МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СОЦІАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ
КАФЕДРА ДИЗАЙНУ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

бакалавра

на тему: **РОЗРОБКА АРТБУКУ «ТАМ, ДЕ ЧАКЛУЄ ПРИРОДА» ЗА ПОЕЗІЯМИ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА**

Виконала: студентка 4 курсу, групи 6.0222-1
спеціальності 022 «Дизайн»
освітньо-професійної програми «Графічний дизайн»
Задірака Ангеліна Олександрівна

Керівник: доцент кафедри дизайну,
к. пед. н. _____ Ганна БРЯНЦЕВА

Рецензент: ст. викладач кафедри дизайну,
_____ Микола ПОТАПЕНКО

Запоріжжя

2026

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *соціальної педагогіки і психології*
Кафедра *дизайну*
Рівень вищої освіти *перший (бакалаврський)*
Спеціальність *022 «Дизайн»*
Освітньо-професійна програма *«Графічний дизайн»*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри дизайну
_____ Ганна ЧЕМЕРИС
«_____» _____20__ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ

Задіраці Ангеліні Олександрівні

1. Тема роботи: *Розробка артбуку «Там, де чаклує природа» за поезіями Василя Голобородька* науковий керівник роботи *к. пед. н., доц. Брянцева Г. В.* затверджені наказом ЗНУ *№1779-с* від *08.12.25*
2. Строк подання студентом роботи: *09.06.2026*
3. Вихідні дані до роботи: *поезії Василя Голобородька*

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, що належить розробити): *теоретико-історичні засади артбуку; передпроєктний аналіз; розробка артбуку «Там, де чаклує природа»*

5. Перелік графічного матеріалу: *презентація, демонстраційна графіка, оригінал-макет артбуку, електронна копія артбуку*

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали консультанта	Дата, підпис	
		Надано	Отримано

7. Дата видачі завдання: *02.10.2025*

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1	*Призначення наукового керівника, затвердження теми.*	*21.10.2025*	
2	*Дослідження теоретико-історичних засад артбуку. Підготовка чернетки теоретичного розділу.*	*23.10.2025 – 03.12.2025*	
3	*Проведення передпроєктного дослідження й опис його результатів у другому розділі пояснювальної записки.*	*08.12.2025 – 14.01.2026*	
4	*Технічна реалізація проєкту.*	*16.01.2026 – 05.05.2026*	
5	*Написання тез і подання їх на наукову конференцію.*	*22.03.2026 – 30.03.2026*	
6	*Завершення опису результатів проєктування.*	*10.05.2026*	
7	***Попередній захист** кваліфікаційної роботи.*	*14.05.2026*	
8	*Отримання відгуку від наукового керівника. Рецензування та проходження нормоконтролю. Подання роботи на антиплагіат-перевірку.*	*23.05.2026 – 30.05.2026*	
9	*Підготовка та подання всіх друкованих і електронних матеріалів кваліфікаційної роботи на кафедру. Отримання допуску до захисту.*	*31.05.2026 – 12.06.2026*	
10	***Захист кваліфікаційної роботи** на засіданні ЕК.*	*17.06.2026 – 19.06.2026*	

Студент _____ *Ангеліна ЗАДІРАКА*
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник роботи _____ *Ганна БРЯНЦЕВА*
(підпис) (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ *Ганна ЧЕМЕРИС*
(підпис) (прізвище та ініціали)

АНОТАЦІЯ

Задірака А. О. Розробка артбуку «Там, де чаклує природа» за поезіями Василя Голобородька : кваліфікаційна робота бакалавра спеціальності 022 «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн» / наук. керівник, к. пед. н., доц. Г. В. Брянцева. Запоріжжя : ЗНУ, 2026. 84 с.

UA : Робота викладена на 84 сторінках друкованого тексту. Перелік посилань включає 52 джерела. Об’єкт дослідження: артбук як форма візуальної інтерпретації поезій. Предмет дослідження: композиційно-графічні засоби стилізації поетичних образів в артбуці. Мета дослідження: розробити артбук «Там, де чаклує природа» за поезіями Василя Голобородька на основі візуальної інтерпретації сюрреалістичних образів автора. У роботі викладено детальні пояснення щодо формування концепції артбуку та особливостей його проєктування в колажній техніці.

Ключові слова: артбук, графічний дизайн, колаж, поезії.

Zadiraka A. O. Development of the Artbook "Where Nature Casts Its Spell" Based on the Poems of Vasyl Holoborodko : Bachelor’s thesis, speciality 022 "Design" Educational and Professional Program "Graphic Design" / Sci. adv. PhD, Asoc. Prof. H. V. Briantseva. Zaporizhzhia: ZNU, 2026. 84 p.

EN : The work is presented on 84 pages of printed text. The list of references includes 52 sources. The object of the study is the artbook as a form of visual interpretation of poetry. The subject of the study is the compositional and graphic means of stylizing poetic images in an artbook. The aim of the study is to develop the artbook "Where Nature Casts Its Spell" based on the poems of Vasyl Holoborodko through the visual interpretation of the author’s surrealistic images. The work provides detailed explanations of the formation of the artbook concept and the specific features of its design in collage technique.

Key words: artbook, graphic design, collage, poems.

Апробація кваліфікаційної роботи:

1. Задірака А. О. Візуальні тенденції в українських поетичних виданнях. *Молода наука-2026* : зб. наук. пр. XIX університетської науково-практичної конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених (м. Запоріжжя, 20–24 квіт. 2026 р.). Запоріжжя : ЗНУ, 2026. Т. 1. С. 262–263.
2. Задірака А. О. Особливості артбуку як форми художнього видання. *Технології та суспільство: взаємодія, вплив, трансформація* : зб. наук. пр. з матер. VI Міжнар. наук. конф. (Запоріжжя, 5 черв. 2026 р.) Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2026. С. 620–622.

ЗМІСТ

ВСТУП..... 6

РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ АРТБУКУ.....9

1.1 Визначення та характеристика артбуку..... 9

1.2 Відомості з історії про артбук..... 12

1.3 Особливості проєктування артбуку..... 23

РОЗДІЛ ІІ ПЕРЕДПРОЄКТНИЙ АНАЛІЗ..... 29

2.1 Роль та тенденції візуального оформлення поетичних видань..... 29

2.2 Аналіз аналогових видань.....39

2.3 Аналіз творчості Василя Голобородька..... 44

РОЗДІЛ ІІІ РОЗРОБКА АРТБУКУ «ТАМ, ДЕ ЧАКЛУЄ ПРИРОДА».....49

3.1 Концепція та стилістичне рішення артбуку..... 49

3.2 Технічна реалізація обкладинки та форзаців..... 50

3.3 Технічна реалізація розгортів та опис ідей..... 55

ВИСНОВКИ..... 71

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 73

ДОДАТКИ.....80

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасному світі, зокрема на українському ринку друкованих видань, поступово спостерігається відмова від однотипності та з’являється потреба в креативних і унікальних рішеннях, які виходять за межі звичного візуального оформлення та сприйняття. Цей запит задовольняє артбук, який, на противагу книзі, що сприймається як стандартизований продукт через підпорядкування структурі й правилам, демонструє більшу творчу свободу. Завдяки цьому артбук набуває попиту серед художників, ілюстраторів і дизайнерів, які прагнуть виявити власну творчу індивідуальність, запропонувати нові нестандартні візуальні рішення, популяризувати свою творчість і знайти свою аудиторію.

Водночас на українському видавничому ринку існує запит з боку читачів, які прагнуть бачити нові й незвичні видання, тому виникає потреба задовольнити ці більш вибагливі очікування. Через це з’являються досить експериментальні проєкти, які характеризуються модифікацією форми та змісту. Саме так артбуки набувають популярності [46, с. 194].

Отже, саме ця книжкова форма дозволяє поєднати потреби всіх сторін, оскільки є простором як для авторського самовираження, так і для формування нового читацького досвіду.

Якщо розглядати актуальність артбуку як видання, що містить поезії, то таке явище на ринку також набуває розвитку. На сьогодні поетичні видання стають дедалі більш конкурентоспроможними, тому в авторів виникає потреба вирізнятися серед інших. Саме цьому сприяє таке видання, як артбук, що допомагає привертати увагу завдяки синтезу мистецтв. Зокрема, через поєднання літератури з нестандартним візуальним рішенням видання набуває більшої цінності й ваги, надихає читача, посилює його зацікавленість і водночас формує певний емоційний зв’язок. Таким чином може популяризуватися творчість не лише дизайнера, художника чи ілюстратора, а й самого поета, зокрема Василя Голобородька.

Водночас такий артбук можна розглядати як інструмент збереження та актуалізації культурної спадщини, оскільки він сприяє популяризації поезії українських митців серед сучасних читачів.

Отже, актуальність артбуку є багатогранною і виявляється в різних аспектах.

Згідно до сучасних тенденцій у графічному дизайні, з огляду на зростання попиту на артбуки серед авторів і читачів, а також на вищевикладене, зазначимо, що тема нашого дослідження в наступному формулюванні: «Розробка артбуку «Там, де чаклує природа» за поезіями Василя Голобородька» є актуальною.

Актуальність і теоретична значущість проєктної проблеми дозволяє нам визначити предмет, об’єкт та завдання дослідження.

Об’єкт дослідження — артбук як форма візуальної інтерпретації поезій.

Предмет дослідження — композиційно-графічні засоби стилізації поетичних образів в артбуці.

Мета роботи — розробити артбук «Там, де чаклує природа» за поезіями Василя Голобородька на основі візуальної інтерпретації сюрреалістичних образів автора.

Виходячи з формулювання об’єкту, предмету та мети дослідження необхідно виконати наступні **завдання**:

1. Дослідити підходи до визначення поняття артбуку у сучасній науковій та методичній літературі та охарактеризувати його.
2. Дослідити історію артбуку та визначити особливості його проєктування.
3. З’ясувати роль і тенденції візуального оформлення поетичних видань.
4. Проаналізувати аналогові видання.
5. Дослідити творчість Василя Голобородька.
6. Визначити концепцію та стилістичне рішення артбуку.
7. Виконати технічну реалізацію артбуку «Там, де чаклує природа» за поезіями Василя Голобородька.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом публікації тез доповіді «Візуальні тенденції в українських поетичних виданнях» у збірнику наукових праць XIX університетської науково-практичної конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених «Молода наука-2026» (21 квітня 2026 р., м. Запоріжжя) та тез доповіді «Особливості артбуку як форми художнього видання» у збірнику наукових праць з матеріалами VI Міжнародної наукової конференції «Технології та суспільство: взаємодія, вплив, трансформація» (5 червня 2026 р., м. Запоріжжя).

Структура пояснювальної записки. Пояснювальна записка складається зі вступу, 3 розділів, висновків, списку використаних літературних джерел і додатків. Обсяг кваліфікаційної роботи становить 84 сторінки, 36 ілюстрацій, 52 літературні джерела. Обсяг основної частини кваліфікаційної роботи становить 62 сторінки. За темою роботи опубліковано 2 тези доповіді на конференції.

РОЗДІЛ І
ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ АРТБУКА

1.1. Визначення та характеристика артбуку

На сьогодні термін «артбук» можна почути дедалі частіше. Однак через наявність багатьох візуально збагачених форм книг інколи виникає плутанина, коли артбуком називають видання, які насправді можуть не мати характерних для нього ознак. Саме тому перед проєктуванням артбуку важливо з'ясувати, що саме його характеризує.

Зазвичай артбук визначають як створену митцем книгу, що має статус самостійного твору мистецтва. Такий формат видання стає простором, у центрі якого перебуває творчий задум митця [18, с. 127].

Часто поруч із поняттям «артбук» вживається термін «книга художника», що нерідко спричиняє термінологічну невизначеність. Тому доцільно розглянути співвідношення цих понять.

Як зазначає Олег Грищенко у своєму дослідженні, книга художника характеризується нестандартним втіленням змісту та ідеї. Вона може мати унікальну форму та конструкцію. Зазвичай це книга, створена вручну на всіх етапах, від початку до кінця, однією людиною. Оскільки вона існує в єдиному екземплярі або є лімітованою, то може бути колекційним або експозиційним артефактом [16, с. 57].

Загалом, є такий французький термін «livre d'artiste», який пов'язують із мистецькими явищами початку XX століття. Artist's book вже вважають більш академічним терміном, що виник пізніше у зв'язку із зацікавленням книжковою формою та експериментами з нею. Точного тлумачення цих термінів не існує, як і єдиного визначення того, що саме варто вважати книгою художника, адже її вигляд, форма та зміст можуть бути зовсім різноманітними [22, с. 205-206].

Отже, не можна стверджувати, що книга художника й артбук є цілком протилежними явищами, однак також недоцільно ототожнювати ці поняття. Оскільки й досі немає їхнього чіткого окреслення, можна робити лише

припущення. У багатьох випадках вони справді перетинаються, адже обидва типи видань передбачають значну роль візуальної частини, авторського задуму та нестандартного ставлення до книги як форми.

Отже, із вищезазначеного можна зробити висновок, що однією з основних рис артбуку є перевага візуального складника. У таких виданнях зображення зазвичай займають значну частину, а іноді можуть майже повністю замінювати текст. Проте це не означає, що текст у артбуці неважливий. Навпаки, він може відігравати важливу роль для передачі концепції, однак найчастіше його подача є стислою.

Основна функція артбуку полягає у створенні унікального естетичного досвіду. Саме креативні та нестандартні рішення вирізняють його серед інших книжкових видань. Через це для артбуку особливо характерні розкутість авторського мислення, нестандартна конструкція видання, використання незвичних матеріалів, а також різних технік роботи з візуальним оформленням і структурою [9, с. 81].

На відміну від традиційних книжкових видань, де є чітка структура, система верстки, певні поля, послідовне розміщення тексту та ілюстрацій, артбук дозволяє більше експериментів. Навпаки, саме це є необхідною умовою для того, щоб видання можна було вважати артбуком. У такій формі книги кожна сторінка сприймається не лише як площина для розміщення певної інформації, а як вільне поле, де можна за допомогою будь-яких засобів втілювати задуми. Водночас ця свобода не означає хаотичності. Навіть за умови використання різних стилістичних прийомів чи композиційних рішень усі складники мають підпорядковуватися загальній концепції видання. Тому артбук не може складатися з випадкового набору привабливих зображень, адже саме концептуальна цілісність відрізняє його від звичайного альбому.

Оскільки артбук не обмежує автора у творчості, для його створення можуть використовуватися папір, дерево, шкіра, текстиль та будь-який інший матеріал, що робить видання незвичайним. Поліграфічні прийоми та підбір матеріалів суттєво посилюють візуальне й тактильне сприйняття, дозволяючи

розглядати артбук як самостійний об'єкт мистецтва. Однак складна технологія виготовлення зазвичай унеможливлює широке тиражування, тому такі видання є занадто дорогими для масового виробництва [42, с. 21].

Саме для досягнення такої ексклюзивності в оформленні часто використовуються калька, тиснення, висічка, фольгування, а також різноманітний папір, зокрема фактурний. Завдяки цьому видання хочеться розглядати та гортати, а також відчувати на дотик матеріали. У цьому й полягає одна з важливих особливостей артбуку, адже він формує не лише читацький і візуальний досвід, а й тактильний. Водночас наявність подібних матеріалів і прийомів не є обов’язковою умовою, тому видання може залишатися артбуком і без них, адже вони лише посилюють його художню виразність та ідею.

Вирізняє артбук і така риса, як інтерактивність, що залучає читача до взаємодії з виданням, зокрема дає змогу певним чином змінювати його, знаходити приховані елементи, відривати перфоровані частини тощо. Хоча подібні прийоми використовуються і в інших формах видань, особливо дитячих, для артбуку вони є важливими, оскільки в сукупності з іншими ознаками дають підстави вважати його артбуком [10, с. 61].

Якщо розглядати напрями артбуку, то можна виокремити два, а саме мистецький та комерційний. Мистецький артбук може мати один примірник або зовсім обмежену кількість, і більше виступає як самостійний об’єкт мистецтва. Натомість комерційний створюють для продажу та просування певного фільму, гри, митця тощо [37, с. 105].

У таких комерційних артбуках зазвичай зібрані концепт-арти, етапи створення персонажів та середовища, варіанти костюмів, зброї, коментарі автора тощо. Їхня цінність полягає в тому, що вони демонструють як формувався візуальний світ певного проєкту. Такі артбуки часто купують фанати як колекційні видання.

Окрему групу становлять артбуки, пов’язані з творчістю художників, ілюстраторів або дизайнерів. У такому разі видання виступає експериментальною формою подачі візуального матеріалу та стає інструментом

передачі творчих пошуків, джерел натхнення й особистих вражень. Воно дещо набуває рис щоденника, у якому митець фіксує свої напрацювання, концепції та образи [39, с. 199].

Такі видання можуть містити добірку робіт, фрагменти творчого процесу, авторські коментарі, фотографії та архівні матеріали. На відміну від звичайного мистецького альбому, артбук має виразну концепцію, не лише демонструє роботи, а й вибудовує певну розповідь про стиль, мислення або художній світ автора, що особливо цікаво для фахівців, які вивчають процес створення.

Отже, артбук є складним і багатогранним явищем, яке вирізняється творчою свободою, переважанням візуального складника, чіткою концепцією, якій підпорядковуються всі розгорти, а також інтерактивністю, незвичайною формою, структурою, різноманітністю матеріалів та поліграфічних прийомів. Усе це робить його унікальним об’єктом мистецтва.

1.2. Відомості з історії про артбук

Вивчення історії артбуку є важливим для розуміння його формування та розвитку як окремого типу видання. Варто зазначити, що його витоки сформувалися задовго до появи самого терміна, і сягають значно глибше, ніж прийнято вважати.

Говорячи про давні праці, варто зауважити, що саме в праформах фіксації інформації, зокрема у вузликовому (кіпу) та черепашковому (вампум) письмі, дослідники вбачають найперші прообрази сучасних артбуків [8].

Наступним важливим підґрунтям є середньовічна книжна культура. У цю добу текст та ілюстрація органічно поєднувалися, утворюючи цілісний художній образ, а ілюміновані рукописи завдяки унікальному візуальному оформленню набували статусу самостійних мистецьких творів [2, с. 327].

