

**Василь Косів** **Vasyl Kosiv**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри графічного дизайну  
Львівської національної академії мистецтв

Candidate in Art Studies,  
Associate professor, Graphic Design Department,  
Lviv National Academy of Arts

vasylkosiv@yahoo.com +38 (067) 371-11-40 orcid.org/0000-0002-8826-0135

## ТВОРИ В. КРИЧЕВСЬКОГО ТА Г. НАРБУТА У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 1945–1989 РОКІВ: ЦИТАТИ Й ПАРАФРАЗИ

### V. KRYSHEVSKY AND H. NARBUT LEGACY IN GRAPHIC DESIGN OF UKRAINIAN DIASPORA FROM 1945–1989: QUOTATIONS AND PARAPHRASES

**Анотація.** У статті розглянуті приклади цитат і парафраз творів В. Кричевського та Г. Нарбути у графічному дизайні української діаспори 1945–1989 років. З'ясовано, що ці методи пов'язані з переконанням про існування «українського стилю» як набору конкретних графічних елементів, а також пригадуванням про період існування Української Держави. Візуальні цитати включають репродукції відомих творів, використання вибраних фрагментів чи мотивів, у той час як парафрази демонструють численні авторські інтерпретації. Наведені твори показують, що метою цитат і парафраз у графічному дизайні діаспори були нові візуальні розповіді про першоджерело, тому вони не приховували, а своєрідно «переспівували» відомий мотив.

**Ключові слова:** твори В. Кричевського та Г. Нарбути, графічний дизайн, українська діаспора, український стиль, цитати, парафрази.

Оця риска, лінія і штрих живуть і повсякчас нагадують людям  
про життєздатність і непереможність української культури і українського руху.  
В. Січинський

**Постановка проблеми.** В українському графічному дизайні ХХ століття, серед різноманіття суспільних обставин та великої палітри стилістичного виразу, спостерігаємо яскравий феномен. Певний набір графічних елементів і формальних прийомів упродовж десятиліть залишається незмінним і повторюється у найрізноманітніших контекстах. Як правило, у зв'язку з цим вживається означення «український стиль», який був вироблений упродовж 1910–1920-х зусиллями Василя Кричевського, Михайла Бойчука та Георгія Нарбути, а також їхніх учнів та послідовників. Переконання щодо здатності певної графічної стилістики позначати національність було важливим для дизайнерів. «Нарбут нас графічно “українізував” — українська графіка Нарбути рішучо одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку та точне означення того, що ми називаємо сучасною українською графікою», — писав Павло Ковжун у 1929 році [9].

Згадане «точне означення», окрім концептуального виміру та продовження авторських експериментів зі стилістикою ар-деко, мало більш дослівну реалізацію. Адже якщо конкретні історичні твори мають властивість національної ідентифікації, їх можна (і потрібно) використовувати з цією метою. Такий підхід був особливо популярний у середовищах повоєнної української еміграції у Захід-

ній Європі, США і Канаді. «Третя хвиля» діаспори зпоміж численних завдань громадського життя на перше місце ставила збереження (а відповідно, й постійну репрезентацію) національної ідентичності. Окремі роботи В. Кричевського та Г. Нарбути якнайкраще підходили для цієї місії. Від кінця 1940-х до кінця 1980-х на обкладинках періодичних видань, що поширювалися «у вільному світі», можна побачити репродукції їхніх творів, вибрані фрагменти і мотиви, вмонтовані у нові композиції чи у варіантах авторських перемалювань. Вживаючи термінологію відповідних літературних прийомів, ці підходи можна трактувати як візуальні цитати й парафрази. Якими ж були комунікативні стратегії такого використання? Які твори були популярнішими і чому? Відповіді на ці запитання важливі для розуміння мистецьких процесів ХХ століття, а також функцій графічного дизайну як масової візуальної комунікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання формування та поширення «українського стилю» висвітлювалися у дослідженнях творчості В. Кричевського [19; 4; 14], М. Бойчука [18; 10], Г. Нарбути [1; 17; 3] та їхніх послідовників [16; 6]. В окремих публікаціях поняття «українського стилю» уточнюється, вживаються терміни «національний модерн» [18, с. 6, 55], а також «українська версія ар-деко» [2]. Останнє формулювання, а саме вклю-

чення «українського стилю» в ширший контекст європейського ар-деко пропонували А. Банцєкова [2], Р. Яців [21], О. Лагутенко [12]. Відзначаючи український характер стилістики певного твору, мистецької спадщини окремої особи чи групи художників, автори публікацій здебільшого наголошували на важливості національної ідентифікації у широкому культурному та політичному контексті. Використання терміну «український стиль» у мистецькій критиці, застосування впізнаваних його елементів у численних мистецьких і дизайнерських творах отримало також негативні оцінки. Першим застереження з приводу «занадто частого і неправдивого вживання» поняття «український стиль» висловив один із його творців В. Кричевський ще у 1914 році [11, с. 88]. Згодом, в українській діаспорі критично висловлювалися Ю. Шевельов, Я. Гніздовський [5, с. 2], І. Лисяк-Рудницький [13, с. 55], Ю. Соловій [20, с. 187–188].

