

Відомий чеський дослідник письма Ч. Лоукотка називав письмо «витвором людського духу» і справедливо вважав, що «за письмом можна... судити про національний характер мислення людей, які його створили» [14].

Можливо, саме тому українські художники, що працювали в різний час зі шрифтами, пронесли через століття любов до краснопису і старанно опановували його секрети і прийоми виконання.

1. Истрин В. Развитие письма. – М., 1961
2. Шицгал А. Русский рисованный шрифт советских художников. – М., 1953.
3. Богомазов О. Живопись та елементи. – К., 1996.
4. Фаворский В. Литературно-теоретическое наследство. – М., 1988.
5. Михайленко В., Яковлев М. Основы композиции. – К., 2004.
6. Гордон Ю. Про букви от Аа до Яя. – М., 2006.
7. Бодуен де Куртене. Об отношении русского письма к русскому языку. – СПб., 1912.
8. Истрин В. Возникновение и развитие письма. – М., 1965.
9. Шицгал А. Русский типографский шрифт. – М., 1985.
10. Соколов-Ремизов С. Литература, каллиграфия, живопись. – М., 1985.
11. Каманін І. Палеографический изборник южнорусского письма XV–XVIII вв. – К., 1890.
12. Панашенко В. Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст. – К., 1974.
13. Капр А. Эстетика искусства шрифта. – М., 1979.
14. Лоукотка Ч. Развитие письма. – М., 1950.

Марина ПРОТАС,

кандидат мистецтвознавства

БУЧАНСЬКИЙ СКУЛЬПТУРНИЙ ПЛЕНЕР (Культурологічні нотатки)

Сьогодні скульптурними пленерами, котрі ще років двадцять тому вважалися в Україні закордонною дивиною, нікого не здивуєш. Проте для культурологів та мистецтвознавців кожний пленер має особливий характер і логіку, при тому, що усі пленери ідентифікують художню свідомість доби, виявляючи і проблемні аспекти культурно-мистецького процесу, і позитивні тенденції визрівання пластичного світогляду майбутнього. Тому звичайна стаття-огляд про якийсь пленер обертається для того, хто наважується аналізувати його феномен, важким іспитом на компетентність в професійній та соціокультурній специфіці тлумачення сучасного фундаментального дискурсу, який семіотика нарікає тотальним текстом. Здавалося б, просте завдання мистецтвознавчого осмислення художньо-образної програми десятиох скульптур, що прикрасили восени 2009 р. містечко Бучу Київської області, тягне за собою велике коло гуманітарних питань. Передусім, враховуючи соціально-культурологічне значення скульптурного симпозіуму для міста, підкреслимо його урочистий статус, адже він увійшов невід'ємною складовою у заходи святкування ювілею 340-річчя Бучі. Відтак дещо пишномовний його девіз – «Небесне в розкоші земній» – ситуаційно цілком виправданий; позаяк учасники отримали подяку від міського голови А.П. Федорука. Та найбільшою нагородою для скульпторів була вдячність мешканців Бучі, котрі підходили до авторів ще на робочому майданчику або ж у процесі встановлення скульптур на місця їх постійного експонування й щиро цікавились сюжетом, пластичними нюансами виконання, дякували та фотографувались біля творів, привносячи до естетично насиченого простору позитивний енергетичний заряд. Тим більше що усі скульптури гармонійно увійшли в тканину міського архітектурного і соціального середовища, потужно працюючи передусім на тонких рівнях функціонування. Тут слід також віддати належне професійному хисту і людським якостям головного архітектора Бучі В.Г. Ткаченко, що переймалася

композиційно-архітектонічними особливостями скульптур від початку симпозіуму, відшукуючи для кожної роботи найоптимальніші умови експонування в просторовому довікллі міста.

Якщо перевести увагу на формально-стильові особливості експонованих на пленері творів, виконаних у вапняку, то слід зазначити: скульптори використовували досить широку шкалу пластичного вислову, звертаючись до ренесансної, архаїзовано-архітектурної мовної виразності, а також до різноманітних модерністських прийомів побудови умовлядно-образних, чуттєво-інтелегібельних структур. Тим часом стилістичне розмаїття «означувальних систем» впливає з ієрархії рівнів мистецької свідомості та відповідних семантичних типів уяви. В бучанському скульптурному пленері маємо три головні типи пластичної свідомості, що обумовлюють індивідуальні особливості композицій як своєрідних семіосистем.

