

УДК 7.048:766(477)“18/19”

Іван Мельник

кандидат мистецтвознавства,  
Львівська національна академія мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-5301-8253>

## Роль українського народного орнаменту в графіці модерну: теоретичний і прикладний аспекти

**Анотація.** У статті розглянуто базові концептуальні засади «українського стилю» в мистецтві кінця XIX – початку XX ст., передовсім у царині пошуків актуальних шляхів адаптації творчого переосмислення мотивів українського народного орнаменту. Особливу роль у цьому процесі відіграла ужиткова графіка, художня мова якої стрімко еволюціонувала під впливом сучасних європейських стилів. У графічних роботах українських митців звернення до народної орнаментики було одним зі способів цілеспрямованої самоідентифікації з національною мистецькою традицією, тому практика інтеграції відповідних орнаментальних мотивів до книжково-журнальної ілюстрації була вагомим складовим творчості майже всіх художників, які зверталися до цього жанру графіки. У статті окреслено характерні риси кількох варіантів «українського стилю», що репрезентують різні регіональні відмінності, виявлено особливості трансформації орнаментальних мотивів під впливом індивідуального бачення кожного митця, а також подано теоретичні міркування представників наукового і мистецького середовища, зокрема, тогочасної Галичини, покладені в основу концепцій розвитку «українського стилю» в образотворчому і декоративно-ужитковому мистецтві.

**Ключові слова:** ужиткова графіка, модерн, орнамент, художня листівка, книжкова ілюстрація, «український стиль».

**П**остановка проблеми. Початок XX ст. був періодом становлення та розвитку типологічно репрезентативних явищ в українській ужитковій графіці, що знаходили вияв у різних жанрах, передовсім у оформленні книжок,

часописів, календарів, реклами. Тоді видавці спільно з художниками-графіками творили ідею національної книги як культурно-історичного артефакту, що може інспірувати позитивні зміни в соціокультурному середовищі. У цьому сенсі динамічність і демократизм, властиві мистецтву графічного оформлення, сприяли тому, що в українську художню культуру було введено низку нових мистецьких констант, ґрунтованих одночасно на пошуках автентичних національних форм і адаптації та реінтерпретації новітніх західноєвропейських впливів. З іншого боку, певний консерватизм, притаманний українському мистецтву зламу XIX – XX ст. значною мірою стимулював пошуки власного шляху, що, водночас, стимулювало подальший активний розвиток мистецького процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У дослідженні теоретичних засад української графіки модерну надзвичайно важливе значення має проблематика формування основ національного варіанту стилю. У цьому контексті не можна оминати увагою доволі дискусійне поняття «українського стилю», обговорення якого в наукових колах і серед громадськості тривало не лише на початку XX ст., а й продовжувалося у 1920–30-х рр. Йшлося не лише про загальне теоретичне підґрунтя цього явища, але й про різні його варіації, сформульовані в творчих концепціях тогочасних митців і безпосередньо втілені у їхніх роботах. Різні аспекти цих дискусій (у тому числі й із акцентом на галузі ужиткової графіки) висвітлено у працях українських дослідників, передовсім Л. Соколюк [1], Ю. Бірюльова [2], Р. Грималюк [3], які також аналізують характерні риси естетики «українського стилю» у графіці. Для актуальних мистецтвознавчих студій одним із пріоритетних завдань є окреслення специфіки різних хронологічних етапів розвитку української графіки від ранніх маніфестацій національної форми (кінець XIX ст.) і до численних авторських концепцій у руслі модернізму та пошуків «українського стилю», із урахуванням особливостей перебігу мистецького процесу та тенденцій жанрово-видового збагачення графіки впродовж першої третини XX ст.

Мета статті – окреслити роль і значення українського народного орнаменту в графіці модерну на основі розгляду теоретичних і прик-

ладних аспектів використання орнаментальних мотивів, їхнього осмислення у творчості художників-графіків різних регіонів України.