На відміну від ретельного вивчення періоду формування і становлення «українського стилю» 1910–1920-х років, окреслення національних ознак у творах другої половини ХХ століття залишається доволі розмите. Дослідники вказують на вплив відомих особистостей (передовсім Г. Нарбута) на молодших авторів, але не зосереджуються на конкретних механізмах еволюції стилістики. Що ж стосується використання фрагментів відомих творів у нових композиціях чи інтерпретацій впізнаваного мотиву, такі методи не знаходять висвітлення у мистецтвознавчій літературі. Очевидно, що в контексті аналізу мистецького процесу і творчих особистостей у ньому приклади відвертого цитування чи запозичення елементів чужої роботи були неоднозначними, тому дослідники про них не згадують. Зважаючи на це, методологічно оправданим підходом є розмежування образотворчої та дизайнерської спадщини і розгляд творів графічного дизайну (зокрема, обкладинок періодичних видань, корпоративної ідентифікації), насамперед з точки зору вирішення комунікативних завдань.

**Мета статті** — простежити використання творів В. Кричевського та Г. Нарбута у творах графічного дизайну української діаспори 1945–1989 років. До розгляду залучаються як прямі цитати — повні композиції або їх фрагменти, перенесені до іншого контексту, так і парафрази — творчі інтерпретації впізнаваних мотивів.

**Виклад основного матеріалу.** На одному кінці умовного спектру такого використання були репродукції відомих творів як елементів візуальної ідентифікації українських організацій та дизайну періодичних видань. Серед усіх джерел найбільший вплив на послідовників мали обкладинки і заставки для журналу «Мистецтво» 1919–1920 років авторства Г. Нарбута. «Згадані заставки — це завершена досконалість, сума всіх досягнень Нарбута» — захоплюється В. Січинський цими роботами [17]. «Нарбут усе життя виборював цей ідеал, а напередодні передчасної кончини сягнув його», — говорить про «Мистецтво» П. Білецький [3, с. 23].

Найпопулярнішою із цієї серії була заставка Г. Нарбута «Поезія» для журналу «Мистецтво» 1919 року. Цікавий ідеологічний прийом її використання бачимо у прорадянському виданні «За Синім Океаном», що виходило у 1959–1964 роках в Нью-

Йорку. На обкладинках двічі (ч. 2 за 1959 і ч. 2 за 1960 рік) вміщувалася репродукція цієї заставки. Таке візуальне повідомлення маніфестувало патріотизм і відданість українській культурі видавців, а разом з ними — й авторів з Радянської України. З надією на лояльність і вплив на частину діаспорних організацій, редакція використовувала також інші графічні засоби (стилістика шрифту, тематика ілюстрацій), однак відомий твір Г. Нарбута мав подвійну силу. З одного боку, українська еміграція шанувала його автора як уособлення «національного» художника, з іншого — була нагода пригадати про його співпрацю з радянською владою. На буклеті до експозиції творів українських жінок в рамках Міжнародної виставки мистецтва і промисловості в Нью-Йорку 1953 року репродукція цієї заставки може трактуватися як ілюстрація до образу української жінки. В іншому випадку вона з'являється на обкладинці буклету Третього світового конгресу українського жіноцтва в Торонто 1977 року, де, на відміну від американських видань, які вказують на «майстра Ю. Нарбута», нічого не згадано про авторство обкладинки.

Репродукування Г. Нарбута у виданнях діаспори не завжди можна пояснити прив'язкою до конкретної тематики. Інколи воно суперечить комунікативній концепції. Так, буклет виставки «сучасних українських мистців», що відбулася на початку 1950-х років у Вашингтоні, на своїй обкладинці подає репродукцію іншої заставки з цього циклу 1919 року — жінку з дитиною, які сплять на снопі. Як впливає з назви, а також з каталогу робіт, у виставці брали участь лише живі на той час автори (у тому числі, найстарший з них — В. Кричевський), однак представляла її робота, виконана три десятиліття тому. Пояснення цього може бути єдине — у візуалізації назви виставки наголос зроблений не на слові «сучасних», а на означенні, що художники є «українськими»; національну ідентичність тут позначає твір Г. Нарбута.

У листопадовому випуску за 1955 р. журналу «Дніпро», що виходив у Чикаго, заставка «Поезія» використана на одній із сторінок видання як кінцівка. Виглядає, що макетувальнику потрібно було заповнити місце, що залишилося біля рекламної вставки. Це місце заповнює вузька колонка тексту про Моцарта (без жодної на те причини), а невеликий простір під цією колонкою зайняла робота Г. Нарбута. За змістом — не логічна, за формою — не масштабна; що ж могло бути причиною такого її трактування? Очевидно, що внаслідок багаторазових повторів, глядач вже не сприймав її мистецькі якості, натомість вона перетворилася на певний подразник-нагадування про «українську справу». В. Січинський, захоплюючись заставками Г. Нарбута, говорить про щось більше, ніж майстерність автора: «Але все-таки найкращі речі до часопису “Мистецтво” — ніби завершення цієї творчості великого мистця, ніби заповіт для українських мистців на всі часи, ніби графічний символ українського відродження!» [16; 17]. Без сумніву, сприяла поширенню цього твору його формальна виразність, котра забезпечувала легке відтворення і швидке запам'ятовування. Проте головним, мабуть, є найбільш вдалий синтез елементів «українського стилю», що й перетворило його на символічний «заповіт».