Суто символічний тип творчої свідомості використовують: В. Протас («Діана»), К. Степанов («Лісова німфа»), А. Балог («Єдність»), Н. Білик («Старий і море»). Композиції цих авторів звернені у глибинну пам'ять традиції, але працюючи зі змістами крізь історичний час і простір, митці виносять на поверхню культурного дискурсу сучасності призабуті, проте досі актуальні ідеї та образи.

Другий тип творчої свідомості, представлений творами О. Мацюка («Мій острів»), М. Білика («В полоні ніжності»), П. Глемязя («Річка доли»), К. Добрянського («Ангели»), свідчить, що семіотика дефінує як парадигматичну уяву, котра організовує розмаїття знакових форм у кластерні системи, приваблюючи не «сферичним» мерехтінням глибин символів, а перспективою просторово-часової динаміки змістів, котрі маніфестують себе «у профіль», за висловом Ролана Барта. У такому разі «знак запитується» з відомих патернів культури, а отже, «історія парадигматичної уяви – це історія «динаміки запитування».

Третій тип – синтагматичний (твори В. Кочмара – «Плече героя» і К. Синицького – «Адам і Єва»), працює з великими системами кластерів культури як з текстами і, виявляючи їхню структуру, також не зупиняється на окремих змістах глибинного значення. Така уява не спрямована в перспективу чи минуле традиції, втілюючи сам процес розвитку знакових систем у реальному часі «тут і тепер», нагадуючи «ланцюжок монтажних частин», комбінація яких утворює інтелегібельний сенс скульптурної композиції. Така концептуально-пластична свідомість варіює фрагментами культурної пам'яті та традиціями як діючими знаковими кодами.

Кожен з названих типів пластичної свідомості (творчої уяви) має власну логіку, навіть ідеологію та історію осмислення знаку. Кожен має право на втілення і власну рефлексію на індивідуальному та колективному рівнях сприйняття. Хоча в ідеальному майбутньому, особливо за переконанням Р. Барта і Ю. Лотмана, такі типи свідомості повинні злитися, утворюючи «поліфонічну» модель мислення. Ми не будемо гадати, яким-то буде майбутнє мистецтво, а сфокусуємо увагу на його корінні у сучасному і коротко окреслимо семіополе кожного твору, визначаючи його статусну «нішу» в культурному дискурсі. І почнемо з символічних композицій найдавнішого рівня пластичної свідомості.

Досить невибаглива за формально-просторовим задумом композиція А. Балого «Єдність», виконана за ренесансною системою формотворення, містить потужний «семантичний Всесвіт» (Ю. Лотман) вертикальних кризь-часових змістів [1]. Базовою в ній є ідея гармонії та неподільності існування людини у царині природи: паралелізм алюзій (навіть з гербом Бучі) цілком прозорий – юнак (символ нової генерації суспільства) дбайливо оберігає паросток (суть відродження природи, цивілізацій та культур людства). Семантично скульптура, доречно розміщена у парковому оточенні, віддзеркалює кілька історичних рівнів ідеї єдності людини і природи, в тому числі – гасло доби Просвітництва «назад до природи» (*zurück zur natur*), але алюзійне поле є значно ширшим, також пов'язаним з ідеями античності, філософією Платона зокрема. Давні греки розуміли природу (*fisis*) як джерело буття, що розвивається за небесним ідеалом. Думку про множинність світу людини й природи – своєрідних «небесних насінин», як тлумачить цей феномен трактат Анаксагора «Про природу» (V ст. до н.е.), європейське Просвітництво розвинуло далі, що вплинуло на українську культуру XVIII ст. Сентименталізм, особливо чутливий до ідей Ж.-Ж. Руссо, відлуння якого також

вирізняє образно-композиційну стилістику твору А. Балого, акцентував духовні складові людини, що живе у гармонії з природою, вдосконалюючи тим суспільство, розбещене меркантилізмом і жагою накопичення матеріальних благ. Сплеск неопросвітництва кінця ХХ ст. до сьогодні не втрачає потужності імпульсу, залишаючи його ідеї актуальними, а кантівське визначення Просвітництва як «можності знати» і користуватися власним розумом без огляду на сумнівні авторитети дотепер зміцнює сучасників у перипетіях історико-культурного перехідного циклу. Проблема в тому, щоб раціоналізм людської діяльності урівноважувався духовними злетами, а суспільний розвиток відбувався у гармонії з природою та її законами, збагачуючи культуру.

