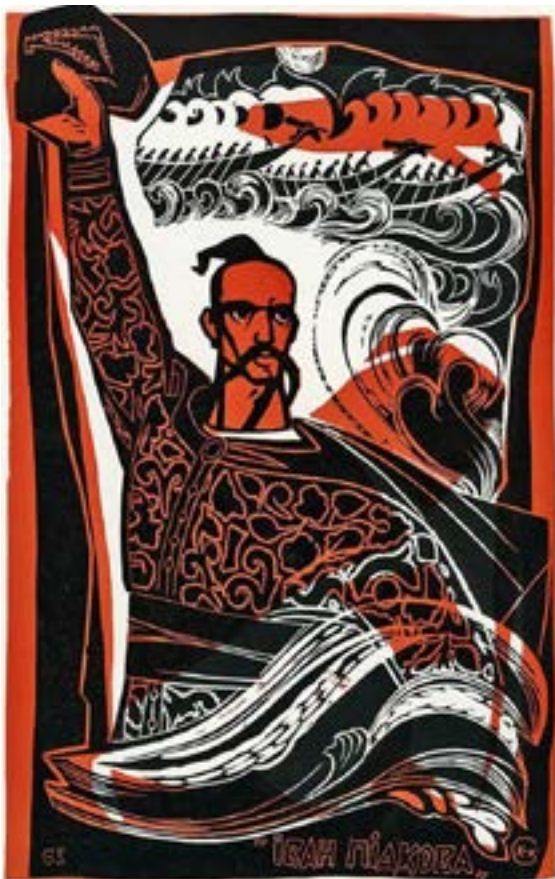


Рис. 4.65. Ілюстрація «Іван Підкова». Художник - Софія Караффа-Корбут (1963 р.) [356]. Техніка - кольоровий лінорит.



Рис. 4.66. Ілюстрація "Максим Залізник". Художник - Софія Караффа-Корбут (1963 р.) [356]. Техніка - кольоровий лінорит.



Рис. 4.67. Обкладинка книги «Довбушеві скарби» А. Волощака (літерація, кольоровий лінорит, 1976 р.).
Художник - Софія Караффа-Корбут [356].



Рис. 4.68. Палітурка книги «Лис Микита» І. Франка (літерація, кольоровий лінорит, 1973 р.). Художник - Софія Караффа-Корбут [356].



Рис. 4.69. Обкладинка книги «Михайлик - Джура козацький» М. Пригари (літерація, кольоровий лінорит, 1969 р.). Художник - С. Караффа-Корбут [356].



Рис. 4.70. Обкладинка книги «Останні орли» М. Старицького (літерація, кольоровий лінорит, 1990 р.). Художник - С. Караффа-Корбут [356].



Рис. 4.71. Ілюстрація Юрія Чаришнікова до повісті М. Гоголя «Ніс» (літографія, 1983 р.).
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.72. Ілюстрація Юрія Чаришнікова до повісті М. Гоголя «Шинель» (літографія, 1983 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.73. Оправа видання М. Комариці «Українська католицька критика» (видавництво НАН України ЛНБ ім. В. Стефаника, 2007 р.).
Мистецьке оформлення Федора Лукавого.
Фото з архіву художника

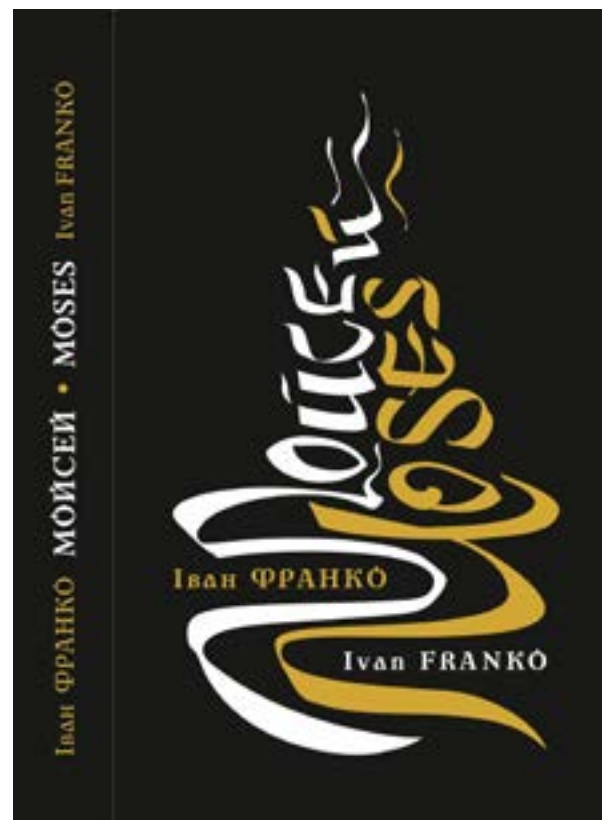


Рис. 4.74. Оправа поеми І. Франка «Мойсей» (видавництво НАН України ЛНБ ім. В. Стефаника, 2017 р.).
Мистецьке оформлення Федора Лукавого.
Фото з архіву художника

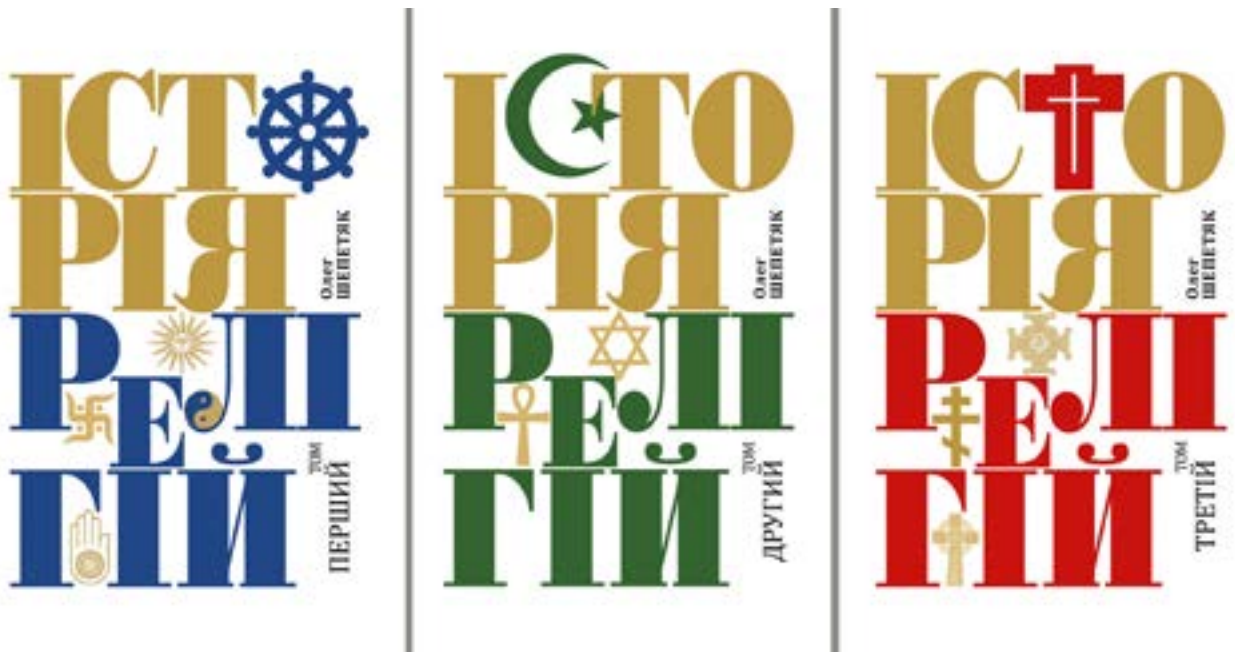


Рис. 4.75. Оправи серійного видання О. Шепетьяка «Історія релігій» (видавництво «Місіонер», 2020 р.). Мистецьке оформлення Федора Лукавого. Фото з архіву художника

