

**Ключевые слова:** паломничество, религиозное искусство, религиозная культура, трансформация, возрождение.

*Up-to-date condition of Ukrainian religious culture needs to be analyzed in all its variants, especially in one of the most popular aspects – pilgrimage. That's why the majority of attention is paid to changes in religious consciousness and motivation of modern pilgrims, state of national pilgrimage centers and dependence of development of pilgrimage centers on visiting them by people of different religions. Analysis of processes of development and revival of pilgrimage is an important problem in objective analysis of Ukrainian religious culture and art transformation.*

**Key words:** Pilgrimage, religious art, religious culture, transformation, revival.

УДК 766.012

Олена Яремчук

## СТИЛЬОВІ РИСИ ТА ПЛАСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ШРИФТОВИХ ФОРМ

*У статті висвітлено питання формування національних стильових та морфологічних рис українських шрифтових форм у контексті їх історичного становлення і розвитку. Підкреслено роль видатного українського художника Г.Нарбута та його послідовників у створенні різноманітних набірних та рисованих гарнітур української абетки. Наведено приклади науково-творчого підходу до відродження національної шрифтової культури сучасними художниками-графіками.*

**Ключові слова:** шрифт, шрифтові форми, національні шрифти, абетковий шрифт.

Досліджуючи формотворчі аспекти шрифтової продукції графічного дизайну, не можна обійти увагою морфологію самих шрифтових знаків. «Як будь-які історичні форми матеріальної культури, шрифт пройшов усі стадії еволюційного розвитку, не уникнувши при цьому стилістичних єдностей і протиріч» [1, с. 53]. Наприклад, готична типографіка близька за пластикою до тогочасних творів інших видів мистецтва. Стиль модерн відбився у шрифтах Отто Екмана, а конструктивізм двадцятих років – у друкованих формах Баухауза [2, с. 12]. Хоч специфіка проєктування шрифтових форм завжди була тісно пов'язана з технічними і технологічними аспектами, крім стильових ознак, високохудожні взірці шрифтових знаків органічно увібрали національні риси та досить широкий спектр емоційно-образних відтінків, притаманних тому чи іншому народові. Разом з тим, шрифт є художньою інтерпретацією абетки, яка в принципі залишається незмінною. У рамках цієї абетки художньо-пластичні особливості шрифтових знаків постійно розвиваються. Графічний образ, форму літери можна проаналізувати на предмет виявлення стильових, конструктивних та геометричних закономірностей формоутворення. Незважаючи на те, що пройшло вже більше 20 років відтоді, як Україна здобула незалежність, коли запанував інтерес до своєї історії, культури, мови, питання дослідження шрифтів українського походження, їх зображальних та пластичних можливостей досі залишається актуальним.

Особливості української шрифтової форми, що існували з початку книгодрукування до середини 20-х років ХХ ст., пізніше були знівельовані радянськими шрифтами, створеними за зразками «класичних», «кращих світових» чи просто запозичених з аналогічних латиницьких гарнітур. Ставлення в цілому до розвитку національних шрифтових форм в Україні в радянській період спричинило те, що графіків-шрифтовиків налічувались одиниці. Якщо історичні аспекти українського шрифту хоч деякою мірою висвітлювалися в наукових дослідженнях (П.Білецький, Я.Запаско, Г.Логвин, М.Різник), то наукових досліджень у галузі морфології українських шрифтових форм, типографіки, визначення ролі шрифту в національній культурі, еволюції розвитку шрифтових знаків фактично не було. Тільки завдяки окремим виданням з шрифтовим оформленням української книги, плакатам, поштовим листівкам, творам декоративно-прикладного мистецтва «українська шрифтова форма остаточно не втратила своєї краси, художньої пластики, емоційної образності» [3, с. 120].

Як відомо, структура шрифтів, характер обрису букв, пропорції, контраст елементів – усе це безпосередньо пов'язано з геометричною характеристикою знаків, абетки в цілому, умов організації знаків у слова, рядки, блоки. Ідея взаємозв'язку геометрії і композиційних принципів побудови

шрифту не нова. Ще на початку XVI ст. вивчення художніх якостей шрифтових знаків у сполученні з математичними розробками можна знайти в трактаті Луки Пачолі «Божественна пропорція». Вважається, що Пачолі був учнем Леонардо да Вінчі, який стверджував, що шрифт і архітектура так щільно пов'язані між собою, що античні літери можна будувати, спираючись на закони античної архітектури, а пропорції архітектури повинні відповідати пропорціям людського тіла. Є припущення, що багато трактатів з мистецтва шрифту в часи Ренесансу ґрунтувалися на втраченій праці Леонардо да Вінчі, яка була присвячена геометрії і композиції письма. Вагомий внесок у розробку теорії геометричної побудови шрифтових знаків було зроблено А.Дюрером, винахідником книгодрукування Й.Гутенбергом та іншими вченими, а в наш час – О.Лагутенко, В.Мітченком, В.Чебаніком, М.Яковлевим.

Як свідчать літописи, писемність у Київській Русі була досить поширеною. Існувала навіть своєрідна каліграфічна традиція, що проявила себе як незалежна від аналогів європейського письма уже в XI–XIII ст.

Багатьма вченими було доведено, що в той час уже існували найрізноманітніші прилади для розмітки та написання знаків, проте естетика кириличного письма будувалася на свідомому відхиленні в конструкції літер та порядку їх написання від прямокутної сітки. Основними ознаками художніх якостей уставного письма були: чітке каліграфічне накреслення літер; різноманітність їх за величиною; значно ширший, ніж у латиниці, набір елементарних модулів, з яких склалися графеми знаків; наявність в окремих літер декоративних кінцівок. Особливого значення набували в тексті абзацові літери (буквиці).

З XIV ст., коли поряд з уставною писемною формою поширився напівустав, округлі літери набули форми шпичастих, відстань між літерами в тексті коливалась від повного злиття до розміру літери, виник прийом скорочення слів і розміщення окремих знаків над рядком. Одним з різновидів напівустанову був побіжний напівустав – прискорене письмо з лігатурами (з'єднане написання кількох літер), який поступово трансформувався в скоропис [4]. Саме устав, напівустав і український скоропис стали витокami створення національних шрифтових форм.