Філософську проблему єдності матеріального світу з трансцендентним його джерелом розгортають у міфологічному контексті В. Протас і К. Степанов, звертаючись до витоків культурної пам'яті, що зберігають духовні цінності від цинічного меркантилізму сучасного філістерства. І хоч пластична мова кожного з митців стилістично індивідуалізована, світоглядні принципи обох шанують традицію, розділяючи, зокрема, думку українсько-хорватського філософа А. Мусуліна, який у книзі «Ностальгія за вічністю» підкреслював особливу роль міфу, що є багатомірною мандорлою свідомості, «логосом інтуїції», моделлю внутрішнього дорослішання людини, імпульсом до пошуку істини, коли виникає бажання пізнати Всесвіт, Бога і себе: «У міфі невидиме стає видимим», «міф багатомірний і може бути носієм різних знань про людину і всесвіт, про їх еволюцію та взаємодію»; «головна ідея міфу – розказати про те, що було на початку всього і що буде наприкінці, та про шлях з'єднання цих кордонів» задля того, щоб «пробудити людину, захистити її від незнання, від сили часу, що несе не лише старість і смерть, але і забуття, врешті – втрату дороги, що зв'яже Землю і Небо» [2]. В. Протас, стурбований занепадом моралі, підкреслює закономірність: людина, зустрічаючись з міфом, не залишається байдужою, відчуваючи непереборну потребу всебічно досліджувати і пізнавати його, вдосконалюючи і свій душевний світ. Відтак встановлена біля бюветної альтанки на відкритому просторі композиція «Діана» – це не так данина сюжету римської міфології, де ця місячна богиня (грецька Артеміда) уособлювала дику природу і фауну, як символ очищення, народження і розвитку духовної людини (цей сенс мала і «водяна богиня» слов'ян Діванна, Дана).

Платон пояснював, що своє ім'я Артеміда-Діана отримала завдяки таким її чеснотам, як чистота, скромність і гідність. Та якщо скульптор пластично лише натякає на повивальну функцію богині (а її вшановували повитухи та породіллі, даруючи їй пряжу, тому постать богині ніби виростає з пелен буття, випростуючись з матерії у нестримному пориві духовного дорослішання), то семантична суть твору концентрується на іншому значенні Діани – відродженні небесної краси, чого людина досягає лише під час очищення душі й тіла, звільняючись від спокус земних ілюзій в мить метафізичного пробудження, уособленого в скульптурі птахом. Скульптор резюмує: лише сакральна, вертикалізована свідомість дарує людині безсмертя, наділяючи душу крилами.

Схожий лейтмотив розвиває й К. Степанов у композиції «Лісова німфа», встановленій на галявині серед старих сосен. Під зовнішньою фабулою скульптури прихований більш цінний сенс міфу: гармонія народження людини в тілесному і духовному планах. Як зауважував Я. Головацький, майже до всіх слов'янських богів «зверталися з молитвою про щастя; у кожного шукали відповіді небесної мудрості» [3]. Розмірковуючи по-філософськи, доходимо до тотожності лісового простору – простору мирському, життю, повному пасток та ілюзій. Семантично-образну герменевтику твору підтримує композиційне вирішення: німфа зображена з птахом, символом духовного відродження з темряви плотського забуття людини, що повертає собі втрачені чистоту і гармонію завдяки вмінню бачити божественну волю, очищуючи простір душі світлом сакральної істини. Грецькі та слов'янські німфи – цнотливі душі, яким належить певний час томитися у зимовому холоді матерії, доки не настане Весна пробудження й вони розквітнуть божественною красою. Відповідно німфа Степанова – композиційний стрижень і духовний промінь, символ дерева пізнання добра і зла, усвідомлюючи істини якого людина вертикалізує мирський час і простір у сакральну нескінченність єдності неба і землі.

