

Оксана МЕЛЬНИК

**ПРИКЛАДНА ГРАФІКА
РОБЕРТА ЛІСОВСЬКОГО:
Поєднання функціональності та естетики**

Враховуючи те, що у 2000-х рр. зростає міжнародний авторитет української художньої культури, гостро актуальним для мистецтвознавства залишається поглиблення наукових моделей розгляду найбільш значимих мистецьких явищ. До пріоритетних належить, зокрема, проблема розкриття імен провідних мистецьких персоналій по усій конфігурації національного модернізму. Особливо це стосується митців-емігрантів, творчість яких є важливою складовою культурно-мистецької спадщини України та світу. До таких, без сумніву, належить Роберт Лісовський — багатогранна і до сьогодні малодосліджена постать на тлі української образотворчості ХХ ст. Наявні дослідження пов'язують ім'я художника, передусім, зі складним та плідним періодом 1920–1930-х рр., а у цьому контексті із школою Нарбута, вплив якої на формування та розвиток нової національної графічної школи є незаперечним. Однак важливим моментом є те, що ідейно-естетичну платформу нарбутівської школи графіка Р. Лісовського репрезентувала значно довший відтинок часу — аж до 1970-х рр., демонструючи пріоритет «національної» форми українського образотворчого мистецтва як магістрального шляху його розвитку у ХХ ст. Незважаючи на те, що більшу частину свого життя Р. Лісовський провів на еміграції (шлях митця проліг через Берлін, Прагу, італійські міста Джезі, Рим, а також Лондон і Женеву), його творчість становить важливу ланку в ланцюгу культурно-мистецької спадщини України. Будь-який народ прагне самоідентифікації, а особливо через чинник культури. Графіці Лісовського притаманні риси не етнографізму, але усучасненого традиційного українського мистецтва; домінуючою у ній є національна складова.

Становлення Р. Лісовського як художника, засоби його власної індивідуальної творчої мови формуються досить швидко і базуються, головним чином, на теоретичних та практичних засадах нарбутівської школи, а також керуються можливостями індивідуальної творчої волі й духовного зв'язку митця із націо-

нальними архетипами. Адже, здобувши ґрунтовну художню освіту у Миргородській художньо-промисловій школі, київській рисувальній школі та майстерні Михайла Бойчука в Українській академії мистецтв, Роберт Лісовський підсумував увесь цей досвід в майстерні Георгія Нарбута, де чітко окреслив для себе ту шкалу мистецьких вартостей, що супроводжуватиме художника протягом усього творчого шляху. Однак, в графіці Р. Лісовського традиції школи Нарбута отримали свій власний вияв. Присутній в нарбутівській течії полістилізм [1, с. 102] менш промовисто позначився на творчості Р. Лісовського. Митець майже незмінно дотримувався «чистої» стилістичної лінії, наділяючи сучасною пластичною мовою та новим світосприйняттям традиційні образотворчі та барокові орнаментальні мотиви. Порівняно з Георгієм Нарбутом, Роберт Лісовський ішов шляхом більшого декоративізму. Він сприймав і трактував світ майже виключно крізь призму культури бароко, та виражав своє бачення сучасності через багатство декоративних деталей та національно-романтичних мотивів, поданих в новій графічній інтерпретації.

Основним масивом праць Р. Лісовського є його доробок у галузі книжкової графіки. Проте не менш цікавим та мистецьки вартісним (хоча кількісно менше представленим) є створений художником ряд прикладних творів, зокрема, видавничі та поштові марки, емблеми, печатки, екслібриси, «цеглини» (марки, на засвідчення грошових внесків на добродійні цілі) та герби, грамоти, запрошення, рідше — рекламний плакат та промислова упаковка.

Особливо цінними є понад тридцять створених Р. Лісовським видавничих марок, емблем та печаток. У цих чітких символічних зображеннях виявляється власне розуміння митця щодо призначення фірмового знака. Також вони доводять відповідність графічних розробок Р. Лісовського до основних технологічних, естетичних, психологічних та візуальних вимог створення емблем та знаків. Невеликий формат подібних праць зумовлює дотримання такого важливого критерію як виваженість мас плям та ліній, тобто, досягнення максимального графічного ефекту мінімальними засобами. Їхня виразність, чіткість, лаконічність та зрозумілість у прочитанні демонструють відшліфованість графічної техніки Р. Лісовського та неодмінну передумову виконання остаточного варіанту будь-якого графічного твору — тривале ескізування.