Іншою стратегією використання творів В. Кричевського та Г. Нарбути у графічному дизайні 1940–1980-х було більш чи менш буквально цитування фрагментів відомих творів. Методи цитування включали як вмонтування історичної графіки до нової композиції за принципом колажу, так і її нове перемалювання, що, однак, не шкодило впізнаваності першоджерела. Прикладом такого підходу є обкладинка і титул до першого випуску видання Об'єднання українських письменників «МУР», що вийшло у Штутгарті 1946 року. Євген Наконечний (Блакитний) пропонує тут два відмінні твори, однак в кожному використовує фрагмент роботи свого вчителя — В. Кричевського, виконаної для уряду УНР. На обкладинці — це рамка малого державного герба, на титульній сторінці — «дерево» і шрифт з лицьового боку двогривневої банкноти. При цьому близька до сецесійної стилістика банкноти В. Кричевського у виданні 1946 року сприймається суперечливо, особливо якщо зважити, що серед редакторів й авторів були такі противники повернення до минулого, як Юрій Шевельов. Та все ж ідея мистців як репрезентантів держави, а не лише вільних у творчому самовираженні особистостей, у цьому випадку перемагає.

Рамка малого державного герба В. Кричевського використовувалася в численних емблемах як декоративне оточення основного символу, котрий в такому поєднанні отримував відповідне ідеологічне забарвлення. Характерним прикладом є обкладинка «Календаря Світла» на 1984 рік (Торонто) авторства Івана Дроздовського, де ця рамка оточує зображення собору Св. Юра. В середині 1980-х хвиля популярності цієї рамки спостерігається у зв'язку з розробкою емблем 1000-ліття Хрещення України. Незважаючи на те, що деякі представники найвищої церковної влади намагалися затвердити єдину «офіційну» емблему святкування, багато єпархій, церковних та світських організацій користувалися своїми варіантами. На багатьох з них бачимо поєднання християнської та національної символіки, де національну представляє робота В. Кричевського. Особливо цікавою є версія без тризуба, де для національної ідентифікації було достатньо впізнаної рамки.

Ще одне джерело запозичень — реверс банкноти 100 гривень авторства Г. Нарбути, а саме композиція з двома колонами, заповненими рапортом з рівносторонніх трикутників. Наприкінці 1940-х — початку 1950-х її активно використовує Богдан Бодурків у Вінніпегу. На обкладинках видання музичних творів О. Кошиця, календаря історичних подій «Український Літопис», брошур із серії «Самоосвіта» авторські композиції обрамлені двома колонами. Ці приклади показують відхід від прямого цитування — вертикальний формат не дозволив зберегти оригінальну композицію, характер капітелей змінений (на обкладинці «Літопису» їх взагалі немає), простір посередині заповнений авторськими шрифтовими композиціями та персонажами. Однак впізнана основа — дві колони з виразним рапортом — була достатньою для пригадування про першоджерело. Значно ближчою до роботи Г. Нарбути є грамота Союзу українок Америки, де аналогічна горизонтальна композиція повторює не лише колони, а й інші орнаментальні

елементи. Таким чином, парафраза могла бути більш віддаленою чи ближчою до оригіналу, демонструючи можливі авторські інтерпретації.

Одним із найпопулярніших джерел цитат і парафраз була поштова марка Г. Нарбути 1918 року з профілем дівчини у вінку, вписаному у восьмикутник. Її оригінальна функція — ідентифікувати Українську Державу — була хоч і короткочасною, але встигла закарбуватися у свідомості. У середовищах діаспори це неодноразово використовувалося у вирішенні різноманітних завдань візуальної комунікації. Декілька прикладів показують пряме цитування. У 1951 р. в Нью-Йорку засновується Союз українських філателістів і в основу своєї емблеми (авторства Святослава Яцушка) бере марку Г. Нарбути (Іл. 1). Зображення дівчини з цієї марки стає емблемою Українського народного архіву та Музею-бібліотеки в Детройті (Іл. 2). У випадку філателістів присутня тематична спорідненість і підкреслюється саме марка як об'єкт колекціонування, на емблемі музею вона може трактуватися як історичний артефакт, тому в обох випадках цитати виглядають цілком переконливо.

Парафрази марки Г. Нарбути показують широкі можливості цього методу (Іл. 3). Богдан Божемський в дизайні обкладинки журналу Організації українок Канади «Жіночий Світ» за 1953 рік зберігає кожен з елементів відомого зображення, але перемальовує їх у своїй манері. (Показово, що фон навколо дівчини автор заповнює рапортом з трикутників, цитуючи інше джерело.) Петро Андрусів на обкладинці американського журналу «Наше Життя» за 1947 рік ще вільніше трактує оригінал. Дівчина повертається в іншу сторону, восьмикутник витягується по вертикалі, риси обличчя менш стилізовані. Але незважаючи на ці зміни, глядач впізнає «ту саму» дівчину. Варто наголосити, що і Б. Божемський, і П. Андрусів могли намалювати свої, більш «оригінальні», варіанти українки для жіночих видань, але не зробили цього. Схожий комунікативний прийом і одну з найцікавіших парафраз демонструє Роберт Лісовський в дизайні «цеголки» для Фонду української дитини у Великобританії (1960-ті роки). Він немовби показує, якою була українка Г. Нарбути в дитинстві. Той самий восьмикутник, заповнений сіткою, вінок, коса, намисто — тут достатньо підказок, щоб відчитати потрібне повідомлення. Кожен з авторів пригадав марку Г. Нарбути по-своєму, можемо розпізнати характерні авторські почерки. Але разом з індивідуальним графічним виразом зберігається зв'язок з оригіналом та формуються додаткові конотації.