Композиція Н. Білика «Старий і море» начебто не пов'язана з традиційним міфом безпосередньо, але її програма, апелюючи до відомої поеми-притчі Е. Гемінґвея, втілює так само глибинний пласт культурної пам'яті, зачіпаючи, у тональності Екклезіаста, загальнолюдське бажання повернутися до природи, що «перебуває во віки віків». Герой твору нагадує біблійного пророка, якого тримає віра («велика риба» притчі й скульптури валідна символіці християнства, та й сам камінь – кіфа – мав аналогічну семантику). Водночас загальний сенс твору апелює до паралелізму з ідеями «втраченого покоління» середини минулого століття: сьогодні так само багато тих, хто трагічно відчуває загубленість людини у ворожому світі, хто стомився протистояти злій долі; але серед них достатньо тих, хто сповідує «трагічний стоїцизм», не втрачаючи людяності, гідності та мужності, утримує віру в серці. Пластика і композиція так само, як стиль письменника, лапідарна, вільна від зайвої концептуалізації.

Досліджуючи еволюцію суспільного сприйняття символів, Р. Барт наполягав, що саме структуральна діяльність здійснила перехід від символічного до парадигматичного світобачення, що надало сучасникові можливість аналізувати культурні коди і збирати з їх фрагментів нові творчі сенси, які функціонують у маргіналіях структурного цілого. 1963 р. він писав: «Поняття парадигми є, мабуть, істотним для з'ясування того, що таке структуралістське бачення: парадигма – це мінімальна множинність об'єктів (одиниць), звідки ми запрошуємо такий об'єкт або одиницю, які хочемо наділити актуальним сенсом. Парадигматичний об'єкт характеризується тим, що він пов'язаний з іншими об'єктами свого класу відношенням схожості або відмінності»; «визначивши одиниці, структуральна людина повинна виявити або закріпити за ними правила взаємного з'єднання» [4]. Така діяльність у мистецтві протиставляє себе реалістичному веризму, знаходячи специфічну систему відбору імперативів інтелегібельного формотворення, а сенс твору виносячи на поверхню та кордони структурного цілого. Нема потреби доводити, що парадигматична свідомість, як її описує Барт, в образотворенні затвердилася від початку минулого століття, коли відбулась авангардна революція і знак отримав «відчуження» від реальності на користь модерністського опрацювання кластерів культурної пам'яті, кодів і традицій, що втілюються та функціонують інтелегібельно. Сучасний скульптор широко використовує цей модерністський досвід, інтегруючи його або з ренесансною системою пластичного вислову, або з авангардною, як те доводять наступні композиції пленеру.

Культурними кодами античності й Середньовіччя оперує К. Добрянський. Його скульптурний диптих «Ангели», що фланкує пішохідну доріжку парку, ніби створює сучасні Пропілеї з двох крилатих сутностей, трансформованих структуральним світоглядом митця у концептуальний знак переходу, де об'єдналися численні символи-обереги, що супроводжували людину у її земному житті та духовних мандрах. Композиційно-образний лейтмотив переходу кордонів між різними рівнями існування або світами підсилює теологічна алюзія, подібна до тої, що була сформульована Проклом: Бог присутній всюди однаковою мірою, але не всі однако присутні у Ньому. Скульптор пропонує глядачам, що опинилися в семантичному полі його твору, самим ставити собі запитання і шукати гідних відповідей. Антикізована пластика виконує роль базового фундаменту для нашарування розмаїття семіосистем різних історико-культурних епох, де християнство і язичництво примирені сучасним філософсько-концептуальним поглядом на світ. Композиція стимулює «динаміку запитування», відтворюючи на новий лад функцію давньогрецьких Герм та сфінксів, що слугували порогами пам'яті, нагадуючи мандрівникам про існування останнього кордону між матеріальним та небесним, уникнути якого не вдається нікому.