Виклад основного матеріалу. Обличчя української сецесійної графіки, базоване значною мірою на засадах національного модерну й творчого переосмислення здобутків козацького бароко і сформувалося в оригінальних формах і самотутніх образах. Водночас давалася взнаки неоднорідність естетичних орієнтацій і смаків мистців, які належали до різних культурно-мистецьких європейських течій. Це спричинило певну еклектичність низки творів. Низка художників перебувала під впливом петербурзького кола «Мира Искусства», інші – віденського центру чи німецької школи прикладної графіки. Однак у авангарді були мистці, які шукали нові засоби художнього самовираження на засадах національної традиції з використанням народних мотивів і стилістики. У їхньому зацікавленні пам'ятками української старовини відчувуються тенденції попередньої епохи пізнього романтизму. Осмислення великого національного етнографічного пласту подекуди заступало серйозні шукання новочасного стилю, але їхній досвід (нехай часом і негативний) став поважним надбанням української художньої культури в її прямуванні до нової мистецької дійсності. Украй важливо не знехтувати цими зусиллями багатьох ентузіастів повернути українське мистецтво в русло певного традиціоналізму, нехай навіть з акцентованим фольклорно-етнографічним спрямуванням. Галичина, Закарпаття, Наддніпрянщина (українські землі, які через політичні чинники й відповідний адміністративний поділ належали до різних зон впливу) фактично були єдиними в пошуках національних естетико-ідентифікаційних прикмет.

Існують переконливі приклади глибинних зрушень, що передбачали визрівання новітньої графіки в єдиному потоці актуалізації та виділення в потужне самостійне русло українського культуротворчого процесу, в якому мистецтво, література й наука тісно взаємодіяли та взаємно насичувалися національними ідеями. Показовою у цьому сенсі стала поява двох альбомів – «3 української старовини» та «Мотиви українського орнаменту». Перший вийшов у Петербурзі 1900 р., другий – у Лейпцігу 1912 р.

Творцями цих альбомів були молоді художники Сергій Васильківський та Микола Самокиш. Ще під час навчання у Петербурзькій академії мистецтв вони прочитали в журналі «Киевская старина» за 1881 р. статтю Д. Яворницького «Украина», в якій дослідник української історії та етнографії, козацтва зокрема, викладав яскраві сторінки своїх розвідок. Тож вони вирішили за прикладом Д. Яворницького видати альбом. Рішення зміцніло після того, як митці познайомилися з Д. Яворницьким, який тоді перебував у Петербурзі й не лише гаряче підтримував задум, але й допомагав добирати автентичний речовий матеріал і став співавтором обох альбомів [4, с. 318–319].

Самостійне дослідження, а відтак, глибинне розуміння художньої мови українського орнаменту різних історичних періодів, давало змогу С. Васильківському розробляти проекти цілісного оформлення інтер'єрів нових споруд. Окрім орнаментики, що заповнює подекуди доволі значні площини, важливу роль тут відігравали композиції з розмаїтими історичними та етнографічними сценами. Частини внутрішнього оздоблення будівлі губернського земства в Полтаві, виконані за ескізами В. Кричевського, демонструють гармонійний синтез традицій народного мистецтва Наддніпрянської України та Слобожанщини (зокрема, зразків розписів, килимів, керамічних кахель) [1, с. 20–22]. Натомість у оформленні книг В. Кричевський частіше апелював до орнаментики українського ткацтва, вибійки, водночас, серед основних джерел декоративних мотивів для митця були давня рукописна книга, гравюра й ужиткове мистецтво доби Гетьманщини, досконалий вияв творчого переосмислення яких на той час знаходимо у графіці Г. Нарбути [5, с. 11, 120]. О. Сластьон теж звертався до вивчення семантики орнаментів та їхньої функції в системі народної творчості й культури загалом. Спершу власні ідеї він застосував у проектах декорування архітектурних споруд, зведених наприкінці XIX ст. на Полтавщині, згодом зосередився на проблемі оновлення мови українського графічного мистецтва.

