

УДК 76.036:7.038:7.05](477)

Косів В. М.

Львівська національна академія мистецтв

## ОП АРТ В УКРАЇНСЬКОМУ РАДЯНСЬКОМУ ПЛАКАТІ: АБСТРАКЦІЯ І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ

*Косів В. М. Оп арт в українському радянському плакаті: абстракція і національна ідентичність. Стаття розглядає появу і розвиток стилістики оп арту в українському політичному та естрадному плакаті кін. 1960 — 1970-х років, зокрема в контексті візуалізації національної ідентичності. З'ясовано, що джерелами впливу на українських авторів були не стільки твори мистецтва, як приклади графічного дизайну, які публікувалися в періодиці країн соціалістичного блоку. Значну роль відіграла специфіка вищої та середньої спеціальної професійної освіти. Співставлення абстрактної графіки оп арту з мотивами народного мистецтва представляло українську ідентичність як актуальну і модну. Стилiзація орнаменту, перетворення його на геометричні структури відсилали водночас і до традиції, і до сучасного глобального контексту. Чимало композицій українських радянських плакатів можуть розглядатися як самодостатні твори оптичного мистецтва. І хоч у радянському суспільстві 1970-х не було й мови про експонування таких робіт у музеях і галереях, завдяки тиражуванню і поширенню вони брали участь у масовій візуальній комунікації.*

**Ключові слова:** український радянський плакат, оп арт, графічний дизайн, національна ідентичність.

*Косив В. М. Оп-арт в украинском советском плакате: абстракция и национальная идентичность. Статья рассматривает появление и развитие стилистики оп-арта в украинском политическом и эстрадном плакате кон. 1960 — 1970-х годов, в частности в контексте визуализации национальной идентичности. Установлено, что источниками воздействия на украинских авторов были не столько произведения искусства, сколько примеры графического дизайна, которые публиковались в периодике стран социалистического блока. Значительную роль сыграла специфика высшего и среднего специального профессионального образования. Сопоставление абстрактной графики оп-арта с мотивами народного искусства представляло украинскую идентичность как актуальную и*

*модную. Стилiзація орнаменту, превращение его в геометрические структуры отсылали одновременно и к традиции, и к современному глобальному контексту. Многие композиции украинских советских плакатов могут рассматриваться как самодостаточные произведения оптического искусства. И хотя в советском обществе 1970-х не было и речи об экспонировании подобных работ в музеях и галереях, благодаря тиражированию и распространению они участвовали в массовой визуальной коммуникации.*

**Ключевые слова:** украинский советский плакат, оп арт, графический дизайн, национальная идентичность.

**Kosiv V. Op Art in Soviet Ukrainian Poster: Abstraction and National Identity.**

*Background. Op art as a global modernist movement has been reflected and used in graphic design quite extensively. Radial repetition of outlines, the illusion of three-dimensional space, optical color vibrations can be observed in designers' works since the mid 60's. In the Soviet Union, where socialist realism was the only official artistic method, the official statements on op art (as well as abstract painting in general) were extremely negative, since it does not reflect reality in any way. As Soviet museums and galleries were closed for optic art, graphic design, interior design, and architecture were the safe areas. Neutral geometric forms were interpreted as merely decorative elements rather than independent compositions. As for the Ukrainian graphic design, op art was not always "neutral". In the 70's poster artists tried to combine the abstract nature of linear and color effects with messages about national identity. In its origins, radically deprived of meaning, in Ukrainian visual communication op art becomes meaningful. The combination of abstract detachment and communicative involvement is represented by several methodological approaches.*

*Soviet op art posters, though tolerated, could not be included in illustrated publications. As a result, many political, and especially popular music (variety) Ukrainian posters, despite the large print run, are unknown today. Studies on Soviet posters (G. Demosfenova, I. Svirida, V. Bonnell, M. Kowell) include mainly Russian works, the attention is focused on political propaganda and the method of socialist realism. Among Soviet Ukrainian authors, B. Butnyk-Siversky and L. Vladych should be mentioned. Current efforts of T. Galkevych and O. Donets, who have been cataloging poster collection of the Vernadsky National Library of Ukraine, resulted in the most recent publication on the works from 1965–1985. However, a popular attitude that links Soviet Ukrainian poster with socialist realism and distances it from the Western art movements remains quite strong, while other design approaches rarely get any attention.*

**Objectives.** The objective of this paper is to trace the appearance and development of the op art stylistic in Soviet Ukrainian posters. Combinations of abstract graphics with national identity symbols are to be differentiated, particular methods are to be identified.

