



Василь СЕМЕНЮК

## ШРИФТОВА ОРГАНІЗАЦІЯ У ХУДОЖНІХ ВИДАННЯХ: ЗОВНІШНЄ ТА ВНУТРІШНЄ ОФОРМЛЕННЯ

Українська шрифтова система — одна з європейських систем, що йде почасти від грецької, у вираженні й оформленні своїх функцій, в значній мірі використовує вертикаль і горизонталь із усіма їхніми властивостями. Причому можна сказати, що й горизонталь, як лінія рівномірного руху, і вертикаль, як обмежена, зупинена лінія, що можуть мати свій певний внутрішній лад і звідси свій певний масштаб, виявляють у нашому шрифті всі свої основні властивості.

**Ключові слова:** Графіка, шрифт, форма, лінія, національна традиція.

© В. СЕМЕНЮК, 2012

Горизонталь становить основу рядка, функція руху по тексті, зокрема по рядкові, використовує властивості горизонталі, її рівномірний рух, і природно й захоплююче разом з буквами йде по ній. З іншого боку, вертикаль стовпця дає нам і цілісність цього стовпця, коли ми його сприймаємо статично, і, читаючи рядок за рядком, ми спускаємося по ній усе нижче й нижче, і, між іншим, цей рух униз по вертикалі, ідучи немов проти плину, що йде знизу й маючи тим самим точку опори, може бути завжди зупинене.

Але вертикаль із усіма її властивостями, як обмеженої й масштабної лінії, працює в шрифті головним чином як зупинка. І в книзі вертикаль титулу й вертикаль стовпця й у букві вертикаль штамба букви працює як зупинка. Оформлення цих двох основних моментів у шрифті й становить головне, і в цьому вертикаль і горизонталь відіграють першорядну роль. В об'ємному шрифті, який можна назвати також класичним, вертикаль і горизонталь є в порівнянні. Це підкреслює особлива будова дуг у таких буквах, як «О» або «З». Треба теж сказати, що «О», прагнучи до кола, будується все-таки тільки як широкий овал, а не як коло. І, крім того, «О» і «З» робляться трохи вище інших букв, а також «А», якщо кінчається вгорі гостро.

Є образотворчі поверхні, створені вертикально й горизонтально, у яких і вертикаль і горизонталь порівнянні; горизонталь — це як би та ж повалена вертикаль, а є поверхні, у яких такої порівнянності немає. Ми якби можемо створити образотворчу площину, навівши її контур горизонталлю й вертикаллю, прошивши її всю ґратами із цих ліній, одержавши, таким чином, якби міліметровку. Але можна уявити собі площину, створену рухом вертикалі певного масштабу в сторони праворуч і ліворуч, причому зупинка вертикалі праворуч і ліворуч створює вертикальні межі, а горизонтальні створюються рухом кінців вертикалі. На такій образотворчій поверхні не буде порівнянності вертикалі й горизонталі, це буде як би безперервний ряд вертикалей.

Таку образотворчу поверхню ми маємо у візантійським і давньоруським мистецтві й, наприклад, у Ель Греко й деяких інших. (Можлива площина, побудована в такий же спосіб горизонтально). Перейдемо до шрифту, який будується на подібній вертикальній поверхні. Це шрифт ХІХ ст., що іноді називають романтичним шрифтом. Шрифт найбільш кольоровий, його штамп досить широкий, іноді навіть

дуже, має тонкі гострі підсікання, що іноді прямо йдуть до штамба, що іноді округляються.

