

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Педагогічний факультет
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та
реставрації творів мистецтва

Дипломна робота (проект) бакалавра
з теми **«ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ВЛАСТИВОСТІ РУКОПИСНИХ
КИРИЛИЧНИХ ШРИФТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ»**

Виконав:
студент 4 курсу, ODR1-B19 групи
Спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація
Панич Артем Володимирович
Керівник:
Кліщ О. А., канд. архіт., ст. викладач
Рецензент:
Підгурний І. С., канд. мист., доцент

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ВЛАСТИВОСТІ УСТАВУ ТА СКОРОПИСУ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КИРИЛИЧНИХ ШРИФТІВ	5
1.1 Еволюція кириличних шрифтів і їх характеристика у бібліографії	5
1.2 Художньо-образні властивості уставу та скоропису	13
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ДРУКОВАНА ШРИФТОВА ГРАФІКА ХХ СТОЛІТТЯ	21
2.1 Розвиток шрифтової графіки на українських землях ХХ століття	21
2.2 Майстри шрифтової і книжкової графіки української діаспори.....	30
РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ШРИФТОВА ГРАФІКА	37
3.1 Розвиток шрифтової графіки в сучасній Україні.....	37
3.2 Головні аспекти створення авторського шрифту	45
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54
ДОДАТКИ	62

ВСТУП

Актуальність теми. Тема художньо-образних властивостей рукописних кириличних шрифтів в українській графіці є актуальною з кількох причин.

По-перше – культурне значення, оскільки український графічний дизайн має багату культурну спадщину, і використання уставу або скоропису є важливою частиною цієї спадщини. Вивчаючи художні властивості цих шрифтів, ми можемо краще зрозуміти та оцінити культурне та історичне значення українського розвитку графіки. Для митців під час розробки власних шрифтів важливо знати відмінні особливості стилів шрифту щоб текст був естетично приємним і добре читався.

По-друге – історичний контекст, адже кириличні шрифти в українській графіці мають давню і багату історію. Вивчаючи та повертаючи їх, ми можемо краще зрозуміти як вони еволюціонували з часом і як їх використовували в різні історичні епохи.

По-третє – технологічний прогрес, бо з розвитком цифрових технологій класичні шрифти стають все більш популярними. Вивчаючи їх ми можемо краще зрозуміти, можливості адаптації до різних технологічних платформ і використання в цифровому графічному дизайні.

Мета роботи – проаналізувати роль рукописних кириличних шрифтів в українському графічному дизайні. Робота спрямована на досягнення кількох цілей:

1. Дослідити історичний контекст шрифтових стилів та їх еволюцію з часом, а також глибше оцінити культурну спадщину українського графічного дизайну.
2. Визначити технічні аспекти стилів шрифтів, включаючи форму, інтервал та інші властивості, щоб краще зрозуміти їх використання в графічному дизайні.
3. Оцінити адаптивність рукописних кириличних шрифтів до цифрових технологій а також доцільність їх використання в сучасному графічному дизайні.

Об'єкт дослідження – культурний та історичний контекст рукописних кириличних шрифтів в українській графіці.

Предметом дослідження виступає аналіз особливостей і характеристик шрифтів що використовуються в українській графіці.

Методи дослідження. Для огляду літератури про теорію та історію кириличного шрифту, палеографію та історію українського шрифту, було використано аналітичний метод; при дослідженні аспектів розвитку кирилиці у відповідний період використано історичний метод.

Метод аналізу та синтезу, метод опису та метод порівняння знадобилися при виокремленні певних типів та особливостей кириличних шрифтів, їх розвитку, а також для висвітлення та опису спільних та відмінних рис.

Метод моделювання та метод спостереження використано при створенні ескізів та розробці певних елементів шрифту що використовують графічні та стилістичні особливості для подальшого впровадження у власну розробку

Метод абстрагування та експерименту було вжито при розробці дизайну власного шрифту на основі певних кириличних шрифтів, переосмисливши їх та використовуючи сучасні технології.

Апробація результатів дослідження. Основні тези роботи було апробовано у вигляді доповідей на звітній науковій конференції студентів і магістрантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка за підсумками НДР у 2022-2023 навчальному році (4-5 квітня 2023 р.) і на науково-практичному круглому столі «Art vitam docet – мистецтво навчає життя» в межах Всеукраїнського мистецького симпозіуму пам'яті Бориса Негоди «Верлібри Пастелі» (7 квітня 2023 р.), результати яких опубліковано у відповідних збірниках.

Основні результати дипломної роботи опубліковано у збірнику наукових праць студентів мистецьких спеціальностей та у виданні тез і матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура дипломної роботи включає: вступ, три розділи, які містять шість підрозділів, висновки, список використаних джерел з 65 найменувань та 15 додатків. Загальний обсяг дипломної роботи – 77 сторінок. Основний текст викладено на 52 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ВЛАСТИВОСТІ УСТАВУ ТА СКОРОПISУ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КИРИЛИЧНИХ ШРИФТІВ

1.1 Еволюція кириличних шрифтів і їх характеристика у бібліографії

Шрифти присутні в нашому повсякденному житті у різних формах, таких як друк і рукописний текст, і вони мають значний культурний та історичний вплив. Шрифти мають важливе значення для вивчення культури та розвитку писемності певної групи людей, а дослідження кириличних шрифтів дає можливість краще зрозуміти еволюцію уставу та скоропису, їхні особливості та взаємозв'язок з культурним контекстом. Також, дослідження кириличних шрифтів є корисним для розуміння сучасних тенденцій у дизайні та оформленні текстів, особливо з урахуванням розвитку технологій та комп'ютерної графіки у сучасному мистецтві.

Те, як літери розташовані на сторінці, може передати ідентичність країни, і ми усвідомлюємо це, коли стикаємося з іноземними мовами. Рукописні шрифти є унікальними та персоналізованими, тоді як друковані шрифти більш стандартизовані та використовуються в публікаціях. Рукописні шрифти можна поділити на каліграфічні, мальовані та графічні техніки, кожна з яких створюється за допомогою спеціальних інструментів і методів. Каліграфічні шрифти створюються за допомогою одного інструменту, тоді як мальовані шрифти створюються кількома інструментами.

Термін «алфавіт» застосовується до набору літер, розташованих у певному порядку з певною логічною послідовністю, а кирилиця була основою кількох слов'янських мов. Незважаючи на занепад Русі-України, старослов'янська абетка (кирилиця) тривалий час використовувалася всіма східними слов'янами [50, с. 54].

Кирилиця, поряд з глаголицею, є однією з найдавніших систем писемності слов'ян. Вона названа на честь святого Кирила, також відомого як Костянтин, який, як вважається, створив глаголицю. Однак, оскільки глаголиця була забута, назва була перенесена на іншу слов'янську систему

письма. Кирилиця була створена на основі єдиного грецького алфавіту, і її творець достеменно невідомий. Одним з можливих творців на сьогодні вважають Святого Кирила, Святого Мефодія, Пресвітера Костянтина або болгарського царя Симеона [61].

Дослідження Є. Ф. Карського «Очерк славянской кирилловской палеографии» (Варшава, 1901) виділяється значним довідково-бібліографічним апаратом (покажчики рукописних сховищ, описи рукописів і пам'яток, датованих XI-XIV ст.). Розглядаючи начерки окремих літер від уставу до скоропису, автор наводить зразки й українського письма, коротко, зокрема, характеризуючи особливості галицько-волинського скоропису [36, с. 11].

Стародавня кирилиця складалася з 24 грецьких літер (а, в, г, д, є, з, н, і, к, л, м, н, о, п, р, с, т, ф, х, ω, ψ, θ, ξ, υ) і 12 унікальних символів для позначення специфічних слов'янських звуків, таких як б, ж, с, ч, Ҁ, ш, ь, ы, ь, Ъ, А. Крім того, кирилиця використовувала лігатуру щ для позначення поєднання звуків sh і t, в свою чергу, літера sh походить від глаголиці. Точний склад первісної кириличної абетки не встановлено [55, с. 24].

Кириличний і латинський алфавіти мають багато подібного через спільне коріння в грецькому письмі. Однак, кириличний алфавіт має більше діагоналей і перетинів, що ускладнює швидке читання. Крім того, є більше букв, спрямованих у протилежний бік, а також більше елементів, які сильно відрізняються за зовнішнім виглядом, що призводить до менш гармонійного вигляду [26, с. 40].

Кириличний і латинський алфавіти мають як схожість, так і відмінність у своєму шрифтовому оформленні. У латинському алфавіті дрібні напівовали зустрічаються в великих буквах «В», «Р» і «R», а в рядкових літерах напівовалів немає зовсім, в той же час у кирилиці таких форм достатньо що у великих що в малих літерах. Внутрішні проміжки в літерах кирилиці менші через наявність вузьких елементів, що ускладнює роботу з жирним шрифтом. Крім того, кириличний алфавіт має менше літер із верхніми чи нижніми

виносними елементами порівняно з латинським алфавітом, що також ускладнює візуальне розрізнення літер. Латинський алфавіт тяжіє до асиметрії, тоді як частка симетричних літер у кирилиці занадто велика, що призводить до сильної одноманітності. Латиниця містить збалансоване поєднання символів середнього розміру, має лише дві широкі і дві вузькі літери, тоді як кириличний алфавіт містить занадто багато широких символів і не має вузьких, що робить читання повільнішим [4, с. 41].

Теоретична спадщина української палеографії дореволюційних часів складається з описів рукописних зібрань бібліотек та палеографічних характеристик окремих рукописів. Найбільш значними є описи рукописів багатьох київських зібрань. Початок таким описам поклав історик М. І. Петров. У 1875-1879 рр. він підготував і опублікував «Описание рукописей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии»; у 1891-1904 рр. «Описание рукописных собраний, находящихся в г. Киеве». Справу М. І. Петрова продовжив відомий знавець українських стародавніх рукописів С. І. Маслов, здійснивши кваліфіковані описи київських рукописних скарбів. Підготовлене ним «Описание рукописей исторического общества Нестора Летописца» (Київ, 1908) включає 27 рукописів [36, с. 12].

Для висвітлення розвитку письма на Україні в другій половині XVII ст. важливе значення мають матеріали Центрального державного історичного архіву України у Києві, Центральної наукової бібліотеки Академії наук України у Києві, Архіву. В них зосереджені документи Генеральної військової канцелярії, полкових, сотенних, судових канцелярій, міських ратуш, монастирів, а також документи, написані окремими приватними особами. Всього досліджено понад 1000 одиниць збереження, за змістом які досить різноманітні. Наявність значної кількості документів державних і місцевих канцелярій дає можливість вивчати специфіку та графічні особливості місцевих традицій в письмі, спільні закономірності в розвитку письма, класифікувати почерки за основними формами начерків літер і загальним стилем письма тощо [36, с. 10].

Мистецтво рукописної книги Західної України досліджував І. С. Свенціцький. У трьох випусках альбому «Прикраси рукописів Галицької України XVI в.» (Жовква, 1922-1923) та 195 таблицях вміщені заставки, ініціали, кінцівки та інші елементи художнього оформлення рукописів XVI і частково XVII ст. У книзі «Кириличні пергаміни XII-XV вв.» (Львів, 1933) І. С. Свенціцький детально описує орнаментовані сторінки усіх пергаментних рукописів та уривків, що зберігалися у Львівському державному музеї українського мистецтва

На початку 1900-х років активізувались намагання відродити український шрифт. Серед перших хто прагнув відновити культурну спадщину писемності, були М. Кірнарський і Г. Нарбут. Розробка абетки української мови для УНР стала однією з відомих робіт Нарбута, а його учень Кірнарський, надихаючись стародруками, розробив унікальний стиль, який увібрав у себе народні українські елементи, що у свою чергу послужило каталізатором для розвитку книжкової графіки [12, с. 12].

За часів Радянської України єдиною формою українського шрифту що отримав розповсюдження став перший композитний шрифт В. Хоменка. Він витратив три роки на розробку шести дизайнів, які були використані в верстці численних публікацій і книг. У 2000 р. В. Харик створив цифрову версію цього шрифту [12, с. 12].

У XX ст. кирилиця була представлена переважно металевими шрифтами (важкі брускові шрифти що тяжіють до періоду індустріалізації) і була обмежена вузьким набором стилів. Але з розвитком фотонабору, а пізніше цифрового набору, кількість доступних варіантів кирилических шрифтів різко зросла. Це відкрило нові можливості для друкарського вираження кирилических текстів. У період зародження цифрової типографії дизайнери шрифтів зосереджувалися на відтворенні традиційних металевих шрифтів у різних варіаціях, але з удосконаленням технологій з'явилися нові, більш універсальні дизайни. Деякі з них, такі як Times New Roman, Arial і Verdana,

стали широко використовуватися для різноманітних задач, включаючи книги, журнали, документи. [52, с. 877]

Понад чотири десятиліття вагомий внесок у вивчення літерної графіки та відтворення української абетки зробив професор, графік, каліграф В. Чебанік. Варто відзначити його потужний внесок у художню культуру і розвиток українського шрифту. Серед його численних досягнень – створення широко славного шрифту «Рутенія» [12, с. 12].

Значну увагу приділив темі появи автентичної української писемності, а саме вивченню стародруків науковець сучасності І. Дудник. Значущість результатів його досліджень полягає в ознайомленні з історією української графіки та книги, виникнення та розвитку перших українських шрифтів, ознайомленні з українською історичною шрифтовою спадщиною. Ще одним відомим дослідником у цій сфері стала М. Чабайовська що зосередила вектор своєї роботи на становленні українського рукописного письма, його значенні для культурної спадщини, наголошуючи на його актуальності для сучасного використання [12, с. 11].

Сьогодні, завдяки широкій доступності цифрових інструментів і платформ, створення та поширення кирилиці стало набагато легшим. Це призвело до популяризації нових стилів у шрифтовому мистецтві, включаючи як традиційні, так і сучасні інтерпретації. Багато з них оптимізовано для використання на цифрових пристроях які надають змогу використовувати переваги новітніх технологій.