**Results.** The Ukrainian poster artists show their interest in optic art since the late 60's. Even before the pure abstract graphics appear, emphasis on line and

Рецензент статті: Боднар О. Я., доктор мистецтвознавства, професор кафедри дизайну та основ архітектури, Інститут архітектури Національного університету "Львівська політехніка"

Стаття надійшла до редакції 30.09.2017

*shape rhythmic repetition within realistic images can be noticed. The authors remain loyal to the "image of a man" representation, at the same time being fascinated with formal qualities, stressing on rhythms and structures. It has been found that the main source of these inspirations was not Western optic art, but graphic design examples reproduced in magazines of socialist block countries. The major role of a high and vocational design education in popularity of abstract graphics has been observed.*

*Besides the distant inspiration and following Western trends, quite a few examples of plagiarism have been found. Because only a small circle of professionals knew the sources, it was really difficult for the artistic councils and editors to trace the origin of a particular design. The general public could certainly feel the "non-soviet" flavor of the style, but it was original in their view. However, most of the designers did not practice plagiarism. Inspired by Lance Wyman and other famous authors, they developed their unique graphics. In order to understand and incorporate simple optic art principles, it was not even necessary to study Western art. Most of them were quite familiar from students' assignments in all the Soviet art and design schools.*

*Majority of the op art posters were designed for popular music bands. Traveling all over the USSR and abroad they tend to identify themselves as Ukrainians (not just Soviets), so in addition to abstract graphics, these posters would include national identity symbols. Conceptually, this is a clear contradiction – op art, as a radical wing of abstract art, was global and neutral, while identity symbols were local and could be easily recognized. Three ways of such a combination can be identified. The first would cut and paste realistic images or photographs of the artists wearing traditional folk costumes into the vibrant color background. The second tried to create an abstract rhythm from the recognizable simplified elements that would illustrate the name or main idea of the band. The third used folk ornaments transforming them into simple geometric structures.*

**Conclusions.** *Short-living in art history, the visual language of op art has been widely used in graphic design. Simplicity and easiness of application allowed it to appear in commercial and political advertising both in the capitalist USA or Great Britain and communist USSR or Cuba. Soviet critics formally rejected op art along with the other Western modernism movements, but their restrictions were effective for fine arts only. It was impossible to exhibit such art in museums and galleries. However, in Soviet graphic design (Ukrainian in particular) "optical" effects were quite popular. This paradox reminds us the importance of a context in visual communication and its ability to radically change the message. In the end, the same graphics could be both illegal and officially distributed. Another communication peculiarity of optic art in Ukrainian posters – it was never merely abstract and neutral. In most of the examples, we can see this "graphic modernity" merged with national identity. Therefore, in Ukrainian graphic design op art was, on the one hand, a stylistic imitation, but on the other – a catalyzer of new communication patterns.*

**Keywords:** *Soviet Ukrainian poster; op art; graphic design; national identity.*

**Постановка проблеми.** Оп арт належав до глобальних модерністських рухів, які дуже швидко й плідно почали використовуватися у графічному дизайні. Ритми паралельних ліній, радіальні повторення контурів, ілюзії тривимірного простору, оптичні вібрації тонально зближених кольорів — усе це простежується у творчості дизайнерів середини 1960 — 1970-х рр. Отримавши широке висвітлення (і свою назву) в журналі "Тайм" у жовтні 1964 р. [10], а також на виставці в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку в лютому 1965 р., вже через два роки оп арт надихає Ленса Ваймена на створення логотипу Олімпійських ігор у Мехіко, а в 1968 р. тріумфує у візуальній ідентифікації цієї події та за посередництвом медіа поширюється по всьому світу. Немає сумніву, що популярність стилістики оп арту зростала не стільки завдяки організації персональних та колективних виставок художників, виданню альбомів та публікаціям арткритиків, як через тиражування цієї та інших дизайнерських робіт. Британський критик Л. Еллоуей уже в 1965 р. відзначав, що оп арт став популярний завдяки всім журналам, крім мистецьких [8, с. 86].

У Радянському Союзі, де в мистецтві схвалювався виключно метод соціалістичного реалізму, офіційна позиція щодо оп арту, як і всього абстрактного живопису, була вкрай негативна, оскільки в ньому жодним чином не відображається дійсність. Оскільки для оп арту були закриті радянські музеї та галереї, графічний дизайн, дизайн інтер'єру та архітектурного середовища були винятково можливими сферами, де ця стилістика могла проявитися і почуватися безпечно. Нейтральні геометричні форми тут трактувалися швидше як допоміжні декоративні елементи, аніж як самостійні композиції. Що стосується українського графічного дизайну, зокрема плакату, тут оп арт не завжди був «нейтральний». У 1970-х рр. автори намагалися поєднати абстрактну природу лінійних і кольорових ефектів із повідомленнями про національну ідентичність. У своїх витоках радикально позбавлений змісту і будь-яких відтінків значення, в українській візуальній комунікації оп арт отримує смислове навантаження. Поєднання абстрактного відсторонення та комунікативної визначеності представлені кількома методичними підходами.