Колір штамба й дуг дуже сильно контрастує з підсіканнями й тонкими лініями, і тому чорне, особливо в штамбі, глибшається в папір, у біле, і вусики підсічок утримують чорне на поверхні. Треба сказати, що натиск чорного на біле в цьому шрифті викликає більшу активність білого, яке то виявляє себе легким і відстороненим, то видається дуже масивним і увесь час має взаємовідношення з буквою, саме міняючись під впливом чорного й міняючи у свою чергу чорне. Подібну зустріч і взаємовідношення чорного й білого ми бачимо й у ксилографічних ілюстраціях у романтичних книгах, в ілюстраціях до творів Ольги Кобилянської. І там перший план часто становить чорне, яке полегшує, стає сірим і випробує настання білого, що йде із заднього плану на неї [2].

Об'ємна буква дуже предметна. Не те з романтичною буквою: вона просторова, часто дуже стиснута; вертикалізм у будові дуг робить її як би елементом просторового ряду, а не самостійним предметом. Дуги у цьому шрифті будуються не по природньому вигину пружини, а як би стискаються й самі по собі поруч із вертикальним штаблом створюють якийсь вертикальний візерунок. Причому отут букви можуть у різних гарнітурах бути ширше й вужче, візерунок вище й нижче, але в одній гарнітурі вони підкоряються одному просторовому ладу. Звичайно, і в цьому типі шрифту можливе відхилення до більш предметного типу, який ми зустрічаємо у шрифті епохи ампіру. Є ще тип шрифту, що використовувався часто в ХХ столітті, але, що й раніше існував поряд із просторовим.

Цей тип пов'язаний із плакатом, оголошенням, з фотографічною ілюстрацією та з ілюстрацією фактурною, характерною для плоского кубізму, що розвинувся в ХХ столітті, і в кольоровій фотомонтажній й дитячій книзі. Це шрифт дуже кольоровий, без усяких підсікань, що майже не моделює чорного, а отже, і білого кольору елемент, що й дає тільки, конструкції [4].

Така буква теж втрачає в предметності, їй не вистачає обличчя, індивідуальності, і вона є як би тільки шматком матеріалу, що підходить уводити, увести до ладу оптичне моделювання сірого у фотографії або до фактур кольорової ілюстрації. Можлива і як би її протилежна кістякова буква, де вже зо-

всім немає моделювання чорного й білого, а є рівні лінії, які креслять схему букви. У цих двох типах шрифту дуги часто втрачають усякий спогад про пружину. От, властиво, основні типи шрифту. Можливі якісь середні між ними, як би гібридні типи. Як в архітектурі, так і в шрифті, так сильний архітектонічний і структурний момент, що всяке шукання досконалості нового, як би не традиційного, веде до того, що з'являються такі стилі, як стиль модерн в архітектурі й у шрифті [14].

У шрифті це веде до того, що буква спотворюється, талія її задирається або неймовірно високо, або неймовірно низько й буква спотворюється. У шрифті, як і в архітектурі, можливо шукати нове, тільки розбудовуючи ту класичну основу, яка обумовлює лад шрифту, і шукати більшої функціональної виразності в тих основних якостях шрифтового ладу. Піти від штамба, від дуг, від вертикалі й горизонталі в шрифті сутужніше, чим в архітектурі від колони або пілястра, або стовпа, так що своєрідні ордери живуть у шрифті, повторюючись і варіюючись. Звідси може виникнути питання, чи можна з'єднувати різні гарнітури, як в архітектурі різні ордери? Очевидно, можливо, але «родинні» за походженням [2].

Щодо цього мені видається неправильним, коли в гарнітурі класичного шрифту ми маємо жирний і напівжирний варіанти. Об'ємний або класичний шрифт вкрай предметний, має ясно виражену свою горизонталь і вертикаль і свій масштаб, а коли в жирному варіанті або в більшому кеглі буква стискається, то масштаб тим самим порушується.

Тому й з'єднання об'ємного шрифту із просторовим неможливо, але з'єднання, наприклад, об'ємного з кістяковим шрифтом, що повторюють ті ж пропорції, можливо цілком, а також можливо й часто зустрічається з'єднання в просторовому шрифті різного масштабу, різних пропорцій і введення в композицію поряд із просторовим фактурного плакатного шрифту. Це часто можна бачити в титульних композиціях романтичної книги.