Розглядати прикладні праці художника можна єдиним блоком, оскільки їх внутрішня організація має цілий ряд спільних, формально-композиційних ознак. Емблема — це умовне, часто символічне зображення якогось поняття або ідеї. Втілена через фірмовий чи видавничий знак, вона дозволяє вирізнити продукцію, візуально ідентифікувати документацію певної установи. Специфіка її сприйняття та певні технологічні обмеження спонукають до використання досить вузького діапазону художніх та композиційних засобів — носіїв

змістового навантаження, а саме, читабельного шрифту та лаконічного зрозумілого символу. Формально, для їх візуальної передачі та створення вдалої емблеми (знаку), найпридатнішими є монохромні графічні елементи з геометричним чітким окресленням — плями, лінії, площинні фігури, що контрастують з фоном. Але таке «звуження» діапазону виражальних засобів у творах Р. Лісовського компенсується застосуванням різноманітних формально-композиційних та образотворчих засобів, що дозволяє отримувати знаки, різні за гостротою, виразністю та напруженістю [2, с. 400].

Емблеми Р. Лісовського найчастіше мають виразну геометричну форму (круг, трикутник, восьмикутник), виражену вертикальну вісь симетрії та закриту композицію. За формально-композиційними ознаками, враховуючи спосіб графічного накреслення, ці емблеми можна поділити наступним чином:

- 1) емблеми, головний композиційний елемент яких має лінійне площинне безперервне або переривчасте накреслення;
- 2) емблеми з псевдооб'ємним накресленням головного композиційного елемента чи імітацією просторовості.

До першої групи належить більша частина прикладних робіт Р. Лісовського, зокрема, малюнки печаток Гуртка Діячів Українського мистецтва (Львів, 1922), Українського Університету у Львові (Львів, 1925), видавничих знаків «Нова культура» (Львів, 1925), «Ізмарагд» (Львів, 1927), «Український громадський видавничий фонд» (Прага, 1926), «Видавництво Юрія Тищенка» (Прага, 1930-ті), «Видавництво СУБ» (Лондон, 1960-ті), «Українська видавнича спілка» (Лондон, 1960-ті), емблем «Карпатський лещатарський клуб» (Львів, 1925), «Організація українських жінок у Великій Британії» (ОУЖ) (Лондон, 1960-ті) тощо.

Імітація просторовості та об'єму з'являється в емблемах видавництва «Видавництво Нова українська школа» (Львів, 1924), «Молода Україна» (Львів, 1924), «Накладня Михайла Таранька» (Львів, 1924).

Крім того, суть багатьох емблем Р. Лісовського зводиться до пошуку оригінальності та виразності шрифтового мотиву, який іноді займає домінантне становище. Тобто за типом головного композиційного елемента, емблеми діляться на зображальні та шрифтові, а за характером його розміщення — на:

- 1) композиції з центральним розташуванням шрифтового інформаційного елемента і скомпонованими навколо них рамковими, орнаментальними або символічними зображеннями, що утворюють рамковий мотив та є абрисом знака;
- 2) емблеми з протилежною композиційною залежністю між шрифтом та зображувальним елементом, коли шрифт komponується навколо основного зображувального елемента, окреслює контур знака та концентрує увагу глядача на центральному зображенні;

3) емблеми, де шрифтові елементи мають більш варіативне розташування, в залежності від вимог загальної композиції конкретного знака.