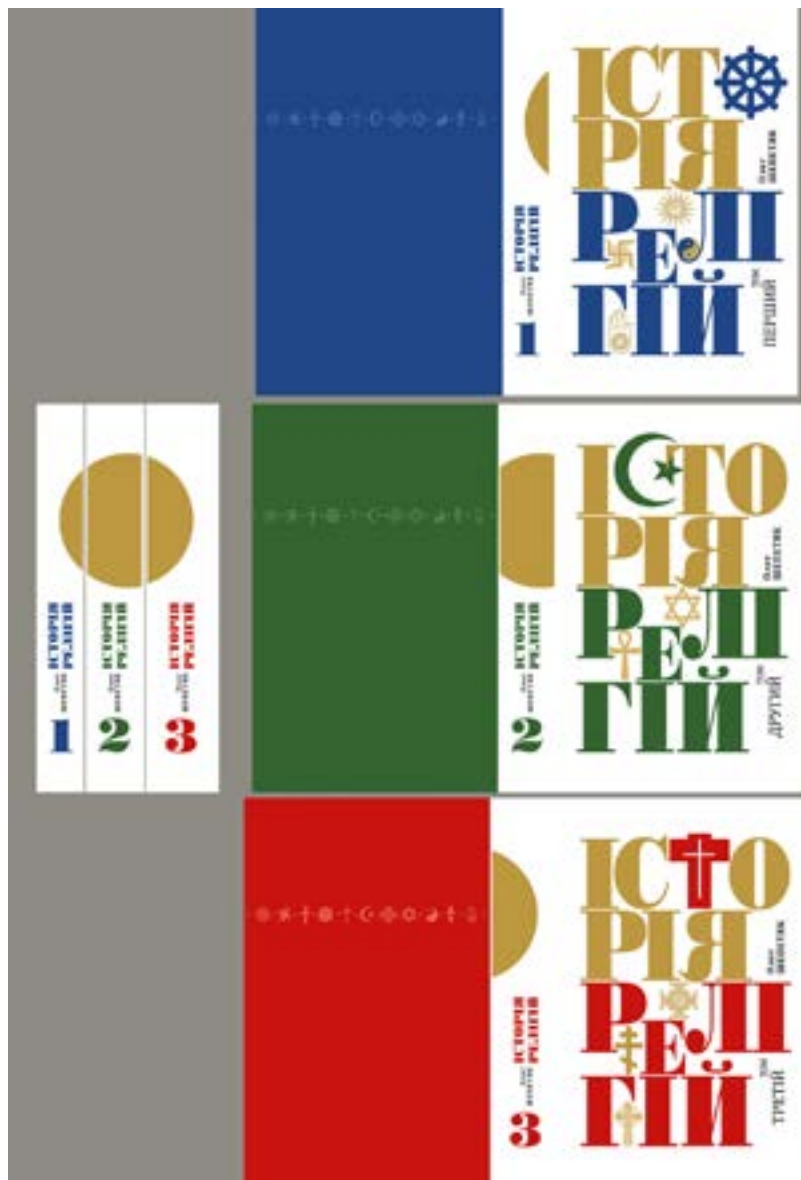


Рис. 4.76. Фрагменти оправ серійного видання О. Шепетьяка «Історія релігій» (видавництво «Місіонер», 2020 р.). Мистецьке оформлення Федора Лукавого. Фото з архіву художника



Рис. 4.77. Оправа «Нового завіту». Мистецьке оформлення Федора Лукавого (видавництво «Місіонер», 2006 р.). Фото з архіву художника



Рис. 4.78. Оправа «Молитовного Псалтиря». Мистецьке оформлення Федора Лукавого (видавництво «Місіонер», 2006 р.). Фото з архіву художника



Рис. 4.79. Оправа видання В. Романюка «Орда у храмі» (видавництво «Щедрик», 2003 р.) Художник - Федір Лукавий. Фото з архіву художника



Рис. 4.80. «Полонина» (1970 р., офорт).
Графіка Івана Остафійчука [356].



Рис. 4.81. «Мольфар» (1984 р., кольорова ліногравюра).
Графіка Івана Остафійчука за мотивами переказів В. Шухевича [356].

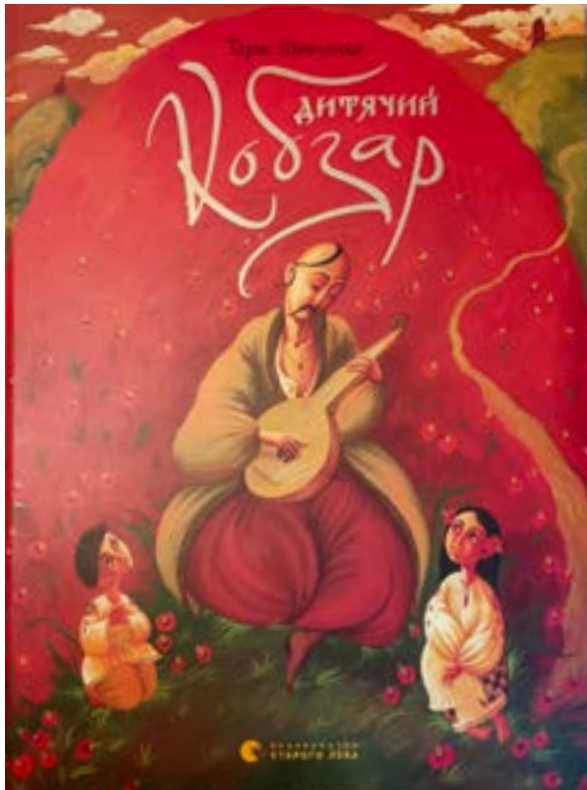


Рис. 4.82. Палітурка «Дитячого Кобзаря» Т. Шевченка (ВСЛ, 2022). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.83. Палітурка книги «Мій дідусь був черешнею» (ВСЛ, 2022). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.84. Оправа книги Лесі Українки «Лісова пісня. Мавка» (ВСЛ) Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.85. Оправа книги Романи Романишин та Андрія Лесіва (творча студія «Аграфка») «Зірки і макові зернята» (ВСЛ). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.91. Палітурка збірки оповідань «Хроніки незвіданих земель» (видавництво «Жорж», 2022 р.), дизайнер - Є. Сніжовий. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.92. Шмуктитул збірки оповідань «Хроніки незвіданих земель» (видавництво «Жорж», 2022 р.), дизайнер - Є. Сніжовий. Фото В. Мулкохайнен

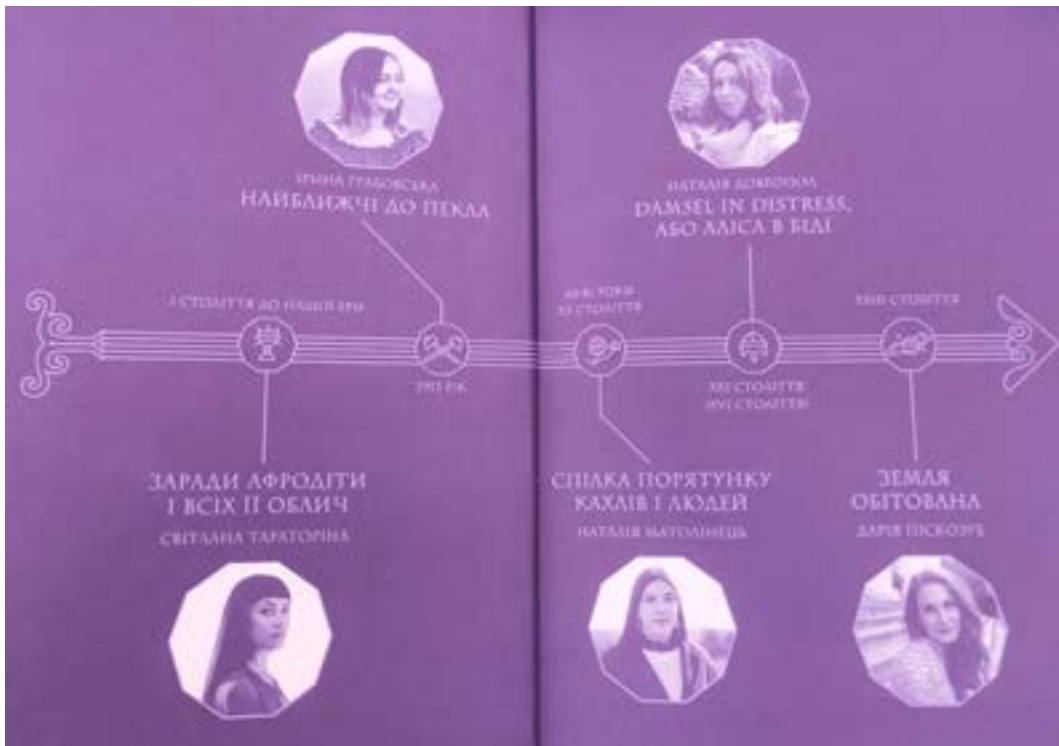


Рис. 4.93. Інфографічний форзац збірки оповідань «Хроніки незвіданих земель» (видавництво «Жорж», 2022 р.), дизайнер - Є. Сніжовий. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.94. Дитячі книжки-шнурівки (видавництво «Ранок», 2020-ті рр.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.95. Дитячі книжки видавництва «Ранок» (2020-ті рр.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.96. Палітурка серійного видання творів Люко Дашвар (КСД, 2022). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.97-4.98. Дизайн оправ серії «Перлини української класики» (видавництва «Клуб сімейного дозвілля», 2023 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.99. Оправа книги
«Тіні забутих предків»
М. Коцюбинського
(видавництво «Фоліо», 2023).
Ілюстрації О. Кульчицької.
Художник-оформлювач -
О. Гугалова-Мешкова.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.9-4.102. Ілюстрації
О. Кульчицької до повісті
М. Коцюбинського
«Тіні забутих предків» (1928 р.)
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 4.103-4.107. Графічне оформлення книжки О. Вальда «Кентервільський привид» («Віват», 2016 р.) [356].
Художник - Євгенія Чистотіна.



Одеські традиції книжкового дизайну

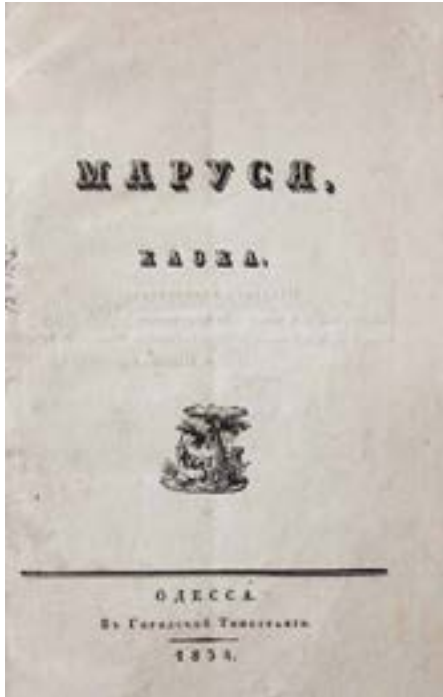


Рис. 4.108. Перше книжкове видання, надруковане українською мовою, казка «Маруся» (1834 р.) [358].