Ми вже говорили про зв'язок шрифту з ілюстраціями. Можна ще докладніше зупинитися на цій питанні. Коли у вас у композиції буква класичного типу, яка живе на аркуші як істота, жестикулює, рухається, то, малюючи ілюстрацію, даєш і фігурам жити на цій же поверхні аркуша, на цьому просторі, разом з буквою. Безпосереднього гла у фігур немає — уся

ілюстрація складається із предметів, однакові властивості поєднують і букви й фігури. Фігури моделюються світлом і тінню, так само й шрифт; властиво класичний об'ємний шрифт дає в загальному світлотіньове враження у відношенні чорного й білого. Інакше із просторовим шрифтом. Там дуже важко безпосередньо в біле поле ввести фігуру; звичайно в романтичну книгу вводиться фігура або фігури із тлом, і все зображення не кінчається властиво рамою, а пейзаж поступово зводиться на ніщо й назовні дає край тонкий і лежачий безпосередньо в рівні паперового аркуша, так що ілюстрація будується якби лінзоподібно; у середині — глибина, до країв вона відходить у небуття. Але можливо й з'єднання ілюстрації зі шрифтом і через раму у власному змісті. З'єднання плакатного шрифту із силуетним зображенням, звичайно, теж умотивоване. І завжди в ілюстраціях важливо витримувати стиль шрифту й зображення [5].

Далі зупинимося на шрифтових композиціях. Насамперед, як будувати окреме слово? Слово часте в титулі становить увесь рядок, а іноді й увесь зміст титулу. Це обумовлює до нього особливий підхід. Візуалізуючи слово, можемо врахувати у ньому корінь, піднімальну голосну або привід і закінчення. І, враховуючи все це, можемо почасті підсилити навантаження кольору й тісніше побудувати букви, що дають корінь слова, а початок і особливий кінець розрядити й полегшити в кольорі, а іноді розвинути це так, що слово вже не буде триматися тільки рядка, але жити на всьому аркуші, як жив би вензель або що-небудь подібне.

Таке ж відношення може бути до слова й у рядку, де воно входить у фразу, але більш обережне. У титулі це може допомогти підкреслити головну вісь, навколо якої звичайно будується титул. Титул може бути простий, одноосьовий, але можна його ускладнити введенням нових груп шрифту й нових осей, підлеглих головній осі (зразком останнього є оформлення книг виконане М. Вишняком). Основна вісь може як би двоїтися й навіть троїтися.

Наш шрифт сьогоднішній будується багато в чому подібно із західним класичним шрифтом. Але західний шрифт типу *antiqua* із зяючими голосними, із круглими дугами, з виносними елементами в рядковому тексті дає дуже часто гарне світлотіньове враження з різноманітно сяючим білим у рядках слів. Наш же шрифт багато в чому виходить із прадав-

нього руського шрифту й тому не має майже виносних елементів і зберігає масу штаблів у букв, які в західному шрифті штаблів не мають. Звідси в наш шрифт входить колірний принцип властивості, властивий давньоруському статуту, і колірна тенденція змішується зі світлотіньовою.

Іноді виникає думка повернути шрифт до кольорового принципу, ввібравши щось від прадавнього шрифту; або, навпаки, підсилити в ньому світлотіньовий принцип. Але це таке складне й спеціальне питання, що, продовжуючи про нього думати, не будемо зараз на ньому докладно зупинятися. Більшість титулів має багато осей, епіграф або особливі відомості, або віньєтку: вони утворюють нові осі, але все-таки підкоряються головній осі обкладинки або титулу. Характер віньєтки повинен бути пов'язаний з характером букв, і навпаки.

