

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТАДНИЧЕНКО ДМИТРО СЕРГІЙОВИЧ

Прим. № _____

УДК 76.071.1.02(477)Сна:[003.07:[655.534+766]](045)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**МИСТЕЦТВО ШРИФТОВОГО ОФОРМЛЕННЯ КНИЖКОВОЇ
ОБКЛАДИНКИ ТА УЖИТКОВОЇ ГРАФІКИ НА ОСНОВІ
ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ О. СНАРСЬКОГО**

Спеціальність 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Д. С. Стадниченко

Творчий керівник: **Харченко Володимир Іванович**,
заслужений художник України, доцент кафедри живопису
і композиції, доцент кафедри дизайну

Науковий консультант: **Сергєєва Наталія Вікторівна**,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічних мистецтв

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Стадниченко Д. С. Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського — Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». — Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури. — Київ, 2026.

Зміст анотації. Дослідження присвячене вивченню творчого доробку українського художника Олега Володимировича Снарського, який, попри вплив на визначення тенденцій образотворчого мистецтва й художнє оформлення книжкової обкладинки і ужиткової графіки в Україні другої половини ХХ століття, залишається недостатньо висвітленим у мистецтвознавчому середовищі. Це дослідження також спрямоване на виявлення зв'язків між графічними творами О. Снарського та ширшими традиціями української графічної школи, а також визначення ролі його шрифтових робіт в культурному та історичному контексті даного періоду.

У роботі охарактеризовано основні критерії сучасної типографіки та шрифтової композиції, з акцентом на образотворчу складову й технічні параметри, включно із читабельністю і відповідності контексту до візуальної спрямованості, матеріалу виконання і виразних засобів, а також застосування цих критеріїв до аналізу робіт О. Снарського. Поряд із цим вивчається вплив історичних шрифтових традицій на модернізацію графічного мистецтва, відображення національної ідентичності в шрифтовій графіці. Також проаналізовано методи шрифтового оформлення творів образотворчого мистецтва, розроблені і впроваджені О. Снарським у період значних технологічних змін графічної практики, зокрема під впливом фотоскладання, фотомонтажу та синтезу комбінованих графічних технік. Досліджено критерії сучасного графічного мистецтва, що стосуються естетики шрифтового

аранжування, з огляду на такі параметри як відповідність вибору шрифту до змісту твору, зручність читання, гармонійне сполучення з візуальною складовою сюжету та основні засоби графічної виразності. Окрема увага приділяється розробленню шрифтів, у яких відчутно вплив історичних українських графічних традицій, та художнім рішенням, що підтримують візуальну та культурну специфіку різних світових писемностей і різноманітних історичних стилів латинського письма. Також аналізуються методи та засоби у творчості О. Снарського, які дали йому змогу розширити виражальні можливості художнього оформлення і вплинули на подальше їх використання в сучасних процесах проектування шрифту й художньої діяльності.

Простежено застосування художніх принципів та стилістичних рішень у галузі шрифтової графіки та художнього оформлення, які О. Снарський розвивав упродовж своєї творчої кар'єри і, які вплинули на формування візуальної мови образотворчого мистецтва в Україні. Вивчено зміни в соціокультурному контексті, у якому він працював, і відображення цих змін у тому, як представлено теми національної історії, культури та ідентичності в його графічних творах, переважно через шрифтові та знаково-символьні композиції книжкової обкладинки та ужиткової графіки. Також простежено, як традиції, розроблені попередниками О. Снарського, зокрема Георгієм Нарбутом та Антоном Середою, впливали на формування його унікального художнього методу. Простежено еволюцію графічного мистецтва від класичних технік до сучасних підходів організації візуальної структури твору, де особливий акцент зроблено на шрифтовому оформленні та його ролі у формуванні образотворчих ідей. Зокрема, у роботі досліджується застосування нових форм виразності у творчості О. Снарського, зокрема використання шрифту як засобу передавання етнокультурних контекстів в образотворчому мистецтві.

Мета роботи — дослідити графічну спадщину О. Снарського, проаналізувати його внесок у шрифтове мистецтво, книжкову обкладинку та

ужиткову графіку, а також визначити місце й значення його творчості в розвитку візуальної культури України другої половини ХХ століття та сучасних художніх процесів.

У першому розділі розглянуто історіографію, джерельну базу та методологічні засади дослідження. Проаналізовано праці, присвячені історії латинської та кириличної писемності, еволюції шрифтових стилів, розвитку типографіки, летерингу та української графічної школи. Визначено, що, попри наявність значної кількості досліджень із проблематики шрифтового мистецтва, творчість О. Снарського досі не була предметом комплексного мистецтвознавчого аналізу. Джерельну базу роботи становлять архівні матеріали, ескізи, оригінал-макети шрифтових таблиць, книжкові обкладинки, рекламна та ужиткова графіка, фотографії робіт, каталоги, видання, а також спеціалізована література з історії типографіки, графічного дизайну та шрифтового проектування. Обґрунтовано застосування історичного, аналітичного, порівняльного, стилістичного методів, аналізу формоутворення, систематизації та інтерпретації досліджуваного матеріалу.

У другому розділі проаналізовано творчість О. Снарського в контексті розвитку української книжкової та ужиткової графіки 1950–1990-х років. Висвітлено соціокультурні, ідеологічні та технологічні чинники, що впливали на формування шрифтового оформлення в Україні другої половини ХХ століття. Окреслено характерні риси творчого методу митця: лаконізм, функціональність, чітку композиційну ієрархію, органічне поєднання шрифту й зображення, використання національних мотивів, орнаментальних елементів, стилізованої кирилиці та історичних прототипів письма. Окрему увагу приділено адаптації О. Снарським латинських шрифтових форм до кириличної основи, розробленню акцидентних шрифтів, зверненню до українських шрифтових традицій XVI–XVII століть, а також до досвіду Г. Нарбута, М. Кирнарського, А. Середи, В. Хоменка, В. Чебаника та інших представників української графічної школи. Проведено порівняльний аналіз творів О. Снарського з роботами його сучасників і попередників, що дало

змогу визначити своєрідність його художнього підходу та значення його доробку для формування української візуальної ідентичності.

У третьому розділі досліджено сучасні принципи шрифтової графіки, методологію міжписемної стилізації та проблематику відновлення національної шрифтової традиції. Розглянуто засади створення кириличних шрифтів зі стилізацією під різні писемності, зокрема через гармонізацію пропорцій, уніфікацію ритму, адаптацію декоративних елементів і збереження культурної впізнаваності графічної форми. Проаналізовано роль української шрифтової традиції, її пластичності, орнаментальності та зв'язку з народним мистецтвом у сучасному типографічному проектуванні. Окремо висвітлено розробку мистецького проекту експериментальної кінетичної типографіки.

Наукова новизна дослідження полягає в актуалізації творчого доробку О. Снарського в мистецтвознавчому дискурсі, введенні до наукового обігу раніше невідомих робіт митця, а також у визначенні його внеску в розвиток українського шрифтового мистецтва, книжкової обкладинки та ужиткової графіки другої половини ХХ століття.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у сфері графічного дизайну, типографіки, видавничої справи, мистецької освіти, музейної та виставкової практики, а також як джерельної бази для подальших досліджень української шрифтової культури й візуальної ідентичності.

Ключові слова: шрифтове мистецтво, графічна творчість, О. Снарський, українська графічна школа, книжкова обкладинка, ужиткова графіка, художнє оформлення, типографіка.

ABSTRACT

Stadnychenko D. S. Typographic art of book covers and applied graphics based on the study of O. Snarsky's creative heritage. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Scientific substantiation of a creative art project for obtaining an educational and creative degree of doctor of arts in specialty 023 «Fine art, decorative art, restoration». *National Academy of Fine Arts and Architecture*. Kyiv, 2026.

Content of the annotation. The research is devoted to a detailed study of the personality of the Ukrainian artist Oleh Volodymyrovych Snarskyi (Oleg Snarsky), whose work has so far remained insufficiently represented in art-historical discourse. The study analyzes his creative legacy and his influence on typographic art and graphic design, with particular attention to identifying the tendencies in fine arts and in the art of designing book covers and applied graphics in Ukraine in the second half of the twentieth century. Special emphasis is placed on the means and methods of typographic design of book covers and applied graphics that the artist employed in his artistic practice. The research also aims to reveal the connections between O. Snarsky's graphic works and the broader traditions of the Ukrainian graphic school, as well as to determine the role of his typographic works within the cultural and historical context of the period under study.

The study characterizes the main criteria of contemporary typography and type composition, with an emphasis on the visual-artistic component and technical parameters, including legibility, contextual appropriateness in relation to the visual orientation of the work, the material of execution, and expressive means, as well as the application of these criteria to the analysis of O. Snarsky's works.

Alongside this, the research examines the influence of historical typographic traditions on the modernization of graphic art, the representation of national identity in typographic graphics, and the methods of typographic design of works of fine art developed and implemented by O. Snarsky during a period when graphic practice was undergoing significant technological changes under the influence of the

introduction of mixed graphic techniques and such methods as phototypesetting, photomontage, and others.

The study also investigates the criteria of contemporary graphic art related to the aesthetics of typographic arrangement, taking into account such parameters as the correspondence between the choice of typeface and the content of the work, readability, harmonious integration with the visual component of the subject matter, and the principal means of graphic expression.

Particular attention is paid to the development of typefaces in which the influence of historical Ukrainian graphic traditions is evident, as well as to artistic solutions that support the visual and cultural specificity of various world writing systems and diverse historical styles of Latin script.

The research also analyzes O. Snarsky's methods and means, which enabled him to expand the expressive possibilities of artistic design and influenced their subsequent use in contemporary processes of type design and artistic practice.

The study traces the application of artistic principles and stylistic solutions in the fields of typographic graphics and artistic design, which O. Snarskyi developed throughout his creative career and which influenced the formation of the visual language of fine art in Ukraine. It examines changes in the sociocultural context in which he worked, as well as the reflection of these changes in the representation of themes of national history, culture, and identity in his graphic works, primarily through typographic and sign-symbolic compositions in book cover design and applied graphics.

The research also traces how the traditions developed by O. Snarsky's predecessors, in particular George Narbut and Antin Sereda, influenced the formation of his distinctive artistic method. It follows the evolution of graphic art from classical techniques to contemporary approaches to organizing the visual structure of a work, with particular emphasis on typographic design and its role in shaping visual-artistic ideas.

In particular, the study examines the use of new forms of expression in O. Snarsky's creative work, including the use of type as a means of conveying ethnocultural contexts in fine art.

The aim of the study is to examine O. Snarsky's graphic heritage, to analyse his contribution to type art, book-cover design, and applied graphics, as well as to define the place and significance of his work in the development of Ukraine's visual culture of the second half of the twentieth century and in contemporary artistic processes.

The first chapter considers the historiography, source base, and methodological foundations of the study. It analyses scholarly works devoted to the history of Latin and Cyrillic scripts, the evolution of type styles, the development of typography, lettering, and the Ukrainian school of graphic art. It is established that, despite the considerable number of studies addressing the issues of type art, O. Snarsky's oeuvre has not yet been the subject of a comprehensive art-historical analysis. The source base of the research comprises archival materials, sketches, original layouts of type specimens, book covers, advertising and applied graphics, photographs of works, catalogues, publications, as well as specialised literature on the history of typography, graphic design, and type design. The use of historical, analytical, comparative, and stylistic methods, along with the analysis of form-making, systematisation, and interpretation of the studied material, is substantiated.

The second chapter analyses O. Snarsky's work in the context of the development of Ukrainian book and applied graphics from the 1950s to the 1990s. It highlights the sociocultural, ideological, and technological factors that influenced the formation of typographic design in Ukraine in the second half of the twentieth century. The characteristic features of the artist's creative method are outlined: conciseness, functionality, a clear compositional hierarchy, the organic integration of type and image, the use of national motifs, ornamental elements, stylised Cyrillic forms, and historical prototypes of writing. Particular attention is paid to Snarsky's adaptation of Latin type forms to the Cyrillic basis, his development of display typefaces, his engagement with Ukrainian type traditions of the sixteenth and

seventeenth centuries, and with the experience of H. Narbut, M. Kyrnarskyi, A. Sereda, V. Khomenko, V. Chebanyk, and other representatives of the Ukrainian graphic school. A comparative analysis of O. Snarsky's works with those of his contemporaries and predecessors made it possible to determine the distinctive nature of his artistic approach and the significance of his legacy for the formation of Ukrainian visual identity.

The third chapter examines contemporary principles of type graphics, the methodology of cross-script stylisation, and the issue of restoring the national type tradition. It considers the principles of creating Cyrillic typefaces stylised after various writing systems, in particular through the harmonisation of proportions, unification of rhythm, adaptation of decorative elements, and preservation of the cultural recognisability of the graphic form. The role of the Ukrainian type tradition—its plasticity, ornamentality, and connection with folk art—in contemporary typographic design is analysed. Special attention is given to the development of an artistic project in experimental kinetic typography.

The scientific novelty of the study lies in the actualisation of O. Snarsky's creative legacy within art-historical discourse, the introduction of previously unknown works by the artist into scholarly circulation, and the determination of his contribution to the development of Ukrainian type art, book-cover design, and applied graphics of the second half of the twentieth century.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying its results in the fields of graphic design, typography, publishing, art education, museum and exhibition practice, as well as using them as a source base for further research on Ukrainian type culture and visual identity.

Key words: lettering, typeface, graphic art, Oleg Snarsky, Ukrainian graphic school, book cover, applied graphics, typography.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ:

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Стадниченко Д. Напрямки шрифтового мистецтва у творчості Олега Снарського. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ, 2024. №. 36. С.187–195. DOI 10.32782/2411-3034-2024-36-20.
2. Стадниченко Д. Впливи нарбутівської школи на творчість О. Снарського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : 2026. №. 96, Т 3, С. 92–98. DOI 10.24919/2308-4863/96-3-13.
3. Стадниченко Д. Методологія та класифікація шрифтової міжписемної стилізації Олега Снарського. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. Київ, 2026. №. 5. С. 241–250. DOI 10.32782/naoma-bulletin-2026-5-25

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів кваліфікаційної роботи

1. Стадниченко Д. Шрифтове оформлення в мистецтві книги та у вжитковій графіці Олега Снарського. *Одинадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2023)*. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 68–69. DOI 10.36059/978-966-397-394-4-29
2. Стадниченко Д. Контури ідентичності: внесок О. Снарського в розвиток шрифтового мистецтва України. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА : збірник матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ (травень 2024 р.)*. Київ, 2024. С. 361–363
3. Стадниченко Д. Шрифти поза межами класів: сучасне переосмислення типології та український досвід Олега Снарського. *Тринадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2025) НАОМА*. Київ, 2026. С. 209–210

*Наукові праці, які додатково відображають
наукові результати кваліфікаційної роботи*

1. Стадниченко Д. Науково-методичний каталог робіт з типографіки кафедри дизайну НАОМА, Кафедра дизайну НАОМА, Київ, 2011.

2. Стадниченко Д. Науково-методичний каталог робіт з шрифту і типографіки кафедри дизайну НАОМА, Кафедра дизайну НАОМА, Київ, 2017.

*Виставки-презентації мистецького проєкту за темою «Мистецтво
шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на
основі дослідження творчості О. Снарського»*

1. Виставка на вступ до творчої аспірантури. Київ. 30 листопада 2023 року, виставкові зали Художнього музею НАОМА, Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна.

2. Куратор та учасник проєкту «Шрифт. Простір смислів» — виставка шрифту і типографіки фондів кафедри дизайну НАОМА. Київ. 4–18 грудня 2023 року, виставкові зали Художнього музею НАОМА, Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна.

3. Учасник проєкту «Плакатова зброярня. Другий полігон» — виставка плакату і типографіки присвячена 20-річчю кафедри дизайну НАОМА. Київ. 5–20 квітня 2024 року, Велика зала Національної академії мистецтв України.

4. Лауреат XXVI всеукраїнського конкурсу Клубу пакувальників «Українська зірка упаковки 2024». Київ. 17–19 квітня 2024 року, IFFIP, пав.3, конференц зона, МВЦ, Броварський просп. 15, Київ, Україна.

5. Лауреат XXV Київського міжнародного фестивалю реклами 2024 «Ukrainian Creative Stories (UCS) / KIAF». Київ. 29–31 травня 2024 року, вул. Хрещатик, 21, Україна.

6. Лауреат VIII міжнародного конкурсу шрифту та каліграфії «Pangram» — Шрифт майбутнього: нові форми писаного й друкованого слова / Е.

Акцидентний шрифт (3rd place) Харків. 31 травня 2024 року, Кафедра графічного дизайну ХДАДМ, 3-й корпус, вул. Мистецтв, 8, Україна.

7. Учасник проєкту «70 років плаката у галереї Митець» — виставка плакату і типографіки присвячена 70-річчю галереї. 1954–2024. Київ. 25 червня – 31 липня 2024 року, вул. Велика Васильківська, Україна.

8. Куратор студентських робіт для соціального проєкту «Дизайн з Україною» — спільна виставка плакатів «Дім.Номе.Коті.» кафедри дизайну НАОМА та графічного дизайну Університету прикладних наук м. Оулу. Фінляндія, кампус Ліннанмаа, 4–24 листопада 2024 року, виставковий простір університету ОАМК.

9. Учасник спільного виставкового проєкту — першої артвиставки креативних агенцій Publicis Groupe Ukraine «Спільнотворення» в бізнес-центрі «Ренесанс», м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 24, 31 жовтня – 1 грудня 2024 року, виставковий простір Leo Burnett Ukraine.

10. Розробка айдентики «Нацспротив» — Київський обласний центр підготовки населення до нацспротиву, Київ, жовтень 2024 рік; дизайн айдентики Fort Volunteer — Громадська організація волонтерської діяльності з початку повномасштабного вторгнення, Київ, листопад 2024 рік; дизайн айдентики батальйону РУБпАК «Pentagon» 225 ОШП, Київ, грудень 2024 рік.

11. Куратор кращих робіт студентів кафедри дизайну НАОМА за результатами осіннього семестру 2024/2025 навчального року, що проходила у Виставкових залах Художнього музею НАОМА, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 21 лютого – 7 березня 2025 року.

12. Куратор студентських робіт для соціального проєкту «Дизайн з Україною» — спільна виставка плакатів кафедри дизайну НАОМА та графічного дизайну Університету прикладних наук Оулу в освітньому центрі Vuolle Setlementti, м. Оулу, Фінляндія, 22 березня – 11 квітня 2025 року, експозиційні зони першого й другого поверхів Vuolle College.

13. Учасник організації та презентації робіт креативної агенції «Leo Burnett Ukraine» в межах зустрічі-лекції «Вхід у професію: реалії креативної

індустрії», проведеної за ініціативи кафедри дизайну НАОМА у конференц-холі Publicis Groupe Ukraine на території бізнес-центру «Ренесанс» (вул. Бульварно-Кудрявська, 24, Київ), 20 лютого 2025 року.

14. Учасник міжнародного тренд-звіту «Re:Vision 2025, Future Typography» від типографічної компанії Monotype (США) із проектом айдентики для Національного центру спротиву (Kyiv Resist Center). Проект увійшов до тематичного розділу звіту «Typography / Conflict and Peace», лютий 2025 року.

15. Лауреат національного конкурсу Ukrainian Design: The Very Best Of 2025 у категорії Graphic Design & Branding за айдентику Київського обласного центру підготовки населення до національного спротиву – «Нацспротив». м. Київ, вул. Хрещатик, 21, 29–31 травня 2025 року, КМФР.

16. Учасник спільного виставкового проекту — третьої артвиставки креативних агенцій Publicis Groupe Ukraine «Спільнотворення 3.0» в бізнес-центрі «Ренесанс», м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 24, 11 вересня – 15 жовтня 2025 року, виставковий простір Leo Burnett Ukraine.

17. Автор проекту «Місце Пам'яті студентів, випускників та викладачів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» — меморіальний простір у головному корпусі КНУТКіТ, Київ, вул. Ярославів Вал, 40, відкритий 29 вересня 2025 року.

18. Куратор робіт студентів кафедри дизайну НАОМА з розробки акцидентного шрифту на основі творчості українських авангардистів, в межах виставки «Авангард. АРМУ. Початок», хол першого поверху Академії, вул. Вознесенський узвіз, 20, Київ, 25 листопада – 19 грудня 2025 року.

19. Фіналіст в номінації соціальних комунікацій на Effie Awards Ukraine 2025 за розробку айдентики «Нацспротив» — Київський обласний центр підготовки населення до нацспротиву. Київ, 28 листопада 2025 р.

20. Керівник кваліфікаційної роботи «Шрифт еміграції» — дизайн серії шрифтових абеток на базі робіт українських митців-емігрантів ХХ століття.

НАОМА, галерея Center, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 24 грудня 2025 року – 16 лютого 2026 року.

21. Виставка-презентація мистецького проекту експериментальної кінетичної типографіки «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського». НАОМА, галерея Center, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 26 лютого – 6 березня 2026 року.

22. Керівник кращих шрифтових робіт студентів кафедри дизайну НАОМА за результатами осіннього семестру 2025/2026 навчального року, що проходила у Виставкових залах Художнього музею НАОМА, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 4 – 24 березня 2026 року.

23. Керівник кращих робіт з композиції студентів III курсу кафедри дизайну НАОМА за результатами осіннього семестру 2025/2026 навчального року, Виставковий простір кафедри дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 4 березня – 8 травня 2026 року.

24. Куратор студентських проєктів з ужиткової графіки для I Всеукраїнського конкурсу народного мистецтва «Поліська казка 2026». Актова зала Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 20 березня – 23 квітня 2026 року.

25. Учасник XXVIII Всеукраїнського конкурсу Клубу пакувальників «Українська зірка упаковки 2026», «Українська етикетка 2026» та «Упаковка майбутнього 2026». IFFIP, пав. 3, конференц-зона, МВЦ, Броварський просп., 15, Київ, 22–24 квітня 2026 року.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	33
1.2. Теоретико-методологічні основи дослідження.....	43
Висновки до першого розділу.....	47
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД ТА ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ШРИФТОВОЇ ГРАФІКИ О. СНАРСЬКОГО	
2.1. Шрифтове оформлення книжкової обкладинки і ужиткової графіки в Україні другої половини ХХ ст.	50
2.2. Особливості формоутворення книжкової обкладинки авторства О. Снарського 1950–1980-х років.....	63
2.3. Різноманітність композиційних прийомів в шрифтовому оформленні ужиткової графіки О. Снарського 1970–1990-х років.....	77
Висновки до другого розділу.....	83
РОЗДІЛ 3. РЕКОНСТРУКЦІЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ОСНОВНИХ ПРИНЦИПІВ ФОРМОУТВОРЕННЯ ШРИФТОВОЇ ГРАФІКИ ХУДОЖНИКА	
3.1. Методологія шрифтової міжписемної стилізації.....	87
3.2. Реконструкція національної шрифтової традиції.....	98
3.3 Розробка проєкту експериментальної кінетичної типографіки «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського».....	106
Висновки до третього розділу.....	111
ВИСНОВКИ	114
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	116
ДОДАТКИ	130

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається тим, що на початок двадцятих років ХХІ ст. спостерігається значне переосмислення та усвідомлення ролі мистецтва шрифтового оформлення книжкової обкладинки і творів ужиткової графіки періоду другої половини ХХ ст в Україні, зокрема через проєктування акцидентного шрифту, через лєтеринг і типографіку 1970–1980 рр. Наочним є формування культурного самовизначення в контексті розвитку візуальної традиції загальноєвропейської практики застосування шрифтових композиції у творах графічного мистецтва. В сучасному світі графічна автентичність певного періоду — це не просто елемент образотворчості, а могутній інструмент культурної ідентифікації та виразу національного самобутності, тому й постають як необхідні наукові дослідження в цьому напрямку.

У дослідженні графічних робіт О. Снарського та їхнього впливу на розвиток візуальної культури розглянуто питання національної графічної складової візуальної ідентичності й самоусвідомлення через шрифтову графему та пластику шрифту. Окрему увагу приділено визначенню основних принципів і критеріїв вибору та створення ефективного шрифтового оформлення, а також впливу історії шрифту й графічної ідентичності на сучасні тенденції проєктування. У цьому контексті актуалізуються питання збереження й відродження історичних шрифтів, впливу глобалізації на розвиток і поширення національних шрифтів, а також збереження графічної самобутності у візуальних комунікаціях. Особливого значення ці питання набувають у сфері графічного мистецтва та шрифтового проєктування, де пошук нових методів збереження й популяризації національної культурної спадщини залишається одним із важливих завдань сучасної візуальної культури. Варто зазначити, що в умовах активного використання цифрових засобів комунікації не завжди усвідомлюється зв'язок сучасних шрифтів і графічних елементів із глибокими історичними традиціями. Вагому роль у

формуванні цих традицій відіграли митці української графіки та шрифтового оформлення другої половини ХХ століття, до кола яких належить і О. Снарський.

Проблема вивчення і документування національної графіки означеного періоду є однією з найактуальніших тому, що це дозволяє не тільки вшанувати внесок окремих митців, а й глибше зрозуміти процеси, які формували візуальну культуру країни від часів післявоєнної відбудови до перших років незалежної держави.

Питання, пов'язані із внеском Олега Володимировича Снарського в розвиток української графіки, мали б перебувати у фокусі уваги дослідників через його унікальний підхід до шрифтового оформлення та втілення графічної мови в практичних творах мистецтва. Натомість, вони недостатньо представлені в сучасному колі науковців та не є предметом фахового обговорення в межах проблематики шрифтового мистецтва. Певною мірою це пов'язано з тим, що до цих пір шляхи врахування національних особливостей у графічному мистецтві української шрифтової ідентичності другої половини ХХ століття не були центром належної мистецтвознавчої уваги і відповідно не були повністю розкриті на науковому рівні.

Проблема впливу шрифтової графіки на формування ужиткових та книжкових творів має кілька протилежних думок, через те, що оцінка їх ролі і значущості варіюється залежно від культурних, естетичних та історичних контекстів. Попри наявність значної мистецької спадщини у сфері шрифтового оформлення книжкової та ужиткової графіки в Україні, питання вивчення та збереження творчого доробку художників-шрифтовиків, зокрема радянського періоду, досі залишаються недостатньо дослідженими.

Дослідження, присвячені творчості О. Снарського як яскравого представника національної школи шрифтового мистецтва, є особливо актуальними. Це зумовлено тим, що вони дають змогу сформулювати цілісне уявлення про розвиток української графіки другої половини ХХ століття. Творчість О. Снарського заслуговує окремої уваги, зокрема через його

орієнтацію на створення шрифтів як невід'ємної частини візуального мистецтва. Він особливо ретельно ставився до розробок своїх книжкових обкладинок та ужиткових графічних творів, які включають ескізи марок, етикеток, листівок, плакатів, знаків і нагород.

Мистецький підхід О. Снарського базується на детальному осмисленні кожної літери, використовуючи її як повноцінний елемент мистецтва. Він також часто експериментував із кириличною абеткою, надаючи їй історичних, культурних та багатомовних адаптації до різних за географією писемних систем. В результаті його шрифтові та ілюстративні роботи відзначаються виразністю і точністю у розкритті глибоких змістів та образів.

В процесі дослідження графічні роботи О. Снарського систематизовано за типологічними та жанровими ознаками, зокрема виокремлено книжкові обкладинки, альбоми й елементи ужиткової графіки. Їхній аналіз дає змогу простежити шрифтові інновації митця, пов'язані зі створенням нових накреслень кириличних форм у межах усталеної графічної традиції. У творчості О. Снарського виявлено послідовне застосування технік графічного виконання, композиційних прийомів організації площини та принципів поєднання шрифту з візуальним зображенням у структурі графічного твору. Зазначені риси є характерними для його книжкової графіки, що зберігається у фондах Національного художнього музею України та становить інтерес для подальшого наукового й публічного представлення.

Таким чином, актуальність звернення до творчості О. Снарського пов'язана з недостатнім ступенем дослідженості його мистецької спадщини та обмеженим висвітленням її в науковій літературі. Відсутність монографічних праць, присвячених його творам, підкреслює потребу в поглибленому аналітичному вивченні і категоризації його внеску в галузі графічного мистецтва. У даному дослідженні зосереджено увагу на художній мові О. Снарського, що репрезентує його на прикладі книжкової та ужиткової графіки, створеної протягом періоду його активної мистецької діяльності — від повоєнних років до початку доби незалежності України.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності та в межах комплексної наукової теми Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер 0124 U 001515 від 07.02.2024 р.)

Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради НАОМА (протокол № 10 від 30.11.2023 р.).

Наукове завдання дослідження полягає у всебічному вивченні, аналізі та інтерпретації художньої спадщини О. Снарського у сфері шрифтового мистецтва на основі систематизації його графічних робіт і визначенні їх ролі у розвитку української книжкової та ужиткової графіки. Дослідження охоплює такі етапи, як: біографічний аналіз, зібрання й систематизація творів митця, аналіз художніх прийомів, а також дослідження впливу творчості О. Снарського на сучасний графічний дизайн. Вирішення наукового завдання є необхідною складовою і попереднім етапом розробки авторського творчого проєкту, який ґрунтується на отриманих результатах і знаннях.

У рамках дослідження систематизовано роботи О. Снарського, що охоплюють основні напрями його діяльності у галузі художнього оформлення книжкової та ужиткової графіки, з особливим акцентом на оформлення книжкових обкладинок і елементів ужиткової графіки. Окремий акцент зроблено на створенні акцидентного летерингу. Проведено аналіз та інтерпретацію художньо-стильових особливостей шрифтового оформлення й графічних елементів, визначено оригінальні прийоми та техніки, що характеризують творчість митця.

Важливим етапом дослідження стало визначення теоретичних засад вивчення шрифтового оформлення та ужиткової графіки, обґрунтування їхнього значення в сучасній книжковій продукції й візуальній комунікації, а також аналіз впливу творчості О. Снарського на розвиток сучасних тенденцій у графічному дизайні та шрифтовому проєктуванні.

Творче завдання передбачало створення власного мистецького проєкту, заснованого на результатах дослідження, який був спрямований на осмислення сучасних вимог до графічного представлення текстового контенту й естетики візуальної культури засобами шрифтового мистецтва. Практична частина мистецького проєкту представлена арт-інсталяцією, що складається з кінетичних проєкцій сучасних типографічних візуальних комунікацій та серії шрифтових композицій на прозорих аркушах екструзійного поліметилметакрилату розміром до 2050 × 3050 мм і товщиною до 3 мм. У цих композиціях відображено традиційні та експериментальні підходи до використання шрифтів О. Снарського. Кожен елемент інсталяції функціонує як самостійна шрифтова композиція, що акцентує пластичні, композиційні й просторові можливості шрифту в умовах тривимірного кінетичного середовища. Інсталяція спрямована на створення інтерактивного досвіду сприйняття тексту й форми у виставковому просторі галереї.