Окрім збільшення кількості шрифтів, у сучасній бібліографії також відбулося значне покращення якості кириличної типографіки. Цифровий набір дозволив досягти значно вищого рівня точності та узгодженості, забезпечивши правильну форму та естетичний вигляд тексту у загальному [4, с. 8].

Однак, незважаючи на зростання популярності цифрових кирилических наборів, традиційні старослов'янські шрифти та каліграфія залишаються важливими елементами культурної спадщини письма. Багато дизайнерів

продовжують черпати натхнення з цих історичних джерел, створюючи сучасні шрифти. Крім того, використання кириличного шрифту в бібліографії не обмежується лише текстом. Літери також використовуються в логотипах, символах та інших графічних елементах, і дизайн цих елементів також еволюціонував у відповідь на зміни у світі мистецтва.

Однією з помітних тенденцій у сучасній кириличній типографіці є використання мальованих або спеціально розроблених шрифтів. Ці шрифти пропонують більш особистий і унікальний вигляд і часто використовуються для передачі певної ідентичності бренду або повідомлення. Зараз багато графічних дизайнерів спеціалізуються на створенні кириличних шрифтів для використання в широкому діапазоні послуг [6, с. 22].

У цій галузі можна виділити доробок дизайнера шрифтів К. Ткачова, шрифти якого стали частиною українських проєктів «Ukraine Now», «Rozetka», «NAMU», «Мінкультури», «Дія», логотип для «Укрзалізниці», рокфестивалю «Західфест», шрифти для розробки фірмового стилю адміністрації Білої Церкви, Луцька та Дніпра та багатьох українських міст [12, с. 13].

На використання кириличного шрифту вплинуло також зростання популярності багатомовної типографіки. Оскільки все більше і більше текстів публікується кількома мовами, розробники повинні враховувати, як різні елементи працюватимуть разом на сторінці чи екрані.

На відміну від латиниці загальноприйнята класифікація шрифтів у кирилиці не працює через значну кількість відмінних символів. У країнах, де використовується кириличне письмо, класифікація АТурІ не зовсім підходить, оскільки вона в основному класифікує гарнітури на основі форми засічок (serif або sans-serif), яка підходить для антикви, і не для усієї. В результаті кириличний шрифт включено в категорію «іноземних шрифтів» і традиційно сучасні друкарі називають його «екзотичним». Найпершою відомою шрифтовою класифікацією що з'явилася на кирилівських теренах, і що була розроблена користувачем кирилиці, була система В. Фаворського. У

1923 році, на засіданні «Комісії з вивчення мистецтва книги», вчений читає доповідь під назвою «Шрифт, його типи та зв'язок ілюстрації зі шрифтом», у якій вперше висловлює свою теорію «об'ємно-кольорової» класифікації шрифтів, поділяючи їх на об'ємний; об'ємно-кольоровий; силуетний; скелетний [14, с. 52].

У напрацюваннях Фаворського ми бачимо два абсолютно різні підходи до накреслення шрифтів: історичний (устав, півустав) та графічний (скоропис, в'язь). Але це якщо говорити про рукопис. Якщо ж ми розглядатимемо друковані шрифти, то принцип устав – старіший, півустав – новіший, тут не годиться. Швидше, тут варто оперувати ознаками: динаміка (півустав) – статика (устав) [14, с. 52].

Особливим є асортимент кирилівських шрифтів, якими друкувалися видання Острозької друкарні. У 26 зареєстрованих бібліографією виданнях Острозької друкарні використовувалися 11 кирилівських і шість грецьких шрифтів. За розмірами та призначенням Дудник у своїх дослідженнях поділяє на наступні групи:

а) малі шрифти (10 pt), якими набирали або основні тексти книг невеликого формату, або примітки;

б) текстові шрифти (14 pt, 16 pt), які використовувалися для набору основного тексту більшості видань;

в) великі шрифти (22 pt, 32 pt), якими послуговувалися для набору як основного тексту книг, так і заголовків;

г) прописні шрифти (острозький прописний курсив, в'язеподібний заголовковий), які використовувалися не лише як прописні, паралельно з рядковими, а й окремо, для набору заголовків. [15, с. 36].

Ще більш статичною науковець виділяє в'язь, яка буває настільки декоративною, що практично переходить в орнамент. Скоропис же навпаки, є найбільш динамічним шрифтом. Друкований скоропис є досить близьким до рукопису, і може відповідати латинському поняттю «курсив». Але іноді справа ускладнюється тим, що той чи інший кириличний шрифт важко

класифікувати за вищенаведеними чотирма категоріями. Так само як і в палеографії є поняття «похилий устав» чи «стрімкий півустав» і навіть «уставний скоропис», так і для друкованого кирилівського шрифту може бути більше градацій [14, с. 52].

Визначити кут нахилу осі літери іноді буває дуже не просто, особливо коли ми розглядаємо кирилицю першої половини XVII ст. Принцип нахилу осі, запропонований В. Йончевим тут не надто годиться. Швидше треба керуватися підходом, який запропонували чеські дослідники: динаміка (рукописний) – статика (мальований), що узгоджується з палеографічними термінами скоропис – устав [34, с. 19].

Отже, можна стверджувати що кириличні шрифти зародилися досить давно та активно розвивалися нарівні з латиницею. Маючи спільне коріння кирилиця та латиниця отримали чимало відмінностей у процесі власної еволюції. Найбільш розповсюдженою кирилиця була та залишається у країнах Східної Європи, де упродовж століть вона змінювалась. Наглядним прикладом цього стали стародруки і документи що збереглися до наших часів та які почали активно вивчатися у XIX-XX ст. і продовжують досліджуватись сьогодні. Також можна додати що класичні кириличні шрифти продовжують активно використовуватися у сучасності, а за допомогою сучасних технологій їх застосування вийшло на новий рівень.

1.2 Художньо-образні властивості уставу та скоропису

Найдавнішим відомим типом письма слов'ян вважається устав. Це письмо характеризується квадратними формами букв із шириною, що дорівнює $\frac{2}{3}$ його довжини, і каліграфічним виглядом із вертикальними лініями, ширшими за горизонтальні. Літери розташовані вертикально на однаковій відстані, висоті та ширині, що створює монументальний і геометричний вигляд. Аббревіатури в уставі використовувалися не часто, за винятком «святих слів», які скорочувалися шляхом збереження першої, середньої та останньої літер та позначалися спеціальним символом, розміщеним над скороченим словом. Письмо цього стилю можна розділити на ранній устав XI-XII століть і пізній устав XII-XIV століть [16].

Найбільш помітною різницею між ними є висота та ширина літер, причому раннє уставне письмо має літери однакової висоти та ширини, а пізній устав має вужчі літери з близьким інтервалом. Дослідники також відзначають відмінні риси окремих літер, наприклад, «И» пишеться як сучасна літера «Н», а «Ж» має рівні верхню та нижню половини. Києворуське письмо має більш офіційний і каліграфічний вигляд порівняно з південнослов'янським, яке менш складне, тексти написані поспішніше а усі літери виглядають схожими і майже однакові по пропорціях. [38, с. 6]. Відповідно головними ознаками уставу є геометричність, симетрія, вертикальність; устав швидше мальований, ніж писаний. [14, с. 51].

У сфері ділового письма пізній устав перетворився на нову форму письма, відому як напівустав (півустав). Цей стиль письма був поширеним у ділових документах другої половини XIV і XV століть. Перший друкований шрифт для слов'янських книг був створений саме за зразком напівуставу. Першою друкованою кирилицею книгою став примірник «Апостол», що був створений першодрукарями Іваном Федоровим і Петром Мстиславцем в 1564 р. [4, с. 24].

Напівустав є способом написання, який поєднує в собі зручність та чіткість. Його зовнішні ознаки полягають у простоті та компактності, а також

у тому, що літери часто бувають похилими, а не вертикальними. Це пов'язано з тим, що вертикальні уставні почерки вимагають більше часу та ретельності. Прямий півустав зазвичай не має каліграфічної строгості, оскільки його літери можуть мати прямі лінії з деякою кривизною, а округлі літери – неправильну форму. При написанні півустанову важлива зручність, а не краса. Для зручності часто використовуються скорочення, але їх кількість може бути різною. Швидкість написання теж важлива, але не є прямою метою півустанову, оскільки чіткість має таку ж важливість. Якщо потрібно написати швидко, використовують стрімкий півустав. Якщо ж використовують деякі елементи скоропису, то говорять про перехідний півустав [13, с. 51].

Порівняно з уставом, напівустав характеризувався менш скрупульозним стилем письма, геометричність форм літер у якому була порушена. У цьому стилі з'явилися також лігатури, поділ фраз на слова, літерні виноски. У півустанові збільшено кількість скорочень, у яких загальноживані слова скорочуються та позначаються спеціальним символом, який називається «титло». Цей новий стиль письма спочатку використовувався в документах, таких як грамоти, і поширився на різні типи літератури, зокрема Лаврентіївський літопис та Крехівський апостол [21, с. 41]. Жорсткий і формальний характер уставного письма був втрачений у напівустанові, оскільки прямі лінії стали викривляти, а округлі літери не завжди були з дугами правильної округлої форми. Пропорційність літер стала більш різноманітною, а відстань між ними – нерівною [13, с. 51].

Письмо напівустанову можна розділити на два типи за характером написання, причому старший і молодший півустанови розвивалися під впливом так званого південнослов'янського письма. Півустав також поклав початок спробам більш зв'язного написання текстів, і в півустанові можна знайти більше десяти різних типів лігатур. До XV століття в напівустанові введено розділовий знак кому, який особливо популяризували болгарські книжники [61].

Незважаючи на панування скоропису у подальших століттях, устав та напівустав не зникають безслідно. Стосовно мистецьких ознак, які мають кириличні друкарські шрифти XVI-XVII ст., можемо впевнено говорити про два стилі: ренесанс і бароко. Це стосується як графіки тої чи іншої шрифтової гарнітури, так і типографічного оформлення ними [12, с. 53]. Яскравим прикладом у цьому плані є два курсивні шрифти: острозький та київський. Вони дуже подібні між собою, але типографічні оформлення шпальт, складених кожним із них, кардинально відрізняються між собою [13, с. 52].

Перші зародки скоропису можна простежити у XI столітті, в стародавніх рукописах. Однак лише наприкінці XIV – на початку XV століття скоропис досяг справжнього розквіту та набув популярності, передусім завдяки використанню його в діловій, економічній, адміністративній та дипломатичній практиці [47, с. 143].

Скоропис відомий своїми плавними, безперервними штрихами та яскраво вираженими виносними елементами. Він характеризується округлими літерами та спочатку писався за допомогою пташиного пір'я, чим було зумовлено такі особливості як плавне потовщення та вишукані орнаменти. Український палеограф Каманін поділив історію української писемності на три етапи. Перший етап, що охопив кінець XV – початок XVI століть, названий палеографом І.І. Срезневський. Це письмо схоже на напівустав, але виглядає швидше, завдяки подовженню деяких штрихів і сполучних елементів між літерами. Другий етап, що охоплює другу половину XVI століття, ознаменував перехід до більш декоративного стилю почерку, який характеризується злиттям написаних слів і сильним нахилом літер праворуч, при цьому кінець однієї літери торкається початку наступного [47, с. 143].

Зв'язок між літерами в скорописі все ще здійснюється підняттям окремих літер над рядком. Наприкінці XVI та до середини XVIII століття український скоропис досяг свого найвищого розквіту та був органічно інтегрований у культуру бароко. Рукописне письмо естетично узгоджувалося з графікою та живописом, спираючись на єдині принципи оформлення. Документальні

свідчення того часу свідчать про високу художню цінність скоропису, де декоративне оформлення сторінки доведено до абсолютної досконалості. Вивчення українського скоропису охоплює як графічний, так і стилістичний аспекти, причому головними формотворчими компонентами літери є штрихи, що утворюють її знаки [38, с. 50].

Український скоропис другої половини XVII століття мав кілька характерних особливостей. Перша з них полягала в тому, що більшість літер мали декілька типових графем з різними формами. Другою особливістю була наявність однакових графем у різних канцеляріях та місцевостях, що свідчило про спільні закономірності у розвитку українського скоропису. Також особливим елементом стала наявність специфічних графем, які використовувалися в різних місцевостях, відображаючи певні графічні традиції. Ще однією особливістю є відповідність між специфікою рядкових та виносних графем та їх особливостями написання. П'ятою особливістю була наявність з'єднаних написань рядкових графем та виносних з рядковими. Останньою можна виділити тотожність варіантів зображення різних графем кількох літер в однаковому написанні та використання графем для числових позначень. [36, с. 66].

Вивчення українського скоропису охоплює як графічні, так і стилістичні елементи, причому неодмінними компонентами літери є штрихи, що утворюють її графеми. Ці графеми є візуальним представленням фонем, що дозволяє розрізнити букви. В українському скорописі майже кожна літера має кілька характерних графем у різних формах, які визначають графічну композицію письма та його стиль, зовнішній вигляд, почерк тощо. З різноманітних прийомів скоропису виділяються три: горизонтальні лігатури для поєднання букв у слові, вертикальні лігатури для підняття літер над рядком і написання з їх допомогою окремих слів [12, с. 54].

У своєму дослідженні оригіналів скорописних текстів В. Мітченко, автор статті «Діахронний аналіз морфології українських скорописних почерків XVI – поч. XVIII ст.» виділив шість основних формотворчих елементів

скоропису: вертикаль, горизонталь, петлю, гак, шаблеподібний і хвилеподібний елементи. Застосовуючи метод графічної формалізації, ми визначимо загальні характеристики і геометричну морфологію цих формотворчих елементів. Поза увагою найпростіші лінійні модулі – горизонталь та вертикаль. [32, с. 194].