**Історіографія проблеми.** «Твори абстрактного мистецтва, незалежно від суб'єктивних намірів їхніх творців, служать, по суті, не силам прогресу і соціалізму, а тільки затуманюють свідомість трудящих, відводять їх від животрепетних питань соціалістичного і комуністичного будівництва і в кінцевому результаті служать силам, котрі є чужими для соціалізму і комунізму» [6, с. 236]. Ця характеристика А. Стойкова, висловлена ще до появи оп арту, відображає офіційне ставлення до всіх спричинених «відлигою» безпредметних експериментів у мистецтві. Прив'язання оп арту до ворожої західної ідеології демонструє використання роботи Вазарелі

на обкладинці книги «По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология», що вийшла у видавництві «Політвидав» 1974 р. [3].

У такому контексті приклади оп арту в радянському плакаті, хоч і толерувалися, не могли бути згаданими на сторінках альбомів чи каталогів. Як наслідок, чимало політичних, а особливо естрадних плакатів, попри тиражування в 1960–1970-х рр., є сьогодні невідомими. Дослідження про радянський плакат (Г. Демосфенова, І. Свирида, В. Боннелл, М. Ковелл) опрацьовують переважно російські твори, зокрема найбільша увага присвячена політичній пропаганді та методу соцреалізму. З українських дослідників варто відзначити праці Б. Бутник-Сіверського та Л. Владича. З останніх публікацій — Т. Галькевич, та О. Донець, котрі опрацьовують колекцію та впорядковують каталоги плакату НБУ ім. Вернадського. Результатом, зокрема, стало видання, присвячене творам 1965–1985 рр. [7]. Паралельно з'являється можливість працювати з електронною версією каталогу на Інтернет-порталі бібліотеки. Варто, однак, вказати на поширений стереотипний зв'язок українського радянського плакату з соцреалізмом та його відмежування від глобальних течій модернізму (це показують майже всі репродуковані твори), натомість інші підходи до дизайну залишаються недостатньо висвітленими.

**Мета статті** — простежити появу і розвиток стилістики оп арту в українському радянському плакаті, з'ясувати методи поєднання абстрактної графіки з національними ідентифікаторами.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

В українському плакаті зацікавлення стилістикою оп арту з'являється наприкінці 1960-х. Ще перед появою абстрактних графічних елементів бачимо наголос на ритмічних чергуваннях плям чи ліній у реалістичних зображеннях. Підкреслюючи ритм та структуру, автори не відступають від обов'язку творення «образу людини», однак відверто захоплюються саме формальними прийомами. Характерним мерехтінням виділяється плакат для хору ім. Верьовки 1969 р. (Іл. 1). І хоч він залишається ілюстративним, хористи тут деперсоніфікуються, позбавляються обличчя і перетворюються на суцільний рапорт. Елементи національного костюма монотонно чергуються, вібруючи кольоровими і тональними контрастами. Невідомого автора захоплює не стільки характер, як кількість фігур, котрі він повторює з механічною точністю. Цей самий метод бачимо у плакаті 1972 р. невідомого автора для Капели бандуристів УРСР, де повторюються горизонтальні ряди музикантів, вертикалі їхніх постатей та діагоналі нахилених інструментів. Успішний згодом художник плаката Євген Кудряшов 1969 р. застосовує його в роботі «Золоті руки — золоте зерно» (Іл. 2). Спосіб стилізації пшеничних снопів та зораного поля перетворює композицію на своєрідний колаж лінійно растрованих площин. Таким чином, хоч згадані твори і залишаються зображально-реа-

лістичними, автори зміщують акценти — стилізують і спрощують несуттєві відмінності, натомість наголошують на монотонності геометричної структури об'єкта.

Не беремося стверджувати про конкретне джерело походження абстрактних ритмів у згаданих плакатах, проте загалом, як і у випадку з іншими післявоєнними модерністськими напрямками мистецтва, всі новації до радянського (в т. ч. й українського) культурного середовища приходили із Заходу, зокрема через Польщу. Організація Варшавського бієнале плакату з 1968 р., де представлялися кращі дизайнери-графіки з усього світу; спеціалізовані періодичні видання, в яких були репортажі про головні виставки та інші події різних країн, — на початку 1970-х ця інформація порівняно легко потрапляла до радянського читача. Деякі українські художники почали їздити до своїх польських колег, де швидко набиралися «нерадянських» впливів. Особливим каналом впливу західної стилістики на молодих радянських художників та дизайнерів 1970-х років була вища професійна освіта. Завдяки окремим викладачам, котрі спілкувалися із західними колегами, приносили на заняття малодоступні книги та журнали, студенти мали змогу знайомитися з актуальними закордонними течіями. Кращі студенти, бажаючи дізнатися більше, намагалися потрапити до бібліотек, куди надходила західна періодика. Зауважимо, що окрім репродукцій творів оп арту, репортажів про виставки, періодика демонструвала приклади комерційної реклами, де в 1970-х роках стилістика оп арту була однією з найпоширеніших. Як наслідок — і в студентських роботах, і у професійній практиці молодих дизайнерів з'являються енергійні лінійні, площинні та кольорові вібрації, запозичені із Заходу. Володимир Лесняк з цього приводу визнає: «Я зараз дивлюся на свої ранні роботи — та це ж оп арт!.. Дивлюся роботи Вазарелі — та у мене теж Вазарелі! Це... мало вплив, бо було інше, більш яскраве, нове...» [5].