Названі приклади не слід трактувати як щось епізодичне й локалізоване певною історико-культурною ситуацією (пов'язаною з так званним російсько-українським контекстом

мистецтва XIX ст.). Адже, крім цих спроб, можна було б назвати багато інших подібних зусиль, спрямованих на розв'язання проблеми творчого осмислення українських національних джерел. Немало анонімних художників, що своїми малюнками прикрашали розмаїті видання (журнали, книги, афіші, листівки, нотні альбоми тощо), більшою чи меншою мірою підпорядковували пластичну мову своїх праць тим ще не окресленим поняттям характеристикам, які із часом стали визначальними щодо магістральної лінії розвитку новітнього українського мистецтва. Цікаво порівняти різні авторські підходи до практики зіставлення і стилізації орнаментальних мотивів – наприклад, М. Сосенко залучає вже набагато розгалуженіше коло першоджерел, серед яких не лише доступний локальний матеріал (ужиткове мистецтво українських Карпат, рукописна книга Галичини XVI – XVII ст.), але й вироби народних художніх ремесел Наддніпрянщини й Слобожанщини (наприклад, вишивки й гаптування), і при цьому провадить їхню модернізацію під впливом стилістики сецесії [2, с. 143].

Жанрова диференціація графічного мистецтва фактично пришвидшила виокремлення українського голосу із загальної еkleктичної російсько-імперської культури. Ділянкою, через яку цей процес міг набути більшої динаміки, була художня листівка, яка на той час стала одним з каталізаторів становлення нових комунікативних стандартів у містах і містечках. Популярними авторами в цій спеціалізації були А. Ждаха, О. Сластьон, С. Васильківський, які дали поштовх магістральній лінії розвитку української графіки «малих форм» на ранній стадії її становлення. Подібні задачі розв'язували на той час й інші західноукраїнські митці, зокрема Я. Пстрак, А. Манастирський, О. Курилас, – їхні вирішення поштових листівок багато в чому перегукувалися з творами того самого жанру авторства митців-наддніпрянців, з тією лише відмінністю, що джерельно вони орієнтувалися на етнографічний масив Гуцульщини та Бойківщини. А. Манастирський був досить плідним ілюстратором, зокрема оформлювачем книг, але в цій ділянці не виходив поза межі розповідного (реалістичного) малювання, лише з незначними спробами «українізації» графічної мови. Жоден із цих авторів не

займався питаннями графічного мистецтва через призму ужитковості. На цю сферу більше звертали увагу І. Труш (йдеться про його теоретичні роздуми над перспективою графічної оздобы українських книг), Ю. Панькевич (його досвід мав певні спільні точки зі стандартами ілюстраційної графіки та книжкового декору, виробленими європейськими мистецькими школами зламу XIX – XX ст.) та Г. Колцуняк, найпоширеніший та найцікавіший серед авторів, які наближали період оновлення української графіки [6, с. 122]. Незважаючи на те, що Г. Колцуняка не можна назвати професійним графіком (за певними відомостями, він був архітектором за освітою), саме йому вдалося стати найуніверсальнішим із західноукраїнських митців у ділянці жанрової диференціації графічного мистецтва. Практикував митець у жанрах художньої листівки, оформлення книжок і журналів, декоративного оформлення офіційних паперів (грамот, дипломів тощо), різноманітних шрифтових робіт. Збережені твори дають можливість виявити певні закономірності в його розумінні ним питання форми при творенні естетики українського мистецького продукту, зважаючи на специфіку часу.

Листівки Г. Колцуняка середини 1910-х рр. унаочнювали плідність самої ідеї побудови графічної композиції через закономірності, виявлені в пам'ятках традиційного українського мистецтва. При цьому роботи митця відзначаються розмаїттям варіативних ходів. У ескізі картки із циклу «Гуцульські мотиви» (1914) Г. Колцуняк розгорнув один з мотивів писанкового орнаменту, трансформувачи його стилістичну канву та посиливши емоційні характеристики зображення. У великодній листівці фрагменти орнаментального декору писанки були сформовані в рапорт, який ритмічно творив усю композиційну цілість, оточуючи розташований у центрі постановочний святковий натюрморт. Відчуття засад архітектоники навіть при надмірності захоплення автентичною народною творчістю (писанкарство, вишивка, різьблення по дереву, кераміка) дозволили художникові вийти на новий рівень стилізації.