У курсивному письмі не всі літери мають однакову функцію, деякі частіше використовуються як «паузи». Такі літери, як Л, П, Т, І, М, О, Ш, А, Н, Е, легше писалися і служили паузами в тексті. З іншого боку, такі літери, як С, Б, З і Д, несли більше декоративного навантаження і були написані більш складно. Вони розташовувалися над або під основним рядком і додавали емоційного наголосу написанню, створюючи неповторний ритм. З'єднання між літерами не завжди було горизонтальним і могло сильно відрізнитися від одного напису до іншого. З'єднання між літерами були розроблені для посилення декоративного ефекту тексту, за допомогою горизонтальних лігатур, які з'єднували рядки разом і сприяли руху зліва направо. Вертикальні лігатури разом з іншими прикрасами регулювали зв'язки між лініями, сповільнюючи «ковзання» погляду по горизонтальній лінії. Вертикальні з'єднання часто створювали творчо, за допомогою таких літер, як Х, Н, Р, М, Ш, Т над лінією [34, с. 82].

Попри вертикаль та горизонталь – як основні елементи будь-якої графеми, Мітченко виділяє петлю – один із найпоширеніших формотворчих елементів українського скоропису XVII-XVIII ст. Петля є третім формотворчим елементом, і вона утворюється плавним криволінійним рухом пера з наступним перетинанням первинної лінії. За складністю після прямих і вигнутих ліній петлю можна назвати третім формотворчим елементом. Петлі зазвичай мають еліптичну форму. Можна умовно розрізнити два види петлі – вертикальну та горизонтальну, які використовуються як при формуванні «тіла» літери, так і при написанні її виносних елементів. Петля утворюється під час з'єднання вертикальних штрихів літери з горизонтальними або

похилими елементами в окремих випадках, оскільки увесь неперервний процес руху руки при написанні літери фіксується на папері.

Іноді петля не має функціонального значення у формуванні літери, а служить просто декоративним доповненням до її виносного елемента або «тіла». У такому випадку, петля передає продовження кінцівок знаків через простір аркуша до сусідніх знаків і створює цілісне сплетіння. Гармонія зображення досягається завдяки максимальному наближенню до природних форм, без прямих або циркульних ліній. Крім того, часті подвійні та потрійні сполучення петель утворюють симетричні образи, які подібні до ієрогліфів.

Петлі також можуть бути використані для створення різних ефектів супідрядності, таких як паралельність основних рухів, геометричну спорідненість вузлів, масштабність мас, упорядкованість формотворчих орієнтирів [32, с. 194-196].

Четвертий елемент форми букви має вигляд різкого діагонального штриху, який називається шаблеподібним. Він відрізняється від гака, оскільки є самостійним рухом пера в окремих літерах, таких як К, З, Н. У літері Ж він поєднується з горизонтальною петлею, утворюючи цілісну графему. Щоб виділити шаблеподібний елемент від крюка, слід пам'ятати, що він завжди розташовується по діагоналі зверху вниз і зліва направо, пишеться з натиском і закінчується легким рухом пера догори. Цікавість шаблеподібних знаків полягає в їхньому композиційному поєднанні. Простір, що створюється між активними, майже паралельними рухами, забезпечує міцний зв'язок між сусідніми графемами. Зазвичай шаблеподібні літери використовуються для заголовків, кінцівок і розділових акцентів у письмі.

Наступною формотворчою характеристикою є лінія з кінцівкою у вигляді хвилі, яку можна назвати гаком. Гак – це енергійний рух пера зліва направо, згори вниз, з натиском, що закінчується зворотним рухом, своєрідна незакінчена петля. В деяких літерах гак поєднується з петлею, стаючи її продовженням. Найчастіше такий прийом використовують для верхніх та нижніх виносних елементів. Гак також є продовженням або початком

вертикального штриха. Динамічним за формою цілісним знаком виглядає подвійне угруповання літер Д, Є, одна з яких має стійку-гак. Формотворчі елементи та орієнтири зазвичай не розчиняються в просторі аркуша, а утворюють замкнені контури, в обрисах яких переважають еліпси.

Останнім елементом у формуванні українського швидкого письма є хвилеподібний штрих. Цей елемент зазвичай замінює верхню або нижню горизонтальну лінію літери і може служити декоративним елементом, що продовжує або передує вертикальному штриху. Хвилеподібний штрих часто використовується як нарядковий знак (титл) або для з'єднання невеликих блоків тексту. Графічна схема будови хвилястих літер і їх взаємозв'язку наочно показує, що візуальна єдність досягається, коли в угрупованні геометрично споріднених елементів більше горизонтальних. Встановлені типажі елементів каліграфії XVII-XVIII століть є результатом шести споріднених основних рухів пера, які формують літерні графеми [32, с. 194-196].

Отже, можна стверджувати, що художньо-стилістичні якості українського скоропису формуються завдяки впровадженню в нього специфічних формотвірних елементів, які виконують функцію як основних графічних знаків, так і декоративних прикрас. Формування форм і стилів гарнітури не використовує базові форми, а натомість використовує складні конструкції, які імітують природні органічні структури. Просторова краса українського скоропису була ще більше підсилена додатковими рисами, такими як складні петельні віньетки та ритмічні складні штрихи.

У курсивному письмі не всі літери мають однакову функцію, деякі частіше використовуються як «паузи». Такі літери, як Л, П, Т, І, М, О, Ш, А, Н, Е, легше писалися і служили паузами в тексті. З іншого боку, такі літери, як С, Б, З і Д, несли більше декоративного навантаження і були написані більш складно. Вони розташовувалися над або під основним рядком і додавали емоційного наголосу написанню, створюючи неповторний ритм. З'єднання між літерами не завжди було горизонтальним і могло сильно

відрізнятися від одного напису до іншого. З'єднання між літерами були розроблені для посилення декоративного ефекту тексту, за допомогою горизонтальних лігатур, які з'єднували рядки разом і сприяли руху зліва направо. Вертикальні лігатури разом з іншими прикрасами регулювали зв'язки між лініями, сповільнюючи «ковзання» погляду по горизонтальній лінії. Вертикальні з'єднання часто створювали творчо, за допомогою таких літер, як Х, Н, Р, М, Ш, Т над лінією [36, с. 66].

Отже, устав як найстаріший вид кириличного письма характеризується квадратною формою букв, геометричністю форм, симетричністю, вертикальністю. Ранній устав мав широкі квадратні літери, а пізніший – вузкі. Для ділового письма був розроблений напівустав, який згодом став зразком для першого друкованого шрифту для слов'янських книг. Напівустав – стиль письма, що поєднує в собі зручність і чіткість. Характеризується простотою і компактністю, а літери частіше похилі, а не вертикальні. Напівуставне письмо стало менш формальним і точним, з літерами, які можуть бути злегка вигнутими, і неправильної форми. Основний акцент при написанні напівуставом робиться на зручність, а не на красу. Для полегшення написання часто використовуються скорочення. Швидкість письма також стає важливою, але не на шкоду чіткості.

Наступним етапом розвитку кирилиці став скоропис витоки якого сягають XI ст. Скоропис став популярним в XIV-XV ст. завдяки використанню в діловій, господарській, адміністративній і дипломатичній практиці. Найбільшого розквіту український скоропис досяг в добу бароко, де він органічно вписався в культуру й естетично гармоніював з графікою та живописом. Дослідження українського скоропису охоплюють як графічні, так і стилістичні аспекти, а основними формотворчими компонентами літератури є штрихи що включають вертикаль, горизонталь, петлю, гак, шаблеподібний і хвилеподібний елементи.

РОЗДІЛ 2.

УКРАЇНСЬКА ДРУКОВАНА ШРИФТОВА ГРАФІКА ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Розвиток шрифтової графіки на території УРСР

У першій третині ХХ століття історичні, економічні й суто технічні умови стали причиною того, що зусилля українських майстрів графіки були спрямовані, як правило, на оформлення обкладинок книжок. Підвищення художнього рівня видань в Україні пов'язане з розвитком стилю модерн. Книжки перших десятиліть ХХ століття демонструють взірці цього стилю у різних його проявах: символістичному, декоративному, національному [25, с. 41].

Упродовж першої третини ХХ століття мистецький простір був різноманітним без домінування конкретних стилів. Українська графіка відображала багато мистецьких течій того часу: модерн, примітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, реалізм, традиціоналізм, неокласицизм. Кожен художник мав унікальний стиль, своєрідність художньої мови полягала у використанні традиційних мотивів у поєднанні з сучасними прийомами створення образів. У 1920-х роках такі техніки гравюри, як ксилографія, ліногравюра та офорт, були на піку популярності та були центром графічного мистецтва. Цим технікам навчали молодих художників-графіків у вишах Києва, Харкова, Одеси [57].

Упродовж ХІХ-ХХ століть українські митці переживали постійну боротьбу, шукаючи баланс між двома крайнощами – суворою геометричною функціональністю та витіюватою декоративністю писемності козацьких писарів. Часом домінуючу роль відігравали певні модні течії та стилі з інших країн, наприклад модерн на вуличних вивісках Харкова та обкладинках книг початку ХХ століття. Ці стилі органічно інтегрувалися з українською культурою і перетворилися на щось унікальне національне, що поєднало традиційний український орнамент та закордонні стилі [62].

У ХХ ст. в царині графічного мистецтва працювали не лише графіки за фахом, а й живописці, архітектори, скульптори, художники театру. Вони збагатили художні можливості графіки, піднесли її на високий мистецький рівень. Розквіт художньої графіки в Україні був пов'язаний з утвердженням у мистецтві нового світогляду. Цьому процесові сприяло виникнення численних літературно-мистецьких часописів у 1907-1910-х рр. Оформлення ж цих журналів художниками Г.Бурдановим, М.Картишевим, М.Жуком, Г.Золотовим дало перші зразки стилю модерн [57].

На мову української графіки впливали як традиції, так і нові течії західноєвропейського та російського мистецтва, були актуальними національні художні джерела. Зростання національного руху підготувало в мистецтві посилення етнографічних тенденцій, що вилилося в книжкових оформленнях, створених С. Васильківським, М. Пимоненком, А. Ждахою, М. Самокишем, І. Бурячком. Інколи тяжіння до здійснення просвітницької місії повністю перекривалося намаганням подати на обкладинці своєрідний код національного традиційного образу [25, с. 41].

Оформлення художніх журналів дає перші послідовно витримані взірці модерну в Україні. В журналі «В мире искусств», що виходив у 1907-1910-х роках, художники В. Замирайло і Д. Мітрохін прикрашали заставками твори прозаїків і поетів-символістів. Обкладинки виконували Г. Бурданов, який завідував у журналі художнім відділом, та І. Каришев. Г. Бурданов на обкладинці другого номера журналу за 1907 р. вдався до площинного вирішення образу, рукописного шрифту, що вигинається хвилею, але при цьому обкладинка більше нагадує станкову композицію, бо занадто навантажена зображальністю. Зовсім інший вигляд має обкладинка каталогу художньої виставки, влаштованої співробітниками журналу «В мире искусств» 1909 року. Вона пройнята духом ретельної виваженості і лаконізму, пануванням ампірних ритмів. Поле аркуша облямовує зображення картинної рами стриманого профілю, в центрі – квадратна віньетка, де міститься високий вазон з квітковою гілкою, вписаною у прямокутник. Цю

гру з прямокутними формами продовжує шрифтова композиція. Таким чином, переглядаючи журнали, бачимо як швидко змінюється пластична мова художнього оформлення – від багатослівного символізму до витриманої декоративної конструктивності.

Теоретичні роздуми на сторінках журналів не тільки закладали основи спрямування розвитку української художньої культури, а й певною мірою відображали наявний стан речей. Розглядаючи графічний дизайн першого десятиліття, можна виявити дві головні лінії, на яких наголошував М. Могилянський. Їх уособлює творчість таких майстрів, як М. Жук і В. Кричевський [25, с. 43].

В епоху модерну склалися специфічні умови для розвитку мистецтва, що дозволяли художникам розкрити універсальні здібності. Яскравим прикладом стали рівноцінні звернення М. Жука до живописних, графічних, керамічних технік. В Україну художник повернувся 1904 р. після закінчення Краківської академії красних мистецтв. Він прагнув прищепити книжковій графіці новітні форми європейського модерну, підняти оформлення книги до рівня мистецьких творів. З кінця 1920-х у М. Жука налагоджуються стосунки із забороненим за часів сталінських репресій видавництвом «Рух». Одна за одною у 1929 році виходять книжки з обкладинками мистця. Серед них – збірка поезій Д. Гордієнка «Арки», романи В. Петрова «Аліна й Костомаров» та Еріха М. Ремарка «На Заході без перемін», а також книжка П. Христюка «Письменницька творчість В. Винниченка» [43, с. 117].

В той же час, В. Кричевський був одним із піонерів конструктивізму в українській графіці. Він зосереджувався на графемі літери і нехтував пишним оздобленням книг. Його обкладинки шрифтів сприймалися як геометричні композиції. Творчість В. Кричевського відіграла значну роль у формуванні національного варіанту модернізму. Увібравши традиційні графічні мотиви з українських стародруків, народного мистецтва, старовинної орнаментики, він проклав шлях новій формі мистецтва.

Мистецтвознавці вважають Василя Кричевського за основоположника сучасної української книжкової графіки. Його творчість в графіці відкрила нову епоху і вплинула на кілька поколінь українських графіків у тому числі на Георгія Нарбута, Марка Кирнарського, Івана Мозалевського, Охріма Судомору. Василь Кричевський перший порвав з традицією по-малярськи роблених «розповідальних» обкладинок-картинок, або картинок, зібраних разом в «композицію», яка аж ніяк не в'яжеться в одне мистецьке ціле з усією книгою [35, с. 151].

