

Мистецтвознавство

УДК 74.01/09

Божко Тетяна Олександрівна
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри графічного дизайну
та реклами Київського національного
університету культури і мистецтв
e-mail: bozhko_to@ukr.net

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ГРАФІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ЕТНІЧНОЇ ПРОЕКТНОЇ КОНЦЕПЦІЇ

Публікація продовжує наукові розвідки щодо проектних концепцій та умов втілення кожної з них у рекламній продукції. Обґрунтовано наявність типових композиційних угруповань знаково-символьних елементів, встановлено умови композиційної організації інформації, яка відповідає етнічній концепції.

Ключові слова: рекламно-графічна продукція, етнічні проектні концепції, композиційна організація знаково-символьних елементів.

Божко Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедры графического дизайна и рекламы Киевского национального университета культуры и искусств

Композиционные приемы визуального воплощения этнической проектной концепции

Публикация продолжает научное исследование проектных концепций и их роли в создании рекламной продукции. Обосновано наличие типичных композиционных групп из знаковых и символьных элементов. Определены условия композиционной организации информации, соответствующей этнической концепции.

Ключевые слова: рекламно-графическая продукция, проектные концепции, композиционная организация знаково-символических элементов.

Bozhko Tetiana, Ph.D. (Art History), Associate Professor, Head of Graphic Design and Advertisement Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Compositional techniques the graphical representation of the ethnical concepts

This publication continues scientific research on design concepts, relevant graphic design, and conditions of their implementation in the promotional products. This article examines the implementation variability of the ethnical concepts based on various iconic-symbolic elements and their groupings. The article gives the foundation for the presence of typical composite groupings. It describes the conditions for a compositional organization of information according to the ethnical concept.

It is proved that the designer's project proposals are unable to encode the content accurately in case they do not have a clearly defined vector style. Thus, the implemented projects do not apply visual methods nor clarify the content, but cover the content up.

The article demonstrates that the letter font, symbol and sign elements are the most conductive for the visual embodiment of ethnically oriented design concepts. Because of them, a significant number of imaginative, emotional and contextual material is transformed into a set of stereotypes about certain ethnic culture. The combined effect of these elements can increase due to compliance with the conditions of the composite representation of information codes or decrease due to the neglect of the established compositional patterns. Each code represents well organized, and to some extent typical compositional scheme. This is an equal pointer ethnic oriented media, as well as signs, letters and symbols within this scheme.

For Ukrainian ethnical concept the main features for of the compositional organization of information are fundamentality, concordance, symbolism, subordination.

Fundamentality. It is the selection of resistant composite connections between different elements or their stable groups distributed within a culture that are not compatible with infinite variation of their combinations, but are the subjects to the traditions of visual coding.

Concordance. It is an interaction of ethnic characters or visually stylized images without keeping precision scale, rhythm, contrast, nuance. These characters partially ordered or they are based on repeated changes of ordering. (at the background area, or within the main semantic forms). This compositional method imposes restrictions on the "creative space" in relation to quantitative and qualitative composition as separate elements, as well as composite their groups involved in it.

Symbolism. It is an emphasis on the original form symbolism that was realized because of the accuracy and pithiness of graphical implementation of the essential qualities. These qualities have to be transmitted by visual channels. The composite group based on retention of this technique, focuses on meaningful fillings for one of the encoding means (signs, symbols or letters font) or it secretes the opposition or merge of several images based on the same mean, in such a way that a new formation would get a consistency of interpretation.

Subordination. This is subordination and coordination of shapes, sizes, and related plastic changes between stylized, formalized textual and emblematic elements of the visual message. Because of subordination relationships between elements of visual get credibility and solid outline information notice get consistency.

Keywords: advertising and graphic products, design concepts, compositional organization of information.

Нагальна необхідність прискореної та чіткої ідентифікації товарів на споживчому ринку поряд з потребою стимулювання вітчизняних товаровиробників спонукає до активного впровадження історично сформованих етнічних знакових форм або їх сучасних реплікацій у рекламно-поліграфічній продукції. Однак їх використання не завжди буває влучним та викликає саме ті емоційні реакції, на які розраховували надавачі реклами.

