

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

Ламонова Оксана Василівна

УДК [76+7.038.532](477-25)"19"

**Київська книжкова графіка
кінця 50-х — початку 70-х років ХХ століття.
Тенденції розвитку, стилістика, майстри.**

17. 00. 05 — образотворче мистецтво

Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ — 2005

154.3 (4 yr)

ЛННБ України ім.В.Стефаніка

Дисертація



00762030 (1)

Робота виконана в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Науковий керівник:

72/76

ФОМЕНКО Валентин Миколайович,
доктор мистецтвознавства,
зав. відділом образотвочого мистецтва
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Офіційні опоненти:

ОВСІЙЧУК Володимир Антонович,
доктор мистецтвознавства,
зав. відділом мистецтвознавства
Інституту пародознавства НАН України

РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
голова секції критики та мистецтвознавства
Київської організації Національної Спільки художників України

Провідна установа:

Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
кафедра теорії та історії мистецтва,
м. Харків

Захист відбудеться "25" травня 2006 р. о 14 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради до захисту на спеціалізованій Вченій Раді Д.26.227.03 при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського за адресою: 01001, Київ, МСП, вул Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Автореферат розісланий 15.01.2006 р.

Учений секретар

спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Овчаренко О. І.

0415 07.092

Загальна характеристика роботи

Актуальність теми. Написання нової історії українського мистецтва є одним з найважливіших завдань вітчизняного мистецтвознавства на сучасному етапі його розвитку. Ця відповідальна робота передбачає не тільки повернення незаслужено забутих або свідомо замовчуваних у попередні часи окремих імен і художніх напрямів. Необхідно також переосмислити і ті мистецькі явища, доля яких на перший погляд є відносно благополучною. До таких явищ належить зокрема українська графіка, блискучий розквіт якої стався наприкінці 50-х — на початку 70-х рр. ХХ століття. У цей час розпочалася діяльність цілої плеяди молодих українських митців: Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Данченка, О. Губарєва, В. Куткіна, Н. Лопухової та інших. З розквітом графіки цього періоду був тісно пов'язаний і процес відродження мистецтва книги.

Піднесення української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. ніколи не розглядалося в науковій літературі як єдине, цілісне явище, що мало певні фази розвитку і більш-менш чіткі хронологічні межі. Деякою мірою такому підходу заважала яскрава індивідуальність художників, творчість яких, власне, і спричинила оновлення вітчизняного графічного мистецтва. Проте в ранніх творах Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Данченка та інших молодих митців дуже багато спільних рис, які дозволяють говорити про певну стилістичну єдність української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. і свідчать, що її розквіт у зазначений період був не випадковим, а цілком закономірним явищем, пов'язаним із загальною ситуацією в тогочасному українському мистецтві. Графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. була частиною єдиного процесу, який дістав назву «відлиги» і відбився у творчості всіх митців шістдесятників.

Об'єктом дисертаційного дослідження є графічні роботи, головним чином книжкові ілюстрації, створені київськими художниками в період з кінця 50-х до початку 70-х рр. Особлива увага приділяється роботам Г. Якутовича, С. Адамовича, А. Базилевича, О. Данченка, І. Селіванова, Г. Малакова, О. Губарєва, Г.

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

Зубковського, В. Куткіна, Н. Лопухової. **Предметом дослідження** є стилістика ранніх творів цих майстрів та наявні у них риси єдності.

Поле і хронологічні рамки дослідження. У дисертації аналізуються роботи київських художників-графіків, створені в період з кінця 50-х до початку 70-х рр. Дослідження здійснювалося на матеріалах фондів Національного художнього музею України (Київ) та Музею книги і друкарства України (Київ). Використовувалися також матеріали з приватних колекцій художників, творчість яких стала об'єктом розгляду в дисертації. Деякі важливі дані були отримані під час неодноразових особистих розмов з Г. Якутовичем, С. Адамовичем, О. Губарським, В. Куткіним, Н. Лопуховою, Г. Зубковським, а також О. Дагченко (вдовою художника).

Метою дослідження є виявлення тенденцій розвитку київської графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. і проведення всебічного наукового аналізу її найяскравіших пам'яток.

