

11. *Мищенко Г.* Від декоративізму до метафізики простору // *Образотворче мистецтво.* – 2002. – С. 10, 11.
12. *Белічко Н.* Педагогічна діяльність Василя Перевальського // *Вісник Львівської Національної Академії мистецтв.* – Л., 2007. – Спецвипуск IV. – С. 278–284.
13. *Белічко Н.* Національні традиції в творчості В. Перевальського // *Художня культура. Актуальні проблеми.* – К., 2007. – Вип. 4. – С. 33–51.
14. *Белічко Н.* Книжкова графіка Георгія Малакова // *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.* – К., 2000. – Вип. 7. – С. 198–208.
15. *Белічко Н.* Західноєвропейські мотиви у творчості Георгія Малакова // *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.* – К., 2001. – Вип. 8. – С. 258–266.
16. *Губарев О.* Студентські роки Георгія Малакова // *Георгій Васильович Малаков (1928–1979): Каталог. Альбом (із фондів НБУВ) / Відп. ред. Г. Юхимець; авт.-упоряд. Н. Белічко.* – К., 2000.

*Любов Волошин
(Львів)*

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ – РЕЧНИК І РЕПРЕЗЕНТАНТ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ (до питання про національну своєрідність авангарду в Україні)

У багатогранному мистецькому доробку Святослава Гординського його рання графічна творчість довоєнного львівського періоду становить одну із найбільш яскравих сторінок. Праці його в цій ділянці були важливою складовою найбільш передового свого часу авангардного руху в мистецькому житті України 1920–1930-х років. Ця важлива сторінка у творчості Гординського сьогодні все ще недостатньо вивчена у вітчизняній мистецтвознавчій літературі.

Актуальність такого дослідження тим більш очевидна, коли взяти до уваги той факт, що рання авангардова графіка Гординського донині залишається поза увагою провідних теоретиків та дослідників мистецтва періоду міжвоєнного двадцятиліття. Досить згадати хоча б опубліковану останнім часом у Києві (2006 р.) під егідою Національного художнього музею України ґрунтовну працю київських та зарубіжних мистецтвознавців, затитуловану «Український модернізм 1910–1930»¹.

Авторами статей у цьому двомовному українсько-англійському виданні альбомного типу є такі відомі дослідники, як Джон Болт, Мирослава Мудрак, Дарія Зельська-Даревич, Ольга Лагутенко, Дмитро Горбачов та ін. Однак жоден з цих авторів, оглядаючи історію та основні осередки українського авангардизму, ні словом не згадує про роль Гординського та його товаришів-анумівців у формуванні та утвердженні нових естетичних ідеалів цього руху в Галичині.

Симптоматична стосовно цього думка авторитетного знавця й експерта в цій ділянці – американського професора Джона Болта².

Він, згадуючи у своїй статті про Львів, як про один з осередків авангардного руху в Україні, чомусь називає серед його репрезентантів не Св. Гординського та його ідейних соратників із кола АНУМу, а О. Новаківського, типового представника попередньої епохи неоромантизму³, – епохи, якій, по-суті, принципово опозиціонували молоді галицькі модерністи, такі як Св. Гординський, П. Ковжун, Я. Музика, В. Гаврилюк, В. Ласовський та ін. Особистий внесок кожного з цих митців у творчий процес 1920–1930-х років ще чекає ґрунтовного висвітлення в нашій мистецтвознавчій літературі.

Розглядаючи сьогодні мистецький доробок Гординського, неважко зауважити, що вся його рання графічна творчість, перейнята пошуками власного індивідуального стилю та національного виразу, опиралася, з одного боку, на досвід західноєвропейських авангардних течій першої третини минулого століття, а з другого – на ідеї, що ширилися зі Сходу, із Наддніпрянської, тоді вже радянської України періоду т. зв. «українізації» 1920-х років, а також із Росії, де після революції під прикриттям офіційної доктрини пролетарської культури активно реалізувалися в творчій практиці митців різного роду авангардні концепції.

Перш ніж перейти до аналізу графічної творчості Св. Гординського, спробуймо розглянути хоча б в основних рисах ці два вектори його творчих зацікавлень, на пограниччі яких, фактично, сформувався його мистецький світогляд та розуміння художньої форми.

Із мистецьким життям Заходу Гординський близько познайомився, перебуваючи досить тривалий час (1928–1931) на стажуванні в Парижі.

Зауважмо, що тут наприкінці 1920-х – початку 1930-х років Св. Гординський застав справжнє виворочення новітніх творчих течій та мистецьких платформ, про які свого часу так писав Михайло Винницький на сторінках анунівського часопису «Мистецтво»: «У сучасному малярстві [...] змагаються найнеможливіші крайності [...] Ми бачимо з одного боку впливи техніки та машинізації всього, і внаслідок – раціоналістичне розуміння світа, а з другого – чистий ірраціоналізм, що весь реальний світ уявляє собі лиш як сировину, матеріал, за яким щойно починається справжня реальність, невидима для тих, що її відчувати не можуть»⁴. Справді, у мистецькому житті Парижа тих часів спостерігаємо, з одного боку, такі раціонально налаштовані посткубістичні тенденції, як пуризм, конструктивізм, елементаризм, а з другого боку – сюрреалізм, метафізичне малярство та експресіонізм – течії, що були зорієнтовані передусім на духовні, ірраціональні вартості й тяжіли радше до класичних основ живопису та його колористичної проблематики.