Якщо ж говорити про вітчизняний контекст, то прообраз артбуку можна умовно простежити від рукописної книги княжої доби до епохи стародруків і пізніших видань. У зв’язку з цим варто згадати такі визначні шедеври книжкового мистецтва, як «Остромирове Євангеліє» (1057), «Ізборник

Святослава» (1073), «Київський Псалтир» (1397) та «Пересопницьке Євангеліє» (1556–1561), а також перші друковані пам'ятки, зокрема «Апостол» (1574) та «Острозька Біблія» (1581) Івана Федорова. У таких книгах зображення та текст поєднувалися не лише для оздоблення. Мініатюри, орнаменти, буквиці та гравюри разом із текстом створювали на сторінках цих книжок особливий художній простір, і завдяки візуальним образам текст отримував додатковий зміст, що сприяло глибшому розкриттю основної ідеї [7, с. 21].

Творення таких книг передбачало індивідуальне осмислення форми, свідомий вибір матеріалів і засобів втілення текстів. Новаторство було звичною справою, через це кожна книга поставала оригінальним і нерідко унікальним витвором одночасно мистецтва й видавничої справи [8].

В осмисленні книги як художнього об'єкта варто згадати переломний момент, який пов’язують із творчістю англійського поета, художника і гравера Вільяма Блейка. Саме його дослідники вважають першим творцем книги художника. У 1794 році він опублікував збірку поезій «Пісні невинності та досвіду» (англ. «Songs of Innocence and of Experience»). Варто зазначити, що Блейк самостійно писав тексти, виконував ілюстрації, друкував і зшивав. Це породило яскраві та індивідуальні сторінки, яким не було аналогів серед усього, що було створено до того. Саме його роботи визначили вектор розвитку таких видань, як артбуки, започаткувався новий підхід, коли процеси ілюстрування, верстки та друку повністю контролює і виконує одна особа. Саме цей концепт залишається визначальним для розуміння артбуку й донині [31, с. 536].

Варто згадати й проблему книговидання, яка виникла наприкінці XIX століття, оскільки рівень комерційного друку суттєво знизився внаслідок промислової революції. Вільям Морріс (1834–1896), відомий у галузі декоративно-ужиткового мистецтва, звернув на цю проблему окрему увагу. Разом із близьким другом Емері Вокером він ініціював відродження книжкового дизайну. Його концепція ґрунтувалася на індивідуальному самовираженні та органічному поєднанні мистецтва з ремеслом. У 1890 році Морріс і Вокер заснували видавництво «Друкарня Келмскотт» (анг. «Kelmscott Press»), де під

одним дахом втілювалися в життя спільні експерименти у шрифтовому дизайні та книжковому оформленні. У межах цього проєкту створення книги розглядалося як процес, подібний до архітектурного проєктування, що передбачав ретельне планування кожного елемента, зокрема паперу, фарби, шрифту, інтервалів, полів, ілюстрацій та орнаменту [52, с. 23].

Попри те, що суворі правила Морріса щодо пропорцій, полів сторінки та щільності текстового набору певною мірою стримували художній розвиток книжкового мистецтва, його внесок у трансформацію типографічного дизайну мав значний і тривалий вплив. Зокрема, рух надихнув архітектора Френка Ллойда Райта (1867–1959), який разом із Вільямом Германом Вінслоу підготував книжковий проєкт «Прекрасний дім» (англ. «The House Beautiful», 1896). У цьому виданні оформлення тексту поєднувалося зі складно стилізованими абстракціями природних форм, водночас широкі поля свідчили про свідоме художнє рішення авторів, а не про дотримання тогочасних видавничих стандартів [52, с. 24].

Ще одним творцем, чиє ставлення до книги радикально змінило уявлення про її можливості, став Стефан Малларме (1842–1898). У своїй творчій практиці він прагнув створити видання, у якому типографіка й навіть згини сторінок мають певне концептуальне та виразне значення. У поемі «Кидок гральних кісток» (фр. «Un Coup de dés»), уперше опублікованій у 1897 році, типографіка та композиційне розташування елементів мають на меті розширити та прояснити текст, бо Малларме вважав, що сама книга може бути як органічне продовження літери. Варіюючи розмір шрифту, насиченість, накреслення та просторову композицію тексту, він заохочував читача самостійно визначати порядок читання, перетворюючи цей акт на творчий процес [52, с. 22].

Варто звернути увагу й на книгу, створену 1905 року Вайолет Тіг і Джеральдін Рід «Ніч у заростях чайного дерева» (англ. «Night Fall in the Ti-Tree»), що стала новаторською завдяки використанню кольорових дереворитів ручного друку і може розглядатися в контексті книжкового

мистецтва задовго до офіційного виокремлення жанру «книга художника» [48, с. 17].

Згодом у Франції, наприкінці XIX і на початку XX століття, все-таки сформувався такий мистецький жанр, як «livre d'artiste». Це породило значну термінологічну плутанину, оскільки цей термін перекладається як «книги художника», хоча насправді мається на увазі інший жанр, який зовсім відрізняється від artists' books. З часом книги художника нагадуватимуть сучасний вигляд артбуку, проте тоді такі видання нерідко мали стандартний формат із механічно розташованим текстом ліворуч і зображенням праворуч. Багато з них є радше продуктами, ніж авторськими візіями, оскільки вони постають прикладами форми, а не концептуальними дослідженнями [52, с. 25].

Також незважаючи на безперечну художню цінність цих видань, їх не можна вважати артбуками у сучасному розумінні, оскільки більшість книг підлаштовувалася під бачення видавця, а не митця, але водночас саме ці видання поклали початок терміну «артбук», який під впливом мистецьких течій XX століття з часом постане зовсім новим незалежним жанром [31, с. 536].

Повертаючись до розгляду самого терміна «книга художника», варто зазначити, що він увійшов до французького лексикону у 1890-х роках і нерозривно пов'язаний із двома ключовими постатями. Першою був Амбруаз Воллар, французький артдилер та видавець, який залучав художників до створення ілюстрацій, укладаючи їхні роботи у вишукані друковані видання. Другою постаттю став Даніель-Анрі Канвейлер, котрий розпочав аналогічну діяльність на десять років пізніше. Така тенденція швидко поширилася серед інших видавців, які побачили можливість успішно реалізуватися під іменами відомих і перспективних митців. Серед авторів, чиї роботи прикрашали ранні livres d'artistes, були визначні представники мистецтва XX століття, зокрема Анрі Матіс, П'єр Боннар, Жуан Міро, Макс Ернст і Пабло Пікассо. Традиціям livre d'artiste передувала тривала тенденція вишуканих видань, де великий формат, віртуозний друк, тонка палітурка та використання рідкісних матеріалів

були усталеною частиною видавничої індустрії, що слугувала маркером дорогого ринку [31, с. 535].

Згодом значний поштовх для розвитку книжкового мистецтва надали авангардні течії, зокрема футуризм. Одним із найвпливовіших його представників, причетних до еволюції книги як мистецького об'єкта, був Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944), який повністю зруйнував класичні уявлення про те, як на сторінках книги має виглядати текст. Замість масивних ініціалів і рослинної орнаментики попередніх традицій він створив динамічний ефект «слів на свободі» (див. рис. 1.1) [52, с. 25-26].



Рисунок 1.1 – Обкладинка поеми «Слова на свободі», 1914 рік. Ресурс: Сайт sothebys.com

Філіппо Марінетті зробив революцію у типографіці, експериментуючи з формою, розміром, кольором шрифтів та графічними символами. Текст вже не сприймався лише як набір літер для читання, а набував ознак ілюстрації. Залежно від посилу, автор поєднував велику кількість гарнітур, що відрізнялися за товщиною, нахилом тощо. Слова на сторінках вже не підпорядковувалися горизонталі, а розташовувалися по діагоналі, закручувалися в спіралі, розліталися в різні боки чи утворювали фігури. Таким чином, сама форма тексту передавала сенс [14, с. 50].

Ще одним видатним прикладом авангардного книжкового мистецтва цього часу стала праця «Проза про Транссибірський експрес і маленьку Жанну з Франції» (фр. «La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France»),

створена художницею Сонею Делоне-Терк і поетом Блезом Сандраром у 1913 році. Ця робота містила текст, надрукований кольоровими фарбами, та яскраві акварельні ілюстрації, виконані за допомогою техніки ручного друку під назвою трафарет (див. рис. 1.2) [52, с. 26].



Рисунок 1.2 – Книга «Проза про Транссибірський експрес і маленьку Жанну з Франції». Ресурс: Сайт arth207-spring.tumblr.com

Новаторство цієї роботи полягало у структурі та змісті книги, адже Соня Делоне-Терк створила так звану livre simultané, або симультанну книгу, у якій текст та ілюстрація мали сприйматися одночасно й цілісно, а не лише послідовно. Прийом полягав у тому, що живопис, натхненний поемою, розміщувався на лівій половині сторінки, тоді як поема Блеза Сандрара займала праву половину. Сама робота є унікальною і завдяки своєму масштабу, оскільки вона була виконана вручну на папері завдовжки 2 метри та завширшки приблизно 36 см. Вона розгорталася у вигляді 22 з'єднаних панелей. Задум художниці полягав у тому, щоб надрукувати 150 примірників, які в розгорнутому вигляді разом сягали б висоти Ейфелевої вежі, однак у результаті було надруковано лише 62 примірники [49, с. 17].

Отже, в епоху авангарду книга перестала бути лише носієм тексту і перетворилася на самостійний твір мистецтва й простір для творчих експериментів. У ній синтез вербального та візуального став визначальною умовою художньої виразності. Варто зазначити, що у творах зарубіжних футуристів, зокрема Марінетті, та українських митців, серед яких Михайль

Семенко (1892– 1937) і Андрій Чужий (1897–1989), зображення ставало невід'ємним від тексту, тому його неможливо було вилучити з твору без суттєвої втрати змісту. Окрім цього, футуристи активно зверталися до поліграфічних експериментів, а оформлення їх видань підпорядковувалося цілісній просторовій динаміці всіх елементів, зокрема обкладинки, титулу, сторінки та шрифту. Прикладом слугує журнал українських футуристів «Семафор у майбутнє», що наочно демонструє цей підхід, в якому використовувалися образотворчі принципи кубізму, динамізм побудови та поєднання елементів між собою [34, с. 45].

Серед українських митців-авангардистів особливе місце посідає вже згаданий раніше Михайль Семенко, який є однією з найвизначніших постатей українського футуризму та авангарду початку XX століття. Він активно виступав проти літературного консерватизму, і саме тому його творчі експерименти виходили за загальноприйняті рамки розуміння поезії. Найяскравіше цей принцип втілено у збірці «Каблепоема за океан» (1920), де текст організовано не у звичний, прийнятий для читання спосіб. Тут руйнується традиційна верстка зі звичайних віршованих стовпчиків, а слова, окремі літери й рядки утворюють композицію. Вони розташовуються у прямокутних блоках і мають різний розмір, колір та напрямок читання. Завдяки цьому поетичний текст створює візуальний образ (див. рис. 1.3) [29, с. 92].



Рисунок 1.3 – Збірка «Каблепоема за океан». Ресурс: Сайт uain.press

Цей концептуальний підхід Михайля Семенка, відомий як «поезомалярство», цілком обґрунтовано можна розглядати як прообраз артбуку [8].

Разом із тим Михайль Семенко залишається не єдиним прикладом новаторства в українській книжковій культурі того часу. Українським представником розвитку майбутнього артбуку вважають і Георгія Нарбута, одного із засновників українського графічного дизайну. Прикладом його новаторства є «Українська абетка» (1917), де простота та вишуканість композиції формують гармонію, а літери сприймаються не лише як носії тексту, а й як повноцінні художні форми [17, с. 13].

Надалі світові експерименти митців-авангардистів із книгою не обмежилися лише початковими пошуками футуристів. Вони знайшли продовження у художній практиці дадаїстів, сюрреалістів, конструктивістів, представників концептуального мистецтва, а також міжнародного мистецького руху «Флуксус» у 1950–60-х роках, і все це в сукупності сприяло формуванню жанру «книги художника», що характеризується різноманіттям форм і вже набуває ознак артбука в сучасному розумінні [34, с. 45].

Однією із ключових постатей у розвитку цього жанру є художник Ед Руша, який у 1960-х роках розпочав створення невеликих книг із власними фотографіями, що фіксували елементи американського повсякденного пейзажу з мінімалістичним текстовим супроводом. Його «Двадцять шість автозаправних станцій» (англ. «Twenty-Six Filling Stations», 1963) вважається однією з перших тиражованих книг художника з характерними ознаками артбуку. Як представник концептуального мистецтва, у якому велике значення має ідея, а не візуальна форма, Ед Руша відобразив цей принцип через буденну тематику й мінімалістичний підхід, продемонструвавши, що книга може бути самостійним концептуальним висловлюванням [30, с. 305].

Також яскравим представником є Роберт Джекс (1943–2014). Він створював невеликі видання, використовуючи характерну техніку ручного

штампування. Процес передбачав розроблення дизайну, виготовлення традиційних гумових штампів, і власне проштамповування [48, с. 15].

Згодом митці ставали дедалі сміливішими у своїх експериментах із цією формою видання, проте питання термінологічного визначення «книги художника» тривалий час залишалося дискусійним. Остаточна назва напряму формувалася й утверджувалася впродовж майже десятиліття, поки у 1973 році в Коледжі мистецтва і дизайну Мура (Філадельфія, США) не відбулася знакова виставка книг художника, під час якої термін «artists' books» отримав загальне визнання, хоча питання використання апострофа досі залишається предметом дискусій. До того часу книги цього жанру позначали різними термінами, зокрема bookworks, book art або book objects [48, с. 14].

Ця виставка тоді представила роботи 144 художників, зібравши у своїй експозиції 235 книг, більшість із яких сьогодні мають широку відомість і визнаний мистецький статус. Більшість досліджень із проблематики книги художника розглядають саме цю виставку як відправну точку формування жанру в Північній Америці. Слід зазначити, що до цієї події термін «artists books» нерідко вживався як синонім до «livre d'artiste», тобто для позначення обмежених і зазвичай дорогих видань. Проте виставка в Коледжі мистецтва і дизайну Мура розширила значення терміна «артбук», адже відтоді він почав охоплювати також необмежені тиражі, деякі з яких були доступними для широкого кола споживачів [51].

Зокрема, варто зазначити, що у дослідницькому середовищі питання про перше вживання самого терміну «artist's book» досі залишається предметом суперечок. Михайло Погарський пов'язує виникнення поняття з першою виставкою, де в експозиції були представлені книги художників, «The Artist's & The Book» (Музей образотворчого мистецтва, Бостон, 1961). Проте Стефан Кліма, зазначає, що термін «artist's book» уперше було вжито на виставці в Коледжі мистецтва та дизайну імені Мура [34, с. 45].

Вважають, що одним із перших комерційно виготовлених зразків жанру, що набув широкого резонансу, є книга Майкла Сноу «Від обкладинки до

обкладинки» (англ. «Cover to Cover»), опублікована у 1975 році. Вона належить до концептуального фотографічного типу книг художника, не містить жодного тексту, і книгу можна читати як у прямому, так і у зворотному напрямку, поступово наближаючись до центру. Вона є красномовним прикладом того, як форматні та структурні рішення набувають статусу повноцінного концептуального висловлювання, не потребуючи жодного вербального доповнення [48, с. 14].

Поступово книга художника набувала значного розвитку, внутрішнє оформлення таких видань вдосконалювалося, а саме явище ставало дедалі поширенішим. Відома дослідниця Джоанна Друкер стосовно цього зазначає, що в другій половині XX століття художники почали свідомо використовувати книгу як первинний і основний вид своєї діяльності. У 1970-х роках у Європі та Америці почала активно розвиватися інфраструктура, пов’язана з книгою художника. Створювалися спеціалізовані мистецькі центри, бібліотеки й музеї започатковували окремі колекції, присвячені цьому явищу, регулярно проводилися виставки, а також з’являлися видавництва, серед яких «Revolver», «JRP Ringier», «Phaidon», «D.A.P.» і «Granary Books», що спеціалізувалися на випуску таких видань. У 1980-х роках Бібліотека Конгресу США ввела до каталогу термін «книга художника», що означало офіційне визнання жанру на інституційному рівні [34, с. 46].

Натомість у пострадянському просторі розвиток цього явища відбувався за зовсім іншим сценарієм, оскільки артбук формувався в умовах, що суттєво відрізнялися від умов у Західній Європі чи Північній Америці. В Україні, хоч становлення книги художника й розпочалося у 1970–1980-х роках, певне зацікавлення жанром серед ширшого кола митців з'явилося лише у 1990-х. Проте поступове й глибше знайомство читацької та глядацької аудиторії з цим явищем розпочалося лише у 2000-х роках [34, с. 46].

Водночас перші передумови для розвитку артбуку з'явилися набагато раніше. Окремою самобутньою сторінкою в українській передісторії цього жанру стало явище самвидавного книгодрукування, яке, за словами культурного

антрополога Миколи Скиби, було не лише інструментом ідеологічного опору, а й засобом творчого самовираження, особливо в 1960–1980-х роках. Це нове розуміння книги стало поштовхом до розвитку національної свідомості, і наочним підтвердженням цього є альманах «Скриня» (1971), орієнтований на українське культурне відродження [29, с. 92].

Також важливе місце у формуванні артбуку в Україні посідає Павло Маков, який ще з 1990-х років регулярно звертався до формату книги художника у власних проєктах. Одним із ранніх прикладів є видання «Хроніки Утопії», опубліковане у 2005 році, до якого увійшли його графічні офорти. Згодом на виставці «Книжковий обід 07/08» було представлено цю книгу, і відвідувачі мали змогу залишати на її сторінках написи, малюнки та інші позначки, змінюючи зовнішній вигляд книги. Завдяки такій взаємодії друковане видання набувало неповторних рис і перетворювалося на унікальний мистецький об’єкт [15, с. 310].

Важливу роль у популяризації такого жанру, як артбук, відіграли також різноманітні виставки, зокрема «Авторські книжки, мапи, мініатюри» (2007), «Книжковий обід 07/08» (2008), «Арткнига» (2010, 2011), «Книга — головна страва» (2013), а також мистецькі проєкти, наприклад, «Ukrainian Design: the Very Best» (2015, 2016, 2017). Особливе значення мали й інтернет-ресурси та книгарні, як-от «Rutabook» та «Читомо», а також спеціалізовані видавництва [2, с. 329].

Зокрема, серед таких українських творчих майстерень та об’єднань, які працюють над артбуком, можна виокремити мистецьке об’єднання «Ковчег», яке випускає артбуки про українське традиційне мистецтво та незалежне видавництво «IST Publishing», яке видає як книжки, так і артбуки.

Ганна Брянцева у [11, с. 34] зауважує про розширення на сучасному українському видавничому ринку кількості видавництв, які займаються випуском артбуків, це, зокрема «Чорні Вівці», «Фоліо», «Час майстрів», «Vivat», «Друкарський двір Олега Федорова», «Ранок» та «Terra Incognita» [11, с. 34].