Окремою частиною проєкту є демонстрація останніх робіт з каталогу шрифтів О. Снарського, створеного митцем 2009 року, але так і не виданого у широкий наклад. Головною метою ознайомлення з каталогом є додавання нового візуального та концептуального контексту з урахуванням сучасних тенденцій в синтезі мистецтв та застосуванням даних, отриманих у ході дослідження. Переосмислення кінетичної експозиції передбачає створення інноваційних елементів для презентації ескізів книжкових обкладинок і ужиткової графіки другої половини ХХ ст., а також сучасних інтерпретацій типографіки, що відображає унікальний художній стиль О. Снарського завдяки використанню його авторських шрифтів. Така виставкова подія слугувала б містком між історичним спадком і сучасним баченням шрифтового мистецтва. Основним її завданням є ревізія та художнє оновлення маловідомого матеріалу, який стає відображенням нового погляду на шрифтову спадщину митця з урахуванням актуальних тенденцій у графічному мистецтві.

Процес створення арт-інсталяції та публікації фрагментів каталогу вимагав від автора проєкту детального вивчення технічних властивостей використовуваних матеріалів, глибинного аналізу творчості О. Снарського, а також інноваційного підходу до просторового втілення шрифтових форм та текстового контенту. Ідея втілення творчого проєкту охоплює як синтез традицій, так і інновацій — демонстрації того, як сучасне мистецтво і технології можуть бути інтегровані з традиційними підходами до шрифтового оформлення, які використовував О. Снарський. Водночас проєкт спрямований на вивчення й популяризацію шрифтової спадщини митця, висвітлення його внеску в мистецтво шрифту, книжкової обкладинки та ужиткової графіки, акцентуючи увагу на важливості збереження та візуальній реконструкції цієї спадщини. Організація виставкового простору мала показати, як шрифти створюють не лише естетичні, але й семантичні виміри у візуальному сприйнятті, а також як їх можна застосувати для передавання насиченої візуальної інформації та залучення глядачів до сприйняття шрифтових форм у тривимірному просторі. Створення динамічного інтерактивного середовища, яке заохочує сприймати шрифти як об'єкти мистецтва та дизайну, формує новий погляд на класичне мистецтво. Осучаснення класичних шрифтових образів, надання нового життя й нових сенсів традиційним формам досягаються завдяки використанню прозорих матеріалів і великих модульних форматів. Цей проєкт спрямований на те, щоб надихнути сучасних митців та широку громадськість на міркування про можливість шрифтового мистецтва, його розвиток в історичному та сучасному контексті, а також підкреслити роль шрифту як інструменту виразності та культурного і національного самовираження.

Метою роботи є комплексне дослідження художньої спадщини О. Снарського у сфері шрифтового мистецтва другої половини ХХ століття, визначення ролі його творчості у формуванні української шрифтової ідентичності й розвитку книжкової та ужиткової графіки, а також створення

авторського творчого проєкту, що інтерпретує здобутки митця з урахуванням сучасних тенденцій. Для досягнення вказаної мети поставлено такі **завдання**:

— проаналізувати історіографію з теми дослідження та визначити ступінь наукового опрацювання творчості О. Снарського;

— дослідити архівні матеріали та альбоми О. Снарського, вивчити його внесок у розвиток національної шрифтової форми, в тому числі створення автентичних українських шрифтових накреслень, з огляду на культурні традиції;

— розглянути історію та еволюцію шрифтового мистецтва в Україні другої половини ХХ століття, з акцентом на дослідження творчості О. Снарського та визначення його впливу на формування візуальної традиції та культурного самовизначення;

— проаналізувати образні та стильові особливості графічних робіт О. Снарського, зокрема, у контексті художнього оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки, експлікація типології шрифтів та шрифтових композицій;

— виявити основні принципи формоутворення та інноваційні методики шрифтової графіки О. Снарського, зокрема його підходи до мультилінгвальної стилізації та вклад у відтворення національної шрифтової традиції;

— оцінити сучасні можливості використання шрифтових рішень О. Снарського у контексті розвитку графічного дизайну та цифрових технологій, застосування його методів у проєктуванні шрифтів та культурній ідентифікації;

— розробити та реалізувати авторський мистецький проєкт як практичне втілення результатів дослідження шрифтової спадщини О. Снарського.

Комплексне вирішення поставлених завдань забезпечує як науковий аналіз, так і творче переосмислення спадщини О. Снарського у сучасному мистецькому просторі.

Об'єкт дослідження — творчий доробок О. Снарського у контексті розвитку українського графічного мистецтва другої половини ХХ століття.

Предмет дослідження — засоби, прийоми та принципи шрифтового оформлення у творчості О. Снарського, зокрема їхні стилістичні, композиційні й образотворчі особливості в книжковій та ужитковій графіці.

Хронологічні межі дослідження охоплюють переважно другу половину ХХ століття — від 1950-х до 1990-х років як період активної творчої діяльності О. Снарського в галузі шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки. Окремо до аналізу залучено підготовлений до друку, але не виданий альбом його робіт «Шрифти» 2009 року, що репрезентує підсумковий етап осмислення шрифтової спадщини митця. Обраний хронологічний відрізок дає змогу простежити розвиток художньої мови О. Снарського в контексті естетичних, технологічних і соціокультурних змін українського графічного мистецтва другої половини ХХ століття.

Географічні межі дослідження охоплюють територію України як основне поле аналізу творчості О. Снарського, українського шрифтового мистецтва, книжкової та ужиткової графіки. Особлива увага приділяється Києву як провідному мистецькому й видавничому центру. Міжнародний контекст представлений окремими європейськими та світовими типографічними традиціями, що дає змогу зіставити доробок митця з ширшими процесами розвитку графічного мистецтва.

Методи дослідження. У дослідженні застосовано комплексний підхід, що поєднує аналітичний, історичний та порівняльний методи. Це дозволило комплексно розглянути творчість О. Снарського у контексті розвитку українського шрифтового мистецтва другої половини ХХ століття. Важливу роль у дослідженні відіграв аналітичний метод, що дозволив проаналізувати творчість О. Снарського, особливо зосереджуючись на техніках шрифтового оформлення книжкової обкладинки і ужиткової графіки. Також застосовувався історичний метод для опису контексту робіт О. Снарського та розвитку українського графічного мистецтва в другій половині ХХ століття. Порівняльний метод був використаний, щоб виділити специфіку та вплив його робіт на сучасне шрифтове оформлення та ужиткову графіку. Метод аналізу

семантичного наповнення творів дозволив виявити глибинні змісти та символіку в шрифтових розробках художника, що розкривають зв'язок з українською культурною та історичною спадщиною. Використання методу синтезу було ключовим для узагальнення зібраної інформації та формування висновків про внесок О. Снарського в українське мистецтво шрифтового оформлення та графіки.

Теоретичну базу дослідження становлять:

— концепції класичної та сучасної типографіки, у межах яких розглядаються теоретичні засади, принципи шрифтового проектування та типографічної композиції, сформовані в історії книжкового дизайну й ужиткової графіки. Зокрема, ці питання висвітлено у працях Г. Шміда (Schmid H.) «Ruder typography. Ruder philosophy» 2017 року, укр. — «Рудер: типографія. Філософія Рудера», та М. Моша (Mosch M.) «Die typografische Komposition» 2024 року, укр. — «Типографічна композиція»;

— теорії візуальної комунікації, що аналізують способи використання образів, символів, знаків і шрифтів для передавання повідомлень та емоцій, а також принципи інтеграції цих елементів у дизайн обкладинки й графічної продукції. Зокрема, ці питання розглянуто у працях Р. Картера (Carter R.) «Typographic Design: Form and Communication» 2018 року, укр. — «Типографічний дизайн: форма і комунікація», та Дж. Краузе (Krause J.) «Lessons in Typography» 2015 року, укр. — «Уроки типографіки»;

— естетичні концепції графічного дизайну, що охоплюють вивчення принципів візуальної виразності, композиційної цілісності та взаємодії тексту, зображення й повідомлення у створенні ефективного графічного образу. Зокрема, ці питання висвітлено у працях Е. Стокса (Stocks E.) «Universal Principles of Design» 2024 року, укр. — «Універсальні принципи дизайну», та Б. Уорд (Warde B.) «The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography» 1955 року, укр. — «Кришталевий келих: шістнадцять нарисів про типографіку»;

— історія українського й західного шрифтового мистецтва та типографіки, дослідження розвитку книжкової обкладинки й ужиткової

графіки з поглибленою увагою до історичних і культурних контекстів, що вплинули на формування дизайну книжкової продукції та ужиткової графіки. Зокрема, ці аспекти висвітлено у працях П. Макніла (McNeil P.) «The Visual History of Type» 2017 року, укр. — «Візуальна історія шрифтів», та О. Лагутенко «Графіки» 2007 року;

— психологія візуального сприйняття в типографіці, у межах якої досліджуються когнітивні процеси сприйняття типографічних повідомлень, зокрема вплив форми, кольору, фактури та композиції на ефективність візуальної комунікації. Зокрема, ці питання розглянуто у працях І. Сальц (Saltz I.) «Typography Essentials Revised and Updated» 2019 року, укр. — «Основи типографіки. Переглянуте та доповнене видання», та В. Вайнгарта (Weingart W.) «Wege zur Typographie» 2014 року, укр. — «Шляхи до типографіки»;

— семіотика у графічному дизайні, що вивчає знаки, значення й символи в контексті візуальної комунікації, а також способи використання типографічних засобів для створення багаторівневих повідомлень. Зокрема, ці аспекти висвітлено у працях Т. Розендорфа (Rosendorf T.) «The Typographic Desk Reference» 2016 року, укр. — «Типографічний настільний довідник», та Е. Шпікерманна (Spiekermann E.) «Find out how type works» 2022 року, укр. — «Дізнайтеся, як працює шрифт»;

— теорії стилю в образотворчому мистецтві та графіці, у межах яких аналізуються художні стилі та їхній вплив на шрифтову графіку, зокрема на шрифтове оформлення книжкової обкладинки, форму шрифту й композицію наскрізних структур проектування. Зокрема, ці питання розглянуто у праці М. Аргетсінгера (Argetsinger M.) «A Grammar of Typography: Classical Design in the Digital Age» 2020 року, укр. — «Граматика типографіки: класичний дизайн у цифрову епоху»;

— методологія дизайну та спеціальні методи проектування, що застосовуються у процесі створення книжкових обкладинок і ужиткової графіки, зокрема концептуалізація, ескізування, візуалізація, вибір шрифтів і

кольорової палітри. Зокрема, ці аспекти висвітлено у працях К. Кампе та У. Рауша (Campe C. & Rausch U.) «Designing Fonts» 2020 року, укр. — «Проектування шрифтів», та К. Чена (Cheng K.) «Designing Type» 2020 року, укр. — «Проектування шрифтів»;

— технології у графічному дизайні, що охоплюють огляд сучасних та історичних технік і інструментарію, які використовуються у шрифтовому оформленні й ужитковій графіці, зокрема традиційні ручні техніки складання, цифрове програмне забезпечення для створення шрифтів і засоби гнучкої типографіки. Зокрема, ці питання розглянуто у працях А. Кітчінга (Kitching A.) «Alan Kitching's A-Z of Letterpress» 2015 року, укр. — «Матеріальна типографіка від А до Я», та Т. Брауна (Brown T.) «Flexible Typesetting» 2018 року, укр. — «Гнучка верстка»;

— культурні та соціальні аспекти історії типографіки, у межах яких вивчаються соціокультурні чинники, що впливають на розвиток візуальних комунікацій, зокрема соціальні зміни, культурні традиції, ідентичність та їхній вплив на вибір зображень, тексту й стилів оформлення. Зокрема, ці аспекти висвітлено у працях Р. Пойнора (Poynor R.) «Why Graphic Culture Matters» 2023 року, укр. — «Чому графічна культура має значення», та А. Вайт (White A.) «Advertising Design and Typography» 2015 року, укр. — «Дизайн і типографіка в рекламі»;

— джерела та наукові публікації, присвячені творчості О. Снарського, охоплюють біографічні матеріали, відомості про його графічний і шрифтовий доробок, а також дослідження його внеску в розвиток українського шрифтового мистецтва. Зокрема, ці питання висвітлюють в своїх матеріалах О. Куз'янц, К. Корнієнко, О. Бауер, Г. Кальченко, А. Гречило та Д. Стадниченко.

Вивчення історіографії за темою дослідження здійснювалося із застосуванням широкого кола історичних джерел та сучасної літератури. В джерелах наукового опрацювання теми особлива увага зосереджена на таких аспектах: аналіз розвитку шрифтового мистецтва у другій половині ХХ

століття; вплив історичних, соціальних і культурних змін на графічний дизайн та шрифтове мистецтво в Україні та світі; важливість збереження та популяризації національної шрифтової спадщини; нові підходи та методи вивчення шрифтового дизайну, ролі шрифту в культурній ідентичності; сучасне застосування концепцій шрифтового мистецтва у різних галузях дизайну; значення шрифтового доробку О. Снарського для розвитку українського шрифтового мистецтва.

Джерельну (речову) базу дослідження складають:

— зібрання робіт О. Снарського, включаючи рукописи, ескізи, концептуальні макети, фотографії робіт та листування, що містяться в приватних колекціях та архівах музеїв;

— видані книги, каталоги, журнали та інші публікації, до оформлення яких був залучений О. Снарський, зокрема книжкові обкладинки, рекламні матеріали та ужиткову графіку, створені художником;

— роботи О. Снарського та інших відомих митців зі сфери графічного дизайну, які зберігаються в національних та міжнародних музеях мистецтва, галереях та використовуються як порівняльні матеріали і можуть допомагати в аналізі та оцінці стилістичних ознак та технік;

— проекти українських і зарубіжних художників-графіків і дизайнерів, у яких виявляються споріднені з творчістю О. Снарського художні підходи, шрифтові рішення та композиційні засоби;

— фотодокументи і відеоматеріали предметів ужиткового мистецтва, культурних подій та експозицій, присвячених О. Снарському, а також матеріали, дотичні до теми дослідження, що слугують додатковим джерелом аналізу;

— онлайн архіви та цифрові колекції музеїв, бібліотек та інших культурних інституцій, які надають доступ до широкого спектра матеріалів, пов'язаних з О. Снарським, історією графічного дизайну та шрифтового мистецтва;

— матеріали із виставок, присвячених О. Снарському, українському графічному дизайну й шрифтовому мистецтву ХХ століття; каталоги, які містять інформацію про експонати, кураторські тексти та критичні статті.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що **вперше:**

— актуалізовано творчий доробок О. Снарського у мистецтвознавчому дискурсі шляхом дослідження його шрифтової спадщини, книжкової обкладинки та ужиткової графіки;

— сформульовано концепцію шрифтового оформлення ужиткової графіки України, що враховує специфіку культурного й історичного розвитку українського мистецтва другої половини ХХ століття;

— здійснено порівняльний аналіз принципів візуальної комунікації в графічному дизайні та практичних методів летерингу і типографіки у творчості О. Снарського, які застосовуються художниками-графіками й дизайнерами в проектуванні книжкових обкладинок, шрифтових композицій та об'єктів ужиткової графіки у проектній діяльності;

— уведено до наукового обігу виявлені та проаналізовані раніше невідомі роботи О. Снарського, які розширюють розуміння його внеску в українську шрифтову та ужиткову графіку.

Набуло подальшого розвитку:

— висвітлення ролі та значення типографіки у культурному просторі України;

— встановлення культурної значимості окремих творів О. Снарського як ключових для розвитку українського шрифтового мистецтва;

— удосконалення методології аналізу шрифтового оформлення книжкової продукції.

Уточнено:

— визначення стилістичних періодів в роботах О. Снарського з урахуванням змін у технологіях друку та соціокультурного контексту.

Поглиблено:

— систематизацію видів ужиткової графіки другої половини ХХ століття за образно-стилістичними характеристиками та функціональними властивостями, визначено їх типологічні особливості;

— розуміння міждисциплінарного контексту творчої спадщини О. Снарського, зокрема її зв'язку з історією, культурологією, музеєзнавством, етикою, естетикою та іншими гуманітарними напрямками, важливими для розв'язання актуальних соціокультурних завдань, включаючи збереження національної культурної спадщини, розвиток і промоцію українського візуального мистецтва на міжнародному рівні, та формування сучасних напрямків в дизайні та графіці на основі впровадження інноваційних методів.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що отримані положення можуть бути використані для роботи в галузі теорії та практики графічного дизайну, шрифтового мистецтва, реклами та видавничої справи, а також для підготовки навчальних і довідково-інформаційних видань з типографіки, шрифту та графічного оформлення для студентів, молодих дизайнерів, фахівців у галузі візуальних комунікацій, для формування навчально-методичного забезпечення освітнього процесу в закладах культури і мистецтв. Подані в тексті та додатках дослідження матеріали можуть знайти застосування в музейній практиці, зокрема під час наукового опрацювання архівних матеріалів та творів мистецтва, підготовці виставок, у проведенні кураторських програм, мистецтвознавчого аналізу та науковій реконструкції культурної спадщини. Також, результати дослідження можуть стати джерельною і референсною базою для подальших наукових досліджень у області типографіки та графічного дизайну, вивчення культурної ідентичності через мистецтво шрифту та становлення національних стилів в дизайні.

Особистий внесок здобувача. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту є самостійною роботою в галузі образотворчого мистецтва, шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки. Наукові положення, висновки та творчі результати дослідження

ґрунтуються на матеріалах, опрацьованих і систематизованих автором самостійно. Здобувачем здійснено комплексне вивчення творчості О. Снарського, проаналізовано його шрифтову спадщину, книжкові обкладинки та ужиткову графіку, визначено художньо-стилістичні й методичні особливості його доробку. Автором систематизовано джерельний матеріал, виявлено й опрацьовано раніше невідомі роботи митця, а також розглянуто історичні, культурні та технологічні чинники, що вплинули на його творчість. Отримані результати розширюють уявлення про місце О. Снарського в українському графічному мистецтві та можуть бути використані для збереження, презентації й популяризації його спадщини.

Апробація результатів дослідження. Основні положення кваліфікаційної роботи оприлюднені на міжнародних науково-практичних конференціях які проводились в Україні:

— міжнародна наукова конференція пам'яті академіка Платона Білецького «Одинадцяті Платонівські читання», що відбулася в онлайн-форматі 25 листопада 2023 року в НАОМА (Київ);

— міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА», що відбулася 23–24 травня 2024 року в НАОМА (Київ);

міжнародна наукова конференція пам'яті академіка Платона Білецького «Тринадцяті Платонівські читання», що відбулася 29 листопада 2025 року в НАОМА (Київ).

Апробація результатів дослідження забезпечила фахове обговорення основних положень роботи, уточнення теоретико-методологічних підходів і визначення перспектив подальшого вивчення шрифтової спадщини О. Снарського.

Публікації. Основні положення роботи викладено у 6 публікаціях, з яких: 3 статті у наукових фахових виданнях України (категорії Б), 3 праці апробаційного характеру (тези конференції). Розроблено та видано методичні рекомендації до навчальної дисципліни «Шрифт і типографіка» і спецкурсу за

темою творчого мистецького проєкту «Експериментальна мультимедійна типографіка», які систематизують знання з мистецтва шрифту та є методичною основою для вивчення шрифтового проєктування та ужиткової графіки здобувачами магістерського рівня вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Ці рекомендації є вибіркоким компонентом освітньої програми кафедри дизайну НАОМА. Опубліковані роботи не лише розкривають наукову новизну дослідження, але й суттєво сприяють популяризації українського мистецтва шрифтового дизайну та розширенню академічних знань у цій області на національному та міжнародному рівнях.

Апробації творчого мистецького проєкту відбулися на виставках:

1. 04.12.2023 — участь у виставці «Шрифт. Простір смислів», де були представлені роботи, що ілюструють внесок О. Снарського в українську графіку та дизайн.

2. 05.04.2024 — участь виставці плакату і типографіки присвячена 20-річчю кафедри дизайну НАОМА «Плакатова зброярня. Другий полігон», де проєкт експериментальної кінетичної типографіки демонстрував сучасне застосування принципів О. Снарського в шрифтовому дизайні.

3. 25.06.2024 — участь у тематичній виставці «70 років плаката у галереї Митець», де представлено роботи сучасників О. Снарського в контексті українського плаката другої половини ХХ століття.

4. 22.03.2025 — участь у виставці «Дизайн з Україною», присвяченій зв'язку історичного спадку і сучасних тенденцій в графічному дизайні України і Фінляндії.

5. 11.09.2025 — участь у мистецькому фестивалі «Спільнотворення 3.0», де було представлено мультимедійний проєкт, що поєднує класичні техніки з цифровим графічним дизайном на основі дослідження творчості О. Снарського.

6. Виставка-презентація мистецького проєкту «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі

дослідження творчості О. Снарського» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва відбулася 2 березня 2026 року, де були представлені твори «Типографіка», «Нацспротив», «Шрифт». Виставка стала платформою для демонстрації результатів комплексного дослідження, що поєднало історичну спадщину та інноваційні практики шрифтового мистецтва, зокрема використання новітніх технологій та інтерактивності, підкреслюючи актуальність ідей О. Снарського в контексті сучасного графічного мистецтва.

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається з анотації (українською й англійською мовами), списку публікацій та відомостей про апробацію результатів дослідження, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (169 найменувань, у тому числі 99 іноземними мовами та додатків, що містять ескізи робіт О. Снарського та фотографії і афішу мистецького проекту за темою дослідження (29 позицій). Загальний обсяг кваліфікаційної роботи з додатками — 182 сторінки, з них основного тексту — 99 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.

Аналіз історіографії з проблематики мистецтва шрифтового оформлення показує, що воно розглядалося досить широко. У той же час низка методичних питань, пов'язаних з інтеграцією сучасних технологій в традиційні методи шрифтового оформлення, адаптацією класичних зразків шрифтового мистецтва у контексті сучасної візуальної культури та теоретичного обґрунтування доцільності використання історичних мотивів у сучасному шрифтовому мистецтві, залишаються мало розробленими. До цих питань можна, перш за все, віднести визначення критеріїв гармонійного поєднання традиційних і сучасних елементів в проектуванні шрифту та окремо зосередитися на роботі з лєтерингом і типографікою, розробці методологічних підходів до аналізу впливу сучасних медіа на сприйняття традиційного шрифтового мистецтва.

Актуальність проблеми дослідження визначається необхідністю більш глибокого вивчення питань адаптації історичних шрифтів та стилів графіки в сучасний дизайн візуальної комунікації, створення нових методик і технік, що враховують історичні впливи для створення інноваційного та змістовно насиченого візуального мовлення.

У зв'язку з розвитком теорії мультимедіа відчувається необхідність і у вивченні питань, пов'язаних із використанням цифрових технологій для: реконструкції класичних творів шрифтового мистецтва, методів інтеграції традиційних графічних елементів візуальної культури в інтерактивні та цифрові медіапроекти, дослідження впливу цифрових медіа на переосмислення класичних принципів графічного мистецтва і типографіки.

Значна кількість досліджень була присвячена питанню джерел латинської писемності, де видання з теми шрифту і типографіки включають

огляд взаємовпливів різних культурних традицій, починаючи з досліджень С. Морісона [114, с. 30–37], Б. Уорд [140, с. 37–39], У. Двігінса [79, с. 20], Б. Роджерса [122, с. 7–115] першої половини минулого століття і до останніх досліджень Р. Пойнора [120, с. 67–69], Д. Джурі [97, с. 74–75], Е. Лаптон [108, с. 13–60], Р. Кінроса [101, с. 10] та ін. Проблема кирилиці було присвячено роботи українських дослідників палеографії, бібліографії, друкарства і мистецтва шрифту (М. Андрусак, М. Браичевський, Б. Валуєнко, С. Висоцький, А. Грузинський, М. Грушевський, Я. Запаско, Я. Ісаєвич, С. Маслов, В. Овчінніков, І. Огієнко, М. Різник, В. Січинський, М. Таранов, В. Мітченко, П. Нестеренко). Також значну увагу присвячено аналізу та критиці класичних шкіл типографічного оформлення книги і класичним друкарським шрифтам. Увагу приділено і вивченню зав'язків між класичними та сучасними підходами до шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки, шляхам адаптації класичних технік у контексті сучасних медіа та розширенню можливостей шрифтового мистецтва за допомогою новітніх технологічних рішень.

Ряд досліджень присвячено аналізу типографіки, зокрема, вивченню шрифтових робіт і їх впливу на розвиток візуальної культури та шрифтового мистецтва. Г. Емброуз в школі мистецтв і медіа Університету Брайтона керує бакалаврськими та магістерськими програмами в галузі ужиткової графіки та ілюстрації. Його дослідження зосереджені на типографіці та візуальній комунікації. У співпраці з П. Харрісом він є співавтором численних ґрунтовних видань, зокрема, серії книг про основи типографіки. Провідні публікації Г. Емброуза включають: розгляд мистецтва вибору шрифтів та поєднання тексту і зображень для створення читабельних і візуально привабливих сторінок [62], дослідження принципів розміщення елементів на сторінці або екрані [63], рекомендації з розробки творчих проєктів та генерації ідей і концепцій.

Ш. Адамс з факультету візуального мистецтва та комунікацій коледжу дизайну Art Center глибоко аналізує різноманітні типи шрифтів, їхні

характеристики та особливості історичного розвитку, наголошує на важливості правильного вибору шрифту для комунікації ідей і емоцій [61]. Т. Фрер-Джонс, який викладає дизайн гарнітури в Єльській школі мистецтв, крім великого доробку практичних творів має низку досліджень про шрифтове мистецтво [78]. Д. і К. Готьє досліджують типографіку в історичному контексті, еволюцію типографічних стилів та шрифтів у різні історичні періоди [85], теорію та принципи типографіки, техніки і технології у створенні шрифтів і шрифтових композицій [84]. Л. Гармсен, професор типографіки та дизайну в Університеті прикладних наук і мистецтв Дортмунда також є автором численних видань про типографіку [87–90].

Книга Й. Гохулі «Деталі в типографіці» [94], яку перекладено кількома мовами, а також його роботи у сфері книжкового дизайну [93] отримали широке визнання. А. Кітчінг, лектор і викладач майстерні типографіки в Королівському коледжі мистецтв в Лондоні, зробив вагомий внесок у розвиток сучасної типографіки, зокрема через переосмислення можливостей високого друку та експресивне використання дерев'яних і металевих літерних форм у матеріальному складанні. [103]. Д. Кнут, відомий дослідник цифрової типографіки Стенфордського університету, є автором типографічної системи TeX, а також пов'язаної з нею мови опису шрифтів і системи їх відтворення METAFONT. [104]. Професор чиказького інституту мистецтв М. Кризінські викладає і досліджує проектування шрифту і летеринг, зробила внесок у розвиток типографіки через систематизацію її теоретичних основ, практичних методів застосування шрифту та педагогічне впровадження принципів шрифтового дизайну [106]. Видатний теоретик і практик швейцарської типографіки, що працює у Нью-Йорку з 1970-х років, В. Кунц досліджував аспекти мікро- і макротипографіки [107], а також те, яку роль відіграє типографіка в перетворенні утилітарного тексту в естетичну форму, яка передає як інтелектуальний сенс та емоційне відчуття повідомлення.

Також можна відзначити дослідження з типографіки Д. Крауса [105] і Т. Розендорфа [123]. Вичерпний огляд популярних шрифтів за період 1450–

2015 років зробив П. Макніл, типографічний дизайнер, автор і викладач, колишній керівник курсу магістерської програми *Contemporary Typographic Media* в Лондонському коледжі комунікацій [109]. Нідерландську типографіку та летерінг досліджував письменник Я. Мідендорп, який простежував їх розвиток і походження через творчість шрифтовиків 15–20 століття [110]. Дослідник М. Місяк вивчає польську типографіку та її історію, також велику увагу приділяє експериментальним шрифтам і незалежним шрифтовим студіям [111]. Проблемами шрифту і типографіки займається німецький професор М. Мош який викладає редакційний дизайн в Європейському університеті прикладних наук [117]. Крім цього в Німеччині працює кураторка берлінського фестивалю шрифту і типографіки *Berlin Letters* У. Рауш, яка разом з К. Кемп, що спеціалізується на летерингу, написала декілька книг про створення шрифтів сучасними засобами комп'ютерного моделювання [68, 69].

Британський дослідник Т. Седдон є автором низки книг про типографіку [130, 131] та разом із канадською науковицею А. Пенойер співавтором досліджень шрифту і типографіки [119]. Інший дослідник канадського походження та викладач типографіки в коледжі архітектури і мистецтв *The Cooper Union* у Нью-Йорку Д. Крейг відомий великою добіркою книг про дизайн [76]. Ведуться дослідження типографіки певних історичних періодів, наприклад дослідження летерингу Віденської сецесії британської дослідниці мистецтв Д. Сільверторн [132].

У 2022 році в Берліні вийшло видання Е. Шпікерманна, де він повністю оновлює класифікацію шрифтів і вносить новий розділ про варіативні гарнітури, велику добірку візуальних прикладів з використання шрифтів і набором нових гарнітур [133]. Також Р. Вандерланс оновив видання з шрифтами *Emigre* за 1986–2024 рр., у якому систематизовано шрифтові зразки та простежено еволюцію експериментальної цифрової типографіки [137].

Я. Векшина, німецько-українська дослідниця, яка популяризує серед західної аудиторії кирилицю, аналізуючи особливості її застосування в сучасній типографічній практиці у своїй книзі «Кирилизуй» [138]. Засновники

студії Post Typography з Нью-Балтімора, штата Нью-Йорк, Б. Вілена і Н. Стралс досліджують питання лєтерингу в комунікаціях [142]. Також у Нью-Йорку в школі дизайну Parsons викладав А. Уайт, який є автором численних книг по типографіці і шрифтам [143, 144].