Серед розмаїття шрифтових гарнітур у мистецтві шрифтової аркушевої продукції особливе місце займають рукописні тексти. Незважаючи на те, що художня каліграфія як особливий жанр графіки сьогодні фактично занесена в «червону книгу» і лише окремі художники-графіки як у світі, так і в Україні своєю творчістю сприяють тому, щоб вона остаточно не зникла, все-таки є сподівання на відродження і розквіт рукописної шрифтової графіки. Як стверджують історики-палеографи: «Шлях до пізнання лежить через всебічне і глибоке вивчення історичних джерел, зокрема писемних пам'яток минулих сторіч» [5, с. 5]. При цьому не можна обійти увагою мистецький феномен рукописного письма, і особливо актуальним це виглядає сьогодні – в умовах відродження національних культурних традицій. Важливість шрифтової складової в поставлених питаннях, художньо-технологічні особливості формотворення зразків рукописної й друкованої графіки аргументують доцільність зробити побіжний екскурс щодо еволюції розвитку письма з коментарями окремих моментів.

Виникнення і розвиток писемності в Україні дослідники традиційно починають з опису Кам'яної Могили. Уперше публікація про неї з'явилась 1837 року, але тільки у 30-х роках XX ст. було розпочато дослідження петрогліфів на стінах кам'яного грота [4]. Крім зображень ритуально-побутового характеру, в ньому були виявлені знаки, які можна інтерпретувати як письмо. Було розшифровано велику кількість знаково-символьних панно й табличок і встановлено, що вони є своєрідними символіграфіями [3, с. 26].

Видатною подією стало відкриття В.Хвойкою Трипільської культури (початку III тис. до н. е.). Дослідник сформулював основні положення теми щодо визначення знакової системи дописемного періоду. На матеріалах В.Хвойки, а пізніше на власних матеріалах продовження розкопок багато дослідників підтверджували, що «...трипільська культура вся пронизана космогонічним і навіть міфологічним змістом», що зображення трипільських композицій можна «...розцінювати не як безглуздий набір орнаментальних елементів, а як систему поглядів стародавнього художника, представлену сполученням великої кількості піктограм» [3, с. 27]. До джерел слов'янської писемності можна віднести так звані «сарматські знаки», які були знайдені в Ольвії, Керчі в середині XIX ст. Вони датуються останніми трьома століттями до н.е. та першим століттям н.е. Після виходу у світ спеціального каталогу (1959 р.) із зображеннями цих знаків науковці трактували їх як «пам'ятки якоїсь стародавньої писемності», «рунічний алфавіт», «скіфське ідеографічне письмо» [4,6].

Отже, слов'янська і давньоруська писемності виникли задовго до IX ст., а не внаслідок діяльності великих слов'янських просвітителів Кирила і Мефодія, як вважалось раніше, і до часу

їхньої просвітницької діяльності пройшла тривалий і складний шлях розвитку. Доведено, що на час початку діяльності Кирила та Мефодія на теренах України вже існувала писемність, яку називають протокирилицею [3, с. 28].

Починаючи з XI ст. центр слов'янської писемності та книжкової справи перемістився до Київської Русі, а Київ став одним з найбільших центрів просвітництва. Загальновідомим є факт паралельного існування двох графічних різновидів старослов'янського письма: «глаголиці» і «кирилиці», але з часом кирилична абетка, як більш адаптована до звуко-фонетичного відтворення мови слов'ян, набула пріоритетності, фактично стала основою «державної мови». Відомі кілька історичних форм у написанні кирилиці; змінюючись, вони переходили одна в іншу: устав, напівустав, скоропис. Устав, як вже згадувалось вище, – повільне, урочисте письмо, букви були строго вертикальними, буквиця складалася з широких основних штрихів і тонких з'єднувальних перемичок. Кожна буква писалася окремо, у кілька прийомів. Вертикалі літер наводились ширококінецьним пером. Горизонталі (з'єднання) писали тим самим або гострим пером. Спосіб застругування пера впливав на почерк. Книги, важливі документи, грамоти писали на пергаменті, решту – на бересті.

Найдавнішими пам'ятками руської писемності є «Остромирове Євангеліє» (1056–1057) та «Ізборник Святослава» (1073). Досконалість шрифту, естетика ілюстрацій, заставок і буквиць свідчили про високий рівень розвитку тогочасної шрифтової графіки. Цікавою з композиційної точки зору є конструктивно-декоративна деталь текстових композицій – буквиця. За своїм виконанням «буквиці нагадують візантійські перегородчасті емалі: кольори відділяються один від одного тонкими золотими лініями. З вигадливих переплетень орнаменту виступають голови фантастичних звірів, хижих птахів, загадкові лики. Буквиці дуже добре «вліті» в текст і органічно співіснують із рукописним шрифтом» [3; 4; 7].

Устав, видозмінюючись, постійно еволюціонував. Набуваючи функціональності за рахунок спрощення художньо-пластичних аксесуарів, рукописний почерк поступово трансформувалася у напівустав. У написанні літер півуставу відсутня строгість і геометричність. З'являється невеликий нахил літер праворуч, вертикальні лінії стають злегка вигнутими, одна й та сама буква часто пишеться в кількох варіантах. Найбільшого поширення півуставний шрифт набув із середини XIV ст. Характерними його рисами стали збільшення кількості скорочень у словах і вживання численних виносних та надрядкових букв. «Геометричний принцип у напівуставі порушується: прямі лінії допускають кривизну і загостреність, вони зігнуті і не завжди збігаються з правильною дугою, відстань між літерами не витримується» [4].

Напівуставне письмо досить часто виконували з нахилом, що мало сприяти прискоренню процесу писання. Поява півуставу припадає на XIV ст. Щодо графічних особливостей цього типу письма, то для детального визначення вживаються такі терміни, як ранній, пізній, каліграфічний, діловий біглий півустави [5, с. 6]. У XVI ст. основним матеріалом для письма став папір, який вплинув не тільки на пластику рукописної шрифтової графіки, а й створив певні передумови щодо появи друкарства. Першодруковані аркуші книги певний час нагадували рукописну графіку, особливо це стосується шрифту. Усі стародруки більш-менш точно відтворюють рукописний напівустав. З давньоруських друкарських шрифтів кращими вважаються зразки Івана Федорова [4,5].