Отже, сучасний артбук є результатом тривалого розвитку мистецтва та видавничої справи. Він пройшов довгий шлях від середньовічних рукописів і книг Вільяма Блейка через експерименти футуристів та концептуальне мистецтво до самостійного жанру. На цьому шляху митці шукали нові форми для вираження своїх ідей, поєднували різні види мистецтва, застосовували нові рішення та інакше використовували техніки, що змінило звичне уявлення про книгу. Сьогодні артбук є важливою частиною світового мистецтва й активно розвивається, зокрема в Україні.

1.3 Особливості проєктування артбуку

Проєктування артбуку вимагає комплексного підходу та охоплює багато етапів, під час яких необхідно враховувати особливості такого видання, адже воно не обмежується лише оформленням тексту чи ілюстрацій, а передбачає створення цілісного творчого рішення в незвичній книжковій формі.

Важливим етапом є формування ідеї артбуку. Передусім потрібно визначити тему видання та окреслити загальний напрям проєкту. Зокрема, варто з’ясувати, чи матиме артбук власний художній світ, персонажів і окремі концепти, чи буде побудований як історія з певним сюжетом тощо.

Наступним кроком є формування концепції. Вирішальне значення цього процесу підтверджують Анатолій Король та Оксана Пасько, які визначають концепцію як структуровану смислову основу, що охоплює цілі, завдання та засоби творчого проєктування. Саме вона формує загальний задум, визначає логіку побудови та забезпечує зв’язок між усіма візуальними рішеннями [24, с. 35-36].

Формування артбуку значною мірою залежить від загальної концепції, якій підпорядковуються всі складові видання. Йдеться не лише про розгорти, а й про композицію, кольорову гаму, формат, матеріали, характер ілюстративного наповнення тощо. Усі ці елементи працюють спільно, тому кожна сторінка має підтримувати єдиний задум та послідовно розкривати закладені сенси.

Завдяки такій системі звичні об’єкти набувають глибшого змісту, а автор отримує можливість точніше передати своє ставлення до теми, побудувати основну розповідь і візуально розкрити головну думку так, щоб вона була зрозумілою навіть без текстового пояснення. Тому на цьому етапі дуже важливо продумати яку саме ідею планується донести до глядача та яким чином це можна реалізувати за допомогою візуальних рішень [28, с. 141].

Разом із цим необхідно визначити цільову аудиторію, адже від неї безпосередньо залежить текстове та візуальне наповнення. Наприклад, шанувальникам певної гри цікаво побачити, як створювався улюблений персонаж, прочитати коментарі авторів і дізнатися деталі про ігровий всесвіт. Якщо ж видання орієнтоване на художників, більшу цінність матимуть етапи малювання та коментарі автора щодо процесу створення.

Після цього постає потреба з’ясувати інші процеси, передбачені концепцією. За словами Миколи Потапенка, дослідження та аналіз, фіксація ідей і вибір стилістичного рішення належать не до окремих етапів проєктування, а є основою для формування концепції, тобто її складовими частинами [36, с. 27].

Тому наступним етапом є вивчення ринку, а саме пошук аналогових видань. Цей процес сприяє накопиченню візуального досвіду та дає змогу дослідити поширені підходи, актуальні художні рішення, визначити вдалі прийоми й ті, яких доцільно уникати, а також зрозуміти потреби та очікування аудиторії.

Варто зауважити, що пошук аналогів передбачає не копіювання прикладів, а їх осмислення та порівняння. У результаті такого аналізу поступово формується ланцюг міркувань, у межах якого окремі ідеї можуть поєднуватися, трансформуватися й ставати основою для нових рішень.

Такий активний ітеративний процес можна пов’язати з дизайн-мисленням, адже він передбачає роботу в умовах невизначеності, аналіз наявних рішень, відмову від поверхового наслідування та пошук власного підходу [45, с. 261].

Наступною складовою формування концепції є фіксація ідей. Варто зазначити, що цей процес можна розбити на два етапи. Перший передбачає детальний опис об’єкта проєктування, а другий полягає в розробці варіантів візуального рішення розгортів артбуку.

Відповідно, спочатку завдання полягає у створенні вербального плану, де формується перелік складників артбуку та їхніх функцій. Наприклад, перший розгорт може бути ознайомлювальним, наступний занурюватиме в сюжет, якщо це видання з історією, а інші міститимуть експозицію, зав'язку чи розвиток дії. Така структура є умовним орієнтиром, який дає змогу продумати текст і графічне наповнення для кожного розгорту [13, с. 252].

Наступний крок передбачає створення ескізів, які можна виконувати як за допомогою програмного забезпечення, так і традиційним способом. Проте доцільніше працювати від руки, оскільки папір дає змогу швидко та вільно фіксувати образи, композиційні рішення та асоціації, не обмежуючись технічними можливостями програм.

Головною вимогою до графічних засобів на цьому етапі є їхня функціональність та оперативність, що забезпечує легке внесення коректив без зайвих часових витрат. Оскільки перші ескізи мають умовний лінійно-графічний характер і призначені переважно для особистого використання, вони не потребують детального естетичного опрацювання. Перевага таких ескізів у тому, що вони лаконічні. Це допомагає зосередитися на самій суті проєкту, не відволікаючись на деталі [35, с. 56].

Іншою складовою процесу формування концепції є окреслення стилістичного напряму майбутнього артбуку, тобто необхідно визначити настрій, кольорову палітру, шрифти, декоративні елементи, форми, фактуру та характер ілюстрацій тощо. Варто зазначити, що на цьому етапі це радше бачення, а не остаточний варіант. Це необхідно скоріше для того, аби задати загальний вектор. Уже під час роботи над реалізацією розгортів можуть з’являтися нові ідеї щодо більш вдалого візуального рішення.

Після цього важливо також з’ясувати технічні можливості реалізації майбутнього артбуку. Якщо видання планується друкувати, заздалегідь уточнюється яка друкарня може виконати задумане рішення та які поліграфічні прийоми доступні. Це особливо важливо, якщо в артбуці передбачено фольгування, висічку, кальку, нестандартні матеріали тощо. На цьому етапі такі відомості потрібні насамперед для визначення технічних вимог, зокрема доступних форматів видання.

Наступним етапом є створення візуальної частини та технічна реалізація розгортів артбуку. Варто зазначити, що малюнки можуть створюватися вручну, наприклад, графічними або живописними матеріалами, але для цього їх необхідно відсканувати, якщо надалі планується додавати текст та інші елементи й підготовлювати макет до друку.

Водночас артбуки не обов’язково створювати саме таким чином, адже їх можна виконати повністю вручну від початку до кінця. Зазвичай такі видання вирізняються незвичайною формою подачі. Наприклад, вони можуть мати вигляд pop-up книг, тобто «спливаючих книжок», коли ілюстрації стають об’ємними при розгортанні сторінки. Сторінки такого артбуку не обов’язково мають бути суто тривимірними, адже інколи додаються лише рухомі деталі, як-от віконця, клапани чи висувні вкладки, тобто усе, з чим можна взаємодіяти [40, с. 222].

Існують й інші незвичайні форми, зокрема книга-трансформер, особливість якої полягає в тому, що звичайний плоский аркуш стає тривимірним завдяки спеціальній системі згинів. Такий тип видання має різні підвиди, які відрізняються за конструктивними особливостями, як-от книга-гармошка, книга-панорамка та книга-тунель. Окрім названих варіантів, існує багато інших конструкцій, і тут художник, дизайнер чи ілюстратор керується повною свободою та обирає рішення, яке найкраще зможе передати його задум [19, с. 144].

Вище було зазначено, що візуальна частина та сам артбук можуть створюватися як вручну, так і в цифровому середовищі. Для цього існує низка

різноманітних програм для малювання, серед яких Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Krita, Paint Tool SAI, Procreate, ibisPaint тощо. Водночас для того, аби згодом успішно зібрати все для друку, необхідно ще перед початком роботи встановлювати високу роздільну здатність та колірний режим CMYK.

Після цього починається реалізація макетів сторінок артбуку. Цей процес зазвичай організовується або в Adobe Illustrator, або в Adobe InDesign, щоб повністю підготувати розгорти до друку. Спершу створюється документ у міліметрах відповідно до бажаних реальних розмірів артбуку. Далі налаштовуються інші параметри, зокрема роздільна здатність, кількість сторінок або монтажних областей, а також поля під обріз, що є критично значущим. Крім того, передбачається створення внутрішніх полів з урахуванням компенсації на згин у корінці, щоб важливі елементи не сховалися всередині розгорту, але це робиться суто для розуміння митця.

Вже далі на основі створених раніше ескізів формуються повноцінні макети сторінок артбуку. Відбувається композиційна побудова, у якій усі елементи мають утворювати узгодженість і баланс. При цьому оформлення не обмежується лише графікою, митець може залучати різні поліграфічні техніки. Наприклад, існує така технологія, як висікання, або ж висічка, яка дає змогу робити отвори у папері. Також використовують кальку, що являє собою напівпрозорий матеріал, на якому дизайнер або художник розміщує певні елементи. Вона накладається на аркуш, і при цьому відбувається наче нашарування, коли одночасно видно і вміст кальки, і саму сторінку, які тепер об’єднуються в одну композицію. Окрім цього, існують й інші прийоми, такі як фольгування, тиснення, перфорація тощо. Тут вже все залежить від задуму митця.

Наступним етапом є підготовка до друку, коли усі допоміжні елементи, наприклад рамка для внутрішніх полів, видаляються. Далі перевіряється, чи вбудовані усі зображення, створюються нові файли, де усі елементи переведено в криві, а також виконуються умови підготовки відповідно до вимог друкарні, яка здійснюватиме друк, адже у кожної з них можуть бути свої правила.

Хоч технічна реалізація у проєктуванні артбуку вимагає творчої свободи, все ж таки сам процес проєктування є цілісною системою, яка потребує чіткого дотримання всіх етапів. Послідовна організація роботи, що охоплює пошук ідеї, створення концепції через пошук аналогів, ескізування, підбір стилістики, технічну реалізацію макетів та підготовку до друку, дозволяє уникнути хаотичності. Завдяки такій послідовності артбук формується не як набір випадкових ілюстрацій, а як цілісний проєкт, у якому все узгоджується між собою, тому дотримання усіх кроків є необхідною умовою для якісного проєктування.

РОЗДІЛ ІІ
ПЕРЕДПРОЄКТНИЙ АНАЛІЗ

2.1. Роль та тенденції візуального оформлення поетичних видань

У сучасній видавничій справі поетичні видання починають зазнавати суттєвих змін і трансформацій, що зумовлено конкуренцією та зміною потреб читачів. Художники, ілюстратори та дизайнери постійно перебувають у пошуку нових рішень, засобів і технік. Для цього вони застосовують різні поєднання художніх прийомів, щоб створити ілюстративну частину, виконану в оригінальний і раніше не використаний спосіб, адже більшість читачів прагне, аби книга не тільки мала змістове наповнення, а й була візуально привабливою. У зв'язку з цим традиційні поетичні книжки, що містять переважно текст, значною мірою поступаються артбукам, пікчербукам та іншим подібним творчим виданням. Тому перед аналізом тенденцій візуального оформлення доцільно визначити його значення. Значущість цього питання зумовлена низкою причин.

По-перше, візуальне оформлення разом з елементами дизайну, наприклад, композицією, кольором тощо, може слугувати засобом інтерпретації. Ілюстрація може безпосередньо відтворювати текст або водночас пояснювати його. У такому випадку візуальний ряд виконує другорядну роль і доповнює вербальний матеріал. З іншого боку, візуальне наповнення може мати самостійну роль і не підпорядковуватися тексту. У цьому разі воно виступає окремою частиною видання, що несе власний зміст. Отже, ілюстрування є не лише способом побачити й краще зрозуміти прочитане, а й можливістю відкрити для себе нові образи та сенси [21, с. 271].

По-друге, візуальний ряд виконує естетичну функцію, привертає увагу глядача та викликає задоволення від побаченого. У результаті це може формувати інтерес читача до видавництва, ілюстратора або автора поезій, що сприяє продажу наступних та інших видань. Крім того, завдяки впізнаваному візуальному стилю може формуватися стійка асоціація з виданням і його

автором. Для цього необхідно створити індивідуальний стиль, який стане своєрідним «обличчям» видання.

Отже, по-третє, візуальне оформлення виконує маркетингову функцію, яка полягає у взаємодії між споживачем і надавачем послуг, а також у формуванні довіри та лояльності [26, с. 235].

По-четверте, ілюстративна частина виконує й соціально-культурну функцію, що можна пояснити як взаємодію між культурною спадщиною та сучасними читачами видань через демонстрацію важливих тем для суспільства та застосування певних рішень для збереження культурних сенсів. Це може виражатися у використанні національних кольорів, орнаментів або шрифтів, а також у висвітленні важливих тем. Наприклад, нині, під час війни, багато митців, зокрема військових, публікують у виданнях свої поезії, фотографії, ілюстрації та інші творчі роботи не лише з метою емоційного розвантаження через творчість та надання такої можливості іншим, а й для донесення певних важливих думок [26, с. 235].

По-п’яте, з наведеного прикладу про військових випливає ще одна важлива функція візуального оформлення, а саме емоційна. Ілюстрація може передавати різноманітні настрої не лише сюжетних ліній, персонажів, а навіть самого автора, та зокрема впливати на нас. Щодо емоцій, то вони можуть бути найрізноманітнішими, зокрема любов, радість, смуток, гнів, а також більш складні психологічні стани, такі як тривога чи апатія. Не всі з них легко передати лише словами, оскільки не кожна людина здатна чітко уявляти образи під час читання або побачити саме картину автора, яка виникла під час написання тексту. Дизайнери та художники можуть використовувати різні прийоми та засоби для передачі психоемоційного стану, завдяки чому читач має змогу глибше сприймати зміст. До таких засобів належать кольорова палітра, форми, стилістичне рішення, композиція тощо [1, с. 83].

Отже, художнє оформлення артбуку є засобом візуальної комунікації та забезпечує зв'язок між митцем і читачем через систему застосованих графічних елементів. Тому воно має значний вплив на глядача [44, с. 482].

Для проєктування артбуку варто розглядати тенденції на видавничому ринку, які зазвичай формуються під впливом попиту читачів. Однак у цьому процесі варто пам’ятати слова польського дослідника Кшиштофа Пулавського про те, що оригінальність полягає не у використанні чи копіюванні сучасних тенденцій, а в їх переосмисленні крізь власне бачення. Використання окремих прийомів і рішень має слугувати основою для створення індивідуальної та неповторної стилістики [33, с. 3003-3004].

Прикладом таких нестандартних рішень, що формують привабливу стилістику, є артбук «Птах» (2023) творчого об’єднання «Ковчег», створений за віршами Сергія Жадана з ілюстраціями Марії Білінської. В артбуці використано різні матеріали і поєднано значну кількість поліграфічних прийомів, зокрема висічку, рисовий папір, копірку і дзеркальну фольгу. Ще одним вдалим рішенням стала інтеграція QR-коду на обкладинку, що дає змогу перейти за посиланням і переглянути відео від самого Сергія Жадана. Усі пісні з артбуку також можна прослухати за QR-кодом. Це створює певну інтерактивність, яка не обмежується лише цим прийомом, адже артбуку властиві й інші нестандартні рішення. Наприклад, у пісні «Сніг» шари рисового паперу передають відчуття шарудіння снігу. У творі «Середні віки» чорна копірка залишає своєрідні брудні сліди, які є асоціативним образом до рядків. У пісні «Вона» завдяки перфорації є змога відривати папір у ритмі музики. Водночас дзеркальна фольга дає кожному читачеві можливість побачити власне відображення під час гортання артбуку (див. рис. 2.1) [20].



Рисунок 2.1 – Розгорт артбуку «Птах» Сергія Жадана. Ресурс: Сайт kovcheh.ua

Варто також зазначити, що в цьому артбуці можна простежити тенденцію до мінімалізму, що передбачає вилучення всього зайвого та створення взаємодії між простором, об’єктами й реципієнтом, завдяки чому формується лаконічне дизайнерське рішення. Це особливо помітно, якщо погортати сторінки цього артбуку, які мають виразне відчуття пустоти. Воно досягається завдяки використанню невеликої кількості елементів, значного негативного простору у вигляді однотонного білого, чорного або червоного тла, а також обмеженої кольорової палітри, що формує доволі стриманий стиль [25, с. 132–133].

Також для артбуку «Птах» характерне й використання текстур, які здатні посилювати виразність, формувати емоційне забарвлення та збагачувати візуальний ряд, навіть той, у якому використовується невелика кількість елементів, оскільки накладання текстур надає, наприклад, навіть простим векторним об’єктам більшої візуальної глибини та довершеності. Також, у графічному дизайні різноманітні текстури дають змогу делікатно формувати візуальні акценти, задавати ритм та посилювати глибину композиції, що особливо спостерігається в артбуці «Птах» [23, с. 182].

Ще одним виразним прикладом застосування текстур є артбук «Пливи, рибо, пливи» (2016) Сергія Жадана з візуальним оформленням Христини Лукащук, яка поділилася своїм досвідом роботи над цим виданням. За її словами, вона не була близько знайома з творчістю Сергія Жадана, однак після відвідування одного з його концертів у її уяві виник образ Риби, яка пливла, говорила, страждала, мріяла та любила. Уже вдома художниця усвідомила, що ці образи можуть стати основою майбутнього артбуку, якого бракувало на українському книжковому ринку. У результаті це видання привернуло увагу читачів і здобуло популярність завдяки своїм виразним візуальним рішенням [46, с. 195].

Доцільно знову звернутися до аналізу візуальних рішень в артбуці «Пливи, рибо, пливи», для якого характерні ефекти потертості та подряпин. Такі текстури нагадують старий папір, пергамент або поверхню, що зберігає сліди часу.

Також варто зазначити, що ілюстраторка використовує доволі вдале рішення для створення персонажа. Його образ формується завдяки поєднанню абсолютно різних елементів. Наприклад, голова подана як реальна фотографія обличчя жінки, а ноги та руки мають ілюстративний характер, оскільки виглядають намальованими. Водночас тулуб формується за рахунок яскравої ілюстрації у вигляді рослинного орнаменту (див. рис. 2.2).