Захоплення репродукціями іноземних творів, окрім натхнення і наслідування, породжувало також плагіат. В умовах доступності інформації лише для вузького кола фахівців, виявити копіювання чужого твору або його елементів було дуже важко (навіть колективи художніх рад, що затверджували плакат до друку, могли не знати походження твору). Щодо глядачів, то помічаючи «нерадянську» стилістику, вони однозначно сприймали твір як оригінал. За таких умов плакат 1971 р. для ансамблю «Самоцвіт» використовує роботу японського дизайнера Юсаку Камекура для Експо'1970 в Осаці (Іл. 3, 4), а плакат 1978 р. для співака Юрія Рожкова майже відтворює одну з композицій Віктора Вазарелі (причому через два роки ще й додруковувався у спрощеній кольоровій гамі). В обох випадках українські плакати не підписані, отож автори таких «запозичень» залишалися невідомими.

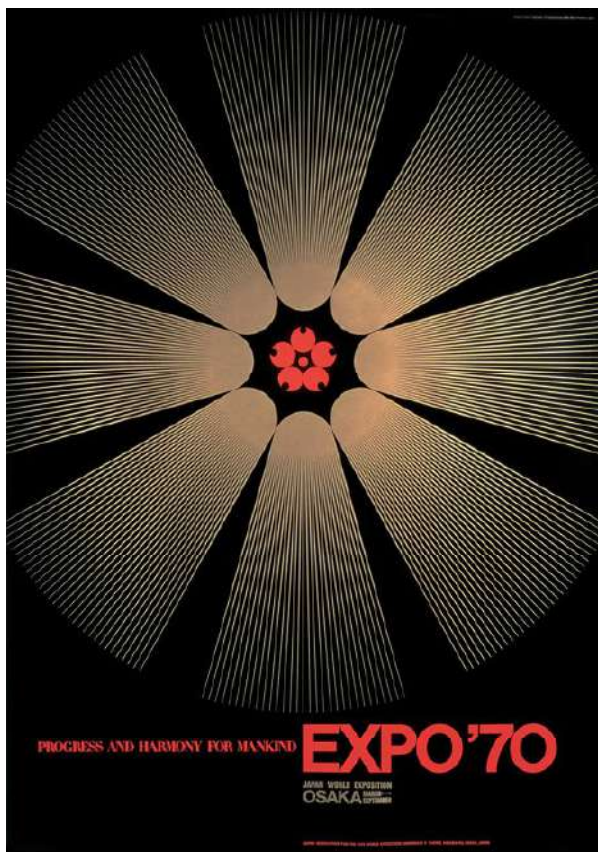




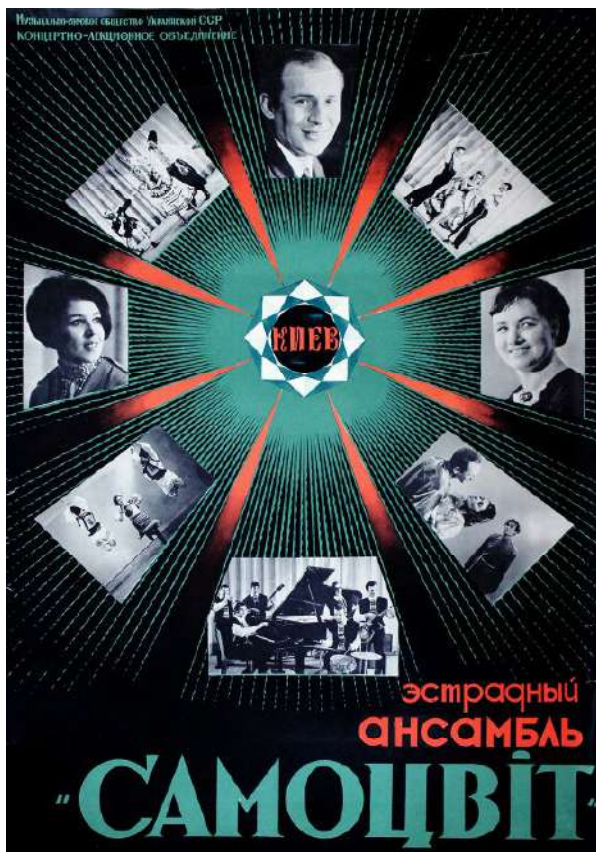
Іл. 1. Невідомий автор. Плакат для хору ім. Г. Верьовки. 1969 р.