Широку зацікавленість класичною типографікою ілюструють академічні та теоретичні праці з історії, класифікації й практики шрифтового мистецтва, зокрема лекції С. Морісона «The Typographic Arts: Two Lectures» [116], укр. — «Типографічне мистецтво: Дві лекції», його теоретична праця «First principles of typography» [114], укр. — «Перші принципи типографіки», дослідження «A Tally of Types» [112], укр. — «Огляд шрифтів», збірка есе «Letter forms, typographic and scriptorial: Two essays on their classification, history, and bibliography» [113], укр. — «Буквені форми, типографічні та рукописні: Два есе про їхню класифікацію, історію та бібліографію», монографічне дослідження «Typographic Book, 1450–1935: a study of fine typography through five centuries» [115], укр. — «Типографічна книга, 1450–1935: дослідження шедеврів типографіки п'яти століть», збірка есе Б. Уорд «The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography» [140], укр. — «Кришталевий келих: шістнадцять нарисів про типографіку», збірка нарисів Б. Роджерса «Paragraphs on Printing» [122], укр. — «Розділи про друкарство», дослідження У. Двіґінса «Extracts from an Investigation into the Physical Properties of Books as They are at Present Published» [79], укр. — «Витяги з дослідження фізичних властивостей книг, як вони наразі видаються», теоретична праця Р. Пойнора «Why Graphic Culture Matters» [120], укр. — «Чому графічна культура має значення» та його видання «Typography Now: The Next Wave» [121], укр. — «Типографіка сьогодні: Нова хвиля», монографія Р. Кінросса «Modern Typography» [101], укр. — «Сучасна типографіка», навчально-методичний посібник Е. Лаптон «Thinking with Type: A Critical Guide for Designers» [108], укр. — «Мислення шрифтом: критичний путівник для дизайнерів» та посібник Д. Джури «What is Typography: Essential Design Handbooks» [99], укр. — «Що таке типографіка: основний курс лекцій з дизайну».

Про типографіку, лєтеринг, мистецтво шрифту, історію писемності, кирилівську абетку і латинський алфавіт, оформлення книжкової обкладинки і ужиткову графіку, писали багато вітчизняних та зарубіжних книгознавців, бібліографів, істориків, палеографів, криптологів, лінгвістів, філологів, мовознавців, мистецтвознавців, культурологів, графіків, дизайнерів, шрифтовиків, редакторів, реставраторів, істориків, археологів, архівістів.

Тема шрифту і шрифтового оформлення книжкової і ужиткової графіки розглядалася такими авторами, як: Б. Валуєнко, О. Векленко, В. Лєснєк, Т. Іванєнко, Р. Галишич, В. Лучєйко, О. Мер'є, Ю. Каменєцька, М. Куленко, Я. Куць, П. Нєстерєнко, В. Овчінніков, В. Чорній, М. Різнєк, В. Січинський, В. Мітченко, Е. Гілл, Е. Рудєр, В. Йончєв.

Питання збереження візуальної ідєнтичності чєрез мистецтво шрифту дослїджували О. Снарський, Д. Стадничєнко, В. Чєбанєк, В. Шостє.

Вивчєнням розвєтку української писемності і друкарства займалися історики: М. Андрусєк, М. Грушевський, Я. Ісаєвич, П. Клименко, І. Огієнко, архєологи: М. Брайчєвський, С. Висоцький, М. Макаренко, мистецтвознавці: П. Білєцький, Б. Валуєнко, І. Вєрба, С. Гординський, Я. Запаско, В. Косів, В. Кричєвський, М. Куленко, О. Лагутєнко, П. Нєстерєнко, П. Попов, книгознавці: С. Маслов, Я. Запаско, Г. Ковальчук, О. Іванова, мовознавці: І. Білодід, Є. Кудрицький.

У роботах С. Морісона вперше дослїджуються питання типографіки як окремого жанру образотворчого мистецтва, який знову набуває актуальності завдяки відродженню інтерєсу до творів минулого і його високих стандартів художнього оформлення [116, с. 53–54].

Так, профєсор, кандидат мистецтвознавства, багаторічний керівник кафедри графіки Навчально-наукового Видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» Б. Валуєнко у своїй роботі «Композиція видання: Мистецтво зовнішнього оформлення книги» звертає увагу на те, що: композиція певного твору формується певними стандартами і особливу увагу

тут приділяють вибору шрифтів і способу шрифтових композицій. У тексті йдеться про проблеми композиції книжкової обкладинки, зокрема про поєднання шрифту, зображальних елементів і фону, а також про типові прийоми та стереотипи в художньому оформленні книжкової обкладинки: «менше вивченими лишалися професійні питання своєрідного мистецтва обкладинки (оправи), специфічної мови цілісної композиції зовнішнього оформлення книги, в якому органічно поєднуються шрифт та інші зображення. Адже навіть сюжетно-тематична обкладинка повинна відрізнятися своїми композиційними (звісно, і змістовими) якостями від звичайної ілюстрації з шрифтовим написом» [6, с. 44].

Автор пояснює, що завдяки стандартним композиційним вирішенням, мистецтвознавці можуть легко розпізнати стиль художника. Він наголошує на необхідності класифікації стилів, яка може бути корисною для художників і студентів. Ця класифікація має на меті не створення шаблонів, а навпаки, застереження художників від рутинного використання усталених прийомів. Б. Валуєнко звертає увагу на те, що загальні систематизації досягнень у галузі оформлення книжкових обкладинок повинні довести різноманітність творчих композицій. Він вказує, що на практиці приклади типових композицій не мають обмежувати в створенні нових композицій, «а, навпаки, застерегти художників від механічного використання вже усталених практикою (незалежно від нашого бажання), поширених “рецептів”» [6, с. 45].

Питання про мистецтво шрифтового оформлення та вибір шрифту для роботи з типографікою як з образотворчим інструментом залишається проблематичним. М. Віньелі пропонує більш традиційний підхід, який передбачає використання усталених гарнітур і класичних рішень, та вважає, що такі засоби забезпечують високу читабельність і відповідність вимогам стандартів [139, с. 53–57]. В. Вайнгарт наполягає на необхідності інновацій та експериментів зі шрифтами, щоб уникати одноманітності та надавати обкладинкам сучасного вигляду [141, с. 269–270]. Він вважає, що вивчення та впровадження нових шрифтових рішень можуть сприяти кращому вираженню

ідеї та концепції видання. Таким чином, між традиційним та інноваційним підходами до шрифтового оформлення триває дискусія, і кінцеве рішення залежить від специфіки проєкту та вимог певної задачі.

Ряд дослідників (Р. Пойнор [121, с. 7–9], Р. Вандерланс [137, с. 13], Д. Кіді [137 с. 20–21]) розглядають проблему шрифтового оформлення з різних перспектив. У працях зазначених дослідників увагу зосереджено на балансі між читабельністю та експериментальною естетикою шрифту, а також на історичному контексті розвитку типографіки.

У наведених вище дослідженнях питання сприйняття шрифтів, а також їхньої ролі у формуванні візуальної взаємодії та впливу на сприйняття повідомлення залишилися поза увагою.

В українській та зарубіжній мистецтвознавчій літературі наявні дослідження, що аналізують мистецтво створення книжкових обкладинок. Розглядаються такі аспекти, як роль декоративних картушів, архітектурних мотивів, та гербів на обкладинках, що прикрашали та індивідуалізували книги того часу.

До найбільш ґрунтовних наукових праць з історії орнаменталістики у книжковому оформленні належать монографія видатного українського дослідника М. Макаренка [30]. В його роботі детально аналізуються еволюція рослинних і тваринних орнаментів, роль гербів, заставок, кінцівок та інших декоративних елементів, які прикрашали і індивідуалізували книги того часу.

Маємо брак сучасних досліджень про шрифти О. Снарського і його внесок у мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки і ужиткової графіки. Є лише кілька робіт з згадуванням його внеску у графічне мистецтво 1960–90-х рр. (Бауер О., Білодід І., Верба І., Гдаль Б., Гречило А., Дудник І., Кальченко Г., Корнієнко К., Клікушин Р., Куленко М., Куз'янець О., Мулик Я, Роготченко О., Стадниченко Д.)

Вивчення розглянутих робіт дало підстави виділити кілька основних напрямів: адаптацію історичних шрифтів для сучасного дизайну книжкових обкладинок, залучення традиційних шрифтових форм до цифрових

медіапроектів і поєднання історичних та сучасних технологій у типографічній діяльності.

Джерельну базу дослідження склали речові (натурні) зразки книжкових обкладинок та ужиткової графіки з державних музейних колекцій, матеріали персонального дослідження архівів, а також інтерв'ю та художні твори О. Снарського.

У ході збору матеріалу було опрацьовано каталоги, у тому числі й «Шрифт в мистецтві художнього оформлення» [49] та вивчено колекції Національного художнього музею України, а саме ескізи творів: «Львівський портрет XVI–XVIII століть», «Перша річниця незалежності України», «Державний Герб та Державний Прапор України», «Думи», «Цар Едіп», «Кобзар», «Шрифти» (1970–1984 років); ескізи обкладинок: «Тарас Григорович Шевченко», «Олександр Олександрович Мурашко», «Катерина Василівна Білокур» — 1950–1960-х років; «Давні герби земель України. Закарпаття, Львівщина» — кінця XX століття.

Не менш важливим джерелом вивчення ужиткової графіки стала колекція ескізів робіт О. Снарського з методичного фонду кафедри дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, а також книги з бібліотеки О. Снарського, що є теж цінним ресурсом додаткової інформації.

До матеріалів дослідження увійшли чорно-білі фотографії і слайди робіт художника, матеріал для оригінал-макетів буклетів і брошюр, вказівки для опрацювання знімків фотостудіям зроблених О. Снарським протягом життя та інша документація. Для характеристики експонатів використано матеріали фонду графіки Національного художнього музею України.

У ході роботи додатково було проаналізовано вітчизняні та закордонні спеціальні видання з мистецтва шрифту, каліграфії і типографіки, довідники Спілки художників України, каталоги виставок з мистецтва книги і виставок промислової графіки. Крім того, було опрацьовано джерела історичного й мистецтвознавчого профілю, що містили інформацію про життя і творчість О. Снарського. Весь візуальний і натурний матеріал було розглянуто в

контексті його впливу на книжкову і ужиткову графіку кінця другої половини ХХ століття, а також в контексті культурних і мистецьких течій періоду дослідження.

Окрім цього, було опрацьовано сторінки міжнародної комп'ютерної мережі Internet, де викладено інформацію про факти використання професійного авторського доробку О. Снарського у шрифтовій творчості сучасної України і за кордоном.

Цінні приклади використання шрифтів О. Снарського 1970–80-х рр. виявлено в інформації про вітчизняні [154, 159], закордонні зібрання українських [157] і міжнародних шрифтів [156] широкого вжитку.

Опрацювання джерельної бази — зокрема візуальних і натурних (речових) джерел — дало змогу встановити першоджерела, що стали підґрунтям для подальшого вивчення творчості видатного українського графіка та майстра шрифтового мистецтва О. Снарського.

Аналіз існуючих наукових праць дозволив виділити перспективний напрям розробки: баланс між традиційними підходами і новаторськими рішеннями, щоб зберегти читабельність та естетичну привабливість тексту, виконаного в різних стилях.

Перераховані дослідження зробили серйозний внесок в розуміння та розвиток шрифтового мистецтва, зокрема, через вивчення історичних аспектів, аналіз впливу видатних майстрів та інтеграцію нових технологій у графічне мистецтво та типографіку. Проте проблемою, яка залишається актуальною, є необхідність більш глибокого вивчення шляхів адаптації історичних шрифтів та стилів графіки в сучасний дизайн, створення нових методик і технік, що застосовують історичні впливи для створення інноваційного та змістовно насиченого візуального мовлення.

В результаті вивчення різних джерел розуміємо, що творчість окремо взятих особистостей має значний вплив на розвиток національної графічної школи. О. Снарський гармонійно інтегрував традиційні і сучасні елементи, створював унікальні шрифтові композиції для книжкових обкладинок та

ужиткової графіки. Його роботи поєднують традиційні українські орнаменти з модерністськими тенденціями, використовують історичні графічні впливи і переосмислюють класичні шрифти, що підтверджує його високий рівень майстерності та експериментальність у шрифтовому мистецтві.

Таким чином, ретроспективний аналіз досліджень, присвячених розробці проблеми мистецтва шрифтового оформлення книжкової обкладинки і ужиткової графіки, дозволяє зробити наступні висновки: творча спадщина українських митців, таких як О. Снарський, залишається недостатньо вивченою, попри її значний вплив на розвиток шрифтового мистецтва. Дослідження демонструють, що він вдало поєднував традиційні елементи типографічного мистецтва з модернізмом у графічному оформленні, створюючи унікальні шрифтові композиції. Також важливим є подальше вивчення інтеграції традиційних графічних елементів в сучасні медіапроекти та синтезу традиційних і цифрових технологій у візуальному мистецтві.

1.2. Теоретико-методологічні аспекти дослідження

Теоретико-методологічна основа дослідження ґрунтується на поєднанні історичного аналізу, теоретичного моделювання, розбору формоутворення, стилістичної оцінки та критичної контекстуалізації. Такі методи дозволяють визначити еволюцію шрифтового мистецтва, його історичне, культурне та мистецьке значення для фундаментального розуміння, а також для практичного застосування в сучасній образотворчій мистецькій освіті та передачі досвіду наступним поколінням.

Так, для виявлення міжпредметних зв'язків у дослідженнях, присвячених питанню вивчення і застосування методів типографічної і каліграфічної композиції і методів створення нових шрифтів, шрифтових композицій і лєтерингу, застосовувались аксіологічний (ціннісний) та евристичний методи, що простежуються у низці публікацій [5, 6, 8, 42, 51]. Приміром, загальні методологічні питання створення типографіки розглядаються у працях таких відомих фахівців, як: С. Морісон [112; 113],

Б. Уорд [140], У. Двігінс [79], Б. Роджерс [122], Р. Пойнер [120], Е. Рудер [124], А. Уайт [143; 144] та інших. У їхніх виданнях та окремих публікаціях подано визначення типографіки, які стосуються переважно загальних аспектів проєктування книги.

Глибокий і всебічний аналіз різних аспектів теоретико-методологічних засад шрифтового оформлення книжкової обкладинки представлений у монографії Б. Валуєнка «Композиція видання: Мистецтво зовнішнього оформлення книги» (1992), де науково обґрунтовано основні теоретичні принципи типографічної композиції.

Роботи зазначених вище авторів виявилися корисними в пошуках інформації щодо методологічних підходів у проєктуванні шрифту і створенні шрифтових композицій і в мистецтві книжкового оформлення.

Опис здійснених досліджень і формулювання остаточних висновків передбачав застосування методів теоретичних підсумків за допомогою яких було комплексно проаналізовано й узагальнено розвиток латинської і кириличної писемності у контексті історичного видозмінення як графеми, так і шрифтової форми.

У процесі визначення методів художнього формоутворення використовувався історичний метод. Мистецтвознавчі та культурологічні дослідження Я. Ісаєвича, П. Клименка, І. Огієнка, М. Брайчевського, М. Макаренка, П. Білецького, Б. Валуєнка, О. Лагутенко, С. Маслова, Я. Запаска, Г. Ковальчук, О. Іванової. сприяли усвідомленню пам'яток книжкового мистецтва як феномену культури, осмисленню їх значення в розвитку художньої культури України ХХ — початку ХХІ століття і їх соціокультурних функцій.

З метою аргументованого та логічного викладу основних положень роботи, як частину мистецтвознавчого аналізу, було використано порівняльно-типологічний метод розгляду художньо-стильових і технологічних особливостей мистецтва шрифтового оформлення книжкової обкладинки та типографіки і лєтерингу творів ужиткової графіки Для цього

були опрацьовані збірки ескізів робіт О. Снарського з колекцій і фондів Національного художнього музею України та Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, які стали вагомою частиною цього дослідження.

Важливим теоретичним підґрунтям для опрацювання етичних та естетичних проблем у контексті шрифтового оформлення книжкових обкладинок та ужиткової графіки є розгляд історичних, культурних і технічних чинників, які впливають на розвиток шрифтового мистецтва. Наприклад, аналіз естетичних та художніх аспектів українського рукописного шрифту показує значення історичних умов для формування стилю та естетики українського напівуставу та підкреслює зв'язок шрифту з національною культурою.

Для осмислення місця графічної спадщини О. Снарського в практиці сучасного шрифтового мистецтва необхідно вивчити, опрацювати й систематизувати відомості про його особистість і творчість. Такий підхід дасть змогу актуалізувати постать митця в науковому дискурсі, розглянути його внесок у шрифтове мистецтво, зокрема у створення унікальних шрифтових композицій для книжкових обкладинок та ужиткової графіки, а також проаналізувати вплив його праць на розвиток візуальної культури України другої половини ХХ століття.

Важливою складовою роботи над дослідженням став експеримент як один з емпіричних методів. Експериментальні методи були застосовані для перевірки гіпотез дослідження й уточнення висновків. Наприклад, аналіз графічних стилів і методик використання шрифтів та технік художнього оформлення дозволив встановити внесок О. Снарського у розвиток візуальної мови ужиткової графіки 1970–80-х рр.

Важливим підґрунтям у розвідці стало проведення досліджень з визначення критеріїв гармонійного поєднання традиційних і сучасних елементів в проектуванні шрифту, що зумовило використання знань з галузі

типографіки, а також спеціальних знань технології виготовлення друкованих матеріалів, фотоекспозиції, графічних технік образотворчого мистецтва.

Для вивчення шрифтових стилів і технік художнього оформлення було застосовано порівняльно-стилістичний, іконографічний та візуальний аналіз, а також історико-хронологічний і соціокультурний підхід. Використання цих методів дозволило встановити внесок художників-графіків, сучасників О. Снарського, у розвиток графічного мистецтва та типографіки і проаналізувати зміни і значення візуальної комунікації у соціокультурному контексті, у межах якого розгорталася їхня творча діяльність.

Застосування комплексного підходу — історико-культурного, мистецтвознавчого, технологічного, а також експериментального і функціонально-аналітичного — у цьому дослідженні дало змогу виокремити основні напрями гармонійного поєднання історичних, традиційних та сучасних елементів графем у проектуванні шрифту. Проведені спостереження дали підстави для окреслення естетичних і функціональних критеріїв, що враховують історичні та культурні особливості, а також сучасні технологічні можливості у створенні шрифтів.

Метод мистецтвознавчого аналізу застосовувався при виявленні стильових особливостей друкованих видань, при розгляді художніх прийомів, властивих різним типам книжкового оформлення, індивідуальному стилю майстрів, особливостям типового оформлення тиражованих виробів, формотворення, декору, орнаментики. У межах мистецтвознавчого аналізу застосовувалися різні підходи, зокрема: виявлення стилістичних рис, характерних для періодів використовуваних шрифтів та інших графічних елементів у книговидавництві; оцінку професійної майстерності створення обкладинки, специфіки художнього оформлення тиражованих виробів та аналіз художніх прийомів в різних типах книжкового і ужиткового мистецтва.

При вивченні зображень, декору, окремих сюжетів та образів художніх творів, присвячених різним часовим і географічним культурним періодам, застосовувався іконографічно-іконологічний метод. Цей метод дозволив не

лише аналізувати візуальні характеристики, але й розкривати глибші символічні значення та культурні контексти, пов'язані з досліджуваними творами. Так, деякі публікації [50–55] безпосередньо висвітлювали художні особливості графічної роботи О. Снарського та його вплив на шрифтову стилізацію, аналізуючи його внесок у розвиток візуального мистецтва та шрифтового оформлення творів різноманітних народів світу.

Крім того, останніми роками науковці та практики галузі дедалі частіше звертаються до проблем, пов'язаних як з образними можливостями шрифта, так і з можливостями технічного використання шрифтової гарнітури для багатьох мов світу, що є ознакою звернення до поглибленого вивчення конструктивних і естетичних особливостей типографіки різних видів писемностей в сучасній науці. Так, аналіз візуальних та натурних (речових) джерел дає змогу розглядати проблематику шрифтового мистецтва й типографіки з позицій комплексного міждисциплінарного підходу. Це включає в себе вивчення історичних, культурних, технічних та естетичних аспектів, що дозволяє глибше зрозуміти взаємодію між різними елементами шрифтового оформлення книжкової обкладинки та творів ужиткової графіки на основі творчості О. Снарського.

Висновки до першого розділу

Огляд історіографії свідчить про те, що питання шрифтового мистецтва у наукових дослідженнях висвітлювалися досить широко. Значну увагу приділено джерелам латинської й кириличної писемності, еволюції шрифтових стилів і їхньому впливу на формування візуальної культури. Виявлено, що за останнє десятиліття була опублікована помітна кількість перевидань класичних праць із типографіки та лєтерингу, а також сучасних видань, які осмислюють проблеми мистецтва шрифту з нових позицій. Однак кількість і глибина нових досліджень, що аналізують інтеграцію сучасних технологій у традиційні методи шрифтового оформлення, мультимедійну адаптацію класичних творів у контексті сучасної візуальної культури та

застосування історичних мотивів у сучасному образотворчому мистецтві з метою переосмислення культурного спадку минулого, залишається недостатньою.

Дослідження кирилиці, її джерел та еволюції були проведені багатьма українськими дослідниками ХХ століття: М. Брайчевським, С. Висоцьким, А. Грузинським, М. Грушевським, Я. Запаском, Я. Ісаєвичем, О. Івановою, П. Клименком, Г. Ковальчуком, П. Поповим, М. Макаренком, С. Масловим, В. Овчінниковим, І. Огієнком, М. Різником, М. Тарановим, В. Мітченком. Водночас ними мало уваги приділено зв'язкам між класичними і сучасними підходами до шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки, а також інтеграції цих підходів у сучасні медіапроекти і візуальну комунікацію на тему культурного спадку.

Відсутні дослідження, які б детально розглядали творчість О. Снарського та його внесок у мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки і ужиткової графіки. Це свідчить про необхідність більш комплексного вивчення його робіт та їхнього впливу на розвиток української графіки, інтеграції традиційних шрифтів у сучасний дизайн і використання новітніх технологій у типографічних практиках.

Джерельну базу дослідження складають архівні матеріали, зібрання робіт О. Снарського, ескізи, оригінал-макети шрифтових таблиць, фотографії робіт та альбоми, що містяться в методичних фондах, бібліотеках та архівах музеїв. Опубліковані роботи, книги, каталоги, журнали та інші видання, пов'язані з діяльністю О. Снарського, включаючи книжкові обкладинки, рекламні матеріали та ужиткову графіку. У процесі дослідження було опрацьовано спеціалізовану літературу — книги та статті з історії типографіки та шрифтового оформлення, біографічні та монографічні дослідження про сучасників та колег О. Снарського, а також роботи з проєктування та методів створення рекламної продукції, ужиткової графіки і шрифту.

Дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує історичний, аналітичний, порівняльний і стилістичний методи, а також аналіз

формоутворення, систематизацію, узагальнення та інтерпретацію досліджуваного матеріалу. Застосування цих методів дало змогу розглянути шрифтове мистецтво О.Снарського в контексті розвитку української книжкової та ужиткової графіки другої половини ХХ століття, виявити художньо-стильові особливості його творів, композиційні принципи організації площини, засоби графічної виразності й способи поєднання шрифту з візуальним зображенням. Такий комплексний підхід сприяв глибшому осмисленню внеску О.Снарського у формування української шрифтової ідентичності та розкриттю значення його спадщини для сучасної образотворчої практики й мистецької освіти.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД ТА ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ШРИФТОВОЇ ГРАФІКИ О. СНАРСЬКОГО

2.1. Шрифтове оформлення книжкової обкладинки і ужиткової графіки в Україні другої половини ХХ ст.

У другій половині ХХ століття шрифтове оформлення набуло особливого значення в системі української книжкової та ужиткової графіки, ставши не лише засобом передачі інформації, а й важливим інструментом формування художнього образу сторінкового видання чи об'єкта ужиткової графіки. У цей період відбувалися суттєві соціокультурні трансформації, що безпосередньо впливали на розвиток візуальної культури, зокрема на мистецтво шрифту. Шрифтова графіка стала одним із ключових чинників, які визначали характер і стиль української книги, плаката, етикетки, упаковки, а також інших видів ужиткової графіки.

Проблематика шрифтового оформлення полягала у складному поєднанні функціональних, естетичних та ідеологічних завдань, які стояли перед художниками-графіками. З одного боку, шрифт мав забезпечувати чіткість, зручність сприйняття інформації, відповідати вимогам поліграфічного виробництва; з іншого — бути носієм художньої ідеї, відображати національні традиції, відповідати духу часу. Шрифтова культура другої половини ХХ ст. в Україні стала віддзеркаленням загальних тенденцій розвитку поліграфічного виробництва, водночас зберігаючи національні особливості графічного мистецтва. Як зазначає відомий український книгознавець О. Молодчиков в огляді української книги післявоєнного часу, «...висока культура різноманітних шрифтів дозволяє говорити про серйозні досягнення в оформленні сучасної української книги. Особливо слід підкреслити, що піднесення художнього оформлення пов'язане не з окремими виданнями, а характерне для всієї книжкової продукції УРСР» [20, с. 258].

Значення шрифтового оформлення у цей період визначалося такою ж важливою роллю, яку воно відігравало у формуванні візуальної ідентичності української книги та ужиткової продукції. Шрифтова композиція обкладинки, етикетки чи плаката часто ставала першим візуальним контактом глядача з твором, впливала на його сприйняття, формувала емоційний настрій та асоціативний ряд. Як згадує доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України, професор О. Роготченко про період української графіки 1950-х рр., «поняття соціально-естетичних, технічно-формальних можливостей і завдань як книжкової графіки, так і плакату, станкової графіки, стає ширшим, воно збагачується новими технічними засобами, які прийшли у післявоєнний період у видавничу сферу, підвищується художня та поліграфічна культура українських друкованих видань» [45, с. 320].

У другій половині ХХ ст. розвиток шрифтової графіки в Україні відбувався під впливом як загальносвітових тенденцій, так і локальних особливостей, зумовлених історичними, політичними та культурними чинниками. В умовах радянської ідеології художники змушені були шукати компроміс між офіційними вимогами та прагненням до творчої індивідуальності, що відобразилося у стилістичному розмаїтті шрифтових рішень. Водночас як зазначав український мистецтвознавець, професор Б. Валуєнко у той час, «У нашому шрифтовому господарстві треба мати універсальні гарнітури, побудовані на основі класичних зразків, але водночас художники гостро відчують потребу в спеціальних, характерних, цілком оригінальних шрифтах, рисунок яких втілював би стильові, національні та історичні особливості. В Україні давно відчувалася настійна потреба в гарнітурі, яка несла б у собі деякі національні й історичні риси української шрифтової культури» [7, с. 35].

Таким чином, вивчення мистецтва шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки в Україні другої половини ХХ ст. є важливим для розуміння процесів формування національної візуальної

культури, а також для аналізу взаємодії художніх, технологічних і соціальних чинників, що визначали розвиток графічного дизайну цього періоду.

Період другої половини ХХ століття в історії українського шрифтового мистецтва позначений складними соціокультурними, політичними та технологічними процесами, що окреслили характер і напрямки розвитку книжкової та ужиткової графіки. У повоєнний період українська графіка розвивалася в умовах радянської ідеології, яка суттєво впливала як на тематичний, так і на стилістичний спектр оформлення друкованої продукції. Відповідно до офіційної політики, художники-графіки мали дотримуватися принципів соціалістичного реалізму, що передбачало ідеологічну виразність образотворчого мистецтва, зрозумілість і доступність графічного образу для масового глядача.

У 1950–1960-х роках у шрифтовому оформленні переважали класичні гарнітури, використання яких було спрямоване на подолання поверхової естетизації, надмірного прикрашання і формування нейтральних, позбавлених декоративного характеру, візуальних рішень. Як зазначає О. Роготченко: «подібні тенденції з початку 1950-х років спостерігалися не лише в українському та російському, але й у європейському мистецтві загалом. Мистецтво книги ставало на шлях оновлення, тяжіло до органічно цілісного вирішення у гармонійному поєднанні всіх елементів оформлення книги» [45 с. 319]. Водночас поступово зростала роль національних мотивів, що проявлялося у використанні елементів народної орнаментики, стилізації кирилических літер, а також у прагненні до індивідуалізації шрифтових композицій. Як зауважує український художник-графік, науковець, педагог, доктор мистецтвознавства В. Косів: «Якщо декоративні мотиви, способи стилізації, композиційні принципи, характерні для українського арт-деко, мали кількох авторів, то майже всі шрифтові розробки належать Г. Нарбуту. І В. Кричевський, і М. Бойчук (а також окремі інші автори) у своїх шрифтових роботах, хоч і вживали історичні джерела, не досягли такого рівня переосмислення і адаптації до сучасних потреб як Г. Нарбут. Тож у 1940–1980-

х рр. наслідування історичних форм кирилиці відбувалося не так на основі першоджерел, як на основі його розробок» [22 с. 301].

У 1970–1980-х роках спостерігається активізація творчих пошуків у сфері шрифтового мистецтва. З’являються авторські шрифти, що відзначаються індивідуальністю, образністю, експериментальністю форм. Водночас шрифтове оформлення залишалося під впливом офіційної естетики, яка вимагала лаконізму, ідеологічної виразності та технологічної доцільності. Як підкреслює В. Косів: «окремі зразки складних шрифтових композицій у плакатах виконували здебільшого художники, які спеціалізувалися на оформленні книги. Їхні літери індивідуальні та впізнавані, як правило, це результати тривалих пошуків... Незважаючи на те, що соцреалізм був впроваджений керівництвом країни, регламентований численними документами й контрольований і партійними органами, і професійними спілками, ані партійні, ані інші офіційні директиви не зачіпали питання стилістики виконання творів» [22 с. 314–315].

Важливим чинником розвитку шрифтової графіки була поява нових поліграфічних технологій, зокрема впровадження офсетного друку, розвиток кольорової репродукції, фотонабору, що розширювало можливості художників у створенні складних композицій, використанні різноманітних гарнітур, кольорових ефектів. Як у 1970-х роках зазначав Б. Валуєнко, «...художники книги нині багато уваги приділяють естетиці й виразним якостям форми знаків текстового повідомлення — набірному шрифтові. Останні досягнення фотонабору відкривають нові можливості шрифтового оформлення. Збільшення, трансформація, всілякі накладання набірних знаків, їхня орнаментальна інтерпретація сприяли поширенню так званого літеризму (від «літера») — активного використання в оформленні книги виразних якостей шрифту. Композиційне поєднання набірному шрифту з фотографією поклало початок новому прийому оформлення книги та реклами — так званому друкофото (typophoto)» [5, с. 71–72].