Особливе місце в графічній культурі українського народу належить скоропису – рукописному мистецтву каліграфії. Наведемо один вислів: «Візьмімо будь-який універсал, написаний в одній з українських канцелярій. Спочатку йдуть темпераментні закрути й розчерки, що дають зоровий акцент початку напису й вертикальну сув'язь першим рядкам. Вони утворюють подобищу барокового картуша з характерною для української архітектури цього періоду динамікою та асиметрією в деталях. Далі починається ретельна, вишукано-віртуозна й вивірена робота: написання слів і складання горизонталей рядків у вертикальний масив напису, де функцію в'язучої речовини виконують вертикальні зв'язки лігатур. І наприкінці напису – розчерк, який є засобом психологічної розрядки після напруженої праці, своєрідним фундаментом шрифтової композиції. Така складна просторово-лінійна ритміка притаманна саме українському скорописові» [3, с. 35], – пише сучасний художник, учений, ентузіаст відродження української шрифтової форми В.Мітченко.

Скоропис – «третій за часом тип почерків рукописів і з'являється насамперед з метою задоволення зростаючих потреб у написанні різного роду грамот, ділових записів, книг і т. п.». «Під одним терміном – скоропис – ототожнюються різні палеографічні категорії – тип письма і почерк» [5, с. 6]. Найвищого розквіту мистецтво українського скоропису досягло в кінці XVI – середині XVIII ст., коли значне розширення господарського, адміністративно-урядового, судового листування, збільшення документації дипломатичного характеру суттєво відобразилось на розширенні й ускладненні функцій і завдань письма. Скорописне письмо не тільки збільшилось кількісно, а й

піднялося на вищий ступінь у зовнішньому оздобленні, а «шрифтова культура органічно вписалася в простір культури бароко» [1, с. 35]. За свідченням Г.Логвина, естетика рукописного шрифту гармонійно поєднується з графікою і живописом, вона базується на єдиних формотворчих принципах. Наочні зразки документів того часу свідчать про високу естетику рукописної шрифтової форми, коли декоративна композиція аркуша набуває абсолютної досконалості, візуальної спорідненості з формотворчими закономірностями декоративного народного мистецтва, малярства, письмо набувало певного національного колориту [8].

Коли говорять про високу естетику українського скоропису, підсвідомо розуміють професіоналізм тих, хто творив таку каліграфію. Це, безперечно, були люди високої культури виховання і освіченості. В.Панащенко у своїй монографії «Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст.» відзначає, що значну роль у розвитку українського письма відіграло зростання грамотності, особливо після Визвольної війни 1648–1654 років. Розвиток ремесел і торгівлі, зростання ролі міст в економіці країни збільшували потреби в грамотності. Заслуга в справі поширення шкільної освіти в Україні у XVII ст. належала братським школам, у яких початкове навчання поєднувалося з школою вищого типу. Навчання починалося зі слов'янської азбуки, вивчення часослова і псалтиря. Потім вивчали слов'янську, грецьку, латинську і польську мови. Крім того, учні опановували обов'язкові предмети: граматику, риторику, пітику, арифметику, початки геометрії, співи тощо. Загальний курс навчання тривав 12 років [5, с. 24]. Скоропис вивчався спочатку як окремий предмет, з дотриманням усіх вимог тодішнього діловодства (розташування тексту на папері, графіка та стиль письма, використання скорочень, пробілів, заголовних літер, кінцівок), і тільки згодом він ставав своєрідною формою ділового спілкування і писемної практики. Багато вихованців братських шкіл стали відомими культурно-освітніми діячами в Україні і за її межами.

Писарські посади, як правило, також займали випускники шкіл шляхетного походження. Відомо, що Богдан Хмельницький до обрання його гетьманом також обіймав посаду писаря реєстрового козацького війська [5, с. 24]. Повертаючись до формотворчих засад українського скоропису, охарактеризуємо існуючі на той час прийоми письма за матеріалами публікацій учених-шрифтознавців. Основними конструктивними частинами літери називають штрихи, які утворюють її графеми. Графема є графічним зображенням звукової характеристики літери, завдяки якому можна візуально відрізнити літери. Як і в будь-якій шрифтовій композиції, не всі літери в скорописному письмі відігравали однакову роль. Деякі складали каркас слова, рядка, писалися з притиском на перо, інші накреслені легко, майже прозоро, відіграють роль пауз. Окремі шрифтові знаки несли декоративне навантаження. Вони, як правило, отримували місце в тексті вище або нижче від рядка. По-різному букви поєднувалися між собою по горизонталі. Тут було безліч варіацій. Навіть в одному написі можна бачити кілька варіантів сполучень одних і тих самих літер, часом з'єднувальні лінії набувають самостійної декоративності. Завдяки таким прийомам у каліграфії з'являються компактно виписані слова-образи, слова-ідеограми [3; 8].

Український скоропис «за складністю написання окремих літер, за декоративністю буквеного орнаменту на аркуші паперу, за стилістичною цілісністю шрифту з оточуючим середовищем мало чим поступається перед таким загальновідомим явищем світової культури, як китайське і японське ієрогліфічне письмо [3, с. 35].

На основі дослідження оригіналів скорописних текстів В.Мітченко виділяє шість основних формотворчих елементів скоропису: вертикаль, горизонталь, петлю, крюк, шаблеподібний і хвилеподібний елементи. Завдяки наявності цих конструктивно-декоративних аксесуарів шрифтове угруповання нагадує цілісне сплетіння. Продовження закінчень знаків «підхоплюється» простором аркуша і передається сусіднім знакам і т. д. Нема жодної прямої лінії чи закономірної циркульної кривої. Гармонія зображення побудована на максимальному наближенні до образу природних форм. «У поєднанні знаків такого типу з іншими та між собою слід звернути увагу на особливий момент: досить часто сполучення утворюють симетричні образи, які являють собою цілісний модуль (типу ієрогліфа)» [1, с. 63].