Іл. 2. С. Кудряшов. Сільськогосподарський плакат. 1969 р.



Іл. 3. Ю. Камекура. Плакат для Експо '70 в Осаці (Японія). 1969 р.



Іл. 4. Невідомий автор. Плакат для ансамблю «Самоцвіт». 1971 р.

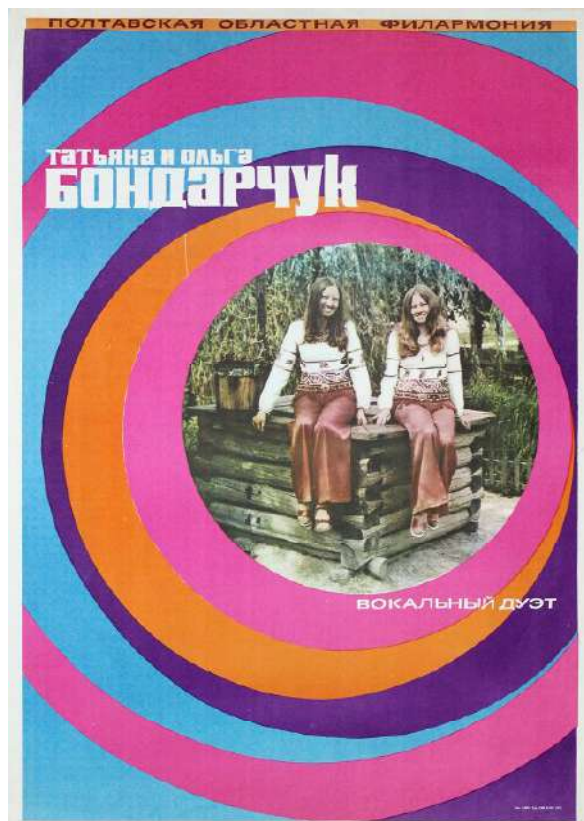




Іл. 5. М. Павлусенко. Плакат для видавництва «Мистецтво». 1972 р.



Іл. 6. Невідомий автор. Плакат для квартету «Явір». 1975 р.



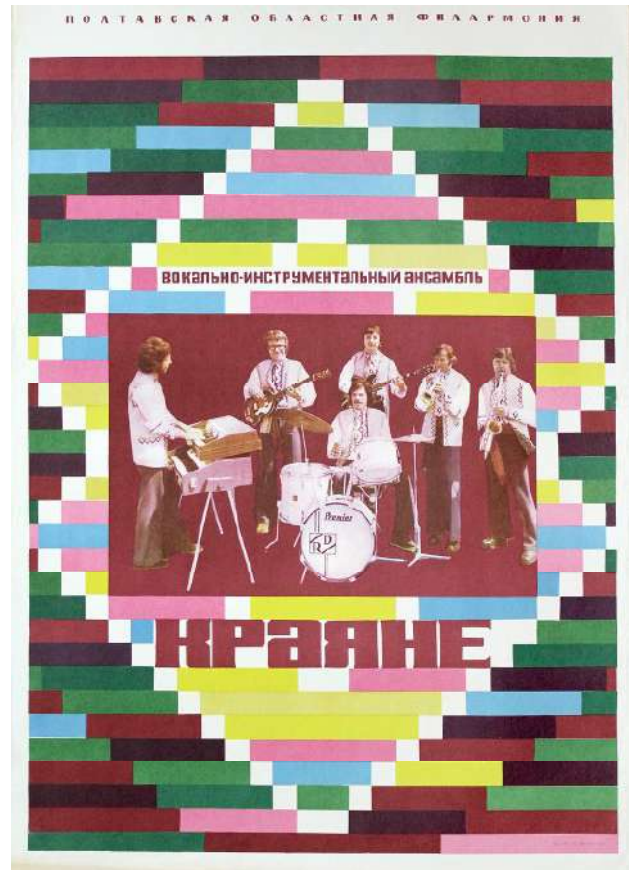
Іл. 7. Невідомий автор. Плакат для дуету сестер Бондарчук. 1974 р.



Іл. 8. Невідомий автор. Плакат для ансамблю «Смерічка». 1978 р.