Причини такої невідповідності автор вбачає насамперед у дисбалансі між практичними запитам до візуальних носіїв рекламної продукції та ступенем розбудови наукових знань щодо умов ефективного й точного кодування інформації за допомогою зображувальних та символічних елементів.

Власне, у царині проектування рекламно-графічної продукції такі сутнісні питання, як генерування та утримання проектної концепції, що відповідає за вектор змістоутворення, переважно лишились поза увагою наукових досліджень. Водночас саме вони є відповідальними за визначення змістових орієнтирів у побудові візуальних звернень і їх візуального виділення з осередку подібної рекламної продукції.

З метою вирішення встановлених суперечностей вбачається необхідним і доцільним розглянути арсенал асоціативно-образних засобів, що забезпечують етнонаціональне кодування візуальних звернень та умови їх композиційної взаємодії у рекламно-графічній продукції.

Дане дослідження спирається на авторські попередні наукові розвідки щодо проектних концепцій, поширених у графічному дизайні [2; 3; 8], та характерні риси візуального втілення проектних концепцій, встановлених А. Лаврентьєвим [8] та Т. Битачевською [3]: геометричної, органічної, синергетичної, метафоричної та енергоінформаційної концепції.

Зауважимо, що у науковій розвідці "Проектні концепції у графічному дизайні" [2] автором було виділено угруповання етнічно-орієнтованих проектних концепцій як таке, що отримало достатнє поширення у реалізованих комунікативних проектах. Однак наявність достатньо варіативної кількості образотворюючих засобів й умов їх взаємодії у різних носіях спонукають приділити вивченню означеного питання більш прискіпливу увагу. Власне, дане дослідження сфокусовано на таких аспектах дизайн-проекування, як:

- визначення обсягу та характерних властивостей тих засобів, що забезпечують етнічне кодування візуальної інформації;
- поглиблене вивчення умов взаємодії подібних та відмінних асоціативно-образних засобів;
- з'ясування наявності або відсутності типових композиційних угруповань з них при візуальному втіленні етнічно-орієнтованих звернень.

Для дослідження умов композиційної організації інформації, подиктованих кожною з проектних концепцій, доречно розглядати кожне з візуальних повідомлень як струнко організовану графічну систему, в межах якої кожний з елементів працює на виконання загальної мети (комунікативної, гедонічної, ідеологічної або ін. функцій). Звідси, актуальною стає вимога до чіткого обмеження і використання тільки вкрай необхідної кількості графічних елементів у такій системі (подібно до писемної мови, де кожний знак має працювати на якість передачі змісту). Таке розуміння специфіки ГД стверджено у фаховому термінологічному апараті, де замість терміна "вільна творчість" закріплено й поширено поняття "побудова" співвідносно результатів проектної діяльності. Але процес опанування такої побудови та забезпечення необхідних композиційних зв'язків між елементами зображувальної мови завдяки кількості чинників (форма, пластика, масштаб, колір і фактура) та можливих варіантів їх комбінаторного поєднання є складнішим, ніж процес опанування літерно-алфавітною системою писемності і потребує більшої наполегливості, часу і здібностей від її виконавців.

Звідси, автор вбачає доречним застосовувати метод структурно-семіотичного аналізу як такий, що орієнтований на виявлення зв'язків між змістом рекламно-графічної продукції та відповідних йому образно-асоціативних характеристик композиційних елементів. Цей метод уможливорює постійне співвіднесення: змісту інформації; кількості і насиченості елементами систем кодування; семантичної відповідності елементів необхідним характеристикам; складності їх композиційної взаємодії. Пріоритетність вибору саме цього методу додатково обґрунтовується його зорієнтованістю на виділення у проектах макро і мікрорівнів, з визначенням значущості кожного з елементів у їх складі.

Застосування цього методу до фактологічного матеріалу (реалізованих графічних проектів, що апелюють до традицій етнічної культури) фокусує увагу на наявних, але допоки не достатньо чітко окреслених науковою думкою розбіжностях між знаковими, символічними (в тому числі інноваційно стилізованими) та літерно-шрифтовими елементами, й спонукає окреслити їх.

Упорядкування визначень набуває додаткової актуальності з огляду на наявність розбіжностей у визначенні "знаку" науковцями з різних галузей знань, таких як лінгвістика, математика, логіка, семіотика й семіологія.

