

**ТИПОЛОГІЯ СТИЛЬОВИХ ПОХІДНИХ АР ДЕКО
(на матеріалі оформлення українських книжкових видань Львова
20–30-х рр. XX ст.)**

Роман Яців

*проректор з наукової роботи Львівської академії мистецтва,
канд. мистецтвознавства, заслужений діяч культури України*

22 березня 2000 р. на засіданні Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва НТШ було здійснено спробу означити проблему української специфіки Ар Деко¹. Розкрити питання типології стильових похідних Ар Деко в досвіді української книжкової графіки допоможуть дві узагальнюючі тези. *Теза перша*: Силкові поля українського Ар Деко мають превалюючу етнокультурну сутність і тяжіння. Разом з тим контекст українського модернізму мав низку чинників, через які транснаціональна естетика Ар Деко знайшла розуміння в українських практиків мистецтва. *Теза друга*: Вироблення українськими митцями 1920–1930 рр. універсальних формальних вартостей у широкому стильово-стилістичному ареалі стало підставою включення українського національного досвіду в загальноєвропейський. У цій проекції Ар Деко становить лише частку тих духовних пропозицій, на які був багатий український творчий геній при вивільненні з-під насильницьких культурних контекстів.

Виходячи з таких зауваг, багатий досвід графічного оформлення української книги варто розглядати в усій повноті концептуальних зв'язків національного і транснаціонального мистецького модернізму. Для цього є більш ніж достатньо підстав. Повертаючись до найбільш ранньої хронології виявів української мистецької самобутності (орієнтовно — два останні десятиліття XIX ст.), можна зафіксувати суголосність пошуків українськими художниками (О. Сластьон, О. Мурашко, С. Васильківський, М. Самокиш) нової формально-образної мови з тенденціями в оновленні всієї класичної системи мистецтв (“рух віднови” в Англії, зближення художньої освіти з прикладними спеціалізаціями мистецтва та ремеслами, а також суб'єктами промисловості). На цій історичній стадії українські митці активно працювали на імперському (російському)

© Яців Р., 2008

¹ Яців Р. Силкові поля українського ар-деко // Мистецтвознавство'2000.— Львів.— 2001.— С. 65-70.

книжковому і газетно-журнальному ринку, суттєво впливаючи на позитивні естетичні зрушення у цій галузі. Чимало відомих петербурзьких видань (“Всемирная иллюстрация”, “Нива” та ін.) містили ілюстрації на “малоросійську” тематику, а їх автори — здебільшого випускники Імператорської академії мистецтв, українці за походженням, — на рівні стильових рішень доволі швидко еволюціонували від академічного реалізму до синтетичного, модерністичного трактування форми зі щораз виразнішою орієнтацією на етнічні художньо-естетичні джерела. Нове покоління митців (В. Кричевський, Г. Нарбут, Ю. Михайлів, П. Холодний, М. Бойчук) закріпило цю тенденцію виробленням неостильових концепцій мистецтва на українській національній основі. Ідеологія “культурного сепарування” щодо “русского искусства” в імперському розумінні (цей рух найбільш виразно проявився у 1900–1910 рр. синхронно з виробленням політичної доктрини державної незалежності України) жодною мірою не позначилася на відкритості української художньої культури до усїєї сукупності світових мистецьких досвідів. Саме ця риса національного модернізму додала йому міжнародної опінії, а самі смисли національного мистецтва стали зрозумілими в полікультурних колах європейських мегаполісів.

Ця коротка ретроспекція дасть змогу більш предметно систематизувати практику українських графіків книги у наступних, 1920–1930 рр. Слід звернути увагу, що репрезентантами цієї творчої галузі у Львові на той час були художники, які тою чи іншою мірою були заангажованими національною формою мистецтва, вважали себе послідовниками Г. Нарбута, який був знаковою постаттю для кількох поколінь вітчизняних графіків. Так, Павло Ковжун, один з лідерів молодшої генерації митців, писав: “Нарбут нас графічно “українізував” — українська графіка Нарбута рішучо одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку та точне означення того, що ми називаємо сучасною українською графікою”². Розмірковуючи про значення книги в сучасному світі та роль у цьому професії митця, він зауважував: “...І ще зовсім недавно, який десяток-два років тому назад, коли графічна думка шукала ґрунту під свою діяльність у сучасних обставинах, шукати довго не довелося. Розвиток друкарської техніки так змеханізував кожную друковану річ, що все те, що виходило з-під друкарського станка, було разючо сухе й безвиразне. Не можна було одрізнити каталогу від книжки, що надихана і створена людською думкою, мала бути нашим безмовним товаришем і другом, а не тільки послугачем у міру потреб.

² *Ковжун П.* Неопубліковані праці Г. Нарбута // Нові шляхи.— Львів.— 1929.— № 1.— С. 79.