Однак більшість дизайнерів, не вдаючись до плагіату, віддалено наслідували лінійні та кольорові ритми Ленса Ваймена й інших відомих авторів і творили власні композиції. Зрештою, для того щоб зрозуміти і перейняти доволі прості принципи дії періодичних структур, одночасного і послідовного контрасту, оптичного змішування кольорів, що були одними з головних в оп артї [9, с. 38–42, 69–73], не потрібно було досконало знати творчість представників цього напрямку. Подібні графічні вправи виконували всі студенти мистецьких закладів у рамках дисциплін «основи композиції» та «кольорознавство». Так, Микола Павлусенко у плакаті 1972 р. для видавництва «Мистецтво» пропонує надзвичайно просту конструкцію з квадратів різної величини (Іл. 5). Блакитні контури і червоні заповнення (кольори прапора УРСР) чергуються і створюють вібрацію, що приковує погляд. Жовтогарячий логотип видавництва на червоному тлі додає ілюзію оптичного мерехтіння. У плакаті невідомого автора 1975 р. для квартету «Явір» застосовано аналогічний до «Мехіко-68» прийом багаторазового відцентрового повторення контуру (Іл. 6). Цей прийом уже самим ритмом ліній створює візуальну напругу. Але автор додатково підсилює ефект чергуванням доповнюючих зеленого та червоного кольорів в однакових пропорціях. В обох прикладах, якщо умовно «обрізати» смуги з текстом, залишаться самодостатні твори оптичного мистецтва, схожі до тих, що в тому ж часі виставлялися в галереях на Заході. Прямий натяк на обрамлений твір оптичного мистецтва зустрічаємо в плакаті 1974 р. невідомого автора для ВІА «Мрія». Невеличкий реалістичний символ співаків — птах на мікрофоні — немовби перебуває всередині «картини», що своїми лінійними структурами дещо схожа на композиції Річарда Анушкевича. Всередині «картини», подібної до творів Віктора Вазарелі, вміщена квітка червоної рути на плакаті для однойменного ансамблю (авт. А. Сальников, 1979).

Як видно з наведених прикладів, найбільше поширення стилістика оп арту знайшла в українському естрадному плакаті. Причому в рекламних аркушах для гастролей вокально-інструментальних ансамблів (ВІА) «оптичні» композиції часто поєднуються з національно-ідентифікуючими елементами, передаючи таким чином повідомлення про українське походження колективу. Концептуально це були парадоксальні рішення, адже оп арт належить до абстрактного мистецтва, а його твори за своїм візуальним ефектом є глобально-універсальними. Загалом можна виділити три способи такого поєднання. Перший представляє вмонтовування реалістичних зображень і фотографій музикантів у сценічних (народних) костюмах до динамічного кольорового фону. Другий показує абстрактні ритми з упізнаваних стилізованих елементів, що символічно ілюстрували назву чи напрямок ансамблю. Третій спосіб демонструє перетворення орнамен-



Іл. 9. Невідомий автор. Плакат для ансамблю «Краяни». 1974 р.

тів народного мистецтва на спрощені геометричні структури.

Щодо першого способу варто зауважити, що сценічні костюми більшості популярних українських ВІА у 1970-х рр. були декоровані орнаментами, запозиченими з народного мистецтва. Модний сучасний крій поєднувався з вишивкою, тканиням і аплікацією, запозиченими з традиційного одягу. На рекламних плакатах постановочні чи репортажні фотографії одягнених таким чином артистів вказували на їхнє українське походження, в той час як яскравий динамічний фон додавав їм сучасного звучання. Фотографії учасників ВІА «Чорнобривець» (1972), дуету сестер Бондарчук (1974) (Іл. 7), ансамблів «Льонок» (1971) і «Краяни» (1974) вмонтовані в яскраві абстрактні композиції.

Другий спосіб демонструє плакат для ВІА «Смерічка» (1978) (Іл. 8), де музиканти у декорованих сценічних костюмах оточені не просто ритмічним фоном. Він складається із зигзагоподібних ліній, котрі утворюються від чергування стилізованих похилених донизу гілок карпатської смереки. Абстрактний мотив є разом із тим впізнаваним і «відчитуваним». Фоновий рапорт плаката для ансамблю «Десна» (1981) подібним чином розпізнається як хвилі річки. Щоправда, винесення тріо бандуристок на передній план, із реального в сценічний світ із підкресленими перспективами і не-



природнім освітленням, додає цій загалом простій композиції сюрреалістичного відтінку.

Третій спосіб поєднання абстракції оп арту з конкретикою комунікативних завдань також бере свої витoki з професійної мистецької та дизайнерської освіти. Автори пригадують, що в час їхнього навчання у 1960–1970-х рр. обов'язковим елементом програми було вивчення українського декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема копіювання, дослідження і творча стилізація орнаменту [2; 5]. В освіті дизайнерів-графіків робився наголос на його формальних властивостях: співставлення елементів і співвідношення з фоном, ритм, текстура, колір. Застосування цих знань і зібраного матеріалу в курсових завданнях з проектування заохочувалося і було поширене.