Треба тільки відзначити, що це, звичайно, не буквально перенос прадавнього в нашу книгу, а спроба зрозуміти основні властивості прадавнього шрифту й нове використання їх у нашій сучасній книзі. Кольоровий рядок підтримує перший план, а тонкі букви другого рядка дають легкість і глибину й викликають пластичність білого як повітря, яке й далеко й близько. Зображення на форзаці може повторюватися — то на правій, то на лівій стороні, але характерне, якщо воно переходить із однієї сторони на іншу.

Образотворчою темою форзаца по перевазі повинні бути не сюжет і не дія, а як би атмосфера даного літературного твору. Це може бути дане або в предметному, або в пейзажному, або в сугубо орнаментальному розв'язку. Ідемо далі й переходимо до титулу. Це знову двері в книгу, але двері як би вже внутрішнього характеру, двері частіше прозорі, що дає можливість заглянути в нутро книги.

Але отут потрібно зупинитися взагалі на загальній сторінці й на розвороті у трактуванні М. Вишняка. На вертикальній сторінці текст розташований вертикальним стовпцем, причому так, щоб з усіх боків залишалися поля; і тому що зоровий центр вертикалі стовпця повинен потрапити на зоровий центр сторінки, тим самим вийде, що верхнє поле буде менше, чим нижнє. А тому, що в розвороті ми маємо два стовпці, симетрично розташовані, то природно зрушити текстові стовпці до центральної осі книги, і вийде, що зовнішні поля будуть більше, ніж внутрішні. Можуть бути й інші варіанти.

Стовпець і аркуш будуть мати вертикалі одного ладу, а можуть бути різного, коли при високій сторінці більш-менш широкий стовпець, і навпаки. Таким чином, у книзі дуже важливий формат сторінки й формат набору, і коли ми підходимо до введення ладу титулу, то в ньому ми повинні бачити вже ясно виражений формат з його полями й вертикальною віссю й центром на цій вертикалі, що виражають масштаб усієї композиції.

Зміст титулу головним чином шрифтове: автор, назва, видавництво, рік; але може бути внесене й зображення. Тому що головним є шрифт, але й зображення на титулі повинне стати як би на одну ногу зі шрифтом. Фігури, якщо такі там будуть, будуть рівнятися на шрифт, на його певний простір. Тобто зображення повинні бути як би віньеткового характеру; предмети повинні шукати свій простір на цьому ж аркуші, де живуть букви, і діяти разом з ними.

Тому для титулу характерна розповідь і дія, але воно не повинне ставати самодостатнім зображенням з великою глибиною, інакше буде заважати руху усередину книги. Треба сказати, що титульний аркуш у книзі має особливу властивість. Він як би особа книги, двері в неї; коли ми його розглядаємо й читаємо його, ми в той же час як би можемо подумки йти в гліб книги, у цю лежачу перед нами стопку аркушів.

Титул як би з'явиться першим планом, а за ним ми будемо представляти всі шмуцтитули книги, усі спуски, усі праві сторінки, які в глибині будуть зустрічати нас зокрема. Причому саме праві, а не ліві. Коли ми дивимося на праву сторінку й припускаємо рухатися далі в книгу, то ми, властиво, ідемо до подальшої правої, забуваючи, що є ліва, і, уже перевертаючи сторінку, бачимо весь розворот і вертаємося до лівого стовпця, як до початку розвороту. Це як би дефект нашої книги, але, як усяка особлива властивість, може бути використаний до вигоди.

Повернемося до титулу. Титул, як права сторінка, може мати й свою ліву, і от на ній книги, що не кличе нас у гліб, як це робить титул, що й не вимагає перевернути сторінку, звичайно міститься фронтиспис, головна ілюстрація в книзі. Тут треба сказати, що ілюстрація на всю сторінку не повинна була б міститися на правій стороні. Глибина зображення, яка нас захоплює й змушує поглиблюватися й розглядати у всіх деталях і ніби жити там, у цьому світі, заслонила б від нас усю книгу, усе, що в ній на-

далі має бути, глибина зображення й глибина книги сперечалися б один з одним. На лівій сторінці ж саме місце для такої ілюстрації.