Широкий спектр засобів супідрядності містять у собі додаткові до літер формотворчі елементи сполучень, а саме: геометричну спорідненість вузлів, масштабність мас, упорядкованість формотворчих орієнтирів тощо. Наприклад, щоб ефектно виглядав цілісний текст на аркуші, як правило, окремі літери на заголовках, кінцівках, розділових акцентах оздоблювали шаблеподібними елементами. При цьому формотворчі елементи й орієнтири здебільшого не розчиняються в просторі аркуша, а утворюють замкнені контури, в обрисах яких переважає цілий спектр криволінійних обрисів еліпса, кола, різноманітних дуг, навіть спіралей. Визначені типажі елементів української

каліграфії XVII–XVIII ст. є своєрідним творчим «продуктом» шести споріднених основних рухів пера, які формують графеми літер.

Підсумовуючи вищенаведене, можна констатувати, що художньо-пластичні якості українського скоропису епохи бароко визначаються саме використанням вищезгаданих формотворчих елементів, що виконували одночасно функцію конструктивних знакових графем і декоративно-оздоблювальних аксесуарів. Геометрична морфологія шрифтових знаків і формотворчих орієнтирів не використовує у своєму арсеналі елементарні форми, а тільки винятково складні, які тяжіють до природних біонічних структуроутворень [1]. На укладання просторової пластики українського скоропису впливали такі додаткові компоненти, як віньєтки, сплетені з вигадливих петель і спіралей, ритмічні складні розчерки. Ці декоративні елементи на початку і в кінці тексту органічно поєднувалися з розчерковою формою окремих літер, вносили динаміку в прямокутник напису, оскільки акцентували верхній лівий і нижній правий кути аркуша паперу. Усі вищезазначені прийоми та особливості, притаманні бароковому періоду розвитку українського скоропису, надають універсалам й іншим документам неповторного зовнішнього вигляду та особливої художньої пластики. Формотворчі елементи літери, зокрема такі як вертикальний штрих, горизонтальний штрих, петля, шаблеподібний елемент, крюк і хвилеподібний елемент, у різні історичні періоди розвитку українського скоропису мали неоднакове поширення за частотою вживання і впливом на графіку почерку.

Отже, візуальний образ письма відзначається активними горизонталями рядка, незважаючи на те, що літери не мають зв'язного написання. Упродовж тривалого часу, залежно від розвитку й ускладнення формотворчих елементів українського скоропису, графічна основа останнього пройшла шлях від «двовимірного до складного багатовимірного просторового розташування шрифтового блока на аркуші паперу» [3, с. 37].

Крім зазначених вище чинників, на ускладнення просторової пластики скоропису в третьому періоді розвитку українського шрифту (кінець XVI – середина XVIII ст.) впливали також складні динамічні віньєтки, сплетені з вигадливих петель і спіралей, якими починались універсали, акти, записи військових судів, виписки з ратушних книг. Закінчувалися записи здебільшого складним розчерком.

Здатність каліграфії виявлятися не лише в ритмічно організованому декорі рядка, а й у процесі розвитку шрифтових форм, активно освоювати простір аркуша паперу, дозволяє ставити мистецтво каліграфії в один ряд з іншими просторовими видами мистецтва. Неповторні образно-емоційні якості дозволяють українському скоропису органічно входити у простір культури українського Бароко з властивими йому декоративністю форм, мажорністю світосприйняття, динамічним освоєнням простору.

Наочний приклад творчої інтерпретації прототипів XVII ст. (факсиміле Богдана Хмельницького і факсиміле стародубівського полковника Сави Ігнатовича) наведено на рис. 1. Поряд з такими історичними зразками письма показано рукописні шрифтові композиції сучасних художників В.Чебаніка і В.Мітченка. На думку автора, навіть для нефахівців є зрозумілим, що порівняно з сучасними комп'ютерними шрифтовими гарнітурами можна надати перевагу рукописним шрифтам у межах художньо-пластичних та ексклюзивних якостей. Прикладний напрямок використання сучасних версій українського скоропису в проєкті поштової марки наведено на рис. 2.

Першим серед художників-графіків, які зробили свій внесок у відродження і розвиток українського шрифту, є, безумовно, Георгій Нарбут. Його творчість достатньо досліджена вітчизняними мистецтвознавцями. Хрестоматійною з методичної точки зору виглядає шрифтова графіка Г.Нарбута за монографією П.Білецького «Георгій Нарбут», у якій автор підкреслював, що художник був не тільки прекрасним ілюстратором, а й проєктував формати видань, удосконалював «готові» шрифтові кліше, визначав місце, розміри тексту, оздоблювальних художніх елементів [9].

В.Мітченко, характеризуючи особистісну техніку проєктування шрифтового знака, слова, тексту Г.Нарбута, намагається сформулювати «творчий секрет» митця, вірогідний творчий алгоритм його формотворчих дій: «По-перше, це, якщо можна так висловитися, фізичне накладання одних предметів на інші – шрифт накладається на плашку, плашка на декор, декор на тло. По-друге, це кількісне співвідношення чорного і білого в композиції – в цілому і в окремих її елементах. Декоративні елементи (великі точки) розташовані на тонких штрихах літер і виконують завдання просторового вирівнювання конструкції кожної літери» [3, с. 118].

Для Г.Нарбута шрифт став першоелементом на шляху до усвідомлення специфічної мови графіки, до відчуття площини аркуша і площинності кольорової плями, лінії. Літера, за його розумінням, має найбільші виразні можливості, виступає як взірць лаконізму, відшліфованого до

знака графічного зображення [8]. На основі засвоєння і розвитку українських національних традицій у написанні шрифтів, вивчення зразків народного декоративно-ужиткового мистецтва, національного фольклору Нарбут створив кілька оригінальних гарнітур українського шрифту (нарбутівки), запропонував систему зв'язку літер у слова, слів – у рядки [1; 8].