Більшої цілісності художнього вислову йому вдалося досягти в розробленні проекту оформлення серії книжок «Новітньої бібліотеки» з оригінальною сецесійною віньєтою,

зручною для різноманітних модифікацій. Книги, видані в цій серії, мають вдало продумані графічні ілюстрації в тексті, що за стилістикою повністю відповідають художньому вирішенню обкладинки. Орнаментальні заставки, які відкривають і завершують текстові фрагменти, мають вигляд розгорнутих по горизонталі фризівих композицій. Для їх наповнення використано найрізноманітніші мотиви – від стилізованих фігуративних зображень птахів до рапортів з квіткових модулів, від вазонних килимових мотивів до суто геометричних декоративних побудов.

Інший художник-аматор того часу Іван Косинин, твори якого здобули популярність у львівському середовищі 1910-х рр., вільно почував себе в потоках модерної європейської графіки, переносючи її стилістику на український ґрунт. Основна тематика його робіт (попри поточні життєві факти й події) – це історія України, героїчні сторінки й образи княжої доби й козацтва, гетьман Іван Мазепа та його доба, поезія і життя Т. Г. Шевченка, столітній ювілей якого широко відзначався у Галичині. Однак Г. Колцуняку та І. Косинину, як і Я. Пстраку, А. Ждасі та багатьом іншим колоритним художникам того часу, бракувало освіти й системного наукового підходу для того, щоб оформити свої експериментальні ідеї в певну естетичну програму.

Таке завдання було під силу тим художникам, які працювали в мистецтві на послідовно професійній основі. 1905 року у першому українському фаховому мистецькому журналі Східної Галичини «Артистичний вісник» художник і організатор мистецького життя І. Труш надрукував фрагменти перекладів теоретичних праць Дж. Рескіна. Це була більш ніж симптоматична подія: відправну точку реформаторського руху в Європі, що свого часу омолодив мистецькі процеси в широкому міжкультурному просторі, взяв на озброєння один з найвідоміших українських митців. У цьому ж виданні І. Труш підтвердив серйозність своїх намірів – у статті «Артистичний орнамент обкладинки» він розглядає питання естетизації українських друкованих видань.

У цьому ланцюгу думок остання теза була особливо важливою, враховуючи обставини, які на той час уже заважали українському мис-

тецтву вийти на вищий щабель шукань. Дилетантизм у продукуванні поліграфічних форм досягнув критичної межі. Це виражалось у переповненні ринку поштових листівок, книг і періодики з набором примітивних графічних прикрас, при чому і в підросійській частині України, і в Галичині. Наміри І. Труша мали програмний характер. Вбачаючи в такому стані речей шкоду для прогресу українського мистецтва, він бере на себе роль конструктивного критика. Митець робить закид видавцям, «які переслідують не естетичні, а меркантильні цілі» [7, с. 61]. Керуючись глибоким професійним тактом, І. Труш скерував свої зусилля в практичну площину. Організаційно це було оформлено створенням Товариства прихильників української літератури, науки й штуки у Львові (1904–1914), що ставило своїм завданням «спричинитися до розвитку української літератури, науки і штуки». Конструктивна позиція І. Труша проявилася, зокрема, при ухваленні рішення про випуск наукової та художньої літератури. Особливо прискіпливий щодо естетичного образу українських друків, художник намагався використати авторитет Товариства для започаткування принципово нового ставлення співвітчизників до цієї занедбаної галузі. Слід припустити, що підтримку в цьому І. Труш мав від колег з Товариства, і в першу чергу – від М. Грушевського, який на той час уже був заангажований подібними проблемами через приятні стосунки з В. Кричевським, що виконав, до слова, естетично продуману обкладинку до його книги «Історія України». З цією метою Товариство зверталось до професійних художників – М. Бойчука, М. Касперовича, В. Кричевського – із замовленням на художнє оформлення книг. Була ідея видання «серії артистичних кореспонденційних карток», яку теж слід розглядати в контексті загальної стратегії українських інтелектуалів надати різним сферам національного життя вищих якісних характеристик [8, с. 399]. Як ідеолог виставки, І. Труш добре розумів, що за поняттям «українського артистичного промислу» стоїть дуже важливий масив творчості, яким не можна нехтувати при огляді стану розвитку української мистецької думки. Він також зауважує, що «...народна творчість повинна стати новим джерелом для естетичного оновлення національного професійного мистецтва» [7, с. 61].

Унікаючи будь-яких протиставлень, художник прогнозував перспективність зближення обох допливів творчості в єдиному руслі національної самоідентифікації українського мистецтва.