Ми як би готові були рушити усередину, але обернулися й побачили фронтиспис; причому не розповідь і дія повинні зображуватися на фронтисписі, а повинна бути зроблена спроба в просторовім зображенні передати одноразово головний момент літературного твору, що розгортається в часі; тому це скоріше не розповідь і дія, а стан, а якщо дія, то в його апогеї, що перемогло, досяглося мети. Це може бути зображення героя, це може бути портрет автора. Можливо, звичайно, розв'язок і таке, коли титул займає цілий розворот, і ліворуч буде загальний титул видання, а праворуч приватний титул книги. Але ця роль правої й лівої сторінки пройде по всій книзі.

Необхідно, щоб усі головні розподіли книги, як от: шмуцтитули, спуски з заставками та із заголовками, були б на правій сторінці, а більші ілюстрації, глибоко змістовно, що вимагають зосередити увагу, — на лівій сторінці, тоді як ілюстрації текстові там або отут — на лівій або на правій — це залежно від тексту. Зазначимо, що митець, збираючись ілюструвати літературний здобуток, ніколи не має обмежувати своє завдання тільки передачею сюжету. Його завдання значно ширше й глибше. Він повинен передати стиль книги, а це досягається тільки всієї сукупністю елементів оформлення: і шрифтом, і заставками й ілюстраціями.

Письменник, вибираючи сюжет, будуючи фабулу, зупиняючись на якомусь приватному моменті, підвищує його до типового й зрештою доводить свій словесний здобуток до стану цільного художнього організму, у якому не тільки фабула представляє зміст, а всі моменти форми, у сукупності, що створюють стиль письменника, пронизані змістом. Тому вважаємо, що художник-ілюстратор, що зосереджує свою увагу тільки на фабулі й сюжеті, може скласти письменникові погану службу. Він як би підвищує гирю до його здобутку, тягне його до частковості, до випадковості, до первісного моменту творчості. Тому, щоб оформити книгу, розкрити засобами образотворчого мистецтва світ, створений письменником, — це не тільки відповідати на сюжет, але й на стиль літературного твору. На наш погляд, ці два моменти неподільні.

Зрозуміти стиль письменника — це значить побачити літературний твір, до якого б часу він не відно-

своя, по-новому, очима сучасника. І найменше треба опікуватися про вираження своєї індивідуальності — вона обов'язково буде виражена, якщо художник знайде основне, якщо, зрозумівши письменника, згідно з його темою, він передасть його. Передача часу, який є основою літературного твору, буде першочерговим завданням художника. Це досягається й порядком шмуцтитулів, і порядком заставок, і порядком кінцівок, ілюстрацій, шрифтовим ладом сторінки,

У книзі дуже яскраво виражено два завдання мистецтва: перше, якби сказав, внутрішнє, — це інтерпретація літературного твору, створення образу; друге, зовнішнє, — створити річ із книги за допомогою форзаца, обкладинки, шмуцтитулів, яка жила би разом з іншими речами в кімнаті. Ці два завдання пронизують один одного, їх з'єднання в книзі необхідне, і це завдання будь-якого виду мистецтва.

Підходячи до літературного твору, художник книги ставить перед собою питання, що ж він повинен виразити і як. Яким чином, розташовуючи засобами просторового мистецтва, створюючи обсяг плетіння, архітектурну зміну сторінок, розташовуючи колони тексту й ілюстрації, я можу виразити літературне словесне й по перевазі тимчасовий здобуток і, що я повинен у ньому виражати. Ілюстрації, як і весь лад книги, повинні, звичайно, відповідати на пізнавальний момент, повинні допомогти паузами, акцентами, уповільненням і прискоренням ритму розповіді фабулу книги, її сюжет.