Апелюючи насамперед до результатів досліджень, отриманих фахівцями з дизайну, звернемо увагу на визначення "знаку", наданого Каспер Дж. Веркманом, що пропонує під цим терміном розуміти

форму збереження інформації, набагато місткішу та лаконічнішу, ніж літерно-алфавітні повідомлення, оскільки кожний з історичних знаків складався і використовувався людством упродовж тисячоліть, в результаті чого ці форми набули здатності поєднувати в собі естетичні, утилітарні, інтелектуальні та емоційні якості [4].

Відомим російським професором лінгвістики і семіології О.Ф. Лосєвим [9] сформовано низку визначень щодо сутності знаку, серед яких слід виділити такі:

- знак – матеріально втілений об'єкт, що може сприйматися з різною кількістю значень (або відображувати цілу сукупність значень) в процесі функціонування [9, 34];

- Для відрізнєння серед інших, знак повинний мати власну, індивідуальну, яскраво виражену, структуру [9,35];

- знак має сприйматися як єдине, неподільне загальне ціле, навіть за умови, якщо він укладений з досить значної кількості елементів. (Закон композиції – нічого не можна додати, і нічого не можна відняти без шкоди для загального цілого.) [9,35];

- будь-який знак предмета або явища – це відображення предмета або явища, опосередковане свідомістю. Співвідношення між знаком і тим, що він позначає, крім їх практичного співвідношення, знаходиться ще й в стані взаємного само віддзеркалення [9,42].

Наявність таких визначень дозволяє поширювати термін "знак" не тільки на історично встановлені форми графічного відображення предметів, явищ або подій, а також і на новоутворені візуально-графічні елементи та композиційні угруповання з них, якщо такі форми володіють здатністю "ущільнювати" інформацію, конденсувати в собі соціальні, морально-етичні, світоглядні та інші положення, й сприяють їх адекватному декодуванню в інформаційному середовищі.

Натомість, за свідченням А. Ветрова, термін "символ" у мистецтві" уособлює універсальну естетичну категорію, що розкривається через зіставлення з суміжними категоріями – образу художнього з одного боку, знака та алегорії – з іншого [5]. В широкому значенні символ – це образ, узятий в аспекті своєї знаковості. Тобто символ – це художній образ, сприйняття та трактування якого поширюється за межі означення того об'єкту, що безпосередньо відтворюється у графічній формі. Так, зображення лелеки вже є символічним відображенням повернення до рідного краю, об'єднання родин, сподівань на їх поповнення...

Водночас Дж. Бертін звертає увагу на різну ступінь графічного узагальнення й кількість елементів візуальної мови, застосованих при унаочненні символу та здатних утворити принаймні два принципово відмінних його виміри. Складна пластична побудова вкупі з наближенням до натуралізму забезпечують стилізоване символічне зображення [1].

Звідси, будь-який символ є образом і будь-який образ є, хоч би до деякої міри, символом; але категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на наявність додаткового смислу (або його варіативного ряду), що нероздільно зливається з образом, проте з ним не тотожний. Предметний образ і глибинний смисл у структурі символу – як два полюси, немислимі один без одного, адже символ втрачає поза образом свою явність, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти, але й розведені між собою, вони зберігають напругу, в якій і розкривається символ. Переходячи в символ, образ "світліє"; смисл "світиться" крізь нього, як смислова глибина, смислова перспектива [6].

Натомість чітка графічна схема, позбавлена допоміжних (поточнюючих та збагачуючих) графічних елементів, забезпечує знакову форму, що стверджується при її численному повторенні та наслідуванні. Так, численні візуальні повтори графічної форми сокола, що у полюванні на здобич, нехтуючи власною безпекою, стрімко прямує до землі, позбавлені зайвих деталей та доведені до поширеної серед південнослов'янських племен схематичності, покладені в основу етнічної символіки з прадавніх часів, і зараз вкарбовані у формі Українського тризубу.

Підтвердженням наведеним міркуванням є визначення знаку, надане Дж. Бертіна, який переконаний, що Знак наділений усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу, й водночас, підкріплений алегорією, що може існувати у вигляді якоїсь раціональної формули, що її можна "вкласти" в образ і потім здобути з нього. Саме тут знаходиться розбіжність у між специфікою розуміння символу та мистецького знаку. Якщо для нехудожньої (напр., наукової) знакової системи полісемія є лише перешкодою, що заважає раціональному функціонуванню знака, то мистецький символ тим змістовніший, чим багатозначніший. Смислова структура символу багатозарова і розрахована на активну внутрішню роботу того, хто сприймає [1].