Взірцями «точного означення» українського ар-деко, цитованими в діаспорі, були не лише твори, пов'язані з Українською Державою. Окрім державної символіки, банкнот і марок, декілька декоративних елементів отримали настільки чітку «національну» конотацію, що були здатні самостійно забарвлювати візуальне повідомлення як «українське». Таким є мотив перев'язаного букета Г. Нарбути. Обкладинка журналу «Зорі» (№ 1, 1919 рік), журналу «Мистецтво» (№ 3, 1919 рік) містять дещо відмінні, проте впізнавані варіанти цього мотиву. Згодом свої версії запропонують інші дизайнери, але основа залишатиметься незмінна. Ще



## УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ АРХІВ МУЗЕЙ-БІБЛІОТЕКА

UKRAINIAN-AMERICAN ARCHIVES MUSEUM and LIBRARY, INC.  
11756 CHAREST STREET \* PHONE: 366-9764 \* DETROIT, MICHIGAN 48212  
MUSEUM IN WARREN, MICH. \* 26601 RYAN ROAD, 48091



1. Святослав Яцушко. Емблема Союзу Українських Філателістів (Нью-Йорк, 1951 р.)
2. Невідомий автор. Фірмовий бланк Українського Народного Архіву та Музею-Бібліотеки (Детройт, кінець 1950-х років).
3. Зліва направо: Георгій Нарбут — Марка УНР (Київ, 1918 рік), Богдан Божемський — фрагмент обкладинки журналу «Жіночий Світ» (Вінніпег, 1951 рік), Петро Андрусів — фрагмент обкладинки журналу «Наше Життя» (Філадельфія, 1947 рік), Роберт Лісовський — фрагмент «цеголки» Фонду Української Дитини (Лондон, 1960-і роки).

один мотив Г. Нарбута — виноградна лоза з характерними вигинами ліній та великими плодами, заповненим геометричною структурою. Цю лозу В. Січинський так і називає — «нарбутівською» [16; 17]. Два інші популярні мотиви мають авторство В. Кричевського. Перший — це декоративне зображення павича, котрий спочатку з'являється на обкладинці книжки «Культурно-національний рух» 1912 року. Згодом цей мотив відтворюється в наближенні до українського народного орнаменту — таким він постає на обкладинці видання Д. Щербатківського «Українське мистецтво» (1918 і 1926 роки). Саме останній варіант і став об'єктом неодноразового наслідування. Другий мотив — рапорт симетричних (рівносторонніх) трикутників — за своїм поширенням в українському графічному дизайні ХХ століття став найбільш універсальним.

Названі, а також деякі інші мотиви мали виключно декоративне призначення, тому потреби прямого цитування не було (на відміну від геральдики чи дизайну банкнот), тому в діаспорних творах вони майже завжди зазнають модифікації. Подібно до літературної парафрази, першоджерело виразно впізнається, однак видимою є також авторська манера і техніка. Модифікований, проте впізнаваний мотив Г. Нарбута — букет в глечуку — знаходимо на звороті обкладинки «Українського календаря» (Варшава) на 1974 рік авторства Всеволода Кармазіна-Каковського. Оточений рамкою та іншими декоративними елементами тут він сприймається як шанований твір образотворчого мистецтва, а не скромна графічна заставка. Ще більшої модифікації зазнала композиція Г. Нарбута

з титульної сторінки журналу «Мистецтво» 1919 року на обкладинці С. Яцушка для журналу «Філателіст» (Нью-Йорк) початку 1950-х. Тут вона повторює загальну композицію, при цьому окремі елементи змінюють свою стилістику.

Окрім цитат і парафраз, «український стиль» у 1940–1980-х продовжив свою еволюцію разом з авторськими графічними манерами. Під впливом робіт В. Кричевського, М. Бойчука та Г. Нарбута у певний період своєї творчості перебувала більшість українських графіків, деякі стали їхніми прямими послідовниками у графічному дизайні, впродовж десятиліть розвиваючи впізнавану стилістику. Не всі мали нагоду особисто знати творців «українського стилю», проте з щирим ентузіазмом долучилися до його розвитку. Ф. Ернст відзначає, що до безпосередніх учнів Нарбута, котрі стали на самостійний творчий шлях, можна зарахувати лише Роберта Лісовського, Леся Лозовського та Марка Кинарського. «Оце є школа Нарбутова у стислім розумінні цього слова. Проте справді вона є ширша, захоплює більші кола нашої молоді, яка хоч і не працювала під безпосереднім керівництвом славного графіка, але не могла не захопитись його формальними досягненнями, його чудесно “знайденими” шрифтами, його трактуванням мотивів народного мистецтва, принципами будови обгортки, самим його шуканням національно-українського стилю» [7, с. 32].