Найчастіше, у знаках першої групи назва скорочується до кількох початкових літер, утворюючи знак-монограму. Обриси й пластична мова утвореної монограми диктує загальну композицію емблеми та зумовлює її форму. До таких належать «Український громадський видавничий фонд», «Видавництво Юрія Тищенка», «Українська архітектура» тощо (рис. 1). Пластичне вирішення їх основного композиційного елемента-абрєвіатури базується на переплетенні, накладанні та взаємопроникненні двох — чотирьох літер оригінального накреслення, подекуди з лінійним контуром. Найчастіше вони читаються білою плямою складного силуету на чорному тлі. Пластика та контрастність літер є до-



Рис. 1. Видавництво Юрія Тищенка (Прага, 1930-ті); Український громадський видавничий фонд (Прага, 1936); Об'єднання українців у Великобританії (Лондон, 1960); Видавництво СУВ (Лондон, 1960-ті)

мінуючим образотворчим елементом, а додаткові графічні чи орнаментальні мотиви створюють найбільш сприятливе «середовище» для покращення сприйняття монограми та суті знака загалом. Наприклад, у дизайні видавничої марки «Видавництво Юрія Тищенка», складна вишукана форма щита компенсує той мінімум пластичних засобів, який був використаний Р. Лісовським для створення даного знака. Широка та тонка білі смуги, що по контуру оточують щит, мережать тло та дозволяють білому кольору монограми «ЮТ», розташованій всередині, домінувати в композиції знака. Чорна лінія, яка при цьому їх розділяє, повторюється у контурі літери «Ю» та прочитується на тлі вертикального штриха літери «Т». Завдяки віртуозній маніпуляції формами літер, художник досягає майже дзеркальної симетрії (рис. 1).

Восьмигранна форма картуша використана Р. Лісовським в емблемі «Український громадський видавничий фонд». Чотири літери абрєвіатури сплітаються в єдиний пластичний код та створюють гнучку рухливу монограму. Для того, щоб монограма читалась максимально цілісно, художник вправно використовує можливості графем кожної з літер та знаходить в графіці конструк-

тивних елементів однієї літери — візуальне продовження іншої. Горизонтальний штрих та нижні засічки літери «Г» перетікають у верхню та нижню горизонталь літери «В», вигнутий основний штрих літери «У» подовжує свій рух у вертикальному штриху літери «Ф» створюючи, тим самим динамічний ритм. Лаконічний, ледь орнаментований білою тонкою лінією картуш, своїм загальним темним тоном вигідно підкреслює незадруковану світлу поверхню важкого плетива монограми. Восьмигранну форму має видавнича марка «Українська архітектура». Її загальний абрис є доволі складним, однак максимально геометризовані літери «У» та «А» із чіткими масивними шаблеподібними засічками, підтримані широкою восьмигранною прямолінійною рамою, за рахунок сильного контрасту із загальною формою та тоном картуша «виринають» з поверхні паперу та викликають миттєве сприйняття.

Композиція емблеми «Об'єднання українських жінок у Великій Британії» також розгортається навколо центрального шрифтового елемента-монограми «ОУЖ», однак загальний характер її визначає декоративний бароковий картуш із пишного переплетеного листа аканта, увінчаний тризубом нагорі (рис. 1).

До знаків другої групи належать створені Р. Лісовським печатки для Гуртка Діячів Українського мистецтва (Львів, 1922) та Українського Університету у Львові (Львів, 1925), знак для «Української видавничої спілки» (який також є носієм рис першої групи), тощо. Композиція двох перших знаків є ідентичною. Стилізований зображальний мотив всередині печатки оточений рівносторонньою восьмигранною рамою, стрічкою шрифту та рамою-колом, що робить композицію закритою. На печатці для Гуртка основним зображальним мотивом, уміщеним в центр, є стилізована гілка виноградної лози, що пружно вигинається у «ніби занадто тісному» восьмиграннику. Нарбутівське (а ним перейняте від В. Кричевського) трактування виноградних грон із стилізованих рівносторонніх трикутничків підтримує геометрію обох рамок, а уведена в цей мотив гнучка тонка лінія збагачує їх форму, робить її більш декоративною та, навіть, романтичною. Мотив трикутника повторюється у засічках шрифту та, у якості розділового знака, між першим та останнім словом назви («Гурток» і «Мистецтва») (рис. 2).