Символічне відношення, символ, символіка – це категорії, які є часто вживаними як у теорії культури, мистецтві, науці, релігії, філософії, так і в сфері повсякденного спілкування. В останньому випадку ними деколи позначають дії несправжні, умовні, ілюзорні. Таке розуміння символу може бути некритично перенесене зі сфери буденної свідомості на теоретичний рівень і вилитись у дещо скептичне, а то й відверто негативне ставлення до нього як філософської і світоглядної категорії. Тому необхідно підкреслити, що символ – це не просто плід уяви самої по собі, він завжди є смисловим відображенням буття і не є чимось цілком самостійним. Смислове ж відображення не лише узагальнює "щось", а й веде за межі цього "щось". Осмислення такого виходу "за межі" вимагає логіки безперервного становлення, логіки саморуку й саморозвитку, тобто діалектичної логіки, а не логіки кінцевих форм мислення [6].

О. Лосєв дає таке визначення символу: "Символ є принципом нескінченного становлення із вказівкою на всю ту закономірність, якій підкоряються всі окремі точки даного становлення [9, 27]".

Отже, в один і той же час символ є чимось фіксованим і однозначним, оскільки він є "закономірність", водночас він є безкінечністю точок свого становлення, що надає можливість неоднозначного його трактування. Багатозначність символу застерігає від можливого непорозуміння та неосмисленого його використання, попереджає про необхідність теоретично виваженого до нього відношення, оскільки одні й ті ж дії (речі) можуть мати різний смисл для представників, наприклад, різних культур, вікових та інших соціальних груп, професій тощо. І навпаки, один і той же смисл може передаватися різними речами та графічними формами.

Багатовимірність символу зростає тим більше, чим більшу сферу людських відносин він охоплює, чим вагомішою стає його соціально-історична значущість [5].

Однак структурно-семантичний аналіз практично реалізованих рекламно-графічних творів спонукає до виділення ще одного засобу ідентифікації етнічної культури – літери. Уособлення цієї мистецької форми пов'язано з тим, що вона (з одного боку) втратила зв'язок з об'єктами матеріального світу, та позбавлена багатовимірності декодування, порівняно з знаком, й повинна позначати виключно певну фонему. Водночас графічна форма літери, що у різні історичні періоди й у різних етносів набувала відмінних рис втілення, наближає її до знаку, оскільки її фонематичне осмислення миттєво доповнюється історичним контекстом. Звідси, отримуємо необхідність розглядати умови посилення дієвості проектних концепцій, в контексті взаємодії композиційної організації літерних, символічних та знакових форм, що виступають засобами змістоутворення даної концепції, оминаючи такі форми, як реалістичні зображення, креслення та технічні рисунки.

В попередньому дослідженні було наголошено, що проектна концепція є своєрідним інструментом, що спрямовує й поточнює зусилля проектувальника; певним вектором змістоутворення, що визначає ключові характеристики образної виразності і естетики інформації, поширеної в інформаційному середовищі, забезпечує її відповідність умовам графічного відтворення. Але шляхи закріплення таких векторів та типові умови композиційної організації елементів графічної мови для кожного з них допоки не були висвітлені.

Виходячи із розуміння сутності ГД як виду художньо-проектної діяльності, спрямованого на раціональне використання зображувальних засобів для досягнення позитивного результату у створенні об'єктів візуальних комунікацій та побудові інформаційних повідомлень, процес проектування рекламно-графічної продукції має розглядатись як оптимізація комплексного впливу образних якостей зображувальних елементів, забезпечення їх відповідності змісту, проектній концепції, функціональному призначенню та технологічним процесам виготовлення.

У дослідженні Лаврентьєва відмічалось, що відображення ідей, узагальнених в контексті "геометричної концепції", спирається на образні властивості комбінаторних угруповань з простих геометричних фігур, що є апологією логічності, та бездоганної впорядкованості інформаційних структур [8]. Завдяки таким характеристикам мікроелементів у композиціях чітко визначаються правила масштабування, ритму, контрасту, нюансу, статичності, динаміки, тощо. Більшість варіантів композиційної організації елементів у межах означеної концепції уособлюють реплікацію, тобто багаторазове повторення форм, що дає підстави класифікувати спосіб композиційної організації як модульність.