У 1980–1990-х роках, на тлі поступової лібералізації суспільно-політичного життя та здобуття Україною незалежності, шрифтове мистецтво отримує новий імпульс до розвитку. З’являється більша свобода творчого самовираження, активізується пошук національної ідентичності у шрифтових формах, розширюється спектр стилістичних і композиційних рішень. Паралельно з цим в Україні активно розвивається новий етап повернення до конструктивізму в книжковому оформленні. Значний вплив на фахівців у цій сфері мала книга швейцарського викладача графічного дизайну Е. Рудера «Типографіка». У цьому виданні детально аналізується питання використання різних шрифтових рішень у друкованих матеріалах. За дослідженнями українського каліграфа, художника-графіка, автора низки статей з історії і теорії українського рукописного шрифту В. Мітченка, «книги здебільшого стали оформлювати фотонабірним і набірним шрифтами. Знову (як і в другій половині 20-х років ХХ століття) увійшли в моду рубані шрифти, що найбільшою мірою відпо-відали принципам функціональності. Рукописний шрифт продовжували ви-користовувати в окремих випадках при оформленні художньої літератури, науково-популярних видань з історії й етнографії, а також іноді — поезії і творів для дітей» [33, с. 123].

Таким чином, історичний контекст розвитку шрифтового мистецтва в Україні другої половини ХХ ст. характеризувався поєднанням ідеологічних, технологічних та культурних чинників, що зумовили формування унікального стилю української шрифтової графіки, її поступову еволюцію від класичних і авангардних форм до індивідуалізованих, експериментальних рішень, які стали основою для подальшого розвитку національного графічного дизайну.

Наприкінці другій половині ХХ століття шрифтове оформлення книжкової обкладинки в Україні формувалося під впливом суспільних запитів, загальної естетики «інтернаціонального стилю» та розвитку поліграфічної індустрії, що визначили характерні тенденції й стилістичні особливості цього виду графіки. Однією з провідних тенденцій стало прагнення до лаконізму, чіткості та функціональності шрифтових композицій. Це було зумовлено не

лише вимогами масового поліграфічного виробництва, а й ідеологічною настановою на доступність і зрозумілість для широкого загалу. Як зазначає В. Косів: «Цей період був складним з огляду на певні ідеологічні та суспільно-культурні протиріччя. З одного боку — інформаційна революція, розвиток засобів комунікації спонукали глобалізаційні та уніфікаційні процеси, з іншого — становлення держави було пов'язане з відродженням традиційної культури і формуванням національної візуальної ідентичності» [22, с. 76].

Водночас у шрифтовому оформленні книжкових обкладинок активно використовувалися декоративні елементи, стилізовані під народне мистецтво. Це проявлялося у застосуванні орнаментальних мотивів, стилізації кирилических літер, використанні рукописних шрифтів, що відсилали до традицій рукописної та друкованої книги доби українського бароко. У дослідженнях культурних пам'яток різних історичних епох видатного українського археолога і мистецтвознавця, професора Української академії мистецтв М. Макаренка, зазначається що українські художники-графіки прагнули поєднати досягнення світової шрифтової культури з локальними традиціями. Осмислюючи народну орнаментику й історичні форми кирилического письма як важливі джерела національної шрифтової виразності, дослідник підкреслював відмінність між давніми рукописними мотивами, заснованими переважно на плетінкових композиціях, і декоративною системою української друкованої книги, у якій домінували рослинні форми. За його спостереженнями — «серед рукописних найбільше маємо тих малюнків, що складаються з переплетених смужечок, стьожок, з додатком тварин і дуже мало рослин, гілок, листів, цебто традиційні мотиви рукописної книги, що залишилися від XIII–XIV віків і йшли не перериваючись через XV ст. у XVI вік. Композиція їхня багата, пишна. Тоді як навпаки — у всіх прикрасах в друкованій книзі українського походження не тільки переважає, але й панує інший мотив, а саме — рослина, гілка, лист, квітка. Немає ніде сухої плетінки, одноманітної схеми, немає бідних композицій... Все соковите, багате на форми, грамотний має рисунок» [30, с. 69].

Характерною особливістю шрифтового оформлення у другій половині ХХ століття стала органічна інтеграція шрифту в загальну композицію обкладинки. Шрифт часто взаємодіяв з ілюстрацією на рівні орнаменту, створюючи єдиний художній ансамбль, у якому текстова й зображальна частини гармонійно поєднувалися. Як виявляє відома представниця нашого часу, українська вчена, освітянка, докторка мистецтвознавства О. Лагутенко «сприйняття літери звільняється від автоматизму, на поверхню піднімається зображальна природа літери-знака. У пошуку графічної виразності літери В. Кричевський, Г. Нарбут та їх послідовники зверталися до стародруків, рукописної книги. Завдяки творчій роботі художників над написанням шрифтів актуалізується конкретне відчуття мови, слова. Разом з тим, кожна літера в цілому з її горизонтальними, вертикальними, кутастими чи округлими елементами нагадує орнамент. Виникає можливість метаморфози літери і малюнка» [28, с. 105].

У середині та протягом другої половини ХХ століття зростає інтерес до експерименту, з'являються авторські шрифти, що відзначаються індивідуальністю, образністю, експериментальністю форм. Це було зумовлено як прагненням художників до самовираження, так і поступовою лібералізацією культурного простору. Як зауважують доценти кафедри візуального дизайну і мистецтва Інституту архітектури та дизайну Львівської політехніки Р. Галишич, кандидат мистецтвознавства, О. Мер'є, кандидат архітектури та В. Лучейко: «українська графіка з використанням минулої спадщини, відображається у роботах Григорія Нарбута. Ним було створено кілька українських гарнітур, які ґрунтувалися на вивченні та освоєнні українських традицій. Завдяки роботам Г. Нарбута разом з учнями можна виділити основні принципи цих шрифтів. Перше з яких є пропорційне відношення ширини до висоти стійок. Формотворча сітка вільна, криволінійна. Присутня гармонійність мас та наявні декоративні елементи, які надають емоцій та особливого художнього забарвлення. Еліпси, параболи, гіперболи, покладені в основу знаків. Ольга Юнак і Володимир Фатальчук в

40–50 роках ХХ ст. стали авторами кількох українських гарнітур, які є характерними та унікальними» [8, с. 207].

У зв'язку з масовим виробництвом книжкової продукції, значна частина обкладинок характеризувалась уніфікованими шрифтовими рішеннями, застосуванням стандартних гарнітур, вибором типових розмірів, способів і розташування написів на обкладинці, орієнтацією на вимоги і стандарти видавництв, що стосувалися оформлення назв, авторів, серій тощо. Проте навіть у межах стандартизації художники знаходили можливості для творчого самовираження. Таким чином, основні тенденції та стилістичні особливості шрифтового оформлення книжкової обкладинки в Україні другої половини ХХ ст. визначалися поєднанням лаконізму, декоративності, національних мотивів, експериментальності та впливу поліграфічних технологій, що забезпечило формування унікального стилю української книжкової графіки.

Взаємозв'язок шрифтової культури з розвитком ужиткової графіки в Україні другої половини ХХ ст. є одним із ключових аспектів формування національної візуальної ідентичності. Шрифтове оформлення, що розвивалося в межах книжкової графіки, мало безпосередній вплив на інші види ужиткової графіки, зокрема плакат, етикетку, упаковку, рекламну продукцію та інші форми масової комунікації. Відповідно до спостережень українського художника, мистецтвознавця, автора низки посібників з мистецтва шрифту, графіки і графічного дизайну М. Куленка, «у 1962 році в постанові уряду від 26 квітня визначалась участь художника в створенні виробів промисловості та їхньому оформленні не просто бажаною, але й обов'язковою. У Києві був створений науково-дослідний інститут технічної естетики, реорганізований потім у Національний науково-дослідний інститут дизайну, де чільне місце відведено відділу графічного ди-зайну» [24, с. 338].

Шрифт у структурі ужиткової графіки виконував не лише інформативну, а й емоційно-образну функцію. Його пластика, ритм, пропорції та декоративність сприяли формуванню впізнаваного стилю продукції, підкреслювали її тематичну спрямованість і відповідали вимогам часу. Однак,

як зазначає В. Косів, образна (емоційно-асоціативна) складова шрифтових композицій не завжди розкривалася повною мірою, поступаючись функціональним та комунікативним можливостям графічного мистецтва: «розглядаючи національну стилістику українських творів графічного дизайну другої половини ХХ ст., варто зауважити, що більшість авторів вирішувало комунікативні завдання образотворчими засобами, використовуючи прийоми станкової графіки та декоративно-ужиткового мистецтва» [22, с. 77].

Важливим чинником взаємозв'язку між книжковою та ужитковою графікою була спільність художніх принципів, зокрема прагнення до гармонійного поєднання текстової та зображальної частин, використання декоративних елементів, стилізації під народне мистецтво. Композиційна організація шрифтового оформлення визначалася прагненням до гармонії між текстовою та зображальною частинами, що забезпечувало цілісність художнього образу не лише в книжковій, а й в ужитковій графіці.

Технічний прогрес у поліграфії, впровадження нових друкарських технологій, а також розширення спектру поліграфічних матеріалів сприяли активному обміну ідеями між різними галузями графічного мистецтва. Це дозволило художникам експериментувати з формою, кольором, фактурою шрифту, що відобразилося у збагаченні візуальної мови ужиткової графіки. Водночас уніфікація шрифтових рішень, зумовлена масовим виробництвом, забезпечувала впізнаваність продукції та відповідність її естетичним і функціональним вимогам. Саме поєднання нових технічних можливостей із художнім пошуком дало змогу формувати спільні принципи композиції шрифтових і графічних елементів, сприяло гармонізації окремих складових ужиткової графіки та формуванню цілісного візуального простору.

Таким чином, взаємозв'язок шрифтової культури з розвитком ужиткової графіки в Україні другої половини ХХ століття виявлявся у спільності таких художніх принципів, як: лаконізм, функціональність, ритм, декоративність, стилістична цілісність, а також прагненні поєднати національні традиції з сучасними тенденціями графічного мистецтва.

Вплив радянської ідеології, політики та технічних можливостей на шрифтову графіку в Україні другої половини ХХ століття був визначальним і багатогранним. Передусім, радянська ідеологія жорстко регламентувала зміст і форму друкованої продукції, зокрема книжкової та ужиткової графіки. Офіційна естетика соціалістичного реалізму вимагала від художників-графіків дотримання принципів ідеологічної виразності, зрозумілості та доступності мистецтва для масового глядача. Як засвідчує О. Молодчиков, шрифтове оформлення залишалося під впливом офіційної естетики, що вимагала лаконізму, ідеологічної виразності та доступності, що підтверджується постановою ЦК ВКП(б) 1945 року про поліпшення зовнішнього вигляду книги відповідно до її цільового призначення: «Всесоюзна нарада працівників видавництв і поліграфічної промисловості у лютому 1955 р. також звернула увагу на необхідність постійного піднесення культури видань радянської книги. Другим фактором, який позитивно позначився на поліпшенні зовнішнього вигляду книги, слід визнати створення на Україні у післявоєнні роки міцної поліграфічної бази, забезпечення друкарень різноманітними наборними засобами — шрифтами та політипажами» [20, с. 284].

Політичний контроль над видавничою справою обмежував свободу творчого експерименту, сприяв уніфікації шрифтових рішень та стандартизації композиційних прийомів. Вибір шрифтових гарнітур, їхня стилістика та навіть розміщення на обкладинці часто визначалися не лише художніми, а й ідеологічними міркуваннями. Відповідно до вимог часу, шрифт мав бути чітким, який можна легко читати, мав бути позбавленим надмірної декоративності, що могло трактуватися як формалізм або відхід від «народних» і «соціалістичних» ідеалів. Однак навіть у межах ідеологічних та технічних обмежень українські художники-графіки знаходили можливості для творчого самовираження, впроваджували елементи національної стилістики, експериментували з композицією та декоративністю шрифту.

Таким чином, радянська ідеологія, політика та технічний рівень поліграфії визначали основні параметри шрифтової графіки в Україні другої

половини ХХ століття, обмежуючи свободу творчості, але водночас стимулюючи пошук нових засобів виразності в межах дозволеного. Це сприяло формуванню унікального стилю української шрифтової графіки, що поєднував вимоги часу з прагненням до відродження національних традицій.

Визначні майстри та школи шрифтового мистецтва другої половини ХХ століття відіграли ключову роль у формуванні національного стилю української книжкової та ужиткової графіки. Їхня діяльність була спрямована на поєднання досягнень світової типографічної культури з глибоким осмисленням і творчою інтерпретацією національної шрифтової спадщини.

Серед провідних майстрів, які зверталися до активної роботи з книжкової графіки цього періоду, варто відзначити: Сергія Адамовича, Анатолія Базилевича, Ольгу Юнак, Володимира Фатальчука, Володимира Авраменка, Григорія Гавриленка, Федора Глущука, Олександра Данченка, Володимира Куткіна, Олександра Шоломія, Віктора Григор'єва, Кіру Полякову, Олександру Павловську, Юрія Литвинчука, Олену Яблонську, Валентина Литвиненка, Віктора Глуздова, Віктора Полтавця, Надію Лопухову, Олену Кульчицьку, Йосипа Дайця, Михайла Дерегуса, Олександра Довгаля, Василя Касіяна, Федора Коновалюка, Абрама Резниченка, Василя Стеценка, Зіновія Толкачова, Ісака Хотінка, Георгія Якутовича, Василя Чебаника. Також доречно звернути увагу на художників, мистецький талант яких розкрився у оформленні книжкової обкладинки і в ужитковій графіці: Анатолія Пономаренка, Володимира Юрчишина, Олександра Ком'яхова, Василя Хоменка, Морица Шаншейна, Арона Каганера, Соломона Бродського, Бориса Бродського, Лазаря Склітовського, Бориса Валуєнка, Костянтина Калугіна, Василя Кононенка, Рафаеля Масаутова, Юлія Шейніса. Серед них значне місце посідає ім'я О. Снарського, внесок якого є особливо вагомим у формування національної шрифтової традиції. Як підкреслює М. Куленко: «У кінці 1960-х на початку 1970-х років у художньому оформленні видань відчувається прагнення митців показати красу шрифтів, найбільш гармонійно

розмістити їх, досягти ансамблевої єдності набірних смуг з різними елементами оформлення» [24, с. 257].

Важливу роль у становленні національного стилю відіграли художні школи, що склалися навколо провідних вищих навчальних закладів, зокрема Київського художнього інституту (нині НАОМА), Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині ЛНАМ) та Харківського художньо-промислового інституту (нині ХДАДМ). Саме тут формувалися основи професійної підготовки графіків, розвивалися традиції українського шрифтового мистецтва, здійснювався обмін ідеями між поколіннями митців. Школи продукували відмінні «почерки»: київська школа спиралася на академічну ясність і книжкову традицію, львівська — на декоративність і локальні орнаментальні мотиви, харківська — на раціоналізм і конструктивність макету, але всі вони — вирізнялися глибоким розумінням ролі шрифту як носія національної ідентичності, та розвивали викладання мистецтва шрифту на основі української рукописної і друкарської кириличної писемності.

З наближенням незалежності України наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років внесок визначних майстрів ХХ ст. у формування національного стилю набув ширшого визнання й був переосмислений у нових культурно-історичних умовах. Саме напрацьовані ними принципи — звернення до української орнаментики, каліграфічної традиції, гармонійного поєднання текстової та зображальної частин, а також розвиток авторських шрифтів — стали важливим підґрунтям для оновлення української книжкової та ужиткової графіки наприкінці ХХ ст. Вони забезпечили їй впізнаваність, художню цілісність і виразну національну своєрідність. У цьому контексті доречно згадати спостереження В. Косіва, який, характеризуючи процес повернення національного характеру українській прикладній графіці упродовж ХХ ст., зазначає: «над поверненням національного характеру українській прикладній графіці у ХХ ст. працювали Г. Нарбут, М. Бойчук і бойчукісти, В. Кричевський, В. Єрмилов, П. Ковжун, М. Кирнарський,

О. Юнак, В. Фатальчук, М. Яців та інші графіки. Основними методами «етнізації», наприклад, шрифтових накреслень були: відновлення графем та деталей, характерних для уставу і напівуставу, використання форм українського барокового скоропису, додавання орнаментальних елементів українського модерну» [22, с. 77].

Окрім авторських українських шрифтів впродовж 70–80-х років ХХ століття починає з'являється багато шрифтів для акцидентного набору на основі західних зразків, що забезпечувало впровадження експериментальних композицій, які відзначалися прагненням до новизни. Так з початку 1970-х років виходять друком альбоми зі шрифтами О. Снарського, де ми бачимо чимало перекладів на кирилицю популярних на той час шрифтів. Західні зразки шрифтів представлені переважно як переробки сучасних латинських наборних шрифтів, зокрема гротесків, антикв, курсивів та рекламних шрифтів [158]. Вони включають різні варіанти декоративних і рекламних шрифтів, наприклад: «Містраль» за Р. Ескофоном (R. Excoffon), трафаретний шрифт Ф. Коссака (F. Cossak), рекламний на основі шрифту П. Шоу (P. Shaw), декоративні різновиди за Е. Нердінгером і Х. Беком (E. Nerdinger, H. Beck), курсивний рекламний за В. Веге (V. Wege), антикву з левосторонніми засічками Х. Бека (H. Beck), а також нахилений жирний декоративний шрифт для рекламних робіт за Х. Коргер (H. Korger) [49, с. 6–7].

Типовими для української шрифтової графіки другої половини ХХ століття були гармонійне поєднання шрифту й ілюстрації, використання контрасту, ритму, декоративних елементів, а також експеримент із формою у межах технічних можливостей поліграфії і фотонабору. Це забезпечило формування виразного національного стилю, що поєднував традиції у книжковому оформленні з сучасними тенденціями до наслідування західним зразкам у вжитковій графіці.

Вагомий внесок у формування національного стилю зробили провідні майстри та художні школи, які послідовно впроваджували елементи української орнаментики, каліграфічної традиції, розвивали авторські шрифти

й прагнули до гармонії між текстовою та зображальною частинами. Типові композиційні рішення цього періоду ґрунтувалися на органічному поєднанні шрифту й ілюстрації, використанні контрасту, ритму, декоративних елементів, а також експерименті з формою та кольором у межах технічних можливостей поліграфії. Таким чином, шрифтове оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки в Україні другої половини ХХ століття стало важливим чинником формування національної візуальної культури, сприяло збереженню й розвитку української ідентичності, а також інтеграції вітчизняного графічного мистецтва у світовий культурний простір.

2.2. Особливості формоутворення книжкової обкладинки авторства О. Снарського 1950–1980-х років

У другій половині ХХ століття українська книжкова графіка переживала період активного розвитку, що супроводжувався пошуками нових форм, стилістичних рішень і засобів художньої виразності. В цьому контексті особливого значення набуває творчість Олега Снарського, одного з провідних майстрів шрифтового та композиційного оформлення книжкової обкладинки. Доробок художника є яскравим прикладом поєднання національних традицій із сучасними тенденціями графічного дизайну, що дозволяє розглядати його як важливий етап у формуванні української візуальної культури другої половини ХХ століття.

Незважаючи на значний внесок О. Снарського у розвиток української книжкової графіки, питання щодо особливостей його підходу до оформлення обкладинок, специфіки шрифтових рішень і впливу на формування національного стилю залишаються недостатньо вивченими у сучасному мистецтвознавстві.

Актуальність вивчення творчості О. Снарського визначається кількома чинниками. По-перше, його роботи є зразком гармонійного поєднання шрифту й ілюстрації, що стало визначальною рисою української книжкової графіки другої половини ХХ століття. По-друге, аналіз творчості митця дозволяє

простежити еволюцію національних мотивів у шрифтовому оформленні, а також вплив соціокультурних і технічних чинників на формування художнього образу обкладинки. Як зазначає український мистецтвознавець, дослідник мистецтва малої графіки П. Нестеренко «розкута творча фантазія українських художників книжки демонструвала нові прийоми komponування обкладинок та інших деталей оформлення; дедалі частіше шрифт виконував не лише інформативні функції, а й суто декоративні. Культура шрифтів, їхня індивідуальна характерність, багатство й різноманітність у поєднанні з різними кольорами ледеринів і найновіших поліграфічних матеріалів визначали високий рівень графічної майстерності художників» [38, с. 60].

Дослідження особливостей формоутворення книжкової обкладинки у творчості О. Снарського сприяє глибшому розумінню процесів розвитку української графіки, дає змогу окреслити роль майстра в розвитку українського шрифтового мистецтва та визначити його внесок у формування сучасної візуальної культури України.

О. Снарський належить до когорти провідних художників-графіків другої половини ХХ століття, чия діяльність суттєво вплинула на розвиток книжкового та ужиткового мистецтва в Україні. Його професійне становлення відбувалося у період, коли українська художня культура перебувала під впливом радянської ідеології, але водночас зберігала тяглість національних традицій та прагнення до творчого оновлення.

Народився художник у Києві 15 квітня 1923 року. Свої перші знання з рисунка та кольорознавства отримав у 1930-ті роки в ізостудії центрального будинку піонерів, а практичні навички роботи зі шрифтом опанував у майстерні, яка робила рекламу для всіх кінотеатрів міста Києва. Мистецтву книжкової, ужиткової графіки та плакату він навчався під керівництвом видатних українських майстрів Іларіона Плещинського і Антона Середи (учня Георгія Нарбути), завдяки чому успадкував і далі розвивав шрифтові традиції митців з плеяди Г. Нарбути [50, с. 189].

Під час окупації Києва і евакуації молодих художників до Самарканду О. Снарський здобув фахову освіту у провідному мистецькому навчальному закладі — Ленінградському інституті живопису, скульптури та архітектури, що розташовувався там в період з 1941 по 1944 роки. Під керівництвом О. Овчинникова, С. Сигалова сформувалися його основні художні принципи та естетичні орієнтири [47, с. 431]. Починаючи з 1950-х років, він активно працював у сфері книжкової графіки, співпрацюючи з провідними видавництвами України. Його творчий доробок охоплює широкий спектр книжкових обкладинок, ілюстрацій, плакатів та зразків ужиткової графіки, що відзначаються високим професіоналізмом, композиційною цілісністю та глибоким розумінням ролі шрифту у формуванні художнього образу.

Загальна характеристика творчого шляху О. Снарського засвідчує його послідовне прагнення до гармонійного поєднання шрифтових і зображальних елементів, використання національних мотивів, а також експеримент із композицією та технікою. Як зазначає відомий український мистецтвознавець О. Куз'янець: «Олег Снарський багато працює над оформленням книжок, створенням поштових листівок і рекламних плакатів, захоплюється шрифтом. Співпрацює з видавництвами “Мистецтво”, “Плакат”, “Реклама”. У 1979 році отримує диплом за краще видання на Республіканському конкурсі “Мистецтво книги”» [152].

У своїй творчості О. Снарський демонстрував глибоке розуміння специфіки книжкової обкладинки як особливого виду графічного мистецтва, де шрифт виступає не лише носієм інформації, а й повноцінним елементом художньої композиції. Його роботи вирізняються лаконізмом, виразністю, гармонією між текстом та ілюстрацією, а також послідовним впровадженням національних стилістичних ознак. Значення творчості О. Снарського полягає у тому, що він зумів поєднати традиції українського мистецтва з актуальними тенденціями шрифтового оформлення обкладинки, творів ужиткової графіки із великим доробком таблиць-абеток. Його важливий дидактичний матеріал з типографіки і впізнавана шрифтова база акциденцій широко застосовувалися

графіками, монументалістами, художниками-оформлювачами, художниками реклами, скульпторами, архітекторами, розробивши важливий дидактичний матеріал з типографіки і впізнавану шрифтову базу акциденцій, яка через широке розповсюдження та стали важливою складовою національної візуальної культури другої половини ХХ ст.

Особиста бібліотека О. Снарського містить чимало книжок з історії розвитку писемності і шрифту, орнаменталістики, геральдики, філателістики, нумізматики, боністики, фалеристики і вексилології різних історичних періодів, а також літературу про історію і мистецтво книги, шрифт і орнамент, надруковані протягом першої і другої половини ХХ ст., серед яких чимало закордонних видань, наприклад таких як: «Орнамент, оздоблення та знаки» Вольфганга Генце, «270 шрифтів» Гельмута Баура, «Шрифт та письмо» Гільдегарда Коргера, «Літера: історія письма та сучасне мистецтво летерингу» Тібора Шанто, «Мистецтво летерингу» Альберта Капра, «Фотонабірні шрифти» Капра і Шефера, «Знаки, бренди та печатки» Ясабуро Куваями, та багато літератури по українському ужитковому мистецтву. Це не лише дає повне уявлення про коло інтересів О. Снарського, а й характеризує його ставлення до методів роботи над створенням шрифтів і книжкових обкладинок.

Творчість О. Снарського у сфері книжкової графіки охоплює кілька десятиліть і відзначається послідовним розвитком індивідуального стилю, що поєднує риси національної шрифтової традиції з актуальними тенденціями світової типографіки. Його книжкові обкладинки 1950–1980-х років вирізняються гармонійним поєднанням шрифтових форм і зображальних елементів, лаконізмом композиції, а також глибоким осмисленням ролі шрифту як повноцінного художнього засобу.

Однією з визначальних особливостей творів книжкової обкладинки авторства О. Снарського є їх тісний зв'язок з засадами формоутворення ужиткової графіки й прагнення до цілісності композиції, де шрифт і зображення взаємодіють як рівноправні компоненти. Шрифтові елементи

органічно інтегруються в загальну композиційну структуру книжкової обкладинки, акцентуючи її ритм, динаміку та змістову спрямованість. Такий підхід засвідчує вплив попереднього досвіду художника-оформлювача в галузі прикладної графіки — зокрема у створенні етикеток, марок, листівок, плакатів, буклетів, афіш і зовнішньої реклами. Як зазначала відома українська скульпторка, очільниця Спілки радянських художників України у 1968–1970 рр. Галина Кальченко про основні дослідження художника: «Олег Снарський дає матеріал про історію письма взагалі і про роботу над шрифтами зокрема, а також багато розробок шрифтів, якими можна користуватися для різних цілей: наочної агітації, реклами, побутової і промислової графіки, всіх видів художнього оформлення — виконання текстів на склі, металі, тканинах, дереві, при виготовленні рельєфних і накладних літер тощо» [150, с. 1].

Важливою рисою творчості майстра є використання декоративних мотивів, стилізованих під українське народне мистецтво. О. Снарський активно застосовував орнаментальні елементи, стилізував кириличні літери, вводив у композицію мотиви, характерні для української вишивки, різьблення чи народного розпису. Всіляко прагнув розкрити стильові риси відповідного історичного періоду, регіону чи культурної традиції. Звідси так багато стилістичного різноманіття в творах художника. Не намагання змішувати стилі, а прагнення виявити зміст відповідною шрифтовою формою кожного окремого твору, визначають його художньо-шрифтову творчість. Як підкреслював В. Кричевський «під українське будівництво можна підвести і архаїчний український стиль, і український барокко, і український емпіре, але змішувати їх меж собою буде і не грамотно і не розумно. Так і в українським мистецтві взагалі: треба іменувати речі відповідно стильній їх чистоті, або залежності» [23, с. 32].

Ще однією характерною рисою роботи художника є лаконізм і стриманість у використанні кольору та графічних засобів. О. Снарський часто обмежувався кількома домінуючими кольорами, що дозволяло зосередити увагу на композиції та шрифтових акцентах. Такий підхід відповідав як

вимогам поліграфічної технології того часу, так і загальній тенденції до функціональності та виразності.

У 1970–1980-х роках у творчості О. Снарського простежується зростання експериментальності: з'являються авторські шрифти, складніші композиційні побудови, активніше використовується контраст між різними гарнітурами, масштабами та фактурами. Водночас художник зберігає вірність принципу гармонії між текстом і зображенням, що є рисою, властивою його стилю.

Шрифтові рішення у творчості О. Снарського посідають центральне місце у формоутворенні книжкової обкладинки, визначаючи не лише інформативну, а й художню структуру видання. Він розглядав шрифт як повноцінний елемент композиції, що здатен формувати настрій, підкреслювати зміст твору та створювати цілісний візуальний образ. Однією з характерних ознак шрифтових рішень є органічна інтеграція тексту в загальну композицію обкладинки. Шрифт не існує ізольовано, а взаємодіє з ілюстрацією, декоративними елементами, кольоровими акцентами. Такий підхід дозволяє досягти гармонії між усіма складовими обкладинки, забезпечуючи її цілісність і виразність.

О. Снарський активно використовував різноманітні гарнітури, поєднував рукописні й друковані шрифти, експериментував із масштабом, ритмом, розташуванням літер. Часто застосовувався контраст між різними шрифтовими стилями для акцентування окремих елементів композиції, підкреслення ієрархії інформації. Важливим прийомом було також використання стилізованих кирилических літер, що відсилали до української каліграфічної традиції та народного мистецтва. Як зазначав В. Мітченко: «своєрідна каліграфічна традиція існувала на Україні завжди — починаючи з перших знаків на посуді Трипільської культури. Могутньо проявила вона себе в XI–XIII віках. Найдавніші з відомих нам взірців були створені в Києві («Остромирове Євангеліє» — 1037 р. та «Київські глаголичні аркуші»).

Барокко кінця XVI — початку XVIII віків подарувало нам зразки прегарного скоропису на документах військових і ратушних канцелярій» [35, с. 24].

Композиційні прийоми, які застосовував О. Снарський у процесі створення книжкових обкладинок, вирізняються прагненням до гармонійної взаємодії шрифту з ілюстрацією, що забезпечує цілісність художнього образу видання. О. Снарський активно використовував такі композиційні прийоми, як ритмічне розташування шрифтових блоків, поєднання різних масштабів і гарнітур, а також акцентування окремих слів або фрагментів тексту за допомогою кольору, фактури чи декоративних елементів. Важливим прийомом було інтегрування шрифту в ілюстративний простір: текст міг повторювати контури зображення, підкреслювати його динаміку або, навпаки, врівноважувати композицію. Така взаємодія сприяла створенню єдиного художнього ансамблю, де шрифт і зображення взаємно підсилювали змістову й емоційну виразність обкладинки (рис. Б. 24).