Вільно володіючи шрифтами, Василь Кричевський рідко дотримувався стандартних друкарських стилів. Він часто імпровізував вставляючи гротескові шрифти відповідно до загального композиційного задуму, вільно розпоряджався ними, поєднуючи дві а то й три літери разом в разі потреби (навіть на державних кредитових білетах). Для нього літери були, перше за все, елементом композиції цілого, підлягали загальному задумові. Це давало йому змогу творити цікаві, декоративні композиції з самих лише літер напису, як наприклад в обкладинках до антології «Українська поезія» (1929) або до п'єси В. Винниченка «Пісня Ізраїля» (1929), чи додаючи до літер напису лише фрагмент-натяк, який спрямовує увагу читача на певний шлях, як селянська хата в обкладинці до збірки творів Грицька Григоренка (1929) [35, с. 151].

Ще одним всесвітньо відомим українським графіком початку ХХ століття є Георгій Нарбут. Творчість українського графіка демонструє використання ним у шрифтовій графіці надбань минулого. У 1912 році Михайло Грушевський визнав Нарбута однією з особистостей, які активно займаються дослідженням мистецьких старожитностей своєї батьківщини. Ці пам'ятки повсякденного життя та культури втілюють унікальне поєднання естетичного почуття та художнього вираження. Ці мистецькі старожитності Грушевський визнає визначальним аспектом середовища та надбань сучасної української інтелігенції. Г. Нарбут зробив вагомий внесок в утвердження та зростання українських національних традицій у друкарстві, використовуючи у своїй

творчості зразки традиційного декоративно-ужиткового мистецтва, національного фольклору та ін. Він розробив кілька оригінальних українських шрифтів, відомих як нарбутівки, встановив спосіб з'єднання літер у словах і слів у рядках [22, с. 217].

У шрифтових роботах Г. Нарбута першої половини 1910-х ми спостерігаємо як захоплення класицистичною антиквою, так і експерименти зі старою кирилицею. Це період становлення художника, саме як шрифтового графіка. У 1916-1917 рр., ми вже бачимо руку зрілого майстра [59].

Власне, «Українська абетка» стала тією межею, після якої починається новий період у шрифтовій творчості художника. І хоча виконано було лише половину літер, всі вони надзвичайно вивірені між собою. Тут ми можемо говорити не про мальований заголовок (або літерацію, де одна й та ж літера може мати трохи різні форми), а швидше про комплект літер для набірною шрифту [59].

Звичайно ж, цими літерами цікавилися шрифтові дизайнери. У 1961 році, художник Володимир Юрчишин, використовує літери нарбутівської абетки у своїй роботі. У 1970-х роках шрифт на основі нарбутівського створив відомий київський шрифтовик Олег Снарський. Новий шрифт практично повністю повторює літери «Української абетки» Г. Нарбута, але інтрига в тому, що абетка ця не мала повного комплекту літер. Графіку відсутніх літер, художникові довелося проектувати самотужки [60].

Багато учнів Нарбута стали відомими українськими шрифтовими дизайнерами, зокрема І.Адамська, Л.Лозовський, М.Кірнарський, М.Бурк. Завдяки вченням і керівництву Г. Нарбута вони змогли розвинути глибоке розуміння ролі типографіки в графічному дизайні [50, с. 53].

Упродовж 1920-х років в українському образотворчому мистецтві, зокрема в графіці, домінувала течія примітивізму. Впливу цього напрямку зазнали багато митців, зокрема М. Бойчук, О. Кульчицька, Т. Бойчук, І. Падалка, С. Налепинська-Бойчук, О. Павленко, В. Седляр, М. Фрадкін.

Навіть такі відомі митці, як М. Жук, О. Довгаль, М. Бутович, В. Касьян, вносили у свої твори елементи примітивізму [27, с. 56].

У розвиток львівської графічної школи значний внесок зробили С. Гординський, А. Петрицький і П. Ковжун. Твори С. Гординського поєднували силует декоративно-конструктивні елементи із використанням плакатного стилю. Творчість А. Петрицького також виявляє емблематичність, аналітичність і декоративність, особливо на початку 1930-х років, коли він переходить від аскетичної поліграфії в книжковій графіці до експресивної фігурації. Книжкова графіка П. Ковжуна велика за обсягом, дуже різноманітна, залежно від характеру оформлюваних книг та від стилістичних захоплень автора. Павло Ковжун робив обкладинки і заставки для видань «Червоної калини», «Просвіти», сам створював обкладинки для журналу «Митуса», демонструючи блискуче володіння образними можливостями шрифту, ілюстрував сатирично-гумористичний журнал «Будяк», але найбільшої слави принесли йому книжкові обкладинки для перевиданих Ф. Федорцевим творів Івана Франка. Пластична мова в графічних роботах різноманітна, в ній відчутні і відгомони стилю модерн, і захоплення бароко, і новими напрямками, зокрема футуризмом і конструктивізмом [25, с. 52].

За радянських часів з 1932 по 1950-ті роки митці стикалися з обмеженнями офіційного творчого підходу до зображення дійсності в її революційному розвитку. Обкладинки журналів відігравали вирішальну роль у формуванні візуального ландшафту суспільства того часу, виконуючи кілька важливих функцій: пропаганду для передачі панівної комуністичної ідеології, корисність для надання інформації про різні сфери культури та промисловості, а також естетичні та рекламні цілі для сприяння купівлі споживачів [57].

Незважаючи на політичні обмеження, що існували в Україні під час періоду соцреалізму, українські художники змогли віднайти способи для контакту з представниками світового мистецтва. Це було можливо завдяки

появі нових засобів масової комунікації, а також друкуванню творів зарубіжних авторів. За цей період розвитку в Україні з'явилися нові види графіки, включаючи політичний плакат, карикатуру, ілюстрацію та книжкове оформлення. Також станкова графіка стала популярною технікою серед українських художників, яка охоплювала широку тематику та різноманітні стилі [17, с. 67].

Спираючись на спадщину Г. Нарбута та його школи, графіки О. Юнак і В. Фатальчук у 1940-1950-х роках створили кілька збірок українських абеток. Їхній графічний підхід до створення шрифтів демонструє злиття традиційного давньоруського та скорописного українського письма в унікальний стиль, відомий як «український». Літери цього шрифту мають чітку геометричну будову, що надає їм художньо-пластичної виразності, наповнює їх яскравим національним характером. Ці шрифтові композиції визнані одними з найвиразніших зразків української манери письма [22, с. 220].

У 1960-х і 1970-х роках на художників у галузі графіки вплинула низка мистецьких течій, як минулих, так і сучасних, як вітчизняних, так і зарубіжних. Унікальність українських митців проявлялася не лише в їхній прихильності до образотворчого мистецтва та національних тем, але й в особистому відношенні, яке вони привносили у свою творчість, і сильних моральних цінностях, які вони демонстрували у своєму мистецькому виборі. Серед відомих українських графіків цього періоду – Г. Якутович і Г. Гавриленко з Києва та Л. Левицький, І. Остафійчук зі Львова, а також М. Макаренко, творчість якого набула популярності в українській діаспорі [57].

Упродовж 1960-х років суттєво зріс інтерес художників до мистецтва графіки, яка зосередилася на стилістичних формах, що відображають ідеали часу. Однією з найпоширеніших технік була ліногравюра, яка відзначалася своєю лаконічністю і використовувалася для створення як мінімалістичних, так і більш ліричних робіт. Крім того, мистецтво книжкової ілюстрації набуло нового імпульсу з метою створення єдиного та візуально

приголомшливого досвіду читання. Кілька книжкових ілюстрацій цього періоду, створених такими митцями, як С. Адамович, Г. Якутович, В. Юрчишин, стали з того часу самостійними класиками [17, с. 67]. Упродовж 1970-х років у темах як ліногравюри, так і книжкової графіки дедалі частіше з'являються міфічні персонажі та метафорична реальність. Об'єкти алегоризувалися, а міжчасові зв'язки трансформувалися в містичні. Не дивно, що це був час розквіту дитячої книжки, окрасою якої були твори І. Остафійчука, А. Рибачука, В. Мельниченка, П. Гуліна, Н. Кирилової, Н. Лопухової. У графіці-ліногравюрі ліричну дійсність творили за законами аналітичного мистецтва Л. Левицький, Г. Гавриленко, І. Остафійчук. Творчість Г. Гавриленка та І. Марчука цього часу вийшла за межі фігуративізму до абстракції [3, с. 127].

80-ті роки характеризуються сильним фокусом на інтелектуальних і технологічних пошуках у графіці, що відображено в складних і теоретичних роботах таких художників, як А. Чебікін, С. Якутович, О. Якутович, Ю. І. Чаришников, І. Вишинський, В. Попов, В. Іванов-Ахметов, Б. Сороки, І. Подольчак. Ці митці вільно експериментували з різноманітними стилями та техніками, часом створюючи на папері психологічні лабіринти (Ю. Чаришников, О. Аксінін) [57].

У цей же період відроджуються національні мистецькі традиції та досліджується концепт «місця» у працях Г. Якутовича, М. Компанця, В. Гордійчука, Г. Галінської, О. Івахненка, та Р. Романишина. Пошуки культурної ідентичності знайшли відображення у візуальному просторі цих творів, а також у шрифтових композиціях В. Юрчишина, П. Чобітька, В. Чебаника, В. Мітченка [17, с. 67].

У 1990-х митці у світі мистецтва зосередилися на образних і пластичних виразах, відкидаючи надто складні значення. Навіть коли митці досліджували теми самоідентифікації через посилення на минулі культури, як от Єгипет у творчості В. Хайдурової чи Греція у творчості О. Стратійчука та І.

Кириченка, у центрі уваги був стан суб'єкта, його символічне чи метафоричне значення [49, с. 370].

Графіка, створена в останнє десятиліття ХХ-го століття, демонструвала різноманітні системи зображень, причому кожен художник вибирав пластичний код, який найкраще відповідав його індивідуальному стилю. Художники використовували різноманітні графічні техніки, такі як офорт (П. Маков, О. Стратійчук, О. Чебикін, Л. Бруєвич), літографія (В. Іванов-Ахметов, В. Любий, Ю. Пшеничний), ліногравюра (О. Кирпенко), глибокий (І. Подольчак), трафаретний друк (О. Кудінова, О. Прахова), комп'ютерна графіка (І. Остроменська), акварель (В. Вештак, І. Кириченко, В. Денбновецька, Н. Когаль). Безпосередність образу в композиціях А. Чебикіна нагадує позачасовий мотив оголеної фігури, а творчість В. Чебаника знову підкреслює рукотворний аспект книжкового мистецтва [57].

Отже, незважаючи на сильну обмеженість через політичне становище українців у ХХ столітті, мистецтво, у тому числі книжкова графіка продовжувала розвиватися. На початку століття ми можемо споглядати найбільшу продуктивність розвитку саме книжкової мініатюри та шрифтових композицій широко поширених у творах митців. Активно розвивається ідея самобутності, створюється унікальна абетка що сильно відрізнялася від «гражданки» якою продовжували користуватися з ХVІІІ ст. після реформи Петра І. У період панування соціалізму коли знищувалися будь-які зародки ідентичності шрифтова графіка переважно вилилась у плакатний пропагандистський прояв соцреалізму і лише подекуди зустрічалися окремі зразки українського графічного мистецтва. В останнє десятиліття у період відновлення незалежності в Україні з новою силою почав наростати інтерес до саме української культури, мистецтва та традицій що у свою чергу відродило українську книжкову графіку як прояв мистецтва та спонукало продовжити працю видатних графіків.

2.2 Майстри шрифтової і книжкової графіки української діаспори

Українські художники, які залишили помітний слід у галузі книжкової обкладинки, жили й працювали не тільки в Україні, а й у Парижі, Мюнхені, Лейпцигу, Празі, Варшаві, Кракові, Москві, Петербурзі [25, с. 41].

На початку ХХ століття, під час культурних змін в Україні, графіка як вид мистецтва набула великого значення. У міру того, як світ мистецтва перейшов у бік обслуговування виробничих потреб, графіка розглядалася як важливий інструмент для дизайнерів. Книга стала улюбленою платформою для художників, де вони демонстрували свої останні роботи, а книга-журнал і прикладна графіка стали центром образотворчого мистецтва та спонукали багатьох митців до творчої кар'єри. Проте політичні події 1917-1939 років призвели до окремого розвитку української графічної школи та формування діаспорних громад. Вимушена міграція багатьох митців з-під московсько-більшовицького режиму засвідчила їхню відмову дотримуватися доктрини «соціалістичного реалізму», нав'язаної радянською владою під символом серпа і молота. Цей мистецький стиль був нав'язаний суспільству і не узгоджувався з переконаннями багатьох українських митців, які прагнули свободи у своїй творчості. Деякі українські митці переїхали до Москви та Ленінграда, але, незважаючи на географічні чи ідеологічні кордони, мистецькі пошуки цих майстрів поділяли спільність у прагненні до художнього вираження [28, с. 3].

Зважаючи на те що радянське мистецтво тривалий час не підтримувало прагнення визнання форм поза реалізмом, доцільно розглядати творчість таких митців, як Михайло Нечитайло-Андрієнко, Олекса Грищенко, Василь Хмелюк, Микола Кричевський, Петро Омельченко, Софія Зарицька, Олександр Савченко. -Більський, Анна Старицька, Петро Дмитрієнко, Сергій Мако в загальній картині розвитку української графіки. Їхні твори зберігають мистецькі традиції 1920-х років, демонструють прогрес вітчизняної графіки та інтеграцію зарубіжного мистецтва. У той час не існувало таких понять, як

чистий графік чи чистий живописець, оскільки художники часто працювали в кількох жанрах і виконували ряд робіт [33, с. 25].