На початку 1900-х рр. художники й теоретики мистецтва розробляли різні концепції узгодження естетичних засад професійного і народного мистецтва в межах сецесійного напрямку, а також принципи адаптації мистецької спадщини історичних стилів. Зокрема, львівський архітектор Казимир Мокловський пропонує опиратися на «зразки орнаментального реалізму» та брати за джерело форм і мотивів місцеві пам'ятки ренесансу і бароко. Упродовж раннього етапу розвитку сецесії в Галичині (1897–1907), який дослідники називають орнаментальним, саме книжково-журнальна графіка, архітектура й ужиткове мистецтво стали тими галузями, де нові тенденції проявилися найшвидше. Цьому сприяла подібність художньої мови у творах графіки, монументального та декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема, використання площин локального кольору, підпорядкованих чіткому лінійному рисунку, що сприймається як своєрідний контур для окремих, виділених кольором елементів зображення. Орнаментальні мотиви в мистецтві сецесії трактували як своєрідні символи – в українському варіанті цього стилю особливого значення набуває орнаментика народного мистецтва, передовсім локальної гуцульської традиції [3, с. 1321, 1325].

Робота над формуванням національного варіанту модерну, яку провадили художники з різних українських мистецьких осередків, на теренах Галичини у певному сенсі була започаткована у 1880-х рр. і тоді ще була забарвлена ідеями неоромантизму. Власне цього року в Коломиї організували етнографічну виставку, що стала поштовхом до більш глибокого вивчення народної культури Карпат. На думку визнаних представників наукового і мистецького середовища тогочасного Львова В. Шухевича, В. Дідушицького, В. Нагірного, І. Левинського, С. Левандовського, Ю. Захаревича, саме народна творчість «русинів-гуцулів», поряд з місцевими галицькими художніми традиціями, повинна дати основу для сучасних художніх ремесел і промислів [2, с. 17, 26–29]. Видатні українські історики й етнографи, які досліджували україн-

ське мистецтво на народницькій науково-світоглядній позиції (серед них П. Куліш, М. Костомаров, В. Антонович, М. Драгоманов), дали поштовх до вивчення і колекціонування творів народних майстрів серед ширших кіл української інтелігенції та дворянства [9, с. 112–113].

З відомих історичних причин українські митці на той час ще були позбавлені своїх національних інституцій культури, через які ті чи інші розв'язували процеси, що могли проходити динамічніше й послідовніше. Тому функції відсутніх державних інституцій виконували товариства, а також поодинокі творчі особистості, які здатні були задавати ідеологію й мистецьку проблематику в межах певних культурних осередків. Такою постаттю був архітектор, промисловець і педагог Іван Левинський, естетичні позиції якого частково збігалися з баченням І. Труша.

Власник одного з найбільших у Східній Галичині архітектурних бюро, І. Левинський розбудував свою професійну діяльність на стику містобудування і художньої промисловості, йому вдалося талановито адаптувати на галицькому ґрунті ідеї Дж. Рескіна щодо синтезу архітектури та оздоблювальних мистецтв. Його поправка в бік середовища ґрунтувалася на знанні й розумінні місцевих будівничих і цехово-ремісничих традицій. На основі історичних і теоретичних знань він розробив свою класифікацію архітектурних споруд, у якій зіставлено ужитковий та естетичний чинники. З численних розмірковувань І. Левинського на цю тему слід звернути увагу на моменти, що уточнюють його творчу позицію. Для нього як практика і теоретика існувало поняття «втілення [через архітектурну ідею і форму. – І. М.] нашого духу, нашого почуття краси і наших культурних прагнень» [10, с. 337]. У категоріальному апараті його мислення було поняття «передати нащадкам свідчення, якими ми зараз є», і це ставало ключем до самої архітектурно-проектної концепції видатного будівничого. Не координуючи між собою відповідних зусиль, І. Труш та І. Левинський все ж виявили однаковість у прагненні віднайти та втілити у творах широкого спектру (від архітектури до книги) національні риси сучасного мистецтва по широкій горизонталі ієрархії художніх явищ. Увесь цей рух мав ще й ідейний сенс – «він був

відповідний історично-культурній специфіці часу й акцентував на синтетичних вартостях національного мистецького досвіду. Це робило його складовою загальної тенденції національного самоусвідомлення українського народу, що згодом оформилося у політичні домагання суверенності і соборності» [11, с. 203].