Вплив Г. Нарбута відчувається у проектах печаток для Українського (таємного) університету у Львові. Перша з них «Печать Українського Університету» повторює композиційну мову печатки для ГДУМ. Циркулярна чорна рамка та писана по колу назва оточують рівносторонній восьмигранник. Слова «у Львові» Р. Лісовський розбиває на окремі літери та по одній подає їх на кожній (окрім нижньої) з граней восьмикутника, ледь доводячи верхніми елементами до нижніх засічок літер назви. Таким чином, художник ускладнює нижню лінію письма в назві, імітуючи рукописні тексти, а самі ці літери стають своєрідними

композиційними вузлами, до яких спрямовуються елементи центрального символічного зображення. Трисвічник із палаючими свічками, як символ знання та просвіти, займає майже всю площу восьмигранника. Щоб уникнути зайвої порожнечі у нижній частині, Р. Лісовський вводить дві симетричні стилізовані гілки аканта, що гнучко та пластично наповнюють простір, надаючи печатці більш урочистого звучання. У формах основних композиційних елементів печатки вловлюються спільні риси із видавничою маркою Г. Нарбута для «Українського товариства шкільної освіти» (Київ, 1919). Коло, восьмигранник посередині та навіть вертикальні штрихи літери «Ш», що напряму перегукуються із трьома вертикалями свічника, дозволяють провести композиційні паралелі, однак, перейнявши від учителя «кістяк» побудови, Р. Лісовський надав йому



Рис. 2. Гурток діячів українського мистецтва (Львів, 1922); Печатка українського університету (Львів, 1925); Печатка квестури українського університету (Львів, 1925)

особливо декоративного характеру і, на відміну від чіткого, майже геометризованого знака Нарбута, створив печатку з прозорою, мереживною структурою, на домінуючому світлому тлі. Проект «Печаті Квестури Українського Університету» при подібній композиції має тонально більш насичену текстуру. Центральний елемент — шрифтова композиція на чорному тлі, вписана у нерівний восьмигранник та оточена почергово пишним густим плетивом орнаментального вінка, вже традиційно писаною по колу назвою та чорною рамою (рис. 2).

У наступній групі емблем розташування та композиційна вага шрифтових елементів залежать від вимог загальної композиції конкретного знака. Так, у проекті видавничої марки «Ізмарагд», шрифт все ще має домінантне становище, однак, за задумом автора, його пряме написання порушується зображенням рослинного мотиву, що, ніби вибившись із-під землі, розбиває слово та заповнює його фрагментами кути тла-трикутника. При такому кутастому динамічному внутрішньому наповненні композиції рама, що оточує трикутник,

є статична та проста, ніби складена із друкарських шпон, а її відкритість дозволяє не припиняти рух, що зародився всередині. У марці «Накладня Михайла Таранька», навпаки, розтягнутий та зосереджений у верхній частині перевернутого трикутника напис, а також блок розкритої книги та рослинний мотив на ньому komponуються чітко по площині білого тла та обмежуються двома широкими суцільними чорними рамами. Цікавою є відзнака для спортивного молодіжного товариства «Карпатський лещатарський клуб», з промовистим поєднанням національних жовто-синіх барв в єдиному чіткому символі. Шрифт Р. Лісовський обирає гротесковий, щоб підтримати стилізоване зображення гір, а їх кутастість пом'якшується пластичними обрисами лиж та плавною хвилястою лінією внутрішнього контуру восьмигранної рами.

Деякі з емблем Р. Лісовського є настільки випрацюваними та самодостатніми, що мають композицію та характер книжкової обкладинки. Їх шрифтові елементи вже не мають домінантного значення, а образотворчі мотиви настільки деталізовані що, фактично, імітують ілюстрацію. Такими є видавничі марки «Нова культура» та «Нова українська школа».

Були у Лісовського і суто зображальні знаки, без шрифтових елементів й, що цікаво, саме вони є найбільш відомими та використовуються по сьогоднішній день. Такою є всесвітньовідома емблема німецької авіакомпанії «Lufthansa» із стилізованим зображенням лелеки, виконана Р. Лісовським під час його трирічного навчання в Берліні. У зв'язку з цим варто відмітити, що стилістично тогочасні художні стратегії німецької графічної школи не знайшли явного місця в творчості Р. Лісовського загалом та не відбилися на характері образно-пластичних вирішень його графічних робіт у наступні роки; наочним же результатом стало подальше вдосконалення технічної сторони праць митця, їх чіткість та відповідність для поліграфічного відтворення.