Водночас подібні угруповання етнічно-орієнтованих візуальних творів не завжди утримують точність масштабування, ритму, контрасту, нюансу, а уособлюють їх варіативне утримання, якому притаманне не повне, а часткове упорядкування, або кількарізне змінне упорядкування. Такі зміни можуть бути впроваджені як на фоновій площині, так і в межах головних змістоутворюючих форм, що надає підстави класифікувати означений характер композиційної взаємодії як ансамблевості. На користь запровадження саме цього терміну свідчить його запровадження у народному музичному мистецтві, де ним позначаються варіативні зміни ритмів (повторюваних або представлених уособлено), що уникають прямих реплікацій та математично визначених закономірностей повторення, й передбачають певний "простір" для творчого виявлення, водночас, обмежений кількісним складом задіяних у ньому ритмів.

Ще одним проявом достатньо поширеного в межах етнічної концепції композиційного угруповання, є акцентування вихідної символічності форм, реалізоване завдяки точності і лаконічності вирішення комунікативного завдання, що може бути класифіковано як символізм.

Застосування запропонованого визначення співвідносно до етнічно-орієнтованих графічних творів обумовлено характерною для народного мистецтва, в цілому, відмовою від натуралістичності та реалістичності у продукуванні візуальних образів. Їх місце займає структурна й асоціативна подібність. Отже, численний опір на символічні зображення, що можуть бути або поданими рівними за значенням, або підносити та акцентувати котресь серед численної сукупності зображень (але обов'язково побудоване на спільних засадах) автор вважає слушним визначити як символізм. Надана характеристика композиційного угруповання дозволяє спостерігачеві зосередити увагу на певному змістовому наповненні одного з засобів кодування або виділити протиставлення чи злиття кількох образів, побудованих на основі одного й того ж засобу, в такий спосіб, щоб нове утворення набувало багато змістовності трактування. Водночас апелювання до образів, що більшою мірою втілюється за допомогою достатньо складних за пластично-образною побудовою візуальних форм, не дозволяє класифікувати їх як знакові, натомість спонукаючи вдовольнитись терміном символічне.

Подальше прискіпливе вивчення форм композиційної організації та взаємодії елементів в графічних творах, реалізованих на основі етнічної концепції, унаочнює потребу відтворювати у візуальних

повідомленнях своєрідні відмінності й культурні надбання певного етносу. Тут важливим є не механічне наслідування наявних зразків образотворчої культури, а їх узагальнення та ущільнення, з виділенням того суттєвого компоненту, що робить кожну з культур впізнаваною та своєрідною. Основними рисами такого композиційно-графічного втілення є фундаментальність, а визначною умовою композиційної організації є виділення тих стійких зв'язків між окремими елементами, або їх стабільними угрупованнями, що поширені в межах певної культури. На перший погляд, ця якість є подібною до модульності – закономірної й математично точної повторюваності комбінаторних угруповань з простих геометричних фігур, що є апологією логічності, та бездоганної впорядкованості, з чітким утриманням правил масштабування, ритму, контрасту, нюансу, статичності, динаміки, тощо. Однак модульність передбачає необмежену варіативність продукування таких угруповань, в той час як фундаментальність – утримання чітко визначених способів композиційної взаємодії, відмова від яких руйнує самі фундації візуального коду.

Принциповою відмінністю втілення означеної концепції є оперування не тільки відокремленими знаково-символічними елементами певної культури, а й їх стійкими сполученнями, що набули статусу знакових. Так, за свідченням Т. Краско, ефективність сприйняття графічних творів досягається за рахунок поєднання змістового та емоційно-чуттєвого компонентів, свідомо сформованих особою-проектувальником у комунікативних повідомленнях [7]. Дослідниця відмічає, що емоційний компонент є пріоритетним, оскільки саме він формує підсвідоме відношення споживачів інформації до її змісту. В етнічно орієнтованих проектах емоційний компонент досягається саме завдяки утриманню властивостей композиційних угруповань, склад яких може бути наповнений не тільки історично сформованими символами, а також й відносно інноваційними формами. В контексті отриманих висновків композиційні характеристики взаємодії таких елементів є більш значущими для візуального ствердження етнічних концепцій, ніж технічні характеристики відтворення та ступінь узагальнення.