До 1920 р. далеко не кожне українське книжкове чи газетно-журнальне видання мало графічний декор. Епізодично до цього виду мистецтва звертались І. Труш, Ю. Панькевич, І. Косинин, Г. Колцуняк, А. Манастирський, але в їхніх працях до певної міри все ще відчувалися стереотипні підходи XIX ст. Лише О. Кульчицька внесла в цю творчу спеціалізацію новаторські концептуальні ідеї (структурна взаємозумовленість елементів прикрас, свобода композиційного та пластичного вирішення тощо). Прибулі на початку 1920-х років до Львова наддніпрянці посилювали цю лінію. Внутрішня структура газетно-журнальної та книжкової графіки почала зазнавати змін, які посилювалися протягом усього двадцятиліття, розкриваючи нові аспекти українського національного стилю в графіці.

Висновки. Поняття національного, «українського стилю», що сформувалося у теоретичних працях і набуло практичного втілення у творчості українських митців наприкінці XIX – на початку XX ст., одразу ж розглядалося в інтелектуальних середовищах як наділене універсальними можливостями. Характерно, що і В. Кричевський, і О. Сластьон, автори проектів низки будівель у так званому «українському стилі», почали процес перенесення його формальних і естетичних засад на ділянку графіки. Після архітектурної галузі графіка стала наступною сферою, де перевірялися концептуальні моменти стилетворення. Споріднювали в цьому графіку й архітектуру чинники декору-орнаменту. Із цих самих причин живопис і скульптуру ідеологи українського стилю поки що не розглядали як стратегічно найважливіші творчі галузі.

Вагомою складовою стратегії відродження національного мистецтва було впровадження етнографічних мотивів до сучасних за стилістикою художніх творів. Архітектура й ужиткова графіка мала беззаперечні переваги над іншими мистецькими жанрами в сенсі швидкого

розповсюдження мови нового українського стилю серед найширшої аудиторії. Особливе місце відводилося тиражованим листівкам, автори яких – і знані, і анонімні художники, зверталися передовсім до етнографічної тематики. Важливо й те, що незалежно від специфіки регіональних варіантів модерну, практика впровадження орнаментальних мотивів, сюжетів і переосмислених у більш сучасному ключі образів українського народного мистецтва була вагомим чинником утвердження національної ідентичності, спрямована на вироблення універсальної художньої мови, що давала б змогу реалізовувати актуальні за своєю стилістикою проекти, в яких, водночас, наочно простежувалася б тяглість традицій українського мистецтва.

1. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття. Вісник ХДАДМ. 2002. Вип. 4. С. 16–26.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Видавництво «Центр Європи», 2005. 184 с..
3. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Народознавчі зошити. 2014. Вип. 6. С. 1316–1327.
4. Петренко О. Творчий тандем «Самокиш – Васильківський»: до питання створення альбому «Мотиви українського орнаменту». Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2017. Вип. XXXIX. С. 315–322.
5. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. Нью-Йорк : УВАН, 1974. 316 с.
6. Борисенко О. Фірмовий стиль друкованих видань як художнє конструювання і творча діяльність (на прикладі книжкової галузі початку XX століття у Галичині). Поліграфія і видавнича справа. 2008. Вип. 1. С. 120–123.
7. Саноцька Х. Іван Труш – редактор і видавець. Мистецькі студії. 1991. Ч. 1. С. 57–62.
8. Купчинський О. Статут і протоколи засідань Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові. Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. 1994. Том ССХХVII. С. 393–419.
9. Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття у контексті тогочасної

європейської науки про мистецтво: ідеї, теорії, методи. Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 33. С. 110–116.

10. Жук І. Іван Левинський – педагог і теоретик. Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. 1994. Том ССХХVII. С. 333–340.
11. Шмагалю Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850–1950. Львів : Українські технології, 2002. 144 с.