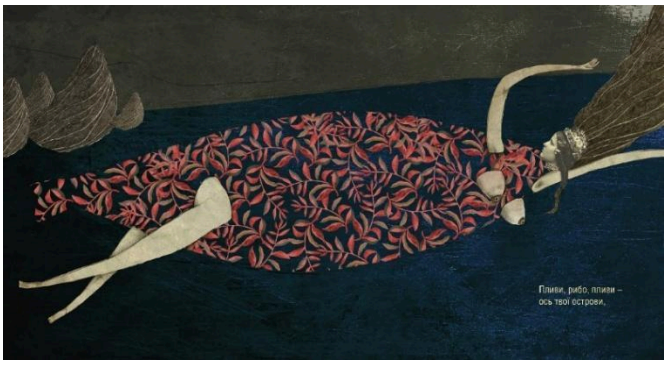


Рисунок 2.2 – Розгорт артбуку «Пливи, рибо, пливи». Ресурс: Сайт book-ye.com.ua

Таке художнє рішення є візуально виразним, оскільки сприймається глядачем з більшим інтересом, ніж реалістичний рисунок. Для створення такого незвичайного образу ілюстраторка залучила колажну техніку, яка характеризується створенням цілісної композиції мозаїчним розташуванням або нашаруванням елементів. Цей підхід надає ширші можливості для експериментів, адже дає змогу вільно оперувати складовими [3, с. 167].

Ще одним виразним прикладом застосування колажної техніки є збірка поезій «КНИГА LOVE 4.0. Жінка, що кохає» (2025), упорядкована Оленою Павловою та проілюстрована Надією Антонець. На одній зі сторінок можна побачити нашарування значної кількості вирізаних елементів у вигляді рослинності, завдяки чому створюється відчуття багатошаровості. Одні з них нагадують малюнки олівцем, інші є напівпрозорими, а деякі виглядають так, ніби були вирізані з камуфляжного візерунку. Також у композиції застосовано реальні фотографії.

Загалом це колажне рішення вирізняється сюрреалістичністю, оскільки композиція побудована на поєднанні несумісних речей, що здатне викликати подив у читача. Зокрема, Надія Антонець використала зображення кросівка, внутрішню частину якого заповнено водою з лежачою жінкою. Простіше кажучи, образ моря всередині взуття, де перебуває жіноча фігура, створює несподіваний візуальний контраст (див. рис. 2.3).



Рисунок 2.3 – «КНИГА LOVE 4.0. Жінка, що кохає». Ресурс: Сайт yakaboo.ua

Ще одним прикладом колажу із сюрреалістичним характером є книга Артура Дроня «Тут були ми» (2023) з візуальним оформленням Катерини Сад. Це простежується в зображенні нереалістичних сцен і образів. Наприклад, на одній зі сторінок людина зображена на цистерні, однак її масштаб значно більший за сам об’єкт. Водночас голова людини представлена у вигляді квітки, а поруч зображено дорогу, спрямовану вгору, що порушує звичне сприйняття простору й викликає відчуття дисонансу (див. рис. 2.4).

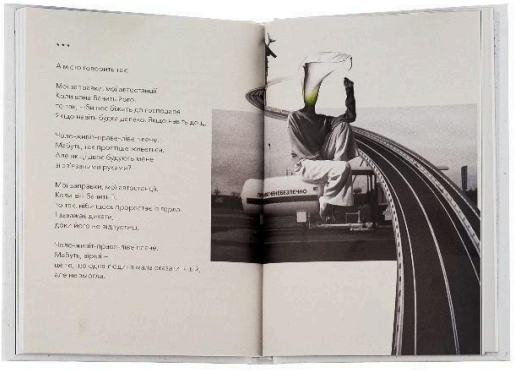


Рисунок 2.4 – Розгорт книги «Тут були ми». Ресурс: Сайт yakaboo.ua

Також як приклад колажної техніки варто назвати книгу «Не я, а той» Олега Каданова. У цьому виданні простежується виразна експериментальність. Вона проявляється в поєднанні та нашаруванні різних видів текстурного паперу, паперових фрагментів із рваними краями та старих фотографій.

Також варто згадати видання Любові Якимчук «Абрикоси Донбасу» (2015) з візуальним оформленням Назара Гайдука та Оксани Йориш, у якому поєднано більшість зазначених тенденцій. Зокрема, мінімалізм простежується у вільному білому тлі та обмеженій кольоровій палітрі, що складається з ахроматичних кольорів і яскравого червоного акценту (див. рис. 2.5).



Рисунок 2.5 – Розгорт книги «Абрикоси Донбасу». Ресурс: Сайт yakaboo.ua

Для цієї книги також характерні текстурність і колажність, що простежується в нашаруванні різних елементів. Наприклад, нитка накладається на металеву текстурну конструкцію та інші ілюстративні частини, а силуетні зображення людей у вигляді плям розміщуються безпосередньо на цих конструкціях.

Ще однією поширеною тенденцією у візуальному оформленні поетичних видань є застосування графічних технік для створення ілюстрацій. У книзі Сергія Жадана «Антена» (2020), проілюстрованій Гамлетом Зіньківським, можна побачити контрастні малюнки, які нагадують виконання лінером. Вони створені за допомогою штрихування лініями, що суттєво відрізняються між собою та мають дещо вільну манеру виконання. Завдяки цьому зображення

набуває експресивності й стає більш виразним, оскільки така подача відступає від академічної точності.

Ще одним прикладом є книга Андрія Хаєцького «Дещо» (2024) з ілюстраціями Валерія Пузіка, які також є доволі контрастними. Штриховка тут теж виглядає живою та динамічною, проте стиль ліній є більш упорядкованим, а їхній напрям узгодженим.

Книга Юлії Мусаковської «Каміння і цвяхи» (2024) з ілюстраціями Олекси Манна характеризується художнім оформленням у більш звичній академічній манері. Спостерігається нашарування штрихів, проведених під різними кутами. Вдалим прийомом є використання червоного кольору, яким виділяються окремі елементи для створення акценту та посилення виразності (див. рис. 2.6).

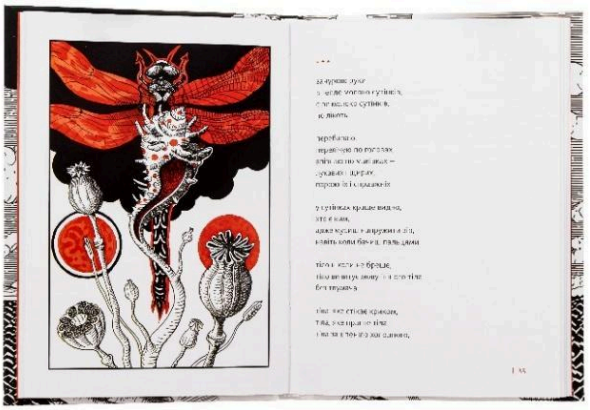


Рисунок 2.6 – Розгорт книги «Каміння і цвяхи». Ресурс: Сайт yakaboo.ua

Також у візуальному оформленні поетичних видань помітні риси, характерні для зображень, створених за допомогою відбитка. Наприклад, у книзі Павла Шикіна «Вітер без напрямку» (2025) з оформленням Дани Витковської відчувається залучення техніки ліногравюри. Це особливо помітно через текстурність ілюстрації, нерівномірне нанесення кольору та окремі пропуски фарби, які часто виникають під час такого друку. Крім того, білі лінії всередині форм нагадують прорізи, зроблені на поверхні лінолеуму (див. рис. 2.7).

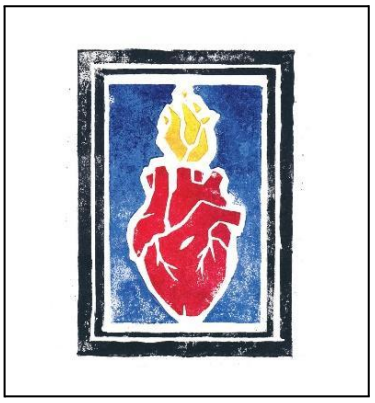


Рисунок 2.7 – Сторінка книги «Вітер без напрямку». Ресурс: Сайт book-ye.com.ua

Варто зазначити, що робота має ознаки саме кольорової ліногравюри, і ця техніка є складнішою, оскільки передбачає поєднання відбитків з окремих вирізаних елементів. Кожен із них має власний колір і друкується на папері послідовно, завдяки чому формується багатобарвна композиція [43, с. 106].

Риси відбитків також простежуються у книзі Катерини Калитко «Ніхто нас тут не знає, і ми нікого» (2019), візуальне оформлення якої виконав Юрій Іздрик. У виданні є кольорові текстурні зображення, що сприймаються як відбитки, створені за допомогою реальних об’єктів. В ілюстраціях угадуються форми ґудзика, стебел та інших рослинних елементів. Особливо виразними є листки з реалістично переданими жилками, через що створюється враження, наче їх справді вкрили фарбою і приклали до аркуша.

Поширеною є також тенденція до створення акварельних ілюстрацій, що простежується у низці поетичних видань. До таких прикладів належать «Катерина» Тараса Шевченка (2025) з ілюстраціями Миколи Толмачова; «Марта й інші жінки» Зої Казанжи (2024) з ілюстраціями Ірини Гусюк; «Навіки ніжні» Мар’яни Савки (2024) з авторськими ілюстраціями; «Свідчення» Вікторії Амеліної (2024) з ілюстраціями Данила Мовчана; «Ніби десь коло хати розбився літак» Юлії Сливки (2023) з ілюстраціями Марії Кристопчук. У частині видань використано ілюстрації більш розмитого характеру з акварельними текстурними плямами, що виникають завдяки використанню великої кількості води. Водночас в інших виданнях ілюстрації можуть бути більш деталізованими й реалістичними.

Особливо виразними у книгах є ілюстрації, виконані із залученням різних технік. Такий підхід надає митцю більше свободи у вираженні задуму, створює багатошаровість зображення та заохочує глядача до уважнішого розглядання. Завдяки цьому образи сприймаються цікавіше. Також через порушення меж між різними формами мистецтва формується новий спосіб сприйняття твору [32, с. 223].

Такий прийом можна побачити у книзі «Марта й інші жінки», де на одній сторінці поєднано різні візуальні рішення. Зокрема, двох дівчат зображено олівцем, причому одна виконана у техніці штрихування з добре переданою світлотінню, тоді як інша намальована переважно контуром, а поруч із ними розміщено ще одну, виконану штрихуванням ручкою також із виразною передачею світла і тіні.

Ці графічні техніки поєднуються з акварельним фоном, який водночас нагадує колажний елемент, оскільки має нерівні, наче відірвані краї та накладається на інше тло. Крім того, зображення дівчат відкидають тінь, через що виникає враження, ніби їх вирізали та наклали на акварельний фрагмент. Це також посилює відчуття колажності. Помітною є і комп'ютерна обробка, адже ближче до тексту ілюстрація поступово згасає завдяки зменшенню прозорості (див. рис. 2.8).



Рисунок 2.8 – Розгорт книги «Марта й інші жінки». Ресурс: Сайт mbooks.com.ua

Також у поетичних виданнях простежується тенденція до інтеграції фотографій у візуальне оформлення. Зазвичай вони повністю займають певну

сторінку на розгорті й доповнюють поезію. Часто такі зображення є ахроматичними, що допомагає створити єдиний кольоровий візуальний ряд. Прикладами видань із використанням фотографій є «Незламній / For Invincible» (2023) Ярини Черногуз, Павла Вишебаби та Віталія Бирчака; «Підзамче Mon Amour» (2024) Любомира Серняка з візуальним рядом Назара Яремчука; «Скрипниківка» (2023) Сергія Жадана з авторським візуальним рядом Альони Олійник тощо.

І, звісно, найпоширенішою тенденцією є створення ілюстрацій у цифровому середовищі, яке значно розширює можливості митця завдяки широкому вибору інструментів і здатності імітувати традиційні художні техніки. До видань, візуальний ряд яких нагадує використання цифрових пензлів, переважно текстурних і виразних, належать «Вільність» Тетяни Власової (2025) з ілюстраціями Анастасії Усенко; «Діти жонглюють камінням» Ігоря Мисяка (2024); «Звукозапис душі» Богдана Манюка (2024) з ілюстраціями Кристини Валько; «Лялечки» Оксани Куценко (2016) з ілюстраціями Анастасії Стефурак; «Якщо не тепер?» Ольги Ольхової (2024) тощо.

Отже, на українському ринку поетичних видань поширені різноманітні тенденції у візуальному оформленні. Застосовуються як цифрові техніки із використанням широкого ряду пензлів, так і традиційні техніки, зокрема друк відбитком, штрихування лінером та олівцем, а також акварельні ілюстрації. Поширеним явищем є інтеграція фотографій, а також застосування різних підходів і прийомів, таких як мінімалізм, текстурність і колаж, що робить візуальний ряд виразнішим.

2.2. Аналіз аналогових видань

Перед початком аналізу варто зазначити, що найбільш наближеними за сферою аналогами доцільно вважати вже проаналізовані видання «Птах» та «Пливи, рибо, пливи», оскільки вони є артбуками й містять поетичний зміст.

Якщо розглядати загальне явище артбуку, то унікальним вважається «Скриня. Речі Сили» (2016) авторства Ярини Винницької, Юлії Табенської та

Дмитра Осипова. Це видання можна сприймати як своєрідну паперову скриню із зібраними предметами традиційного побуту українських прабабусь, яка вирізняється використанням таких поліграфічних прийомів як мереживна висічка, ефект об'ємності, друк на прозорій плівці та тиснення золотом [47, с. 218].

Обкладинка цього артбуку є одночасно стриманою та виразною, адже подана у вигляді червоного тла із золотим тисненням і симетричними декоративними мотивами. У самих розгортах помітне активне використання колажної техніки, що виявляється в гармонійному поєднанні старих вирізаних фотографій, фрагментів килимів, предметів традиційного побуту тощо. Особливо вдалою є взаємодія світлин із візерунками. Виразним прикладом є образ жінки, доповнений крилом та головним убором, сформованими з різноманітних орнаментальних фрагментів (див. рис. 2.9).



Рисунок 2.9 – Розгорт артбуку «Скриня. Речі Сили». Ресурс: Сайт shop.kovcheh.ua

Варто зазначити, що важливу роль у візуальному оформленні артбуку відіграють саме орнаменти та візерунки. Вони не лише прикрашають сторінки, а й виступають ключовими елементами, здатними формувати фон, задавати ритм, створювати акцент або навіть ставати головним образом розгорту. Через це артбук поєднує насичені та більш спокійні сторінки, адже подекуди візерунки заповнюють майже весь простір, тоді як на інших розгортах залишається багато вільного місця з одним головним акцентом, що допомагає уникнути візуального перевантаження.

Ця варіативність простежується і в колірному рішенні, адже поряд із яскравими кольорами, такими як червоний, синій, зелений тощо, використовуються сторінки з більш стриманим бежевим тлом.

Загалом артбук відзначається новаторськими дизайнерськими рішеннями та масштабом подачі матеріалу, адже авторам вдалося повністю відтворити шестиметровий буковинський килим. Завдяки цьому читач може не лише роздивитися деталі, а й повністю відчути красу та багатство української культурної спадщини.

Наступним аналогом є артбук «Інші способи пізнання» (англ. «Other Ways of Knowing») Моніки Маккелві Джонсон, опублікований у 2023 році. Це видання має значну цінність, адже вирізняється поєднанням друкарських, природних і самостійно виготовлених матеріалів. Його візуальна складова створена за допомогою ризографії соєвими чорнилами, ціанотипних відбитків на бавовняній тканині та штемпельних чорнил. Особливу роль в артбуці відіграє папір. У виданні використано як перероблену паперову масу, так і папір, який художниця самостійно виготовляла з висушених трав зі свого заднього двору, волокон рослини абака та куркуми. Матеріальна виразність артбуку посилюється також завдяки обкладинці з бавовняної тканини, простьобаної вручну. Таке рішення надає виданню унікальності та підкреслює його авторський характер. Крім того, усередину підкладки з шовковичного паперу, виготовленого з кодзо, конопель і паперової маси, вшито висушені трави, серед яких липа, собача кропива, оман, купина й алтей. Завдяки цьому природні матеріали стають не лише частиною конструкції артбуку, а й важливим засобом розкриття його змісту [50].

На одному з розгортів добре простежується поєднання рослинних мотивів, текстилю та фотографії. Ліва сторінка нагадує ціанотипні експерименти з бавовняною тканиною, оскільки візуально сприймається так, наче на ній створено відбитки листям. Крім того, на тканині помітні стібки, які одразу вказують на виконання артбуку вручну. Права сторінка містить фотографію у старому стилі, що надає артбуку вінтажного звучання. Поруч із

зображенням жінки розміщено рослинні елементи, які нагадують відбитки, адже вони перекривають і фон, і саму світлину, ніби нашаровуючись на неї (див. рис. 2.10).



Рисунок 2.10 – Розгорт артбуку «Інші способи пізнання». Ресурс: Сайт booklyn.org

Загалом артбук добре передає зв’язок із природою. Це відчувається не лише у візуальному рішенні, а й у продуманій формі самого видання. Створення вручну надає йому більш особистого характеру та підкреслює цінність артбуку як мистецького об’єкта.

Наступним аналогом є артбук «Усе так тісно пов’язане між собою» (англ. «everything is so very much connected»), створений у 2025 році, авторами якого є художники Сара Бодман та Рулоф Баккер. Це видання є більш наближеним варіантом аналогу, оскільки поєднує творчість представників різних сфер, до проєкту були залучені Рейчел Сміт і Деклан Віффен, які працюють у художній та письменницькій сферах.

Автори прагнули створити простір для переосмислення природи через фізичне творення, тому артбук став способом передати цю ідею за допомогою колажної техніки. На обкладинці можна побачити прийом рекурсії, який проявляється в повторенні однієї форми, а саме прямокутного зображення. Усередині нього розміщено меншу прямокутну форму з іншим зображенням, після чого цей принцип повторюється далі. Прямокутники поступово

зменшуються, завдяки чому створюється своєрідний ритм і посилюється глибина композиції.

Самі розгорти мають текстурне тло та містять поетичні рядки, розміщені на білому тлі. Ці сторінки з поезіями виглядають мінімалістично, адже в них залишається багато негативного простору. Водночас на інших сторінках можна побачити колажі, створені через комбінування хроматичних та ахроматичних зображень, де цілісний образ формується завдяки різним фрагментам фотографій, накладеним один на одного. Наприклад, дерево утворюється через поєднання зображення стовбура з іншою фотографією, накладеною зверху, яка продовжує його форму та додає гілки. Окремо використано зображення гілки в живописній техніці, що виразно виглядає на фоні реалістичних світлин. Загалом завдяки такому прийому поєднання елементів окремі фрагменти фотографій дерев і людей не виглядають випадковими, а працюють разом, ніби передаючи зв’язок людини з природою (див. рис. 2.11).