Рис. 4.109. Титул поеми «Катерина» Т. Шевченка (друкарня Ю. Фесенка, 1888 р.) [358].



Рис. 4.110. Оправа до роману П. Куліша «Чорна рада» у художньому виконанні Амвросія Ждахи (друкарня Ю.Фесенка, 1901 р.) [358].



Рис. 4.111. Титул до роману П. Куліша «Чорна рада» у художньому виконанні Амвросія Ждахи (друкарня Ю.Фесенка, 1901 р.) [358].



Рис. 4.112. Оголошення з газети [358].



Рис. 4.113. Оголошення з газети [358].



Рис. 4.114. Юхим Іванович Фесенко - засновник приватної друкарні в Одесі (1883 р.) [358].



Рис. 4.115. Перше видання друкарні Ю. Фесенка (1885 р.). Художник - Амвросій Ждаха [358].



Рис. 4.116. Ілюстрація до поеми «Катерина» Т. Шевченка. Художник - Амвросій Ждаха, 1888 р. [358].



Рис. 4.117. Поштові картки з ілюстраціями Амвросія Ждахи до роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада» (1911 р.) [47].

Рис. 4.118. Поштові картки з ілюстраціями Амвросія Ждахи до роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада» (1911 р.) [47].



Рис. 4.119-4.121. Ілюстрації до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1964-66 рр.). Офорт. Художник - Віктор Єфименко [238].



Рис. 4.122-4.123. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1964-66 рр.). Офорт.
Художник - Віктор Єфименко [238].



Рис. 4.124. Ілюстрація Сергія Юхимова [368],
2000-ні рр. Акварель.



Рис. 4.125. Ілюстрація Сергія Юхимова [368],
2000-ні рр. [368]. Акварель.



Рис. 4.126-4.129. Ілюстрації Сергія Юхимова до книги Дж. Толкіна «Володар пернів»[368]



Книжковий дизайн Дніпропетровщини



Рис. 4.130. Обкладинка книги «Коваль Бассім» І. Франка (видавництво «Слово», 1918 р.).
Художник - Микола Погрібняк [4].



Рис. 4.131. Декор книжкових видань за мотивами української народної вишивки (початок ХХ ст.).
Художник - Микола Погрібняк [4].



Рис. 4.132. Обкладинка та титул каталогу книжкової графіки Миколи Погрібняка «На українському ґрунті» (Дніпропетровськ, 2013 р.).
Дизайнер - Сергій Ковика-Алієв [4].

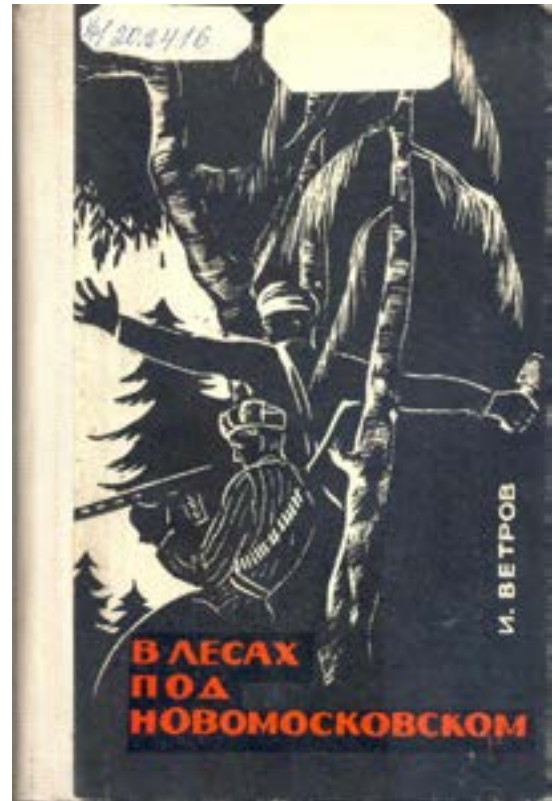


Рис. 4.133-4.134. Палітурки книги «В лісах під Новомосковськом» І. Ветрова різних років видання: 1963 р. і 1965 р. відповідно («Дніпропетровське книжкове видавництво») [96].



Рис. 4.135. Зовнішнє оформлення книжкових видань Дніпропетровщини (1960-ті рр.) [96].



Рис. 4.136. Палітурка каталогу малої графіки «Шевченкіана в екслібрисі» (видавництво «Січ», 1993 р.). Художній редактор - М. Хворост-Шаульська [217].



Рис. 4.137. Василь Хворост (автопортрет, ліногравюра, 2001 р.) [217]



Рис. 4.138-4.144. Екслібриси Василя Хвороста із серії «Шевченкіана» (папір, ліногравюра, цинкографія, 1981-1998 рр.) [217]

5. ВІЗУАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ПРОДУКТ ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ

Візуальна концепція українських книжкових видань ХХІ століття
на тлі соціокультурних змін



Рис. 5.1. Експозиція сучасної ілюстрації на «Книжковому Арсеналі» (Київ, 2021). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.2. Ілюстрація
Анни Андреевої.
Фото В. Мулкохайнен 2021



Рис. 5.3. Ілюстрація
Анни Іваненко.
Фото В. Мулкохайнен, 2021



Рис. 5.4. Ілюстрація
Жені Полосіної.
Фото В. Мулкохайнен, 2021

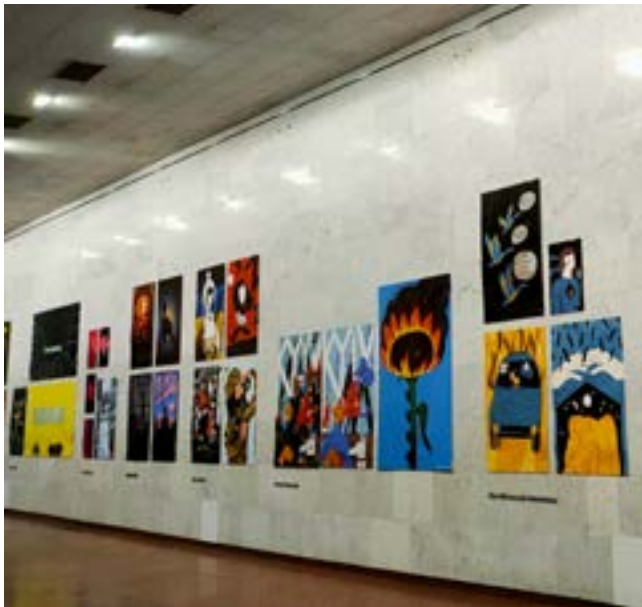


Рис. 5.5. Експозиція сучасної воєнно-патріотичної графіки в Українському домі (Київ, 2022).
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.6. Ілюстрація Анастасії Гайдаєнко, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.7. Ілюстрація Анастасії Гайдаєнко, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.8. Ілюстрація Жені Полосіної, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.9. Ілюстрація Тетяни Якунової, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.10. Ілюстрація Грасі Олійко, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.11. Ілюстрація Альбіни Ялози, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.12. Ілюстрація Альбіни Ялози, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.13. Ілюстрація Олега Грищенка, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.14. Ілюстрація Олексія Ревіки, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.15. Ілюстрація Олексія Ревіки, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.16. Фрагмент візуальної історії Олексія Рєзнікова, 2022. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.17. Колаж Каті Лісової, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.18. Колаж Каті Лісової, 2022.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.19-5.21. Використання асоціативних книжкових ілюстрацій у проектуванні дизайн-продукції інших жанрів: поштівка за мотивами ілюстрацій П. Дорошенко до «Лісової пісні» Лесі Українки. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.22. Іюстрація Анастасії Стефурак, 2018.
Виставка «Це теж зробила вона».
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.23. Іюстрація Мирослави Шевченко, 2018.
Виставка «Це теж зробила вона».
Фото В. Мулкохайнен