Методологічною основою дисертаційної праці послужили принципи системності та історизму, які передбачають комплексне, проблемно-мистецтвознавче дослідження художніх творів. Роботи майстрів графіки розглядаються у зв'язку з іншими спорідненими чи типологічно близькими культурними явищами з урахуванням не лише їх синхронного стану, а й діахронії. Було використано апалітично-описовий, зіставно-типологічний, а також порівняльно-історичний методи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що українська книжкова графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. уперше розглядається як цілісне явище. Творчість Г. Якутовича, С. Адамовича, А. Базилевича, О. Дагченка, І. Селіванова, Г. Малакова, О. Губарського, Г. Зубковського, В. Куткіна, Н. Лопухової аналізується як складова частина загального процесу, що проходив в українському мистецтві періоду «відлиги». Об'єктом вивчення є головним чином, відомі твори, які, однак, вперше піддаються науковому аналізу, а також розглядаються під новим кутом зору — як етапи єдиного художнього явища.

Практичне значення роботи. Результати дослідження, фактичний та ілюстративний матеріал можуть бути використані в процесі створення нової історії українського мистецтва ХХ ст., написання монографій про художників, у науковій і педагогічній діяльності мистецтвознавців. Вони можуть знадобитися працівникам художніх та літературних музеїв. Ілюстративний матеріал може бути використаний у творчих пошуках майстрів сучасної графіки.

Апробація роботи. Основні положення дисертації викладені в доповіді на всеукраїнській науковій конференції «Феноменологія українського народного мистецтва: форма і зміст» (V Гончарівські читання, Київ, 1998), опубліковані в тезах доповіді та статтях у наукових періодичних виданнях.

На захист винесено такі положення:

- наприкінці 50-х рр. у київській графіці — станковій і особливо книжковій — відбулося формування нової художньої мови;
- характерними особливостями нової графічної мови стали: енергійний, лаконічний штрих, підкреслено декоративне розуміння кольору, особливе ставлення до простору аркуша;
- оновлення художньої мови найбільш яскраво проявилось у книжковій графіці, яка стала найвищим досягненням українського мистецтва кінця 50-х — початку 70-х рр.;
- розквіт української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. — частина загального мистецького процесу, пов'язаного з періодом «відлуги»; особливо близьким до оновлення графіки явищем можна вважати «поетичну хвилю» в українському кіно 1965 — 1980 рр.

Структура роботи. Дисертація складається із вступу, чотирьох розділів і висновків (160 сторінок). До неї додається альбом ілюстрацій (104 сторінки) і список використаних джерел (228 найменувань).

Зміст роботи

У вступі дається характеристика об'єкта дослідження. Графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. — надзвичайно яскраве явище в українському мистецтві ХХ

століття. За кількістю нових надбань і нових імен його можна, мабуть, зіставити лише з періодом 1917 — 1932 рр. Саме в цей час розпочинається активна творча діяльність С. Адамовича, Г. Якутовича, О. Дапченка, О. Губарсва, Г. Малакова, Г. Гавриленка, В. Куткіна та інших. Кожен з цих художників — неповторна особистість. Разом з тим їхнє мистецтво було частиною єдиного процесу, який дістав назву «відлиги» і відбився у творчості всіх митців-шістдесятників. З усіх явищ цього складного, але надзвичайно плідного періоду графіка найбільше змикається з так званою «поетичною школою», або «поетичною хвилею», кіно.

Художники вказаного періоду сформували нову графічну мову. Її характерними ознаками стали енергійний, лаконічний штрих, підкреслено декоративне розуміння кольору, особливе ставлення до простору аркуша. Молоді українські графіки рішуче відмовилися від «живописних» технік, характерних для попереднього періоду (літографія, малюнок тушшю з подальшою «розмивкою»), обережно ставилися до офорта і його різновидів. Надзвичайної популярності набув ліпорит. З'явилося чимало цікавих станкових робіт, але в цілому кінець 50-х — початок 70-х рр. — це період розквіту книжкової графіки. Молоді українські художники створювали не просто серії ілюстрацій, а справжні книжкові ансамблі. Інтерес до книги був тісно пов'язаний з потягом до синтезу мистецтв, прагненням відчутти загальний «великий стиль» епохи. Сферою реалізації цих пошуків, вельми характерних для вказаного періоду, стала книга, а також театр і кіно (фільми «поетичної хвилі»). Особливістю графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. став також надзвичайно гострий інтерес її створювачів до української історії, пародного побуту і мистецтва. Невичерпним джерелом натхнення для молодих художників стали Карпати. Захоплення митців, звичайно, знаходили відображення в їхніх творах — як у тематиці, так і в стилістиці.