Така книжка і прийшла назустріч графіці, — такого поля діяльності шукала і графіка. Графіка іменно й омолодила таку “думаючу” книжку. Графіка дала їй не тільки одяг, — але ще дещо більше. Графіка дала їй вираз — очі, дала їй вражіння, яким вона представляється своїм читачам, дала їй індивідуальні риси, які і створили в свою чергу тип національної книги. Сьогодні дуже легко відрізнити книги окремих національностей — німецькі від французьких, польські від українських, українські від російських і т. д.”³.

П. Ковжун доволі виразно окреслив загальний контекст, у якому набрав динаміки процес пошуку українськими митцями національної ідентичності в самій формальній проблематиці графіки. Фактично ці думки були внесені в ідеологію діяльності Гуртка діячів українського мистецтва (ГДУМ) у 1920-ті рр. та Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ) у 1930-ті рр. Ще перші виставки ГДУМ (1923–1924) мали акцентовано національний характер саме завдяки цілісності матеріалу книжкової, а також газетно-журнальної графіки, в межах авторських експозицій П. Ковжуна, М. Бутовича, Р. Лісовського, П. Холодного та деяких інших митців. Характерно, що цю ідеологію, як вектор розвитку української графіки на перспективу, сповідувала група художників з Наддніпрянщини, які опинилися у Львові після поразки УНР. Постнарбутівська проблематика стилю стала естетичною домінантою для українських художників Львова на цілих два десятиліття, які, фактично, “покривають” цілий історико-мистецький період, що в масштабі всієї Європи був позначений процесами універсалізації стильових рис під “шапкою” Ар Деко. Разом з тим, у Львові на той час зберігалося ще одне потужне джерело впливу — Віденський Сецесіон, носієм ідей якого була Олена Кульчицька. На концептуальному і методологічному ґрунті сецесії ця художниця зуміла розбудувати неостильову стратегію українського модерну, ставши, таким чином, одним із фундаторів новітньої української графіки. Досвід О. Кульчицької розширював пошукове поле образотворчого мистецтва Львова 1920–1930 рр., посилюючи у ньому національно-ідентифікаційну лінію розвитку художньої форми.

Творчі біографії українських митців, які на той час працювали у Львові в сфері книжкової графіки, рясніють прикладами системної роботи з національними культурно-мистецькими ресурсами. Так, зокрема, у листі до директора Національного музею у Львові І. Свенціцького один з найцікавіших графіків М. Бутович у 1933 р. писав: “...живу тепер на селі в глухій околиці Карпат (в С. S. R.) і дуже мало під рукою музейного

³ Ковжун П. Неопубліковані праці Г. Нарбута // Нові шляхи.— Львів.— 1929.— № 1.— С. 76.

матеріалу, а він мені з огляду на характер моїх праць дуже буває потрібний. Зараз роблю приміром на замовлення рис[унки] килимів, укр[аїнської] посуду (сервіз), листівки (полтавське вбрання) і то все лише помацки інтуїтивно...”⁴. Результатами таких студій предметів української старовини ставали десятки й десятки унікальних малюнків обкладинок, орнаментальних віньєток, стилізованих шрифтових мотивів, які програмно несли ідею національної художньої форми. До найбільш значущих робіт, виконаних для львівських книжкових і газетно-журнальних видавництв, належали серії малюнків обкладинок Павла Ковжуна до видань творів І. Франка, ініційованих видавцем і громадським діячем Ф. Федорцевим, до книг видавництв “Живі Гроби”, “Світ Дитини”, “Нові Шляхи” та ін., серії обкладинок М. Бутовича до журналів “Нова Хата”, “Літопис Червоної Калини” та ін., обкладинки Р. Лісовського до книг видавництв “Світ Дитини”, “Світ” та ін., Е. Козака і Р. Чорнія до серійних видань видавничого концерну І. Тиктора “Українська Преса”, С. Гординського до книг видавництв “Ізмарагд”, “Варяг” та ін., малюнки О. Кульчицької для видань популярної серії “Нашим найменшим”. Кожна група цих творів містить певну комбінацію стилістичних рис, що виражають українську специфіку Ар Деко як стильового конгломерату. Зважаючи на те, можна запропонувати типологію стильових похідних Ар Деко на матеріалі оформлення українських книжкових видань Львова 1920–1930 рр.

Якщо для графіки Олени Кульчицької базовим виступає Віденський Сецесіон, а елементом, що збагачує стильову палітру — українське народне декоративне мистецтво, то для творчості Павла Ковжуна визначальним є успадковане від Г. Нарбута необароко з елементами експресіонізму, кубофутуризму, конструктивізму. Приблизно такої ж конфігурації набули формальні ідеї графіки в Миколи Бутовича та Роберта Лісовського, лише у різних модифікованих співвідношеннях. Відчутніше змінилася “карта” стильових рис графіки у львівських художників молодшого покоління. Як засвідчують твори Едварда Козака, Романа Чорнія та Святослава Гординського, найбільш активних митців цієї творчої галузі в 1930-х рр., базовою формою для всіх виступало універсальне Ар Деко (можливо, більше в німецькій, аніж французькій, редакції), натомість елементами виступили необароко, неовізантинізм та неопримитивізм, теж у різній структурній конфігурації.