Українська графіка між двома світовими війнами була багатою, але мала тенденцію наслідувати стиль Нарбута, який віддавав перевагу малюнку тушшю пензлем чи пером. Проте інші техніки, як-от гравюра, ксилографія чи офорт, не були широко поширені серед українських графіків за межами країни. Одним із видатних художників був Василь Масютин, який працював гравером-ілюстратором і рекламистом у Берліні. Наприкінці 1920-х років з'явилася нова техніка під назвою гратаж, коли художник наносив чорнило на білу картонну поверхню, а потім використовував голку чи долото, щоб дряпати та створювати лінії та форми. Цей процес створював чіткі контури та набув ідеалу відтворення у творах Масютина, і Цимбала, які оволоділи цією новою технікою. Майже вся графіка Цимбала виконана цим методом. Їхні портрети таких діячів, як Шевченко, Едісон і Тосканіні, демонструють ефекти та прийоми, які дозволяє створити ця техніка [11, с. 10].

В. Цимбал був талановитим дизайнером-графіком, який отримав визнання ще під час навчання в Празі та був одним із найуспішніших дизайнерів 30-50-х років в Буенос-Айресі. У його доробку можна знайти графічні портрети видатних українських діячів, що свідчить про його інтерес до української культури та історії. Також представлені сюжетні графічні композиції та проекти костюмів, які свідчать про творчий досвід та здібності В. Цимбала в галузі дизайну. Також в його творчості можна знайти прикладну графіку, що можна сприймати як продуктивний результат довгих творчих пошуків та розвитку в цій галузі [23, с. 145].

Віктор Цимбал емігрував до Аргентини у 1928 р. і прожив там 33 роки. Його вища мистецька освіта сприяла його успішному працевлаштуванню у своїй галузі та швидкому здобуттю популярності як графіка в Аргентині. Спочатку він працював ілюстратором і дизайнером для буенос-айресських журналів *Suplemento*, *Caras y Caretas* і *Plus Ultra*. Проте Цимбал дедалі більше зосереджувався на рекламній графіці, де утвердив свій неореалістичний

стиль, який незабаром перейняли й інші аргентинські графіки. Він став улюбленим художником для деяких провідних компаній в Аргентині та іноземних фірм, які там мали представництва, отримуючи замовлення на свої вишукані графічні рекламні роботи, які були надруковані в понад 200 газетах і журналах Південної Америки. Особливої уваги заслуговує його складна графічна карта міста Буенос-Айрес. Крім того, кілька американських компаній із заводами та офісами в Аргентині також зверталися до його послуг [11, с. 10].

Яскравим представником української діаспори в Європі став Микола Кричевський, син Василя Кричевського, що прибув до Франції у 1929 році з Праги, де у віці тридцяти років він закінчив художню освіту в Празькій школі мистецтва, промисловості та декору. У його творчому доробку домінувала акварель, проте, він володів графікою і виготовляв екслібриси, ілюстрації до книг, зокрема до гоголівського «Тараса Бульби», а також гравюри на дереві із закарпатськими та ужгородськими пейзажами, де здобув першу освіту у відомого майстра Йосипа Бокшая. Його чудові творіння зберігають численні галереї по всьому світу та приватні колекціонери [33, с. 28].

У травні 1945 року, після поразки Німеччини у війні, багато українських митців опинилися біженцями в таборах для переміщених осіб у Західній Європі. Значну кількість українських митців розмістили у близько 80 таборах. Вони втікали з різних куточків радянської України: Галичини, Буковини та Закарпаття. Це покоління митців, переважно середнього віку, здобуло освіту в таких містах, як Київ, Харків, Одеса, Львів, Краків, Варшава, Відень, Прага, Мюнхен, Париж та інших, де були художні школи та академії. Навчання відкрило перед ними різні мистецькі напрями, такі як реалізм, постімпресіонізм, декоративно-стилізований та інші нові творчі пошуки. Однак у чужій країні, де вони опинилися, вони не мали змоги продовжувати вивчати та досліджувати нові стилі, оскільки Австрія та

Німеччина страждали від стану мистецької стагнації, нав'язаної ідеологічним контролем націонал-соціалістичного режиму [28, с. 3].

Багатьох митців діаспори тяжіло до витіюватого виразу українського бароко. Цьому стилю сприйняли у своїй творчості Р. Лісовський і М. Бутович, які працювали під впливом графічного мистецтва Нарбута. Бутович, який перебував в Німеччині протягом злету теорії й практики Баухаузу, працював в галузі книжкової графіки, вивчаючи історію європейської книги, а також давньоукраїнську гравюру, рукописну та друковану писемність нашого народу. Він розумів мистецтво оформлення книги і забезпечував симетричність, розподіл шрифтів та співвідношення ілюстративної групи на обкладинках, які були виконані за всіма правилами тогочасної книжкової графіки. Обкладинки Бутовича до книжок у Ляйпцігу, такі як «Оповідання» П.Куліша, «Чернігівка» М.Костомарова, «Марко Проклятий» О.Стороженка, були бездоганними з точки зору стилю і унаочнювали симетричне співвідношення малюнка й шрифтового акомпанементу. Він розумів мистецтво оформлення книги і це приносило йому внутрішню насолоду. Композиція їх не була позбавлена настроєвої стилізації, що зроджувала сентименти, викликані духом модерної лексики. Бутович малював обкладинки з спираючись на напрацювання Нарбута, Ковжуна, Лісовського та нову німецьку графіку [48, с. 118].

Р. Лісовський мав багатогранний творчий доробок, в якому найбільш вагомим і цікавим є його робота у царині книжкової та газетно-журнальної графіки. Митець створював обкладинки, графічні паспорти, віньєтки, заставки та шрифти. На жаль, ілюстративні цикли у творчості Р. Лісовського не зустрічалися, через економічно-технічні умови та загальні мистецькі тенденції того часу. Головною метою видавців та художників була естетична привабливість обкладинки, яка зацікавлювала покупця та прискорювала його ознайомлення з книгою. Р. Лісовський отримав максимальне розуміння композиції книги від школи, в якій він навчався. Він чітко усвідомив синтетичну природу книжкового видання на прикладі новаторських творчих

потуг Г. Нарбута та потребу в гармонійній цілісності його художнього оформлення [8, с. 208].

Ідеї школи Нарбута відіграли вирішальну роль у формуванні його художнього світогляду. Будучи безпосереднім учнем Г. Нарбута, Лісовський зміг заглибитися у творчий процес свого наставника, досягнути теоретичні основи його вчення, засвоїти його бачення національного зразка та еволюції української модерної графіки. Нарбут познайомив Лісовського з естетичною красою барокової культури та традиційного народного мистецтва. Він доручив художнику використати сучасні техніки та композиційні прийоми, заклавши основи майбутнього стилю Лісовського, зокрема такі риси, як глибокий підготовчий аналіз, цілісний підхід до оформлення обкладинки, стилістично відповідне створення шрифту, образна символіка та графічна майстерність. Матеріали, використані в графіці, були ретельно підібрані відповідно до друкарських процесів [29, с. 15].

Р. Лісовський працював над обкладинками упродовж усієї своєї творчої діяльності у різних періодах та місцях проживання. Його обкладинки можна стилістично поділити на дві групи: необарокові «класичні» обкладинки та обкладинки, у пластичній мові яких ознаки модерну поєднані з прийомами експресіонізму чи конструктивізму. У першій групі Р. Лісовський використовував статичну композицію на основі віньєтного мотиву із симетричним центричним розташуванням елементів, яка диктувалася площинністю аркуша. У мистецтві обкладинок велика увага приділяється ритмічному розташуванню чорних і білих плям, а також ліній, які взаємодіють між собою, створюючи цілісний і гармонійний композиційний образ. За допомогою комбінування цих елементів митці вдаються до створення виразної динаміки та руху всередині зображення [30, с. 94].

Значне місце в графічних творах Р. Лісовського займає шрифтове оформлення. Його шрифти відрізняються вражаючою якістю матеріалу, різким контрастом і вираженою пластичністю. Вони відзначаються різноманітністю змістовного розташування та стилістичною узгодженістю із

супутнім візуальним або декоративним мотивом [8, с. 208]. Для досягнення балансу та забезпечення двовимірності зображення, митець використовував рами як невід'ємний елемент обкладинок. Чітка геометрія рами замикає білий простір та підкреслює зображення. Крім того, обриси віньєток, картушів, вінків, емблем та інших елементів обкладинок також вписуються у певну геометричну форму, таку як прямокутник, перевернутий трикутник, овал, що додає загальному композиційному ладу обкладинки врівноваженості та статичності [30, с. 94].

Ще одним відомим післявоєнним представником мистецької діаспори став Леонід Денисенко що був активним графіком протягом понад півстоліття. Він почав свій шлях в мистецтві як графік на території Німеччини, звільненій союзниками. Упродовж життя Л. Денисенко постійно вдосконалював свою техніку рисування пером. У своїх роботах він вдало поєднав мистецтво відтворення великих форм і деталей. Його майстерна техніка дозволяла будувати складні структури монументальних форм і вимальовувати найдрібніші деталі з достеменністю середньовічного мініатюриста. Ця віртуозність дозволила йому створити нову техніку – «літерографію». У цілому, в роботах даної серії Л. Денисенко проявив себе як майстер пейзажу, володіючи широким діапазоном художніх засобів. Його точність відтворення, уміння побачити та виокремити потрібне та технічна майстерність ставлять його на одну лінію з найкращими пейзажистами свого часу [37, с. 209].

Одним з графіків українського походження що чітко сформулював свої естетичні вподобання, які базувалися на синтезі мистецьких течій, таких як стилістика Г. Нарбута, кубізм та конструктивізм є Мирон Левицький. Під час аналізу обкладинок за період з 1950-х по 1990-ті роки можна помітити процес пошуку власної стилістики та національної ідентичності, що інтегрувався у світовому культурному просторі. Упродовж всього творчого періоду, Левицький активно розвивав свої мистецькі практики,

зосереджуючись на розробці ілюстративних елементів та унікальних шрифтів [23, с. 146].

Мирон Левицький працював над розробкою обкладинок та ілюстрацій до чималої кількості видань, зокрема був активним популяризатором української дитячої книги у Канаді. Митець доволі швидко еволюціонував від стилізації «нарбутівців» до модерних рис із певною інтерпретацією етнічних візій у актуальному культурно-мистецькому просторі мультикультуралізму Канади [46, с. 237].

Особливу увагу слід звернути на сферу книжково-журнальної графіки, де митець збагачував графіку релевантними зразками художнього оформлення обкладинок книг. Він створив власний стиль виконання, інтерпретуючи риси українського традиціоналізму засобами модерного мистецтва. Мирон Левицький практикував різноманітні графічні вирішення, зображальні засоби яких були доведені до феноменальності виконання та високого рівня естетизму. Його творчі компетенції зосереджені на переосмисленні інших естетичних візій, геометричних форм [46, с. 237].

У період останньої третини ХХ століття багато митців почало повертатися на територію України у зв'язку з послабленням ідеологічного впливу радянської влади. Художники отримали змогу більш вільно висловлювати свої погляди, викладаючи свої ідеї на сторінках книжок, обложках журналів та звичайної станкової графіки.

У підсумку, мистецтво української графіки та книги у ХХ столітті розвивалося не лише на території України. Багато митців які не бажали підкорюватися тоталітарній машині радянської влади були змушені покинути рідний край щоб продовжити свою роботу за кордоном. Незважаючи на життя в іншій країні, іншій культурі багато українських графіків продовжували розвивати традиційні школи графіки (до прикладу нарбутівську) вносячи свій власний доробок в загальну культурну спадщину. Доцільно вважати що саме завдяки діаспорній спільноті українці так багато знають про українські традиції, про справжнє мистецтво, оскільки переважна

більшість культурного надбання на території України була знищена та викривлена. Саме митці діаспори змогли зберегти та повернути з часом культуру та спадок на Батьківщину. Сьогодні чимало відомих дизайнерів та графіків українського походження продовжують свою творчу діяльність за кордоном не втрачаючи духовний зв'язок з рідною землею.

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ШРИФТОВА ГРАФІКА

3.1 Митці шрифтової графіки сьогодення в Україні

На сьогодні в Україні зросло зацікавлення до вивчення власної історії, культури та мови. Не минули уваги і шрифти, які мають українське походження, їх зображальні, пластичні можливості та історичний контекст. Характеристики шрифтів, такі як структура, форма букв, пропорції та контрастність елементів, мають пряму залежність від геометричних особливостей знаків в абетці, а також від умов організації знаків у слова, рядки, блоки та аркуші. Український дизайн шрифтів знаходиться у стані активного розвитку, завдяки новому поколінню дизайнерів, які поєднують класичну українську графіку з сучасними технологіями [60].

У першій половині 2000-х років український шрифтовий дизайн переживав певну революцію, що була пов'язана з формуванням кола однодумців на різних дизайнерських форумах та інтернет-конференціях. В рамках фестивалю шрифту та каліграфії під назвою «Свято кирилиці», що проходив у Харківській академії дизайну упродовж 2007-2009 років проводилися лекції, конференції та виставки, присвячені не лише сучасній, а й старій кирилиці. Зустрічі з відомими шрифтовими дизайнерами та істориками мистецтва України були важливою складовою цього фестивалю. Представники старшого та молодшого поколінь шрифтових дизайнерів знайомилися один з одним, що дало поштовх до появи наймолодшого покоління українських шрифтовиків. У 2009-2010 роки відбувся фестиваль «Рутенія» в Києві, на якому ці молоді таланти вже були визнані й викристалізувались українські шрифтовики [59].

З появою і розвитком комп'ютерних технологій в графічному дизайні відбулися значні зміни. Комп'ютер став улюбленим інструментом дизайнерів, змінився процес дизайну, а техніцизм вимагав альтернатив. Однак, це також привело до зростання інтересу до традиційних інструментів графіки, таких як рукопис і каліграфія [5, с. 22]. В Україні цифрові технології для створення нових набірних шрифтів почали активно використовуватися з початку XXI

століття. Більшість шрифтів, що розроблялися в Україні, були акцидентними шрифтами, які базуються на історичних українських почерках. Крім того, деякі шрифтові дизайнери та фірми продовжували розробляти нові кириличні шрифти, використовуючи цифрові технології [31, с. 78].