Із трьох згаданих Ф. Ернстом графіків продовжив працювати після війни лише Р. Лісовський. Зв'язок з видатним учителем зберігається у його дизайнерських роботах 1940–1970-х, на це вказу-

вали всі, хто аналізував його творчість. В. Січинський називає його «найулюбленишим учнем Нарбута» [16, с. 21], В. Попович показує спільність творчого методу: «Він, як і його вчитель Ю. Нарбут, мав звернений зір до нашого буйного й оригінального графічного мистецтва XVII–XVIII віків і нав'язуючи до нього, бажав творити нове українське мистецтво» [15, с. 36]. Авторська манера Р. Лісовського, котра яскраво проявляється в обкладинках для видань Союзу українців у Великій Британії 1950-х років, присутня вже в його ранніх роботах (наприклад, в обкладинці альманаху «Молода Україна» на 1924 рік), а ті, у свою чергу, виказують досвід роботи в майстерні Г. Нарбута. Багаті та дещо важкі барокові фактури орнаментів і шрифтів у загальноєвропейському контексті можна також співставити з німецькими прикладами, особливо т. зв. нотгельдами початку 1920-х, але вони однозначно прочитуються як українські.

Найближчою до Г. Нарбута була стилістика графічних робіт Михайла Дмитренка. І хоч в монументальному і станковому малярстві художник реалізує настанови свого безпосереднього колеги і вчителя Федора Кричевського, у творах графічного дизайну він виразно приєднується до символічної «школи Нарбутової». «Його обкладинки, форзаци та інші зразки книжної графіки виразного українського стилю гармоніюють з графічною школою славетного Нарбута», — таку характеристику дизайнерським роботам автора подає В. Січинський [16, с. 34–36]. Сам М. Дмитренко в листі до колеги Івана Кейвана так говорить про свою творчість: «До стилевих композицій я відношу свої прагнення на підставі народного характеру творчості, кристалізувати притаманний наш український дух. В цьому напрямі мені допомагають мої духові вчителі, такі як Юрій Нарбут, Василь і Федір Кричевські та Михайло Бойчук» [Кейван, с. 17–20]. На відомій обкладинці до першого випуску журналу «Українське мистецтво» (Мюнхен, 1947 рік) бачимо пряме наслідування стилістики Г. Нарбута. І хоч трактування кистей, стіп і, особливо, голови фігури відображають вплив Ф. Кричевського, а в деяких деталях цілком співзвучні з прийомами соцреалізму, всі інші елементи композиції є немовби продовженням нарбутівських заставок до журналу «Мистецтво» 1919 року. Очевидно, крім класичного зв'язку «вчитель — учень», тут маємо справу з ідеологічним маніфестом. М. Дмитренко, без сумніву, навмисне відтворює авторську манеру Г. Нарбута в журналі, котрий своєю появою і назвою проголошував продовження перерваної традиції. Ця маніфестація присутня також на заставках для афіш Тижня української культури, котрий відбувався в Мюнхені у 1948 році, Українського народного театру під керівництвом Г. Ярошевича та роботах для Української санітарно-харитативної служби. Загалом, до початку 1950-х років в дизайнерських роботах М. Дмитренко залишається тісніше пов'язаний з Г. Нарбутом; від середини 1950-х і до кінця творчого шляху він дещо віддаляється і виробляє власну манеру трактування фігури людини, котра, проте, пов'язана з «духовими» наставниками.

Окремі елементи стилістики українського ар-деко розвиває у своїх дизайнерських роботах Ми-

кола Бутович. Найбільш співзвучними для цього автора були декоративні картуші, а також рапортні композиції Г. Нарбута. Під впливом Нарбутової обкладинки для першого номера журналу «Зорі» (1919 рік) він виконує обкладинку «Альманаху Українського Народного Союзу» на 1952 рік (повторена як обкладинка календаря «Свободи» на 1956 рік) та обкладинку «Ювілейної Книги» для цієї ж організації. У Календарі «Свободи» на 1955 рік М. Бутович звертається до іншої обкладинки Г. Нарбута — першого числа журналу «Мистецтво» 1920 року, де рапорт складається з геометричної модульної сітки. Хоча в цій роботі достатньо інших національних ідентифікаторів (характер кирилиці, мотиви народного мистецтва), за формою картуша і композицією фону вона нав'язує до відомого твору 1920-х.

З усіх авторів графічного дизайну діаспори найбільше розвинув стилістику українського ар-деко Мирон Левицький (Лев). Цей художник упродовж 1940–1980-х, демонструючи лояльність до відомих класиків, не лише використовує їхні прийоми, але знаходить для них нові графічні інтерпретації. При цьому, намагаючись бути актуальним в сучасному мистецькому процесі, він опрацьовує щоразу інші варіанти. В роботах М. Левицького «український стиль» не тільки продовжує своє життя на еміграції, він розвивається згідно з тенденціями часу. Намагання модифікувати мотиви В. Кричевського та Г. Нарбута бачимо вже у серії листівок 1946–1948 років. Автор значно вільніше за інших художників поводить за геометричними рапортами, котрі зберігають характер ар-деко, але укладаються здебільшого не з трикутників, а з інших (часом абстрактних негеометричних) елементів. М. Левицький позбувається симетрії та пропонує більшу композиційну свободу. Цікавим є розвиток мотиву букета, котрий у цих роботах подається у сміливому вільному трактуванні.