Вже визнаний художник, один із засновників Української академії мистецтва, Г.Нарбут був прекрасним педагогом, професором і керівником майстерні графіки. Викладаючи шрифт, він пропонував учням шлях вивчення не тільки мистецтва книги, а й інших різновидів шрифтових композицій. На початковій стадії навчання він давав студентам завдання на копіювання шрифтів українських стародруків XVII–XVIII століть, обкладинок доби французького Відродження, «гражданської» абетки кирилиці. Розуміння і відтворення стильових рис пластики шрифту, геометричної морфології, техніки виконання входило до програми засвоєння специфіки графічної мови. Наступним етапом було проектування шрифтового аркуша, типу обкладинки книги, брошури, де заохочувалися принципи відчуття закономірностей архітекtonіки площинної композиції та вираження в знаково-символьній формі традицій народного мистецтва. Нарбут завжди наголошував, що в титулі, заголовку найбільш актуальними є не ілюстративні сюжети, а шрифтові, дотримання композиційних закономірностей рівноваги, ритму літер, рядків, блоків, підпорядкування менш значущих елементів головним (рис. 3). Такі завдання допомагали учням засвоїти «нарбутівське розуміння» шрифтової прикладної графіки.

З майстерні графіки Г.Нарбута вийшла ціла плеяда учнів і послідовників, серед яких: І.Адамська, М.Бурк, М.Кірнарський, Р.Лісовський, Л.Лозовський, П.Ковжун, які стали авторами відомих «українських» шрифтових форм; багато молодих художників, зокрема А.Середа, О.Судомора, О.Маренков, А.Страхов, під впливом творчості учителя сприяли, у свою чергу, розвитку графічного мистецтва і поліграфічної справи 30–50-х років ХХ століття [4; 10].

У дослідженні шрифтових аркушевих видань неможливо обійтися без розгляду композиції шрифтової обкладинки; за специфікою, художніми і композиційними засобами створення її можна вважати прикладом професійного дизайну шрифтового друкованого аркуша. На сьогодні в Україні найавторитетнішим дослідником дизайну книжкової обкладинки є О.Лагутенко. Її роботи «Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття», «Українська графіка першої третини ХХ століття» не тільки системно розкривають історію української графіки означеного періоду, вони ревізують поняття художньої обкладинки, поміщаючи на найвищий щабель за композиційними вимогами, надаючи їй статус особливого виду графічного мистецтва. «В обкладинці, немов у дзеркалі, відбилася естетика нової епохи», – стверджує О.Лагутенко [11, с. 120]. Поміж книжково-журнальних акцидентій найбільш досконалими з художнього і поліграфічного погляду вона називає обкладинки журналу «Искусство: Живопись, графика, художественная печать», що виходив з ініціативи В.Кульженка та С.Яремича і був присвячений питанням художнього друку. З ім'ям В.Кричевського, який друкувався в цьому журналі, пов'язують здобутки нарбутівської школи шрифту і створення національного типу оформлення друкованих видань [10; 11].

Крім В.Кричевського, «на цій ниві працювали видатні художники того часу: Т.Бойчук, І.Падалка, А.Петрицький, А.Страхов. Вони привнесли в композицію обкладинки, у пластику шрифту ідеї сучасного їм мистецтва – конструктивізму, експресіонізму, динамізму, проводячи творчо-технологічні експерименти» [3, с. 120]. Завдяки їхнім творчим зусиллям синтез композиційних і технологічних засобів набув особливої значущості, активно проявився у шрифтовій графіці. Залучення до художньо-творчих і виробничих процесів різних за походженням образотворчих констант, нових технічних і технологічних засобів проектування і художньої виразності сприяли зростанню якісних і тиражних показників друкованої продукції.

Окремої уваги заслуговує творчість відомого українського художника-графіка і громадського діяча П.Ковжуна. В його шрифтах «орнаментальна стихія складних ритмів найчастіше перемагає конструктивну основу шрифту» [3, с. 118]. Напис стає невіддільним елементом декоративної композиції обкладинки. Як відзначають мистецтвознавці [3; 4; 10], із шрифтів П.Ковжуна важко створити абетку, тому що вирваний з контексту напису знак без сусідніх літер часто стає графічно незакінченим. Можна сказати, що художник, komponуючи обкладинку, оперує зображеннями слів, а не літер. Така методика була типовою для більшості художників-шрифтовиків того часу, але у П.Ковжуна це виявилось найбільш характерним. Саме в цьому, вважає О.Федорук, полягає секрет цілісності декоративно-шрифтових композицій художника. Для М.Бутовича текст також був основою творчості; його не випадково називали майстром «шрифтової імпровізації» [12].

У річищі загальних процесів розвитку конструктивістських течій помітним явищем української видавничої графіки 1920-х, 1930-х років стала творчість художників, що ґрунтувалася на засадах

раціональної естетики виробничого мистецтва. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років створилися несприятливі умови щодо проведення подальших творчо-технологічних експериментів у галузі графічного дизайну. Після прийняття постанови 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» відбувається директивна руйнація частини мистецьких здобутків – розгром «формалізму», «буржуазного націоналізму. Видавнича графіка опинилася під тиском «єдиного державного творчого методу», стала органічно недизайнерською [10].