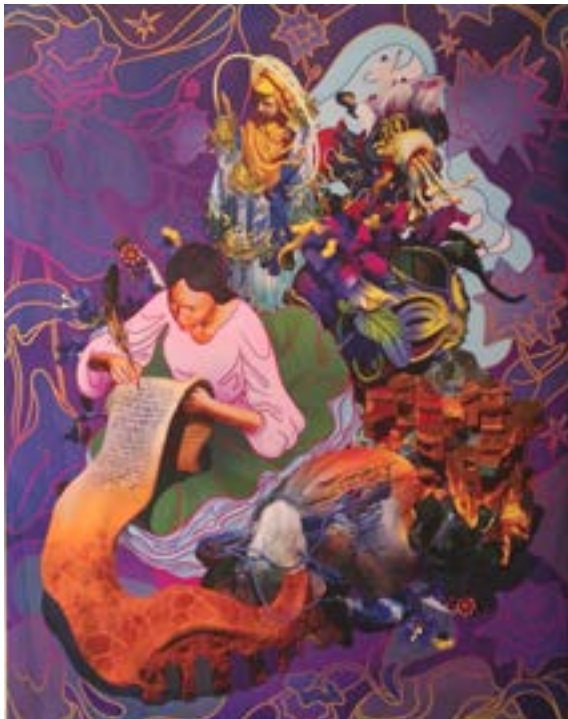


Рис. 5.24. Іюстрація Надії Плямко, 2018.
Виставка «Це теж зробила вона».
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.25. Іюстрація Марії Рубан, 2018.
Виставка «Це теж зробила вона».
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.26. Палітурка дитячого видання М. Князевич «Чому їжачки колючі?» (Видавець І. В. Подолін, 2014 р.).
Ілюстраторка -
Наталія Лопухова.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.27. Форзац дитячого видання М. Князевич «Чому їжачки колючі?» (Видавець І. В. Подолін, 2014 р.).
Ілюстраторка -
Наталія Лопухова.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.28-5.29. Ілюстрація до дитячої казки М. Князевич «Чому їжачки колючі?» (Видавець І. В. Подолін, 2014 р.). Ілюстраторка - Наталія Лопухова. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.30-5.31. Ілюстрації до поеми «Катерина» Т.Г. Шевченка (видавництво «Основи», 2018).
Художник - Микола Толмачов. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.32-5.33. Ілюстрації Євгенії Гапчинської до казки
Л. Керролла «Аліса у країні див» (видавництво «Арт нейшн», 2018). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.34. Художнє оформлення палітурки драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки (видавництво «Апріорі», 2021).
Ілюстраторка Олеся Вітовська.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.35. Художнє оформлення палітурки дитячого видання «Нові казки Старого Лева» («Видавництво Старого Лева», 2021). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.36. Ілюстрація до видання Овідія «Любощі» (видавництво «Апріорі», 2022 р.).
Художник Андрій Чебикін. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.37. Ілюстрація до видання Овідія «Любощі» (видавництво «Апріорі», 2022 р.).
Художник Андрій Чебикін. Фото В. Мулкохайнен

Рис. 5.38.
 Інфографічний форзац книжки
 Ф. Буше «Сім'я Тютю за столом»
 (видавництво «Артбукс», 2023 р.).
 Дизайнерка О. Бочкор
 Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.39. Палітурка інфографічної книжки
 Р. Романишин та А. Лесіва «Голосно, тихо, пошепки»
 («Видавництво Старого Лева», 2020 р.).
 Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.40. Оправа дитячої книжки Мар'яни і Тараса Прохаськів «Хто зробить сніг?»
 («Видавництво Старого Лева», 2021 р.).
 Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.41. Інфографічний розворот книжки
 Р. Романишин та А. Лесіва «Голосно, тихо, пошепки»
 («Видавництво Старого Лева», 2020 р.).
 Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.42. Оригінальна розворотна діджитал-ілюстрація до дитячого видання (2022 р.)
Художник - Олексій Чистіков. Архів автора.



Рис. 5.43. Оригінальна розворотна діджитал-ілюстрація до дитячого видання (2022 р.)
Художник - Олексій Чистіков. Архів автора.



Рис. 5.44. Готова книжкова продукція з ілюстраціями Олексія Чистікова.
Архів автора.



Рис. 5.45. Оригінальні заставки до дитячого видання (2020 р.)
Художник - Олексій Чистіков. Архів автора.



Рис. 5.46. Оригінальні діджитал-ілюстрації до дитячого видання (2020 р.)
Художник - Олексій Чистіков. Архів автора.



Рис. 5.47. Оригінальна діджитал-ілюстрація до дитячого видання (2021 р.). Художник - Олексій Чистіков. Архів автора.



Рис. 5.48. Оригінальна діджитал-ілюстрація до дитячого видання (2021 р.). Художник - Олексій Чистіков. Архів автора.



Рис. 5.49. Форзац подарункового видання поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.). Художник Оксана Тернавська. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.50. Шмуктитульний розворот поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.). Художник Оксана Тернавська. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.51. Розворот поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.). Художник Оксана Тернавська. Фото В. Мулкохайнен.



Рис. 5.52-5.55. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.).
Художник Оксана Тернавська. Фото В. Мулкохайнен





Рис. 5.56-5.58. Графічне оформлення дитячої книжки Грицька Григоренка «Королівна-крихітка та Киць-киць» («А-БА-БА-ГА-МА-ГА»).
Художник Валерія Соколова. Фото В. Мулкохайнен



Композиційні інновації в дизайні книжкової продукції сучасної України: трансформації візуальної мови та художніх методів

Художня книга

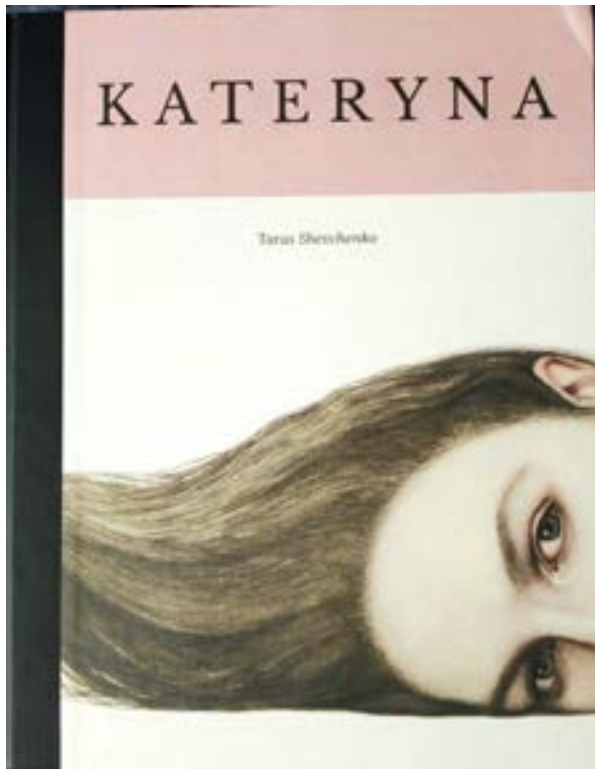


Рис. 5.59. Оправа поеми «Катерина» Т.Г. Шевченка у перекладі англійською мовою (видавництво «Основи», 2018). Художник - Микола Толмачов. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.60. Розворот поеми «Катерина» Т.Г. Шевченка у перекладі англійською мовою (видавництво «Основи», 2018). Художник - Микола Толмачов. Фото В. Мулкохайнен

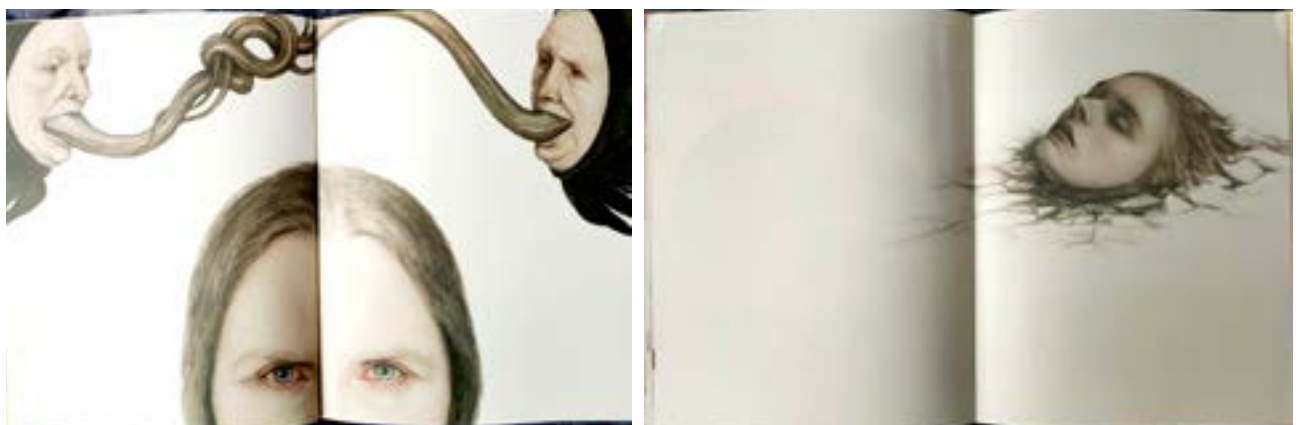


Рис. 5.61-5.62. Розвороти поеми «Катерина» Т.Г. Шевченка (видавництво «Основи», 2018). Художник - Микола Толмачов. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.63. Ілюстрований розворот поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.). Ілюстраторка Оксана Тернавська. Фото В. Мулкохайнен

Рис. 5.64. Верстка та художнє оформлення розвороту поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.). Ілюстраторка Оксана Тернавська. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.65. Ілюстрований форзац поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.). Ілюстраторка Оксана Тернавська. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.66-5.67. Внутрішні розвороти видання Ш. Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» (ВД «АДЕФ-Україна», 2022). Ілюстрації С. Кобуладзе (1937 р.). Фото В. Мулкохайнен

Мистецька книга



Рис. 5.68. Титульний розворот книги Г. Владимирської «Мандрівка садами раю» (ВД «АДЕФ-Україна», 2021 р.). Ілюстрації Г. Андрусенко, макет і художнє оформлення О. Здор. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.69. Внутрішній розворот книги Г. Владимирської «Мандрівка садами раю» (ВД «АДЕФ-Україна», 2021 р.). Ілюстрації Г. Андрусенко, макет і художнє оформлення О. Здор. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.70. Внутрішній розворот ексклюзивного факсимільного видання «Пересопницьке Євангеліє» (ВД «АДЕФ-Україна», 2013), виконаного з дотриманням усіх візуальних характеристик оригіналу. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.71. Спускова сторінка ексклюзивного факсимільного видання «Пересопницьке Євангеліє» (ВД «АДЕФ-Україна», 2013), виконаного з дотриманням усіх візуальних характеристик оригіналу. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.72. Обкладинка нотного видання М. Лисенка - опери «Тарас Бульба» (Київ, 1987 р.) [356].
Художник - Віталій Мітченко (папір, гуаш).