Ніби продовжуючи розгортати цю думку, П. Глемязь моделює композицію «Річка долі» своєрідним знаком. Робота, встановлена вздовж пішохідного вектора доріжок паралельно міським автошляхам, буквально візуалізує просторово-часовий «профіль» теми у контексті вічного становлення життя. Хоча формальний сенс скульптури формується навколо купальських народних традицій, образно-пластична система переструктурована і еманує сучасне історично-дистанційоване тлумачення етнотрадиції у загальному контексті буття. Втім безпосередній – перший рівень сенсу твору

досить простий: дівчина, загадуючи бажання, пливе човном купальської ночі. Вона також уособлює другий рівень – ідею, що людина від початку несе у собі божественну волю і закон, праведно керуючись якими вона здатна здолати численні труднощі земних мандрів, головне – шанувати духовні істини, гідно очікуючи зустрічі з небесним джерелом усіх річок різних доль. Створена пластично-узагальнена формула на кшталт ідеограми нагадує інший нарративний яскраво-емоційний образ іспанського філософа Хорхе Анхеля Лівраги: «Ми мандрівники. Та після тривалих поневірянь, збагачені враженнями, хоч і вкриті шрамами й слідами нескінченних пригод, ми простуємо назустріч тому, від чого пішли. Ми жадаємо нових обривів... наші очі, мов яструбині, вдивляються у крайнеба, в той час як пересохлі губи шепчуть: повернемося додому» [5, 363].

Колись давні культури намагалися пізнати сенс світобудови, знаходячи великий задум Творця у найдрібнішому прояві природних явищ та відкриваючи дію законів Космічного Еросу в людських відносинах, де чоловіче начало супроводжує Афродіту-Уранію у її трансформаціях з небесної до земної Афродіти-Пандемос та у зворотному відродженні її статусу Всесвітнього принципу Любові, завдяки якому виникає і тримається Всесвіт та людина у ньому. Ямвліх Халкідський, скажімо, досить детально пояснював тонкощі містеріальних свят у двох різних тлумаченнях: екзотеричному (народному, де дозволялися будь-які фривольні зображення, поведінка, лайка) та езотеричному (філософсько-стриманому та цнотливому). Сакральний сенс вічного становлення буття у делікатній темі єдності двох протилежностей, як доводив ще Гегель в «Естетиці», потребує виключно абстраговано-символічного зображення, щоб не зірватися в брутальність майданної еротики маскультури.

Сьогодні парадигматичний тип уявлення дозволяє, як це продемонстрував М. Білик в композиції «У полоні ніжності», абстрагуватися від натуралістичних алюзій чуттєво-фізіологічного акту та вийти на вищий, «цнотливий» рівень творення філософського контексту, не втрачаючи при цьому емоційного нюансування в образно-композиційному вирішенні теми акту. Семіотика в подібних випадках вітає майстерність митця, що вміє пройти усіма культурно-історичними шляхами, не зупиняючись на конкретиці деталізованих змістів і форм. Модерністська за пластичним вирішенням скульптура М. Білика, розташована посеред майданчика міського скверу в оточенні партеру квітів і доріжок, не констатує – як це стверджує самоназва композиції, але всупереч їй залишає текст відкритим, як той отвір-цезура у формі насіння нового життя між фігурами закоханих. Скульптура фактично є «запитуючою відповіддю та питанням, що відповідає»: адже твір актуалізує не фізіологічну основу людських взаємин, а емоційну щирість та чистоту естетики почуттів, з яких народжується ніжність взаємопорозуміння і поваги, і не лише у родинному колі, а й у культурологічному та космічному сенсах.

Скульптура «Мій острів» О. Мацюка в семантичному і композиційному сенсі виявляється замкнутим, ніби сам острів, простором, що закинтий в особисті спогади митця, де він здійснює «динаміку запиту» у внутрішньому світі, не зазіхаючи на вічність: він знає, що цей острів – лише одна з форм нескінченного світу, що змінюється у просторі-часі разом з іншими формами буття разом з самим автором. Але на рівні образно-композиційному ця скульптура, демонструючи тавтологічну ідентичність пластичної структури з інформаційним шаром зображення, маніфестує парадоксальний феномен, який Барт називав «повідомленням без коду», а твори, що виникають за цим принципом, – «непорочними зображеннями». Іконічна їх система не потребує ніяких інших форм пізнання, окрім загальновідомого «антропологічного знання», на яке спирається реципієнт під час безпосередньої перцепції, коли денотативне (буквальне) зображення сприймається символічно-знаковим – конотативним, оскільки «літера» тексту виконує і роль його «духу».