Гординський, наділений від природи тверезим, прагматичним розумом, схилився більше до творчих концепцій, що маніфестували в мистецтві інтелектуальне, оперте на правах логіки розуміння світу.

Будучи прекрасно обізнаним з усім розмаїттям художніх течій, якими жило європейське мистецтво від початку ХХ ст.⁵, Гординський все ж найбільше акцентував у своїй ранній творчості такі «дисциплінуючі» думку формально-творчі концепції, як кубізм, конструктивізм та все ще живий тоді в європейській традиції футуризм.

Як засвідчує сам Гординський, чи не найбільший вплив на його розуміння формальних проблем сучасного мистецтва мали студії в модерній Академії Фергана Леже, де він навчався на курсі композиції й плаката.

«Як подивляв прості і доцільні методи навчання в цій академії, – згадує Гординський, – Леже був один із п'ятки великих французьких модерністів – Пікассо, Матісс, Дюфі, Руо, Леже, – тож беручи до уваги короткий час, там можна було чогось конкретно навчитися. Особливо важливий був тут принцип конструктивізму, який був нам [галичанам. – Л. В.] потрібний як антидот проти довгого періоду імпресіонізму»⁶.

Натомість, коли йдеться про істотні для творчого формування Гординського його східні орієнтації, то це були, насамперед, його симпатії до нових авангардових явищ, притаманних митцям по той бік «залізної завіси» – у мистецтві радянської України. Ще в студентські роки в Парижі його зацікавили естетичні концепції кубофутуризму, конструктивізму та супрематизму, репрезентовані у творчості таких визначних художників, як Анатоль Петрицький, Василь Єрмилов, Вадим Меллер, Казимир Малевич, Олександра Екстер, Володимир Татлін та ін.⁷

«Саме тоді прийшло мені на думку, – згадує Св. Гординський, – замість квадратів і ромбів Татліна чи Єрмилова збудувати геометричними формами реальну гуцулку»⁸.

Слід, однак, відзначити, що захоплюючись новими формами модерного мистецтва, Св. Гординський водночас послідовно й цілком осмислено шукав для своєї творчості глибинні національні джерела. Знаходив їх передусім у багатющій скарбниці українського народного мистецтва, вважаючи, що «головним його [у ньому. – Л. В.] принципом є творення форм, повних ритму і гармонії»⁹.

Важливим джерелом натхнення для Гординського були також формальні надбання давнього візантійсько-руського іконопису.

Ось його роздуми на цю тему: «Візантійське мистецтво дає відчувати в собі **присутність певного геометричного ладу** [підкреслення тут і надалі. – Л. В.], що є наче підсвідомим натяком на ті рушійні сили, що циклічно правлять космосом. З погляду чисто пластичного у візантійському стилі треба згадати **панівну двохвимірність образу** через вилучення оптичної перспективи, яка своєю оманною глибиною відвертає увагу від головного зображення, на користь монументалізму»¹⁰. Зауважимо, що всі згадані тут параметри формальної мови давнього мистецтва знайшли найбільш вдале сучасне переосмислення саме в ранніх графічних вирішеннях Гординського. У них він праг-

нув органічно поєднати найновіші досягнення сучасного йому авангардного мистецтва з духом вікових українських мистецьких традицій.

Серед ранніх графічних творів Св. Гординського періоду 1920–1930-х років знаходимо книжкові обкладинки та еклібри, проекти театральної сценографії та плакати, а також рекламні рисунки, художні листівки та шаржі.

Перші спроби Гординського в цьому напрямку припадають ще до початків його навчання в 1929 році на курсі плаката в Модерній академії Ф. Леже. Серед них – проекти плакатів «Pates la Lune», «Trouville» театральних костюмів («Костюми войовників»), книжкові обкладинки (до книги С. Левинського «Схід і Захід»), ілюстрації до поезій С. Єсеніна та окремі фігуративні зображення – «Автомобіліст», «Дипломат», триптих «Екзотичні маски».

Цю ранню паризьку графіку, разом з іншими своїми творами, восени 1929 року Гординський привіз до Львова, щоб показати на Третій виставці учнів Мистецької школи О. Новаківського.

Твори його на цій виставці, особливо графіку, захоплено зустрів львівська критика як нове слово в художньому житті Галичини. «Сьогодні ми пізнали нового Гординського [...] – субтельного модерного графіка та мистця композиції, – писала рецензент “Нової хати”, – в його творах можна провести зовсім ясну черту між періодом львівським і паризьким»¹¹.

Від творів Св. Гординського на львівській виставці повіяло свіжим вітром нових мистецьких ідеалів, які в 1920–1930-х роках щойно приходили на зміну неоромантичному світовідчуженню старшого покоління українських художників, передусім таких, як перший учитель Св. Гординського – О. Новаківський з його інтуїтивізмом і суто враженневим підходом до натури. Натомість, Св. Гординський утверджував у своїх творах строго вивірену, логічно осмислену систему художнього бачення, що відкривала тоді нові грані естетичного переживання. Ось чому виступ Св. Гординського на згадуваній Третій виставці учнів Мистецької школи знаменував собою щось значно більше, ніж тільки особистий творчий успіх. Завважили це і його сучасники. «Величезною подією в житті Школи Новаківського, а ще більше – в житті тодішнього українського мистецтва Львова був приїзд з Парижу Св. Гординського 1929 року [...], – згадує у своєму споміні товариш Св. Гординського Антін Малюца. – Відокремлення Гординським формотворчих шукань від ідейно-світоглядних пов'язань мистецької роботи мало великий вплив на нас, молодших. Це був перший серйозний вгляд в чисто формотворчу проблематику модерного мистецтва»¹².