Матеріалом дисертаційного дослідження є графіка київських митців. Саме в столиці України з кінця 50-х рр. зосереджуються провідні майстри книжкового мистецтва. У Києві в цей час працюють С. Адамович, Г. Якутович, О. Дапченко, О. Губарсв, А. Базилевич, І. Селіванов, В. Куткіп, Г. Малаков, Г. Зубковський, Н. Лопухова, творчість яких і стала об'єктом вивчення.

Історіографія дослідження міститься в першому розділі дисертації. Українська графіка кінця 50-х — початку 70-х рр., як станкова, так і книжкова, досить добре досліджена вітчизняними мистецтвознавцями. Фахівці звертають увагу на те, що українська графіка повоспіного часу відзначалася бурхливим розвитком і значними творчими досягненнями. Причини її розквіту саме в цей час пояснюють по-різному, але обов'язково згадують про важливі зміни політичної ситуації в Україні. Дослідники звертають також увагу на появу великої кількості нових імен. Але ніким з науковців українська графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. не розглядалася поки як цілісне явище, яке мало свої етапи формування і розвитку.

Серед робіт, присвячених українській графіці вказаного періоду, особливе місце посідають праці Л. Владича¹. Він чи не першим з мистецтвознавців помітив, зрозумів і привітав графіків нової генерації саме як художників книги і сміливих реформаторів книжкового мистецтва. Публіцистичний пафос вдало поєднується в його статтях і монографіях з блискучим мистецтвознавчим аналізом. Однак Л. Владич був насамперед «хроністом» того, що відбувалося в українській графіці 50 — 60-х рр. Спробу хоча б деякою мірою «підбити підсумки» і «зробити висновки» містять роботи інших дослідників.

Шостий том «Історії українського мистецтва», присвячений періоду 1945 — 1965 рр., вийшов друком у 1968 р., але вміщену в ньому статтю про графіку цього часу можна вважати до певної міри підсумковою². Її автори Ю. Турченко і А. Шпаков фіксують процес оновлення української графіки — як станкової, так і книжкової. Аналізуючи книжкову графіку 1945 — 1965 рр., А. Шпаков виділяє в її розвитку два етапи. На його думку, графіка першого повоспіного десятиліття орієнтувалася на мистецькі традиції XIX ст. Художники ж наступного етапу зосереджують увагу на стародруках і книжковій графіці 20-х — початку 30-х рр. Їхня творчість характеризується пошуками нових форм у макетуванні, ілюструванні й оформленні

¹ Владич Л. Мовою графіки. — К.: Мистецтво, 1967. — 247 с.; його ж. Буремний епос // Україна. — 1977. — № 44. — С. 16—17.; його ж. Графіка Сергія Адамовича. — К.: Мистецтво, 1977. — 95 с.; його ж. Високість традицій майстра // Друг читача. — 1979. — 17 травня.

книги в цілому. Серед митців генерації 60-х рр. А. Шпаков виділяє Г. Якутовича, Л. Базилевича, О. Данченка.

У праці В. Афанасьєва «Українське радянське мистецтво 1960 — 1980-х рр.» дається узагальнена і досить стисла характеристика графіки цього періоду³. Дослідник відзначає її інтенсивний розвиток. До популярності в цей час лінориту В. Афанасьєв ставиться скоріш негативно, але визнає, що в книжковій графіці лінорит сприяв більш органічному узгодженню ілюстрації з текстом. На його думку, українські художники книги 60-х рр. орієнтувалися у своїй творчості на рукописну книгу і стародруки, досягнення «Мира искусства», творчість Г. Нарбута і В. Фаворського, а також народне мистецтво. Дослідник розглядає роботи О. Губарєва, О. Данченка, Н. Лопухової, В. Куткіна, І. Селіванова, Г. Якутовича, С. Адамовича, Л. Базилевича. Рис стилістичної єдності в їхній творчості В. Афанасьєв не простежував.