Масова продукція шрифтової аркушевої графіки – агітаційні та рекламні плакати, афіші, листівки – поступово змінили свій вигляд виключно внаслідок причин ідеологічного характеру. Відбувалася реорганізація творчих об'єднань, перехід приватних видавництв під контроль держави, підпорядкування їх гаслам партійної пропаганди – принципам соціалістичного реалізму. Рукотворні, мальовані шрифти художників нарбутівської школи було піддано жорсткій критиці за формалізм. Художньо-пластичні риси, національні відтінки авторських шрифтів наспіх було замінено спрощеними за малюнком літерами. Найбільш вживаними, «типовими» стали гротескові шрифти. Композиційна різноманітність аркуша забезпечувалася, як правило, за рахунок варіювання контрастів між основними та сполучними штрихами, їхньою насиченістю і пропорційним співвідношенням висоти букви до її ширини [1; 3; 4]. Та незважаючи на такі обставини, українським художникам «...вдавалося зберегти національні відтінки напису. Цікаві щодо цього роботи були у доробку В.Кричевського, А.Страхова, а ескіз видавничої марки «Українська Радянська Енциклопедія», виконаний В.Єрмиловим, можна вважати вихідною формулою для створення сучасних українських шрифтів на базі гротесків» [3, с. 120]. Згодом, розуміючи, що подальший розвиток мистецтва шрифту, і зокрема його національних форм, зайшов у глухий кут, щоб урізноманітнити та поліпшити художньо-творчу якість продукції, окремі видавництва почали замовляти художникам оригінальні мальовані шрифти. Перехід до таких шрифтів відбувався поступово. Спочатку створювалися комбіновані оригінали, у яких поєднувалися набірні та мальовані шрифти. Часто мальовані шрифти створювалися під помітним впливом набірних, за рахунок зміни пропорцій та накреслення літер. Майстром мистецтва професійної імпровізації із шрифтовими формами наприкінці 30–50-х років ХХ ст. був І.Хотинюк, випускник харківської художньої школи. Як пише О.Лагутенко: «Творчість Хотинюка, крім його безсумнівних високопрофесійних якостей, цікава для нас як приклад переходу від конструктивізму 20-х до соцреалізму 50-х років ХХ століття» [10]. У передвоєнні роки в жанрі плаката, листівки, шрифтової обкладинки працювали М.Пікалов, В.Стеценко, В.Хоменко, В.Фатальчук, О.Юнак, а наприкінці 40-х років більш молоді художники: А.Дев'янін, К.Калугін, О.Комяхов, Р.Ліпатов, А.Пономаренко [10,11].

Продовжуючи традиції Г.Нарбута і його школи, київські графіки В.Фатальчук і О.Юнак протягом 1940–1950-х років створили кілька гарнітур української абетки. Графічна схема конструктивної побудови «мальованих» шрифтових знаків показує, що в композиції останніх настільки синтетично поєднано найкращі художні якості давньоруського та скорописного українського письма, що на сьогодні це один з найбільш уживаних зразків «українського» стилю письма. За геометричною побудовою літери цього шрифту не підкоряються елементарному «порядку» супідрядності; очевидно, саме складна геометрія знаків і формотворчих орієнтирів створила передумови виникнення в шрифтових творах особливої художньо-пластичної виразності, національного колориту [1, с. 155].

Вагомий внесок в історію української шрифтової графіки зробив А.Пономаренко. Його шрифти, «нарбутівські» за основою, по-своєму віддзеркалювали національні відтінки, були більш площинними, насиченими кольором, добре сполучалися зі стилізованим орнаментом. У 1970-ті роки, внаслідок стрімкого розвитку нових технологій, у поліграфічній справі відбулися суттєві зміни. Особливого статусу набули фотопроцеси, у шрифтовому графічному полі став популярним фотонабір, збагатився арсенал альбомів-посібників, каталогів з новими гарнітурами шрифтів. За допомогою проєкційної техніки художники мали змогу не тільки змінювати форму літер, а й навіть проводити різноманітні експериментально-імпровізаційні пошуки, поєднувати мальовані шрифти з фотовідбитками. У цей час масовими тиражами було випущено кілька підручників, посібників для студентів поліграфічних і художніх навчальних закладів з питань історії, теорії, композиції шрифтових форм.

Доступнішими стали закордонні видання, зокрема книга «Типографіка» Еміля Рудера у перекладі російською мовою [13]. У ній автор-типограф уперше висвітлює основи організації площини аркуша, продемонстрував методику комбінаторного формотворення, використовуючи елементарні графічні засоби у поєднанні з набірними шрифтами. Практично всі ілюстрації відтворюють навчально-методичні роботи, виконані автором чи слухачами курсів типографіки Вищої

школи ремесел у Базелі. Композиційні вправи з різноманітними гарнітурами наочно доводять, яким чином естетичні вимоги відповідають принципу функціональності тексту. Рукописний шрифт продовжували використовувати в окремих випадках у мистецтві плаката, оформленні художньої літератури, листівок. У 1980-х роках українськими художниками-графіками було створено багато високохудожніх творів поліграфічного шрифтового мистецтва на засадах використання модульних сіток, мальованих, рукописних, фотонабірних шрифтів.

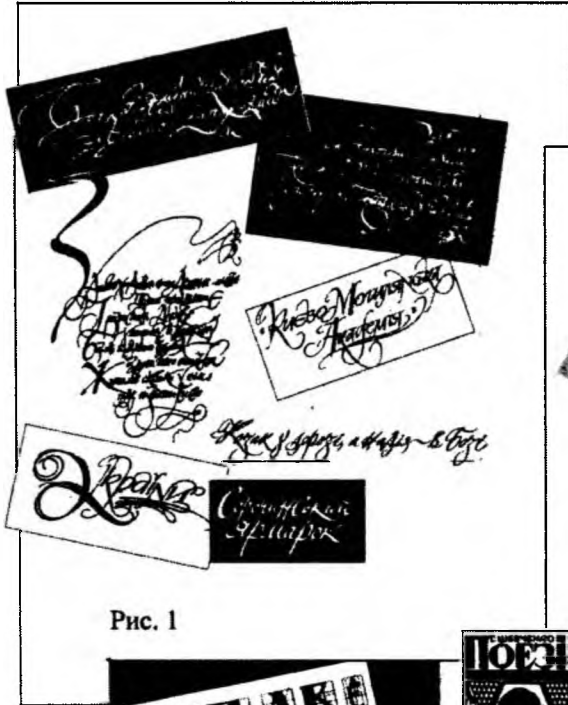


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



В українському графічному мистецтві другої половини ХХ ст. одним з авторитетних художників шрифту вважається В.Юрчишин, зразки рукописного художнього письма якого вже стали вітчизняною класикою. Його доробок, крім оформлення літературних творів, охоплює практично усі види аркушевої шрифтової графіки. Каліграфічні аркуші майстра до сьогодні залишаються цінними не тільки як художні твори, а й як взірці у практичній діяльності художників, навчальному процесі майбутніх графіків.