Важливою рисою композиційних рішень О. Снарського є лаконізм і стриманість: він уникав перевантаження обкладинки зайвими деталями, натомість досягав виразності завдяки точному розміщенню шрифтових і зображальних елементів, їхній пропорційності та ритміці. Такий підхід простежуємо і у роботі з книжковими серіями, де він мислив обкладинку як елемент системи. Він вибудовував повторювані модулі — постійне місце ключового елемента, стабільну зону назви, інваріантні пропорції полів — і варіював лише ритм, колір чи орнаментальний акцент. Така стратегія створювала впізнаваність лінійки і водночас дозволяла кожній книзі зберігати індивідуальність. Це добре видно на серії міських фотоальбомів: «Черкаси» (1965), «Полтава» (1965), «Чернівці» (1965), «Миколаїв» (1966), «Чернігів» (1967), виданих у Державному видавництві образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР «Мистецтво» (рис. Б. 9). Для всіх випусків О. Снарський зафіксував формат і модульну сітку. Варіативність досягалася в межах системи, змінювалися сюжет фотозображення (панорама, фрагмент, силует), акцентний колір тла, інколи — характер діагоналі титульної панелі.

Обмежена палітра виражальних засобів та чисті площини кольорів дозволяли зберігати контраст і читабельність у друці, тоді як локальні акценти підкреслювали індивідуальність кожного міста. У підсумку серія працювала як єдиний візуальний ряд: обкладинки зчитувалися одразу як частини цілості, але кожна мала власний «тембр» за рахунок іншого ритму зображення, кольорового акценту й оптичної ваги назви.

На цих обкладинках простежується «серійний» алгоритм, де незмінними лишаються: невелике «вікно» з фотографією у верхній лівій частині, просторе плоске тло одного кольору, похила тонка лінія, що ніби переводить погляд від знімку до назви, та темна плашка з рукописно-стилізованим написом міста внизу. Варіативність серії формується завдяки зміні кольору тла — блакитного, помаранчевого чи салатого, тонування світлин — чорно-білого або теплового монохромного, як у фотоальбомі «Чернівці», а також характеру кадру. Зокрема, в одних виданнях використано нічну панораму зі світловими «променями», як у «Полтаві», в інших — фронтальні зображення архітектурних фасадів, як у «Миколаєві» й «Черкасах», або загальну панораму міста, як у «Чернігові». Діагональна риска на обкладинці виконує роль ритмічної «вісі» серії: вона поєднує фотографію і титул, надає статичній схемі руху та забезпечує впізнаваність у межах кожного випуску. Назва на контрастній плашці з легко нахиленими, індивідуально промальованими літерами тримає оптичний центр і створює єдиний «тон» почерку, тоді як перша літера назви кожного міста й інтервали між літерами щоразу трохи відрізняються, додаючи оформленню власний ритм. Економна технологія друку, де одна яскрава плашка тла плюс чорно-біла або тонована світлина і контрастний титул, робили виробництво бюджетним. Водночас фотоальбоми були виразними й легко зчитуваними як цілісна серія.

Значущим інструментом композиції обкладинки став негативний простір навколо елементів оформлення: «порожні» поля працювали як активний композиційний чинник, підсилюючи акценти шрифту й знака. Ощадність деталей у проєктуванні видання компенсувалася точним

дозуванням масштабів та інтервалів, завдяки чому навіть нечисленні елементи набували оптичної ваги. Насичене бордове тло — майже суцільне «тихе» поле — концентрує увагу на білому сформованому картуші з назви на золотих окантованих елементах обкладинки до «Українських народних дум» (рис. Б. 23). Композиція аркушу триярусна: вгорі — козак-бандурист як символ виконавця дум, нижче — схрещені шабля та булава. У центрі — назва «Думи» на стрічці-пергаменті; внизу — парадно-похідний набір з великої литаври зі схрещеними паличками як сигнальний інструмент у війську, а позаду списи. Поверх литаври зображено покладений бунчук із кінським волосом — символом старшинської, гетьманської та полковницької влади; обабіч — гармати та пірамідки ядер. Діагональні ритми зброї ведуть погляд до назви, виконаної козацько-бароковою стилізацією широкоперової кирилиці з гострими засічками й рослинним вкрапленням усередині штрихів. Уся група елементів разом формує картуш — цілісну гербову рамку композиції. Вільний простір зверху й по боках формату з'єднує шрифтову панель з атрибутивними образами козацької доби, не даючи декоративним деталям порушитись. Корінець із червоною орнаментальною смугою утворює візуальну пару до декоративного шрифту О. Снарського на основі кирилиці в обкладинці видання.

Подібний принцип оформлення ми бачимо в ескізі обкладинки до видання «Пісні про Роланда» (рис. Б. 13). Фіолетове поле макету залишене переважно вільним, завдяки чому гігантська ініціальна літера «П» і «Р» читається як форма і як силует, а контури букви утворюють внутрішній негативний простір, через який проходить орнамент з в'юнкими стеблами лози з романсько-готичної традиції. Вузкий чорний корінець із золотим візерунком балансує вагу фігури оповісника справа, не перевантажуючи центр.

В обкладинці до видання творів «Данте» (рис. Б. 14) тло аркушу поділене на дві великі плями — чорну і кармінову. Цей «порожній» диптих створює драматургію контрасту, невеликий медальйон із профілем і слово

«Данте», які набувають максимальної оптичної сили саме завдяки широким порожнечам навколо. Грубий, «рваний» шов між кольоровими плямами тла додає візуальній енергії без жодної дрібної деталі. Вся увага творця фокусується на майстерній кириличній стилізації назви під ломбардські версали. Тут, як і в попередньому варіанті ескізу «Пісні про Роланда» з каролінзьким мінускулом, О. Снарський демонструє майстерність у роботі з європейськими типами письма. Володіння фрактурою демонструється на обкладинці до книги В. Скотта «Квентин Дорвард» (рис. Б. 15). Суцільне синє тло цієї роботи дає «подих» для великої лігатури з літер «К» і «Д»; негативні проміжки між штрихами літер формують другий рівень орнаментики. Чорний корінець із вертикальним титулом і герб у правому верхньому куті обкладинки замикають композиційний трикутник, залишаючи середину поля оптично легкою.

Біла площа обкладинки до епосу естонського народу «Калевіпоег» (рис. Б. 16) працює як світлове поле: зображений силует велетня з мечем на тлі складених брил над назвою з різьблених по каменю рун візуально збирається незаповненим простором в суцільну знакову форму. Орнаментальний корінець зі стрічкового фіно-угорського (естонського) мотиву ромбів, зигзагів, «ялинки», трикутників (символіка типова для балтійсько-фінських поясів і рушників) виконує роль тонкого контраценту; вільний простір формату утримує композицію від перевантаження етнографічними мотивами.

Подібний підхід до оформлення простежується і в обкладинці книги одного з класиків перської літератури середньовіччя Сааді Шіразі (рис. Б. 19). Центральний чорний медальйон і біла каліграфія тримають композиційний вузол, а решта синього поля — контрольована «тиша», що підсилює пластичний розмах підпису. Летеринг — ручне каліграфічне написання імені «Сааді» кирилицею — стилізовано під перську каліграфічну манеру шекасте насталік: воно вирізняється великими розмашистими з'єднаннями літер, контрастом широкого пензля, дугоподібною ритмікою, довгими хвостами й петлями. Графіка має орієнталістичну стилістику з опорою на

персько-ісламську книжкову традицію, де у центрі композиції часто була розташована восьмикінцева шамса (розетка-зірка) із золотим обрамленням, на корінці під назвою вертикальна панель у формі міхрабу (цибулинної арки) видовженому у вертикальному напрямі. Використання кобальтово-синього, чорного та золотого кольорів дозволяє вибудувати пряму асоціацію з перською керамікою і мініатюрами (лазур і позолота). Макет обкладинки майже не містить орнаменту, що сприяє зміщенню візуального акценту на каліграфію. Графічний медальйон створює центр композиції, а вузька бічна панель римує форму центрального медальйона й повторює назву, створюючи баланс і вертикальний акцент обкладинки (рис. Б. 24).

Як бачимо з аналізу наведених прикладів оформлення, композиційні прийоми в роботі О. Снарського з книжковою обкладинкою ґрунтуються на гармонійному поєднанні шрифту й ілюстрації, використанні ритму, контрасту, декоративних елементів і стилізації, що забезпечує цілісність і виразність художнього образу. Його підхід враховує роль негативного простору, кольорову стратегію книжкового твору, принцип серійності видання та вимоги до виробництва, сприйняття обкладинки в просторі книгарні і на її полицях. О. Снарський використовує візуальну метафору в умовах регламентації тоталітарного режиму. Звернення автора до зразків західної шрифтової графіки актуалізує його творчість для цифрової епохи.

О. Снарський не лише звертався до традиційних форм шрифтового мистецтва різних культур, а й творчо переосмислював їх, інтегруючи у сучасну графічну мову. Його шрифтові композиції часто містили елементи, запозичені з різних культур. Такий підхід дозволяв створювати обкладинки, які були впізнаваними й автентичними, але не втрачали актуальності у загальноєвропейському мистецькому контексті. Пластична мова О. Снарського, зумовлена технічними обмеженнями, перетворювалася на драматургію контрастів: локальні площини кольору, чітке розведення тону і форми, епізодичні акценти другою або третьою фарбою. Саме стриманість

колориту надавала композиції зібраності, а змістові акценти — виразної ясності.

Індивідуальний стиль О. Снарського проявлявся у прагненні до лаконізму, чіткості композиції, гармонії між шрифтом і зображенням, а також у вмінні знаходити баланс між візуальною декоративністю й смисловою функціональністю. Митець унікав надмірної деталізації, натомість досягав образотворчої виразності завдяки точному добору шрифтових гарнітур, ритміці розташування елементів, пропорційності та тактильній образності. Художник уважно ставився до матеріалу, навіть в багатьох ескізах помітно, що він приділяв увагу фактурі паперу, щільності картону, можливості тиснення конгревом чи фольгою, вибіркового лакування чи іншим післядрукарським процесам, які формували додатковий сенсовий шар. Навіть за обмежень виробництва він підкреслював «ручну» природу літер й орнаменту, надаючи обкладинці відчутної тілесності. Проектні рішення творів книжкової графіки уточнювалися в діалозі з редакторами й друкарями, коригувалися кеглі, інтерліньяж, насиченість штрихів, аби уникнути «злипання» в фотонаборі та втрати дрібних деталей другорядної і технічної інформації. Це «тонке налаштування» забезпечувало відповідність задуму реальним умовам тиражування рекламної продукції.

О. Снарський враховував спосіб сприйняття книги на полиці: читабельний корінець, розташування контрастної назви в полі зору, простий силует ключового образу, який «чіпляє» погляд на відстані. Так обкладинка виконувала не лише репрезентативну, а й навігаційну функцію, працюючи на швидке розпізнавання жанру і серії видання. Під тиском ідеологічних вимог художник посилював роль алегорії — орнамент і літера ставали не прямим ілюстративним знаком, а метафорою теми. Стилізація кирилиці, ритм смуг і плям типографічних елементів у творах книжкової і рекламної продукції, візерунок з етнографічними відсилками створювали багатошарову семантику без відкритої декларативності. Стратегія мистецького підходу О. Снарського резонує з дисципліною швейцарської типографіки (сітка, ієрархія, ясність) і

поетикою центральноевропейської графіки, зокрема польської школи плаката (стисла метафора, сильний силует). Утім, вирішальним чинником у цьому підході залишалося українське джерело народної творчості — орнамент і літера як носії локальної пам'яті.

Важливим аспектом розгляду є також еволюція авторського почерку у роботах О. Снарського. Від ранніх візуальних рішень із суворішою геометрією і внутрішнього прагматизму О. Снарський поступово перейшов до використання м'якших пропорцій, вільнішого ритму, сміливішого кольору. Зміна технологічної бази поліграфічного виробництва лише підсилила цю динаміку, але не зруйнувала головний принцип — конструктивну ясність образу і його семантична перевага по відношенню до наративу оповідання. Тому принципи О. Снарського — системність, ієрархія, економія засобів, семантична точність — легко перекладаються на цифрову графіку, але зберігають живість і пластичність пропорцій і контурів. Його підхід до серійності й модульності проектування відповідає сучасному уявленню про дизайн-систему.

Творчість О. Снарського у сфері книжкової обкладинки вирізняється на тлі робіт його сучасників завдяки послідовному впровадженню національних мотивів західних та східних традицій, гармонійному поєднанню шрифтових і зображальних елементів, а також індивідуальному підходу до формоутворення композиції. Порівняння з іншими провідними українськими графіками, авторами книжкових обкладинок другої половини ХХ століття, такими як: О. Юнак, В. Фатальчук, А. Пономаренко, О. Ком'яхов дозволяє окреслити унікальні риси художнього стилю О. Снарського та визначити його місце в історії української книжкової графіки.

Так, Ольга Юнак та Володимир Фатальчук, як і О. Снарський, також активно зверталися до національної символіки, однак їх роботи часто відзначалися більшою декоративністю та експресивністю ілюстративної частини оформлення. О. Юнак, В. Фатальчук надавали перевагу багат шаровим композиціям, де шрифт іноді поступався місцем ілюстрації,

тоді як у творчості О. Снарського шрифтовий елемент завжди залишався повноцінною складовою художнього образу. Саме О. Снарський послідовно реалізовував принцип використання типографіки як основної образної компоненти у своїх роботах.

Анатолій Пономаренко відомий сміливими експериментами з композицією, кольором, ритмом і пропорціями, а також роботою з авторськими шрифтами, які часто мали виразний графічний національний характер. У порівнянні з А. Пономаренком, О. Снарський демонстрував більшу графічну стриманість, прагнення до лаконізму й гармонії композиції, уникаючи надмірної експресії на користь цілісності та читабельності графічного твору. Як зазначає В. Мітченко: «його (А. Пономаренка) шрифти, що вирости з нарбутівських, більш площинні, насиченіші за кольором, добре сполучаються зі стилізованим рослинним орнаментом. Вони самі часто виконують роль орнаменту завдяки зведенню до мінімуму міжбуквених і міжрядкових пробілів» [33, с. 122–123].

Олександр Ком'яхов активно працював із декоративним потенціалом форми літер та розширював межі експериментальної каліграфії. Водночас у частині його робіт формально-пластичний пошук іноді переважає над функціональною й змістовою роллю матеріалу. О. Снарський завжди зберігав баланс між декоративністю й функціональністю, що забезпечувало його обкладинкам високу інформативність і художню цінність, і саме він зумів знайти власний шлях у цьому поєднанні.

Загалом, у порівнянні зі своїми сучасниками, О. Снарський вирізняється послідовністю у впровадженні різноманітних національних мотивів. Його шрифтові рішення виконують не лише інформативну, а й образотворчу функцію, стаючи ключовим чинником формоутворення обкладинки, підкреслюючи її змістову спрямованість і національну специфіку. Досвід графічного проектування О. Снарського є цінним джерелом інформації для подальших досліджень української графіки, а його творчість — зразком поєднання традиції та новаторства, що сприяло формуванню впізнаваного й

самобутнього обличчя української книжкової обкладинки другої половини ХХ століття.

2.3. Різноманітність композиційних прийомів в шрифтовому оформленні ужиткової графіки О. Снарського 1970–1990-х років

Ужиткова графіка посідає особливе місце у творчості Олега Снарського, відображаючи не лише загальні тенденції розвитку українського графічного мистецтва другої половини ХХ століття, а й індивідуальні пошуки митця у сфері шрифтового та композиційного експерименту. Проблематика дослідження ужиткової графіки полягає у виявленні різноманітності композиційних прийомів, які використовував О. Снарський для досягнення гармонії між функціональністю та художньою виразністю рекламного повідомлення, а також у визначенні ролі шрифту як ключового елементу візуальної комунікації з глядачем.

В останній чверті ХХ століття ужиткова графіка в Україні зазнала суттєвих змін під впливом соціокультурних, ідеологічних та технологічних факторів. У цих умовах шрифтове оформлення стало не лише засобом передачі інформації, а й важливим інструментом формування емоційного настрою, впізнаваності продукції, створення цілісного художнього образу. Як зазначає сам О. Снарський: «за великого розмаїття рисунків шрифту кожному з них притаманні свої художні риси, свій стиль і конструктивні особливості. Кожна літера абетки має своє накреслення, свій постійний скелет — графему, і від того, як і у що «вдягає» її художник, залежить характер і стиль шрифту» [49, с. 6].

Ужиткова графіка 1970–1990-х років в Україні формувалася навколо мистецтва шрифту як головного носія змісту та візуальної емоції, літера була атракційною складовою художньої стилізації. Різні носії повідомлень — від етикеток і упаковки до афіш, календарів, вивісок і навігації — вимагали чіткої ієрархії викладу інформації, швидкого зчитування й узгодженості з нормативною інформацією (склад, вага, ціна, стандарти), часто у двомовному форматі. Дефіцит якісних кирилических гарнітур стимулював широке

використання авторського лєтерингу, що дозволяв поєднати читабельність із характером змісту написаного. Особливу увагу приділяли оптиці кириличних форм і діакритикам, балансуєчи складні контури літер («Ж», «Щ», «Г») для рівноваги рядка. У міському середовищі пріоритетом були короткі повідомлення, високий контраст і масштабність наочної агітації і зовнішньої реклами, аби забезпечити сприйняття звернення в русі та на відстані.

Технології друку безпосередньо визначали пластику елементів типографічного оформлення. Йдеться, зокрема, про офсет і високий друк у 1–3 фарби, трафарет для плакатів із локальними насиченими кольорами, а згодом — фотонабір і фотомонтаж. Обмежена палітра кольорів, грубий растр і неточна приводка спрямовували художників до лаконізму, великих плям і чітких силуетів шрифту. Будувалися модульні сітки, утверджувалася ієрархія за кеглем і насиченістю, контрастували конденсовані та розширені накреслення, поєднувалися нейтральні службові гарнітури з експресивними рукописними заголовками. Оптичний кернінг і ритм інтервалів створювали «дихання» композиції, а інтеграція тексту в зображення (силуетне вписування, обтікання) забезпечувала цілісність. Діагоналі, каскадні набори й продумана пауза білого поля надавали динаміки текстовому оформленню без втрати читабельності.

Стилістично переважав синтез функціоналізму з плакатною експресією Центрально-Східної Європи, для якого були властиві мінімум засобів, ясна структура, метафоричність образу. Для маркування серій і асортиментів продукції використовували сталі шрифтові константи (гарнітура, накреслення, ритм) із варіативністю кольору та деталей, тоді як малі й середні накладі оголошень для культурних подій допускали більш вільний каліграфічний жест. Національні алюзії впроваджували не прямим цитуванням фольклору, а через пропорції, модулі, орнаментальні ритми, інколи у формі лігатур, монограм і графемних метафор. У підсумку саме шрифт став інструментом уніфікації та впізнаваності, що примирив регуляторні обмеження, виробничу

економію й художню виразність, сформувавши сталу типографічну культуру епохи.

Значення шрифтового оформлення в ужитковій творчості О. Снарського визначається її здатністю поєднувати утилітарні завдання з естетичними пошуками. Митець розглядав шрифт не лише як інструмент ідентифікації чи маркування, а як повноцінний елемент композиції, що здатен формувати настрої, підкреслювати характер продукції, сприяти впізнаваності тієї чи іншої події. Таким чином, дослідження різноманітності композиційних прийомів у шрифтовому оформленні ужиткової графіки О. Снарського дозволяє простежити послідовну роботу зі шрифтом як з формотворчим і смислотворчим осередком композиції в різних напрямках застосування. Шрифт не супроводжує зображення, а організовує площину, задає ритм, масштаби, акценти, формує впізнаваний образ події чи продукту. За умов обмеженої палети поліграфічних засобів та часто нестачі готових кирилических гарнітур митець активно звертається до авторського рукописного накреслення, що забезпечує потрібну пластичність, характер і відповідність завданню.

Визначальною рисою ужиткової графіки зазначеного періоду стало прагнення до стилістичної єдності та уніфікації шрифтових рішень. Це було зумовлено як вимогами масового виробництва продукції ужиткової графіки, так і ідеологічними настановами, які вимагали зрозумілості, доступності та впізнаваності візуальних образів. За цим в той час слідкувала художня рада з представників професури і представників видавництва.

Ужиткова графіка цього часу також відзначалася прагненням до впровадження національних мотивів, стилізації під народне мистецтво, використанням орнаментальних елементів, стилізованих кирилических літер. Це сприяло формуванню впізнаваного стилю української продукції, підкреслювало її ідентичність навіть у межах стандартизації централізованої економіки, лібералізації і переходу до ринкових відносин. Українська ужиткова графіка пройшла шлях від ідеологічно регламентованого

радянського плаката й прикладного графічного мистецтва до більш вільної, експресивної мови перебудови кінця 1980-х, соціального плакату, відродження національної символіки, рукописної літери. Далі була орієнтація на ринкову економіку 1990-х, становлення реклами, айдентики та упаковки, створення державної символіки, бум логотипів і товарних знаків, впровадження комп'ютерної верстки й кольорового цифрового друку на тлі стилістичної еkleктики вільного ринку та формування професійної дизайнерської спільноти й освіти.

Однією з провідних рис ужиткової графіки О. Снарського в цей часовий проміжок є цілісна організація композиції, у якій шрифт і зображення утворюють єдину візуальну структуру. Шрифт у його роботах не існує ізольовано, а органічно вплітається у загальну композицію, підкреслюючи зміст і настрій зображення. Такий підхід забезпечує виразність художнього образу, оскільки текстові й графічні елементи взаємно доповнюють один одного. У практиці О. Снарського це проявляється у ретельному доборі розташування шрифтових блоків, їхньої пропорційності до ілюстрації, а також у використанні спільної ритміки та колористики.

О. Снарський активно використовував контраст як один із ключових композиційних прийомів. Контраст досягався шляхом поєднання різних гарнітур, масштабів, кольорів, а також завдяки чергуванню щільних і розріджених шрифтових масивів. Це дозволяло акцентувати окремі елементи, створювати динаміку й ритм композиції, підкреслювати ієрархію інформації. Ритмічне розташування літер і слів, зміна їхньої величини та інтенсивності кольору сприяли формуванню візуального руху, що привертало увагу глядача і полегшувало сприйняття інформації.

О. Снарський активно експериментував із масштабом шрифтових елементів, їхнім кольоровим вирішенням і фактурою. Він зазначає, що «для розв'язання конкретного агітаційного завдання художник відповідно до змісту майбутньої роботи звертається до шрифтів, що виражають епоху, національну приналежність, добираючи їхній колір, компоновання, визначаючи ритм

тощо» [49, с. 3]. Експерименти з масштабом і кольором дозволяли досягати нових художніх ефектів, робити композицію більш динамічною та виразною навіть у межах технічних обмежень поліграфії.

Шрифтові елементи в ужитковій графіці О. Снарського виконують не лише функціональну, а й важливу естетичну роль, безпосередньо впливаючи на сприйняття інформації, ідентифікацію продукції та формування її візуальної ідентичності. У межах об'єктів ужиткової графіки — етикеток, упаковки, рекламних матеріалів, плакатів — шрифт виступає основним носієм змісту, водночас формуючи емоційний настрій і підкреслюючи характер продукції.

З появою офсетного друку, що було домінуючою технологією, та розширенням палітри можливостей у 1970–1980-х роках художники отримали змогу експериментувати з кольором, фактурою, масштабом шрифтових елементів. Це дозволило О. Снарському урізноманітнити композиційні рішення, вводити контрастні поєднання, використовувати декоративні елементи та стилізовані літери. Проте навіть за нових технічних можливостей він зберігав баланс між художньою виразністю та функціональністю, враховуючи особливості масового виробництва.

Важливим аспектом макетування залишалася адаптація композицій до різних форматів і носіїв — етикеток, упаковки, плакатів, рекламних матеріалів. Це вимагало від художника точного розрахунку пропорцій, ритму, розміщення шрифтових і зображальних елементів, а також вибору оптимальних рішень організації твору ужиткової графіки для забезпечення читабельності й виразності повідомлень. У процесі створення ескізів етикеток О. Снарський послідовно виконував їх вручну у натуральному розмірі, що засвідчувало високий рівень майстерності опрацювання дрібних елементів, де навіть технічні написи виконувалися від руки тонким пензлем і рейсфедером. Ескізи поштових марок і листівок, як правило, створювалися у збільшеному масштабі. На етапі репродукування та виготовлення друкарських форм широко застосовувався фотомеханічний метод. Таким чином, технічні й

поліграфічні можливості визначали межі й можливості композиційних рішень у шрифтовому оформленні ужиткової графіки, водночас стимулюючи пошук нових художніх і технічних прийомів, що забезпечували якість, впізнаваність і виразну пластику графічної продукції періоду докомп'ютерної доби.

На особливу увагу заслуговують розробки першої поштової марки й конверта першого дня до річниці незалежності України (рис. Б. 1). Це пам'ятний випуск, присвячений утвердженню державної символіки: на марці зображено синій щит із золотим тризубом і синьо-жовті прапори на тлі неба, унизу — напис «Пошта України», номінал — 2,00 (базовий тариф внутрішнього листа того часу). Дизайн поштової продукції, що був виконаний в національних барвах, з акцентом на чітку гербову композицію та контрастну типографіку, друкувався офсетним способом. Випуск філателістичної продукції супроводжувався двома варіантами сюжетної ілюстрації на обкладинці конверта — прапор на флагштоку з навершям-тризубом і написом «Україна, Ukraina» і другий варіант — тризуб у лавровому вінку. Спеціальне гасіння «Перший день, Premier Jour» із текстом «Державний герб і державний прапор України», емісію проведено в Києві 19.08.1992 року. Серія стала одним із перших знаків поштової оплати незалежної держави й широко розповсюджувалася у внутрішньому поштовому обігу, фактично виконуючи роль візуальної декларації нової державної ідентичності [37, с. 30].

1993 року «Пошта України» також випустила одну з перших тематичних серій марок незалежної доби «Давні герби земель України» за дизайном О. Снарського. Дві марки мають зображення історичної геральдики у виразній, майже плакатній манері: 3 карбованці із блакитним полем і золотим левом Львівщини та 5 карбованців із червоним полем і срібним архангелом Михайлом Київщини; угорі — стрічки з назвами земель, унизу — «Пошта України». Контраст національних барв і легкий металізований блиск гербів надають випуску урочистості, а строгий модульний макет об'єднує обидві позиції в єдину серію. Марковий блок було віддруковано офсетним способом, а його погашення відбулося в Києві у день введення в обіг 15.02.1993 року.

Випуск започаткував програму популяризації історичної символіки регіонів і швидко здобув прихильність колекціонерів [37, с. 33].

У середині 1990-х О. Снарський формує впізнавану, майже плакатну мову української марки. Показовий зразок — марка «Закарпаття» (20 к., 1997): насичене зелене поле, у лівій частині формату розташована вертикальна смуга з орнаментом, у центрі — щит із регіональним гербом (сині й золоті смуги та бурий ведмідь); угорі напис «Закарпаття», унизу — «Україна, Ukraina» і 1997 рік (рис. Б. 27). Водночас із реалізованою маркою збереглися великомасштабні ескізи інших проєктів 1994–1996 років: жіночий портрет на тлі індустріального міста (1995) — сюжет взятий з поштівки до 8 березня 1964 року для видавництва «Мистецтво»; марка «Софія Київська XI ст.» — архітектурна історична тема композиції із державними символами (поштовий ріг із тризубом); марка «П'ять років Незалежності 1991–1996» — прапор над будинком парламенту на тлі неба; марка «24 серпня — День незалежності України» (1994); марка з ювілейним портретним сюжетом «1814–1861. Тарас Шевченко» (1994). Ескізи виконано гуашшю й тушшю у збільшеному форматі з рукописною літерою, розробленою автором. Характерні кольорові площини, поєднання державної символіки з орнаментом і написи «Україна, Ukraina» шрифтами, які переважно не увійшли окремими абетками в шрифтові альбоми, заслуговують на увагу до майбутніх реконструкцій.

Таким чином, досвід О. Снарського в ужитковій графіці є цінним джерелом для подальших досліджень українського дизайну, а його творчість — зразком поєднання традиції та новаторства, що сприяло формуванню впізнаваного й самобутнього обличчя української ужиткової графіки другої половини ХХ століття.

Висновки до другого розділу

Аналіз історичного розвитку творчості та образно-стильових особливостей графічних творів О. Снарського, виконаних у другій половині ХХ століття дозволяє окреслити ключові тенденції його мистецького підходу,

що визначили формування української книжкової та ужиткової графіки цього періоду. Дослідження мистецтва шрифтового оформлення книжкової обкладинки й ужиткової графіки в Україні 1950–1990-х років засвідчує, що цей напрям розвивався під впливом складних соціокультурних, ідеологічних і технічних чинників. Водночас попри ідеологічний тиск та обмеженість поліграфічних ресурсів, українські художники-графіки, зокрема і О. Снарський, зуміли виробити власний стиль графічного оформлення, що поєднував національні традиції художньої спадщини з актуальними тенденціями світового дизайну.

У другій половині ХХ століття шрифтове оформлення книжкової обкладинки в Україні набуло особливого значення як складової візуальної культури, що відображала суспільні трансформації та ідеологічні настанови епохи. Шрифтова графіка стала не лише засобом передачі інформації, а й важливим елементом художнього образу, що формував сприйняття книги, плаката, етикетки чи упаковки. Визначальними тенденціями графічних прийомів цього періоду були лаконізм, функціональність, прагнення до стилістичної єдності візуальних елементів, а також активне впровадження декоративних і національних мотивів.

В цьому контексті, творчість О. Снарського є яскравим прикладом гармонійного поєднання шрифтових і зображувальних елементів у книжковій обкладинці та ужитковій графіці, послідовного впровадження національних мотивів, використання принципів плакатної композиції, традицій функціоналізму та демонстрації високого рівня шрифтової майстерності і професіоналізму як художника-графіка. Його роботи вирізняються глибоким розумінням ролі типографіки і каліграфічної традиції як носія національної ідентичності, органічною інтеграцією тексту в загальну композицію, вдалим використанням орнаментальних елементів, стилізованих кирилических літер і лігатур, мотивів народного мистецтва. О. Снарський здійснив значну роботу з адаптації та переосмислення різних типів латинських шрифтів — класичних, сучасних, рекламних, декоративних і рукописних — для потреб української

графіки. Важливим напрямом його діяльності стало створення нових модифікацій історичних українських шрифтів на кириличній основі, зокрема через звернення до шрифтових традицій XVI–XVII ст., а також до творчого досвіду Г. Нарбута, М. Кирнарського, С. Телінгатера, В. Хоменка, В. Чебаніка. Окрім цього, художник розробляв шрифтові зразки, стилізовані під писемні системи різних культур, зокрема східноазійські, арабські, індійські, вірменські, давньоєврейські, грецькі, римські, готичні, грузинські та скандинавські графічні традиції.