Рис. 5.73. Обкладинка видання Лесі Українки «Лісова пісня» (Київ, 2012 р.) [356].
Художник - Віталій Мітченко (папір, акварель).

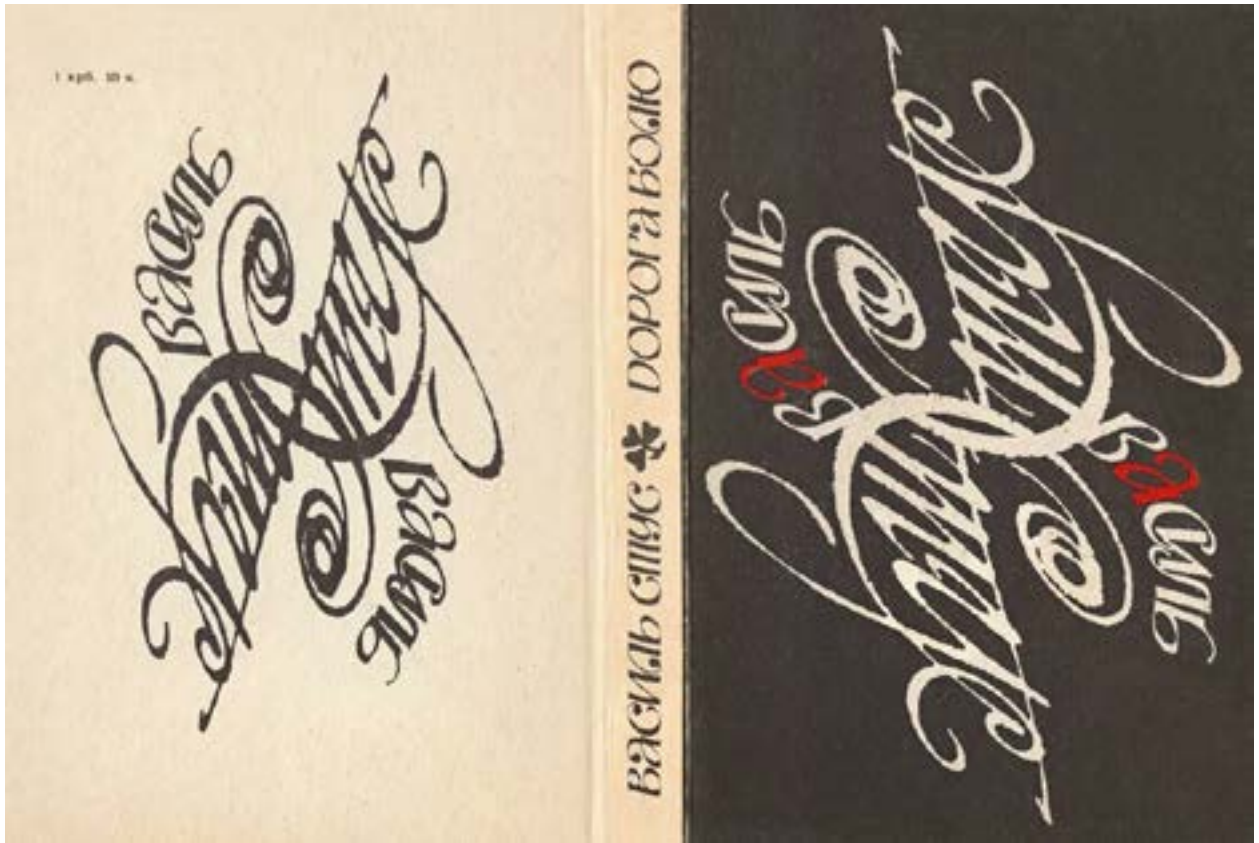


Рис. 5.74. Оправа видання В. Стуса «Дорога болю» (1990 р.) [311].
Художник - Василь Чебаник (літерація, каліграфія)

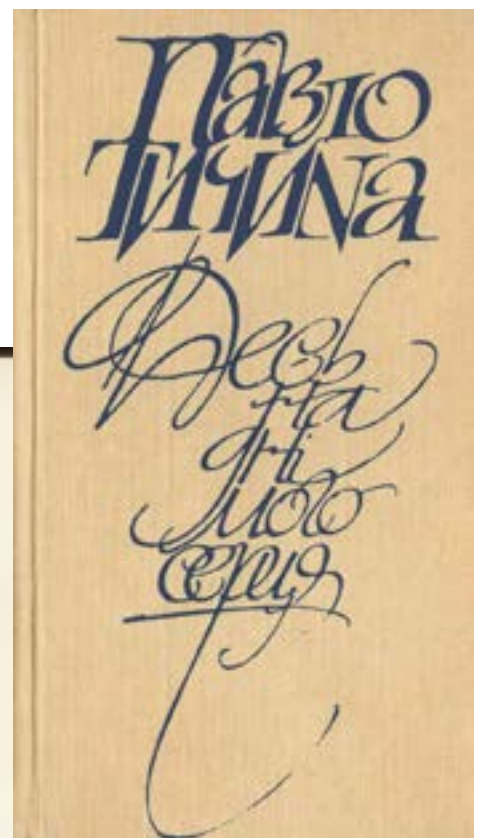
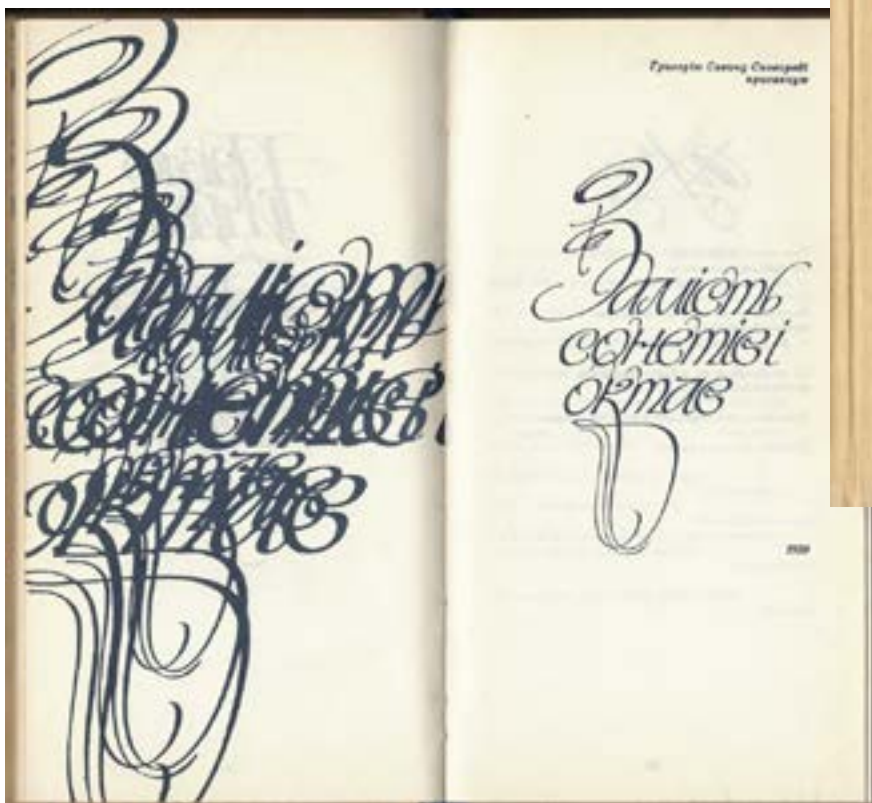


Рис. 5.75-5.76. Титул і шмуцтитул видання В. Стуса «Дорога болю» (1990 р.) [311].
Художник - Василь Чебаник (літерація, каліграфія)



Рис. 5.77-5.78. Палітурка і титул збірки Олександра Олеся «Чари ночі» (1989 р.) [311].
Художник - Василь Чебаник (каліграфія)

Рис. 5.79-5.80. Палітурка і розгорнутий шмуцтитул збірки поезій П. Тичини «Десь на дні мого серця» («Радянський письменник», 1991 р.) [311].
Художник - Василь Чебаник (каліграфія)