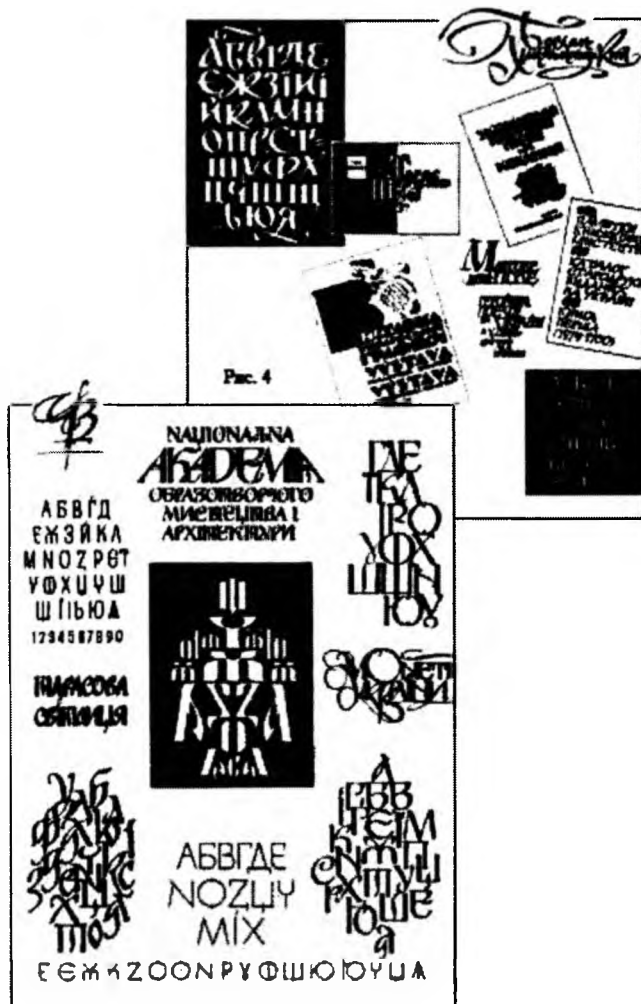


Рис. 5

На рис. 4 наведено приклади вдалих шрифтових гарнітур видатних продовжувачів справи Г. Нарбути – В. Фатальчука, О. Юнак, А. Пономаренка, В. Юрчишина. Зокрема про останнього дослідники писали: «Великий знавець українських історичних почерків та історії розвитку українського орнаменту, переосмислює їх пластику, пропускаючи через свій художницький темперамент, наповнюючи ритмікою сьогодення» [3, с. 124].

Видатним майстром шрифтових композицій є В.Чебаник – наш сучасник. Універсальний талант дозволяє йому ілюструвати прозу і поезію найвідоміших класиків української літератури і сучасних письменників, працювати в галузі шрифтової графіки, геральдики, конструювати інструменти і прилади для реставрації унікальних книг. Протягом двох останніх десятиліть В.Чебаник наполегливо працює над створенням сучасної української абетки.

Україна як суверенна держава не має своєї абетки, хоч територіально вона є спадкоємницею Київської Русі, звідки походить державний герб. Зокрема, наявність малого державного герба є і в кириличному шрифті – від староболгарського до першодруків Івана Федорова в Україні. В.Чебаник вважає, що для створення української абетки необхідно повернути кириличний шрифт з його давніми і сучасними ознаками, надати йому форму сучасної європейської пластики з характерною для української мови мелодикою, бо «шрифт це візуальне зображення мови символами, які збігаються з

особливостями мовної мелодії, і, як органічне ціле з мовою, живляться одним корінням з глибин історії» [14, с. 4].

Спроба створити українську абетку не нова. Протягом ХХ сторіччя, особливо першої чверті, багато художників-графіків намагалися повернути українській абетці кириличне обличчя, як було зазначено вище. Незважаючи на це, проблема залишилась, вона тільки набула більшої актуальності. В. Чебанник своїм науково-творчим доробком переконує можновладців, що створення української державної абетки як символу державності України є невідкладною справою, що абетка повинна бути кириличною в своїй основі, сучасною за державними, національними, художніми та естетичними ознаками [14]. Сучасні шрифтові форми з відтінком національної шрифтової культурної спадщини, розроблені В. Чебанником (рис. 5).

Сьогодні продовжує справу своїх попередників доцент В. Мітченко в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, який викладає шрифтову графіку як високе мистецтво, досліджує українське рукописне письмо та сприяє відродженню художньої каліграфії.

Вагомий внесок у скарбницю національного шрифтового мистецтва зробила харківська художня школа. Традиції В. Єрмилова, А. Пономаренка професійно працювати з літерою тут не тільки зберігаються, а й набули нового сплеску в сучасних умовах навчання майбутніх художників-графіків, дизайнерів. Професор В. Лесняк багато років творчої і педагогічної діяльності присвятив розробці нових шрифтових гарнітур, в тому числі акцидентним шрифтам. Основою його роботи є глибоке вивчення стилевих особливостей розвитку світового графічного мистецтва та національних форм зокрема. Він створив кілька оригінальних альбомів, книг з проектування акцидентних шрифтів.

У графічному дизайні головна функція акцидентного шрифту – оригінальність, відповідність за формою певному художньо-історичному стилю, модним течіям, асоціативність, адресність, часом «парадоксальність», національні образні відтінки. Треба наголосити, що з відкриттям аспірантури в ХДАДМ активізувалась наукова робота в напрямку дослідження історичних і сучасних шрифтових форм. Видано ряд книг, зокрема О. Дербилової «Дар шрифту», присвячену Харківській школі шрифту та її засновнику – художнику, педагогу І. Криворучку. Науковим підсумком багаторічної практики проектування акцидентних шрифтів стала праця Т. Іваненко «Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту». Харківська школа шрифту так само, як і київська та львівська розвиваються, наслідуючи кращі традиції, що визначають у наш час графічний дизайн. Таким чином, можемо стверджувати, що нині йде процес відродження шрифтової національної культури, що безумовно розширить і збагатить наявний арсенал шрифтових високохудожніх гарнітур, в основі яких лежить українська каліграфія.