Серед кращих взірців книжкової графіки Св. Гординського 1930-х років є обкладинки до творів Івана Крушельницького «Спір про мадонну Сільвію», «На скелях», «З розмов з Гофманстелем», «Бурі і вікна»; до поетичних збірок Я. Кондри – «Юрба», Г. Гофманстеля – «Лірика», М. Смужки – «Заграви» та до сатиричної п'єси А. Шніцлера «Зелений какаду»¹³.

Характер авангардної стилістики цих ранніх книжкових оформлень Св. Гординського найкраще виражений у серії кольорових ілюстрацій до драматичної поеми І. Крушельницького «Спір про мадонну Сільвію». Це повнофігурні зображення героїв драми, виконані пером, тушшю та гуашшю.

Своєрідний площинно-геометричний стиль цих творів лише на перший погляд міг би здаватися простим схематичним спрощенням форм. Насправді ж, у ньому знайшла вираз глибоко продумана художником концепція формальної мови, випрацювана ним на основі найновіших тоді авангардних творчих досягнень. Найбільш лаконічно суть тогочасної стилістики своїх творів Гординський сформулював сам: «Об'єкт розкладений на елементи, з яких сконструйовано композицію на двохвимірній площині»¹⁴. У такому трактуванні відлунюють уроки Леже, який розкладав форми на тектонічні елементи («elemente mecanique»), підпорядковуючи їх ритмові, що мав виражати динамізм сучасного життя. Водночас, такі риси цих ранніх творів Гординського, як підкреслено площинна геометризація форм, автоматизовані рухи постатей та їх динамічна ритміка, підсилена діагональним напрямком контурів – усе це споріднює його графічну мову із стильовими вирішеннями театральних проектів О. Екстер, А. Петрицького та з програмними засадами тогочасних європейських творчих угруповань, таких як пуризм Озанфана і Ле Корбюзьє¹⁵, чи елементаризм Тео Ван Десбурга, який стверджував, що «твори мистецтва мають бути так само прецизійні, так само логічно сконструйовані, як машина, і, подібно як вона, позбавлені непотрібних елементів»¹⁶. Однак, на відміну від них, Гординський ніколи не доводив міру умовності своєї графічної мови аж до абстрактних форм, він завжди дотримувався фігуративності своїх зображень, що була більш близькою до традицій його національної культури. Європейський раціоналізм художньої фор-

ми він органічно поєднав у своїх творах з українським поетичним світовідчуттям. Це добре прочитується і в колористичному трактуванні його образів. У них Гординський оперує зазвичай плоскими, чітко окресленими площинами барв, комбінуючи чорне, сіре та біле із одним чи двома кольорами – жовтого, червоного або синього. Саме така обмежена палітра основних кольорів, поєднаних із нейтральними, була з легкої руки теоретика неопластицизму Мондріана доволі поширеною й популярною в колах європейських авангардних художників міжвоєнного двадцятиліття. Акцептуючи ці колористичні уподобання своїх європейських сучасників, Гординський водночас у вирішенні власних творів ніби нав'язує веселкову мажорність українських народних малюнків, ткацтва та вишивок. Площини чистого кольору, будучи важливою функціональною складовою його композиційних побудов, водночас вносять в його образи той неповторний народно-поетичний акцент, що надає їм яскраво індивідуального та національного звучання.

Ще в Парижі пошуки національної своєрідності українського авангарду серйозно зацікавили Св. Гординського. «Я почав поволі усвідомлювати собі, – признається Гординський, – що нові форми можна дуже добре поєднувати з мотивами українського народного мистецтва, і кілька графічного характеру моїх праць, які я подав на французькі виставки, були успішні. Вони почали переконувати мене, що тим шляхом можна творити щось своє і в універсальному масштабі. Десь в половині 1930 року прийшов до Парижа альбом “Театральні строї” А. Петрицького, який мене додатково переконав, що в тому напрямі можна багато зробити»¹⁷. Добре ілюструє тодішні творчі шукання Гординського один із його паризьких творів – «Легінь з файкою» (1931), де кубістично-конструктивістські прийоми зображення цікаво поєднані із неповторним етнографічним колоритом Гуцульщини.

Графічні твори Гординського – книжкові обкладинки, плакати, виставлені в 1931 році на паризьких виставках в «Інтернаціональному салоні мистців книги» у Петі-Пале та в «Салоні мистців-декораторів» у Гран-Пале, викликали велике зацікавлення та схвальні відгуки не тільки французької, але й світової (англійської, німецької) критики. Згаданий «Легінь з файкою» був репродукований в елітарному паризькому журналі «Mobilier et Dekoration», а солідний лондонський журнал «The Studio» вмістив на цілу сторінку кольорову репродукцію композиції Св. Гординського «Танцюристка». Відвідавши виставку в Гран-Пале, відомий віденський мистецтвознавець В. Борн присвятив графіці Св. Гординського велику статтю у берлінському журналі «Gebrauchsgrafik», у якій гострим поглядом «зі сторони» дуже влучно зауважив своєрідність творчого самовиразу художника, «Те, що надає працям Гординського індивідуальних рис, – пише він, – є його власний підхід до мистецтва, в якому він традиційні українські елементи збуджує до нового життя [...], в його книжкових оформленнях і прикладних графіках панує специфічно східноєвропейська воля творення, барвистість народного мистецтва з Карпат, іконографічна строгість і особливий слов'янський вислів – щось нагальне, а водночас музично-лагідне відчувається в усьому». Підсумовує свою рецензію д-р В. Борн словами: «Гординський належить, безсумнівно, до вроджених графіків, які виразно усвідомлюють свій шлях, мету і завдання»¹⁸.