Еволюція розвитку нарбутівських мотивів у версії М. Левицького найкраще представлена в обкладинках для журналу Організації українок Канади «Жіночий світ». Упродовж трьох десятиліть співпраці з виданням (1950–1980-ті) автор пропонує різні варіанти композиційної структури, а також способи стилізації рослинних мотивів, котрі в його виконанні щоразу нові, та водночас виразно зв'язані з першоджерелом. З одного боку, ці мотиви укрупнюються, в деталях пропадає внутрішня ієрархія, з'являється рівномірне і ритмічне заповнення площини (при чому, в декількох прикладах — асиметричне), котре співзвучне синхронним орнаментальним розробкам скандинавських авторів та дизайну тканин під впливом оп-арту. З іншого боку, в кожній з цих обкладинок присутнє нагадування про твори українського ар-деко 1910–1920-х. Немає сумніву, що М. Левицький у кожній з цих обкладинок міг зробити один крок далі та згенерувати новий декоративний мотив. Проте автор навмисне балансує між традицією та новацією, причому робить це безперервно тридцять років (також для інших видань), і таким чином представляє найтривалішу в часі та формально найрізноманітнішу реактуалізацію «українського стилю».

Важливо зазначити, що ця графічна тактика застосовується лише для вирішення завдань націо-

нальної ідентифікації, до того ж в роботах, котрі вимагали чіткого та однозначного прочитання як «українські». Крім обкладинок періодики, М. Левицький вживав її в дизайні запрошень на різноманітні заходи громадських організацій та на весілля, що також повинні були «комуні кувати» національну ідентичність. Тут він часто використовував мотив павича з творів В. Кричевського. Що ж стосується станкової графіки, а тим більше малярства, де він сам (або замовник) не ставив цього завдання, стилістика художника вільніша та більш індивідуальна. Усі названі автори (а також деякі інші, як, наприклад, Едвард Козак), котрі продовжували життя стилістиці українського ар-деко після війни, робили це тільки в графічних роботах, причому більшою мірою у дизайні на замовлення української спільноти (громадських та церковних організацій). Незважаючи на значну кількість таких творів, і самі художники, і їхні критики в ієрархії мистецького доробку на перше місце ставили малярство, де зв'язок з «українським стилем» був не такий очевидний або не простежувався взагалі.

**Висновки.** Велика кількість творів діаспорного графічного дизайну, що у 1940–1980-х застосовували цитати і парафрази на відомі роботи В. Кричевського і Г. Нарбута, дозволяє зробити деякі узагальнення і висновки. У першу чергу варто наголосити, що наслідування творів 1910–1920-х зумовлювалося не стільки захопленням їхньою мистецькою довершеністю (хоч ця складова також присутня), як вирішенням завдань національної ідентифікації. Це виразно видно при співставленні «ужиткових» творів певного автора з прикладами його станкових робіт, де він проявляє більшу індивідуальність графічної чи живописної манери. При цьому молодші художники використовували не просто виразні стилістичні прийоми класиків — вони проводили своєрідну селекцію того, що підходить під означення «українське». Саме у процесі такого відбору, що тривав впродовж десятиліть, з'ясувалося здатність конкретних елементів «комуні кувати» національну ідентичність. Слід зазначити, що творчість В. Кричевського, та Г. Нарбута була стилістично багатою, при цьому кожен пройшов певну еволюцію авторської манери. Натомість цитування та перефразування у графічному дизайні було вибіркоче, із повноти мистецької спадщини вибиралися сегменти, котрі, на думку послідовни-

ків, формують «український стиль». Таким чином, «національна» стилістика постала не так у творчості класиків, як синтезована внаслідок вибіркового наслідування окремих методів їхньої роботи, запозичення графічних прийомів чи повторення конкретних елементів.

Важливим чинником, котрий впливав на популярність конкретних джерел, було їх репродукування. Загалом, тиражовані графічні твори мали більший вплив, аніж решта (інколи більша частина) спадщини автора. Обкладинки книжок та журналів, грошові банкноти, поштові марки служили взірцями для багатьох дизайнерів, натомість станкові твори та графічні оригінали, котрі не потрапили до друку, залишалися менш відомими. Інформація також поширювалася через мистецькі періодичні видання, що репродукували твори українських класиків. Зважаючи на яскраву особистість Г. Нарбута та передчасну смерть художника, найбільше уваги в публікаціях приділялося його творам. Роботи В. Кричевського, а особливо М. Бойчука, були менш відомі, а їхні графічні знахідки ставали популярними саме в нарбутівській інтерпретації.

Основним завданням цитат і парафраз В. Кричевського та Г. Нарбута у графічному дизайні української діаспори була реактуалізація оригіналу. Якими б не були авторські інтерпретації, їхня мета — створити нову візуальну розповідь про першоджерело. Саме тому вони не приховували, а своєрідно «переспівували» відомий мотив. Пригадування про класиків «українського стилю» не лише допомагало ідентифікувати національність, але й зберігало пам'ять про період існування Української Держави.