Але тільки чи цим обмежується завдання художника? Фабула, сюжет, тимчасова структура розповіді, зоровий матеріальний одяг усієї фабули, звичайно, можуть бути ще більш з'ясовані в ладі книги, у циклі ілюстрацій (прикладі: ілюстрації до книг Ольги Кобилянської), але не можна цим обмежуватися. Шрифти до самого початку ХХ століття поділялися умовно на клас «Антикви» і клас «Брусків». У Німеччині, Англії і Новому Світі був присутній додатковий клас — фрактура, що цілком природно виробився послідовно від Текстури та Ротунди в розвинену Фрактуру, або «готичний» шрифт. Нині існує величезна кількість класифікацій шрифтів. Але одночасно всі вони ніколи не застосовуються.

1917 року в Києві відкрили Українську академію мистецтв, де з ініціативи корифея української графіки Георгія Нарбута засновано графічну майстерню, заплановану як поліграфічний факультет. Саме Нар-

бут склав навчальний план для поліграфічного факультету, купив обладнання, домігся приміщення. Однак, на жаль, 1920 року художник помер. Майстерня працювала далі, але вже з ухилом до живопису. І тільки отримавши своїм безпосереднім керівником дружину Михайла Бойчука Софію Налепиську-Бойчук, стала поліграфічним факультетом, який діяв тут від 1924-го по 1930 рік [9]. За цей час Українська академія мистецтв встигла перетворитися на Київський художній інститут.

І так він існував би в столиці, маючи у своїй структурі поліграфічний факультет, якби за вказівкою Москви цей факультет не закрили, а студентів у повному складі не перевели до Харкова. Разом зі студентами, до речі, тоді поїхала й частина викладачів, серед яких Антон Серeda (творець першої української марки), Василь Касіян та інші. І там уже виник Український поліграфічний інститут, який, щоправда, не працював під час Другої світової війни. А після її закінчення інститут разом із кафедрою перевели до Львова, відтак починаємо свою історію зі столиці.

Василь Касіян у своїй творчості акцентував, що необхідно сприймати книжку як об'єкт інший, ніж вважають станковісти. Останні переконані, що вже на основі однієї подробиці можна повногранно бачити всю роботу. Велику увагу художник приділяв книжковій графіці. В 1950—1960-х роках Василь Касіян створив ілюстрації до повістей Івана Франка «Борислав сміється» та Ольги Кобилянської «Земля», знову звернувся до творів Василя Стефаника та інших українських письменників. Для стилістики цих творів характерне продовження манери властивої для практично всіх творів митця [5].

Але це не так, оскільки створення книги ближче не стільки до образотворчого мистецтва, скільки до мистецтва кіно (не можемо охопити кіно за одну мить, хіба що на якихось спеціальних носіях, однак це вже не буде кіно у повному сенсі). Зокрема, шрифти акцидентні (призначені для реклами) та друкарські, до яких висувають дуже серйозні вимоги стосовно великої кількості параметрів — щільності букв, можливості розпізнавання знаків у малих розмірах тощо. Бо якщо текст у книзі набрано неекономно, то це означає суттєво більші, ніж могло б бути, матеріальні видатки для автора чи видавця.

Якщо шрифт незручний (хоча й зовнішньо гарний, як, для прикладу, готичний), то буде надто

втомливим для читача, а отже, малочитабельним. Властиво, коли акцидентні шрифти (а вони призначені для набору тільки невеликого шматка тексту) можна вигадувати та відразу застосовувати, то з друкарськими це зробити дуже і дуже складно. У радянські часи під час друку використовували близько двадцяти шрифтів, і лише один із них був українським — шрифт Хоменка (до речі, теж випускника кафедри графіки УАД, але харківського періоду). Нині практично ніхто не розробляє друкарських шрифтів.