З поверненням Св. Гординського 1931 року із Парижа до Львова розпочинається останній на Батьківщині, понаддесятилітній львівській період творчості (1931–1944). Графіка в той час, поряд із поетичною, мистецтвознавчою та організаторською діяльністю, займає чільне місце в його мистецькій праці. Тоді з-під пера митця постають десятки книжкових обкладинок, станкових рисунків та безліч творів ужиткової графіки, починаючи від еклібрисів та художніх листівок і закінчуючи проектами театральної сценографії та промислової реклами. Розглянемо докладніше доробок Гординського хоча б у деяких із цих ділянок.

У перші роки по приїзді до Львова, приблизно до середини 1930-х років, Св. Гординський дотримувався переважно авангардної конструктивістської стилістики, яку випрацював ще в роки паризьких студій. Особливо виразно це прочитується в його графічних оформленнях часописів «Нові Шляхи» (1931–1932) та «Альманах лівого мистецтва» (1931), а також у книжкових обкладинках таких видань, як «Оповідання» П. Дереша (1931), «Архітектура міста Бардіїва» В. Січинського (1934), в оформленні власної поетичної збірки «Барви і лінії» (1933) та збірки поезій «Черлень» Ю. Косача (1935).

Уже перша його графічна праця у Львові, а саме, обкладинка до каталогу «Першої виставки АНУМ» (1931), має, до певної міри, маніфестаційний характер, – сміливий, авангардовий стиль її виконання демонструє принципову творчу позицію Асоціації, яку сам Гординський, як один

із її засновників та ідеологів, задекларував у вступній статті до Каталогу. Обкладинка його витримана в скупих, конструктивних формах, – найпростіші геометричні фігури прямокутника, кола й квадрата теракотового та чорного кольорів у поєднанні з монументальним «рубленим» шрифтом заголовка творять на ясновохристому тлі обкладинки підкреслено ритмізовану, строгу й елегантну композиційну цілість. Образ цей еманує на глядача настроєм поваги та високого авторитету раціонально-логічних вартостей людського творчого духу. У такій образно-формальній інтерпретації є певний відтінок стильового універсалізму, характерний для авангардних явищ міжвоєнного двадцятиліття. Це, зокрема, зближує низку тогочасних творчих вирішень Гординського зі стилістикою таких течій, як німецький Баухауз та російський конструктивізм, які черпали натхнення в архітектурних працях Адольфа Лооса у Відні, Ле Корбюзьє в Парижі, Лойда Райта в США. До того ж наслідування чужих взірців не влаштовувало Гординського, він свідомо вибудовував власну концепцію форми, аналізуючи у своїх численних критичних статтях розмаїті явища як світового, так і українського мистецтва. Художник, на його думку, «має висловляти у своїй творчості не реальність довкільного світу, але підставові елементи речей, зв'язаних конструктивним законом і його функцією»¹⁹.

Таке розуміння формально-творчих принципів сучасного авангардового мистецтва Гординський блискуче реалізував у власних творах, зокрема в графіці. Його обкладинки до кількох номерів львівського часопису «Нові шляхи» (1931–1932) вирішені в строго конструктивному стилі максимально простими й лаконічними засобами. Основну змістову і формальну домінанту творить у них монументальний «рублений» шрифт крупних чорних заголовків на чистому тлі світловохристого тону. У їх логічно побудовану, строго ритмізовану композиційну архітектоніку вписані фігуративні зображення – своєрідні віньетки, які своїм піднесенням, поетичним ладом вносять у загальний раціональний образ обкладинки певні емоційні інтонації. Гординський послуговується в цих віньетках такими образами-метафорами, як фабричні димарі, промислові вишки, мости, пароплави, автомобілі і, врешті, – зображення коней в русі та людських постатей в енергійному пориві. Увесь цей арсенал образної метафорики засвідчує у вирішеннях Гординського спадкоємство футуристичної візії світу, з її культом руху («краси швидкості») та апологією технічних досягнень сучасної індустріальної цивілізації. «Захоплення сучасною технікою та досягненнями науки, – стверджують західні дослідники цієї епохи, – було характерною рисою всього артистичного авангарду перших десятиліть ХХ сторіччя»²⁰. У цьому сенсі Гординський не був винятком, – його образне мислення відповідало духові та уподобанням його часу, зберігаючи при тому своєрідність авторського творчого вислову.