О. Снарський виробив цілісний метод формоутворення книжкової обкладинки, у якому шрифт є не допоміжним, а конструктивним і смислотворчим осердям композиції. В процесі дослідження визначено, що його підхід спирається на лаконізм, чітку ієрархію, модульне мислення та серійність, де обкладинка розглядається як елемент системи зі сталою композиційною структурою та варіативними шрифтовими й зображувальними акцентами. Шрифт органічно інтегрується з ілюстрацією та орнаментом, негативний простір площини використано як активний композиційний чинник, що забезпечує ясність і оптичну дисципліну. Національна стилістика в його творах набуває вираження через стилізовану кирилицю, мотиви українського орнаменту й звернення до історичних прототипів письма (козацько-барокових, рукописних княжої доби або періоду українських першодруків) При цьому історичні мотиви не утворюють еkleктичного змішування, а підпорядковуються змісту твору й загальній логіці художнього образу. Підтримана ритмами форми й контрформи стримана колористика композиції, обмежена палітра графічного рішення, великі локальні плями та контраст постають як відповідь на можливості високого й офсетного друку і як засіб підсилення читабельності.

Порівняльний аналіз творів О. Снарського із роботами сучасників (О. Юнак, В. Фатальчук, А. Пономаренко, О. Ком'яхов) засвідчив унікальність його підходу до шрифтового формоутворення в книжковій обкладинці та ужитковій графіці: він послідовно реалізовував принципи

національної ідентичності, гармонійного поєднання шрифту й зображення, лаконізму та функціональності. Загалом, творчий досвід О. Снарського у сфері шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки є цінним матеріалом для подальших досліджень української графіки. Його творчість демонструє поєднання традиції та новаторства, що сприяло формуванню впізнаваного й самобутнього обличчя української книжкової та ужиткової графіки другої половини ХХ століття. Дослідження особливостей формоутворення у творчості О. Снарського дозволило глибше зрозуміти процеси розвитку національної візуальної культури, окреслити місце митця у загальному контексті українського мистецтва та визначити його внесок у формування сучасної ідентичності української графіки.

РОЗДІЛ 3

РЕКОНСТРУКЦІЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ ОСНОВНИХ ПРИНЦИПІВ ФОРМОУТВОРЕННЯ ШРИФТОВОЇ ГРАФІКИ ХУДОЖНИКА

3.1. Методологія шрифтової міжписемної стилізації

Основний зміст цього підрозділу раніше опубліковано автором у статті: *Методологія та класифікація шрифтової міжписемної стилізації Олега Снарського* [52].

Міжписемне типографічне проектування (multi-script typeface design) — це підхід проектування шрифту у типографіці, що узгоджує роботу з різними системами письма (писемностями) — кирилицею, латиницею, грецькою, арабською тощо, забезпечуючи візуальну й функціональну узгодженість різномовних текстів при збереженні культурної специфіки кожного читача [166]. Міжписемна стилізація шрифту (cross-script fonts), або в нашому випадку кирилиця, стилізована під іншу писемність, наприклад, «кирилиця в стилі деванагарі» (рис. Б. 25), — це інший, споріднений, але відмінний підхід [167]. Йдеться не про підтримку багатьох писемностей в одній гарнітурі, а про стилістичну транспозицію (шрифтовий переклад або переробка чи перетворення в кирилицю), коли зберігаються кириличні графеми та читабельність українською, але пластика штриха, ритм, пропорції, зворотній контраст й термінали викликають асоціації з іншим письмом (індійським деванагарі, арабською в'яззю, готикою, грузинським, вірменським тощо).

У межах цього дослідження під «міжписемною стилізацією» розуміємо: 1) збереження графемного «скелета» кирилиці (впізнаване накреслення, внутрішні контрформи, загальна анатомія літери); 2) перенесення маркерів цільової традиції письма (дукт, контраст, модуль, спосіб з'єднань, термінали, діакритику) на кириличні форми; 3) пріоритет читабельності й коректної мовної інтерпретації над декоративністю.

Історичні прецеденти такого підходу відомі: від «псевдоарабських» написів в орнаментах майоліки та в рукописах доби європейського Середньовіччя й Відродження, що не передбачали розбірливого читання, до реформованого «гражданського шрифту» Петра I, створеного на основі латинської писемності, який був читабельним, однак залишався стилістичною імітацією нідерландської антикви.

На межі XIX–XX століть з'являється чимало шрифтових стилізацій: у Європі — під впливом японізму; у Південній Америці — на вивісках ресторанів у китайських кварталах. Наприклад, шрифт *Chop Suey* (укр. — «чоп-суї») [162], попри відсутність зв'язку з реальною китайською каліграфією, закріпився на Заході як візуальний маркер «китайськості», зокрема завдяки плакату В. Ніколсона та Д. Прайда «Подорож до Чайнатауна» 1899 року [165].

У сучасному глобалізованому світі питання міжписемної стилізації у шрифтовій графіці набуває особливої актуальності. Зростання міжкультурних комунікацій, інтенсифікація інформаційних потоків, розвиток цифрових технологій і поліграфії зумовлюють необхідність створення універсальних, але водночас ідентифікованих національною стилістикою шрифтових рішень. Багатомовна типографіка передбачає розробку таких композицій, які забезпечують однаково художню виразність, функціональність і читабельність для різних мовних систем — кирилиці, латиниці, гречичі, арабської графіки тощо.

Проблематика міжписемної стилізації полягає у пошуку балансу між універсальністю та збереженням національної ідентичності, між вимогами до читабельності й художньої виразності, а також у подоланні технічних і культурних бар'єрів, що виникають при адаптації шрифтових рішень до різних мовних і національних контекстів. Проблематика типографічної імітації полягає в тому, що вона не є нейтральною, стилізація відображає «чужі» культури й часто може супроводжуватися емоційними суперечками. Межа між шанобливою алюзією та карикатурою тонка, низька якість виконання

посилює «іншування» й знецінення. Оскільки «нейтральних» шрифтів не існує, будь-який вибір є соціально й культурно навантаженим, художник має зважати на читабельність, контекст, аудиторію та етичну чутливість. Ключові ризики — культурна апропріація, відтворення стереотипів і навіть конотації негативного ставлення до інших народів, особливо коли стилізацію виконують «ззовні» без участі спільноти, яку вона нібито репрезентує. Доречність залежить від контексту та суб'єкта використання, а також від наявності шанобливого представлення іншої культури.

Загальна методика міжписемної стилізації в практиці художника передбачає виокремлення маркерів цільової писемної традиції та подальше накладання цих ознак на графему базової абетки ескізними засобами (туш, перо, пензель, калька) зі збереженням силуету та контрформ літер. Ступінь стилізації визначають експериментально — від натяку до виразної інтерпретації — із постійним контролем читабельності: зменшення ескізів, спрощення дрібних деталей, вирівнювання контрасту й інтервалів, перевірка сприйняття в слові та рядку. Критеріями якості й доречності міжписемної стилізації є збереження читабельності базової мови, відмова від прямого запозичення графем іншої системи письма та уважний добір сфер застосування. Образна алюзія є найбільш виправданою в плакатах, обкладинках, марках, етикетках та інших носіях із виразною художньо-комунікативною функцією. Натомість у суто інформаційних матеріалах така стилізація потребує стриманості, щоб не порушувати ясність повідомлення. Рекомендовано спиратися на джерела форм, міру стилізації та результати пробних накреслень, етично уникати кліше й «етнографічного» декору, спираючись на структурні ознаки письма (дукт, ритм, модуль), а не на стереотипні атрибути. Базовий принцип — зберігати кириличну графему, варіюючи лише пластику штриха.

Класифікація шрифтової міжписемної стилізації в роботах О. Снарського передбачає поділ за географічним/історичним критерієм традиції цільового прототипа — семітська (арабська в'язь, давньоєврейська),

індоарійська/індійські (деванагарі тощо), кавказька (вірменська, грузинська), грецька/римська/готична, південно-східноазійська (тайська, лаоська, кхмерська), східноазійська (китайська каліграфія, японська кана).

Добірка зразків використання і численних таблиць з готовими абетками охоплює кілька писемних традицій. До східноазійської належать варіанти: «Китай» (зокрема шрифт в стилі «чоп-суї»), «Японія»/«Токіо» та «Корея» (хангиль). Південно-східноазійський блок репрезентовано зразками: «Лаос», «Камбоджа» — з відсиланням до кхмерського письма, «Таїланд» і декоративним варіантом «Сінгапур». Індійську традицію подано зразками «Індія» та «Делі» з відсиланням до деванагарі. Семітську традицію представлено двома варіантами «Арабська» — в'язевою та куфічною стилізаціями — і двома варіантами «Іврит». Кавказьку традицію репрезентовано зразками «Вірменія» / «Єреван» і «Грузія» / «Тбілісі». Античну грецьку традицію подано двома архаїзованими грецькими варіантами під назвою «Греція» [16 с. 36]. Північну, скандинавську традицію представлено зразком «Руни» та рунічною стилізацією «Е. Гріг» [49]. Західноєвропейську середньовічну писемність представлено зразками «Готика» — текстурним варіантом, а також «Таллінн» із готичним характером — і «Декоративні ініціали», що відсилають до ломбардських версалів Італії XV ст. Європейську, або латинську, традицію також репрезентують «римський монументальний напис» (*capitalis monumentalis*) [16 с. 47], «римський капітальний» (*capitalis quadrata*), «рустика» та «унціал» у західноєвропейському варіанті (рис. Б. 25).

Одним із ключових критеріїв класифікації шрифтової стилізації є ступінь трансформації вихідної гарнітури. Цей параметр визначає, наскільки глибоко змінюється форма літер у процесі стилізації, і дозволяє виділити два основних полюси — мінімальну (помірну) та радикальну стилізацію.

У межах цього дослідження мінімальна, або помірна, стилізація розглядається як тип шрифтової трансформації, за якого до структури шрифту вносяться незначні зміни без порушення його основних ідентифікаційних

ознак. Зазвичай це виявляється в додаванні дрібних декоративних елементів, зміні товщини штрихів, легкому коригуванню пропорцій або ритму відповідно до характеру видання чи певної тематики. Такий тип стилізації шрифту дає змогу зберегти читабельність і впізнаваність гарнітури, водночас надати їй індивідуального звучання.

Радикальна стилізація передбачає глибоку трансформацію вихідної акциденції, яка може межувати зі створенням нового авторського шрифту що втрачає зв'язок з цільовим прототипом. У цьому випадку змінюються не лише окремі елементи, а й загальна структура, пропорції, ритм, пластика літер. Радикальна стилізація часто супроводжується впровадженням нових декоративних або національних мотивів, експериментами з формою, що може призводити до появи унікальних еkleктичних трансформацій.

Для аналізу пластичного відтворення ознак тієї чи іншої писемності доцільно враховувати кілька критеріїв. Передусім ідеться про спосіб формоутворення літер: рисований, конструктивно побудований або каліграфічний. Важливим є також характер графемного запозичення, тобто міра наближення до візуальних ознак іншої системи письма без прямого використання її реальних графем.

Окремо слід брати до уваги масштаб і спосіб застосування стилізації в книжковій чи ужитковій графіці. Вона може функціонувати як акцент в окремому слові або лєтеринговій композиції, як акцидентна абетка чи як обмежений текстовий набір для коротких написів. Значення має і функціональний контекст: у плакатах, марках, обкладинках та етикетках стилізація може виконувати святково-репрезентативну або образотворчу роль, тоді як у навігації та на офіційних носіях вона має бути мінімальною або зовсім відсутньою.

До параметрів стилізації належать дукт знаків, ритм з'єднань, модуль і пропорції літер, контраст, вісь овалів, характер терміналів, засічок і діакритики, форма штриха та матеріальність. Окремий критерій становить етичний профіль такого рішення: стилізація може бути доречною, якщо

ґрунтується на шанобливій алюзії та уникає стереотипів; ризиковою, якщо потребує додаткового пояснення й тестування на аудиторії; або недоречною, якщо набуває карикатурного характеру, спричиняє культурну апропріацію чи ускладнює читання.

Ще одним важливим критерієм класифікації шрифтової стилізації є джерело стилістичних впливів, що визначає характер і спрямованість трансформації шрифту. Тут можна виділити три основні групи: національна, тематична та функціональна стилізація.

Національна стилізація базується на використанні мотивів народного мистецтва, традиційної каліграфії, орнаменту, характерних для певної культури чи етнічної спільноти. Такий підхід дозволяє підкреслити національну ідентичність, створити впізнаваний візуальний образ, що відсилає до історичних і культурних джерел.

Тематична стилізація орієнтується на відповідність певній темі, жанру або змісту видання. У цьому випадку шрифтова композиція підпорядковується загальній ідеї твору, відображає його настрій, епоху, жанрову специфіку. Наприклад, для оформлення історичних романів можуть використовуватися шрифти, стилізовані під час і місце де відбуваються основні події. Для дитячої літератури — характер стилізації набуває ігрових і декоративні форми. Для наукових видань — акциденції лаконічні й стримані. Такий підхід дозволяє досягти цілісності художнього образу та посилити емоційний вплив на глядача.

Функціональна стилізація передбачає адаптацію шрифтових рішень до специфіки носія, технологічних можливостей чи контексту використання. Це може бути пов'язано з вимогами поліграфії, особливостями цифрового середовища, необхідністю забезпечення читабельності на різних форматах і носіях.

Міжписемну стилізацію варто відрізнити від багатописемної або мультилінгвальної типографіки (multilingual typography), що є напрямом шрифтового мистецтва й типографічного проєктування, де передбачається

створення та використання шрифтових композицій, здатних забезпечувати однакову художню виразність, функціональність і читабельність для різних мовних систем. До таких систем належать: кирилиця, латиниця, грецька, арабська, ієрогліфічна та інші писемності, які мають суттєві відмінності у графічній структурі, пропорціях, ритмі та традиціях оформлення [168].

Міжписемна стилізація може бути складовою мультилінгвальної (багатомовної) типографіки, задача якої полягає у необхідності гармонізувати текстовий набір різними мовами в межах єдиного стилістичного рішення. Це вимагає від художника глибокого розуміння специфіки кожної писемної системи, її історичних і культурних особливостей, а також здатності адаптувати національні стилістичні ознаки до універсальних вимог сучасної типографіки. Як зазначає доцент університету ім. П. Фабра в Барселоні А. Баліус, «найбільша складність під час створення багатописемного шрифту полягає в тому, щоб зрозуміти й звикнути до нової системи значень, заснованої на нових формах. Незалежно від системи письма, шрифтовий дизайн має враховувати кілька важливих аспектів — конвенційних, технічних і культурних» [66, с. 35]. У мультилінгвальній типографіці це означає необхідність поєднання локальної ідентичності з глобальною уніфікацією.

Виклики мультилінгвальної типографіки охоплюють забезпечення стилістичної єдності між писемностями, що суттєво різняться формою, пропорціями, ритмом і пластикою, водночас із підтриманням високої читабельності для кожної мови, незалежно від композиційної складності чи декоративності. До викликів додаються технічні вимоги коректного відтворення на різних платформах і носіях (друк, веб, мобільні додатки), а також завдання збереження культурної ідентичності — у тому числі для української типографіки, що поєднує локальні традиції з сучасними тенденціями. Усе це має відповідати міжнародним стандартам і протоколам (Unicode, OpenType тощо), які забезпечують уніфікацію, сумісність і функціональність багатомовних шрифтів.

Стилістична єдність є однією із ключових проблем як міжписемної стилізації так і мультилінгвальної типографіки, оскільки різні алфавіти — кирилиця, латиниця, грецька, арабська тощо — мають власні історичні традиції, графічну структуру, пропорції та ритміку. Забезпечення гармонії між ними в межах одного шрифтового рішення вимагає від дизайнера глибокого розуміння як універсальних типографічних принципів, так і специфіки кожної писемної системи [156, с. 310].

Гармонізація різних алфавітів передбачає, з одного боку, уніфікацію основних параметрів — висоти літер, товщини штрихів, співвідношення між основними й допоміжними елементами, а з іншого — збереження характерних рис кожної системи, які забезпечують її впізнаваність і читабельність. Як зазначав відомий нідерландський типограф і професор Лейденського університету Г. Унгер, «Деформовані гарнітури з'явилися вже у ХІХ столітті: з нахилом ліворуч, «поламані» або з ламаною (зигзагоподібною) лінією, з горизонталями як найважчими частинами літер тощо. Відтоді прагнення шрифтових дизайнерів кидати виклик усталеним нормам і конвенціям шрифтового проектування стало невід'ємною частиною професії» [136, с. 128–129]. Але незалежно від системи письма, шрифтовий дизайн має враховувати кілька важливих аспектів — конвенційних, технічних і культурних, деякі з них майже не змінювалися упродовж тривалого часу й можуть уважатися константами. Дизайнер має враховувати, що, наприклад, кириличні літери часто мають більш компактну структуру, тоді як латинські — відкритішу й легшу. Для гармонізації письмових систем необхідно знаходити компроміс між цими особливостями, коригуючи ширину, нахил, форму засічок літер, щоб створити відчуття цілісності у наборі різними мовами або стилізації кирилиці на основі інших писемних систем.

Забезпечення стилістичної єдності шрифту також передбачає використання спільних декоративних або конструктивних елементів, які повторюються у всіх алфавітах, — наприклад, характерних засічок, однакової форми овалів, подібної структури вертикалей і горизонталей. Це дозволяє

створити враження єдиного стилю шрифтової гарнітури навіть при суттєвих відмінностях у графічній основі літер. Таким чином, стилістична єдність у як в міжписемній, так і в мультилінгвальній типографіці досягається шляхом балансу між уніфікацією основних параметрів і збереженням унікальних рис кожного алфавіту, що забезпечує гармонію, читабельність і художню цілісність шрифтової композиції незалежно від мовного контексту.

Читабельність є одним із фундаментальних критеріїв якості типографіки, оскільки саме від неї залежить ефективність сприйняття інформації користувачем. У процесі створення мультилінгвальних шрифтів дизайнер стикається з необхідністю адаптації графічної форми літер до особливостей кожної мови, враховуючи різну структуру алфавітів, частотність використання окремих знаків, специфіку поєднання літер у словах, а також традиції читання й письма.

Особливої уваги потребує баланс між декоративністю та функціональністю акцидентного шрифту. Надмірна стилізація або ускладнення форми знаків може призвести до втрати читабельності в міжписемній стилізації, що є неприпустимим для практичного використання шрифту в книжковій, ужитковій, рекламній чи цифровій графіці. Для збереження доступної читабельності у таких шрифтах необхідно дотримуватися оптимальних пропорцій літер, уникаючи надмірного стискання або розтягування, забезпечувати достатній контраст між основними й допоміжними елементами, уникаючи надмірної кількості декоративних деталей, які можуть ускладнювати розпізнавання знаків, враховувати особливості розташування діакритичних знаків, лігатур і специфічних символів, властивих тій чи іншій мові, а також тестувати шрифт у різних розмірах, на різних носіях і в різних мовних контекстах [12, с. 101].

У типографіці важливо також зберігати інтуїтивну впізнаваність літер, навіть якщо вони піддаються стилізації. Це особливо актуально для кирилиці, де деякі літери мають схожість із латинськими, але відрізняються за функцією та звучанням. Таким чином, читабельність у мультилінгвальній типографіці

досягається шляхом ретельної адаптації шрифту до особливостей кожної мови, оптимізації форми літер, збереження балансу між декоративністю й функціональністю, а також постійного тестування у реальних умовах використання. Це забезпечує ефективну комунікацію та художню цілісність шрифтової композиції незалежно від мовного контексту.

Аналіз і реконструкція шрифтової стилізації у творчості О. Снарського передбачає системний підхід, що поєднує мистецтвознавчий, типографічний і культурологічний аналіз. Методологія дослідження базується на поетапному вивченні формальних, композиційних і змістових характеристик шрифтових рішень, а також на реконструкції процесу формоутворення з урахуванням історичного, технічного та національного контексту.

Перший етап — аналіз вихідних шрифтових форм. На цьому рівні досліджується тип гарнітур, їхня стилістична належність, пропорції, ритміка, характер штрихів, наявність декоративних елементів. Особливу увагу приділено тому, як О. Снарський інтегрував у структуру літер елементи народного мистецтва, орнаменту, каліграфії, що відображає його прагнення до поєднання універсальних і локальних традицій.

Другий етап — порівняння композиційних рішень у різних мовних версіях (якщо такі є). Аналізується, як змінюється структура шрифту при адаптації до латиниці, кирилиці чи інших алфавітів, які елементи зберігаються, а які трансформуються відповідно до вимог іншої писемної системи.

Третій етап — реконструкція стилістичних прийомів. На основі зібраних даних здійснюється спроба відтворити логіку формоутворення: які принципи лежали в основі стилізації, як відбувалася адаптація декоративних елементів, які композиційні прийоми використовувалися для досягнення гармонії між шрифтом і зображенням.

Четвертий етап — експериментальне моделювання шрифтових композицій на основі принципів читабельності та виразності. Це може

включати створення шрифтових композицій з урахуванням національних мотивів, пропорцій, ритму, декоративних елементів тощо.

П'ятий етап — оцінка функціональності та художньої цілісності реконструйованих композицій. Важливо перевірити, наскільки збережено баланс між читабельністю, стилістичною єдністю, національною ідентичністю та відповідністю сучасним технічним вимогам реалізації.

Таким чином, методологія аналізу та реконструкції шрифтової стилізації на прикладі творів О. Снарського базується на комплексному підході, що поєднує формальний аналіз, ідентифікацію національних і універсальних елементів, порівняння композиційних рішень, реконструкцію стилістичних прийомів і експериментальне моделювання, що дозволяє не лише глибше зрозуміти принципи формоутворення митця, а й адаптувати їх до сучасних шрифтових завдань.

Підсумовуючи висвітлені в цьому підрозділі аспекти, слід наголосити, що міжписемна стилізація постає як складний багатофакторний процес, який вимагає не лише досконалого розуміння особливостей різних писемностей, а й уміння гармонізувати їх у межах єдиних типографічних композицій. На цьому тлі роботи О. Снарського є показовим прикладом комплексного підходу до формоутворення шрифту: у його збірках та виданнях укладено таблиці з візуальними характеристиками різних систем письма, що охоплюють багато культур світу. Ці напрацювання мають яскраво виражене практичне спрямування — завдяки їм можливо передавати етнографічне різноманіття й національні мотиви в книжковій і прикладній графіці, залишаючись у межах читабельності та функціональності.

Акцидентна стилізація шрифтів у творчості митця відображає його глибоке розуміння пластичних особливостей різних писемностей, уміння адаптувати характерні риси — такі як дукт, ритм і пропорції — до основної графічної структури, зберігаючи керівну роль кириличної графеми. У доробку О. Снарського наявні приклади стилізованих кирилических шрифтів, зокрема на основі мотивів арабської каліграфії, іврити, японських і китайських ієрогліфів,

вірменського, грузинського, індійського, лаоського, кхмерського, тайського письма, корейської абетки хангиль та інших систем (рис. Б. 25). Широта такого охоплення засвідчує не тільки поліфонічність культурних інтересів автора, а й його здатність тонко поєднувати аналітику формальних і композиційних характеристик із творчим експериментом, послідовно дотримуючись принципу читабельності та культурної чутливості. Таким чином, практичний досвід і методологія О. Снарського становлять цінне підґрунтя для подальших досліджень і розробок у галузі міжписемної стилізації й сучасної типографіки.

3.2. Реконструкція національної шрифтової традиції

У сучасній українській візуальній культурі реконструкція національної шрифтової традиції набуває особливої ваги, оскільки пов'язана з поверненням до історичних джерел, осмисленням графічної спадкоємності та формуванням власної культурної ідентичності. Втрата або спотворення автентичних шрифтових форм, що відбувалася протягом століть під впливом зовнішніх культурних, політичних і технологічних чинників, призвела до необхідності ґрунтовного переосмислення ролі шрифту у формуванні сучасного українського мистецького простору. Реконструкція національної шрифтової традиції — це не лише повернення до історичних джерел, а й творче осмислення їх у нових умовах, що дозволяє інтегрувати унікальні риси української каліграфії, орнаменту та композиції у сучасну типографіку.

Сучасний етап розвитку графічного дизайну в Україні характеризується зростанням інтересу до власних культурних кодів, пошуком візуальної мови, яка б відповідала як історичному досвіду, так і вимогам глобалізованого світу. У цьому контексті реконструкція національної шрифтової традиції стає важливим інструментом не лише для збереження спадщини, а й для створення нових, конкурентоспроможних зразків шрифтової графіки, що поєднують локальні традиції з сучасними технологіями та естетикою. Як слушно зазначав лауреат національної премії України ім. Т. Шевченка, видатний художник-

графік В. Чебанік «українська абетка повинна бути кириличною в своїй основі, сучасною за державними, національними, художніми та естетичними ознаками» [57, с. 6]. І саме цей підхід є визначальним для сучасних процесів реконструкції шрифтової форми.

Відновлення та осмислення національної шрифтової традиції має не лише мистецьке, а й соціокультурне значення, оскільки сприяє формуванню цілісної візуальної ідентичності, підвищенню престижу української графіки на міжнародному рівні та забезпеченню спадкоємності між поколіннями митців. У цьому контексті реконструкція шрифтової спадщини виступає не як ретроспективний жест, а як динамічний процес, що відкриває нові можливості для розвитку сучасної національної типографіки.

Проблематика реконструкції шрифтової традиції полягає у необхідності відновлення, осмислення та адаптації історичних форм і стилістичних ознак української шрифтової культури до сучасних умов. Це передбачає не лише аналіз історичних зразків, а й творчий пошук нових рішень, здатних інтегрувати національні мотиви у сучасний графічний контекст, зберігаючи при цьому автентичність і впізнаваність. Як зазначав В. Січинський, «пригадується, який переворот зробив Нарбут своїми шрифтами. Вони звертали на себе загальну увагу, хоч і далеко не завжди мали признання. Були навіть такі завзяті прихильники «традиції», що ніяк не могли погодитися на «латинські» літери Z і N, що служить доказом, як у нас мало знають про стару українську культуру шрифтів» [46, с. 52].

Актуальність реконструкції національної шрифтової традиції зумовлена також викликами сучасного інформаційного суспільства, де уніфікація та стандартизація шрифтів часто призводять до втрати локальної ідентичності. В умовах розширення міжкультурних контактів, зростання ролі української мови у світовому інформаційному просторі та інтеграції України у глобальні культурні процеси, питання збереження й розвитку національної шрифтової спадщини набуває стратегічного значення для формування сучасної візуальної культури.

Таким чином, реконструкція національної шрифтової традиції є не лише науковим завданням, а й важливим інструментом збереження культурної ідентичності, популяризації української графіки у світі та формування унікального обличчя сучасної української типографіки.

Українська шрифтова творчість має глибокі історичні корені, що сягають періоду середньовіччя, коли формувалися основи рукописної книжкової культури на теренах Київської Русі. Саме рукописна книга стала першою платформою для розвитку оригінальних каліграфічних форм, орнаментальних композицій та стилістичних прийомів, які згодом визначили характер національної шрифтової традиції. У рукописах Х–ХІІІ століть, створених у монастирських скрипторіях, простежується прагнення до гармонії між текстом і декоративним оформленням, що виявлялося у використанні ініціалів, заставок, орнаментальних рамок, а також у ретельному доборі пропорцій і ритму літер [4, с. 134].

З появою кириличного письма та його поширенням у східнослов'янському світі відбувається поступова еволюція форм літер, що відображає як вплив візантійської традиції, так і локальні особливості. Українські рукописні книги вирізнялися пластичністю, м'якістю ліній, багатством орнаменту, що стало характерною рисою національної каліграфії.

З другої половини ХVІ століття, із розвитком друкарства на українських землях, починається новий етап у формуванні шрифтової культури. Першодруки, що побачили світ у друкарнях Острога, Львова та Києва, безпосередньо продовжували рукописну традицію. Це проявлялося у виготовленні літер для друку за зразками живого письма, а також у запозиченні середньовічного художнього стилю та орнаментики для оздоблення книг. Водночас друкована графіка сприяла стандартизації форм, появі нових композиційних прийомів, розширенню палітри шрифтових стилів [10, с. 239].

Таким чином, історичні витoki української шрифтової традиції формувалися на перетині рукописної та друкованої культури, у постійному

діалозі з європейськими й східними впливами, але з послідовним збереженням локальних особливостей, що й визначає унікальність української шрифтової графіки у контексті світового мистецтва.

Переосмислення та реконструкція національної шрифтової традиції стали ключовими творчими й методологічними завданнями для українських художників-шрифтовиків ХХ століття, у тому числі для О. Снарського. Саме в його практиці найповніше відображаються зусилля з відновлення, інтерпретації і розвитку типових для України письмо-знакових та орнаментальних моделей книжкового оформлення, пов'язаних із добою стародруків, рукописної книги, бароко та народного мистецтва.

В основі реконструкції української шрифтової традиції лежить концепція глибокої роботи з історичними джерелами, характерна для школи Георгія Нарбута. Учні та послідовники Нарбута — Марко Кирнарський, Лесь Лозовський, Роберт Лісовський, Антін Середа — не лише копіювали окремі зразки давньої кирилиці, а й перетворювали національні устави, скорописи, барокові орнаменти у сучасну пластичну мову, надаючи їй монументальності, декоративної сили й художньої виразності. Саме ця творча лінія послідовно розвивалася і в проектній практиці О. Снарського, який вбачав у аналізі рукописів та стародруків джерело формування актуальної типографічної естетики.

О. Снарський здійснював реконструкцію національної традиції шляхом ретельного вивчення формопобудови й пропорцій історичних шрифтів. Особливе місце в його мистецькому доробку посідає актуалізація уставної кирилиці, адаптація рукописних мотивів XVI–XVIII ст., модифікація барокових, скорописних та декоративних рішень. Повернення до джерел відбувалося на рівні відтворення загального ритму, характеру з'єднання штрихів, формування пропорцій основних елементів літери. Його авторські шрифти спираються на патерни, вироблені українськими рукописниками, але формально модернізовані відповідно до завдань прикладної графіки та книжкового оформлення.