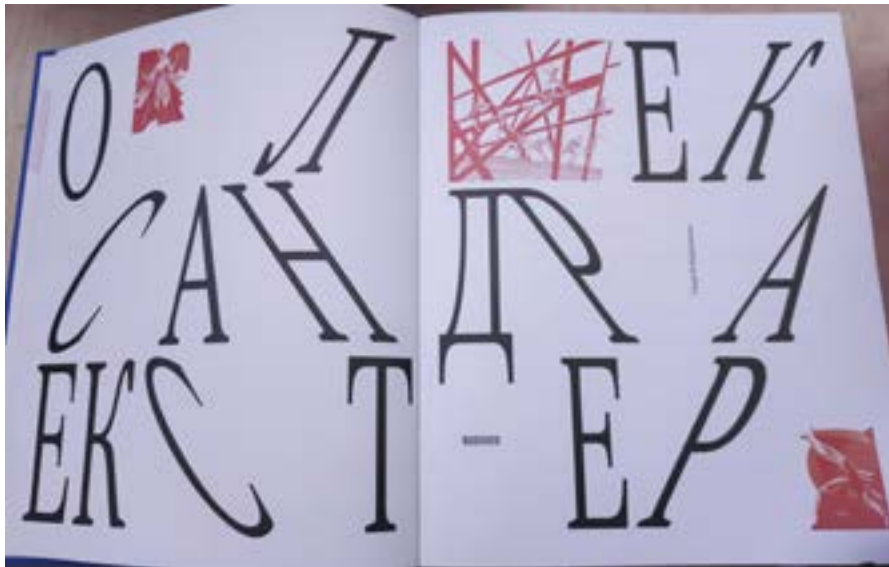


Рис. 5.81. Титульний розворот видання Г. Коваленка «Олександра Екстер» (видавництво «Родовід», 2021).
Дизайнери - М. Норазян, І. Павлов, Д. Решетник, Графпром студія. Фото В. Мулкохайнен

Дитяча книга

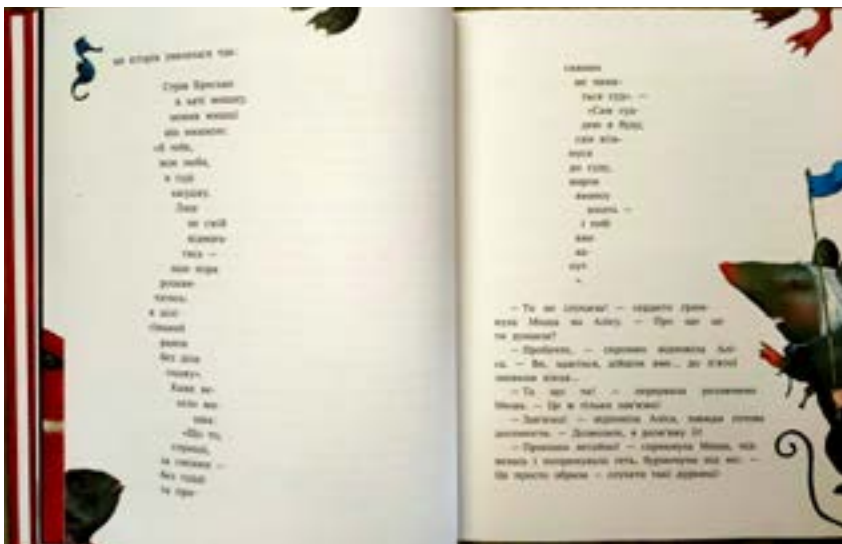


Рис. 5.82. Внутрішній розворот казки Л. Керролла
«Аліса у країні див»
(видавництво «Арт нейшн», 2018).
Ілюстраторка - Євгенія Гапчинська.
Фото В. Мулкохайнен

Рис. 5.83. Внутрішній розворот казки М. Князевич
«Чому їжачки колючі?»
(Видавець І. В. Подолін, 2014 р.).
Ілюстраторка - Наталія Лопухова.
Фото В. Мулкохайнен



Конструктивні експерименти в організації книжкового блоку та художнє оздоблення української книги перших десятиліть XXI століття



Рис. 5.87. Оправа із золотим тисненням подарункового видання поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.).
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.88. Ілюстрований футляр подарункового видання поеми «Енеїда» І. Котляревського («Видавець Корбуш», 2011 р.).
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.89. Оправа із золотим орнаментальним тисненням книги А. Навої «Фархад і Ширін» (ВД «АДЕФ-Україна», 2016).
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.90. Ілюстрований форзац книги Г. Владимирської «Мандрівка садами раю» (ВД «АДЕФ-Україна», 2021 р.). Ілюстрації Г. Андрусенко, макет і художнє оформлення О. Здор.
Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.91. Внутрішній розворот видання Ш. Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» (ВД «АДЕФ-Україна», 2022) з блюром поверх ілюстрації. Художник С. Кобуладзе (1937 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.92. Суперобкладинка та оправа альбому-каталогу листівок початку ХХ ст. Гуцульщини і Прикарпаття П. Корпанюка «Мій рідний край» (ВД «АДЕФ-Україна», 2007). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.93. Клапан суперобкладинки альбому-каталогу листівок початку ХХ ст. Гуцульщини і Прикарпаття П. Корпанюка «Мій рідний край» (ВД «АДЕФ-Україна», 2007). Фото В. Мулкохайнен

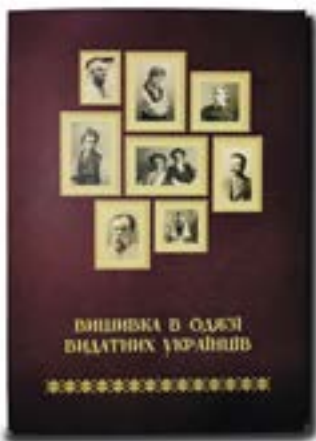


Рис. 5.94. Тека як альтернативна форма книжкової оправи для видання «Вишивка в одязі видатних українців» Т. Зез (ВД «АДЕФ-Україна», 2020). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.95. Тека як альтернативна форма книжкової оправи видання «Вишивка в одязі видатних українців» Т. Зез (ВД «АДЕФ-Україна», 2020). Фото В. Мулкохайнен

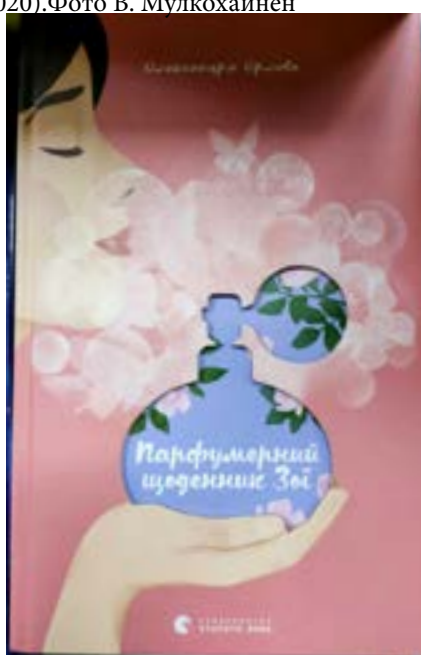


Рис. 5.96. Перфорована палітурка книги «Перфумерний щоденник Зої» О. Орлової (ВСЛ, 2022). Ілюстраторка А. Чуніс. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.97. Перфорований форзац книги «Перфумерний щоденник Зої» О. Орлової (ВСЛ, 2022). Ілюстраторка А. Чуніс. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.98. Оклад ексклюзивного факсимільного видання «Пересопницьке Євангеліє» (ВД «АДЕФ-Україна», 2013): шкіра, мідні накладки, чеканка. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.99. Шкіряний оклад з медальйоном видання «Пересопницьке Євангеліє: витоки і сьогодні» (ВД «АДЕФ-Україна», 2019 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.100. Внутрішній розворот видання «Пересопницьке Євангеліє: витоки і сьогодні» (ВД «АДЕФ-Україна», 2019 р.). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.101-5.102. Внутрішнє орнаментальне оздоблення ексклюзивного факсимільного видання «Пересопницьке Євангеліє» (ВД «АДЕФ-Україна», 2013). Фото В. Мулкохайнен





Рис. 5.103. Оправа книги
Г. Володимирської «Мистецтво розуміти
мистецтво» (ВД «АДЕФ-Україна», 2021).
Фото В. Мулкохайнен

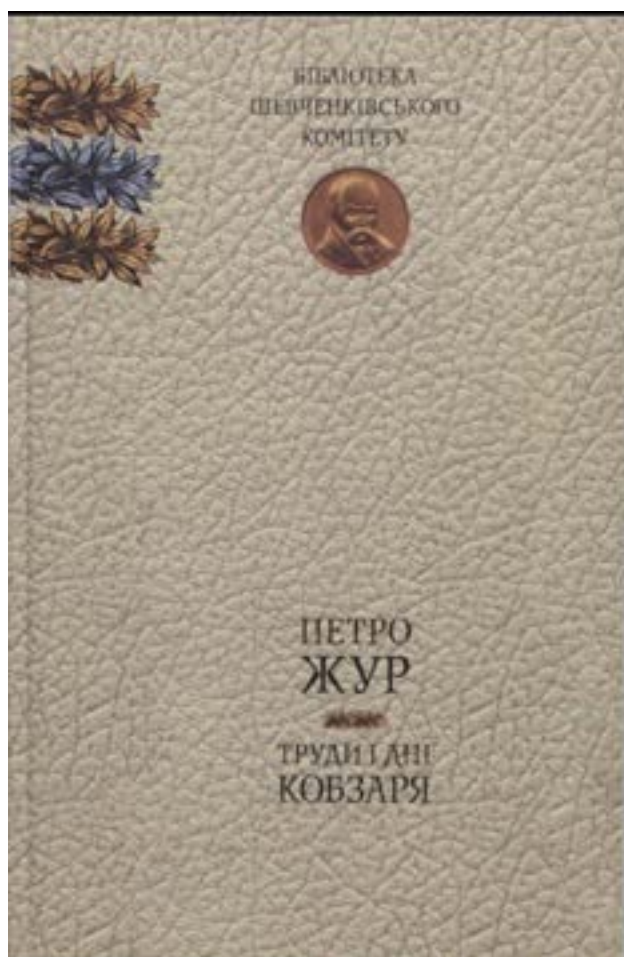


Рис. 5.104. Палітурка серійного видання
«Труди і дні Кобзаря» П. Жура.
ВХЛ «Дніпро», 2003 р. [15].
Художній редактор — О. Здор