Більше чи менше стилізований народний орнамент і перетворення його на «оптичні» текстури бачимо у групі естрадних плакатів 1970-х років. Фото ВІА «Веселка» (1976) та ВІА «Мрія» (1979) представлені на фоні орнаментів, які ще можна розпізнати. Борис Дмитрюков сягає межі, де певні ознаки запозичення з народного ткацтва прочитуються, однак зигзагоподібний мотив за допомогою ретельно підібраних кольорових переходів наблизився до оптичної вібрації та «свічення», що є притаманним багатьом відомим творам цього напрямку. Ще далі пішов невідомий автор плаката 1974 р., створеного для ВІА «Краяни» з Полтави (Іл. 9). Ані орнаменту, ані окремих його мотивів тут нема — лише мерехтіння горизонтальних кольорових смужок. Проте традиція місцевого килимарства прочитується через відображення самої суті технології ткацтва — горизонтального переплетення кольорових ниток крізь вертикально натягнену основу. Кольорове тонування фотографії музикантів, перетворення тла на плоску пляму підпорядкувало її загальному ритму листа. Таким чином, в останньому плакаті модна і сучасна стилістика оп арту з'являється не як результат чистих геометричних експериментів, а внаслідок вивчення і перетворення народної традиції. Завдяки цьому формувалася конотація щодо української пісні та культури загалом як співзвучної глобальним течіям, що очевидно відчитували глядачі країн, куди ансамбль приїздив на гастролі.

Ще один вид професійної освіти дизайнерів у радянській системі був важливий для поширення абстрактного графічного виразу, співзвучного з оп артом. Адже найбільш масовою підготовкою фахівців займалися училища, технікуми, що випускали «художників-оформлювачів». (Згаданий Борис Дмитрюков, котрий виконував плакати для «Укрконцерту», був представником саме цього «цеху»). І хоч сферою їхньої діяльності переважно були так звані «ленінські кімнати», «кутки бойової слави», різноманітні «музеї» на підприємствах, у школах і т. п., агітаційні конструкції для міського середовища, окремі випускники виконували замовлення для поліграфії. При цьому специфіка навчан-

ня «оформлювачів» не передбачала самостійного виконання фігурних композицій чи портретів. Юрій Кужелюк, котрий упродовж багатьох років викладав на відділі художнього оформлення у Львові, пригадує: «А малювання людей не дуже було... В основному це був шрифт, плашки, заставки, прапори, символика» [4]. Таким чином, студенти-оформлювачі застосовували у своїх композиціях передовсім абстрактні геометричні засоби та колажі з існуючих елементів. Радянська термінологія називала такі плакати «декоративними», маючи на увазі, що автори тут користуються «мовою символів і атрибутів» [1, с. 232].

Художники з вищою мистецькою освітою доволі критично ставилися до «оформителів», закидаючи їм примітивний «ремісничий» підхід. Справді, у більшості розглянутих плакатів не знайдемо ані зображальної живописної майстерності, ані індивідуального авторського почерку, ані глибокого осмислення теми. Однак концептуально вони є найбільш близькими до картин західноєвропейських і американських представників оп арту, котрі часто говорили про свої твори не як про мистецтво, а як про ремесло. Відома стаття 1964 р. в журналі «Тайм», котра впровадила сам термін «оп арт», цитує учасника італійської «Групи N» Манфредо Массіроні: «Ми вважаємо себе техніками, у середньовічному сенсі, а не художниками» [10, с. 81]. Також і Віктор Вазарелі обстоював масовість мистецтва і масове його тиражування. Для нього «мистецтво більше не може мати божественного пояснення, лише прекрасне і дуже матеріалістичне» [11].

**Висновки.** Короткотривалий в мистецтві, оп арт як візуальний метод набув великого поширення у графічному дизайні, де його впливи відчувалися ще у 1980-х. Завдяки своїй універсальності і використанню базових законів оптики він порівняно легко вживався у різних країнах, у контексті різних соціальних і політичних обставин. Капіталістичні Великобританія і США, комуністичні Куба і СРСР однаково успішно адаптували цю візуальну мову в комерційних і політичних творах. Радянська критика формально засуджувала оп арт, як і інші напрямки пізнього модернізму, проте це стосувалося виключно образотворчого мистецтва. Не було й мови про експонування подібних творів на мистецьких виставках. Натомість у графічному дизайні 1970-х, зокрема українському, бачимо популярність і поширення «оптичних ефектів». Формально та змістовно нейтральні прийоми оп арту не входили в конфлікт ані з офіційною ідеологією, ані з вимогами замовників. Допоки ці яскраві композиції виконували прикладну функцію, не претендували на статус «творів мистецтва», вони мали велике поле у візуальному просторі радянської дійсності. Цей парадокс вчергове підтверджує важливість контексту повідомлення, яке могло бути водночас і забороною, і найбільш масовим. Що стосується комунікативних особливостей, у більшості українських

прикладів оп арт не був повністю абстрактним і нейтральним. Особливо цікавими є приклади, де «сучасність» графіки поєднується з національною ідентифікацією. Таким чином, в українському графічному дизайні оп арт був, з одного боку, стилістичним запозиченням, а з іншого — каталізатором нових рішень візуальної комунікації.