**Перспективи подальших досліджень** цієї теми полягають у співставленні творів графічного дизайну діаспори та УРСР. У період «відлиги» до творчості В. Кричевського та Г. Нарбута звернулося декілька українських радянських художників плакату. Після критики культу особи, повернення стилістики 1920-х пояснювалося відновленням інтересу до перших, «ленінських», років радянської влади. На практиці бачимо чимало цитат і парафраз відомих мотивів, які допомагали в національній ідентифікації творів і пропонували нову версію соціалістичного поєднання «національної форми і соціалістичного змісту».

### Література

1. Антонович Д. Культ Нарбута і мистецтво нової української книги // Книголюб, кн. 1, Прага, 1927. С. 22–25.
2. Банцекова А. Стил Ар Деко в искусстве Львова межвоенного пери ода: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2006. 24 с.
3. Білецький П. Георгій Нарбут. Київ: Мистецтво, 1983. 118 с.
4. Блакитний Є. Василь Кричевський. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1963. 32 с.
5. Гніздовський Я. Ще раз в справі панелю УВАН про мистецтво // Свобода. 1977. № 102. С. 2.
6. Гординський С. На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва // Українське мистецтво. Мюнхен: Українська спілка образотворчих мистців, 1947. С. 26–30.
7. Ернст Ф. Георгій Нарбут та нова українська книга // Бібліологічні вісті. 1926. № 3 (12). С. 7–35.
8. Кейван І. Михайло Дмитренко // Терем. 1968. Ч. 3. С. 5–20.

9. Ковжун П. Творча спадщина художника: Матеріали, бібліографічний довідник. [Упоряд. Р. Яців, І. Мельник]. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2010. 135 с.
10. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ: Майстерня книги, Оранта, 2010. 400 с.
11. Кричевський В. Розуміння українського стилю // Сяйво. 1914. Ч. 3. С. 88–91.
12. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.
13. Лисяк-Рудницький І. Розмова про барокко // Між історією й політикою. Статті до історії та критики української суспільно-політичної думки. Мюнхен: Сучасність, 1973. С. 54–62.
14. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1974. 222 с.
15. Попович В. Роберт Лісовський (1893–1982) // Нотатки з мистецтва. 1984. Ч. 24. С. 27–36.
16. Січинський В. Сучасна українська книжна графіка // Нотатки з мистецтва. 1966. Ч. 4. С. 15–38.
17. Січинський В. Юрій Нарбут. Краків-Львів: Українське видавництво, 1943. 62 с.
18. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
19. Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. Лондон: Українська Видавнича Спілка, 1954. 56 с.
20. Щоб продовжити дискусію. [Відповіді Юрія Соловія на дискусії в Українському Інституті Америки у жовтні 1960 р.] // Про речі більші ніж зорі. Мюнхен: Сучасність, 1978. С. 181–188.
21. Яців Р. Типологія стильових похідних Ар Деко (на матеріалі оформлення українських книжкових видань Львова 20—30-х рр. ХХ ст.) // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. 2008. Випуск 1 (16). С. 178–183.