Цікаво, що в найбільш ранніх графічних творах Гординського львівського періоду можна простежити певний вплив соціально-романтичних ідей пролетарської культури, що проникли в Галичину зі Сходу України. Це прочитується як у характері його ранньої авангардної мови, так і в специфічній, вживаній ним тоді революційній атрибутиці. Характерним у цьому відношенні є вирішення обкладинки до журналу «Альманах лівого мистецтва» (1931), де на тлі буремного неба та фабричної труби, що стрімко зметнулася по діагоналі вгору, зображений силует робітника з молотом у руках. Його підкреслено геометризовані контури, сміливий перетин різних просторових планів, як також напруга діагонального руху вглибину, – усі ці засоби формального вислову явно перегукуються із пластичною мовою кубофутуризму, якою при початках більшовицького устрою любили послуговуватися апологети пролетарської культури. Слід відзначити, однак, що такого роду романтичний флірт молодого Гординського з лівими пролетарськими ідеями мав у його творчості короткочасний, епізодичний характер. Злочинний розстріл більшовиками його товариша Івана Крушельницького в 1934 році на Сході України остаточно зруйнував романтичні ілюзії молодого художника.

Пролетарська романтика від того часу перестає хвилювати творчу уяву Гординського, натомість у його графіці з'являються образи, в яких він прагне виразити своє глибоко особисте лірико-філософське ставлення до життя та навколишньої дійсності. Чи не найбільш характерними в цьому плані є його графічні оформлення обкладинок до таких поетичних збірок, як «Барви і лінії» (1933) його авторства та «Черлень» (1935) Ю. Косача. У них авангардна стилістика Гординського, забарвлена своєрідною поетикою його образного мислення, набуває яскраво виражених індивідуальних і водночас – національних рис. У вирішенні обкладинки та трьох віньеток до збірки «Барви і лінії» він з великою артистичною свободою оперує своїми улюбленими скупими,

але виразними засобами графічної мови — абстрактними площинами чорного та теракотового кольору, що взаємно перетинаються та накладаються, створюючи разом зі стрімкими діагональними напрямками шрифтових заголовків незвичайно динамічну, міцно зав'язану композиційну цілість. У цю раціонально побудовану логічну конструкцію із абстрактних плям, трикутників та сегментів кола вписані окремі образи-знаки, ніби видобуті з різних часових та просторових параметрів реальності. Співіснуючи в одній композиції, вони уособлюють, подібно, як у творах футуристів, одночасність («симультанність») різних «пластичних станів душі» художника-поета.

Екслібрис — це ще одна яскрава й цінна сторінка у ранній графічній творчості Св. Гординського. 1930-ті роки у Львові — це час його найбільш інтенсивної праці в цьому жанрі. Він виконав тоді понад два десятки екслібрисів першорядної мистецької вартості, відразу стаючи у ряд найвизначніших майстрів західноукраїнського екслібриса, таких як П. Ковжун, Р. Лісовський, М. Бутович, М. Осінчук, Я. Музика, не кажучи вже про О. Кульчицьку та М. Сосенку, які ще на порозі ХХ ст. започаткували розвиток цього жанру в Галичині. У творах усіх цих мистців, як стверджує художній критик того часу М. Драган, український екслібрис 1930-х років набув високого мистецького рівня, завоювавши визнання на міжнародних збірних виставках та зацікавлення серед європейських колекціонерів²¹.

Екслібриси Св. Гординського присвячені переважно особам його найближчого мистецького оточення — художникам-соратникам із кола АНУМу (П. Ковжуну, М. Осінчуку, М. Драгану), друзям-літераторам (І. Крушельницькому, В. Софронову-Левицькому), визначним представникам галицького духовенства (о. Йосипу Сліпому, о. Іванові Бучку) та різним культурно-освітнім організаціям (екслібрис музею «Верховина» у Стрию та гуртка «Рідної школи» в Богородчанах). Уже перші з них, показані в 1932 році на «Виставці сучасної української графіки» у Львові, були причислені критикою до найбільш модерних артистичних явищ у жанрі сучасного екслібриса²².

М. Драган у вже згаданій статті писав: «Екслібриси Святослава Гординського [...] знаменують вибаглива простота і ясність композиції, продиктовані вони інтенціями і смаком власників. Французьке мистецтво і українська ікона поєдналися у них в одну гармонійну і симпатичну цілість. Трактуючи свої екслібриси принципово як ужиткову графіку малих форм, Гординський майстерно втілює в лаконічних образах-знаках не тільки основну суть життєвого спрямування того чи іншого власника книжки, але й дбає, передусім, про суто графічну красу та виразність своїх мініатюрних творів».

За характером образно-стильового трактування екслібриси Св. Гординського вповні вписуються в загальне русло розвитку його ранньої творчості й можуть бути умовно розділені на декілька груп.

Найбільш цікаву й чисельну групу становлять екслібриси 1930–1934 років, в яких геометризовані кубо-конструктивістські форми органічно поєднані з українськими народно-орнаментальними мотивами (екслібриси П. Ковжуна, І. Крушельницького, Л. Янушевича та ін.). Блискучий взірець такого вирішення маємо, наприклад, в екслібрисі Левка Янушевича, фотографа, популярного серед львівських художників того часу. Підкреслюючи знані всім етнокультурні зацікавлення Л. Янушевича, Св. Гординський вирішує його екслібрис в образі хвацького гуцула в танці. Художник добивається тут ідеальної гармонії простих геометричних форм авангардної пластики із мелодійною ритмікою українського народного орнаменту та витонченістю шрифтових елементів. Делікатні вкраплення зеленого кольору в конструктивну строгість чорно-білого рисунка лише збагачують образ додатковими настроєвими інтонаціями.