Рисунок 2.11 – Артбук «Усе так тісно пов’язано між собою». Ресурс: Сайт rbakker.com

Наступним аналогом є артбук Еріка Руїна «До тих, хто народиться після» (англ. «To Those Born After»), який був створений у 2021 році як візуальна інтерпретація поезії Бертольта Брехта.

Робота вирізняється тим, що текст та ілюстрація не існують окремо, а взаємодіють між собою, оскільки поетичні рядки не розміщені поверх ілюстрації звичайним чином, а вписані в саму композицію. Наприклад, на одній зі сторінок зображено умовний пейзаж із зеленими полями, водоймами та

стежками. Текст рухається за формою стежок, повторює їхні вигини, і завдяки цьому в композиції створюється динаміка. Інша частина розгорту має різні за кольором плями, які нагадують хвилі водойми. Попри те, що обидві сторінки мають окремі композиційні рішення, між ними простежується вдале поєднання. Одне зображення ніби переходить в інше, а чіткі межі між частинами розгорту поступово стираються (див. рис. 2.12).

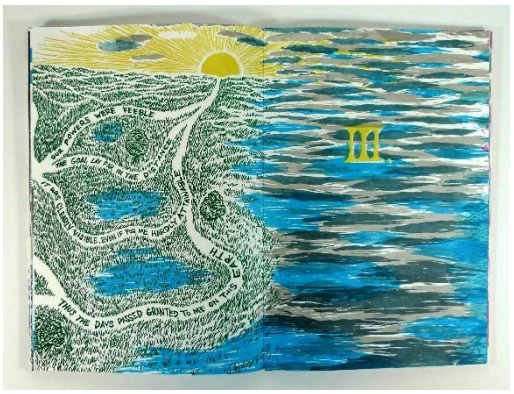


Рисунок 2.12 – Розгорт артбуку «До тих, хто народився пізніше». Ресурс: Сайт booklyn.org

Особливо вдало сформована стилістика, адже більш плямові мазки на правій сторінці поєднуються з дрібною графічною штриховкою на лівій, зокрема маленькими лініями, якими створено текстуру трави. Завдяки цьому сторінки не виглядають однаково, але водночас залишаються пов’язаними між собою.

Отже, було здійснено пошук і перегляд аналогових видань, у результаті чого з’ясовано, що колаж є вдалим рішенням для інтерпретації поезій. Загалом митці вдаються до різноманітних прийомів для передачі власного задуму, а формат артбуку дає їм цю свободу, тому візуальні рішення можуть бути зовсім різними.

2.3. Аналіз творчості Василя Голобородька

Василь Голобородько посідає особливе місце в українській поезії як видатний майстер верлібру. Його поезії спираються передусім на традиції усної народної творчості, особливо на її розмовні форми. Цей факт вже робить вірші

Василя Голобородька унікальними, адже така органічна інтеграція фольклорної спадщини нечасто зустрічається у творчості українських поетів [12, с. 21].

Таке особливе ставлення цього автора до слова можна простежити в кожному його творі. Василь Голобородько не приховує своєї мови, не мудрує над словами і не мучить їх пошуком якоїсь особливо витонченої поетичної лексики. Навпаки, манера мовлення, ритм і лексика поета цілковито побутові та позбавлені штучності, але саме це стає головною силою Василя Голобородька, яка забезпечує простоту та влучність. Такий підхід дозволяє йому ненав'язливо й без зайвої урочистості говорити про найважливіші питання буття [41, с. 291].

Також про самобутність слова в поетиці Голобородька писав відомий письменник Микола Вінграновський. За його словами, вірші Голобородька мають одну дивовижну властивість, зокрема чим довше в них занурюватися, чим більше їм довіряти й слідувати за їхньою логікою, тим сильніше читача полонить особливий світ, з якого немає бажання виходити й повертатися до звичайної реальності. І це відбувається не тому, що поет використовує якісь нові, невідомі слова або небачені раніше образи й синтаксичні конструкції. Насправді він використовує ті ж самі загальновідомі слова, ті ж образи й мовні звороти, що є звичними та знайомими для нас. Однак ці традиційні елементи в його руках створюють щось абсолютно нове, небуденне, здатне змінювати сприйняття читачем звичних реалій [4, с. 121].

Поетичний всесвіт Голобородька дійсно розкривається як надзвичайно багатий та розмаїтий у своїх проявах, і навіть сам митець цілком свідомо й відкрито визначає власну творчість як таку, що належить до сюрреалістичного напряму в літературі [4, с. 121–122].

Саме оригінальність у створенні образів і незвичність поєднання слів є характерними рисами поетичного стилю Василя Голобородька, що зближують його творчість із сюрреалізмом. Незвичність конструювання рядків досягається ним завдяки комбінуванню слів, які в загальній практиці ніколи не поєднуються разом, інколи сполучаються або взагалі розглядаються як несумісні. Завдяки такому експериментуванню автор засвідчує неможливість певних явищ, дій,

ознак у реальності, однак він дозволяє їм існувати й відбуватися саме у своїх поезіях. Прикладом може слугувати рядок: «Хлопчик стоїть, зупинений на бігу через літо», де така звичайна дія, як біг дитини, завмирає посеред сезону. Доцільно додати, що парадоксальність як художній прийом у поезії Голобородька суперечить звичним уявленням, традиційному способу бачення світу й навіть здоровому глузду. У його поетичній мові вона проявляється як зображення неймовірних та неправдоподібних у звичайному розумінні фактів. Ще одним класичним прикладом такого прийому є образ, коли неможливо зробити з росинок конвалію й подарувати її дівчині, і все ж у творчому просторі поезій Голобородька такі парадоксальні явища сприймаються як цілком звичайні й реальні [6, с. 36].

Видатний літературознавець Іван Дзюба також зазначає, що творчість Василя Голобородька пронизана міфологічними та казковими образами. На відміну від сучасних молодих поетів, які прагнуть до грандіозності й панорамності, Голобородько дотримується абсолютно іншого принципу. У його творах ніби оживає світ прадавніх анімістичних уявлень про природу, світ нашого далекого «наївного» предка або світ дитини, заселений дивними істотами, наповнений чарівними звуками, барвистістю й пригодами. Цей світ цілком співпадає із світом української народної казки, яка й лежить в основі його художнього мислення [41, с. 291].

Тож Василь Голобородько розглядається як один із найвизначніших українських поетів-інтелектуалів, чиє мислення відзначається самобутністю як у структурному плані побудови поетичних творів, так і в переосмисленні глибоких міфологічних образів і мотивів. Однак це зовсім не означає повного наслідування класичних зразків. Навпаки, в його творчості міфологічні мотиви стають невід'ємною частиною структури поетичного мислення й допомагають створювати вже унікальні образи, які розширюють межі художнього висловлення [38, с. 183].

Його творчість традиційно звертається до основних аспектів людського буття, зокрема до життя й смерті, взаємодії природи й мистецтва, слова й мови,

значення історичного минулого та багатьох інших питань. Найчастіше в його творах передаються враження від навколишнього світу, від безпосередньої взаємодії людини з природою [41, с. 292].

Також творчий світ Василя Голобородька часто формується на основі образів сільської місцевості, яка постає не звичайним тлом, а ядром його концепцій. У його поезіях постійно з'являються елементи сільського буття, зокрема хатки, худоба, поля, зелені гаї, криниця, стежки тощо. Ці образи одночасно формують ландшафт історії та відображають життєвий простір автора [27, с. 50].

У його поезіях також фігурують такі прості предмети, як відро, піч, молоко тощо, тобто все те, що становить основу повсякденного селянського та загалом людського життя. Такий вибір предметів не є випадковим, адже поетичний словник Голобородька формується виключно на основі загальновживаної, буденної лексики, без штучних поетизмів та архаїзмів [6, с. 34].

Критики й дослідники неодноразово зазначали, що така «вузькість» світобачення Голобородька зовсім не є ознакою обмеженості його художньої уяви. Навпаки, це є особливим способом увійти у багатство й невичерпність світу саме зсередини, помалу й тихо, щоб побачити «душу» речей, побачити безмірне в обмеженому, дивовижне й фантастичне у звичайному й побутовому. За спостереженням Івана Дзюби, звичайна селянська хата в поезіях Голобородька перетворюється на цілий невичерпний всесвіт, заповнений безліччю див, а сама постає як вмістилище циклу буття, де можна знайти всі його витоки й завершення [4, с. 122].

Поетичний світ Василя Голобородька ґрунтується на прагненні викликати в читача глибоке здивування. Цей прийом полягає у створенні унікальних словесних образів і ситуацій, що викликають подив, оскільки є нереальними та неможливими у звичайному світі. Наприклад, нереальним з погляду звичайної логіки є образ літака, що летить до казкової країни соняшників. Загалом

казковість і дива у поезіях Василя Голобородька набувають цілком унікальної форми [5, с. 9].

Найчастіше ефект зачудування у творчості Василя Голобородька досягається через одухотворення природи. У його поезіях межа між живим і неживим стає майже непомітною, тому природа набуває людських рис і здатності до усвідомленого існування. Рослини, тварини, предмети побуту можуть відчувати, мислити, говорити і вступати у взаємодію як між собою, так і з людиною. Виразним прикладом цього є вірш «На косовиці», у якому дерево постає як жива істота, здатна піти до криниці й напитися води [6, с. 37].

Варто також розглянути, яким чином у творчості Василя Голобородька формується відчуття казковості. Цей процес має своєрідний характер і відбувається поступово, проходячи кілька послідовних етапів. На початку вірша поет констатує звичайні, буденні реалії та предмети, які цілком відповідають звичному сприйняттю й розумінню. Потім він поступово й майже непомітно «вкраплює» у цю побутову картину дивовижні, фантастичні деталі та образи, як-от у рядку: «На вулиці стояла гола стіна». Далі авторський голос знову переходить до зображення звичайних, суто буденних речей і явищ. Однак зрештою читача раптово охоплює казкове розгортання сюжету з появою неможливих явищ, коли, наприклад, дощ починає падати зеленим листям [6, с. 38].

Таким чином, творчість Василя Голобородька є унікальним явищем в українській літературі, у якому традиції народної культури поєднуються із сюрреалізмом. Голобородько навчає бачити світ очима дитини, яка має здатність усьому дивуватися, і водночас очима філософа, здатного проникати в найглибші сутності буття. Його творчість залишається невичерпним джерелом натхнення для сучасної літератури й переконливо свідчить про силу мистецтва перетворювати реальність на диво.

РОЗДІЛ ІІІ
РОЗРОБКА АРТБУКУ «ТАМ, ДЕ ЧАКЛУЄ ПРИРОДА»

3.1. Концепція та стилістичне рішення артбуку

Артбук ознайомлюватиме з творчістю Василя Голобородька, поєднуючи тексти його поезій із візуальним оформленням. Сама назва артбуку «Там, де чаклує природа» вказує на те, що сюжет розгортатиметься навколо природних явищ, тому основну увагу буде зосереджено на поезіях, пов’язаних із цією тематикою.

Щодо візуального рішення, то після аналізу аналогів та сучасних тенденцій оформлення в найпопулярніших і найбільш візуально насичених поетичних виданнях на українському ринку було зроблено висновок, що доцільно використати актуальні дизайнерські підходи та поєднання кількох технік. Це дасть змогу зробити оформлення цікавішим і оригінальнішим, водночас сформувавши власну стилістику проєкту.

Основу візуального рішення становитиме поєднання векторного та колажного стилів. Колажну техніку обрано завдяки її свободі в оперуванні елементами, що є доречним, оскільки творчість Василя Голобородька має дещо сюрреалістичний характер. Такий підхід дозволить поєднувати непоєднувані на перший погляд елементи, створюючи концептуальні образи та виразні композиції, які спонукатимуть глядача уважно їх розглядати й осмислювати.

У стилістичному рішенні використовуватимуться як ахроматичні, так і хроматичні зображення. Спочатку розглядалася ідея застосовувати лише чорно-білі фотографії, залишивши колір тільки для векторних елементів. Це дозволило б створити стриману та більш узгоджену стилістику. Проте від цього задуму було вирішено відмовитися через його одноманітність, яка не відповідає концепції проєкту. Природні явища характеризуються мінливістю та багатством барв, тому використання широкої кольорової гами є більш доречним для передавання атмосфери поезій Василя Голобородька.

Частина зображень в артбуці використовуватиметься як цілісне фонове наповнення, а більшість буде вирізано для створення колажів. Окремі елементи матимуть білу підкладку у вигляді недбалого контуру з гострими краями. Такий прийом імітуватиме ручну колажну техніку та допомагатиме елементам не губитися в композиції.

Також застосовуватимуться різноманітні ахроматичні текстурні фони, зокрема текстурний папір, папір із декоративними написами та текстури, що нагадують асфальт. Їх використання сприятиме підсиленню виразності розгортів.

У векторній графіці буде використано поєднання лінійного та плямового стилів, що забезпечить візуальну різноманітність. До повторюваних елементів, які з’являтимуться на кожному розгорті, належатимуть фігури різної форми, схожі на зірки. Вони символізуватимуть магію природи.

Колірна палітра складатиметься з контрастних яскравих кольорів, зокрема червоного (#e41318), жовтого (#e79401), зеленого (#2a7836), блакитного (#419ecd) та синього (#2a327e). Додатково використовуватимуться такі ахроматичні кольори, як білий (#ffffff) і чорний (#060607).

Щодо шрифтового рішення, для заголовків обрано український декоративний шрифт «Soroka» у накресленні Regular. Він гармонійно поєднуватиметься з колажною стилістикою завдяки геометризованим контурам і стилізованим внутрішнім вирізам. Для основного тексту буде використано рукописний шрифт «Eldwin» у накресленні Script Light, який надаватиме артбуку більшої поетичності.

Таким чином, обрані дизайнерські рішення дозволять створити візуально насичений артбук.

3.2. Технічна реалізація обкладинки та форзаців

На початку варто зауважити, що робота над артбуком виконувалася в кількох програмних забезпеченнях. Adobe Illustrator було використано для створення векторних зображень, а Adobe Photoshop дав змогу працювати з

растровими матеріалами, зокрема вирізати їх для колажу, редагувати та накладати ефекти.

Спочатку в Adobe Illustrator було створено монтажну область відповідно до формату А5 у вигляді двох сторінок, розміщених поруч. Це дало змогу бачити цілісну композицію майбутньої обкладинки. Також було обрано кольоровий режим CMYK і роздільну здатність 300 ppi.

На початковому етапі було додано текстурне зображення, яке слугуватиме фоном. Згодом поверх нього було створено синій прямокутник за допомогою стандартних фігур в Illustrator. Його було розташовано ближче до верхнього лівого краю монтажної області, що дало змогу сформувати нестандартну композицію (див. рис. 3.1).

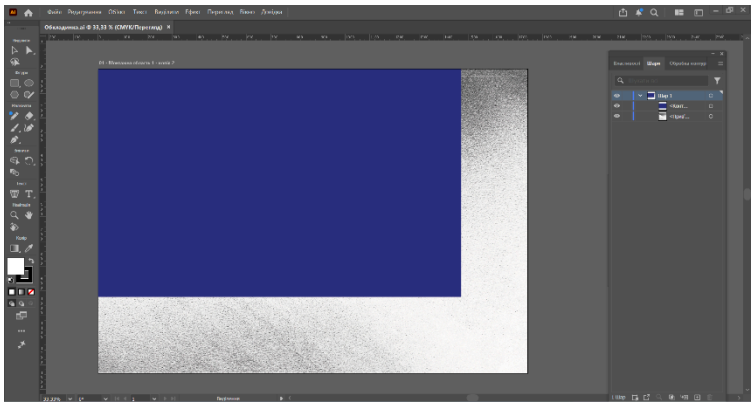


Рисунок 3.1 – Початковий етап створення обкладинки

На передній стороні обкладинки внизу було розташовано заголовок артбуку. Частину назви «Там де чаклує» було виконано шрифтом «Eldwin» кеглем 40 pt і чорним кольором. Іншу частину, а саме слово «Природа», було оформлено шрифтом «Soroka» акцентним жовтим кольором і кеглем 31 pt. Такий розмір було обрано через те, що сам шрифт є масивним, тому навіть за меншого кегля він має однакову візуальну вагу з іншою частиною назви артбуку. У результаті поєднання різних шрифтів і кольорів одразу привертає увагу.

Варто зазначити, що всі наступні текстові блоки на обкладинці було виконано шрифтом «Eldwin». Згодом у верхній частині було розміщено текстову

інформацію про авторів, зокрема вказано, що поезії належать Василю Голобородьку, а оформлення Задіраці Ангеліні. Слова «поезії» та «оформлення» було виділено жовтим кольором, щоб створити акцент. Завдяки цьому текст не сприймається як суцільний білий блок, а інформація візуально розділяється на внесок і прізвища авторів.

На задній стороні обкладинки було розташовано інформацію про артбук, а саме загальний опис, у якому зазначено, що видання є творчою подорожжю, натхненною поезією Василя Голобородька. Також у цьому тексті міститься своєрідне запрошення для читача поринути у світ природи та відчути її магію. Задню сторону обкладинки було вирішено зробити мінімалістичною за візуальним рішенням, оскільки вона не має містити надмірної кількості елементів. Найбільш виразною повинна залишатися передня сторона обкладинки. Тому як декоративні елементи на задній стороні було використано чотири стилізовані квітки з простими формами та широкою кольоровою палітрою.

Доцільно перейти до опису проєктування передньої сторони обкладинки. Оскільки стилістика проєкту побудована на поєднанні лінійного, плямового та колажного стилів, це необхідно було продемонструвати безпосередньо в оформленні обкладинки. Саме тому виникла ідея створити умовний поділ і зобразити один об’єкт у різних стилістичних рішеннях.

Важливу роль відіграв синій прямокутник, адже його нижнє ребро стало основою для розміщення капелюха. Завдяки цьому створюється враження, що капелюх знаходиться на певній поверхні. Також праве ребро прямокутника стало межею поділу ілюстрації. На текстурному фоні було розташовано половину капелюха у вигляді реального зображення, з якого попередньо було вирізано фон. Іншу частину капелюха було намальовано інструментом «Перо» за допомогою лінії білого кольору та розташовано на синьому тлі.