## References

1. Sokoljuk, L. (2002). Problema nacional'nogo stylu v ukrai'ns'komu mystectvi pershoi' tretyny XX stolittja [The problem of national style in the Ukrainian art of the first third of the 20th century]. Visnyk HDADM – Visnyk of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 4, 16–26. [in Ukrainian].
2. Birjul'ov, Ju. (2003). Mystectvo l'viv's'koi' secesii' [Art of Lviv Secession]. Lviv : Vydavnytstvo «Centr Jevropy». [in Ukrainian].
3. Grymaljuk, R. (2014). Formuvannja estetychnoi' platformy secesii' v ukrai'ns'komu mystectvi kincja XIX – pochatku XX st. [Formation of the aesthetic platform of secession in Ukrainian art of the late 19 – early 20 centuries]. Narodoznavchi zoshyty – The Ethnology Notebooks, 6, 1316–1327. [in Ukrainian].
4. Petrenko, O. (2017). Tvorchyj tandem «Samokysh – Vasyl'kivs'kyj»: do pytannja stvorennja al'bomu «Motyvy ukrai'ns'kogo ornamentu» [Creative tandem "Samokish – Vasylkivsky": on the issue of the creation of the album "Motives of Ukrainian ornament"]. Aktual'ni problemy istorii', teorii' ta praktyky hudozhn'oi' kul'tury – Actual problems of art history, theory and practice, XXXIX, 315–322. [in Ukrainian].
5. Pavlovs'kyj, V. (1974). Vasyl Grygorovych Krychevs'kyj. Zhyttja i tvorchist' [Vasyl Krychevsky. Life and creativity]. New-York : UVAN. [in Ukrainian].
6. Borysenko, O. (2008). Firmovyj styl' drukovanyh vydan' jak hudozhnje konstruivannja i tvorcha dijalnist' (na prykladi knyzhkovoï' galuzi pochatku HH stolittja u Galychyni) [Corporate identity of printed editions as artistic design and creative activity (on the example of the book industry of the beginning of the twentieth century in Galicia)]. Poligrafija i vydavnycha sprava – Printing and publishing, 1, 120–123. [in Ukrainian].
7. Sanocka, H. (1991). Ivan Trush – redaktor i vydavec' [Ivan Trush – editor and publisher]. Mystec'ki

studii' – Art studies, 1, 57–62. [in Ukrainian].

8. Kupchynskyj, O. (1994). Statut i protokoly zasidan' Tovarystva pryhyl'nykiv ukrai'ns'koi' literatury, nauky i shtuky u L'vovi [Charter and minutes of meetings of the Society of Supporters of Ukrainian Literature, Science and Art in Lviv]. Zapysky NTSh. Praci sekcii' mystectvoznnavstva – Notes of NTSH. Proceedings of the Section of Art Studies, CCXXVII, 393–419. [in Ukrainian].
9. Udris, I. (2018). Ukrai'ns'ke mystectvoznnavstvo kincja XIX – pochatku XX stolittja u konteksti togochasnoi' jevropejs'koi' nauky pro mystectvo: ideï, teorii', metody [Ukrainian art criticism of the late 19th – early 20th centuries in the context of the then European science of art: ideas, theories, methods]. Mystectvoznnavchi zapysky – Art History Notes, 33, 110–116. [in Ukrainian].
10. Zhuk, I. (1994). Ivan Levyns'kyj – pedagog i teoretik [Ivan Levinsky – teacher and theorist]. Zapysky NTSh. Praci sekcii' mystectvoznnavstva – Notes of NTSH. Proceedings of the Section of Art Studies, CCXXVII, 333–340. [in Ukrainian].
11. Shmagalo, R. (2002). Slovyk mytciv-pedagogiv Ukrai'ny ta z Ukrai'ny u sviti. 1850–1950 [Dictionary of Artists-Teachers of Ukraine and Ukraine in the World. 1850–1950]. Lviv : Ukrainski tehnologii. [in Ukrainian].

## ANNOTATION

### Ivan Melnyk. The role of Ukrainian folk ornament in the Art Nouveau graphic: theoretical and applied aspects.

Background. The article deals with the basic conceptual foundations of the "Ukrainian style" in the art of the late 19th – early 20th centuries, primarily in the field of searching for actual ways of adaptation and creative rethinking of Ukrainian folk ornament motifs. A special role in this process was played by the use of graphics, whose artistic language has evolved rapidly under the influence of contemporary European styles. However, in the graphic works of Ukrainian artists, the appeal to folk ornamentation was one of several ways of self-identification with the national artistic tradition, so the practice of integrating those ornamental motifs into the book and magazine illustration was a significant component of the creative work of many artists during that period.