В інших екслібрисах (В. Софроню, П. Ковжуна (другий варіант), Мілади Новотної) Св. Гординський будує образ на принципі футуристичної динаміки діагонально спрямованих площин, що перетинаються та частково накладаються одна на одну, демонструючи симультанність (одночасність) різних часових і просторових мотивів в одній композиції. Так, наприклад, екслібрис о. Йосипа Сліпого, де образи-символи його пастирської праці як ректора Греко-Католицької Духовної Академії у Львові (мотив Святодухівської вежі, розкритого Святого Письма та Юрія Змієборця із піднятим мечем) зображені у різних діагональних площинах на чорному та штрихованому сірому тлі. У динамічну композиційну структуру цього образу вписаний своєрідним контрапунктом шрифтовий напис протилежного діагонального напрямку, що ритмічно урівноважує образ.

Аналогічно побудований графічний образ в екслібрисі В. Софроню-Левицького (1931). Зображений на ньому козак верхи на коні у стрімкому діагональному русі вглибину. Його чорний силует з білими контурними обрисами чітко вирішується в діагональній смузі світла (умовний образ життєвої дороги) на чорному полі екслібриса із хвилястими написами внизу.

Інтелектуальним кліматом молодого авангардної богеми Парижа пронизаний один із найбільш ранніх творів Гординського в цьому жанрі – його «Автоекслібрис» (1930). Художник зображає тут себе в улюбленому береті на тлі Сени із пароплавом та Ейфелевою вежею вглибині. Усі ці досить умовно трактовані елементи зображення він принципово підпорядковує декоративно-ритмічній організації образу на площині паперу, підкреслюючи специфічну красу тонкого штриха поряд із плямами чорних та білих площин.

У цих мініатюрних творах малої графіки прочитується дуже своєрідне ставлення Св. Гординського до шрифтових написів. Каліграфія його написів надзвичайно багата і фантазійно-винахідлива, завжди з великим тактом уписана в загальну формально-композиційну структуру образів, як невід’ємна частина їх ритму та емоційної виразності. Цікаве висловлювання самого митця про суть екслібрисного образу та роль у ньому шрифтів: «Книжковий знак, – зауважує він, – не міг, самозрозуміло, не підпасти під загальні вимоги нової графіки, [...] він став дуже простою річчю: цікавою графічною плямою. І байдуже, що складалось на її зміст. Графік (людина, що відчуває “чорне і біле”) бере сюжет і перекладає його на мову плями, при чому буква “а” у письмі однаково важна, що й голова Апольона чи архітектурний мотив»²³.

Ще одну групу становлять екслібриси, в яких митець дає модерну графічну інтерпретацію традиційним формам давньоукраїнського іконопису (екслібриси М. Драгана, М. Осінчука) та книжкових рукописних мініатюр (із книг о. Івана Бучка, М. Марковського). Так, в екслібриси М. Осінчука, відомого в Галичині майстра монументальних церковних розписів, Св. Гординський вдається до своєрідної парафрази старовинного фрескового зображення – фігури ангела. Знакова умовність цього образу в композиції екслібриса підкреслена діагональним зміщенням усієї постаті та неспіврозмірно дрібним силуетом художника, що малює, стоячи на риштованнях. Діагональне схрещення основних осей зображення динамізує композицію і в парі з чітким, монументальним шрифтом надає їй сучасного модерного звучання.

Про серйозне ставлення Св. Гординського до праці в жанрі екслібриса засвідчує його активна участь у формуванні спеціального збірника АНУМу, присвяченого історії та проблемам розвитку цього особливого виду малої графіки²⁴. Добротне, елітарне видання цього збірника, здійснене в 1932 році в друкарні Артура Гольдмана, мало бути, як засвідчує сам митець, взірцем високої культури друкарського мистецтва у Львові²⁵. Св. Гординський помістив у цьому збірнику статтю «За новий екслібрис», в якій розглянув еволюцію цього жанру з погляду його формально-стильової культури. Сучасний екслібрис, на його думку, повинен відповідати загальним вимогам модерної графіки і, водночас, будучи «підчинений загальним мистецьким правилам декоративного оформлення, екслібрис має своє власне, інтимне місце у сучасній графіці саме через свій невеликий розмір. Малий шматочок паперу вимагає максимум зосередження, уваги й енергії». Саме тому, – стверджує далі Гординський, – графік, що займається екслібрисом «мусить мати повні кишені ідей, бо без них його речі втрачуть чарівливі слова: оригінальність і мистецтво, так що [...] в екслібрисі спеціальна винахідливість навіть дуже бажана»²⁶. Усі ці вимоги Гординський ставив також перед собою, працюючи над екслібрисами. Його доробок у цій ділянці є свідомством високої графічної культури українського авангарду 1920–1930-х років.

Закінчуючи розгляд ранньої авангардової графіки Св. Гординського, слід підкреслити її роль і значення як одного із важливих феноменів у процесі ціннісних переорієнтацій в українському, зокрема галицькому, мистецтві міжвоєнного двадцятиліття. У Галичині це був час дещо запізнілих (порівняно із Західною Європою) радикальних перемін у сфері мистецької ідеології, коли на зміну неоромантичному ідеалізму все виразніше приходив новий, більш раціональний тип світовідчуження, а у зв’язку з тим – більш інтелектуалізована система мистецького бачення.