Запровадження методу структурно-семіотичного аналізу спонукає, поряд з вже визначеними характеристиками композиційних угруповань, визнати наявність ще одного сутнісного варіанту композиційної взаємодії, що може бути позначений як супідрядність. Власне, виділення цієї якості частіше за все спостерігається у тих творах, де автори вдаються до одночасного впровадження кількох систем кодування й поряд з сукупністю символічних зображень використовують літерно-шрифтові композиції. Численні спроби відокремити ці елементи за допомогою допоміжних різнозбарвлених площин, як правило, дають негативні в емоційно-оціночному плані результати, оскільки руйнується сам змістовий зв'язок – канва змістоутворення. Натомість підпорядкованість та узгодженість форм, розмірів і пластичних змін стилізованих, формалізованих, текстових та знакових елементів візуального повідомлення призводять до додаткового ствердження їх доцільності та значущості у пропонованому інформаційному носії. Завдяки супідрядності зв'язки між елементами набувають наочної переконливості, а суцільний план інформаційного повідомлення – логічності.

Проектні пропозиції дизайнерів, позбавлені чітко визначеного концепціями стильового вектору, виявляються нездатними точно кодувати зміст, внаслідок чого реалізовані проекти не унаочнюють та висвітлюють зміст, а утаємничують й приховують його.

Встановлено, що візуальному втіленню етнічно орієнтованих проектних концепцій найбільш активно сприяють літерно-шрифторі, символічні та знакові елементи.

Акцентуємо, що дієвість сприйняття значної кількості образного, змістового та емоційного матеріалу в наборі стереотипних уявлень масової культури забезпечується завдяки дотриманню умов композиційного представлення інформаційних кодів. В свою чергу, кожний з кодів уособлює струнку організовану й певною мірою типізовану композиційну схему, що є таким же рівноправним показником етнічної зорієнтованості інформації, як і розташовані в її межах знаки, літери та символи.

Для української етнічної концепції характерними рисами композиційної організації інформації є фундаментальність, ансамблевість, символізм, супідрядність.

Фундаментальність – виділення стійких композиційних зв'язків між окремими елементами або їх стабільними угрупованнями, поширеними в межах певної культури, що не сумісні з необмеженою варіативністю їх поєднань, а підпорядковані традиціям візуального кодування.

Ансамблевість – взаємодія етнічних символів або візуально стилізованих зображень без утримання точності масштабування, ритму, контрасту, нюансу, частково упорядковані або засновані на кількарізкій зміні упорядкувань (на фоновій площині, або в межах головних змістоутворюючих форм). Цей композиційний прийом накладає на "простір творчості" обмеження щодо кількісного та якісного складу задіяних у ньому як окремих елементів, так і композиційних угруповань з них.

Знаковість – акцентування вихідної символічності форм, реалізоване завдяки точності і лаконічності графічного втілення тих суттєвих якостей, що повинні бути трансльовані візуальними каналами. Композиційні угруповання, побудовані з утриманням цього прийому, зосереджують увагу на змістовому наповненні одного з засобів кодування (знаку, символу або літер шрифту), або виділяють представлення чи злиття кількох образів, побудованих на основі одного й того ж засобу, в такий спосіб, щоб нове утворення набувало багато змістовності трактування.

Супідрядність – підпорядкованість та узгодженість форм, розмірів і взаємозалежних пластичних змін між стилізованими, формалізованими, текстовими та знаковими елементами візуального повідомлення. Завдяки супідрядності зв'язки між елементами набувають наочної переконливості, а суцільний план інформаційного повідомлення – логічності.