Ще однією суто зображальною відзнакою-символом, створеною Р. Лісовським, є біла трилиста лілея з тризубом всередині, що стала символом ідейної єдності українських пластунів. Сплівши розлогі стилізовані пелюстки лілєї та тризуб в єдину графічну цілість, Р. Лісовський створив знак, що понад півстоліття використовується на офіційних пластунських документах, прапорах, печатках, виданнях, листах тощо.

Попри те, що в емблемах Р. Лісовського домінують площинність та декоративно-експресивна лінія, впадає в очі багатство обрисів та еластичність форм. В синтезі стилізованих фігуративних та формальних елементів і написів домінує відчуття пропорції та стилістична єдність.

Цікавим є ряд створених Р. Лісовським екслібрисів, що демонструють тонке відчуття митцем образотворчої та ужиткової специфіки цієї ділянки графічного мистецтва, його вміння трансформувати дійсність у вишуканий естетичний

образ. Екслібрисам Р. Лісовського притаманна міцна, зазвичай статична будова композиції, гармонійний розподіл позитивних і негативних площин, бездоганність рисунка, вивіреність кожної лінії, кожного штриха та загалом лаконізм графічної мови. При цьому, розмаїття композиційних прийомів та ювелірна проробка елементів цих мініатюрних творів передають у кожному окремому екслібрисі відповідний зміст.

Особливу роль в екслібрисі виконує шрифт, іноді з нього побудована ціла композиція. У екслібрисі В. Сімовича (Львів, 1920-ті) основним композиційним елементом є шрифтова монограма «ВС», світлий силует якої відтінюється чорним контуром, від чого візуально виходить на перший план. Попри те, що в екслібрисі є багато деталей, він створює враження дуже цілісного та компактного книжкового знака. Квадратна форма екслібриса, характер декору та шрифтів, трикутнички-ялинки, що фланкують текст на бокових гранях, наштовхують на асоціацію із різьбленою скринькою.

В екслібрисі Є. Коновальця з'являється мало характерне для творів Р. Лісовського об'ємне трактування зображення. Глибоко символічною є могутня постать Юрія Змієборця, зображена в момент нанесення останнього удару. Його експресивний рух, підкреслений напруженими м'язами та занесеним за голову мечем, виразно прочитується на порожньому чорному тлі. Відсутність зайвих деталей, міцна подвійна рама та мінімум тексту роблять екслібрис виразним та лаконічним.

Особливо довершене співвідношення образних та формальних засобів у екслібрисі, що став фронтисписом книги Ю. Липи «Світлість». Граційно вигнута лань в момент стрибка читається темним суцільним силуетом на тлі мерехтливого світла та гірських виступів. Художник використав прийом контрастного співставлення великих площин білого та чорного, лиш подекуди подрібнюючи їх обриси штрихом чи крапкою.

У 1938 р. у Празі вийшло друком видання «Exlibris Marionet 1938», з роботами для голови міжнародного союзу лялькових театрів д-ра А. Веселого. Серед тридцяти опублікованих графічних праць — репродукції екслібрисів Р. Лісовського та М. Бутовича, які відтворили, кожен по-своєму, атмосферу українського вертепу. Ось як пише про них часопис «Назустріч»: «У Бутовича наш «сваток» з козою — це щось таке своє, старе, і водночас таке гумористичне... Зовсім інакше підійшов до теми Р. Лісовський, що дав сильну графічну річ» [3]. Справді, українська дівчина з ляльками, в оточенні соняшників, презентує, швидше, ідеалізований український сюжет; увага художника концентрується на красі героїв, вивіреності графічної подачі кожної деталі, гармонії композиції.