На особливу увагу заслуговують дві фундаментальні праці В. Шпакова — «Художник і книга» та «Книга і час», в яких автор зібрав і проаналізував величезний матеріал з історії мистецтва книги в Україні (головним чином, радянського періоду)⁴. В теоретичному плані дослідник розвиває тут положення, висунуті ним у статті для «Історії українського мистецтва».

Більшості художників, творчість яких розглядається в дисертації, присвячені окремі монографії⁵. Вони містять перш за все аналіз творчості митців, але й

² Історія українського мистецтва. — Т. 6. — К.: АН УРСР, Головна редакція УРЕ, 1968. — С. 219 — 268.

³ Афанасьєв В. Українське радянське мистецтво 1960 — 1980-х років. — К.: Мистецтво, 1984. — 223 с.

⁴ Шпаков А. Художник і книга. — К.: Мистецтво, 1973. — 254 с.; його ж. Книга і час. — К.: Дніпро, 1977. — 126 с.

⁵ Белічко Ю. Георгій В'ячеславович Якутович. — К.: Мистецтво, 1968. — 87 с.; його ж. Георгій Малаков. — К.: Мистецтво, 1974. — 95 с.; Бугасенко І. Гравюри Володимира Куткіна. — К.: Мистецтво, 1968. — 63 с.; Верба І. Георгій Якутович. Поиски, работа. — М.: Советский художник, 1970. — 95 с.; Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. — К.: Мистецтво, 1977. — 95 с.; Дмитрова Л. Надія Лопухова. — К.: Мистецтво, 1981. — 110 с.; Криволапов М. Анатолій Базилевич. — К.: Мистецтво, 1976. — 95 с.; Пекаровський М. Іван Михайлович Селіванов. — К.: Мистецтво, 1964. — 62 с.; Попова Л. Олександр Данченко. — К.: Мистецтво, 1972. — 102 с.; її ж. Г. Якутович. — М.: Советский художник, 1988. — 143 с.; Цельтнер В. Валентин Литвиненко. — М.: Советский художник, 1971. — 142 с.

характеристика часу, в якій розпочинали свою діяльність українські графіки, посідає в таких працях надзвичайно важливе місце. Автори монографій відзначають розквіт української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр., формування нової графічної мови, яка цілком відрізнялася від тої, що була характерна для попереднього періоду, появу великої кількості нових імен, зацікавлення молодих художників проблемами мистецтва книги, інтерес до техніки літориту.

У багатьох дослідженнях з питань української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. так чи інакше продовжується обговорення проблеми, яка неодноразово дискутувалася в мистецтвознавчій літературі, — проблеми книжкового синтєзу. У радянському мистецтвознавстві їй присвячено чимало праць. Ставлення до книжкового мистецтва у 30 — 50-ті рр. розкривається в роботах «Мистецтво книги» О. Сидорова, «Архітектура книги» Л. Гессена, колективній праці «Основи оформлення радянської книги»⁶. Унікальність і оригінальність книжкового мистецтва в цей час відстоював лише В. Фаворський⁷. У своїх роботах він дав неперевершений, повний і глибокий аналіз книги, доповнивши теорію власними блискучими ілюстраціями до шедеврів світової літератури.

Процес поступового реформування мистецтва книги розпочався приблизно в середині 50-х рр., що знайшло відображення в монографіях В. Пахомова, О. Подобедової, Ю. Герчука, Б. Валуська⁸. Серед праць, присвячених цій проблемі, особливе місце належить роботам В. Ляхова. Він виступав як із загальними теоретичними дослідженнями щодо феномену книги, так і з майже публіцистичними

⁶ Сидоров А. Искусство книги. — М.: Дом печати, 1922. — 101 с.; Гессен Л. Архитектура книги. — М., Л., 1931. — 493 с.; Основы оформления советской книги. — М.: Искусство, 1956. — 498 с.

⁷ Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986. — 293 с.; його ж. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — 568 с.

⁸ Пахомов В. Книжное искусство. — Т. 1. — М.: Искусство, 1961. — 422 с.; його ж. Книжное искусство. — Т. 2. — М.: Искусство, 1962. — 430 с.; Подобедова О. О природе книжной иллюстрации. — М.: Советский художник, 1973. — 335 с.; Герчук Ю. Об искусстве книги. — М.: Знание, 1977. — 47 с.; його ж. Художественная структура книги. — М.: Книга, 1984. — 207 с.; Валусько Б. Архитектура книги. — К.: Мистецтво, 1976. — 211 с.