Реконструкція для О. Снарського полягала не лише у відтворенні зовнішнього вигляду історичних зразків, а й у перевтіленні функцій шрифту для сучасного друку, плакату, емблеми чи марки. Аналізуючи давні устави, Снарський брав за основу ключові морфологічні риси (прямолинійність, контрастність, пропорційність елементів), але часто впроваджував сучасний ритм рядка, підсилював декоративність або, навпаки, спрощував структуру для посилення виразності. Саме завдяки такому балансуванню між історизмом і новаторством він зміг сформувати модерний «український шрифт» як конструкт, зміст якого глибоко вкорінений у традиціях, але зорієнтований у майбутнє.

Значним досягненням О. Снарського стала реалізація принципу ансамблевості: в його роботах шрифт органічно поєднаний з орнаментом, площинними рамками, картушними елементами — ця риса напряму сходиться до робіт М. Кирнарського, Р. Лісовського, А. Середи та Г. Нарбути. Такий підхід дозволяє уникати поверхової «стилізації під старовину», натомість акцентувати на структурній єдності книги, марки чи обкладинки — саме на цьому ґрунтується національна типографічна традиція в її сучасному розумінні.

Повертаючись до спадщини нарбутівської школи та її пошуків автентичної форми, О. Снарський підніс реконструкцію шрифтової традиції до рівня усвідомленого творчого методу, що став відправною точкою для нових генерацій українських графіків. Його рукописно орієнтовані, уставно-барокові акцидентні шрифти стали не лише зразками авторської пластики, а й важливою ланкою у безперервній традиції національного графічного мистецтва. Отже, реконструкція національної шрифтової традиції у творчості О. Снарського — це не лише ретроспективний жест, а процес постійного оновлення, інтерпретації й трансформації історичних моделей з метою збереження культурної ідентичності та розвитку сучасної української типографіки.

Реконструкція національної шрифтової традиції у сучасній графіці ґрунтується на комплексному підході, який поєднує історико-мистецтвознавчий аналіз, вивчення джерел, творчий експеримент і використання сучасних технологій. Методологія шрифтової реконструкції передбачає кілька ключових принципів, прийомів і технологічних рішень, що забезпечують автентичність, художню цілісність і адаптацію національних мотивів до сучасних вимог.

Принципи реконструкції включають:

— *історичну достовірність*, що передбачає опрацювання автентичних матеріалів, зокрема рукописних книг, стародруків, зразків народного мистецтва та архівних джерел, і дає змогу виявити сталі графічні ознаки української шрифтової традиції;

— *творче переосмислення історичних форм*, спрямоване на їхню адаптацію до сучасних композиційних, технологічних і функціональних вимог із збереженням національної виразності без буквального копіювання зразків минулого;

— *узгодження декоративності й читабельності*, що полягає в обережному введенні орнаментальних елементів, стилізованих літер і мотивів народної каліграфії у структуру шрифту без порушення його функціональності та зручності сприйняття.

Прийоми реконструкції охоплюють:

— *стилізацію літер*: використання характерних засічок, ритмічних повторів, орнаментальних мотивів декоративно-ужиткового мистецтва;

— *композиційне моделювання*: поєднання шрифту з декоративними елементами, створення цілісних композицій, у яких текст і політипаж взаємодіють як рівноправні компоненти;

— *модернізацію пропорцій*: адаптацію історичних пропорцій до сучасних варіативних стандартів типографіки, забезпечення зручності використання шрифту у різних середовищах (друк, веб, мобільні додатки).

Технології реконструкції включають:

— *цифрову типографіку*, що передбачає використання програм Glyphs, RoboFont і FontForge для точного відтворення історичних літерних форм та їх адаптації до сучасних технічних стандартів, зокрема Unicode і OpenType;

— *графічне моделювання*, у межах якого засобами векторної графіки опрацьовуються орнаментальні елементи, стилізовані літери й композиційні блоки;

— *міжписемну адаптацію*, спрямовану на створення шрифтів із підтримкою кирилиці, латиниці та інших систем письма з урахуванням національних стилістичних ознак;

— *тестування у різних середовищах*, що дає змогу перевірити читабельність, функціональність і художню цілісність шрифту на різних носіях і платформах.

В цілому, дотримання окреслених принципів у процесі реконструкції національної шрифтової традиції забезпечує не лише збереження історичної спадщини, а й її органічне впровадження у сучасний мистецький простір, сприяє формуванню унікальної візуальної ідентичності та розвитку української графіки у глобальному контексті.

Прийоми реконструкції національної шрифтової традиції охоплюють широкий спектр художніх і технологічних рішень, спрямованих на відтворення та оновлення автентичних рис української шрифтової культури. Одним із ключових прийомів є стилізація літер, яка полягає у використанні характерних засічок, ритмічних повторів, орнаментальних мотивів, що відсилають до традиційних видів народного мистецтва — вишивки, різьблення по дереву, писанкарства. Завдяки цьому шрифт набуває виразної національної специфіки, а його форма стає впізнаваною та емоційно насиченою.

Графічне моделювання, засноване на застосуванні векторної графіки, є ще одним важливим технологічним аспектом реконструкції. Саме векторні інструменти дають змогу розробляти орнаментальні елементи, стилізовані літери, композиційні блоки з високою точністю, зберігаючи при цьому гнучкість у масштабуванні та редагуванні. Це особливо актуально для

створення складних декоративних композицій, які мають залишатися чіткими та виразними незалежно від розміру чи носія.

Тестування у різних середовищах — ще один обов'язковий етап технологічної реконструкції. Перевірка читабельності, функціональності та художньої цілісності шрифту на різних носіях і платформах (друк, мобільні додатки, електронні книги) дозволяє виявити й усунути можливі недоліки, адаптувати шрифт до специфіки кожного середовища та забезпечити його універсальність і конкурентоспроможність у сучасному інформаційному просторі.

Як підкреслює народний художник України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, видатний художник-плакатист, професор В. Шостя, школа українського шрифтового мистецтва вирізнялася глибоким розумінням ролі шрифту як носія національної ідентичності. «Переконливими аргументами на користь реальних перспектив розвитку українського літерництва стали презентовані у великих колекціях талановиті твори студентів майстерні графічного дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Київ) та їх ровесників з Харківської державної академії дизайну та мистецтв» [60 с. 3]. Саме методологічна цілісність реконструкції дозволяє зберегти цю ідентичність у сучасному графічному просторі. Таким чином, методологія реконструкції національної шрифтової традиції поєднує історичну обґрунтованість, творче осмислення, композиційну гармонію та сучасні засоби, забезпечуючи спадкоємність і розвиток української шрифтової культури.

Загалом, реконструкція національної шрифтової традиції є динамічним процесом, що поєднує спадкоємність і новаторство, історичну пам'ять і сучасні технології, забезпечуючи збереження і розвиток української візуальної культури у глобальному контексті.

3.3. Розробка проєкту експериментальної кінетичної типографіки «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського»

Назва теми мистецької складової творчого мистецького проєкту передає ідею синтезу візуальної і дослідницької частини — поєднання експериментального, історичного й прикладного вимірів у єдиному полі досвіду, що формує сучасний український візуальний код.

Основні завдання мистецького проєкту постали як:

— вивчення і художнє переосмислення шрифтових рішень О. Снарського як джерела актуальних візуальних інтерпретацій для сучасної експериментальної типографіки;

— розробка інсталяцій і цифрових моделей, що демонструють рух, трансформацію, варіативність і багатозначність літер, створених на основі структурно-композиційних принципів О. Снарського;

— інтеграція ручного лєтерингу, історичних моделей і сучасних цифрових технологій (анімація, графічне моделювання, інтерактивні екрани);

— розробка та реалізація музейної експозиції з елементами, що дозволяють глядачеві вивчати структуру шрифту й занурювати авторські версії композицій у динаміці.

Методика та етапи виконання проєкту реалізовувалася у такій послідовності:

— *аналіз і підбір матеріалу:* відібрано ключові авторські шрифти, композиційні та орнаментальні зразки О. Снарського, зокрема ті, що ілюструють принципи міжписемної стилізації, модульності, орнаментальної інтерпретації;

— *розробка цифрової візуалізації:* шрифтові композиції опрацьовано у форматах векторної та піксельної графіки, створено анімовані макети, які демонструють процес «оживлення» літери — від статичного знака до рухомої структури;

— *інтеграція разових та серійних модулів*: виготовлено прозорі панелі з екструзійного поліметилметакрилату, на яких нанесено зразки шрифтових композицій. Елементи розміщено у просторі виставки таким чином, щоб при зміні положення глядача шрифти переломлювалися, накладалися, створюючи ефект просторової ілюзії;

— *монтаж кінетичної складової*: змонтовано рухомі проєкції, що реагують на панелі в просторі (ультрафіолетовим друком на них нанесено щільну структуру презентації сучасних реконструкцій шрифтів з альбомів О. Снарського) та дозволяють глядачеві бачити перетворення напису і структури літери у анімованих проєкціях;

— *актуалізація національної традиції*: особливої уваги надано стилізації шрифтів під форми українського бароко, устава, рукописних книг, переплетення із сучасними мотивами; в експозиції представлено як історичні реконструкції за архівами О. Снарського, так і їх актуальні інтерпретації через цифрове моделювання;

— *дидактичний супровід*: розроблено інформаційні матеріали (плакати, буклети, відео), які пояснюють етапи створення експонатів, значення шрифтової культури для ідентичності, наведено порівняльний аналіз історичних та авторських зразків.

Інноваційність та значення проєкту полягають у:

— експериментальному характері репрезентації синтезу кінетики, типографіки та національної шрифтової традиції на основі осмислення авторських рішень О. Снарського;

— переведенні історичної шрифтової спадщини з площини «статичної» експозиції у сферу кінетичного мистецтва;

— створенні умов для експерименту з формою та структурою шрифту у просторі, що може надихнути сучасних дизайнерів і художників;

— поглибленні міждисциплінарного діалогу (мистецтво, дизайн, медіа), що розширює підходи до візуалізації пошуків національної ідентичності;

— сприянні популяризації української графічної спадщини і залученню

до її осмислення широкого кола глядачів: студентів мистецьких спеціальностей, дослідників, кураторів виставкових проєктів у сфері сучасного мистецтва.

Художній образ мистецької складової творчого мистецького проєкту формується як візуальний резонанс між епохами: шрифтова спадщина О. Снарського стає не лише об'єктом реконструкції, а джерелом нових сучасних символів (як-от логотип «Нацспротив»). У проєкті ці пласти мистецької типографічної традиції, історичної пам'яті та сучасної візуальної культури взаємодіють, утворюючи об'ємний, багат шаровий образ живої ідентичності. Тут форма перебуває в тісному діалозі зі змістом проєкту: жодна літера чи візуальна метафора не лишаються позбавленими смислу. Художник, як ініціатор синтезу архівного матеріалу, візуальної пам'яті та національного культурного коду, стає провідником між історією, сучасністю та майбутнім. Він досліджує, переосмислює й інтегрує різні підходи, трансформуючи мистецьку спадщину у живе візуальне висловлювання. Такий художник працює з архівом і дидактичним матеріалом минулого не для буквального відтворення історичних форм, а для їхнього переосмислення й наповнення сучасної візуальної ідентичності новим змістом.

Експериментальна типографіка в розрізі інтегративного сучасного мистецтва, як жанр роботи, — це простір, де станкова і книжкова графіка взаємодіють із кінетичною інсталяцією й бренд-айдентикою, акцентуючи саме на неможливості відриву форми від змісту: типографіка постає не лише як естетика шрифту, а як спосіб оповіді про витоки, пам'ять і сучасну візуальну ідентичність соціальної кампанії «Нацспротив». Це не лише естетика шрифту, а оповідання про витоки, тема витривалості та оновлення національного коду й пам'яті через візуальні символи, що «відгукуються» у наповненому складними соціальними викликами теперішньому й проникають у майбутнє.

Головна ідея авторського твору показати, що сучасна ужиткова графіка, художня спадщина О. Снарського та експериментальне мистецтво можуть і мають взаємодіяти разом, створюючи комплексний зміст проєкту, пов'язаний із

сучасними реаліями трансформації особистості та її здатністю протистояти викликам воєнної агресії. Це не «шарування площин», а синтез візуальних повідомлень, де кожен компонент посилює інший і «відгомін» історії оживає у символах сьогодення (як приклад втілення «Нацспротив»).

Стилістика мистецького проєкту синтетична: від демонстрації класичної техніки художнього оформлення в графічних творах О. Снарського до цифрового експерименту, від рукописної культурної пам'яті до візуального спрощення типографічного символу і мінімалізму сучасного комп'ютерного брендингу. Синтетичний характер окремих творів — це демонстрація того, що стильове розмаїття мистецького проєкту можливе лише за умови глибокої змістової причетності до сучасного контексту. Виставкова експозиція творів — це плін спадковості та діалог поколінь і просторів: інсталяції, реконструкції та візуальний стиль центру підготовки населення до протидії збройної агресії працюють як частини єдиного наративу. Тут не лише шрифт переживає трансформацію — змінюється саме розуміння, чим є національний символ і цінність для суспільства.

Композиція виставкового простору побудована на принципах взаємопроникнення: історія, сучасність і потенційне майбутнє «проглядають» через прозорі конструкції одне крізь одне в об'єктах, просторових рішеннях і, навіть, у способі взаємодії глядача з витвором. Чорно-білий колорит переважної більшості робіт — міст з минулого в майбутнє. Це чисте тло для максимального загострення уваги на змісті мультимедійного відеопроєкту, де кожен контраст форми і контрформи — це діалог між різними часами і підходами.

Техніка виконання поєднує ретельну стилізацію минулого, типографіку, летеринг і інтерактивну цифрову анімацію. Це ознака того, що синтез старого матеріального відтворення і нового цифрового, реального й віртуального забезпечує життєздатність творчого жесту. Кожна літера типографічних творів в експозиції є символом тривалої традиції й відкритої майбутності. Ключова деталь проєкту — розвернута у протилежний бік літера «С» і нарбутівська «Н»

у логотипі «Нацспротив» — це образ непорушності, де форма «говорить» змістом єдності, взаємної підтримки, незламності (рис. В. 1). Технічна синергія типографіки і лєтерингу, цифрової анімації у взаємодії з акриловими панелями і щільним ультрафіолетовим друком та інтеграція з сучасними практиками графічної комунікації у візуальній культурі. Синтез цих трьох підходів демонструє універсальність національного шрифтового коду для сучасної візуальної культури; це «новий культурний текст», що рівною мірою важливий у музеї, на вулиці, у соціальній айдентиці під час війни та в глобальному художньому просторі. Кожна літера — символ живої, дієздатної української ідентичності, що здатна бути співзвучною сучасному світу та надихати на майбутнє.

Проект допомагає зрозуміти, що в українській культурі не існує окремо історичного досвіду від сучасної практики візуальної комунікацій — лише через їх гармонію формується зміст, вартісний для глобальної культури та місцевої ідентичності. Проект «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського» є цілісним прикладом того, як зміст і форма не тільки не заважають одне одному, а навпаки — взаємно посилюються, створюючи культурний кінетичний простір.

Метою мистецького проекту є візуалізувати процеси реконструкції, інтерпретації і розвитку національної шрифтової традиції через сучасну пластичну мову, залучаючи глядача до динамічної взаємодії з текстом і формою. Особливу увагу приділено застосуванню візуальних знаків і принципів шрифтової композиції, розроблених О. Снарським у книжковій графіці, а також способам формоутворення й орнаментативності, типовим для його авторських шрифтів. Проект ґрунтується на взаємодії досвіду типографічної реконструкції та інноваційних засобах кінетичного і мультимедійного мистецтва.

Розробка експериментальної кінетичної типографічної інсталяції, заснованої на вивченні образних можливостей шрифту й творчому

продовженні проєктних рішень О. Снарського, стала простором для оновлення національної шрифтової традиції в сучасному художньому процесі. Мистецька робота поєднала історичні патерни й актуальні технології, сприяв поетапній репрезентації його графічної мови та актуалізації мистецтва шрифту, відкрив нові перспективи для розвитку української типографіки в національному культурному контексті (рис. В. 2).

Висновки до третього розділу

У третьому розділі висвітлено проведений комплексний аналіз основних принципів сучасної шрифтової графіки, що охоплює як методологію міжписемної стилізації, так і проблематику відновлення національної шрифтової традиції. На основі вивчення мистецтва шрифтового оформлення книжкових обкладинок і ужиткової графіки у творчості О. Снарського встановлено, що українська шрифтова графіка має значний потенціал для експериментів із формою літер, проте зберігає орієнтацію на національну ідентичність.

У підрозділі 3.1 розкрито теоретичні засади й практичні підходи до створення стилізації під різні писемності кириличних шрифтів. Головними принципами при цьому визначено гармонізацію пропорцій, уніфікацію ритму, адаптацію декоративних елементів і збереження локальних стилістичних особливостей. Наголошено на важливості читабельності міжписемної акциденції, технічній відповідності мультиписемної типографіки стандартам і значенні культурної ідентичності для успішної інтеграції шрифтів у образотворчий контекст візуальної комунікації.

Підрозділ 3.2 присвячено питанням реконструкції національної шрифтової форми та типографічних композицій. Визначено, що характерними рисами української шрифтової традиції є пластичність, орнаментальність, гармонійність пропорцій і тісний зв'язок із народним мистецтвом. Окремо підкреслено роль творчого переосмислення історичних форм у шрифтах художника, а також практичне значення школи української шрифтової графіки

Г. Нарбута та його послідовників, як носіїв національної ідентичності й джерела впливу, на творчість О. Снарського.

Методологія реконструкції графічної мови О. Снарського в поєднанні з сучасними цифровими технологіями сприяє актуалізації національної шрифтової традиції як у друкованих, так і у цифрових форматах. В умовах глобалізації культурна спадкоємність стикається з викликами уніфікації, але цифрове середовище та зростаючий інтерес до локальних візуальних кодів відкривають нові можливості для популяризації українських шрифтів.

Загалом, результати дослідження свідчать, що розвиток української графічної традиції у поєднанні з методологією шрифтових стилізацій є динамічним процесом, що поєднує спадкоємність і новаторство, історичну пам'ять і сучасні технології. Це забезпечує збереження і розвиток української візуальної культури, формування власної візуальної мови сучасної української типографіки, підвищення її престижу на міжнародному рівні та збагачення світового культурного простору новими автентичними зразками шрифтової графіки.

У підрозділі 3.3 описано здійснену розробку та концептуалізацію мистецького проекту експериментальної кінетичної типографіки «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського». Встановлено, що практична апробація результатів дослідження у форматі проекту дає змогу перевести шрифтову спадщину з площини суто історико-теоретичного аналізу в простір сучасної художньої та комунікаційної практики, де літера функціонує як носій смислу, символу й ідентичності. Проект засвідчив продуктивність синтезу реконструкції, інтерпретації та сучасної візуальної мови, а також принципову неможливість відокремлення форми мистецького висловлювання від змісту в українській шрифтовій традиції.

Також визначено, що експериментальна кінетична типографіка як жанр дозволяє поєднувати станкову й книжкову графіку, просторово-експозиційний підхід та систему візуальної ідентичності, забезпечуючи багаторівневу

взаємодію глядача з літерою через рух, накладання, просторові ефекти, варіативність прочитання. Окреслено методику реалізації мистецького проєкту (добір і аналіз зразків О. Снарського, цифрове моделювання та анімація, робота з прозорими акриловими панелями й УФ-друком, створення дидактичного супроводу) та сформульовано визначення інноваційності проєкту як міждисциплінарного інструмента актуалізації національного шрифтового коду. Okремо підкреслено, що використання візуальних знаків, співвіднесених із традицією (зокрема, образна робота з літерами «С» і «Н» у сучасній айдентиці), демонструє потенціал шрифту як динамічного культурного тексту, актуального одночасно для музейного, публічного та медійного середовища.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження полягають у комплексному аналізі творчого доробку Олега Снарського, а також методологічних, історичних та художніх аспектах шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки України другої половини ХХ століття. На основі вивчення архівних матеріалів, авторських робіт та наукових праць із теми дослідження вперше системно осмислено внесок О. Снарського у розвиток українського шрифтового мистецтва — як у площині практики, так і в теоретичному осмисленні шрифтового формоутворення та типографіки.

Визначено, що творчість О. Снарського базувалася на спадкоємності шрифтових принципів Г. Нарбути і його школи, але набула нового значення у переосмисленні й трансформації національних стилів у відповідь на соціокультурні та технічні зміни другої половини ХХ століття. Він поєднав національні мотиви з актуальними тенденціями світового графічного дизайну, використовуючи пластичність, ритміку, орнаментальність та гармонію пропорцій дуктального типу письма як визначальні риси української шрифтової традиції.

Доведено, що у формуванні експериментальної української типографіки вагому роль відіграє методологія міжписемної стилізації О. Снарського та її вплив на сучасні адаптації шрифту для різних стилістичних задач, які розглядалися на прикладі проєктних методів. З'ясовано, що інтеграція історичних каліграфічних моделей та практичне використання міжнаціональних письмових систем стали основою для формування універсальної, але водночас ідентифікованої української шрифтової мови доби модерну та постмодерну.

Визначено, що ключовими засадами проєктування шрифтового оформлення виступають гармонізація між читабельністю, художньою виразністю, естетикою форми та функціональністю, а також цілісність композиційних рішень як у книжковій, так і в ужитковій графіці. Особлива

увага в дослідженні приділяється питанням реконструкції національної шрифтової традиції, аналізу її історичних витоків та шляхів творчого переосмислення, адаптації й модернізації у сучасному візуальному просторі.

У роботі окреслено сучасні виклики, з якими стикається національна шрифтово-графічна традиція в умовах глобалізації: уніфікація, стандартизація, конкуренція з міжнародними гарнітурами. Разом із тим, відзначено значні можливості для подальшого розвитку української типографіки на основі цифрових технологій, дизайнерських колаборацій і зростаючого попиту на автентичні рішення для глобального ринку візуальної культури.

Результати дослідження мають як теоретичне, так і практичне значення — їх можна використовувати для подальших наукових розвідок, у педагогічній роботі для підготовки фахівців із графічного дизайну й шрифтового мистецтва, для музеєзнавства, кураторських практик, а також розробки нових гарнітур і стилізацій, що інтегрують автентичний український код у сучасний міжнародний контекст.

В цілому, дослідження доводить, що шрифтове оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі спадщини О. Снарського є вагомим культурним надбанням, яке зберігає традицію й відкриває можливості для інноваційних рішень та формування унікальної візуальної мови сучасної української типографіки у світовому культурному просторі.

Отже, мистецький проєкт став впровадженням і апробацією результатів дослідження. Практична реалізація проєкту засобами експериментальної кінетичної типографіки дала змогу підтвердити теоретичні положення щодо образно-сміслової функції шрифту та виявити потенціал графічної мови О. Снарського для сучасних комунікативних контекстів. Проєкт унаочнив зв'язок між історичним досвідом української графічної культури та сучасними практиками візуальної комунікації, засвідчивши актуальність системи національних шрифтових маркерів для формування сучасної української візуальної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Список літературних джерел:

1. Андрусяк М. Післявоєнна історіографія української книги. *Українська книга*. Львів, 1937. №. 1. С. 25–30.
2. Білецький П. Георгій Нарбут : альбом. Київ : Мистецтво, 1983. 119 с. : іл.
3. Білодід І., Кудрицький Є. Граматика слов'янська І. Ужевича. Київ : Наукова думка, 1970. 114 с. : іл.
4. Брайчевський М. Походження слов'янської писемності : 2-ге вид. Київ : КМ Академія, 2002. 154 с.
5. Валуєнко Б. Архітектура книги. Київ : Мистецтво, 1976. 216 с. : іл.
6. Валуєнко Б. Композиція видання : Мистецтво зовнішнього оформлення книги. Київ : НМК ВО, 1992. 98 с.
7. Валуєнко Б. Сучасний український шрифт [гарнітура В. Хоменка]. *Мистецтво*. Київ, 1968. № 6. С. 35–36.
8. Галишич Р., Лучейко В., Мер'є О. Розвиток української шрифтової гарнітури. *Актуальні питання розвитку галузей науки : матеріали I Міжнародної наукової конференції, м. Чернігів, 12 травня, 2023 р. Міжнародний центр наукових досліджень*. Вінниця : Європейська наукова платформа, 2023. С. 206–211. DOI 10.36074/mcnd-12.05.2023
9. Гординський С. Балянс культурних втрат. *Сучасність. Література і мистецтво*. Мюнхен, 1971. №1. С. 41–50.
10. Грушевський М. Українські стародруки. Твори : в 50 т. Львів : Світ, 2009. Т. 9. С. 239–242.
11. Запаско Я. Друкарська та мистецька спадщина Івана Федорова. *Поліграфія і видавнича справа : Книгознавство. Українська академія друкарства*. Львів : Вища школа, 1974. № 10. С. 32–34.
12. Іваненко Т. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства :

- спец. 05.01.03 «Технічна естетика». Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2006. 332 с.
13. Іванова О. Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського : монографія. Київ : НБУВ, 2016. 256 с. : іл. DOI 10.15407/nbuiv.0002129.
 14. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. 520 с.
 15. Ісаєвич Я. Українське книгознавство: етапи розвитку. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2006. №. 1. С. 7–19.
 16. Йончев В. Шрифт крізь віки. *Шрифтът през вековете*. Софія : Български художник, 1971. 402 с.
 17. Каменецька Ю. Навчаючись у минулого: як копіювання старовинних шрифтів формує базові навички сучасного дизайнера. *Михайло Бойчук: візія і місія: збірник тез доповідей та повідомлень за матеріалами IV міжнародної науково-практичної конференції 30 жовтня 2025 р. Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука*. Вінниця: Вид-во ФОП Ю.В. Кушнір, 2025. С. 46–47
 18. Каменецька Ю., Мазур Є. Методи цифрової реплікації високого друку для сучасної ілюстрації. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ, 2025. № 37. С. 98–104. DOI10.32782/2411-3034-2025-38-10
 19. Клименко П. Графіка шрифту в Острозькій біблії *Укр. наук. ін-т книгознавства*. Київ : Київ-Друк, 1925. 22 с.
 20. Книга і друкарство на Україні : за ред. П. М. Попова. Київ : Наукова думка, 1965. 316 с.
 21. Ковальчук Г. Український науковий інститут книгознавства (1922–1936) : наук. ред. В. І. Попик. *НАН України, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського*. Київ : Академперіодика, 2015. 688 с. : іл.
 22. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років. Київ : Родовід, 2019. 480 с. : іл.

23. Кричевський В. Розуміння українського стилю. *Василь Григорович Кричевський : хрестоматія : в 2 т. Т. 1 : 1891–1943 рр.* Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. С. 30–33.
24. Куленко М. Я. Основи графічного дизайну : підручник. Київ : Кондор, 2006. 492 с.
25. Куць Я. Українські друкарські шрифти: шляхи становлення та розвитку. *Поліграфія і видавнича справа.* Львів, 2002. № 39. С. 166–169.
26. Лагутенко О. Graphen Графіки : нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с. : іл.
27. Лагутенко О. Книжкова графіка нарбутивців. *Родовід.* Київ, 1994. №7. С. 9–24.
28. Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття: Стилістичні особливості художньої мови. Київ : ВПІ ВПК «Політехніка», 2005. 122 с. : іл.
29. Лесняк В. Відтворення шрифтової спадщини: 40 оригінальних шрифтів. Київ : ArtHuss, 2020. 160 с.
30. Макаренко М. Орнаментация української книжки XVI–XVIII ст. Київ : Київ-Друк, 1925. 76 с.
31. Мітченко В. Нотатки з історії українського шрифту. *Бібліотечний вісник.* Київ. 1994. № 5-6. С. 44–48.
32. Мітченко В. Стильові особливості нової абетки Георгія Нарбути. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва.* Київ, 2017. №. 26. С. 39–47.
33. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту. Київ : Грамота, 2007. 207 с. : іл.
34. Мітченко В. Естетика українського скоропису. *Український світ.* Київ, 1992. №2. С. 34–35.
35. Мітченко В. Мистецтво скоропису в просторі українського барокко. *Український світ.* Київ, 1992. №1. С. 24–25.
36. Міщенко О., Гусарова А., Довідник членів Спілки художників України. Київ : СХУ, 1998. 139 с.

37. Мулик Я. Поштові марки України 1918–2023 : каталог. *6-е видання*. Дрогобич : Коло, 2024. с. 193.
38. Нестеренко П. Художні особливості книжкових обкладинок 1950–1960-х років (на прикладі колекції В. Перевальського). *Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Слово і Час*. Київ, 2016. №5. С. 57–60.
39. Нестеренко П. Мистецтво шрифту в екслібрисі, його часові видозміни. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ : СПД Кравчук, 2004. №. 4. С. 326–333.
40. Нестеренко П. Книжкова графіка в освітньому процесі мистецьких вишів. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ, 2016. №. 25. С. 43–52.
41. Овчінніков В. Історія книги. Еволюція книжкової структури. Львів : Світ, 2005. 422 с.
42. Огієнко І. Історія українського друкарства. Київ : Либідь, 1994. 448 с.
43. Огієнко І. Перводрукований львівський апостол 1574 р. *Українська вільна академія наук у США. Науковий Збірник*. №. 2. Нью-Йорк, 1953. С. 19–45.
44. Різник М. Письмо і шрифт. Київ : Вища школа, 1978. 152 с.
45. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. *Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України : монографія*. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
46. Січинський В. Юрій Нарбут 1886–1920. *Українське мистецтво*. №. 2. Львів : УАН, 1943. 65 с.
47. Словник української мови : в 11 т. / Білодід І., Горещкий П. та ін. Київ : Наукова думка. 1970. Т. 1. 799 с.
48. Словник художників України. *М. П. Бажан та ін.* Київ : Головна ред. Укр. рад. енциклопедії, 1973. 272 с.
49. Снарський О. Шрифти в мистецтві художнього оформлення : альбом-посібник. Київ : Реклама, 1975. 69 с. : іл.
50. Стадниченко Д. Напрямки шрифтового мистецтва у творчості Олега Снарського. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ, 2024. №. 36. С.187–195. DOI 10.24919/2308-4863/96-3-13

51. Стадниченко Д. Впливи нарбутівської школи на творчість О. Снарського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2026. №. 96, Т 3, С. 92–98. DOI 10.24919/2308-4863/96-3-13
52. Стадниченко Д. Методологія та класифікація шрифтової міжписемної стилізації Олега Снарського. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. Київ, 2026. №. 5. С. 241–250. DOI 10.32782/naoma-bulletin-2026-5-25
53. Стадниченко Д. Шрифтове оформлення в мистецтві книги та у вжитковій графіці Олега Снарського. *Одинадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2023)*. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 68–69. DOI 10.36059/978-966-397-394-4
54. Стадниченко Д. Контури ідентичності: внесок О. Снарського в розвиток шрифтового мистецтва України. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА : збірник матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ (травень 2024 р.)*. Київ, 2024. С. 361–363
55. Стадниченко Д. Шрифти поза межами класів: сучасне переосмислення типології та український досвід Олега Снарського. *Тринадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2025) НАОМА*. Київ, 2026. С. 209–210
56. Українські радянські художники : довідник / Верба І. та ін. Київ : Мистецтво, 1972. 564 с
57. Чебанік В. Графіка української мови. Абетка : каталог. Київ, 2004. 48 с.
58. Чекаль О. Українська ідентичність каліграфії Григорія Сковороди в контексті мультиписемності. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. Т. 6, № 2. С. 228–247. DOI 10.31866/2617-7951.6.2.2023.292140
59. Чорній В. Браичевський М. Походження слов'янської писемності : рецензія. *Проблеми слов'янознавства*. Львів : Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2004. №. 54. С. 229–232.