Лаконічна композиція та урочиста мова декоративних деталей поєднуються в екслібрисі «3 книг ОУН» (Лондон, 1960-ті). Контраст великих площин

білого силуету тризуба та чорного тла щита пом'якшується дрібнішими деталями рослинних мотивів довкола. Шрифтові елементи «з книг» та «ОУН» ніби вписуються в декоративний хід цієї рослинної рами та сприймаються не відразу, дозволяючи націоналістичному тризубу бути домінантою в загальній композиції.

Розглядаючи емблеми та екслібриси Р. Лісовського не можна не відмітити, що на відміну від його сучасників та, навіть, інших учнів і послідовників Нарбута (наприклад Л. Хіжинський, П. Ковжун), знаки Лісовського неодмінно розгортаються від певного декоративного задуму, функціональне начало є присутнім, але воно прочитується на одному рівні з художньою стороною знака, тобто естетична його функція є настільки ж виразною як і утилітарна. А орнаментальні барокові мотиви в тій чи іншій інтерпретації фігурують майже у всіх одиницях ужиткової графіки, створеної художником.

Роберт Лісовський не займався проектуванням грошових знаків (окрім короткотривалої роботи у Варшаві, результати якої не збереглися). Однак у Лондоні він мав змогу попрацювати над проектами «цеглин» (символічних квитків, дохід від продажу яких йшов на матеріальну допомогу конкретній громадській справі). Їх композиційна структура, зокрема «Фонд української дитини» (Лондон, 1960-ті), «Ювілейний дар СУБу 20-ліття 1945–1965» (Лондон, 1965), нагадує композицію грошових знаків: на горизонтальному прямокутному форматі поєднуються шрифтові інформативні блоки, зазначення номінальної вартості квитка, основні та додаткові образотворчі елементи. Особливістю «цеглин» Лісовського в порівнянні, наприклад, з проектами цінних паперів Г. Нарбута чи інших авторів для УНР, є їхня особлива декоративність та урочистість, підкреслене «смакування» автором стилізованих рослинних мотивів та намагання максимально посилити їх естетичну вартість. «Цеглина» «Фонд української дитини» (Лондон, 1960-ті) має чітко виражені вертикальну та горизонтальну осі симетрії. Основним композиційним елементом є восьмигранний медальйон по центру із зображенням дитини в українському вінку. Світлий силует дитячого обличчя, деталізованого тонкою чорною лінією, окреслений темним контуром, завдяки чому ілюзорно виходить наперед (подібний візуальний ефект застосував Р. Лісовський в проекті екслібриса В. Сімовича). В окремих, менших за розміром медальйонах, розташованих обабіч центрального зображення, подаються символи вартості квитка та монограма СУБ. Ці медальйони обплітає туге гілля зі стилізованими розкритими квітками, щільно наповнюючи усе тло «цеглини» декоративним мереживним рослинним орнаментом. В «цеглині» «Дар СУБу 1946–1956» (Лондон, 1956), Р. Лісовський використав вже традиційно заповнений декоративним листям вертикальний формат, вісь симетрії якого підкреслюється трьома вертикально розташованими картушами

із зображенням тризуба у найменшому верхньому, назвою «цеглини» у найбільшому середньому та номінальною вартістю у нижньому картуші. Композиційне поле «цеглини» «Ювілейний дар СУБУ 20-ліття 1945–1965» (Лондон, 1965) художник розділив на три вертикальні частини — центральну із великим картушем та головними текстовими елементами і дві бокові вузького формату із цілком тотожним графічним наповненням: круглий картуш із зазначенням вартості «цеглини» в оточенні пишного рослинного декору. Стилістично (і навіть композиційно), ця та інші «цеглини» нагадують спроектовані Р. Лісовським обкладинки лондонських календарів (1953–1975 рр.).