До ілюстрування є різні підходи, і всі вони мають право на існування. Зовсім інше, що цілісним має бути кінцевий продукт. Тобто над книжкою нині працюють багато спеціалістів, але має бути хтось, хто візьме на себе «диригування». Якщо диригент майстерний, якість і естетику гарантовано. Треба зазначити, що книжкові графіки завжди були в мистецькому середовищі естетською елітою. Бо, на відміну від живописців і скульпторів, багато читали. Річ у тім, що справжній ілюстратор просто зобов'язаний бути глибоким знавцем літератури.

Навіть коли йдеться лише про обкладинку книжки, ілюстратор повинен знати, що є важливим, що треба акцентувати, в якій стилістиці творити, який шрифт використати (адже кожен шрифт наділений своїми інтелектуальними характеристиками), якого розміру, як компоувати, щоб уникнути еkleктики. А для цього мало лише ознайомлення з текстом — має бути серйозна світоглядна та професійна база.

Значний внесок у книжкову графіку на початку ХХ століття зробили також М. Пимоненко, Г. Дядченко, С. Ткаченко, Б. Смирнов, С. Костенко, П. Мартинович, О. Судомора та ін. У Галичині живописець Ю. Панькевич ілюстрував твори В. Гнатюка, С. Руданського, Я. Щоголіва, І. Франка, О. Кобилянської. А. Манастирський та О. Курилас багато працювали над оздобленням та ілюструванням дитячих журналів, букварів та читанок. Я. Пестрак продовжував виступати з карикатурами в журналах «Зоря» та «Зеркало», а також працював над ілюстраціями до творів М. Гоголя та І. Франка. О. Кульчицька виконала офортні ілюстрації до творів — В. Стефаніка, О. Кобилянської та І. Франка [12].

Серед більш пізніх ілюстраторів О. Кобилянської відзначимо Ф. Коновалюка — одного з тих митців, які зв'язали дві епохи — до Жовтневого перевороту

і сучасну. Знаний він і як майстер тематичних творів, портретів та книжкових ілюстрацій до української класики і перш за все поезій великого Кобзаря, а також видань І. Котляревського, В. Стефаніка, М. Черемшини та О. Кобилянської.

Для ілюстрацій до творів О. Кобилянської властиве поєднання елементів реалістичного та модерністичного трактування образів. Зокрема характерним є образ матері й дитини, образ цілком універсальний для мистецтва ХХ ст. — від Кете Кольвіц до Пабло Пікассо. Митець пропонує не просто монументально трактовану постаті жінки, яка закриває собою своє дитя, а й своєрідну рефлексію образу жертвовного та безмежного материнства. Контур матері практично поглинає обрис постаті дитини, немов зливається з ним і через цю єдність створює захист минулим незчисленних поколінь майбутнього. Зазначимо, що постать зверненого до матері юнака завдяки цілісності форми перетворює останнього на твердиню, що випромінює втілену, майже титанічну, енергію.

Надалі ілюстрування творів О. Кобилянської поступово засвідчила певну профанацію автентичного тексту О. Кобилянської. Тут дуже показовою є портретність, іконографія — яскравим свідченням цього є підручник з української літератури. Інше нове видання Ольги Кобилянської з цілком алогічною ілюстрацією: у книжці повісті «Царівна» і «Людина», феміністичні модерністські тексти, — а на обкладинці портрет Кобилянської, запнутої у селянську хустку, як бабця. При тому, що Кобилянська любила фотографуватися, в неї є дуже гарні фото в елегантних сукнях, але ж вибрали саме цей портрет.

Окрім того дедалі поширенішою стала практика використання творів українського образотворчого з елементами стилізації, у той час коли шрифтовий компонент практично ігнорується. Останнє пов'язане передусім з економічним фактором та прагненням чисельних видавців максимально скоротити виробничі витрати за якими естетичний компонент дедалі нівелюється. Яким чином буде розвиватись практика ілюстрування та шрифтової організації книг Олени Кобилянської у майбутньому на даному етапі передбачити складно.