1. Яковлев М. Композиція + геометрія / М. Яковлев. – К. : Каравела, 2007. – 240 с.
2. Рудер Э. Типографика / Э. Рудер. – М. : Книга, 1982. – 286 с.
3. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту / В. Мітченко. – Грамота, 2007. – 208 с.
4. Різник М.Г. Письмо і шрифт / М.Г. Різник – К. : Вища школа, 1978. – 150 с.
5. Панашенко В.В. Палеографія українського скоропису другої пол. XV століття / В. Панашенко. – К., 1974. – 107 с.
6. Истрин В.А. Возникновение и развитие письма / В.А. Истрин. – М. : Наука, 1965. – 99 с.
7. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я. Запаско. – Л. : Світ, 1995. – 480 с.
8. Логвін Г. З глибин : давня книжкова мініатюра Х–ХІІІ ст. / Г. Логвін. – К., 1974.
9. Білецький П. Георгій Нарбут : альбом / П. Білецький. – К. : Мистецтво, 1983. – 116 с.
10. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ ст. / О. Лагутенко. – К. : Грані, 2006. – 240 с.
11. Лагутенко О. А. Українська книжкова та журнальна обкладинка : рукопис дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / О. А. Лагутенко. – К., 1996. – 209 с.
12. Федорук О. Микола Бутович. Життя і творчість / О. Федорук. – Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коця, 2002. – 431 с.
13. Рудер Э. Типографика / Э. Рудер. – М. : Книга, 1982. – 286 с.
14. Чебанник В. Графіка української мови. Абетка: альбом творчих робіт. Книга 1, 2. / В. Чебанник. – К. : ППВФ, 2004.

*Освещены вопросы формирования национальных стилевых и морфологических черт украинского шрифтовых форм в контексте их исторического становления и развития. Подчеркнуто роль выдающегося украинского художника Г.*

*Нарбута и его последователей в создании различных наборных и рисованных гарнитур украинского алфавита. Приведены примеры научно-творческого подхода к возрождению национальной шрифтовой культуры современными художниками-графиками*

**Ключевые слова:** шрифт, шрифтовые формы, национальные шрифты, азбучный шрифт.

*The formation of national style and morphological features of Ukrainian font shapes in the context of their historical formation and development is highlighted. The role of the famous Ukrainian artist G.*

*Narbut and his followers in the creation of various typesetting and drawing set of Ukrainian alphabet is emphasized. The examples of scientific and creative approach to revival of the national font of modern graphic artists are described.*

**Key words:** font, type forms, national fonts, alphabetic font.

УДК 7.071.2

Інеса Палумбо Де Віво

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ КІНЦЯ 1970-Х – 1980-Х РР. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. ВАРЕННІ-МОЛОДШОГО

*В статті висвітлено особливості розвитку образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х рр., й виявлено тенденцію глибинного вивчення та відтворення національної тематики. Проведено короткий огляд творів найбільш визначних митців Прикарпаття цього періоду. Яскравою сторінкою цього дослідження виступає творчість М.Варенні-молодшого, присвячена Гуцульщині. З метою залучення найбільш достовірної інформації для дослідження, при зустрічі з митцем було використано прийом інтерв'ювання.*

**Ключові слова:** Прикарпаття, «соцреалізм», національна тематика, Гуцульщина, тематична картина.

До цього часу висвітлення особливостей образотворчого мистецтва періоду «соцреалізму» на Прикарпатті не були предметом детального вивчення та аналізу. Саме зараз актуальним є питання про те, як вирізнити із творчої спадщини те, що було лише даниною часу, від справді цінних мистецьких пошуків та утверджень. Сьогодні важливим є свіжий погляд на дослідження цієї проблеми з позиції нового, вже ХХІ ст. В живописі офіційного мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х років з'являються твори, позначені високим художнім рівнем та пошуком національної мови.

Малодослідженою є творчість М.Варенні-молодшого (крім невеликих характеристик окремих творів та стислих біографічних даних). На прикладі творчого доробку М.Варенні в пропонованій статті простежено розвиток образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х рр.

Образотворче мистецтво Прикарпаття кінця 1970-х–1980-х рр., як і особливості його розвитку, в українському мистецтвознавстві є мало дослідженими. Спільна праця авторів науково-популярного нарису «Мистецтво оновленого краю» (1979) Я.Запаско, В.Овсійчук, О.Чарновський, С.Степко [3] дає стисло характеристику станкового живопису мистецького колективу Івано-Франківська періоду 1939–1977 рр. Короткий огляд музейної колекції творів живопису місцевих митців подає М.Якібчук в альбомі «Івано-Франківський художній музей» [4]. Більш широкий огляд творів малярства представлений в альбомі «Художники Івано-Франківщини» Б.Губаля, М.Аронця [5] та в дисертації І.Чмелик «Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця ХІХ – ХХ ст.»(2006)[7]. Твори М. Варенні-старшого, короткий життєвий і творчий шлях подано в каталозі І. Слов'янки «Ювілейна виставка творів живопису і графіки М.Варенні» [6]. Незважаючи на перелічені спроби, ця проблематика залишається маловивченою, а творчість яскравого виразника «народного мистецтва» Прикарпаття кінця 1970-х–1980-х рр. М.Варенні-молодшого залишається й досі не розглянутою.

**Мета** дослідження полягає в аналізі розвитку образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х рр., в умовах радянської системи. Дана стаття також є спробою показати дійсний стан офіційної творчості митців того часу та їх усвідомленого вибору власного творчого спрямування. Для досягнення мети у дослідженні використаний приклад творчості члена Національної спілки художників України М.В.Варенні.

В 70–80-х роках в Україні відбулося загальне розчарування в соціалістичних ідеях, постала дискредитація офіційної ідеології. Як зауважує О.Петрова: «...в кінці 1970-х років влада вже дбала про міжнародну репутацію «соціалізму з людським обличчям» перед дипломатичними представництвами, розташованими в Москві, і перед Організацією Об'єднаних Націй на конгресах за кордоном» [1, с. 489]. «Ідеологічні установи Києва трималися «генеральної лінії партії» аж до розпаду СРСР. Усе це у художньому колі початку 1980-х років, яке «радянщини» тотально не сприймало, підсилювало дуалізм свідомості» [1, с. 490–491], пов'язаний вже з європейськими