#### References

1. Antonovych D. Kult Narbuta i mystecztvo novoyi ukrayinskoyi knygy [Antonovych D. The Cult of Narbut and the Art of New Ukrainian Book] // Knygolyub, kn. 1, Praga, 1927. S. 22–25.
2. Bantsekova A. Stil Ar Deko v iskusstve Lvova mezhvoennogo perioda: avtoref. dys. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04 [Bantsekova A. Art Deco Style in the Art of Interwar Lviv: Extended abstract of the candidate's thesis: 17.00.04]. Moskva, 2006. 24 s.
3. Bileczkyj P. Georgij Narbut. [Biletskyi P. Georgiy Narbut]. Kyiv: Mystecztvo, 1983. 118 s.
4. Blakytynj Ye. Vasyl Krychevskij. [Blakytyni Y. Vasyl Krychevskiy]. Nyu-Jork: Ukayinska Vilna Akademiya Nauk u SShA, 1963. 32 s.
5. Gnizdovskij Ya. Shhe raz v spravi panelyu UVAN pro mystecztvo [Hnizdovskiy Y. One more Time About the UVAN Panel on Art] // Svoboda. 1977. № 102. S. 2.
6. Gordynskij S. Na velykix shlyaxax. Do problem sogočasnogo ukayinskogo obrazotvorchogo mystecztva [Hordynskiy S. On the Wide Roads. To the Problem of Contemporary Ukrainian Fine Art] // Ukayinske mystecztvo. Myunxen: Ukayinska spilka obrazotvorchyx mystciv, 1947. S. 26–30.
7. Ernst F. Georgij Narbut ta nova ukayinska knyga [Ernst F. Heorhiy Narbut and a New Ukrainian Book] // Bibliologichni visti. 1926. № 3 (12). S. 7–35.
8. Kejvan I. Myxajlo Dmytrenko [Keivan I. Mykhailo Dmytrenko] // Terem. 1968. Ch. 3. S. 5–20.
9. Kovzhun P. Tvorcha spadshhyna xudozhnyka: Materialy, bibliografichnyj dovidnyk. [Kovzhun P. Artist's Creative Legacy: Materials, Bibliography Index] [Uporyad. R. Yaciv, I. Melnyk]. Lviv: Lvivska nacionalna akademiya mystecztv, 2010. 135 s.
10. Kravchenko Ya. Shkola Myxajla Bojchuka. Trydycyat sim imen. [Kravchenko Y. The School of Mykhaylo Boychuk. Thirty-Seven Names] Kyiv: Majsternya knygy, Oranta, 2010. 400 s.
11. Krychevskij V. Rozuminnya ukayinskogo stilyu [Krychevskiy V. The Understanding of a Ukrainian Style] // Syajvo. 1914. Ch. 3. S. 88–91.
12. Lagutenko O. Ukayinska grafika pershoyi tretyny XX stolittya. [Lahutenko O. Ukrainian Graphics of the First Half of the 20th Century]. Kyiv: Grani-T, 2006. 240 s.
13. Lysyak-Rudnyczkij I. Rozmova pro barokko [Lysiak-Rudnytsky I. A Conversation About Baroque] // Mizh istoriyeyu j politykoyu. Statti do istoriyi ta krytyky ukayinskoyi suspilno-politychnoy dumky [Between history and politics. Articles on the history and critique of Ukrainian socio-political thought.]. Myunxen: Suchasnist, 1973. S. 54–62.
14. Pavlovskij V. Vasyl Grygorovych Krychevskij. Zhyttya i tvorchist. [Pavlovskiy V. Vasyl Hryhorovych Krychevskiy. Life and Creativity] Nyu-Jork: Ukayinska Vilna Akademiya Nauk u SShA, 1974. 222 s.
15. Popovych V. Robert Lisovskij (1893–1982) [Popovych V. Robert Lisovskiy (1893–1982)] // Notatky z mystecztva. 1984. Ch. 24. S. 27–36.
16. Sichynskij V. Suchasna ukayinska knyzhna grafika [Sichynskiy V. A Contemporary Ukrainian Book Graphics] // Notatky z mystecztva. 1966. Ch. 4. S. 15–38.
17. Sichynskij V. Yuriy Narbut. [Sichynskiy V. Yuriy Narbut] Krakiv-Lviv: Ukayinske vydavnyctvo, 1943. 62 s.
18. Sokolyuk L. Myxajlo Bojchuk ta jogo shkola. [Sokoliuk L. Mykhaylo Boychuk and His School] Xarkiv: Vydavec Savchuk O. O., 2014. 386 s.
19. Shherbakivskij V. Pamyati Vasylya Grygorovycha Krychevskogo. [Shcherbakivskiy V. In The Memory of Vasyl Hryhorovych Krychevskiy] London: Ukayinska Vydavnycha Spilka, 1954. 56 s.
20. Shhob prodovzhyty dyskusiyu [In Order to Continue the Discussion] [Vidpovidi Yuriya Soloviya na dyskusiyi v Ukayinskomu Instytuti Ameryky u zhovtni 1960 r.] // Pro rechi bilshi nizh zori. Myunxen: Suchasnist, 1978. S. 181–188.

21. Yaciv R. Typologiya stylovykh poxidnykh Ar Deko (na materialy oformlennya ukrayinskykh knyzhkovykh vydan Lvova 20–30-x rr. XX st.) [Yatsiv R. Typology of Art Deco Stylistic Derivations (On the Materials of Ukrainian Book Design from Lviv in the 20s and 30s of the 20th Century)] // Zapysky Lvivskoyi nacionalnoyi naukovoyi biblioteky Ukrayiny imeni V. Stefanyka. 2008. Vypusk 1 (16). S. 178–183.

**Василий Косив**

**Произведения В. Кричевского и Г. Нарбута в графическом дизайне украинской диаспоры 1945–1989 годов: цитаты и парафразы**

В статье рассмотрены примеры цитат и парафраз произведений В. Кричевского и Г. Нарбута в графическом дизайне украинской диаспоры 1945–1989 годов. Выяснено, что эти методы связаны с убеждением о существовании «украинского стиля» как набора конкретных графических элементов, а также напоминанием о периоде существования Украинской Державы. Визуальные цитаты включают репродукции известных произведений, использование выбранных фрагментов или мотивов, в то время как парафразы демонстрируют многочисленные авторские интерпретации. Приведенные произведения показывают, что целью цитат и парафраз в графическом дизайне диаспоры были новые визуальные рассказы о первоисточнике, поэтому они не скрывали, а своеобразно «перепевали» известный мотив.

*Ключевые слова:* произведения В. Кричевского и Г. Нарбута, графический дизайн, украинская диаспора, украинский стиль, цитаты, парафразы.

**Vasyl Kosiv**

**V. Krychevsky and H. Narbut Legacy in Graphic Design of Ukrainian Diaspora from 1945–1989: Quotations and Paraphrases**

Examples of quotations and paraphrases of V. Krychevsky and H. Narbut in graphic design of the Ukrainian diaspora from 1945–1989 are considered in this article. It has been found that these methods were connected with the belief in the “Ukrainian style” as a set of specific graphic elements and with the willingness to remind about the period of the Ukrainian State existence. Visual citations include reproductions of famous works, the use of selected fragments or motifs, while paraphrases demonstrate numerous individual interpretations. The above shows that the purpose of quotations and paraphrases in graphic design of the diaspora was to create new visual stories about the original source, so they did not hide, but in a peculiar way “remade” the well-known motives.

*Key words:* works of V. Krychevsky and H. Narbut, graphic design, Ukrainian diaspora, Ukrainian style, quotations, paraphrases

*Стаття надійшла до редакції 18.08.2018*