Загалом можна зазначити, що Ольга Кобилянська, беручи сюжетний випадок, приватний момент, підвищувала його до цілком нового виражального

типу, відкриваючи в ньому монументальні ритми, і зрештою доводить свій словесний твір до цільного художнього організму, у якому не тільки фабула й не тільки назва будуть як би представляти зміст, а всі моменти форми вже пронизані змістом.

Тоді, як художник-ілюстратор, що не тільки виділяє фабулу й сюжет і зосереджується на ній, але й здійснює творчу інтерпретацію художнього образу через використання шрифту та ілюстрацій, про що засвідчують результати мистецької практики В. Касіяна, О. Кульчицької, Ю. Данькевича та Ф. Коновалюка.

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Юрій Бірюльов. — Львів : Центр Європи, 2005. — 184 с.
2. В'юник А. Українська графіка XI—XX ст. : Альбом / А. В'юник — К. : Мистецтво, 1994. — 328 с.
3. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX ст. / Орест Голубець. — Львів : Академічний експрес. — 2001. — 176 с.
4. Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини XX століття: Стилiстичні особливості художньої мови / Ольга Лагутенко. — К. : Політехніка, 2005. — 124 с.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття / Ольга Лагутенко. — К. : Грані — Т. 2006. — 240 с.
6. Нога О. Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова (1860—1998) : Матеріали до довідника / О. Нога, Р. Яців. — Львів : Українські технології, 1998. — 128 с.
7. [Олена Кульчицька] // Галицька брама. — Львів, 2007. — Ч. 9. — 40 с.
8. Ріпка О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX століття / О. Ріпка. — Львів : Каменярь, 1996. — 288 с.
9. Соколюк Л. Графіка бойчукістів / Людмила Соколюк. — Харків; Нью-Йорк : Березіль, 2002. — 223 с.
10. Сусак В. Графіка О. Кульчицької у збірці Я. Музики / Віта Сусак // Народознавчі зошити. — 2001. — № 1. — С. 118—127.

11. Українська графіка XI — поч. XX ст. / автор і упорядник А. В'юник. — К. : Мистецтво, 1994. — 328 с.
12. Українське мистецтво Львова 1919—1939 рр. // Галицька брама. — Львів, 2005. — Ч. 1—3. — 48 с.
13. Український авангард 1910—1930 років : Альбом // авт. ст. та упор. Д. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с.
14. Фаворський В. Об искусстве, о книге, о гравюре / Владимир Фаворский. — М. : Книга, 1986. — 240 с.
15. Яців Р. Львівська графіка 1945—1990: Традиції і новаторство / Р.М. Яців. — К. : Наукова думка, 1992. — 120 с.

Vasyl Semeniuk

#### ON PRINTING-TYPE ORGANIZATION IN ARTISTIC EDITIONS: EXTERNAL AND INTERNAL FORMULATION

Our Ukrainian system of printing type has belonged to European ones; in part it a descendant of Greek printing set and in expression as well as in formation of its functions in considerable measure it has used vertical and horizontal directions with all their qualities. One might state that horizontal being the line of equable move as good as vertical or limited stopped line could possess own inner definite order and as a result own definite scale; herewith presenting all own general features.

**Keywords:** graphical art, printing type, form, line, national tradition.

Василь Семенюк

#### ШРИФТОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЯХ: ВНЕШНЕЕ И ВНУТРЕННЕЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Наша украинская шрифтовая система — одна из европейских систем, идет отчасти от греческой, в выражении и оформлении своих функций, в значительной степени использует вертикаль и горизонталь со всеми их свойствами. Причем можно сказать, что и вертикаль, как линия равномерного движения, и вертикаль, как ограниченная, остановленная линия, могут иметь свой определенный внутренний строй и отсюда свой определенный масштаб, выявляют в нашем шрифте все свои основные свойства.

**Ключевые слова:** графика, шрифт, форма, линия, национальная традиция.