Рис. 5.105. Суперобкладинка видання
Я. Стешенка «Епістолярний монолог».
Фото В. Мулкохайнен

Інтерактивні проєктні дизайн-ідеї сучасного вітчизняного книговидання як засіб збагачення художньо-образної системи української книги



Рис. 5.106. Електронна книга «Гаджетаріум» видавництва «Guttenbergs» [312]



Рис. 5.107. Електронна книга А. Конан Дойла «Шерлок Холмс» видавництва «Guttenbergs» [312]



Рис. 5.108-5.109. Інтерактивні ілюстрації у книзі М. Савки «Залізницею додому» («ВСЛ», 2022). Художник - М. Кошулінська. Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.110.
Асортимент
видавництва
«А-БА-БА-ГА-ЛА-
МА-ГА»
(Київ, 2022).
Фото
В. Мулкохайнен

Рис. 5.111.
Асортимент
видавництва
«Арт-бук»
(Київ, 2023).
Фото
В. Мулкохайнен



Рис. 5.112.
Асортимент
видавництва «Арт-бук»
(Київ, 2023).
Фото
В. Мулкохайнен



Рис. 5.113. Асортимент «Видавництва Старого Лева» (Львів, 2022). Фото В. Мулкохайнен



Рис. 5.114. Асортимент видавництва «Коміксарня Top Comics» (Київ, 2023) Фото В. Мулкохайнен

ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОГО СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ КНИГИ

<p>1</p> <p>СТИЛІСТИЧНА ЕКЛЕКТИКА</p>	
<p>2</p> <p>ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА СКЛАДНІСТЬ</p>	
<p>3</p> <p>ГРАФІЧНА ДЕТАЛІЗАЦІЯ</p>	

Рис. 5.115. Ознаки українського сучасного дизайну книги (розроблено В. Мулкохайнен)

ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОГО СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ КНИГИ (продовження)

4

ДЕКОРАТИВІЗМ



5

КОНЦЕПТУАЛЬНА
КОНТРАСТНІСТЬ



6

ШИРОКА
ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-
ТЕХНОЛОГІЧНА
ПАЛІТРА



АКТИ ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Перший проректор Київського
національного університету
культури і мистецтв
Ігор БОНДАР

2024 року

АКТ

про впровадження результатів дисертаційної роботи
Мулкохайнен Вікторії Анатоліївни
до навчального процесу
Київського національного університету культури і мистецтв

Комісія у складі завідувачки кафедри графічного дизайну канд. соц. наук, доц. Удріс-Бородавко Н.С., докт. мист., проф. кафедри дизайну і технологій Легенького Ю.Г., канд. мист., проф., завідувачки відділом аспірантури і докторантури Бойко О.С., доцента кафедри графічного дизайну, канд. мист., доц., Засл. худ. України Будника А.В., доцентки кафедри графічного дизайну, канд. мист., доц. Божко Т.О. встановила, що результати дисертації Мулкохайнен В.А. на тему «Дизайн книги у контексті української проектної культури 1950-х–2020-х років» впроваджено до навчального процесу кафедри графічного дизайну.

Результати дисертаційної роботи використовуються:

- при проведенні лекційних і практичних занять та для організації самостійної роботи з освітніх компонент «Рисунок і живопис», «Історія дизайну», «Дизайн-проекування», «Комп'ютерні технології в дизайні», «Дизайн друкованих видань», «Веб-дизайн» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 022 Дизайн ОП «Графічний дизайн і реклама»;
- для здійснення практичної підготовки здобувачів першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів вищої освіти за спеціальністю 022 Дизайн ОП «Графічний дизайн і реклама»;

- для підготовки випускних кваліфікаційних робіт першого (бакалаврського) рівня вищої освіти здобувачів спеціальності 022 Дизайн ОП «Графічний дизайн і реклама»;
- при підготовці лекційного курсу освітньої компоненти «Маніфести і парадигми дизайну» для здобувачів наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 022 Дизайн ОП «Дизайн» (третій освітньо-науковий рівень).

Голова комісії:



канд. соц. наук, доц. Удріс-Бородавко Н.С.

Члени комісії:



докт. мист., проф. Легенький Ю.Г.



канд. мист., проф. Бойко О.С.



канд. мист., доц. Будник А.В.



канд. мист., доц. Божко Т.О.

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Ректор Київського університету культури
Володимир ПИЛИПІВ



2024 року

АКТ
про впровадження результатів дисертаційної роботи
Мулкохайнен Вікторії Анатоліївни
до навчального процесу
Київського університету культури

Комісія у складі завідувача кафедри дизайну, реклами та ІТ канд. наук із соціальних комунікацій Салиги П.Г., к.т.н., доц. Бірілло І.В., канд. архітектури, доц. Семироз Н.Г., канд. архітектури Маланюк В.Я. встановила, що результати дисертації Мулкохайнен В.А. на тему «Дизайн книги у контексті української проєктної культури 1950-х–2020-х років» впроваджено до навчального процесу кафедри дизайну, реклами та ІТ.

Результати дисертаційної роботи використовуються при проведенні лекційних і практичних занять та для організації самостійної роботи з освітніх компонент «Рисунок і живопис», «Історія дизайну», «Дизайн-проєктування», «Комп'ютерні технології в дизайні», «Дизайн друкованих видань», «Веб-дизайн» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 022 Дизайн; для здійснення практичної підготовки, а також для підготовки випускних кваліфікаційних робіт здобувачів спеціальності 022 Дизайн першого (бакалаврського) рівня вищої освіти (ОП «Графічний дизайн і реклама») та другого (магістерського) рівня вищої освіти.

Голова комісії:

канд. архіт., доц. Семироз Н.Г.

Члени комісії:

к.т.н., доц. Бірілло І.В.

канд. архіт. Маланюк В.Я.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Розділи колективних монографій:

1. Олійник В. Становлення традиції проєктування книжкових видань в Україні. MODERNÍ ASPEKTY VĚDY. *Svazek XXVI mezinárodní kolektivní monografie*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. С. 494–511.
2. Олійник В. Інновації візуальної мови сучасного українського книжкового дизайну. MODERNÍ ASPEKTY VĚDY. *Svazek XX mezinárodní kolektivní monografie*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2022. С. 529–539.
3. Олійник В. Розвиток книжкової справи в Україні в аспекті видавничої діяльності. MODERNÍ ASPEKTY VĚDY. *Svazek XXIX mezinárodní kolektivní monografie*. Praha: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2023. С. 587–601.

Статті у наукових виданнях, внесених до міжнародних наукометричних

баз даних Scopus та Web of Science:

4. Udris-Borodavko N., Bozhko T., Vezhbovska L., Chuieva O., Oliinyk V., Hordiichuk Y. The main trends in the graphic design development as a tool of visual communication in the information society. *Laplage Em Revista*, 2021, Vol. 7, № 3. P. 33–41. DOI: <https://doi.org/10.24115/S2446-62202021731254> [WoS].
5. Oliinyk V., Chuieva O., Arefiev V., Prystavka V., Knyzhnykova S., Lytvynenko N. Multimedia Technologies in Modern Visual Communications and Design Education. *Journal of Curriculum and Teaching*, 2022, Vol. 11, № 9; Special Issue. P. 72-80. DOI: <https://doi.org/10.5430/jct.v11n9p72> [Scopus, *квартиль Q3*]
6. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Kyselova K., Udris I. Intersection Points Between Contemporary Art and Design. *Journal of Higher Education Theory and Practice*, 2022. Vol. 22, № 11. P. 20–32. URL: <https://articlegateway.com/index.php/JHETP/article/view/5408> (Дата звернення: 23.06.2024 р.) [Scopus, *квартиль Q3*].

7. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Hordiichuk Y. Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities*, 2023. Vol. 4, № 4. P. 22-40. DOI: <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144> [Scopus, квартиль Q1].

Статті у наукових фахових виданнях України:

8. Олійник В., Болтенков А. Шляхи підвищення ефективності засвоєння функціоналу графічних редакторів (на матеріалах навчального практикума з дисципліни «Комп'ютерні технології в дизайні»). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2021. Том 4, № 2. С. 276–290. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246853>.
9. Олійник В. Книги видавництва «Дніпро» у контексті українських графічних тенденцій. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2021. № 37, Том 2. С. 56–62. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-11>.
10. Олійник В. Моушн-дизайн у контексті українського сучасного медіа-арту: зміст і перспективи. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2022. Том 5, № 2. С. 261–269. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266917>.
11. Олійник В. Українська ілюстрація: сучасні інтерпретації класичних форм. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2022. №55, Том 3. С. 46–51. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7>.
12. Олійник В. Інфографіка як елемент дизайну художньої книги: візуально-семантична роль, особливості верстки. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 47. С. 186-192. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269638>.