Objectives. This paper aims at defining the role and importance of Ukrainian folk ornament in the modern (art nouveau) graphic, based on consideration

of theoretical and applied aspects of the use of ornamental motifs, their creative comprehension by graphic artists of different regions of Ukraine.

**Methods.** In this article we rely on art historian methods and general scientific methods, such as analysis and synthesis, analogy and system analysis to outline the features of several variants of the "Ukrainian style", representing different regional differences. Comparative analysis, methods of systematization and typology were used to reveal the peculiarities of the transformation of ornamental motifs under the influence of the individual manner of each artist and to present the theoretical background of the folk ornament usage, including concepts of the development of "Ukrainian style" in the visual and decorative arts.

**Results.** This article outlines several concepts of the use of Ukrainian folk ornament motives, elaborated by Ukrainian artists in the beginning of 20th century, period, which chronologically corresponds with the time of the paneuropean expansion of the art nouveau style. We can name an independent research of S. Vasylykivskyy, that allowed him to understand the artistic language of the Ukrainian ornament of different historical periods, and allowed the development of complex projects of interior design for new buildings. His projects demonstrate a harmonious synthesis of the traditions of folk art of the Dnieper Ukraine and Slobozhanshchyna (including specimens of paintings, carpets, ceramic tiles). Instead, V. Krychevs'kyi more often appealed to the ornamentation of Ukrainian weaving, while the main sources of decorative motifs for him were the ancient manuscripts, engravings and applied art of the Hetmanate. O. Slaktion also addressed the study of the semantics of ornaments and their function in the system of folk art and culture in general. At first, he applied his own ideas in the projects of decoration of new buildings, constructed at the end of the XIX century in Poltava region, and later focused on the problem of updating the language of Ukrainian graphic art.

The genre differentiation of graphic arts actually accelerated the separation of the Ukrainian voice from the general eclectic Russian-imperial culture. The area through which this process could gain more momentum was an art postcard, which at that time became one of the catalysts for the formation of new communication standards in cities and towns. Popular authors in this specialization were A. Zhdakha, O. Slaktion, S. Vasylykivskyy, who gave impetus to the

main line of development of Ukrainian graphic design of "small forms" at an early stage of its formation. It is interesting to compare different author's approaches to the practice of incorporation and stylizing ornamental motifs – for example, M. Sosenko uses a much more extensive range of primary sources, among which not only is available local material (Ukrainian Carpathians' applied art, handwriting book of the 16th–17th centuries), but also folk art crafts of the Dnieper Ukraine and Slobozhanshchyna and at the same time he modernizes them under the influence of the secessionist style. During the early stages of the art nouveau development in Halychyna (1897–1907), which researchers call ornamental, book and magazine graphics, architecture, and fine arts became the areas where new trends emerged very fast. This process was facilitated by the similarity of artistic language in the works of graphics, monumental and decorative arts, in particular the use of sections of local color, subordinated to a clear linear pattern, which is perceived as a kind of outline for the main elements of the image. The ornamental motifs in the art of secession were interpreted as peculiar symbols – in the Ukrainian version of this style the ornamentation of folk art, especially the local Hutsul tradition, becomes especially important.

**Conclusions.** An important part of the strategy of national art revival of the late 19th – early 20th centuries was the introduction of ethnographic motifs to contemporary works of art. Architecture and graphics have undeniable advantages over other art genres in the sense of rapidly spreading the language of the new Ukrainian style to the widest audience possible. A special place was given to the printed postcards, the authors of which – both famous and anonymous artists, addressed primarily ethnographic topics. It is also important that, regardless of the specifics of regional variants of art nouveau, the practice of introducing ornamental motifs, plots and the images of Ukrainian folk art, re-imagined in more modern way, was a significant factor in asserting national identity, and was aimed at developing a universal artistic language.

**Keywords:** applied graphics, art nouveau, ornament, artistic postcard, book illustration, "Ukrainian style".