Ідея цього візуального рішення полягає в тому, що світ ніби поділено на дві частини. Права, яка має реальне зображення капелюха з доданими стилізованими векторними квітами, більше асоціюється з нашим звичним

світом. Ліва частина передає фантастичний світ, тому на ній було розташовано фігури у формі зірок, які в цьому артбуці символізують магію. Поруч також було створено чарівну паличку в лінійному стилі. У результаті завершена обкладинка відповідає концепції проєкту та дає змогу передати візуальне рішення, яке очікує читача всередині артбуку (див. рис. 3.2).



Рисунок 3.2 – Завершений варіант обкладинки

Далі доцільно перейти до опису проєктування переднього та заднього форзаців, для яких було передбачено різне оформлення. Варто зазначити, що ці елементи видання було вирішено не перевантажувати, оскільки вони виконують переважно перехідну функцію між обкладинкою та розгортами. Саме тому в їхньому оформленні важливим є збереження негативного простору. Для обох форзаців було обрано однотонне тло яскравого жовтого кольору.

Для переднього було використано растрове зображення руки, яка тримає чарівну паличку. Фон фотографії було вирізано за допомогою Adobe Photoshop. Також було підсилено її контрастність та максимально знижено насиченість, щоб зображення стало ахроматичним. Крім того, було вирішено посилити виразність руки за допомогою білого обрамлення. Для цього інструментом «Перо» було створено плашку з недбалими краями, яка повторює форму руки й імітує вирізаний об’єкт. Таке рішення відповідає колажній стилістиці проєкту.

Саме зображення було розташовано на лівій стороні розгорту. Вдалим є те, що рука з’являється ніби нізвідки, оскільки видно лише її фрагмент. Вона

тримає чарівну паличку, від якої починається рух декоративних зіркоподібних фігур, що символізують магію. Вони відрізняються за кольором, формою та розміром. Біля самої палички ці елементи було зроблено невеликими, а в напрямку до правого верхнього кута їхній розмір поступово збільшено, що створює візуальний ритм. Це можна побачити на завершеному варіанті форзацу (див. рис. 3.3).



Рисунок 3.3 – Завершений варіант переднього форзацу

Далі доцільно перейти до опису проєктування заднього форзацу, який за візуальним рішенням є подібним до переднього. Варто зазначити, що між ними створюється певний зв’язок, особливо якщо розглядати їх разом.

Декоративні фігури, які рухалися з правої сторінки переднього форзацу, тепер потрапляють на ліву сторону заднього, завдяки чому виникає враження, що їх рух продовжується, що нагадує магічний жест фокусника чарівною паличкою над капелюхом, коли магія ніби переходить від палички до самого капелюха.

Також варто зазначити, що фігури розміщено за зігнутою траєкторією, а їхній напрям спрямований згори вниз, що додає форзацу динаміки. Сам капелюх, як і попереднє растрове зображення, було вирізано, відредаговано, а також доповнено білою контурною плашкою (див. рис. 3.4).



Рисунок 3.4 – Завершений варіант заднього форзацу

3.3. Технічна реалізація розгортів та опис ідей

Доречно зазначити, що для всіх сторінок артбуку використовуватиметься формат А5, тому монтажну область в Adobe Illustrator було створено у вигляді двох сторінок. Її розмір становить 296 мм × 210 мм.

Перший розгорт артбуку було вирішено зробити ознайомлювальним, аби представити Василя Голобородька як поета (див. рис. 3.5).

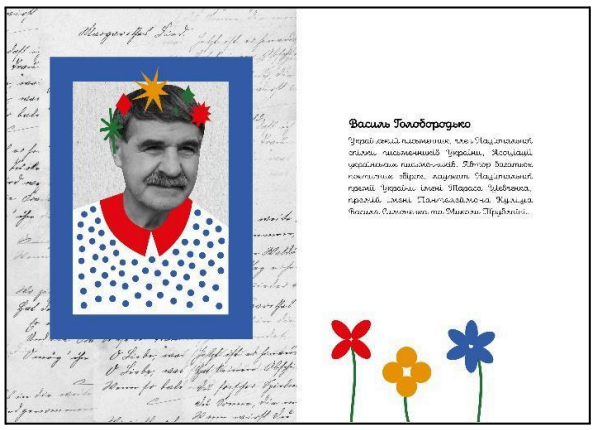


Рисунок 3.5 – Ескіз першого розгорту артбуку

Для цього на лівій сторінці було створено колаж. Спочатку було використано фотографію письменника, в Adobe Photoshop вирізано її фон, зменшено яскравість, підсилено контрастність і додано шуми. Далі в Adobe Illustrator замість реального зображення одягу Василя Голобородька було створено векторну стилізацію. Для цього за допомогою інструмента «Перо» білою заливкою намальовано силует, а щоб додатково стилізувати образ, додано

червоний комір. Також було вирішено зробити одяг смугастим, тому за допомогою режиму «Малювання всередині» було створено тонкі вертикальні лінії блакитного кольору, які контрастують із червоним коміром.

Щоб тулуб разом з обличчям не виглядав відокремленим у просторі сторінки, було вирішено додати елемент, який частково обрамлював би зображення. Для цього було використано декоративну рамку. Спочатку було створено прямокутник з імітацією зубчастих країв поштової марки, поверх якого розміщено менший прямокутник. За допомогою панелі «Обробка контурів» і режиму «Мінус попередній план» було утворено отвір.

Далі за рамкою та фотографією Василя Голобородька було створено жовтий прямокутник, який виконує роль фону. Також образ поета було розміщено так, щоб частина голови виходила за межі рамки. Це дало змогу посилити колажний характер композиції. Для більшої виразності зображення було доповнено білою контурною плашкою.

Щоб композиція не виглядала надто простою та одноманітною, було підібрано зображення книги та пера в чорнилі, які демонструють сферу творчості Василя Голобородька. Згодом ці елементи було вирізано, відредаговано та розміщено поверх рамки так, щоб вони прикривали нижній правий кут і частково нижнє ребро. Додатково до зображення книги було додано білу контурну плашку, аби підсилити його виразність.

Також було додано декоративні елементи, які повторюватимуться на кожному розгорті. Зокрема використано зіркоподібні фігури різного кольору та розміру. Їх було розташовано поруч із книгою, що створює враження, ніби магія починається саме з книги та творчості Василя Голобородька. Для підсилення виразності сторінки на найнижчий шар було додано зображення паперу з декоративними каліграфічними написами, яке також асоціюється з літературною тематикою.

На іншій стороні розгорту було вирішено залишити білий фон, щоб не перевантажувати композицію. Також тут було розташовано акцентний заголовок «Василь Голобородько» червоного кольору шрифтом «Soroka» кеглем 19 pt та

основний текст, який розповідає коротко про поета шрифтом «Eldwin», кеглем 12 pt з міжрядковим інтервалом 16. Надалі ці шрифти з такими ж параметрами будуть розташовуватися на усіх розгортах.

Для другого розгорту було обрано невелику поезію з трьох рядків, відповідно до якої створювалося візуальне рішення. Сам текст було розташовано у верхній лівій частині розгорту.

Ідея полягала в тому, щоб продемонструвати на одному розгорті різні природні явища, оскільки в поезії йдеться про неоднозначну весняну погоду. Також було поставлено за мету створити динамічну композицію за рахунок зображення руху ніг. В одному з рядків зазначено, що одна нога перебуває в чоботі, тому було знайдено фотографію довгого взуття, вирізано його та відредаговано. Далі в поезії йдеться про іншу ногу в черевику, тому було підібрано зображення короткого взуття, яке розміщено вже на іншій сторінці.

Загальна ідея полягає в тому, що ноги перебувають у різних проявах весни. На лівій сторінці за допомогою інструмента «Перо» було лінійно створено водяні брижі, які нагадують калюжі. Це дало змогу показати перебування ноги в дощовій весні (див. рис. 3.6).



Рисунок 3.6 – Ескіз другого розгорту артбуку

Нога на іншій сторінці, навпаки, перебуває у квітучій весні. Тому за допомогою інструмента «Перо» було намальовано траву, а також додано стилізовані квіти. Щоб урівноважити лівий бік композиції розгорту, на довгий

чобіт було додано червону акцентну зірку, а навколо неї розміщено інші кольорові фігури.

Для зображення ніг було вирішено не використовувати реальні фотографії. Натомість їх було виконано у векторному стилі. Для цього було знайдено референс ніг, а їхню форму відтворено за допомогою інструмента «Перо» білою заливкою та чорним обведенням.

Щоб зробити розгорт більш виразним, було використано текстурний фон, який частково нагадує асфальт.

Далі було розпочато роботу над третім розгортом, який починається з іншої поезії під назвою «Мушлею йому споконвіку». У її тексті йдеться про корабель і мушлю, яка споконвіку до нього ліпилася та продовжує ліпитися. Також мається на увазі, що людина і є цією мушлею, яку неможливо відірвати від нього.

Спочатку було вирішено зобразити корабель посеред моря, але замість класичної фотографії корабля використано зображення паперового кораблика. В Adobe Photoshop його було вирізано та відредаговано. було змінено тон зображення та вибірково скориговано холодні кольори. Для підсилення контрастності було використано інструмент «Криві», у якому скориговано чорну та білу точки. У верхній частині композиції також було розміщено вирізане зображення годинника, що символізує плин часу, а також зображення неба, яке створює відчуття простору.

Далі було знайдено зображення мушлі та чоловіка, після чого їх було вирізано. Щоб середина мушлі стала темнішою, у Photoshop пензлем було промальовано тінь. Насиченість фотографії чоловіка було зменшено, щоб зображення стало чорно-білим. Це було зроблено для того, щоб чоловік, який надалі розташовується в мушлі, ніби лежав у ній без зайвої кольорової плутанини. Таке рішення також допомогло зберегти візуальний баланс. Саму мушлю було розміщено так, щоб вона частково перекривала корабель і справді ніби ліпилася до його дна.

Далі необхідно було створити море, бажано стилізоване, щоб воно відповідало загальній стилістиці проєкту. Для цього в Adobe Illustrator було створено пряму лінію синього кольору. Потім у меню ефектів, у розділі деформації і трансформації, було обрано ефект «Зигзаг», за допомогою якого утворено хвилясту лінію. Після цього її було продубльовано та створено багато копій. Їх було вирівняно за лівим краєм, а також упорядковано за відстанями між ними. Таким чином було сформовано хвилі, які нагадують море.

Додатково було знайдено зображення риби, яке було вирізано та розміщено так, щоб вона ніби виринала з моря. Для цього за допомогою відсічної маски було показано передню частину її тіла. Водночас ту саму рибу в іншому місці необхідно було зобразити інакше, уже в момент занурення у воду. Тому за допомогою відсічної маски було залишено лише хвіст, а сама передня частина ніби перебуває у морі.

Сам текст поезії було вирішено розташувати у хвилях. Для цього було використано хвилясту лінію та інструмент «Текст за контуром», завдяки чому напис було розміщено вздовж цієї форми. У результаті текст ніби рухається по хвилях, оскільки його лінія збігається з їхньою формою (див. рис. 3.7).



Рисунок 3.7 – Ескіз третього розгорту артбуку

На другій сторінці розгорту продовжується текст поезії, у якому наголошується, що мушля, яка ліпилася до дна корабля, і сама була кораблем, однак їй цього ніхто не сказав. Для передачі цього образу було використано

фотографію маяка, яку було вирізано. Також за допомогою інструмента «Перо» білою заливкою було створено фігуру, що нагадує світло від маяка. Воно спрямоване на корабель, який також було виконано інструментом «Перо», але вже в лінійному стилі з чорним обведенням. Таким чином маяк ніби підказує мушлі, ким вона є.

Форму хвилястого тексту на другій сторінці було збережено. Також було додано три хвилясті лінії, щоб зобразити море і не перевантажувати розгорт. Для більшої різноманітності було використано ахроматичний фон у вигляді зоряного нічного неба та фонове зображення води.

Далі було розпочато роботу над четвертим розгортом, який починається з іншої поезії під назвою «Зустріч із братом». На лівій сторінці було розташовано вирізане ахроматичне зображення міста, поверх якого розміщено лаву зі зниженою насиченістю. На ній також знаходиться вирізане зображення паперового мішечка із суницями. Усе це зумовлено змістом поезії, у якій ідеться про зустріч двох братів у місті, які купили мішечок суниць, сіли на лаву і беруть по одній.

Далі в рядках поезії зазначено, що раптом місто запахло як тарілка з липневим світлом. Для відтворення цього образу було знайдено зображення рук у положенні, ніби вони щось тримають, і вирізано їх. Також було підібрано зображення тарілки, яке вирізано та розташовано поверх цих рук. Усередині тарілки було створено стилізоване сонце жовтого кольору за допомогою інструмента «Перо». Для самих рук було додано білу контурну плашку, аби увиразнити їх на тлі міста. Композицію побудовано так, щоб вона виглядала незвично і водночас відображала описане у поезії, максимально передаючи сюрреалістичний характер творчості Василя Голобородька.

Додатково у творі згадуються губи продавчині суниць, тому за допомогою інструмента «Перо» було створено їхню форму, у яку згодом за допомогою відсічної маски вставлено фон у вигляді текстури суниці. У результаті губи набули вигляду ягоди (див. рис. 3.8).



Рисунок 3.8 – Ескіз четвертого розгорту артбуку

На другій сторінці поезія продовжується. У ній ідеться про те, що розмова подібна до нитки, вона відбувається від уст до уст, а слова рухаються туди й сюди по цій нитці, неначе пташки. Тому було вирішено зобразити два роти у вигляді яскравих губ. Для цього було знайдено декілька схожих зображень у різних положеннях. У верхньому лівому куті розташовано губи в анфас, а в нижньому правому губи у три чверті, що створює різноманітність.

Між собою ці елементи було з’єднано у вигляді нитки товстими червоними лініями з вільними вигинами. Їх було створено інструментом «Перо», а всередині розташовано текст за допомогою функції «текст за контуром». Таким чином він справді рухається наче від рота до рота по нитці. Також необхідно було відтворити птахів. У їх форми, створені векторним шляхом, було вкладено текстурні фотографії паперу. Завдяки цьому вони мають вигляд, ніби їх вирізано з паперу. Обох птахів розташовано біля губ так, наче вони залітають до рота.

Після цього розпочалася робота над текстурами. На ліву сторінку було додано текстуру паперу як фон. На праву сторінку також було використано папір, але вже з декоративним каліграфічним текстом. Крім того, у лівому верхньому куті та внизу сторінки було розміщено текстурні клаптики паперу, які нагадують відірвані фрагменти, оскільки мають характерне обрамлення. Це створені у векторі елементи, у які за допомогою відсічної маски було вставлено темно сіру текстуру з потертостями.

Загалом композиція на сторінках хоч і є окремою, проте дечим поєднана. Зокрема місто, яке було зображено ліворуч, на другій сторінці ніби продовжується за перспективою, але вже у вигляді паперового клаптя.

На наступному розгорті текст поезії продовжується на одній сторінці. Для фону використано аналогічний текстурний папір, як і в попередньому розгорті. Посеред сторінки було розташовано вирізане ахроматичне зображення вуха. На ньому розміщено синичку з контурною плашкою. Вона зображена у русі, тому створюється враження, ніби залітає у вухо. Поруч додано ще одну синичку, але вже в іншому положенні. Це обумовлено рядками поезії, у яких синички залітають у вуха.

Також у поезії йдеться про криницю, обплетену травою, тому було використано відповідне зображення криниці та вирізано його. До неї додано фрагменти трави, які також було попередньо вирізано. Для посилення атмосфери розгорту було розміщено зображення бабки.

Сам розгорт складається з різних композицій, проте сторінки об’єднуються спільним клаптиком паперу, який нагадує відірваний фрагмент. У нього за допомогою відсічної маски було вставлено кольорове зображення трави. Клаптик розміщується внизу. На першій сторінці на ньому розташовано стилізовані векторні квіти, які ніби ростуть з нього, а на другій сторінці стоїть півень.

На цій сторінці починається нова поезія про півня, який посеред ночі огортає хати своїм крилом. Було розміщено кольорове зображення цього персонажа, попередньо вирізане. Під його крилом додано зображення хаток з контурною плашкою.

Для цієї сторінки було використано синій фон, оскільки в поезії йдеться про ніч. У верхній частині додано зіркоподібні фігури, які тут виконують роль зірок на небі. Також біля назви поезії «Ніч» було створено векторний Місяць, щоб підсилити розуміння нічного часу.

Сам текст поезії було вирішено розташувати незвично. Кожний рядок розміщено на текстурній плашці. Щоб композиція виглядала цікавіше, плашку

разом з рядком було згруповано, а для кожного текстового блоку встановлено індивідуальний кут нахилу. В одних випадках він становить 2 градуси, в інших 1 або 0 градусів, а також мінус 2 чи мінус 1 градус.

Останньою деталлю є зображення річки, яке за допомогою відсічної маски було інтегровано в клаптик паперу та розташовано за зеленим газоном і хатами. Це пов’язано з рядками поезії, у яких наголошується, що півень переносить хати за річку.

На наступному розгорті використано невелику поезію, рядки якої розташовуються на обох сторінках. Під час створення композиції для першої сторінки було вирішено використати вже раніше створені хвилі, які застосовувалися на одному з попередніх розгортів. Це зумовлено тим, що в рядках поезії йдеться про те, як гітара ревнувала до струмка. Таке повторення елементів створює гармонію в загальній стилістиці артбуку.

Оскільки в поезії згадується гітара, було знайдено відповідне зображення, вирізано його та відредаговано для підсилення контрастності. Сам інструмент розташовано композиційно вдало, оскільки його форма частково збігається з лінією струмка. Через це було вирішено розмістити гітару так, щоб вона ніби складалася зі струмком в єдину форму. Загалом вона лежить на струмку, наче притуляється до нього та потребує уваги, оскільки в рядках поезії сказано, що вона дивувала й ревнувала до нього.

У самому струмку було розміщено зіркоподібні фігури та ноти, які передають загальний музичний настрій розгорту. На першій сторінці фонове зображення не використано, щоб зберегти негативний простір. Натомість на другій сторінці було додано фон у вигляді зоряного неба, оскільки події відбуваються вночі. Також було створено векторний Місяць, поруч із яким розташовано рядки поезії.

Додатково тут використано вже знайомий клаптик паперу з інтегрованою травою. Саме на ньому розміщується зображення людей, які ходять у танку. Складність полягала не лише в пошуку відповідного зображення з потрібними мотивами. Фотографія також потребувала додаткового редагування у Photoshop

і домальовування окремих частин, оскільки після вирізання деяких фрагментів не вистачало. Наприклад, в однієї дівчини чобіт був закритий травою, а хлопця частково перекривала гілка дерева.