за пристрасістю статтями, в яких розбиралися найгостріші питання книжкового мистецтва⁹.

З 70-х рр. в історії радянської книжкової графіки розпочинається новий етап. Напруженість сперечань навколо тих чи інших творів книжкового мистецтва помітно спадає. До того ж розгортається процес, який В. Ляхов образно визначив як «розкнижування» книжкової графіки. Рішення, що їх пропонують молоді художники книги, все частіше полягають у відмові від такою дорогою ціною здобутого синтезу. Графіки генерації 70-х рр. повертаються до станкової серії, що має з ілюстрованим текстом більш тонкі й складні зв'язки. Характерною стає і відмова від улюблених технік 60-х рр. — технік, які, як вважалося, забезпечують найбільш гармонійне співіснування ілюстрацій з друкованим текстом — малюнок пером у російських (московських) графіків, лінориту й деревориту у графіків українських. Ілюстратори генерації 70-х рр. віддають перевагу офорту і літографії.

Процес «розкнижування» стався не лише в російській, а й в українській графіці, (його початок тут можна віднести до середини 70-х рр.). У розвитку української графіки починається новий етап, аналіз якого виходить за межі даного дослідження.

У другому розділі дисертації, який має назву «Нові тенденції в київській графіці наприкінці 50-х — на початку 60-х рр.», розглядається творчість Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Дагченка. Процес оновлення проходив у двох напрямках. Молоді українські митці мали на меті повернути графіці самостійність і самоцінність, зробити її незалежною від живопису. Тому вони звернулися насамперед до найбільш характерних графічних технік — деревориту й особливо лінориту.

Художні особливості лінориту якнайкраще відповідали прагненням молодих графіків. Гравюри кінця 50-х рр. характеризуються різким, іноді навіть «рваним» штрихом, контрастним зіставленням великих чорних і білих плям, лакопізмом і значною емоційною насиченістю, яка в деяких випадках призводить до «плакатності». Водночас особлива увага починає приділятися декоративності

⁹ Ляхов В. Оформление советской книги. — М.: Книга, 1966. — 130 с.; його ж. Очерки теории искусства книги. — М.: Книга, 1971. — 254 с.; його ж. О художественном конструировании книги.

зображення. Це помітно не тільки в застосуванні кольору, часом досить умовному, з використанням традицій народного мистецтва, але й у тому, що художники намагаються зберегти цілісність аркуша. Останнє досягається різними способами. Найчастіше застосовуються два підходи: монументальні постаті персонажів виносяться на перший план і трактуються площинно; або лінія горизонту високо підіймається, внаслідок чого простір за посталями першого плану набуває вигляду «килима». Нерідко другий план до того ж подається в іншому ракурсі — як «погляд згори», що теж сприяє сплюсненню зображення.

У цей же час в українській графіці розпочинається процес відродження мистецтва кнigi. На відміну від художників старшого покоління, для яких ілюстрація нерідко була мало не випадковою «вклеюкою» між сторінками, молоді графіки намагаються досягти синтезу між текстом, ілюстраціями і різними частинами книжкового організму. Певним чином зміщється і самий принцип ілюстрування. Художники не стільки повторюють і наслідують текст, скільки доповнюють і коментують його, намагаючись передати дух літературного твору, відтворити його засобами графічного мистецтва. Митці нової генерації відмовляються від ілюстративних технік попереднього періоду — акварелі, літографії, тим більше від олійного живопису — і звертаються до лінориту. Таким чином, обидва напрями оновлення української графіки перетинаються.

Поступове відродження інтересу до лінориту як самоцінної і виразної техніки розпочалося в українській графіці ще на початку 50-х рр. і було пов'язане перш за все з діяльністю В. Литвиненка (1908 — 1979). У техніці лінориту виконані його кращі станкові аркуші й графічні серії («Золота осінь», серія «Рибальське щастя»), а також книжкові ілюстрації до казки-притчі Лесі Українки «Біда навчить».

Але загальне оновлення української графіки й українського книжкового мистецтва відбувається пізніше, наприкінці 50-х рр. У цей час кращі творчі сили України зосереджуються в Києві.