Література

1. Bertin J. Semiology of graphics / J. Bertin. – University of Wisconsin Press, 1983. – 94 p.
2. Божко Т.О. Проектні концепції у графічному дизайні / Т. О. Божко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ. – 2012. – № 7. – С. 4–13.
3. Бытачевская Т.Н. Эволюция стилистических особенностей формообразования в дизайне / Т. Н. Бытачевская // Вестник СевКавГТУ, 2006, № 1 (5) – С. 5-9
4. Веркман Каспер Дж. Товарные знаки: создание, психология восприятия / Каспер Джон Веркман. – М.: Прогресс, 1986. – 519 с.
5. Ветров А.А. Семиотика и ее основные проблемы / А.А. Ветров. – М.: Политиздат, 1968.– 264 с.
6. Гуска М. Проблема символу та архетипу у живописі українського модерну та авангарду// Марія Гуска / Вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету – 2002. – №1. – С. 21-25.
7. Краско Т.И. Психология рекламы / Татьяна Исаевна Краско / Под ред. Е.В. Ромата. – Харьков: Студцентр, 2002. – 216 с.: ил.
8. Лаврентьев А.Н. Стили и визуальные метафоры в дизайне/ Лаврентьев А.Н. // Визуальная культура – визуальное мышление в дизайне. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – С. 28– 42.
9. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф.Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 187 с.

References

1. Bertin J. Semiology of graphics / J. Bertin. – University of Wisconsin Press, 1983. – 94 p.
2. Bozhko T.O. Proektni kontseptsii u hrafichnomu dyzaini / T. O. Bozhko // Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zb. nauk. pr. / za red. Danylenka V.Ya. – Kh.: KhDADM. – 2012. – № 7. – С. 4–13.
3. Bytachevskaya T.N. Evolyutsiya stilisticheskikh osobennostey formoobrazovaniya v dizayne / T. N. Bytachevskaya // Vestnik SevKavGTU, 2006, № 1 (5) – С. 5-9
4. Verkman Kasper Dzh. Tovarnye znaki: sozdanie, psikhologiya vospriyatiya / Kasper Dzhon Verkman. – М.: Progress, 1986. – 519 s.
5. Vetrov A.A. Semiotika i ee osnovnye problemy / A.A. Vetrov. – М.: Politizdat, 1968.– 264 s.
6. Guska M. Problema simvolu ta arkhetipu u zhivopisi ukraïns'kogo modernu ta avangardu// Mariya Guska / Visnik Pivdenoukraïns'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu – 2002. – №1. – С. 21-25.
7. Krasko T.I. Psikhologiya reklamy / Tat'yana Isaevna Krasko / Pod red. E.V. Romata. – Khar'kov: Studtsentr, 2002. – 216 s.: il.
8. Lavrent'ev A.N. Stili i vizual'nye metafory v dizayne/ Lavrent'ev A.N. // Vizual'naya kul'tura – vizual'noe myshlenie v dizayne. – М.: VNIITE, 1990. – С. 28– 42.
9. Losev A.F. Znak. Simvol. Mif / A.F.Losev. – М.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1982. – 187 s.

УДК 78.07(477.83/.86) "18/19"

Бойчук Оксана Миколаївна
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри гри
на музичних інструментах та хореографії
Кременецького обласного гуманітарно-
педагогічного інституту ім. Т. Шевченка
e-mail: bozfhko_to@ukr.net

ВНЕСОК ДИРИГЕНТІВ РОДИНИ АНТКОВИХ У РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ: кінець ХІХ – ХХ століття

Вперше в українському музикознавстві досліджено творчу діяльність відомих українських диригентів родини Анткових, уродженців Тернопільщини. У статті доведено їх значущість у розвитку хорової культури Тернопільського краю. Основною джерельною базою даного дослідження є архівні матеріали, більшість з яких вперше введена до наукового обігу.

Ключові слова: родина Анткових, хоровий диригент, хор, музичне мистецтво, Тернопільщина.

Бойчук Оксана Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры игры на музыкальных инструментах и хореографии Кременецкого областного гуманитарно-педагогического института им. Т. Шевченко

Вклад дирижеров семьи Анткових в развитие хорового искусства Тернопольщины: конец ХІХ – ХХ вв.

Впервые в украинском музыковедении исследовано творческую деятельность известных украинских дирижеров семьи Анткових, уроженцев Тернопольщины. В статье доказана их значимость в развитии хоровой культуры Тернопольщины. Основной базой данного исследования являются архивные материалы, большинство из которых впервые введены в научный оборот.

Ключевые слова: семья Анткових, хоровой дирижер, хор, музыкальное искусство, Тернопольщина.