Наступний рівень творчої свідомості – синтагматичний, що відповідає постмодерністському світогляду. Тобто, якщо парадигматична свідомість, працюючи у сфері пластики, розвивала модерністську мовну систему, надаючи формі вислову пріоритетного значення, змінюючи семантичні акценти з образного веризму у конотативну знаковість формального вислову, то саме синтагматична свідомість апелює до постмодерністської квазіскладної полівимірної цитатності з грою змістами й культурними кодами під час створення нових сенсів. Твори Кочмара й Синицького доводять цей

постулат достатньою мірою. На відкритому просторі міської автостоянки композиція В. Кочмара «Плече героя» демонструє художню структуру закодованого сенсу, залишаючи більше запитань, аніж відповідей. Семіосистема твору-знаку має критичний характер, вимагаючи суто раціональних пояснень, апріорно пов'язаних з широкими шарами історико-культурних кодів. Але при цьому індивідуальний стиль автора, говорючи словами данського глосематика Віго Брендала, нейтралізується в «нульовий ступінь»: спрямована на аналіз тотального тексту «модульна» пластика створює власну змістову комбінаторику за рахунок відчуження «ефекту знака».

Реципієнт стає співтворцем, розшифровуючи конотаційні кластери синтагми. Вельми показово, що робоча назва цього твору «Одна сьома» мала більш езотеричний сенс, хоча і без герменевтичної шкали тлумачень (якщо не рахувати буквальну арифметику людської анатомії). Остаточна назва не відмовляє попереднім змістам, але підключає їх до більш глобального прагматичного контексту, нагадуючи відому тезу Е. Тоффлера про «модульну людину». Наша версія даної синтагми будується на метафізичному зв'язку усіх форм буття і навіть типів творчої уяви, де еволюція матерії та свідомості нескінченна у часі і просторі, маючи у власній структурі певні повторювані елементи – модулі, цикли, фази тощо. Але щомиті людина може торкнутися нескінченного: чинячи подвиги, допомагаючи іншим, вдосконалюючи себе та свій професіоналізм, концентруючи енергію, думку, поведінку для творчих позитивних звершень, прагнучи духовних вершин. Отже, той, хто прокладає шлях власними зусиллями та волею, як справедливо наголошує Делія Гусман, є героєм і творцем власного «Я», і кожен, хто шукає істину, шліфуючи мистецтво бути собою, прагне героїчної мети, що існувала задовго до тієї миті, як ми її визначили [6]. Кожен з нас повинен сам підставити собі власне плече, відкриваючи в собі внутрішніх героїв і змінюючи світ на краще.

Остання композиція – «Адам і Єва» К. Синицького, що прикрасила паркову галявину, завершує філософську схолю пленеру, підсумовуючи акцію лапідарною ідеографічною синтагмою. Її естетична програма містить весь шлях історичного й сакрального розвитку цивілізації, візуалізуючи біблійні витoki пластичними алюзіями героїв сюжету гріхопадіння, але стилістично засвідчуючи сучасну просторово-часову топіку, де сучасні Адам та Єва смакують плоди пізнання добра і зла. Архаїзована архітектурна пластика спонукає до розгортання інформацій різнорівневих кластерів. Проте композиційна дискретність знаків віддзеркалюється у дискретності семіосистеми, де сенс структурних елементів (дерева, змія з яблуком, Єви, Адама) дістається з тотального тексту культури і тлумачиться у сучасному контексті кожним реципієнтом по-своєму, залежно від світогляду. Герменевтика подібних творів нагадує відповіді на психодіагностичні тести швейцарського психіатра Г. Роршаха.

Взагалі, семіотика спрямовує митців бути толерантно-обережними у стосунках з конотативними «блукуючими» семами і пластичним їх виразом у спрощеному знакові, адже це провокує редукацію форми та змісту. Сам автор може перетворитися на скриптора, що нехтує напругою сенсів і емоцій, щоб скласти банальний словник. Але мистецтво нового століття лише навчається синтезувати усі типи творчої свідомості, щоб створювати філософські твори за імперативами полісимволічної логіки, що уникає пасток концептуальної балаканини, націлена на позамежний стосовно тексту світ. Знак існує завдяки його впізнаванню та повторюваності, так само як стереотип масової культури, тому важливо спрямовувати його вектор у трансцендентне, щоб, за словами Ф. Кафки, глядач констатував: «Не кожен може побачити істину, але кожен може бути нею».