Наприкінці 50-х рр. до вирішення проблем, які постали перед українською графікою, звертаються київські художники нової генерації — Г'юргій Якутович (1930 — 2000), Сергій Адамович (1922 — 1998), Олександр Дагченко (1926 — 1993). Їхні роботи, створені в період з кінця 50-х до початку 70-х рр., характеризуються певними рисами стилістичної єдності. Особливо це стосується ілюстративних циклів Г. Якутовича і С. Адамовича, що з'явилися на рубежі 50 — 60-х рр.

В дисертації розглядаються й детально аналізуються найяскравіші цикли названих художників, створені наприкінці 50-х — у 60-і рр. Це ілюстрації Г. Якутовича до повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського, збірки оповідань М. Білого і В. Грабовецького «Як Довбуш карав папів», диячих книжок «Про бідного парубка і Марка багатого» та «Казка про липку і зажерливу бабу», до драматичних поем «Ярослав Мудрий» і «Свіччине весілля» І. Кочерги, збірки оповідань за мотивами українських дум «Козак Голота» М. Пригари та повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»; ілюстрації С. Адамовича до роману «Злочин і кара» Ф. Достоевського, повісті О. Кобилянської «Земля», «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя та збірки оповідань Марка Вовчка; ілюстрації О. Данченка до «Кобзаря» Т. Шевченка, роману «Козацькому роду нема переводу» О. Ільченка, «Декамерона» Дж. Боккаччо, «Енеїди» І. Котляревського.

Г. Якутович, С. Адамович і О. Дагченко починали працювати в характерних для 50-х рр. тонових або, як їх ще називають, «живописних» графічних техніках — офорт, літографія, малюнок. Але на рубежі 50 — 60-х рр. вони рішуче відмовляються від цих технік на користь лінориту. Г. Якутович і О. Дагченко застосовують лінорит у книжковій ілюстрації і станкових аркушах, С. Адамович — виключно в книжковій ілюстрації. Лінорит відповідає уявленням молодих митців про «справжню» графічну техніку — гостру, лаконічну й виразну. Водночас О. Дагченко намагається надати характерної «графічності» іншим технікам (малюнку пером, малюнку фломастером).

Головна особливість, яка об'єднує ранні твори Г. Якутовича, С. Адамовича і О. Данченка, — побудова зображення. Намагання ілюзорно, «живописно» відтворити навколишній світ змінюється потягом до підкресленої умовності, самостійності і самоцінності графічного мистецтва. Глибокий простір, створений за законами перспективи, вважається відтепер не тільки не обов'язковим, але й зайвим для графіки, оскільки «прориває» аркуш. Зображення стає площинним. Найважливіші постаті виносяться на перший план, їх трактують лаконічно і монументально. Другий план — «декорація» — завдяки високо піднятій лінії горизонту набуває вигляду своєрідного «клима» і додатково підкреслює цілісність аркуша. Водночас особлива увага приділяється декоративності графічних творів. Однією з найхарактерніших рис оновленої графіки стає виразний ритм, напружений або співуче-музичний.

Змінюється також ставлення до кольору. У роботах Г. Якутовича натуралістичне розфарбування поступає місцем яскравому ілюмінуванню, іноді досить умовному. С. Адамович застосовує для друку своїх чорно-білих ліноригів кольоровий папір. О. Данченко створює малюнки кольоровим фломастером. Але всі художники звертають увагу перш за все на декоративність кольору.

Оновлення графіки йде паралельно з оновленням книжкового мистецтва. Лінорити, відзначені новаторськими пошуками й експериментами, — це насамперед книжкові ілюстрації. Водночас художники звертають увагу на будову книги в цілому, намагаючись створити цілісний органічний ансамбль.

Наявність рис стилістичної єдності в ранніх творах Г. Якутовича, С. Адамовича і О. Данченка пояснюється не тільки тим, що молоді митці звернулися до вирішення однакових проблем, на яких базувався самий процес оновлення української графіки і особливо — української книги. Головна причина подібності станкових серій та ілюстративних циклів, створених наприкінці 50-х — на початку 70-х рр., полягає в тому, що розв'язання питань, які постали перед українською графікою, не було заслугою тільки когось одного із згаданих художників. Отримуючи в цілому однакову інформацію і схожі враження, спілкуючись, обмінюючись думками, молоді

київські графіки «дихали спільним повітрям» і, звичайно, спиралися у своїх пошуках та експериментах на однакові зразки й авторитети. Молоді художники щиро захоплювалися народним мистецтвом і українською старовиною. Вони уважно вивчали твори українських графіків 20 — 30-х рр., декому з них пощастило побачити роботи бойчукістів. На них вплинула мексиканська гравюра і твори В. Фаворського, майстерно якого окремі з них (наприклад, Г. Якутович, Г. Гавриленко) спеціально відвідували.