60. Шостя В. Життя шрифту. *Перша всеукраїнська виставка графічного дизайну*. Київ : НСХУ, 2006. С. 2–3.
61. Adams S. *The Designer's Dictionary of Type*. New York : Abrams Books, 2019. 256 p.
62. Ambrose G., Harris P. *Typography*. London : Bloomsbury Visual Arts, 2017. 200 p.
63. Ambrose G., Harris, P., Theodosiou S. *The Fundamentals of Typography* : 3rd edition. London : Bloomsbury Visual Arts, 2020. 200 p.
64. Argetsinger M. *A Grammar of Typography: Classical Design in the Digital Age*. Boston : David R. Godine, 2020. 432 p.
65. Atkinson F., Strong C., Strong L. *Vintage Typography and Signage: For Designers, By Designers (Dover Pictorial Archive)*. Garden City : Dover Publications, 2018. 128 p.
66. Balius A. The Value of Typography in a Global Multilingual World. *Elisava Temes de Disseny. A design research journal by Elisava Barcelona School of Design and Engineering*. Barcelona, 2013. №. 29. P. 32–39.
67. Brown T. *Flexible Typesetting. A Book Apart*, New York : 2018. 220 p.
68. Campe C., Rausch U. *Designing Fonts. An Introduction to Professional Type Design*. London : Thames and Hudson, 2020. 216 p.
69. Campe C., Rausch U. *Making Fonts: A Comprehensive Guide to Professional Type-Design*. Richmond : Gingko Press Inc., 2022. 216 p.
70. Carter R. *Typographic Design: Form and Communication* : 7th edition. Hoboken : Wiley, 2018. 368 p.
71. Cheng K. *Designing Type* : 2nd edition. London : Laurence King, 2020. 248 p.
72. Cheung V. *Sans & Serif in Use: Creative Typefaces and their Applications*. Hong Kong : Victionary, 2024. 576 p.
73. Cinelli M. *Giving Type Meaning: Context and Craft in Typography*. London : Bloomsbury Visual Arts, 2024. 224 p.

74. Cottier N., McNeil P. Letterform Variations : 3rd edition. Karlsruhe : Slanted, 2021. 692 p.
75. Cullen K. Design elements, typography fundamentals: a graphic style manual for understanding how typography affects design. Gloucester : Rockport Publishers, 2012. 160 p.
76. Craig J. Designing with Type: The Essential Guide to Typography : 5th edition. New York : Watson-Guptill Publications, 2006. 176 p.
77. Dawson P. Type Directory. London : Thames & Hudson, 2019. 672 p.
78. Dawson P., Frere-Jones T. : foreword. The Essential Type Directory: A Sourcebook of Over 1,800 Typefaces and Their Histories. New York : Black Dog & Leventhal, 2019. 672 p.
79. Dwiggins W., Siegfried L. Extracts from an Investigation into the Physical Properties of Books as They are at Present Published. Boston : The Society of Calligraphers, 1919. 28 p.
80. Felici J. The Complete Manual of Typography: A Guide to Setting Perfect Type : 2nd edition. Berkeley : Peachpit, 2012. 372 p.
81. Francesi B. Temporal Typography. San Francisco : California college of the arts, 2015. 106 p.
82. From Type to Logo: The Best Logotypes from Around the World. Hong Kong : Victionary, 2022. 272 p.
83. Fuchs J. Wortgestalten – Visualisierung und Analyse kinetischer Typografie. Stuttgart : Merz Akademie, 2004. 282 p.
84. Gautier D., Gautier C. Design, Typography etc.: A Handbook. Salenstein : Niggli Verlag, 2017. 272 p. : 400 ill.
85. Gautier D., Roller F. Observer, comprendre et utiliser la typographie. Lyon : Editions deux-cent-cinq, 2020. 168 p.
86. Gill E., Skelton C. (Introduction). Essay on Typography. Boston : David R. Godine, 2015. 133 p.
87. Harmsen L. Yearbook of Type 2021–22. Karlsruhe : Slanted, 2021. 464 p.
88. Harmsen L., Kahl J. Yearbook of Lettering №.1. Karlsruhe : Slanted, 2023. 320 p.

89. Harmsen L., Kahl J. Yearbook of Type 2022–23 Movie Edition #6. Karlsruhe : Slanted, 2022. 504 p.
90. Harmsen L., Ruddigkeit R. Slanted Magazine №. 43—Ukraine. Karlsruhe : Slanted, 2024. 224 p.
91. Heller S., Anderson G. The Typography Idea Book. London : Laurence King, 2016. 128 p. : 50 ill.
92. Herriott L. The Ransom Note Sticker Book: Thousands of letters for your anonymous messages. London : Skittledog, 2024. 88 p.
93. Hochuli J., Morgan, J., Kinross R. Typobiography: Jost Hochuli: The Work of 60 years. B42, 2023.
94. Hochuli, Jost. Detail in typography. Hyphen Press, London, 2009.
95. Hong, Geum-Hee. Script Fonts. London : Laurence King, 2016.
96. Hunter, Michael B. Font Samples Book: Over 600 Fonts to View as They Appear in Print. Montreuil : Éditions B42, 2021. 200 p.
97. Jury D. Mid-Century Type: Typography, Graphics, Designers. London : Merrell, 2023. 240 p.
98. Jury D. Reinventing Print: Technology and Craft in Typography. London : Bloomsbury Visual Arts, 2018. 208 p.
99. Jury D. What is Typography: Essential Design Handbooks. Brighton : Ivy Press. 2017. 256 p.
100. Kennett B. W.A. Dwiggin: A Life in Design. San Francisco : Letterform Archive Books, 2025. 496 p.
101. Kinross R. Modern Typography. Montreuil : Éditions B42, 2019. 272 p.
102. Kinross R. Unjustified Texts: Perspectives on Typography. Montreuil : Éditions B42, Montreuil, 2020. 338 p.
103. Kitching A. Alan Kitching's A-Z of Letterpress: Founts from The Typography Workshop. London : Laurence King, 2015. 272 p.
104. Knuth D. Digital Typography : lecture notes. Stanford : Center for the Study of Language and Information, 2017. №. 78. 685 p.

105. Krause J. *Lessons in Typography: Must-know typographic principles presented through lessons, exercises, and examples*. Berkeley : New Riders, 2015. 239 p.
106. Kryszynski M. *The Art of Type and Typography: Explorations in Use and Practice*. Oxfordshire : Routledge, 2017. 230 p.
107. Kunz W. *Typography: Macro- and Microaesthetics*. Salenstein : Niggli Verlag, 1998. 172 p.
108. Lupton E. *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, and students* : 3rd ed., rev. and expanded. New York : Princeton Architectural Press, 2024. 256 p.
109. McNeil P. *The Visual History of Type: A visual survey of 320 typefaces*. London : Laurence King, 2017. 672 p.
110. Middendorp J. *Dutch Type* : reprint. Berlin : Druk Editions, 2018. 320 p.
111. Misiak M., Harmsen L. *Support Independent Type—the New Culture of Type Specimens*. Karlsruhe : Slanted, 2020. 296 p.
112. Morison S. *A Tally of Types*. Cambridge : Cambridge University Press, 1973. 138 p.
113. Morison S. *Letter forms, typographic and scriptorial: Two essays on their classification, history, and bibliography*. Vancouver : Hartley & Marks Publishers, 1997. 129 p.
114. Morison S. *First principles of typography*. Leiden : Academic Press, 1996. 29 p.
115. Morison S., Day K. *Typographic Book, 1450–1935: a study of fine typography through five centuries*. Chicago : University of Chicago Press, 1963. 464 p.
116. Morison S. *The Typographic Arts: Two Lectures*. Cambridge : Harvard University Press, 1950. 106 p.
117. Mosch M. *Die typografische Komposition: Das System »Typografie und Layout« als Fundament für Ihre Kreativität und Effizienz*. Mainz : Hermann Schmidt, 2024. 368 p.
118. Nöst J. *Teasing Typography*. Karlsruhe : Slanted, 2021. 500 p.
119. Pennoyer A., Hampton-Smith S. *Fonts and Typefaces Made Easy: How to choose and use*. London : Flame Tree Publishing, 2015. 256 p.

120. Poyner R. *Why Graphic Culture Matters*. Sheffield : Occasional Papers, 2023. 316 p.
121. Poyner R. *Typography Now: The Next Wave*. London : Booth-Clibborn, 2000. 256 p.
122. Rogers B. *Paragraphs on Printing*. New York : William E. Rudge's Sons, 1943. 187 p.
123. Rosendorf T. *The Typographic Desk Reference*. New Castle : Oak Knoll Press, 2016. 368 p.
124. Ruder E. *Typography: A Manual of Design* : 10th edition. Salenstein : Niggli Verlag, 2020. 274 p.
125. Ruddigkeit R. *Typodarium 2025*. Mainz : Hermann Schmidt, 2024. 384 p.
126. Rutter R. *Web Typography: A handbook for designing beautiful and effective typography in responsive websites*. Vienna : Ampersand Type, 2017. 334 p.
127. Saltz I. *Typography essentials: 100 design principles for working with type*. Beverly : Rockport, 2019. 208 p. : 300 ill.
128. Salvaggio M., Hugues L. *How to Design Fonts*. Montée Saint-Sébastien : Blaze Type, 2023. 164 p.
129. Schmid H. *Ruder typography Ruder philosophy*. Zürich : Lars Müller Publishers, 2017. 226 p.
130. Seddon T. *The Evolution of Type: A Graphic Guide to 100 Landmark Typefaces*. Firefly Books, 2015.
131. Seddon T. *Type Team: Perfect Typeface Combinations*. London : Thames & Hudson, 2015. 256 p.
132. Silverthorne D. *Die Fläche: Design and Lettering of the Vienna Secession, 1902–1911*. San Francisco : Letterform Archive, 2023. 320 p.
133. Spiekermann E. *Find out how type works* : 4th edition. Berlin : TOC Publishing, 2022. 239 p.
134. Stocks E. *Universal principles of typography: 100 key concepts for choosing and using type* / foreword by E. Lupton. Beverly : Rockport, 2024. 224 p.

135. Tschichold J. Eine Stunde Druckgestaltung. Stuttgart : Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co. 1930. 83.
136. Unger G. Theory of Type Design. Rotterdam : nai010 publishers, 2018. 240 p.
137. VanderLans R., Keedy J. Emigre Fonts: Type Specimens 1986–2024. San Francisco : Letterform Archive Books, 2025. 1264 p.
138. Vekshyna Y. Cyrillize it!: A guide on Cyrillic typography for graphic designers. Salenstein : Niggli Verlag, 2022. 160 p.
139. Vignelli M. The Vignelli Canon. Zürich : Lars Müller Publishers, 2015. 112 p.
140. Warde B. The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography. London : The Sylvan Press, 1955. 221 p.
141. Weingart W. Wege zur Typographie. Zürich : Lars Müller Publishers, 2014. 520 p.
142. Willen B., Strals N, Lupton E. : foreword. Lettering & Type: Creating Letters and Designing Typefaces. New York : Princeton Architectural Press, 2009. 144 p.
143. White A. Advertising Design and Typography. New York : Allworth, 2015. 224 p.
144. White A. Listening to Type: Making Language Visible. New York : Allworth, 2016. 272 p.
145. Wunderlich C. Mono Moment—Monospace Type Design. Karlsruhe : Slanted, 2022. 208 p.

Електронні ресурси:

146. Гдаль Б. Напис на ст. метро Теремки (2013) у Києві. 26.07.2023. *X.com*. URL: <https://twitter.com/viterzbayraku/status/1684251944217346060> (дата звернення: 10.11.2023).
147. Гречило А. Снарський Олег Володимирович. 10.01.2023. *Українська Вікіпедія*. URL: http://uk.wikipedia.org/wiki/Снарський_Олег_Володимирович (дата звернення: 28.04.2024).
148. Дудник І. Сучасний український шрифтовий дизайн. *Кирилівські читання*. 29.11.2012. *blogger.com*. URL: https://cyreading.blogspot.com/2012/11/blog-post_29.html (дата звернення: 10.01.2024).

149. Електронна бібліотека Інституту журналістики: шрифтознавство. 14.02.2007. *Інститут журналістики*. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1165> (дата звернення: 10.01.2024).
150. Кальченко Г. Вступ до альбому-посібника Шрифт в мистецтві художнього оформлення. 21.02.2023. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/o-v-snarskyj-shryft-v-mynetstvi-hudozhnogo-oformlennya-albom-posibnyk/> (дата звернення: 28.04.2024).
151. Корнієнко К. Художник і війна. *Культура*. 22.10.2007. *ХайВей*. URL: <https://web.archive.org/web/20080720035805/http://h.ua/story/65017/#ixzz3qRF0z4OW> (дата звернення: 03.11.2015).
152. Куз'янець О. Олег Снарський. 31.07.2023. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/snarskyj-oleg/> (дата звернення: 28.04.2024).
153. Снарський Олег Володимирович. *konshu.org*. 21.02.2017. URL: <https://web.archive.org/web/20170221051447/http://konshu.org/ru/section/projecting/snarski-oleg.html> (дата звернення: 28.04.2024).
154. Arabskij (1 font) / type designer A. Chekulaev ; based on artwork by O. Snarsky. ParaType, Double Alex, 1993. 05.08.2021. *Rentafont*. URL: <https://rentafont.com/fonts/arabskij> (дата звернення: 02.05.2025).
155. Devroye L. Type design information page: Oleg Snarsky. 09.04.2014. *luc.devroye.org*. URL: <http://luc.devroye.org/fonts-39263.html> (дата звернення: 10.01.2024).
156. Encoding Multilingualism: Technical Affordances of Multilingual Publication from Manuscripts to Unicode and OpenType / Dombrowski Q. et al. *The Journal of Electronic Publishing*. 2024. Vol. 27, no. 1. <https://doi.org/10.3998/jep.5528>. *journals.publishing.umich.edu*. URL: <https://journals.publishing.umich.edu/jep/article/id/5528/> (дата звернення: 29.04.2026).

157. Gerner J. Google Fonts Public: Plagiarism allegations for Ruslan Display #6740 20.08.2023. URL: <https://github.com/google/fonts/issues/6740> (дата звернення: 02.11.2023).
158. Graphéine. Roger Excoffon, “coup de Mistral” : Roger Excoffon par Maximilien Vox (1960) 03.05.2013. *Graphéine Magazine*. URL: <https://www.grapheine.com/magazine/roger-excoffon/> (дата звернення: 17.05.2025).
159. Mo R. Between Visibility and Marginality: The Paradox of Chop Suey Font Economics. ATypI 2026 Stanford. 11.02.2026. *ATypI*. URL: <https://atypi.org/presentation/between-visibility-and-marginality-the-paradox-of-chop-suey-font-economics/> (дата звернення: 29.05.2026).
160. O. Snarskiy : font designer profile.13.09.2010. *Fonts2u.com*. URL: <https://fonts2u.com/font-designers/o-snarskiy.html> (дата звернення: 02.05.2025).
161. Oleh Volodymyrovych Snarsky [1923] (Oleg Snarskyi, Oleg Snarsky) : stamp catalogue. 27.08.2022. *LastDodo*. URL: <https://www.lastdodo.com/en/areas/908827-snarsky-oleh-volodymyrovych-1923> (дата звернення: 02.05.2025).
162. Quito A. Karate, Wonton, Chow Fun: The End of ‘chop suey’ fonts. *CNN Style*. 08.04.2021. URL: <https://www.cnn.com/style/article/chop-suey-fonts-hyphe-nated/index.html> (дата звернення: 29.04.2026).
163. Snarsky Ustav : шрифти декоративні 04.06.2011 *ukrfonts.com*. URL: <https://www.ukrfonts.com/info/index.php?v=19&id=4462> (дата звернення: 10.05.2025)
164. Snodgrass N. Facilitating Diversity: The Designer’s Role in Supporting Cultural Representations Through Multi-Script Type Design and Research. Master of Fine Arts thesis. Kent State University. December 2018. DOI 10.13140/RG.2.2.16568.78087. *ResearchGate*. URL: https://www.researchgate.net/publication/343264532_Facilitating_Diversity_The_Designer%27s_Role_in_Supporting_Cultural_Representations_Through_Multi-Script_Type_Design_and_Research (дата звернення: 15.05.2026).

165. Shaw P. Stereo Types. Design Resources. 17.06.2009. *PrintMag*. URL: https://www.printmag.com/design-resources/stereo_types/ (дата звернення: 29.04.2026).
166. The Impact of Font Weight on Expressiveness Beyond Latin: Insights from Arabic and English / Atilgan N. et. al. *Journal of Vision*. 2025. 25. no. 9 (July). P. 2622. DOI 10.1167/jov.25.9.2622. 19.07.2025 *jov.arvojournals.org*. URL: <https://jov.arvojournals.org/article.aspx?articleid=2809556> (дата звернення: 29.04.2026)
167. Tkachenko S. Cross-script Fonts : Indi Kazka by 4th february 07.12.2018 *myfonts.com*. URL: <https://www.myfonts.com/pages/tags/cross-script-fonts> (дата звернення: 29.04.2026).
168. Typeface Design Beyond a Single Script : article by Peter Bil'ak *Typotheque*. 03.05.2023. URL: <https://www.typotheque.com/articles/typeface-design-beyond-a-single-script> (дата звернення: 29.04.2026).
169. Waller D. Curious Characters, Invented Scripts, and Charlatans? Pseudo-Scripts in the Mesopotamian Magic Bowls. *Journal of Near Eastern Studies*. 2019. Vol. 78, no. 1. P. 119–139. DOI <https://doi.org/10.1086/702309>. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/38876320/Curious_Characters_Invented_Scripts_and_Charlatans_Pseudo_Scripts_in_the_Mesopotamian_Magic_Bowls_Journal_of_Near_Eastern_Studies_78_1_pp_119_139 (дата звернення: 29.04.2026).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті в наукових фахових виданнях України
та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:*

1. Стадниченко Д. Напрямки шрифтового мистецтва у творчості Олега Снарського. Збірник наукових праць Українська академія мистецтва. Київ, 2024. №. 36. С.187–195. DOI 10.32782/2411-3034-2024-36-20.

2. Стадниченко Д. Впливи нарбутівської школи на творчість О. Снарського. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : 2026. №. 96, Т 3, С. 92–98. DOI 10.24919/2308-4863/96-3-13.

3. Стадниченко Д. Методологія та класифікація шрифтової міжписемної стилізації Олега Снарського. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2026. №. 5. С. 241–250. DOI 10.32782/naoma-bulletin-2026-5-25

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Стадниченко Д. Шрифтове оформлення в мистецтві книги та у вжитковій графіці Олега Снарського. Одинадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2023). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 68–69. DOI 10.36059/978-966-397-394-4-29

2. Стадниченко Д. Контури ідентичності: внесок О. Снарського в розвиток шрифтового мистецтва України. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА : збірник матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ (травень 2024 р.). Київ, 2024. С. 361–363 URL: <https://www.academia.edu/165531833/>

3. Стадниченко Д. Шрифти поза межами класів: сучасне переосмислення типології та український досвід Олега Снарського. Тринадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2025) НАОМА. Київ, 2026. С. 209–210 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/13_platon_chit.pdf

Апробація мистецького проекту експериментальної кінетичної типографіки за темою «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського»:

1. Виставка на вступ до творчої аспірантури. Київ. 30 листопада 2023 року, виставкові зали Художнього музею НАОМА, Вознесенський узвіз, 20, Київ. URL: https://www.instagram.com/kafedra_rys_naoma/reel/Cw7VLaSNu4R/

2. Куратор та учасник проєкту «Шрифт. Простір смислів» — виставка шрифту і типографіки фондів кафедри дизайну НАОМА. Київ. 4–18 грудня 2023 року, виставкові зали Художнього музею НАОМА, Вознесенський узвіз, 20, Київ. URL: <https://www.facebook.com/share/p/imNPZeYs1fAyRTZV/>

3. Учасник проєкту «Плакатова зброярня. Другий полігон» — виставка плакату і типографіки присвячена 20-річчю кафедри дизайну НАОМА. Київ. 5–20 квітня 2024 року, Велика зала Національної академії мистецтв України. URL: <https://academyart.org.ua/news/plakatova-zbroiarnia-druhyi-polihon>

4. Лауреат XXVI всеукраїнського конкурсу Клубу пакувальників «Українська зірка упаковки 2024». Київ. 17–19 квітня 2024 року, IFFIP, пав.3, конференц зона, МВЦ, Броварський просп. 15, Київ, Україна. URL: <https://www.upakjour.com.ua/novini/club/congratulations-to-the-winner>

5. Лауреат XXV Київського міжнародного фестивалю реклами 2024 «Ukrainian Creative Stories (UCS) / KIAF». Київ. 29–31 травня 2024 року, вул. Хрещатик, 21, Україна. URL: <https://creative-stories.com.ua/kiaf/winners-kiaf/nivea-ukrainian-limited-edition-5972>

6. Лауреат VIII міжнародного конкурсу шрифту та каліграфії «Pangram» — Шрифт майбутнього: нові форми писаного й друкованого слова / Е.

Акцидентний шрифт (3rd place) Харків. 31 травня 2024 року, Кафедра графічного дизайну ХДАДМ, 3-й корпус, вул. Мистецтв, 8, Україна. URL: <https://www.facebook.com/share/p/kWUDYLKQf8y5EiGB/>

7. Учасник проекту «70 років плаката у галереї Митець» — виставка плакату і типографіки присвячена 70-річчю галереї. 1954–2024. Київ. 25 червня – 31 липня 2024 року, вул. Велика Васильківська, Україна. URL: <http://mytets.com/2024/06/20/sektsiya-plakatu-i-grafichnogo-dyzajnu-u-galereyi-my-tets/>

8. Куратор студентських робіт для соціального проекту «Дизайн з Україною» — спільна виставка плакатів «Дім.Номе.Коті.» кафедри дизайну НАОМА та графічного дизайну Університету прикладних наук м. Оулу. Фінляндія, кампус Ліннанмаа, 4–24 листопада 2024 року, виставковий простір ун-ту ОАМК. URL: <https://www.thinglink.com/card/1912572301455393636>

9. Учасник спільного виставкового проекту — першої артвиставки креативних агенцій Publicis Groupe Ukraine «Спільнотворення» в бізнес-центрі «Ренесанс», м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 24, 31 жовтня – 1 грудня 2024 року, виставковий простір агенції Leo Burnett Ukraine. URL: https://www.instagram.com/p/DFLPEdmNkoz/?img_index=10

10. Розробка айдентики «Нацспротив» — Київський обласний центр підготовки населення до нацспротиву, Київ, жовтень 2024 рік; дизайн айдентики Fort Volunteer – Громадська організація волонтерської діяльності з початку повномасштабного вторгнення, Київ, листопад 2024 рік; дизайн айдентики батальйону РУБпАК «Pentagon» 225 ОШП, Київ, грудень 2024 рік. URL: <https://nacsprotyv.com.ua/>; https://www.instagram.com/fort_volunteer/; <https://www.facebook.com/pentagon225/>

11. Куратор кращих робіт студентів кафедри дизайну НАОМА за результатами осіннього семестру 2024/2025 навчального року, що проходила у Виставкових залах Художнього музею НАОМА, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 21 лютого – 7 березня 2025 року. URL: <https://naoma.edu.ua/news/vystavky/v-naoma-prohodyt-vystavka-krashhyh-robit-studentiv>

12. Куратор студентських робіт для соціального проєкту «Дизайн з Україною» — спільна виставка плакатів кафедри дизайну НАОМА та графічного дизайну Університету прикладних наук Оулу в освітньому центрі Vuolle Settlementti, м. Оулу, Фінляндія, 22 березня – 11 квітня 2025 року, експозиційні зони першого й другого поверхів Vuolle College. URL: <https://naoma.edu.ua/news/vystavky/dim-home-koti/>

13. Учасник організації та презентації робіт креативної агенції «Leo Burnett Ukraine» в межах зустрічі-лекції «Вхід у професію: реалії креативної індустрії», проведеної за ініціативи кафедри дизайну НАОМА у конференц-холі Publicis Groupe Ukraine на території бізнес-центру «Ренесанс» (вул. Бульварно-Кудрявська, 24, Київ), 20 лютого 2025 року. URL: <https://naoma.edu.ua/news/navchannia/vhid-u-profesiyu-kafedra-dyzajnu-naoma-ta-leo-burnett-ukraine-pro-realiyi-kreatyvnoyi-industriyi/>

14. Учасник міжнародного тренд-звіту «Re:Vision 2025, Future Typography» від типографічної компанії Monotype (США) із проєктом айдентики для Національного центру спротиву (Kyiv Resist Center). Проєкт увійшов до тематичного розділу звіту «Typography / Conflict and Peace», лютий 2025 року. URL: <https://www.instagram.com/p/DGLXjomtoVz/>
<https://www.instagram.com/publicisgroupeukraine/p/DHdSG5gqQD9/>

15. Лауреат національного конкурсі Ukrainian Design: The Very Best Of 2025 у категорії Graphic Design & Branding за айдентику Київського обласного центру підготовки населення до національного спротиву – «Нацспротив». м. Київ, вул. Хрещатик, 21, 29–31 травня 2025 року, КМФР. URL: <https://creative-stories.com.ua/ukrainian-design-the-very-best-of/winners-ud/nacsprotyv-identity-learn-to-protect-your-own-7851>

16. Учасник спільного виставкового проєкту — третьої артвиставки креативних агенцій Publicis Groupe Ukraine «Спільнотворення 3.0» в бізнес-центрі «Ренесанс», м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 24, 11 вересня – 15 жовтня 2025 року, виставковий простір агенції Leo Burnett Ukraine. URL: https://www.instagram.com/p/DFLPEdmNkoz/?img_index=11

17. Автор проєкту «Місце Пам'яті студентів, випускників та викладачів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» — меморіальний простір у головному корпусі КНУТКіТ, Київ, вул. Ярославів Вал, 40, відкритий 29 вересня 2025 року. URL: <https://knutkt.edu.ua/v-universyteti-vidkryto-mistse-pam-iaty-studentiv-vypuskniki-v-ta-vykladachiv/>

18. Куратор робіт студентів кафедри дизайну НАОМА з розробки акцидентного шрифту на основі творчості українських авангардистів, в межах виставки «Авангард. АРМУ. Початок», хол першого поверху Академії, вул. Вознесенський узвіз, 20, Київ, 25 листопада – 19 грудня 2025 року. URL: <https://academyart.org.ua/news/vidkryttia-vystavky-ukrainskoho-avanhardu-z-fondiv-khudozhnoho-muzeiu-naoma>

19. Фіналіст в номінації соціальних комунікацій на Effie Awards Ukraine 2025 за розробку айдентики «Нацспротив» — Київський обласний центр підготовки населення до нацспротиву. Київ, 28 листопада 2025 р. URL: <https://effie.org.ua/winners/>

20. Керівник кваліфікаційної роботи «Шрифт еміграції» — дизайн серії шрифтових абеток на базі робіт українських митців-емігрантів ХХ століття. НАОМА, галерея Center, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 24 грудня 2025 року – 16 лютого 2026 року. URL: <https://naoma.edu.ua/news/navchannia/u-naoma-vidbuvsya-zahyst>

21. Виставка-презентація мистецького проєкту експериментальної кінетичної типографіки за темою «Мистецтво шрифтового оформлення книжкової обкладинки та ужиткової графіки на основі дослідження творчості О. Снарського». НАОМА, галерея Center, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 26 лютого – 6 березня 2026 року. URL: <https://naoma.edu.ua/uncategorized/v-naoma-vystavka-zdobuvacha-stupenya-doktora-mystecztva-dmytra-stadnichenka/>

22. Керівник кращих шрифтових робіт студентів кафедри дизайну НАОМА за результатами осіннього семестру 2025/2026 навчального року, що проходила у Виставкових залах Художнього музею НАОМА, Вознесенський

узвіз, 20, Київ, 4 – 24 березня 2026 року. URL: <https://naoma.edu.ua/news/navchannia/u-naoma-vidbuvsya-zahyst>

23. Керівник кращих робіт з композиції студентів III курсу кафедри дизайну НАОМА за результатами осіннього семестру 2025/2026 навчального року, Виставковий простір кафедри дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 4 березня – 8 травня 2026 року. URL: <https://naoma.edu.ua/news/v-naoma-vidbulosya-nagorodzhennya>

24. Куратор студентських проєктів з ужиткової графіки для I Всеукраїнського конкурсу народного мистецтва «Поліська казка 2026». Актова зала Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, Київ, 20 березня – 23 квітня 2026 року. URL: <https://naoma.edu.ua/news/vystavky/v-naoma-vidbulosya-urochyste-vidkryttya>

25. Учасник XXVIII Всеукраїнського конкурсу Клубу пакувальників «Українська зірка упаковки 2026», «Українська етикетка 2026» та «Упаковка майбутнього 2026». IFFIP, пав. 3, конференц-зона, МВЦ, Броварський просп., 15, Київ, 22–24 квітня 2026 року. URL: <https://www.upakjour.com.ua/novini/club/congratulations-to-the-winner>