Таким чином, естетична привабливість українських книжкових видань Львова 1920–1930 рр. забезпечувала сукупність творчих досвідів митців,

⁴ Лист М. Бутовича до І. Свенціцького зберігається в Архіві Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького.

які в різних співвідношеннях базових систем стилю щодо елементів розбудували цілісне мистецьке явище. Зазначимо, що питома вага цього явища не зводилася виключно до рис національного мистецького продукту, а набула резонансу по всій Європі шляхом виставок української графіки (Брюссель, Прага, Варшава, Берлін, Рим) та публікацій у престижних фахових журналах Німеччини, Чехословаччини, Польщі, Росії. Міжнародному успіху української книжкової графіки додавала й та обставина, що при очевидних універсальних рисах Ар Деко як стильового конгломерату вітчизняні митці знайшли дієвий спосіб маніфестації національної ідентичності через стиль. З відстані часу естетичний еквівалент цих пошуків стає більш ніж очевидним.

ТИПОЛОГІЯ СТИЛЬОВИХ ПОХІДНИХ АР ДЕКО (на матеріалі оформлення українських книжкових видань Львова 20–30-х рр. XX ст.)

Роман Яців

*проректор з наукової роботи Львівської академії мистецтва,
канд. мистецтвознавства, заслужений діяч культури України*

Здійснено спробу систематизації наукових поглядів на сукупність ідей української книжкової графіки Львова міжвоєнного двадцятиліття, коли була налагоджена сприятлива та ефективна співпраця видавців і художників у розбудові національної моделі книговидавничої справи. Особливого інтересу цьому явищу додає та обставина, що у Львові зіставилися різні стратегії розвитку української та модерної графіки в широкому діапазоні неостилів (неовізантинізм, необароко, неопримітивізм) та деяких радикальних течій європейського модернізму (футуризм, експресіонізм, кубізм, сюрреалізм та ін.). На рівні виробленої формально-пластичної мови відбулося зближення національної та загальноєвропейської парадигм мистецтва.

Ключові слова: Ар Деко, неостиль, модернізм, неовізантинізм, необароко, неопримітивізм.

**TYPOLOGY OF STYLISH DERIVATIVES OF ART DÉCO
(On material of decoration of ukrainian books in L'viv in 1920–30-s)**

Roman Yatsiv

*Vice-Rector for Scientific Activity, L'viv Academy of Art,
Candidate of Art Science, Honoured Worker of Culture of Ukraine*

The article deals with an attempt of systematization of scientific ideas of Ukrainian book graphic arts in L'viv in interwar twenty-year period, when the favourable and effective collaboration of publishers and artists was organized in order to develop national model of publishing business.

This phenomenon attracts special interest due to the circumstances, that different strategies of development of Ukrainian and modern graphic arts in L'viv collided in the wide range of Neostyles (Neo-Byzantine art, Neo-Baroque, Neo-Primitivism) and some radical flows of European Modernism (Futurism, Expressionism, Cubism, Surrealism etc.).

Approachment of national and European paradigms of art took place at the level of the elaborated formal and plastic language.

Keywords: Art Déco, Neostyles, Modernism, Neo-Byzantine art, Neo-Baroque, Neo-Primitivism.

**ТИПОЛОГИЯ СТИЛЕВЫХ ПРОИЗВОДНЫХ АР ДЕКО (на материале
оформления украинских книжных изданий Львова 20–30-х гг. XX ст.)**

Роман Яцив

*проректор по научной работе Львовской академии искусств,
канд. искусствоведения, заслуженный деятель культуры Украины*

Осуществлена попытка систематизации научных взглядов на совокупность идей украинской книжной графики Львова междувоенного двадцатилетия, когда налаживалось благоприятное и эффективное сотрудничество издателей и художников в построении национальной модели книгоиздательского дела. Особый интерес этому явлению добавляет то обстоятельство, что во Львове сосуществовали разные стратегии развития украинской и модерной графики в широком диапазоне неостилей (неовизантизм, необарокко, неопривитивизм) и некоторых радикальных течений европейского модернизма (футуризм, экспрессионизм, кубизм, сюрреализм и др.). На уровне созданного формально-пластического языка произошло сближение национальной и общеевропейской парадигм искусства.

Ключевые слова: Ар Деко, неостиль, модернизм, неовизантизм, необарокко, неопривитивизм.