Оновлення української графіки, попри всю його унікальність і національну самобутність, можна зіставити з аналогічними процесами, що проходили в 50-і рр. у радянському мистецтві в цілому. У Росії розпочалося формування нового мистецького напрямку, який пізніше дістав назву «суворий стиль». Найяскравіші зразки «суворого стилю» були створені в живописі, але він вплинув і на графіку. У цей же час в Росії відроджується інтерес до мистецтва книги, набувають особливої актуальності праці В. Фаворського, розгортається діяльність цілої групи молодих московських художників-ілюстраторів, які пропонують нову, «начеркову» систему ілюстрування і позиції яких активно захищає В. Ляхов. Утім, з московськими поваторами молодих київських графіків поєднує тільки інтерес до книги як цілісного художнього організму. «Начеркова» система ілюстрування майже не знаходила прихильників в Україні. Значно більше спільного можна помітити, порівнюючи київських графіків і художників Прибалтики. Молодих митців різних регіонів об'єднував перш за все величезний інтерес до народного мистецтва, бажання не просто спиратися у своїх роботах на його кращі зразки, але й творчо поєднати його традиції із сучасністю.

У **третьому розділі**, який має назву «Розвиток київської графіки у 60-і рр.», йдеться про подальший розвиток зазначеного процесу.

Протягом 60-х рр. шлях, який запропонували у своїх графічних роботах Г. Якутович, С. Адамович, О. Данченко, приваблює багатьох молодих художників. Вони не мають наміру лише наслідувати своїх попередників, але намагаються застосувати розроблену ними систему у власній творчості. Характерні, притаманні

тому чи іншому художнику особливості поєднуються і переплітаються в графіці цього періоду із спільними рисами. Це добре видно на прикладі робіт Олександра Губарєва (нар. 1926 р.), Анатолія Базилевича (нар. 1926 р.) та Івана Селіванова (1924 — 1984). Саме в їхній творчості графічна система, розроблена наприкінці 50-х рр. (перш за все у творах Г. Якутовича й С. Адамовича) набула гнучкості й продемонструвала здатність змінюватися відповідно до особливостей творчої манери конкретного митця. Це вберегло оновлену українську графіку від перетворення на такий собі штамп, який легко, але не цікаво повторювати. Молоді художники 60-х рр. не тільки спиралися на досягнення своїх попередників, але й відштовхувалися від них.

На перший погляд, у творах графіків 60-х рр. небагато спільного. Так, А. Базилевич не звертався до лінориту, працюючи, головним чином, у техніці малюнка — чорно-білого або кольорового. О. Губарєв віддавав перевагу станковим серіям і саме в них розкрився з найбільшою яскравістю й повнотою. І. Селіванов не захоплювався українською етнікою, на відміну від більшості молодих митців кінця 50-х — початку 70-х рр. Навіть колір художники 60-х рр. використовували по-різному: О. Губарєв і А. Базилевич звертали увагу передовсім на його декоративні якості, І. Селіванов надавав кольору (червоному і чорному) символічного значення.

Відрізнявся й генезис індивідуальних творчих манер названих митців. О. Губарєв спирався на зразки народного мистецтва (різьблення по дереву, килимарства тощо). У роботах А. Базилевича відчувається опосередкований вплив старовинної української книжкової ілюстрації, а графіка І. Селіванова викликає в пам'яті ліпорити В. Касіяна, створені в 30-і рр.

Головною спільною рисою робіт О. Губарєва, А. Базилевича та І. Селіванова, виконаних у 60-і рр., є потяг до площинності й декоративності зображення. Художники намагаються візуально зберегти цілісність аркуша. Для цього вони використовують різні засоби, в тому числі й ті, що притаманні українській графіці кінця 50-х — початку 70-х рр. в цілому: розташування монументально трактованих постатей на першому плані, висока лінія горизонту, умовна розробка другого плану,

який набуває вигляду «килима» і підкреслює площинність зображення. Художники приділяють особливу увагу ритму композиції. Загалом їхні роботи, як книжкові ілюстрації, так і станкові аркуші, характеризуються лаконізмом і гострою виразністю.