Картуші, рамкові барокові мотиви, насичене декоративне тло характерні для розроблених у 1950–1960-х рр. поштових марок, зокрема «Freedom for

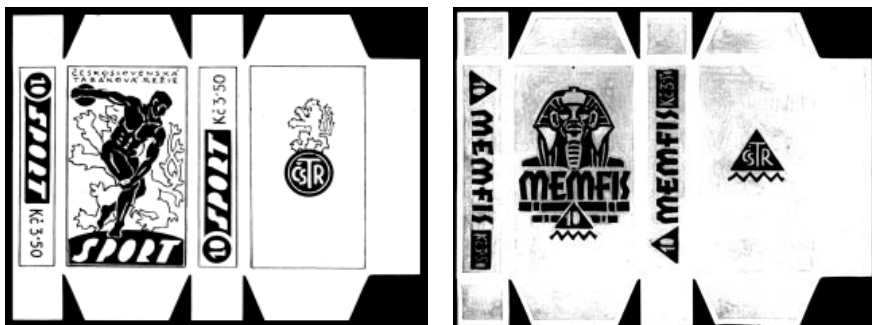


Рис. 3. Унаковка «Sport» (Прага, 1930-ті); Унаковка «Memfis» (Прага, 1930-ті)

Ukraine», «Symon Petlura 1876–1926», «Тарас Чупринка», «Іван Франко», «Regina Ucrainae», «Український пласт 1911–1961». В цих мініатюрних композиціях художник вмів поєднувати чималу кількість шрифтів та зображальних мотивів, при цьому щедро насичуючи тло та обрамлення картушів декоративними елементами. Часто художник використовує в марках символічні зображення — тризуб, фрагменти гербів (галицький лев, київський архангел Михаїл), міфологічні та біблійні образи (св. Юрій Змієборець, Покрова), органічно вписуючи їх в загальну композицію марки, синтезуючи їхнє площинне зображення із плоским аркушем паперу.

В роботах Р. Лісовського настанови Георгія Нарбута отримали свій власний вияв. Він ішов шляхом більшого декоративізму. Лаконізм мови Г. Нарбута, навіть у найбільш декоративних деталях, не знайшов продовження у працях Р. Лісовського, художник бачив світ і трактував його майже цілковито через призму культури бароко, через романтично-традиційні мотиви в сучасній їх інтерпретації.

Стабільну у пошуку джерел натхнення творчість Р. Лісовського все ж не можна назвати одноманітною. Зокрема, в упаковках до тютюнових виробів «Memfis», «Sport», «Егупт» (Прага, 1930-ті) навіть важко, на перший погляд, ідентифікувати почерк Лісовського (рис. 3). Тут вже немає й сліду від пишних барокових орнаментів, рослинних мотивів, важких рамок чи українізованих шрифтів. Античну та древньоєгипетську тематику митець передає відповідними пластичними й образотворчими засобами. Однак композиційні ходи та загальна культура графічної подачі в цих роботах залишаються незмінними. Працюючи над упаковкою, художник розглядає її з тих же позицій функціональної та естетичної доцільності, що й, наприклад, обкладинку. Шрифтове наповнення органічно зав'язується із зображальним у єдиний пластичний код, при цьому сам шрифт Р. Лісовський створює оригінальний, окремий для кожної упаковки, прив'язуючи його як до історичного контексту так і загальної стилістики головного зображення. В упаковці «Sport» Р. Лісовський використовує композицію тотожну екслібрису для Ю. Коновальця. Темний площинний силует постаті Дискобола займає майже всю фронтальну сторону упаковки. Монументальності їй додає сферична площина-постамент внизу формату, що по тону зливається із фігурою спортсмена, контрастуючи зі світлим тлом. В цю ж півсферу вписується назва спрощеним силуетним шрифтом без внутрішніх отворів, що також дублюється на обох торцях упаковки. Кругла форма диска знаходить підтримку в круглих елементах на торцях, а також в обрисі торгівельної марки «CSTR» на тильній стороні. Єгипетську тематику розкриває митець в графічних образах упаковок «Memfis» та «Егупт» та вкотре утверджує свій талант майстра шрифтів, адже знаходить оригінальні графічні інтерпретації; його написи, не втрачаючи читабельності, виконують майже образотворчу роль, візуально нагадуючи важкі форми єгипетських колонад у першій упаковці та повторюючи мотив фриза та декоративної драперії в шрифті другої упаковки. Композиційний хід та експресивна інтерпретація античних образів у цих ужиткових творах нагадують стилістику ар-деко.