Бучанський скульптурний пленер продемонстрував багатогранні аспекти образно-пластичного втілення фундаментальної ідеї єдності людини, природи і Всесвіту в цілісності їх духовно-матеріального існування, заманіфестував особливості мистецької свідомості, визначивши перспективні тенденції творчості майбутнього. Якщо сьогодні численні міста країни змінюють власне обличчя услід за сучасними метаморфозами нації, саме пленери покликані оберігати культуру міст від деструктивного наступу масової культуріндустрії, очищуючи колективну свідомість мешканців високою естетикою. Скульптура вже почала жити власним життям, відкритим історії, часу і нескінченим тлумаченням тих, хто, прогулюючись у тіні затишних парків, насолоджується її красою.

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
2. Мусулин А. Ностальгия по вечности. Статьи и лекции. – К.: Культурная ассоциация «Новый Акрополь», 2008. – 260 с.
3. Головацький Я. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. – К.: Довіра, 1991. – 94 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Ливрага Х.А., Гусман Д.С. Сокровенный смысл жизни. Сборник / Пер. с исп. – М.: КЦ «Новый Акрополь», 2001. – 408 с.
6. Ливрага Х.А., Гусман Д.С. Сокровенный смысл жизни. Сборник: Т .2. – Пер. с исп. – М.: КЦ «Новый Акрополь», 2005. – 338 с.

Ігор ШАПІНСЬКИЙ,
мистецтвознавець

ХУДОЖНЯ ТА КОМП'ЮТЕРНА ЄДНІСТЬ ФОРМОТВОРЧИХ ЗАСАД ПОЛІГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Друкована поліграфічна продукція становить нині чи не найбільшу частину усієї продукції дизайну. Насамперед це різноманітні засоби середовищних візуальних комунікацій, всі види друкованої реклами, ділові папери, каталоги, буклети, репродуковані тиражовані графічні та живописні художні твори тощо.

Динаміка значного кількісного зростання витворів поліграфії, висока якість продукції, оперативність пов'язані насамперед із застосуванням електронних технологій, проникнення яких в усі сфери видавничо-поліграфічної діяльності зумовило перехід проектних і виробничих процесів на якісно вищий рівень. В останні два десятиліття ціла низка традиційних довготривалих операцій проектування і виготовлення продукції графічного дизайну залишилась у минулому. Назвемо лише деякі з них: збирання й опрацювання аналогів і прототипів, розробка попередніх ескізів, експертна оцінка напрацьованого матеріалу, вибір найбільш вдалого вирішення, виконання чистового варіанту. Після того – виконання вручну чи за допомогою фотонабору шрифтових ділянок, кольороподіл. І це тільки на стадії проектування. Не менш кропіткою і важливою є стадія друку.

За нових умов художньо-творчого процесу з використанням цифрових технологій більшість названих процедур забезпечені машинними операціями. Художник-дизайнер отримує необмежені можливості оперування засобами художнього формотворення, поєднання різновидів графічного мистецтва, широкої номенклатури засобів додрукарських процесів та друку.

Зрозуміло, така ситуація сформувалась внаслідок еволюції всіх чинників графічного мистецтва, друкарської справи та проектування, тобто усього того, що сьогодні називають поліграфічним. Фахівцям графічного мистецтва відомо, що кожен історичний етап залишав по собі сформовану систему візуального мовлення – певну сукупність декоративно-формальних ознак, які знаходилися у прямій залежності від технік і технологій проектування, виготовлення друкарських форм та отримання з них відбитків.

Вважається, що найранішими творами візуального мистецтва були графічні начерки на стінах кам'яних печер, виритовані орнаментальні зображення чи неглибокі рельєфи, що еволюціонували у пам'ятках древніх цивілізацій, ремісничих виробів античності та Середньовіччя. Їх можна вважати прообразом синтетичних засад друкованої графіки. Майстри багатьох ремесел зверталися до засобів множення зображень, застосовували трафарет, шаблони, набивку, естамп. Із збільшенням