Завдяки цьому, написи і шрифтові композиції, виконані вручну, стали дуже модними. Дизайнери почали використовувати пензлі та пера, щоб створювати невіртуальні рукописні роботи. Цей тренд з часом продовжував набирати обертів і ставав все популярнішим. Дизайнери навчалися поєднувати як сучасні технології, так і традиційні форми графіки, що дозволяло їм створювати унікальні та незабутні проекти [5, с. 22].

У 1990-х років перехід на цифрові технології в графічному дизайні спричинив зміну професійного складу працівників в цій сфері. Більшість з них були програмістами, а не художниками, які з часом відійшли від дизайну. Однак, Геннадій Заречнюк відрізнявся від інших тим, що мав хороший смак та природний потяг до книги в контексті її мистецтва оформлення. За кілька років він створив цифрові версії шрифтів Г. Нарбути, М. Кирнарського, О. Снарського та інших відомих шрифтовиків минулого.

Певний час Геннадій Заречнюк працював у парі з Віктором Хариком, разом вони створили кілька цікавих цифрових інтерпретацій шрифтів минулих років, включаючи гарнітуру за мотивами написів Ісаака Хотінка. Однак, найбільш значущою роботою Заречнюка є гарнітура Хоменківська, яка базується на славнозвісній гарнітурі «Нова українська» Василя Хоменка 1960-х років [59].

Цей інтерес до ручного письма зростає завдяки появі нових високотехнологічних інструментів, призначених для цього. Акварельні маркери, маркери з наконечником у вигляді сталевого широкого пера (parallel pen), маркери з наконечником у вигляді пензля (brush pen) – все це ставало все більш доступним і поширеним. Крім того, з'явилися нові технології, такі як комп'ютерні планшети та стилуси, які, використовуючи відповідне програмне забезпечення, дозволяють імітувати різноманітні інструменти для

письма. Це надало дизайнерам можливість поєднувати в собі традиційні техніки зі сучасними технологіями, щоб створювати унікальні творчі проекти [5, с. 22].

В Україні спостерігається відродження шрифтового дизайну, і це стає очевидним фактом. Ліцензійні шрифти від українських авторів та студій також знаходять все більше прихильників. Більше людей починають займатися цією професією. Тенденції шрифтового дизайну в Україні включають у себе створення все більшої кількості варіативних шрифтів. Вони базуються на історичних формах і графемах, які стають основою для нових пластичних експериментів в альтернативних гліфах. Використання різноманітних графічних форм стає засобом виразності для дизайнера [60].

На жаль, на сьогоднішній день, у порівнянні з латинськими шрифтами, кількість професійних розробок кирилических шрифтів є значно меншою. Більшість доступних кирилических шрифтів є адаптаціями відомих європейських гарнітур, які були розроблені упродовж 1990-х років. У межах однієї гарнітури кількість різноманітних накреслень літер також обмежена, а оригінальних кирилических шрифтів надходить досить рідко. Якісні оригінальні кирилическі гарнітури є рідкістю на ринку шрифтів [31, с. 78]. Проте, нині ця сфера творчості відкрита для всіх, хто володіє професійними інструментами для письма та вміє користуватися програмами для редагування шрифту. Робота над леттерінгом – технікою імітації рукописного шрифту, включає етапи ескізування, створення шрифтової композиції і відпрацювання її деталей. Важливими елементами цього процесу є вибір матеріалу, паперу та способів друку, які впливають на прикладний характер готової композиції. Сучасний леттерінг може бути виготовлений на різних матеріалах, таких як папір, тканина, пластик і скло, що дозволяє створювати унікальні та оригінальні шрифтові композиції [5, с. 24].

В Україні та за її межами з'явилися шрифтарі, які активно змінюють деякі графеми українського алфавіту, враховуючи при цьому шрифтову спадщину,

особливо початку та першої половини ХХ століття. Ці зміни базуються на першоджерелах кириличного шрифту, що використовували художники і графіки того часу, такі як Г. Нарбут, Е. Козак, М. Бутович. Зокрема, літери Н та З мають форму, схожу на латинські N та Z, а літера Д має більш трикутну форму. Проте, процес змін форм літер відбувається без системної державної політики. Нещодавно держустанови звернулись до професійних дизайнерів, щоб створити власну візуальну ідентифікацію, яка включає логотип, шрифт та сайт. Це свідчить про тенденцію втілення шрифтової культури в українське суспільство на державному рівні. Однак, на нашу думку, необхідно розробити системну державну політику відносно шрифтового (візуального) коду країни [19, с. 74].

Досвідчені дизайнери, які працюють з шрифтами більше 10 років, зазвичай мають власний, впізнаваний стиль. І це добре, оскільки їхні роботи є продуманими та впевненими в деталях.

В кінці 60-х років ХХ ст. Василь Чебаник представив себе як багатогранний майстер у сфері оформлення, ілюстрування книг та каліграфії. Окрім традиційної каліграфії, де використовується лише один інструмент, В. Чебаник, наслідуючи практику українських шрифтовиків середини ХХ ст., експериментує з літерами, графіка яких складається з мальованих і каліграфічних елементів. Він є одним з небагатьох художників, у кого це виходить органічно, завдяки поєднанню якостей каліграфа та конструктора шрифту. Діапазон композиційних прийомів у його шрифтових роботах надзвичайно широкий: від витіюватого розчерку, який має витoki в мистецтві українського та європейського бароко, до складної гри в конструюванні слів і монограм за допомогою лігатур, які часто зустрічаються в українських виданнях XVI-XVIII ст. [31, с. 78].

Василь Чебаник присвятив останні десятиліття своєї діяльності проекту «Графіка Української мови» («Абетка»). Основною метою проекту було створення державного шрифту, що базується на історичних українських почерках та виконує роль національного державного атрибуту та засобу

самоідентифікації нації. Передбачено повернення національного шрифту до допетровської кирилиці, яка зникла після реформи 1708 року. Ця ідея є суттєвим пунктом програми проекту Василя Яковича [10, с. 10].

Зміни на рівні графеми запропонував саме В. Чебаник, оскільки він вважав, що малюнок літер повинен відображати специфіку звучання української мови, її інтонації та мелодійні відмінності від болгарської, білоруської та російської мов. Пластична інтерпретація літер у виконанні Чебаника створює органічний зорово-звуковий ряд. Нове написання графем окремих літер повертає нас до джерел давньоруської писемності й відновлює історичну спадкоємність розвитку графіки шрифтових форм, яку перервала реформа Петра I і яка призвела до значної латинізації вітчизняного шрифту.

Автор проекту вважає, що для створення нової української абетки необхідно повернути кириличний шрифт з його давніми і сучасними ознаками та, водночас, надати йому форму сучасної європейської пластики [31, с. 78].

У результаті, проект «Графіка української мови» міг би стати наріжним каменем для створення виразного державного атрибуту нашої нації – українського шрифту. Василь Чебаник заслужено вважається патріархом рукописного шрифту та каліграфії в Україні і брав участь у чотирьох міжнародних виставках з каліграфії, де було представлено проект «Графіка української мови». За свої досягнення, Василь Якович був нагороджений золотими медалями НАОМА та Національної академії мистецтв України [10, с. 10].

Ще одним відомим шрифтарем в Україні є Віталій Мітченко, який має вражаючі знання з каліграфії, вивчає теорію рукопису, зокрема український скоропис XVII століття. У 1992 році він опублікував свою першу теоретичну роботу «Мистецтво скоропису в просторі українського бароко», а в 2007 році він опублікував глибоку працю «Естетика українського рукописного шрифту». Поза теоретичною роботою, Мітченко також викладає у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури предмет

«Шрифт та каліграфія» і активно працює у книжковій графіці, в якій він використовує свої каліграфічні навички. Він брав участь у створенні ілюстрацій до різних видань, зокрема до «Нагород України» (1996, т. 1-3), серії видань «Духовна скарбниця православ'я» (2000-2007), «Гербів міст України» (2002), «Світового сонету» Д. Павличка (2004), «Лісової пісні» Лесі Українки (2012), «Байди-князя Вишневецького», «Царя Наливайка» і «Петра Сагайдачного» П. Куліша (2017; усі – Київ; серія каліграфічних аркушів, присвячена М. Гоголю (2009) [59].

Віктор Харик почав займатися шрифтами ще у свої студентські роки. Його дипломна робота була присвячена шрифтовому оформленню книги О. Генрі «Королі і капуста», яка в 1983 році взяла участь у четвертій республіканській виставці книжкового мистецтва. Там же була виставлена й одна з перших суто шрифтових робіт Віктора – гарнітура «Київ».

Протягом 1990-х років Віктор активно займався книжковою графікою та шрифтовим дизайном, а також співпрацював з журналом «Друкарство», де публікував статті з історії та теорії шрифтів. З 1998 року він став співробітником відділу нових комп'ютерних шрифтів на підприємстві «ЮНІК», з 1999 року співпрацював з Тель-Авівською шрифтовою фірмою «MasterFont», а з 2001-го – з гамбурзькою «Elster+Flake». З 200? року Віктор Харик живе і працює у Дюссельдорфі (Німеччина). Він є лауреатом кількох міжнародних шрифтових конкурсів та з 2004 року приймає участь у міжнародній конференції Атурі.

Деякий час Віктор Харик співпрацював з Геннадієм Заречнюком, шрифтовим дизайнером наступного покоління, у рамках проекту «по оцифровці, переосмисленню та розвитку творчої спадщини шрифтовиків минулого» [59].

Однак, з часом у роботах старих досвідчених майстрів може з'являтися однотипність. Тому важливо, щоб з'являлися нові підходи та інші бачення. І молоді автори, які часто відштовхуються від історичних зразків, можуть

принести свіжий подих. Вони надихаються певними прийомами, але не копіюють літери, створюючи зовсім новий характер [60].

Одним з таких майстрів став Андрій Шевченко уродженець міста Бердянськ Запорізької області що спочатку працював програмістом у веб-дизайні. Ще з початку 1990-х Шевченко цікавився каліграфією та шрифтовим мистецтвом, а на початку 2000-х він створив перші комерційні шрифтові роботи, які були дуже успішними і проклали шлях до його шрифтової майстерності. Він є автором шрифтового блогу type.org.ua та постійним учасником більшості шрифтових заходів в Україні [59].

Дмитро Растворцев – ще один успішний представник покоління самоуків. Він народився в Сумах, а сьогодні відомий як один з найкращих шрифтових дизайнерів на кирилівських теренах. Його роботи замовляють найвідоміші видання, такі як Есквайр та L'Officiel. Растворцев став лауреатом багатьох міжнародних шрифтових конкурсів, включаючи «ТайпАрт-2005» та «Современная кириллица-2009». З 2014 року він розробив понад 18 шрифтів на замовлення, серед яких шрифт для міста Вінниця (2019), Kyiv Type для проєкту #newkyivlogo (2019), e-Ukraine для «Дія – Державні Послуги Онлайн» (2019), Національного художнього музею України «NAMU» (2018-2019), шрифт для міста Суми (2016-2017) та шрифт для Київстар (2014, співавтор) [59].

Отже, упродовж років незалежності України, галузь шрифтового дизайну в країні розвивалась недостатньо швидко та ефективно порівняно з іншими країнами. На жаль, багато людей не розуміє важливість українських шрифтів, і це призвело до того, що український шрифтовий дизайн довго залишався недостатньо розвиненим.

Однак за останні кілька років, ситуація змінилася. Шрифтовий дизайн в Україні став розвиватися належним чином, з'явилися відомі та помітні роботи таких авторів, як К. Ткачов, В. Чебаник, А. Шевченко, Д. Растворцев, В. Харик, Г. Заречний, Б. Гдаль та інші. Вони створюють шрифти з

українським характером, що дозволяє українському шрифтарству вийти на новий, сучасний рівень, а також зберегти культурний спадок.

Але слід зауважити, що сучасний український алфавіт не є кирилицею в тому вигляді, яким він був раніше. Це так звана «гражданка», яка була запроваджена в країні в результаті примусової реформи Петра I. Ці дії зупинили історичний розвиток та м'яке формування кирилиці. Тому, хоча український шрифтовий дизайн розвивається, все ще є багато роботи з відновлення традиційного українського шрифту [19, с. 73].

Україна має значний вплив на кирилицю, і цей вплив розповсюджується на інші країни та суспільства, що також використовують кирилицю. Тому важливо використовувати більше шрифтів вітчизняного виробництва, оскільки наші дизайнери створюють багато нового і амбітного. Вони виконують абсолютно нові візуальні патерни, які використовують актуальні для будь-якого сучасного глядача візуальні та сенсові елементи. Ці шрифти говорять мовою сучасності та допомагають українському дизайну залишатися на чолі нових тенденцій у світі [60].

3.2 Головні аспекти створення авторського шрифту

Довгі роки мистецтво проектування шрифту в Україні не мало сформованих особливостей і не здобуло поширення та любові серед дизайнерів та художників. І це не дивно, з урахуванням того наскільки багато шрифтів існує у світі. Власний стиль та розробку нелегко виділити з поміж сотень інших, адже шрифт це «просто набір букв» що мають спільні обриси, форму накреслення і виглядають на перший погляд однаково але при цьому потребують великих зусиль при створенні. Проте останні роки довели що в українського суспільства з'явився високий запит на автентичне та самобутнє мистецтво що відтворює та інтерпретує нашу історичну спадщину у сучасному світі. Знайшлося у цих процесах і місце для шрифтів. Адже територія України є носієм унікальних у своєму роді писемних стилів що розвивалися до початку XVIII ст.