**Перспектива подальших досліджень.** Зважаючи на очевидну диспропорцію великої кількості виданих і збережених українських плакатів та відсутності їх серйозного наукового опрацювання, дослідження цих творів є вкрай важливим. Подальшого висвітлення потребують впливи інших напрямків модернізму на український радянський плакат 1960–1980-х років. Важливими будуть співставлення цих прикладів зі стилістично схожими творами графічного дизайну української діаспори.

#### Література:

1. Демосфенова Г. Советский политический плакат [Текст] / Г. Демосфенова, А. Нурок, Н. Шантыко ; под общ. ред. Ф. Калошина. — М. : Искусство, 1962. — 444 с.
2. Векленко О. Запис інтерв'ю від 23.02.2015 р. Харків. Бесіду провів В. Косів // Архів автора.
3. Кукаркин А. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество : культура и идеология [Текст] / А. Кукаркин. — М. : Политиздат, 1974. — 558 с.
4. Кужелюк Б. Запис інтерв'ю від 16.04.2015 р. Львів. Бесіду провів В. Косів // Архів автора.
5. Лесняк В. Запис інтерв'ю від 25.02.2015 р. Харків. Бесіду провів В. Косів // Архів автора.
6. Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий [Текст] / А. Стойков. — М. : Искусство, 1964. — 248 с. : ил.
7. Український друкований плакат 1965–1985 років з фондів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського [Текст] / Тетяна Галькевич, Олена Донець ; авт. вступ. ст. О. Донець ; відпов. ред. Г. М. Юхимець ; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. — К., 2016. — 924 с. : ил.
8. Alloway L. Notes on Op-Art [Текст] / Lawrence Alloway // The New Art. A Critical Anthology / Edited by Gregory Battcock. — New York : E. P. Dutton & Co., Inc., 1966. — P. 83–91. — ISBN 9780520201477.
9. Barrett C. Op Art [Текст] / Cyril Barrett. — New York : Studio, 1970. — 192 p. — ISBN 0670526851.
10. Borgzinner J. Op Art : Pictures That Attack the Eye [Текст] / J. Borgzinner // Time Magazine. — 1964. — October 23. — Vol. 84, no. 17. — P. 78–86.
11. Vasarely V. In his own words... Excerpts from the “Notes Brutes” (Rough Notes) 1946-1960 [Electronic resource] // Vasarely : the official artist web site. — Режим доступу : <http://www.vasarely.com/site/site.htm> (дата звернення : 31.09.2017). — Назва з екрана.

#### References:

1. Demosfenova, G., Nurok, A. & Shantyko N. (1962). *Sovetskiy politicheskii plakat* [Soviet Political Poster]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
2. Veklenko, O. & Kosiv, V. (2015, February 23). Interview with O. Veklenko. *Author's archive*. Kharkiv. (In Ukrainian).
3. Kukarkin, A. (1974). *Po tu storonu rastsveta. Burzhuznoye obshchestvo : kultura i ideologiya* [On the Other Side of Flourish. Bourgeois Society : Culture and Ideology]. Moscow : Politizdat. (In Russian).
4. Kuzheliuk, B. & Kosiv, V. (2015, April 16). Interview with B. Kuzheliuk. *Author's archive*. Lviv. (In Ukrainian).
5. Lesniak, V. & Kosiv, V. (2015, February 23). Interview with V. Lesniak. *Author's archive*. Kharkiv. (In Ukrainian).
6. Stoykov, A. (1964). *Kritika abstraktnoho iskusstva i yego teorii* [Critics of Abstract Art and Its Theories]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
7. Halkevych, T. & Donets, O. *Ukrayinskyi drukovanyi plakat 1965–1985 rokiv z fondiv Natsionalnoyi biblioteki Ukrayiny imeni V. I. Vernadskoho* [Ukrainian Printed Poster 1965–1985 from the Collection of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine]. (O. Donets, author of foreword ; H. M. Yukhymets', ed.) (2016). Kyiv : Nats. b-ka Ukrayiny im. V. I. Vernadskoho. (In Ukrainian).
8. Alloway, L. (1970). Notes on Op-Art. In *The New Art. A Critical Anthology* (G. Battcock, ed.), (pp. 83–91). New York : E. P. Dutton & Co., Inc. (In English).
9. Barrett, C. (1970). *Op Art*. New York : Studio. (In English).
10. Borgzinner, J. (1964, October 23). Op Art : Pictures That Attack the Eye. *Time Magazine*, 17 (84), 78–86. (In English).
11. Vasarely, V. In his own words... Excerpts from the “Notes Brutes” (Rough Notes) 1946–1960. *www.vasarely.com*. Retrieved from <http://www.vasarely.com/site/site.htm>. (In English).