Необхідно зазначити, що на цьому розгорті зображено не зовсім звичайних людей, адже було вирішено подати їх у сюрреалістичний спосіб, коли одна частина тіла залишається людською, а інша, зокрема голова, перетворюється на квітку. Тому необхідно було знайти та вирізати відповідні рослинні елементи, що й було виконано.

На наступному розгорті продовжується музична поезія, що простежується через текст і зображення. Зокрема у творі розповідається про двох закоханих, які цілий вечір сиділи на лавах і грали на них, як на клавішах.

Відповідно було вирішено зобразити лаву на весь розгорт, але подати її доволі незвичним способом, знову ж таки із сюрреалістичним характером. Її основу було виконано у вигляді клавіш піаніно. Для цього було використано реальне зображення, яке вирізано та відредаговано. Також було зменшено насиченість, оскільки оригінальна фотографія мала холодні сині відтінки. Далі до піаніно інструментом «Перо» було домальовано ніжки в лінійному стилі, а саме чорним обведенням. Таким чином було створено спинку лави.

Далі виникла необхідність розташувати на цій лаві двох закоханих. Для цього було знайдено відповідне фото, яке вирізано та відредаговано за насиченістю і кольорами. Композиційно виразним є те, що піаніно займає весь розгорт, проте жінка розміщується на одній сторінці, а чоловік на іншій. Водночас між ними ніби формується зв’язок у центрі композиції, адже саме там перетинаються їхні руки, які наче грають на клавішах.

Після цього було додано ахроматичний текстурний фон із потертостями, а поверх нього розміщено векторний клаптик, що нагадує папір. На наступному шарі було використано вирізані серця, усередині яких містяться нотні ряди. Такий елемент підсилює основну ідею, підтримує атмосферу розгорту та додає динаміки.

Наостанок варто зазначити, що поруч із текстом було додано зіркоподібні фігури як образ магії, що відбувається навколо закоханих.

На наступному розгорті починається нова історія з новою поезією, яка складається лише з чотирьох рядків. У ній ідеться про те, що пташка була, а потім пішла, ніби злетіла з гілки, і оскільки вона зникла, без неї все засохне, адже гілка залишилася без пташки.

Ілюстративну частину було вирішено розташувати посеред розгорту, щоб втілити ідею, яка ґрунтується на поділі, а саме на зіставленні того, як було раніше і як стало потім. Одразу було визначено, що цей розгорт має відрізнятися від попередніх, тому виникла потреба зробити його яскравим. Саме тому за допомогою прямокутної фігури в Illustrator було створено фон жовтого кольору.

Далі розпочався пошук зображення чашки, після чого її було вирізано та розміщено посеред розгорту. Згодом виникла потреба візуально закріпити її в просторі, щоб вона не виглядала так, ніби зависає в повітрі. Для цього було вирішено використати вже знайомі векторні клаптики, що нагадують папір. За допомогою відсічної маски в цей елемент було інтегровано знайдену фотографію текстури дерева.

Далі за допомогою інструмента «Перо» було створено дерево, яке розташовується по центру розгорту і фактично поділяє його на дві частини. Саме дерево було виконано заливкою. Щоб зробити його більш виразним, було вирішено додати текстуру. Для цього було випробувано багато варіантів і знайдено той, що доречно підійшов, оскільки має характерні лінії. Після створення відсічної маски для дерева ці лінії почали нагадувати гілки, а поєднання світлих і темніших ділянок додало зображенню більшої глибини.

Сама ідея полягає в тому, що дерево росте з чашки. На одній сторінці його гілки мають зелене листя, воно живе, а всередині чашки є вода. На іншій сторінці посудина порожня, гілки не мають листя, тому дерево засохло.

Для реалізації цього задуму було знайдено зображення гілки з листям, після чого в Illustrator додано це зображення та створено просте листя різної

форми за допомогою інструмента «Перо». Далі відсічною маскою в ці форми було інтегровано фотографію справжнього листя.

Після цього було зображено пташку, яку розташовано на лівій сторінці. Від неї інструментом «Перо» було проведено вільну лінію, що переходить на праву сторінку і далі виходить за її межі. Так позначається траєкторія руху пташки, тобто на першій сторінці вона ще присутня і там є листя, а на другій її вже немає, як і листя. Також біля пташки було додано зіркоподібні фігури як образ її магії та впливу.

Наступний розгорт створено до поезії «Райдуга на стіні». Він передає таке яскраве природне явище, як дощ. У творі йдеться про сильну зливу та двох хлопців, які притулилися до стіни, щоб сховатися. Тому було використано текстурні плашки з розміщеним усередині текстом, а хлопців розташовано під ними, завдяки чому виникає враження, що дощ їх оминає.

На лівій сторінці було створено векторні краплі блакитного кольору. Їх розміщено у великій кількості, тому вони займають майже весь простір сторінки, проте їх немає під плашками з текстом, які виконують роль умовного навісу від дощу. Таким чином у розгорті зберігається негативний простір.

Варто зазначити, що для контрастності на лівій сторінці було вирішено зробити однотонні сині плашки на текстурному тлі, а на правій сторінці, навпаки, використати синій фон і світлі текстурні плашки.

Також за допомогою інструмента «Перо» було створено стилізовані округлі форми хмар. Згодом для кожної з них було знайдено зображення реальних темних дощових хмар, які за допомогою відсічної маски інтегровано у створені форми. Крім того, було вирішено інтегрувати назву поезії у хмару.

Далі було знайдено фотографію двох хлопців, яку вирізано та розміщено під плашками. Згодом виникла потреба показати, що вони на чомусь стоять. Для цього було використано векторні клаптики, у які інтегровано зображення калюж із брижами, щоб підкреслити, що краплі дощу залишають свій слід.

Далі позаду хлопців було додано фрагмент паперу. Його колір змінено в Adobe Photoshop за допомогою режиму накладання, де блакитний прямокутник

було накладено на зображення паперу. Щоб накладання відповідало потрібній формі, було використано маску.

Варто наголосити, що в поезії йдеться про краплі, які світилися як листя. Тому за допомогою інструмента «Перо» було створено форму листка, усередині якої в режимі «Малювання всередині» білими лініями промальовано жилки. Також за допомогою відсічної маски в цю форму було інтегровано зображення крапель.

Наступний розгорт є продовженням попереднього, тому тут також відображено явище дощу. У рядках поезії йдеться про те, що хлопці ловлять дощ у розкриті долоні, а сам дощ нагадує листя. Згодом вони стають зеленими вівцями, що вкрилися травою та пасуться один в одного на спині.

Цей розгорт було вирішено побудувати на контрасті. Для лівої сторінки як фон використано світло-сіре текстурне зображення, а для фону правої сторінки обрано синій колір.

Також на цьому розгорті було вирішено створити динаміку. З нижнього лівого кута з’являються руки з відкритими долонями, тоді як із правого верхнього кута композиції простягається інша рука. Для посилення контрасту ці елементи було вирішено зробити відмінними між собою. Ліворуч було створено руки з чорним обведенням і білою заливкою, а праворуч руки з помаранчевим контуром без заливки. Завдяки цьому помаранчевий колір на синьому тлі створює досить сильну виразність.

Далі необхідно було зобразити те, що руки ловлять листя. Щоб сформувати стилістичний зв’язок в артбуці, було використано форми та зображення листя, які вже з’являлися на одному з попередніх розгортів.

Також місцями було додано краплі дощу. Щоб продемонструвати те, що вівці пасуться, було сформовано векторний клаптик, який нагадує папір. У нього за допомогою відсічної маски було інтегровано зображення вівці, а для створення ефекту колажності внизу цього шару було розташовано невеликі клаптики паперу різної текстурності.

Далі, відповідно до рядка поезії, необхідно було зобразити вівцю, яка пасеться на спині іншої. Спочатку було підібрано відповідний референс, на основі якого створено лінійний малюнок, а згодом додано заливку. Далі було сформовано фігуру з недбалими краями, взято текстурний фон паперу та інтегровано його в цю форму за допомогою відсічної маски.

Після цього вівцю було розташовано на отриманій текстурній фігурі. За допомогою панелі «Обробка контурів» і функції «Мінус попередній план» формою вівці було вирізано отвір у фігурі. Згодом цей елемент було розміщено на спині іншої вівці, що створює виразний колажний ефект.

На наступному розгорті поезія продовжується. Тут уже все змінюється, адже з’являється таке явище, як райдуга. Це можна зрозуміти з рядків поезії, у яких описується, що хлопці побачили її, а сама вона була ніби коромисло, яке гойдається і створює барви.

Для цього розгорту було вирішено зробити кольоровий фон. З цією метою було знайдено яскраве зображення веселки, а поверх нього розташовано текстурний фон меншого розміру. Таке рішення було використано для створення ефекту висічки.

Далі за допомогою інструмента «Перо» було створено коромисло в лінійному стилі. Для нього було використано обведення чорного кольору. Саме коромисло розташовується під нахилом, аби створити динаміку для розгорту.

Наступним етапом став підбір фотографій. Необхідно було знайти зображення дітей, положення тіла яких було б доречним для композиції, оскільки їх потрібно було правильно розмістити на коромислі. Також у поезії зазначається, що діти сміялися, раділи й галасували, тому важливо було передати їхні емоції за допомогою пластики тіла.

Згодом було знайдено потрібний референс, за формою якого створено лінійний векторний малюнок, а далі додано заливку. Також двічі було скопійовано нижній шар із зображенням веселки. Після вибору потрібного шару разом із векторною формою необхідного хлопця було створено відсічну маску, тому всередині фігур хлопців видніється райдуга, що розташовується на тлі.

Додатково було використано стилізовані за формою хмари, аби передати, що хлопці перебувають ніби високо над землею, там, де висить райдуга у вигляді коромисла. Також було створено ефект висічки відповідно до способу, використаного для хлопців, тому крізь хмари теж видніється фон, розташований на найпершому шарі.

Щоб зробити композицію більш завершеною, було додано стилізовані квіти, які дотикаються до краю текстурного фону.

Наступний розгорт слугує продовженням поезії. Тут ідеться про те, що хлопці впали камінцями на дорогу перед воротами та високою кам'яною стіною. Тому на першій сторінці було вирішено зобразити каміння так, щоб створити ритм і динаміку. Його розмір поступово збільшується, а потім зменшується вздовж похилої траєкторії. Поруч було додано зіркоподібні елементи. У нижній частині цієї сторінки розміщено вирізане зображення дороги та колажний клаптик з інтегрованою травою.

На наступній сторінці як тло використано ахроматичне зображення кам'яної стіни. Поверх нього інструментом «Перо» було намальовано ворота з білим обведенням. Тут також розташовано зіркоподібні елементи.

На наступному розгорті розміщено нову поезію під назвою «Перший сніг». За настроєм він відрізняється від попередніх, адже тут передано меланхолію, але водночас він зберігає свою магію, оскільки природу описано в незвичний спосіб. У самій поезії йдеться про те, що чоловік кудись крокує, а саме туди, куди його ведуть ноги. Тому було вирішено зобразити стежку акцентного блакитного кольору. Вона є доволі динамічною за своєю формою та розміром, який значно зменшується вдалині.

На початку стежки було розміщено вирізане зображення чоловіка, який ніби йде цією дорогою. Також за допомогою інструмента «Текст за контуром» було розташовано рядки поезії вздовж лінії стежки. Зокрема повторюється фрагмент про те, що чоловік іде туди, куди ноги ведуть.

У поезії також є рядки про те, що він кудись задивився і побачив поле, яке нагадало йому рушниковий ліс. Тому за допомогою інструмента «Перо» було

створено пляму, що нагадує це поле. Далі було знайдено відповідну фотографію вишивки. У Photoshop її було відредаговано, зокрема знижено насиченість і контрастність. Також за допомогою трансформації було змінено точки сходження перспективи, щоб посилити перспективне скорочення зображення.

Згодом відредаговану фотографію було інтегровано у форму поля за допомогою відсічної маски. Завдяки цьому створюється враження, ніби чоловік іде по рушниковому полю.

Далі для створення образу дерев було використано лінійні відбитки пальців. Також було зроблено стилізовану основу дерева, тобто його стовбур, виконаний за допомогою лінії. Як фон використано зображення снігу, оскільки сама назва поезії вказує на те, що пішов перший сніг. Назву було виділено жовтим кольором, щоб створити контраст із блакитною стежкою.

Права сторінка розгорту передає меланхолійний настрій через обмежену кольорову палітру та образи. У цій частині поезії йдеться про те, що якщо розкрити долоні й поглянути в них, то певної людини вже немає. Тому було використано зображення долоні у вигляді відбитка на снігу, і окремо за формою кожного пальця було розташовано текст під кутом. У результаті така інтеграція робить композицію виразнішою.

У результаті було створено 13 розгортів, у яких за допомогою композиційно-графічних засобів передано сюрреалістичні образи Василя Голобородька (див. додаток).

ВИСНОВКИ

Результатом опрацювання кваліфікаційної роботи є розроблений артбук «Там, де чаклує природа», який містить у собі поезії Василя Голобородька, інтерпретує його сюрреалістичні образи та водночас виступає самостійним об’єктом мистецтва.

На початку роботи було проаналізовано різноманітні наукові праці, аби чітко визначити поняття артбуку, а також термін «книга художника». Виявилося, що через термінологічну невизначеність існують різні інтерпретації цих понять. Частина дослідників ототожнює їх, а інша вважає різними. Проте було виявлено, що видання з такими назвами однозначно мають спільні риси. Водночас було окреслено специфічні характеристики саме артбуку, що стало в нагоді для його подальшого проєктування.

Згодом було досліджено історичні відомості, аби простежити, як зародилося таке явище, як артбук, та що впливало на його формування. Було встановлено, що його витоки закладалися ще задовго до появи самого терміна. Загалом процес формування був зумовлений прагненням перетворити звичайний носій тексту на самостійний об’єкт мистецтва. Саме тому митці ставили за мету відійти від традиційних правил оформлення книг, унаслідок чого видання поступово набували нових незвичних форм і вигляду.

Надалі було розглянуто всі процеси проєктування артбуку від початку до кінця, зокрема пошук ідеї та розробку концепції, що передбачає дослідження ринку, аудиторії та аналогів, фіксацію ідей і вибір стилістичного рішення. Також було проаналізовано наступні етапи, зокрема створення ескізів, технічну реалізацію та підготовку до друку. Розгляд особливостей цих процесів надав необхідну інформацію для подальшої розробки артбуку.

Було також з’ясовано тенденції візуального оформлення поетичних видань на українському ринку. Виявлено, що для кращої передачі задуму автори вдаються до різноманітних прийомів та їх поєднань. Найпоширенішими є створення ілюстрацій у цифровому середовищі з використанням широкого

вибору пензлів, а також традиційні техніки, зокрема друк відбитком, штрихування лінером та олівцем і акварельні ілюстрації. Частим явищем є інтеграція фотографій та застосування таких підходів, як мінімалізм, текстурність і колаж.

Було здійснено аналіз аналогових видань, під час якого було з'ясовано, що колаж може бути вдалим засобом візуальної інтерпретації поезій.

Далі було досліджено творчість Василя Голобородька, яка вирізняється особливим світом, де гармоніює непоєднуване і відбувається те, чого не буває у реальному житті. Звичайні буденні явища природи в його віршах перетворюються на щось фантастичне і сприймаються як своєрідна магія.

На основі цього було визначено концепцію артбуку, у якому передаватимуться сюрреалістичні поетичні образи Василя Голобородька та магія природи. Головним стилістичним рішенням було обрано колаж, оскільки він дає змогу створювати незвичні образи. Водночас було ухвалено рішення поєднати колажну техніку з векторною графікою, аби сформувати різноманітніший стиль.

На завершальному етапі було виконано технічну реалізацію обкладинки та розгортів. Створена обкладинка повністю передає настрій, стилістику й внутрішнє наповнення артбуку, а кожен із розгортів розкриває окремий поетичний образ Василя Голобородька. У результаті розроблений артбук дає змогу по-новому поглянути на творчість автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабкіна О., Бабкіна М. Ілюстрація як засіб графічного відображення психоемоційного стану людини та впливу на емоційне виховання особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 67, Т. 1. С. 80–88. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-10.
2. Бекар В. І., Мельник О. Я., Лінда С. М. Візуальна інтерпретація людських почуттів в художній мові артбуку. *Fundamental and applied research in the modern world* : abstracts of the 4th International scientific and practical conference (Boston, 18–20 November 2020). Boston, 2020. С. 326–338.
3. Бердинських С. О. Колаж в дизайні. Інструмент чи форма професійного мислення? *Art and Design*. 2024. № 3 (27). С. 164–177. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.3.14.
4. Беценко Т. П. Мовно-образні ознаки поетичного дискурсу Василя Голобородька. *Лінгвістика.* Херсон, 2018. Вип. XXXII. С. 121–126.
5. Беценко Т. П. Поетичний мовосвіт Василя Голобородька: прикмети ідіостилю. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. № 31, т. 1. С. 7–11.
6. Беценко Т. П. Світ поетичного слова В. Голобородька-сюрреаліста. *Слово і Час.* 2018. № 6. С. 32–43.
7. Бєлікова А. В., Здор О. Г., Лихолат О. В. Артбук як інструмент збереження та популяризації локальної культурної спадщини (на прикладі проєкту «Проскурів. Дні і ночі»). *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2025. № 4. С. 17–32. DOI : https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.2.
8. Бідун А. В. Артбук. *ВУЕ*. URL: https://vue.gov.ua/Артбук. (дата звернення: 02.11.2025).

9. Бідун А. В. Артбук у теоретичному вимірі й у системі практик редактора. *Наукові записки Інституту журналістики.* Київ, 2019. Т. 1, № 74. С. 78–94. DOI : https://doi.org/10.17721/2522-1272.2019.74.8.
10. Бідун А. В. Типологічна специфіка артбуку як особливого виду книжкового контенту. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2019. Vol. VII, № 32, Issue 192. С. 58–63.
11. Брянцева Г. В. Пікчербуки і артбуки на українському книжковому ринку: сучасні дизайн-тенденції. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології :* матеріали І міжнар. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 12 груд. 2022 р.). Запоріжжя : ЗНУ, 2022. Т. 1. С. 33–35. DOI : 10.5281/zenodo.7489005.
12. Гагара В. Василь Голобородько — майстер некласичних віршових форм: віршознавчий аспект. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2023. № 2 (34). С. 21–24. DOI : https://doi.org/10.17721/1728-2659.2023.34.04.
13. Гальчинська О. С., Черемський Р. А. Концептуальний дизайн: початковий етап проєктування продукту. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII міжнар. наук.-практ. конф. (с. Світязь, 16–18 черв. 2023 р.). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 250–254. DOI : https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-70.
14. Гапон А. В., Колісник О. В., Струмінська Т. В. Футуризм як інноваційне рішення у графічному дизайні. *Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості :* матеріали ІІ Всеукр. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених (м. Київ, 18 листопада 2021 р.). Київ : КНУТД, 2021. Т. 1. С. 49–53.
15. Грищенко О. В. Книга художника в персональних проектах українських художників на початку XXI століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* 2018. № 1. Вип. 38. С. 308–314.