Українська графіка у XX столітті піддавалася різним змінам, що були визначені історичними подіями того часу. Зокрема, період революції, громадянської війни, 20-х років, які були сповнені надій на національне відродження, 30-х років, грізних 40-х років та повоєнного періоду що супроводжувалися застереженнями, утисками і заборонами, що призвело до значних обмежень у творчій діяльності художників. Проте, на початку 80-х років стало помітно, що вектор руху спрямовується на краще, що було пов'язано зі зміною політичної ситуації в країні. Художники отримали більше свободи вираження своїх творчих уподобань, що призвело до позитивних змін у графіці. У 1990-х роках ідейні пріоритети змінилися, що також зміцнило тенденцію до більшої свободи в творчій діяльності [45, с. 106].

Вивчення історичного формування та розвитку системи письма дозволяє створювати нові шрифти з оригінальною стилістикою форми, що відповідає певним стандартам становлення графічних знаків. Окрім історично сформованих правил та інструментів письма, на формування графіки алфавіту впливає структура та ритм мови, довжина слів, співвідношення між довгими та короткими словами, а також частота вживання знаків.

Враховуючи ці фактори, можна створювати нові шрифти, які відповідають вимогам сучасності, не порушуючи історичної логіки розвитку письма. При розробці шрифту на основі історичних аналогів варто враховувати чимало факторів. Якщо для сучасного набірною тексту основним пріоритетом є читабельність, то у такому шрифті на першу смугу виходить саме впізнаваність та асоціативність.

Дизайнер має опанувати проектне мислення та методологію процесу творення, яке включає в себе послідовне виконання проекту від ідеї до його втілення. Технологічна складова професії вимагає від дизайнера створювати точну геометричну та математичну модель продукту, що потребує високої концентрації та уваги. При проектуванні друкарського шрифту можна використовувати особливості техніки рукописного та мальованого шрифту. Наприклад, при створенні акцидентного шрифту можна використати ефекти і нюанси графічного сліду інструменту, який використовується при його малюванні. Каліграфія може бути корисна при проектуванні набірною шрифту для набору суцільних текстів, а дотримання правил постановки руки та використання плоского пера може стати підмогою в проектуванні форми текстових гарнітур у звичайній чотирьохлінійній системі шрифту з нормальними пропорціями [45, с. 106].

Шрифти можна розділити на дві категорії – мальовані та друкарські (набірні). Мальовані шрифти створюються художниками для конкретного видання і застосовуються в заголовках, ініціалах та особливих фрагментах тексту. Вони зустрічаються у дитячих виданнях та в книгах, стиль яких має нагадувати якусь епоху. Друкарські шрифти мають сталі характеристики, які дають можливість віднести їх до тієї чи іншої гарнітури. Сучасні друкарські шрифти мають електронний еквівалент і входять до набору комп'ютерних гарнітур. Вони використовуються для відтворення усіх видів тексту та текстових елементів, до яких належать заголовки, колонтитули, таблиці, формули та інші. Всі літери певної гарнітури мають спільні пропорції, товщину та накреслення, що дозволяє використовувати їх для будь-якої

задачі. Крім того, є програми, які дозволяють створювати або модифікувати існуючі гарнітури [58, с. 3].

При розробці важливим фактором є планування своєї роботи. У створенні шрифту можна виділити такі основні етапи: науково-дослідна робота; пошук варіантів та виконання пошукових ескізів; розробка шрифту; полірування шрифту. На початковому етапі роботи відбувається науково-дослідна робота. Вивчаються аналоги і прототипи в Інтернеті, літературі, приклади оригінальних написів та текстів друкованої та рукописної продукції, їх застосування, особливості та доречність. На основі цього етапу будується підґрунтя майбутньої роботи, даючи відповіді на запитання на основі чого та для чого ми виконуємо поставлене завдання.

Перш ніж приступити до практичної частини роботи корисно дізнатися про анатомію типів, класифікації та те, як літери взаємодіють одна з одною. Рекомендується переглянути кілька книг про дизайн тексту, різні шрифти, взаємодію літер. Адже невелике дослідження в результаті має велике значення [65].

Далі розпочинається пошук варіантів та створення ескізів. Не варто намагатися виконувати всі літери алфавіту одразу, і не потрібно зациклюватися на одному варіанті. Також не потрібно намагатися виконувати ескізи одразу за допомогою програмного забезпечення. Папір, олівець та чорнило є все ще незамінними інструментами шрифтаря, адже вони дозволяють відчувати рух та напрямок літери на відміну від мишки чи стилуса.

Володіння технікою письма та малювання широкими інструментами є необхідним з двох причин. По-перше, історичні стилі каліграфічного письма виконувались інструментами з тупим зрізом, такими як очеретяні, дерев'яні, пташині та бронзові пера. Такі інструменти використовувалися для створення як латинських так і слов'янських систем письма. Генетичний зв'язок рукописної техніки з друкованими формами завжди існував, і багато графічних особливостей шрифтів свідчать про це. По-друге, вивчення

кращих зразків шрифтів та вміння вільно їх виконувати допомагає закріпити практичні навички, розвиває руку та око художника, сприяє розвитку почуття пропорцій, гармонії, ритму та інших аспектів, які визначають рівень художньої освіти людини в галузі мистецтва графіки шрифту. Знання техніки письма та малювання є необхідним елементом для створення власних шрифтів та розвитку унікального стилю письма [24, с. 266].

Ширококінечне перо відрізняється від інших типів пер тим, що товщина його штриха залежить від кута нахилу пера що дозволяє урізноманітнити форми шрифту. Ширококінечним пером зручно писати круглі літери і літери прямого накреслення. Перо має правосторонній зріз, хоча деякі пера можуть мати прямий або лівосторонній зріз, в залежності від користувача. Історично прекрасні пам'ятки писемності були створені саме ширококінечними перами, виготовленими з дерева твердих порід або з пера диких птахів, оскільки вони є більш еластичними у порівнянні зі сталевими перами. Для виготовлення пер використовували пера диких птахів, оскільки пера домашніх птахів є надто м'якими для письма [24, с. 266].

Після створення кількох гліфів одного стилю можна переходити до іншого варіанту з іншим рішенням, змінюючи його. Необхідно аналізувати всі варіанти та віддавати перевагу тому, що на вашу думку є найцікавішим та найбільш підходящим. Далі настає фаза відбору та осмислення усіх напрацювань. Щось залишається, щось відкидається, кілька напрацювань зливаються в одне, поки вас не задовольнить загальний вигляд того чи іншого символу

При створенні нового шрифту більшість дизайнерів мають стандартний процес, який полягає в початку з кількох ключових літер. Це дозволяє закласти основу для решти алфавіту. Один з таких методів – починати з літер О, Е, І та Н. Деякі дизайнери шрифтів віддають перевагу початку з О, Е, N, А, та Х, оскільки ці літери містять багато елементів дизайну, які можна застосувати в решті літер. Цей підхід є досить поширеним і дозволяє дизайнерам ефективно створювати нові шрифти [65].

Проте у підсумку кожен дизайнер має свої улюблені літери, які він використовує для створення нового шрифту. Після того, як ключові форми літер визначені, їх можна використовувати для створення решти алфавіту. Зазвичай починають з маленьких літер, а потім переходять до великих. Після того, як основні літери алфавіту готові, можна перейти до створення символів пунктуації, таких як крапка, кома, двокрапка, лапки, дужки, знак запитання та інші. Для повноцінного шрифту також потрібно додати математичні символи та знаки валют [63].

Після того, як ви знайшли характер та форму ключових літер, інші літери з'являться вже більш природно. Наприклад, з відповідними змінами літери Q, C і G можуть базуватися на O, а T і L можуть базуватися на I. Але є і інші літери, такі як W, M і K, які потребують особливої уваги. Розробка всього алфавіту може бути довгим і виснажливим процесом, але з часом всі літери стануть гармонійними [65].

Якщо ви хочете, щоб шрифт підтримував більшість європейських мов, а не лише англійську, – потрібно зробити акцентовані знаки (це літери, які складаються з базової літери алфавіту та певного діакритичного знака). Наприклад, «áâãäåäåäåäå». Це близько 200 символів – усе залежить від широти мовної підтримки, тому може бути й більше [63].

Що стосується цифрового набору, то більшість людей користуються стандартним набором цифр у шрифті, які по висоті такі ж, як і великі літери. Однак, є також цифри старого стилю, які мають більш органічний вигляд у тексті, бо за висотою вони, як рядкові літери. Крім того, є числівники та займенники, числові схеми що утворюють дробі [63].

Оскільки шрифт є системою знаків що взаємодіють між собою, недостатньо щоб окремі літери просто гарно виглядали. Дуже важливим є загальний вигляд складів, слів, речень, тексту в цілому. Потрібно вирішити, які елементи або частини є неправильними, а які відхилення допустимі, на які необхідно спиратися як на основу. У шрифті кожна літера має власну побудову графеми, але водночас є частиною алфавіту і пов'язана узами та

спільними рисами з рештою літер. Якщо в одному знакові з'явився кутовий зріз, то він з'явиться і в іншому, хоча і може бути під іншим кутом, з іншими пропорціями, але він має повторитися. При виконанні варто звернути увагу в першу чергу на збереження цілісності в усіх знаках, виявити основні елементи які повторюються та не перенаситити шрифт зайвими деталями. Для того, щоб створити динамічний та виразний алфавіт, потрібно використовувати протилежності. Протилежності взаємодіють між собою, створюючи напруженість та активність всередині композиції, що дозволяє підсилити виразність кожного символу та всього алфавіту в цілому. Слід повторювати особливості, які важливі для сприйняття форми та зображення літери, а також мають значну композиційну вагу. Також на кінцевому етапі потрібно перевірити взаємодію усіх символів між собою. Буде дуже недоречним якщо одна з літер перекриє собою частину іншої через неправильний кернінг.

Шрифт може викликати в нас асоціативні образи і враження, які відображають його сприйняття. Графіка шрифту як окремий вид образотворчого мистецтва завжди відображала свою епоху і відповідала її художньо-стилістичним особливостям. Наприклад, кириличний устав був сучасним для Київської Русі, антиква – для епохи Відродження, а рублені шрифти – для ХХ століття. Сучасний художник, створюючи шрифтові композиції, повинен враховувати їх зміст і контекст, а також зважати на художньо-емоціональні відтінки, які вони можуть викликати у глядача. Таким чином, кожен шрифт може передати певну настроєву інформацію та образ, що допомагає сприймати текст не лише зі значенням, але й з художнього боку [24, с. 298].

Ще одним важливим етапом є перетворення гарнітури на шрифт – процес створення файлу, який можна встановити на будь-якому комп'ютері для використання. Існує багато програм, які можуть допомогти у створенні шрифту, але деякі з них є складнішими за інші. Тому варто розглянути різні варіанти, перш ніж розпочати процес створення свого першого шрифту.

Серед більш складних програм можна виділити Fontlab, FontCreator і Fontographer. Проте, є такі, як Fontself – потужний плагін для Illustrator, який дозволяє працювати повністю в Illustrator, зберігаючи робочий процес простим. Після багатьох редагувань і вдосконалення шрифту можна перейти до його експортування. Це завершальний етап процесу створення шрифту, після якого він буде готовий до використання [65].

У розробці шрифту потрібно створити базовий набір знаків для середнього за вагою накреслення, який називається Regular. Якщо завдання полягає в розробці всього діапазону ваги у шрифті, від найтоншого до найтовстішого, то потрібно відмалювати вручну весь комплект знаків ще двічі для двох крайніх накреслень. Це дає можливість згенерувати проміжні накреслення: ExtraLight, Light, Medium, SemiBold. Процес розроблення шрифту є індивідуальним у кожного дизайнера. Етапність та черговість можуть відрізнятись. Однак, загалом процес розроблення шрифту є тривалим та потребує широкого спектру навиків [63].

Отже, незважаючи на слабкий розвиток шрифтів на території України у ХХ столітті на сьогодні багато хто цікавиться розвитком даного відгалуження мистецтва. Проте небагато митців та дизайнерів зацікавлені в розробці шрифтів оскільки це важка та кропітка робота що вимагає як творчої уяви так і технологічної витримки. Як бачимо, розробка шрифтів також вимагає значних теоретичних знань що включають в себе як історичні так і технічні знання, адже перед шрифторобом постає завдання не лише намалювати естетично гарний шрифт, а й прослідкувати його загальну взаємодію в певних умовах, у поєднанні одних літер з іншими, розуміти конкретну ціль створення шрифту. Також сучасному шрифтареві необхідні знання та навички роботи у програмному забезпеченні для створення та обробки шрифтів, оскільки сучасні шрифти використовуються у цифровому форматі.

ВИСНОВКИ

В результаті дослідження було з'ясовано що кириличні шрифти зародилися давно і розвивалися нарівні з латиницею. Хоча вони мають спільне коріння, у процесі еволюції кирилиця набула своїх відмінностей, і стала найбільш розповсюдженою в Східній Європі. Впродовж століть кирилиця зазнала значних змін, і це видно зі стародруків та документів, що збереглися до наших днів і активно досліджуються. Теоретична спадщина української палеографії дореволюційних часів складається з описів рукописних зібрань бібліотек та палеографічних характеристик окремих рукописів. Для висвітлення розвитку письма на Україні в другій половині XVII ст. важливе значення мають матеріали Центрального державного історичного архіву України у Києві, Центральної наукової бібліотеки Академії наук України у Києві, Архіву.

Після опрацювання літературних джерел можна стверджувати що одним з найстаріших видів кириличного письма є устав, що характеризується квадратною формою букв, геометричністю форм, симетричністю і вертикальністю. Ранній устав мав широкі квадратні літери, а пізніший – вузкі. Для ділового письма був розроблений напівустав, який став зразком першого друкованого шрифту для слов'янських книг. Напівуставне письмо стало менш формальним і точним, з літерами, які можуть бути злегка вигнутими, і неправильної форми. Основний акцент при написанні напівуставом робився на зручність та швидкість, а не на красу.