Заслугують окремої уваги роботи, створені Р. Лісовським за час навчання в Об'єднаних державних школах вільного та прикладного мистецтва у Берліні (1926–1929). Серед тих, що вдалось віднайти — вже згадана вище емблема авіакомпанії «Lufthansa» та кіноплакат «Юлія» (1929) (рис. 4). Цікаве світлотіньове опрацювання образу в останньому, що фактично має фотографічний ефект, а також незвичне для Р. Лісовського використання культивованого німцями гротескового шрифту, засвідчують чутливість його графічних шукань до оточення та певну інтеграцію його власної творчості до чужинного йому мистецького середовища.

Працюючи над прикладними графічними творами, Р. Лісовський шукає графічні образи, відштовхуючись від реальної форми предмета. Він спрощує чи

декорує цю форму, застосовуючи просту палітру засобів виразності — сукупність ліній (контурів), як основних формотворчих засобів, іноді штрихування, чорні плями, що або акцентують смислові та композиційні центри, або ж загальною об'єднують композицію і декоруються білими орнаментальними чи зображальними мотивами.

Прикметною рисою робіт художника є яскраво виражений нахил до декоративності. Порівнюючи загальну стилістику та образне наповнення прикладних творів Р. Лісовського з роботами його сучасників, не можна не відмітити, що твори художника справді мають свій оригінальний почерк, який дозволяє вирізнити їх серед інших. Це і округла (а іноді кутаста), розмашиста, ніби «кучерява» форма декоративних елементів; своєрідна пластична проробка композиційних деталей; особливе співвідношення чорного та білого (часто 1 : 1); власний шлях відбору натурального матеріалу та гнучкий підхід до спрощення чи більшого декорування певного об'єкта. Іншою яскравою та характерною ознакою робіт Р. Лісовського є оригінальна форма та пластика шрифтових елементів. Майже не виходячи за межі єдиного національного типу шрифту, Р. Лісовський спроектував достатню кількість його модифікацій. Це дало змогу створювати синтетичні графічні твори із єдиним, органічно зв'язаним зображально-шрифтовим мотивом, логічно вписаним в конструкцію цілості. «Почерк» шрифтів Р. Лісовського легко дозволяє ідентифікувати його праці серед інших.

Створюючи графіку для масового репродукування, Р. Лісовський, у першу чергу, зважає на подальший післядрукарський результат. Вирішуючи формальні завдання, він орієнтується на можливості сучасних йому друкарень (що робив і Г. Нарбут у свій час) та ретельно зважає масу й пластику кожної лінії й штриха.

Проведений аналіз робіт засвідчив, що Р. Лісовський задіявав свої сили у різних сферах прикладної графіки та залишив помітний слід не лише в історії



Рис. 4. Кіноплакат «Юлія» (Берлін, 1929)

українського, але й світового графічного дизайну, демонструючи пріоритет «національної» форми українського образотворчого мистецтва як магістрального шляху його розвитку у ХХ ст. Адаптуючись до нових (географічних чи ідеологічних) умов, творчість Р. Лісовського, на відміну від досвідів більшості послідовників Нарбута, розвивалась власним «захищеним» від радикальних змін шляхом, зберігаючи свій суто український традиційний характер.

Втілюючи високі досягнення художньої культури свого часу, графіка Р. Лісовського є визначним явищем українського та європейського мистецтва ХХ ст. Знайшовши власний творчий шлях, розвиваючи та збагачуючи його новими формами, художник створював графіку, прийнятну та зрозумілу широкому колу глядачів протягом багатьох років. За будь-якої композиції, декоративно-образного наповнення чи пластичної мови, спільним в творах Лісовського залишається їх внутрішній «український» зміст. Таке звернення до традиції та її стабільне культивування протягом майже цілого ХХ ст. дають змогу трактувати творчість митця як унікальне явище українського та європейського мистецтва.

1. *Лагутенко О.* GRAPHIC ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття. — К., 2007.
2. *Куленко М.* Основи графічного дизайну: Підручник. — К., 2006.
3. Назустріч. — Львів, 1938. — № 5. — С. 4.