16. Грищенко О. Поняття «книги художника» як форми творчості в сучасному мистецькому процесі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* 2018. Вип. 2. С. 54–58.
17. Гула Є. П., Колісник О. В., Мазніченко О. В., Кугай Т. А. Г. Нарбут як апологет сучасного українського графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич, 2018. Вип. 22, Т. 2. С. 10–16.
18. Денисенко Ю., Омельченко Г., Тхір Н. Типологічна специфіка артбуку, як особливого виду книги. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* Львів, 2022. Вип. 48. С. 125–131.
19. Єфімова М. П. Типологія дитячої книги. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Рівне, 2014. Вип. 20, Т. 2. С. 143–147.
20. Жадан С. Птах. *Ковчег Україна* : інтернет-магазин. URL : https://shop.kovcheh.ua/zhadan-ptakh/. (дата звернення: 19.12.2025).
21. Здор О. Г. Дизайн книги. Синтез змісту і форми: мистецькі та наукові аспекти. *Ерделівські читання* : матеріали XXV міжнар. наук.-практ. конф. (м. Ужгород, 11–13 жовт. 2020 р.). Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2020. С. 267–281.
22. Здор О. Г. Рукописна книга художника. Шрифт як засіб творення образу книги. *Українська писемність та мова в манускриптах і друкарстві.* 2022. С. 205–215.
23. Коваль Л. М., Трегуб А. М. Цифрова фотографія як засіб створення варіативних графічних текстур у дизайні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 180–185. DOI : https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351860.
24. Король А., Пасько О. М. Концептуальний дизайн: дослідження термінологічної бази. *Актуальні проблеми сучасного дизайну :* збірник матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 27 квіт. 2022 р.). Київ : КНУТД, 2022. Т. 1. С. 34–37.

25. Кривокульська К., Проскуряков О. Використання принципів мінімалізму в графічному дизайні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2022. Вип. 48. С. 132–141.
26. Куниця Г. В., Петрова І. В., Силаєва А. В. Роль графічного дизайну в житті сучасного суспільства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2025. Т. 1, № 93. С. 232–239. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-33.
27. Лебединцева Н. М. Казковий наратив у поетичному дискурсі Василя Голобородька. *Могилянські читання – 2025: досвід та тенденції розвитку суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти. Філологія* : тези XXVIII Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Миколаїв, 10–14 листопада). Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2025. С. 50–53.
28. Левицька М. К., Дядюх Н. Й., Стемпіцька Ю. С. Створення артбуку: теоретичні і практичні аспекти у навчанні графічного дизайнера. *Particularities of art's influence on personality development* : International scientific conference (Riga, February 7–8, 2024). Riga : Baltija Publishing, 2024. С. 140–159. DOI : https://doi.org/10.30525/978-9934-26-402-3-34.
29. Мартинюк О. Р., Брянцев О. А. Історія розвитку артбуку як інформативно-ілюстративного видання. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології* : матеріали III міжнар. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 12 груд. 2024 р.). Запоріжжя : ЗНУ, 2024. Т. 2. С. 90–93. DOI : https://doi.org/10.5281/zenodo.14577484.
30. Михайлова Р. Д., Гайдук М. Артбук як різновид сучасних нішевих видань. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали VI міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 25 квіт. 2024 р.). Київ : КНУТД, 2024. Т. 2. С. 304–307.
31. Мільчевич С. І., Жук Н. Б. Комерційний артбук: виокремлення терміну та стилістичні особливості продукту. *Молодий вчений.* 2020. № 4 (80). С. 533–538. DOI : https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-4-80-111.

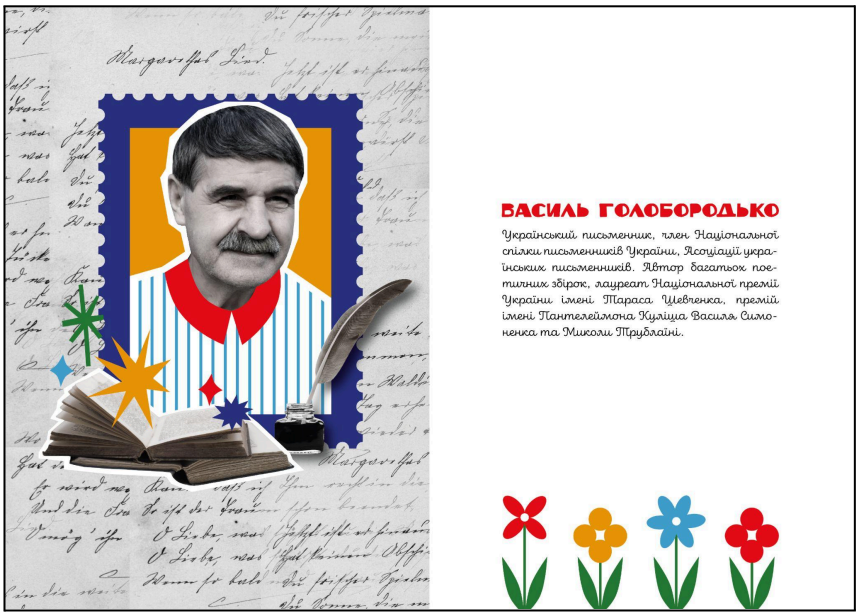
32. Носик В. Використання змішаних технік у концептуальному мистецтві. *Гаґенмейстерські читання* : тези IV Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Кам'янець-Подільський, 2025 р.). Кам'янець-Подільський, 2025. С. 222–223.
33. Піддубна О. М., Марченко А. А., Силаєва А. В., Овчаренко О. А., Петрова І. В. Сучасний графічний дизайн як засіб прояву творчості особистості. *Вісник науки та освіти*. 2025. № 40. С. 2996–3010. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10(40)-2996-3010.
34. Підопригора С. В. Артбук у просторі літератури: художні особливості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8 : Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. Київ, 2018. Вип. 10. С. 44–50.
35. Повшик С. Я. Етап ескізування як засіб візуалізації проектного процесу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2015. № 7. С. 54–59.
36. Потапенко М. В. Креативність та інновації в графічному дизайні: від концепції до реалізації. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології* : матеріали III міжнар. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 12 груд. 2024 р.). Запоріжжя : ЗНУ, 2024. Т. 3. С. 25–28. DOI : https://doi.org/10.5281/zenodo.14577856.
37. Приставка В. До питання диференціювання зінів та артбуків. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич, 2024. Вип. 75, т. 2. С. 97–106. DOI : https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-14.
38. Ребрик О. Буттєві міфологеми у поезії Василя Голобородька (збірка «Ми йдемо»). *Українське літературознавство.* Львів, 2011. Вип. 73. С. 183–188.
39. Силаєва А., Піддубна О. Візуальний щоденник народної культури: артбук як форма мистецького дослідження етнографічних матеріалів. *Збірник тез доповідей наукової конференції викладачів та молодих науковців Житомирського державного університету імені Івана Франка з нагоди Днів науки* : зб. тез доп. (м. Житомир, 16–17 трав. 2025 р.). Житомир : ЖДУ імені Івана Франка, 2025. С. 198–202.

40. Струмінська Т. В., Козодавлева Т. О. Особливості дизайну pop-up книг. *Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості* : матеріали III Всеукр. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених (м. Київ, 17 листоп. 2022 р.). Київ : КНУТД, 2022. Т. 1. С. 222–230.
41. Тиха Л. Поетична метафора Василя Голобородька. *Волинь філологічна: текст і контекст.* Луцьк, 2014. Вип. 17. С. 289–296.
42. Тупік В. О. До визначення категорії «арт-бук» у сучасному мистецтвознавчому полі. *Osiągnięcia naukowe, rozwój, propozycje na rok 2016* : zbiór artykułów naukowych Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej (Zakopane, 30.12.2016). Warszawa : Diamond trading tour, 2016. С. 20–22.
43. Храмова-Баранова О. Л., Яковець І. О. Художньо-естетичне значення техніки ліногравюри в розвитку мистецтва і дизайну в Україні. *Культура і сучасність.* 2020. № 2. С. 104–108.
44. Чупріна Н. В., Слітюк О. О., Васильєва О. С., Лаврусенко С. П. Художньо-комунікативні властивості сучасної ілюстрації в контексті історичного розвитку української графіки. *Теорія та практика дизайну.* 2024. Вип. 34. С. 479–487. DOI : https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.52.
45. Шаров В. В. Дизайн-мислення: концепція та ключові етапи. *Development Service Industry Management.* 2024. № 2. С. 259–264. DOI : https://doi.org/10.31891/dsim-2024-6(41).
46. Шульська Н. М., Кошелюк О. В., Рожило М. А. Арткнига як складник візуальної парадигми сучасного медійного середовища. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації.* 2020. Т. 31 (70), № 3, Ч. 3. С. 194–198. DOI : https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.3-3/30.
47. Шульська Н. М., Рожило М. А., Римар Н. Ю. «Від читання до споглядання»: креативні видання сучасності. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2021. Т. 32 (71), № 6, ч. 3. С. 215–220. DOI : https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.6-3/38.

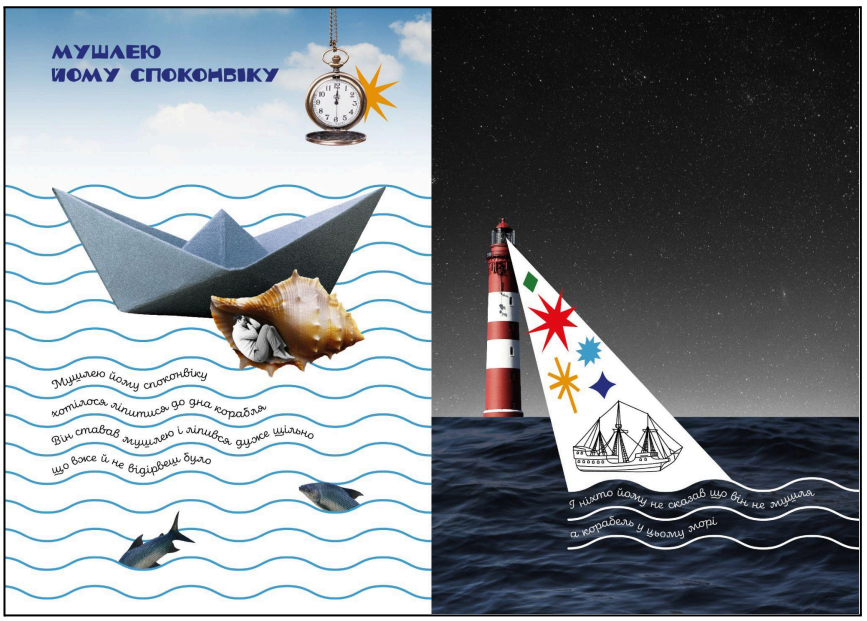
48. Di Sciascio P. Artists' books: A world of openings. *University of Melbourne Collections.* 2010. Issue 6. P. 14–19.
49. Hamilton C. Conceptual integrations in La prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France by Blaise Cendrars. *Odisea.* 2021. № 22. P. 15–27. DOI : https://doi.org/10.25115/odisea.v0i22.5608.
50. Johnson M. *Other Ways of Knowing.* Booklyn, 2023. URL : https://booklyn.org/catalog/other-ways-of-knowing/. (дата звернення: 14.01.2026).
51. Lawrence D. E. Artists Books: A Look Back at the History of Book Art Criticism. *Center for Book Arts.* URL : https://centerforbookarts.org/spring-2022/artists-books. (дата звернення: 02.11.2025).
52. Miller G. J. Discovering Artists Books: The Art, the Artists and the Issues : Ph. D. dissertation. Syracuse : Syracuse University, 2000. 280 p.

ДОДАТКИ

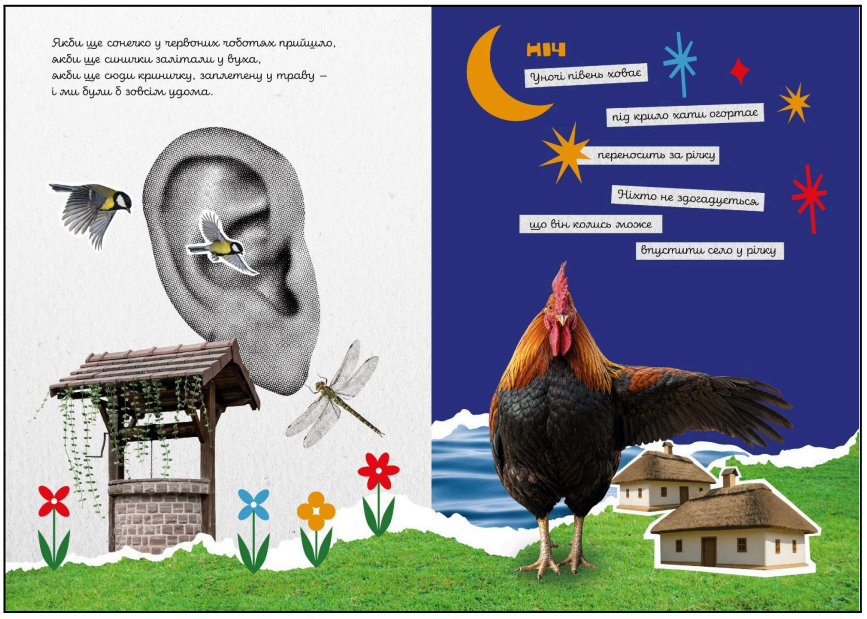
Розроблені розгорти артбуку «Там, де чаклує природа»






МУШЛЕЮ
ЙОМУ СПОКОНВІКУ
Мушлею йому спокон віку
котилося літитися до дна корабля
Він ставав мушлею і літився дуже щільно
що вже й не відірвеш було
І ніхто йому не сказав що він не мушля
а корабель у цьому морі


ЗУСТРІЧ ІЗ БРАТОМ
На розі купили міцелок суниць,
пожартували з молоденькою продавчинею
(суниці, губи червоні свої
виставляли у паперові віконця..)
Потім лавку порожню знайшли,
сіли, беремо суниці по черзі,
і раптом місто запахло тим,
що як тарілка з липневим світлом.
розмова як нитка
від чого до чого
окрилять слова пташками
по нитці туди-сюди


Якби ще сонечко у червоних чоботях прийшло,
якби ще синички залітали у вуха,
якби ще сюди криниченку, заплетену у траву –
і ми були б зовсім удома.
НІЧ
Уночі півень ховає
під крило хати огортає
переносить за річку
Ніхто не здогадується,
що він колись міг же
впустити село у річку


***
гітара дівувала
ревнувала до струмка
квіти ходили
в місячному танку

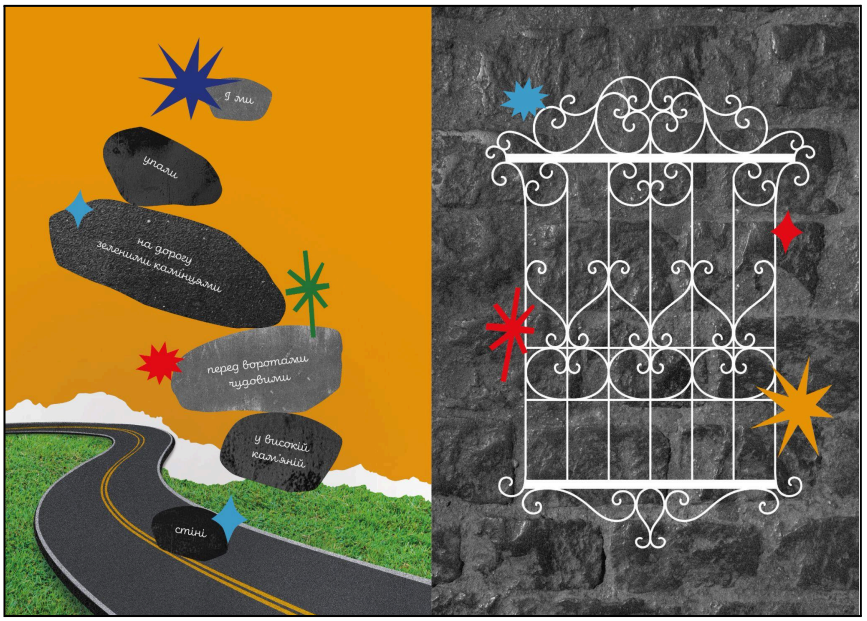

закохані цілий вечір
піаністовими пальцями
грали коло кат
на лавах як на клавішах


ти від мене пішла –
я засохну, як ялька без пташки
***
ти від мене пішла –
як з ялки пташка злетіла.


РАЙДУГА НА СТІНІ
Йшов дощ.
Сліпий дощ
Світилися краплі на сонці, як зелене листя.
На вулиці стояла гола стіна.
під якою ми, хлопчаки, притулилися,
у подертому батьківському одязі й босі
і дивилися, як світяться краплі, мов зелене листя.


Падав дощ зеленим листям,
а ми ловили те листя у розкриті долоні,
аж поки самі не стали зеленими вівцями.
Ми укрилися вовною трави
і стали пастися, одне в одного на спині,
як вівці на пагорбах, укритих травою.


Ми сміялися і галасували
і раптом побачили на стіні райдугу,
що висіла, як коромисло,
і гойдалася, і розбризкувала навколо нас
усі барвні й небарвні барви...


І ми
упали
на дорогу
зеленими камінцями
перед воротами
чудовими
у високій
кам'яній
отині.


ПЕРШИЙ СНІГ
Я ішов, куди очі дивились,
а ішов, куди ноги йшли.
Куди це очі мої задивились:
мов полотно рушникове ліс!
Я ішов у долонях з тобою,
ти була вся вощіль із очей.
В кожнім оці моєю рукою
вишивала ти квіти людей.
На землі нале біле колосся,
На землі нале біле зерно.
Тільки рілечки чорне волосся
обвило моє горло, як дно.
Я ішов, куди очі дивились, а ішов, куди ноги йшли.
Я боявся розкрити долоні,
коп і знав: там тебе вовсе нема.
Усюділи котилися коні.
Перший сніг святкувала зима.