13. Олійник В. Регіональний фокус формування українського книжкового дизайну. *Культура і сучасність* : альманах. НАКККиМ. 2022. № 2. С. 110–116. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270558>.
14. Олійник В. Художньо-комунікативні трансформації книги на тлі еволюції візуальної парадигми в українському дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКиМ. 2023. Том 6, № 1. С. 70–86. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279062>.
15. Олійник В. Книжкові ілюстрації Надії Лопухової: авторська художня концепція, графічний потенціал. *Art and design*. 2023. №1(21). С. 135–142. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.13>.
16. Олійник В. Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги. *Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 48. С. 178–184. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482>.
17. Oliinyk V. Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ : КНУКиМ. №24, 2023. С. 243-252. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287703>.
18. Будник А., Снісаренко В., Олійник В. Анімалістична тема у творах молодих українських дизайнерів у період повномасштабного російського вторгнення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 65, Том 1. С. 48-55. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-8>.
19. Олійник В. Трансформація жіночого образу в українській ілюстрації від радянських часів до сьогодення. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКиМ. 2023. Том 6, № 2. С. 266-278. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292150>.
20. Олійник В., Чуєва О. Exploring the taxonomy and creative dynamics of infographics: a comprehensive classification and analysis. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*

- Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.*
2023. № 67, Том 1. С. 188-194. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-25>.
21. Мулкохайнен В. Львівські інтерпретації художнього образу книги. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 46. Рівне : РДГУ, 2023. С. 275–280. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.709>.
22. Мулкохайнен В. А., Бойко В. А. Образотворчий потенціал імерсивних технологій в українському дизайні. *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. Київ: НАУ, 2024. Вип. 1(31). С. 124–132. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.14>.
23. Мулкохайнен В. Комунікативні моделі історичної інфографіки. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2024. № 50. С. 169-175. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306806>

Статті у наукових виданнях інших держав:

24. [Oliynik V. A graphic novel as a popular genre of book publishing in the context of modern design. *Linguistics and Culture Review*, 2021, 5 \(S4\). P. 942–954. URL: <https://lingcure.org/index.php/journal/article/view/1742>](#)
25. Олійник В. Оптимізація викладання комп'ютерного дизайну в умовах дистанційного навчання. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2021. Vol. 3. №5(33)/2020. P. 31–37. URL: <https://kelmczasopisma.com/en/jornal/24>
26. [Олійник В. Український комікс: еволюція чи деградація книжкового дизайну? *Věda a perspektivy*. Praha, 2023. № 3\(22\). P. 391–399. DOI: \[https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-3\\(22\\)-392-399\]\(https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-3\(22\)-392-399\)](#)
27. [Олійник В. Графічний дизайн у фокусі світових маніфестів. *Věda a perspektivy*. Praha, 2023. № 11\(30\). P. 421–429. DOI: \[https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-11\\(30\\)-421-429\]\(https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-11\(30\)-421-429\)](#)

Опубліковані праці апробаційного характеру:

28. Олійник В. Дизайн-концепція як феномен дизайнерської діяльності. *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*: мат-ли III Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2018. С. 155–15
29. Олійник В. Українська сучасна книжкова ілюстрація: художні особливості, перспективи розвитку. «*The Third International scientific congress of scientists of Europe*». *Proceedings of the III International Scientific Forum of Scientists «East–West» (January 11, 2019)*. Vienna, 2019. P. 1143–1149.
30. Олійник В., Чернишова К. Дизайн сучасних культурно-мистецьких друкованих журналів. «*Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій*»: мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ: КНУКіМ, 2019. С. 78–86.
31. Олійник В., Таневська М. Інтуїтивний дизайн як запорука ефективності веб-сайту. «*Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*»: мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: КУК–КНУКіМ, 2019. С. 210–213.
32. Олійник В., Беллард Л. Графіка сучасного принт-арту. «*Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*»: мат-ли II Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: КУК–КНУКіМ, 2020. С. 212–216.
33. Олійник В., Шкель В. Особливості дизайну банерної інтернет-реклами. «*Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*»: мат-ли II Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: КУК–КНУКіМ, 2020. С. 216–219.
34. Oliynik V. Non-traditional use of book illustration in modern Ukraine. «*Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*»: International Scientific and Practical Conference (November, 27–28, 2020). Ca' Foscari University of Venice, Italy. P. 159–162.
35. Олійник В. Особливості дистанційного викладання комп'ютерного дизайну. «*Innovative Methods of the Organisation of the Education Process in the Area of*

- Cultural Studies and Arts in Ukraine and EU Countries: scientific and pedagogic internship»* (February 22 – April 2, 2021). Cuiavian University in Wloclawek, Poland. P. 48–53.
36. Олійник В., Невхорошева Т. Колористика у веб-дизайні. *III Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Київ, 24–25 березня 2021 року. С. 20–22.
37. Олійник В., Малькевич А. Айдентика українських взуттєвих брендів у контексті соціальної реклами. *III Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 2. Київ, 24–25 березня 2021 року. С. 17–20.
38. Олійник В.А., Кириченко Т.Ю. Вплив воєнного стану на український дизайн одягу. *V Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 2. Київ, 22–23 березня 2023 року. С. 23-25.
39. Олійник В. Візуально-естетичні інтерпретації сучасної української книги. *VIII International, Scientific and Practical Conference «Trends, Theories and Ways of Improving Science»* (February 28 – March 3, 2023). Madrid, Spain. С. 42-44.
40. Олійник В.А., Удиренко А.І. Принципи проектування новинних web-сайтів. *V Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»*: тези доповідей. Ч. 2. Київ, 22–23 березня 2023 року. С. 25-28.
41. Олійник В.А., Ярослав Л.В. Дизайн-системи як універсальний інструмент веб-дизайну. *Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти і суспільства в ХХІ столітті»*. м. Рівне, 27 квітня 2023 року. С. 38-40.
42. Олійник В.А., Дробіна Т.І. Розвиток сучасної східної каліграфії. *Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки, освіти і суспільства в ХХІ столітті»*. м. Рівне, 27 квітня 2023

року. С. 35-37.

43. Олійник В.А. Традиції книжкового дизайну Одещини. II Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі», Київ, 7-8 квітня 2023 року, КНУКіМ. С. 105-111.
44. Олійник В.А. Друкована та електронна книги: відмінності дизайн-формату. V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» КНУТД, 27 квітня 2023. С. 92-95.
45. Мулкохайнен В.А., Фостик П. П. Розвиток експозиційного дизайну в Україні у контексті глобалізації. VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 178-181.
46. Мулкохайнен В.А., Кузьменко В. О. Український графічний дизайн в умовах війни: актуальні напрями, специфічні прояви, мистецькі рефлексії. VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 176-178.
47. Мулкохайнен В.А., Діханова К. В. Веб-дизайн як комплексний напрям діяльності: історія розвитку, жанрові різновиди. VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 174-176.
48. Воротнюк М.С., Мулкохайнен В.А. Карткова гра як різновид дизайн-продукції. VI Міжнародна науково-практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 119-121.
49. Мулкохайнен В.А., Голота О. С. Проектні аналогії веб-дизайну та дизайну багатоаркушевої поліграфічної продукції. VI Міжнародна науково-

практична конференція «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство»: тези доповідей. Ч. 1. Київ, 27–28 березня 2024 року. С. 172-174.

50. Мулкохайнен В.А., Крачко В.Д. Ефективні прийоми веб-дизайну. *Perspectives of contemporary science: theory and practice. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. SPC "Sci-conf.com.ua"*. Lviv, Ukraine. 2024. Pp. 1176-1179. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-perspectivesof-contemporary-science-theory-and-practice-26-28-05-2024-lviv-ukrayina-arhiv/>.
51. Мулкохайнен В.А., Гончаренко І.Р. Анімаційний кліпмейкінг у контексті актуальних дизайн-технологій. *Perspectives of contemporary science: theory and practice. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. SPC "Sci-conf.com.ua"*. Lviv, Ukraine. 2024. Pp. 1173-1175. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-perspectivesof-contemporary-science-theory-and-practice-26-28-05-2024-lviv-ukrayina-arhiv/>.

**Опубліковані праці, які додатково відображають
наукові результати дисертації**

52. Олійник В. Етапи трансформацій українського книжкового дизайну «перехідної доби» (1980–1990-х років). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2018. Вип. 2. С. 51–68. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2018.154677>.
53. Олійник В., Семенчук Н. Авангардні витoki швейцарського стилю та його експлікація в сучасному веб-дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2020. Том 3, № 1. С. 104–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207547>.

54. Олійник В. Маніфести і парадигми дизайну: робоча програма освітньої компоненти. Київ : КНУКіМ, 2022 р. 21 с.
55. Олійник В. Діджитал-арт: робоча програма освітньої компоненти. Київ : КНУКіМ, 2023 р. 15 с.
56. Олійник В., Болтенков А. Комп'ютерні технології в дизайні: робоча програма освітньої компоненти (1 курс). Київ : КНУКіМ, 2023 р. 27 с.
57. Олійник В. Комп'ютерні технології в дизайні: робоча програма освітньої компоненти (2 курс). Київ : КНУКіМ, 2023. 28 с.
58. Олійник В. Веб-дизайн: робоча програма освітньої компоненти. Київ : КНУКіМ, 2023. 25 с.