У гострому протистоянні до старої класичної традиції народжувалася тоді нова мистецька візія світу, ознаменована, – здебільшого у творах молоді, – появою розмаїтих авангардних, радикально налаштованих течій та творчих платформ. Ініціаторами цих нових явищ у Львові були – художники кола АНУМу, і, зокрема, Св. Гординський, який пліч-о-пліч із П. Ковжуном, Я. Музикою, В. Ласовським та ін. був не тільки талановитим ідеологом і речником українського модернізму, але й сам утверджував його у власній графічній творчості.

Графічна мова, якою він послуговувався тоді, увібрала в себе уроки тогочасних модерністських тенденцій: геометричну дисципліну формальних ритмічно-композиційних побудов – від конструктивізму, кубізму та неопластицизму; замилювання до руху, до динамічної

конструкції образу – від футуризму та елементаризму; і, врешті, – гармонійну врівноваженість ритмів – із досвіду супрематичних експериментів. Водночас, – і на цьому слід особливо наголосити, – усі ці чинники формального вислову Гординський органічно переплавив у горнилі свого авторського мистецького бачення й підпорядкував духові української національної культури. У цьому сенсі його рання графіка репрезентує ті особливості українського авангардизму, які відзначає у своїй праці одна із перших дослідниць цього явища Мирослава Мудрак²⁷.

Ця дослідниця слушно зауважує, що український авангард не є «звичайною похідною від західних моделей», оскільки при всьому універсалізмі загальної естетичної програми він характеризується пошуками власних національних коренів. Зокрема, властивий йому «природний нахил до спрощення і до геометричної форми є рисою, притаманною усім формам українського народного мистецтва»²⁸.

Неможливо сьогодні вповні оцінити роль і місце ранньої графічної творчості Св. Гординського в мистецькому процесі тих 1920–1930-х років, не взявши до уваги також час та специфічну суспільно-культурну ситуацію, в якій ця творчість розгорталася.

Професор Джон Болт, один із провідних американських експертів мистецтва того періоду, підсумовуючи у своїй статті історію та здобутки українського авангардизму, писав: «Якщо у Москві і Ленінграді енергія експерименту швидко позадувала під натиском Героїчного реалізму, то українські художники продовжували досліджувати радикальний синтаксис принаймні до початку 1930-х років»²⁹.

Відомо, що з початком 1930-х років на Сході України будь-які прояви модерністського мистецтва були насильно придушені більшовицьким режимом на користь єдиного «дозволеного» методу соцреалізму. Саме тоді естафету авангардних шукань підхопив у Галичині Св. Гординський та його найближчі соратники із кола АНУМу.

Фактично, у його ранній графічній творчості неспокійне, спрагле нових мистецьких горизонтів життя українського авангарду продовжилось аж до середини 1930-х років і то в той час, коли на інших теренах України той рух був насильно придушений тоталітарним режимом.

¹ Український модернізм 1910–1930. – К, 2006. Альбомна частина цього видання укладена на матеріалах виставки «Перехрестя: Модернізм в Україні», що 2005 року експонувалася в США.

² Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні / Український модернізм. 1910–1930. – С. 11.

³ Слід зауважити, що Новаківський все ж не залишився на маргінесі творчого процесу 1920–1930-х років, а активно вписався в нього, лише завдяки потужній експресії та стихії свого зрілого малярського почерку, але в жодному випадку не через свої, сформовані на зламі XIX–XX ст. (у мистецькій атмосфері «Молодої Польщі») естетико-світоглядні позиції. На нашу думку, причиною штучного залучення О. Новаківського до числа представників українського авангарду є відсутність глибших теоретичних досліджень над характером та динамікою перемін у сфері мистецької ідеології, що відбувалися в Галичині у період міжвоєнного двадцятиліття.

⁴ Винницький М. Роман Сельський // Мистецтво. – Л., 1933. – Річн. I. – ЗОШ. IV. – С. 85.

⁵ Див.: Гординський Св. Формальні завдання сучасного мистецтва // Альманах лівого мистецтва. – Л., 1931. У цій статті автор цікаво коментує формальні принципи різних художніх течій, ілюструючи їх власними схематичними рисунками.

⁶ Гординський Св. Львів, Париж, еміграція // Степан Луцик – мистець. – Нью-Йорк; Торонто; Вашингтон, 1973. – С. 32.

⁷ Український авангард 1910–1930 років. Альбом / Автор вступної статті та упорядник Д. Горбачов. – К., 1996. («Новаторські ідеї українського авангарду, – як стверджує Д. Горбачов, – спершу народилися у творчості цих художників у Харкові, Києві та Одесі, і згодом були експортовані в Росію, де набули розвитку в діяльності ряду мистецьких установ».)

⁸ Гординський Св. «І ніколи не мав часу». Враження від поїздки на Україну // Україна. – К., 1992. – Ч. 4. – С. 12.

⁹ До проблем бойчукізму. Диспут Б. Стебельського з Гординським // Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 25.

¹⁰ До проблеми бойчукізму. – С. 25. Маємо в цих судженнях Гординського цікавий перегук із думками теоретика неопластицизму Піта Мондріана, який також стверджує, що в мистецькому творі «приходять до голосу великі, скриті закономірності природи, які по-своєму продовжуються у художньому творі» (цит. за: Kotula A., Krakowski P. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – S. 165).