Наступним етапом розвитку кирилиці став скоропис що став популярним завдяки використанню в діловій, господарській, адміністративній і дипломатичній практиці. Найбільшого розквіту український скоропис досяг в добу бароко, де він органічно вписався в культуру й естетично гармоніював з графікою та живописом. Дослідження українського скоропису охоплюють як графічні, так і стилістичні аспекти, а основними формотворчими компонентами шрифту стали штрихи що включають вертикаль, горизонталь, петлю, гак, шаблеподібний і хвилеподібний елементи.

Після значного періоду панування «гражданки» українське мистецтво та книжкова графіка продовжили розвиватися в ХХ столітті, незважаючи на політичну обмеженість українців. На початку століття створювалась унікальна абетка, що сильно відрізнялася від «гражданки». Проте під час панування соціалізму, коли знищувалися будь-які зародки ідентичності, шрифтова графіка переважно вилилась у плакатний пропагандистський прояв соцреалізму, і лише подекуди зустрічалися окремі зразки українського графічного мистецтва.

Багато митців, які не бажали підкорюватися тоталітарній машині радянської влади, були змушені покинути рідний край, щоб продовжити свою роботу за кордоном. Незважаючи на життя в іншій країні, багато українських графіків продовжували розвивати традиційні школи графіки та вносити свій власний доробок в загальну культурну спадщину.

Доцільно вважати що саме завдяки діаспорній спільноті українці так багато знають про українські традиції, про справжнє мистецтво, оскільки переважна більшість культурного надбання на території України була знищена та викривлена. Саме митці діаспори змогли зберегти та повернути з часом культуру та спадок на Батьківщину. Сьогодні чимало відомих дизайнерів та графіків українського походження продовжують свою творчу діяльність за кордоном не втрачаючи духовний зв'язок з рідною землею.

У перше десятиліття незалежності України, галузь шрифтового дизайну розвивалась недостатньо ефективно порівняно з іншими країнами. Це мало місце через те, що багато людей не розуміли важливість української мови, крім того розробка шрифтів вимагає значних теоретичних знань що включають в себе як історичні так і технічні знання, адже перед шрифторобом постає завдання не лише намалювати естетично гарний шрифт, а й прослідкувати його загальну взаємодію в певних умовах, у поєднанні одних літер з іншими, розуміти конкретну ціль створення шрифту. Також шрифтареві необхідні знання та навички роботи у програмному забезпеченні

для створення та обробки шрифтів, оскільки сучасні шрифти використовуються у цифровому форматі.

Однак за останні роки, ситуація змінилась і шрифтовий дизайн в Україні став розвиватись належним чином. Відомі та помітні роботи авторів, таких як К. Ткачов, В. Чебаник, А. Шевченко, Д. Растворцев, В. Харик, Г. Заречний, Б. Гдаль та інші, дозволяють українському шрифтарству вийти на новий, сучасний рівень та зберегти культурний спадок. Хоча український шрифтовий дизайн розвивається, сучасний український алфавіт не є кирилицею в тому вигляді, яким він був. Це зупинило історичний розвиток та формування кирилиці. Тому все ще є багато роботи з відновлення традиційного українського шрифту. Україна має значний вплив на кирилицю, і цей вплив розповсюджується на інші країни та суспільства, що використовують кирилицю. Тому важливо використовувати більше шрифтів вітчизняного виробництва, оскільки наші дизайнери створюють багато нового та амбітного. Ці шрифти говорять мовою сучасності та допомагають українському дизайну залишатися на чолі нових тенденцій у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейканіч А.І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів : Видавничий дім «Довбуш», 2012. 120 с.
2. Антонович Д. Українська культура. Мюнхен : Mühlthaler's Buch, 1988. 517 с.
3. Белічко Н. Ю. Українська книжкова графіка 50-70-х років ХХ ст. *Рукописна та книжкова спадщина України: Зб. наук. пр.* Київ, 2004. № 8. С. 126-141.
4. Бережна О. Б., Андрющенко Т. Ю. Типографіка : навч. посіб. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2021. 125 с.
5. Борисов В. Шрифтова композиція як майданчик для графічних експериментів. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич. 2021. № 37 том 1. С. 21-26.
6. Будник А. В. Типографіка, шрифтова обкладинка та елементи навігації (рубрики) українських журналів 1920-1930-х років. *Вісник ХДАДМ.* Харків. 2019. № 1. С. 19-28.
7. Будник А. В. Українські шрифти у видовищному плакаті першої третини ХХ століття. *Вісник ХДАДМ.* Харків. 2015. № 5. С. 12-16.
8. Буланова Н. М. Художник із Кам'янського Роберт Лісовський: життя та творчість. *Наддніпрянська Україна: історичні процеси, події, постаті.* 2012. № 10. С. 205-211.
9. Вальдов А. Ученіе обь акцидентном наборе. Харків : Типографія Адольфа Дарре, 1900. 143 с.
10. Василь Чебаник: подвижник української книжкової графіки / упоряд.: Залепа М. О., Мамалига Т. В. Київ, 2019. 33 с.
11. Віктор Цимбал: маляр і графік : монографія / ред. С. Гординський. Нью-Йорк: Укр. вільна акад. наук у США, 1972. 135 с.
12. Дубрівна А. П., Дороніна С. О. Український шрифт: витоки, етапи формування, стилістичні особливості. *Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки».* 2021. № 40. С. 10-14.

13. Дудник І. М. Графічні особливості українського кириличного друкарського шрифту (остання чверть XVI – перша половина XVII століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків, 2019. 24 с.
14. Дудник І. М. Теоретичні засади дослідження мистецтва кириличного друкарського шрифту XVI-XVII Ст. *Вісник ХДАДМ*. Харків. 2018. № 3. С. 46-56.
15. Дудник І. М. Шрифти острозької друкарні (1578-1612). *Вісник ХДАДМ*. Харків. 2016. № 4. С. 29-37.
16. Єпринцева А. Графіка слов'янської рукописної книги. *Українська писемність та мова у манускриптах і друкарстві* : матеріали наук.-практ. конф. (м. Київ, 22 лист. 2010 р.). Київ, 2010.
17. Зайцева В. І. Нові художньо-естетичні засади творчості українських графіків періоду «хрущовської відлиги». *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 66-69.
18. Зайцева В. Українська книжкова графіка першої третини XX століття як об'єкт історикомистецтвознавчих досліджень. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів. 2018. № 36. С. 245-253.
19. Іваненко Т., Габузян Е. Проблеми становлення сучасних українських знаків алфавіту та їх розташування в системі UNICODE. *Збірник наукових праць «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. Київ, 2020. С. 73-75.
20. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною. Едмонтон – Монреаль : Clio Editions Montreal? 1996. 226 с.
21. Кісь Я. Палеографія: навч. посіб. Львів: Вища школа, 1975. 77 с.
22. Ковальов О. Є. Графіка у творчості класика українського образотворчого мистецтва Георгія Нарбута. *Збірник наук. праць «Сіверщина в історії України»*. 2021. № 14. С. 215-218.

- 23.Косів В. Українська книжкова графіка першої третини ХХ століття як об'єкт історикомистецтвознавчих досліджень. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів. 2018. № 35. С. 140-158.
- 24.Куленко М. Основи графічного дизайну: підручник. Київ: Кондор, 2006. 492 с.
- 25.Лагутенко О. Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*: зб. статей. Київ: Фенікс, 2012. С. 41-71.
- 26.Леута О. І. Старослов'янська мова: підручник для студентів філол. спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ: Вища школа, 2001. 255 с.
- 27.Ложкіна А. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
- 28.Лопата П. Українські мистці в західній Європі після 1945 року. *Новий шлях. Українські вісті*. 2020. 25 лютого. С. 3-5.
- 29.Мельник О. Я. Книжкова графіка Роберта Лісовського в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Львів, 2009. 25 с.
- 30.Мельник О. Я., Штець В. О. Особливості графічно-композиційних вирішень у книжково-журнальній графіці Р. Лісовського. Альманах «*Культура і сучасність*». 2018. № 1. С. 92-97.
- 31.Мітченко В. Абетка української мови: формотворчий аналіз. *Українська академія мистецтва*. 2016. № 25. С. 77-85.
- 32.Мітченко В. Діахронний аналіз морфології українських скорописних почерків ХVІ – поч. ХVІІІ ст. *Мистецтвознавство України*. 2009. № 10. С. 194-204.
- 33.Нотатки з мистецтва / Дмитренко М. та ін. Філадельфія: U.A.A. in U.S.A, 1973. 79 с.

- 34.Павельчак Г. І. Орнаментальність, як художній образ скоропису в національній культурі бароко. *Теорія і практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2019. № 17. С. 77-89.
- 35.Павловський В. Василь Григорович Кричевський: життя і творчість: монографія. Нью-Йорк: Укр. вільна акад. наук у США, 1974. 222 с.
- 36.Панашенко В. Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст. Київ : Наук. думка, 1974. 111 с.
- 37.Папета С. П. Графіка Леоніда Денисенка в контексті мистецтва української діаспори. *Молодий вчений*. 2017. № 9. С. 208-210.
- 38.Пітеніна В. Художні та стилістичні особливості графіки Петра Лапина – ілюстратора дитячої книги першої третини XX століття. *Дослідницькі та науково-методичні праці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. Київ. 2018. № 27. С. 193-198.
- 39.Поліха Л. Журнали Закарпаття 1920-1930 років: типи оформлення обкладинок. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2010. № 22. С. 149-153.
- 40.Прищенко С. Мистецтвознавчі дослідження рекламної графіки як продукту культури. *Збірник наукових праць «ВІСНИК Закарпатської академії мистецтв»*. Ужгород, 2020. № 17. С. 76-84.
- 41.Радомська В., Костюк А. Образотворчо-шрифтова композиція у графічній ідентифікації пакування. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: «Архітектура»*. Львів. 2022. №1 (7). С. 144-152.
- 42.Романенко Н., Галицька О., Дихно Д. Особливості формоутворення рукописних кирилических шрифтів в їх сучасному застосуванні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. мат. наук.-практ. конф.*, м. Черкаси, 23 квіт. 2020 р. Черкаси, 2020. С. 109-112.
- 43.Соколюк Л. Михайло Жук: мистець-літератор: монографія. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с.

- 44.Таранов Н. Рукописний шрифт. Львів : Вища школа, 1986. 159 с.
- 45.Тимченко М. Естетика у каліграфії від ХХ ст. до сучасного етапу. *Збірник наукових праць «Художні практики початку ХХІ століття: новації, тенденції, перспективи»*. Київ, 2019. № 1. С. 105-111.
- 46.Турчиняк Я. І. Концептуальні засади у творчості Мирона Левицького (на матеріалі оформлення книжкових видань мистця 1950-х-1990-х рр.). Scientific collection «interconf». Ottawa, 2022. № 101. С. 236-237.
- 47.Українська палеографія : навчальний посібник / уклад. В. Денисюк. Умань : Візаві, 2012. 164 с.
- 48.Федорук О. Микола Бутович, життя і творчість: монографія. Київ: Видавництво М. П. Коця, 2002. 431 с.
- 49.Хмельовська О. Ю. Українські книжкові виставки в умовах ідеологічного контролю СРСР (1945-1980 рр.). *Наукові записки: наук. фах. видання*. 2016. № 2 (53). С. 365-379.
- 50.Чабайовська М. Становлення українського рукописного шрифту *Педагогічний часопис Волині*. 2019 . № 2(13). С. 52-59.
- 51.Шепеть Т. Національна специфіка графічних аркушів традиційно-побутової та історичної тематики 1980-2015-х років. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. № 32. С. 247-263.
- 52.John R. Doyle, Paul A. Bottomley. Font appropriateness and brand choice. *Journal of Business Research*. 2004. № 57. С. 873-880.
- 53.Йончев В. Шрифты през вековете. 3-е изд. София, «Български художник», 1975. 402 с.
- 54.Петар Торџић. Историја српске кирилице. Београд : Завод за уџбенике и наставна средства, 1990. 229 с.

- 55.Светозар Николић . Старословенски језик I. Београд : Научна книга, 1981. 252 с.
- 56.Светозар Николић. Старословенски језик II. Београд : Научна книга, 1983. 143 с.
- 57.Графіка XX століття. URL: <https://uaistoria.com/%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D0%BA%D0%B0-%D1%85%D1%85-%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F/> (дата звернення: 02.04.2023).
- 58.Графічні ознаки шрифтів. URL: <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/41167/7/%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F%205.pdf> (дата звернення: 11.04.2023).
- 59.Дудник І. Сучасний український шрифтовий дизайн. *Кирилівські читання*. 2012. URL: http://cyreading.blogspot.com/2012/11/blog-post_29.html (дата звернення: 10.04.2023).
- 60.Казарян С. Нова креативна хвиля української типографії. URL: <https://telegraf.design/nova-kreatyvna-hvylya-ukrayinskoyi-typografiyi/> (дата звернення: 10.04.2023).
- 61.Кирилиця. URL: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um30.htm> (дата звернення: 09.03.2023).
- 62.Поетика українського шрифту та графічний образ Худпрому: 100 років пошуку. URL: <https://rentafont.com.ua/blog/Poetyka-ukrayinsko-ho-shryftu-ta-hrafichnyi-obraz-Khudpromu-100-rokiv-roshuku> (дата звернення: 04.04.2023).
- 63.Ракша Л. Як розвивається ринок шрифтів в Україні: спостереження дизайнера. 2022. URL: <https://bazilik.media/iak-rozvyvaietsia-rynok->

shryftiv-v-ukraini-sposterezhennia-dyzajnera/ (дата звернення: 20.04.2023).

- 64.Шрифтові композиції в титулах та заголовках кирилівських стародруків. URL: https://angulateness11.rssing.com/channel/6641960/all_p3.html (дата звернення: 04.04.2023).
- 65.Drew Taylor. After 15 Years I Finally Created a Font. URL: <https://www.underbelly.is/writing-about/after-15-years-i-finally-created-a-font> (дата звернення: 18.04.2023).