¹¹ В. С. Виставка праць мистецької студії проф. Новаківського // Нова хата. – Л., 1929. – Ч. 13. – С. 7, 8.

¹² Малюца А. Степан Луцик / Степан Луцик – мистець. – С. 20–21.

- ¹³ Усі ці твори ми датуємо 1930 роком на основі інформації, наведеної у згаданому вже нарисі І. Крушельницького, який, вочевидь, керувався вказівками самого Гординського.
- ¹⁴ *Гординський Св.* Декорація в новому театрі. – С. 17. (Коментар Гординського до «Автопортрета» 1928 року)
- ¹⁵ Авангардні художники, поети та музиканти із групи пуристів, згуртовані в Парижі навколо часопису «L'Esprit Nouveau», проголошували у своїй естетичній програмі: «Конструктивний принцип однаково необхідний як для створення образу чи поеми, так і для збудування мосту».
- ¹⁶ Цит. за: *Kotula A., Krakowski P.* Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – S. 172.
- ¹⁷ *Гординський Св.* Львів, Париж, еміграція. – С. 32.
- ¹⁸ Український передрук цієї статті див.: Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 14, 15.
- ¹⁹ *Гординський Св.* Мистецький світ Архипенка // Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 39.
- ²⁰ *Kotula A., Krakowski P.* Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – S. 172.
- ²¹ *Драган М.* Сучасний український екслібрис / Екслібрис. Збірник Асоціації Незалежних Українських Мистців. – Л., 1932. – С. 11.
- ²² Виставка сучасної української графіки. Каталог. Асоціація Незалежних Українських мистців. – Л., 1932. – С. 10. – № 14–21.
- ²³ *Гординський Св.* За новий екслібрис / Екслібрис. Збірник АНУМ. – Вип. I. – Л., 1932. – С. 22.
- ²⁴ Екслібрис. Збірник Асоціації Незалежних Українських Мистців. – Вип. I. – Л., 1932.
- ²⁵ *Гординський Св.* Спогади про Асоціацію Незалежних Українських Мистців // Образотворче мистецтво. – К., 1991. – Ч. 5. – С. 7.
- ²⁶ *Гординський Св.* За новий екслібрис. – С. 23.
- ²⁷ Її праці над дослідженням українського авангарду з'явилися за кордоном ще на початку 1980-х років. Див.: *Мудрак М.* Нова генерація і художній модернізм в Україні. – Мічиган, 1986.
- ²⁸ *Мудрак М.* Український авангард // Український модернізм. 1910–1930. – К., 2006. – С. 31.
- ²⁹ *Болт Дж.* Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні // Український модернізм. 1910–1930. – К., 2006. – С. 14.

Олена Жернова
(Одеса)

ТВОРИ ХУДОЖНИКІВ СОЦРЕАЛІЗМУ В СУЧАСНОМУ ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРІ НА ПРИКЛАДІ ТЦ «АФІНА» В ОДЕСІ

Торговельний центр «Афіна» розташований у самому серці Одеси – на розі Грецької вулиці та Олександрівського проспекту. Місце це з давніх-давен облюбували грецькі комерсанти, які облаштували тут свої торговельні ряди у вигляді колоподібної будівлі. Вулиця Грецька поєднувала культурно-адміністративний центр з житловими районами буржуазії та робітничих передмість, а Олександрівський проспект простягався від портової гавані (вул. Гаванна) до головного ринку («Привозу»). У 90-х рр. минулого століття ця будівля, яка часто змінювала колишнє призначення, остаточно зазнала занепаду, і було вирішено кардинально її реконструювати. Так у центрі Одеси з'явився скляний гігант – сучасний багатоповерховий будинок, оточений по периметру фасадом, що досміливо імітував вигляд свого історичного попередника. Новобудова викликала неоднозначну реакцію одеситів, та невдовзі суперчки вщухли, і нині «Афіна» стала звичним місцем зустрічей, відпочинку та вирішення нагальних побутових проблем мешканців, гостей міста, а особливо студентської молоді.

«Афіна» – це комерційне підприємство, що належить до ООО «Таврія В». Саме тому питання щодо художнього оформлення закладу вирішувалося приватно. І навряд чи зацікавило б фахових мистецтвознавців, якби не один зі способів, який був використаний власником для того, щоб привернути увагу до закладу – розміщення в ресторані-кафе експозиції творів корифеїв одеського соцреалізму. Звичайно, кожен власник прагне, щоб його заклад мав найсучасніший і найпривабливіший вигляд. Тому, напевно, у подібному випадку мусив би орієнтуватися, з одного боку, на власний смак, а з другого, – на смак відвідувача, масового споживача. Отже, не дивно, що галерея зустрічає клієнтів блиском скляно-металевих конструкцій, сяючих вітрин, різнобарвного освітлення, настінних моніторів, що транслюють веселі рекламні сюжети, постійним фоном лагідної притишеної поп-музики – одним словом, створює атмосферу релаксації і настрою на всілякі задоволення. Спустившись мармуровими сходами до ресторану-кафе, відвідувачі потрапляють у «світ яскравих десертів-бісквітів», за кілька кроків – до затишної зали із дбайливо притемненим освітленням і раптом опиняються посеред справжньої картинної галереї 70-х рр., в оточенні