У розділі детально аналізуються найхарактерніші книжкові і станкові цикли, створені названими митцями в кінці 50-х — 60-і рр. Це графічні серії О. Губарсва «За мотивами «Кобзаря» Т. Шевченка», «Народні балади Закарпаття» і «Українські пісні про кохання», його ж ілюстрації до збірок поезій Т. Шевченка «Зацвіла в долині червона калина» і «Тече вода з-під явора»; графічна серія І. Селіванова «Арсенальці» та його ілюстрації до «Бур'яну» А. Головка, «Вершників» Ю. Яновського й трилогії О. Гончара «Прапороносці»; ілюстрації А. Базилевича до «Пригод бравого вояка Швейка» Я. Гашека, «Папа Халевського» Г. Квітки-Осноп'яненка, «Енеїди» І. Котляревського.

Стисло розглядається також творчість Григорія Гавриленка (1927 — 1984) — одного з найяскравіших і водночас найоригінальніших митців даного періоду, сміливого й вимогливого до себе експериментатора, справжнього реформатора, який багато працював для книги. Але в історії української графіки Г. Гавриленко займає настільки особливе місце, власну нішу, що його твори важко порівнювати з роботами інших майстрів.

Аналіз творів О. Губарсва, І. Селіванова, А. Базилевича і деяких робіт Г. Гавриленка дозволяє зробити висновок, що на протязі 60-х рр. відбувається загальне оновлення української графіки, в якому беруть участь найталановитіші художники молодого покоління. Шлях, запропонований наприкінці 50-х рр. Г. Якутовичем і С. Адамовичем, знаходить численних послідовників. Ідеться, однак, не про наслідування певних новацій, а про їх оригінальне використання у власному творчому методі. Художники однаково плідно працюють у книжковій і станковій графіці. Техніка лінориту зберігає величезну популярність. Крім митців, про яких вже згадувалося, до лінориту в середині 60-х рр. звертаються О. Мартинець («Сестри», 1964), О. Овчиннікова («Люди з Верховини», 1960), І. Батечко («Пісня

про Київ», 1965), Г. Польовий («Україна», 1967), Г. Галкін («Земля», 1967). Усі ці художники є авторами стапкових серій. Прикладом використання лінориту в книжковій графіці є ілюстрації Є. Соловйова до «Військової тасмніці» А. Гайдара (1967). Водночас процес оновлення торкається й інших графічних технік, перш за все малюнка. Митці шукають патхплення в народному мистецтві, стародруках, вивчають українську графіку кінця 20-х — початку 30-х рр., коли техніка лінориту також мала значне поширення. Але кожен з них приділяє особливу увагу площинності й декоративності зображення, відмовляючись від популярної в попередній період «живописної» («розмовочної») манери і намагаючись повернути графіці її суто графічне звучання. Спільна мета надає надзвичайно різним за характером роботам графіків 60-х рр. рис стилістичної єдності.

Четвертий розділ дисертаційної праці має назву «Київська графіка наприкінці 60-х — на початку 70-х рр.».

У другій половині 60-х рр. тенденції, що з'явилися в українській графіці завдяки експериментам Г. Якутовича, С. Адамовича та їхніх послідовників, уже не сприймаються як новації. Площинність і декоративність зображення, виразність і музична ритмічність композиції, умовність та яскравість кольорового рішення, лаконізм і гострота характеристик персонажів — усі ці якості відтепер вважаються природними, навіть більше — необхідними для графіки. Працюючи з книгою, художники намагаються створити цілісний гармонійний ансамбль. Увага звертається також на тісний зв'язок друкованого тексту з відповідною ілюстрацією, що досягається не тільки сюжетною спільністю, а й відповідністю техніки, в якій виконано ілюстрації, техніці друку. Перевага віддається лінориту, популярність якого стає в цей час тотальною. Процес оновлення української графіки завершується, таким чином, повною перемогою реформаторів.

Характерно, що майстри, які наприкінці 50-х рр. розпочали процес реформування, не зупиняються на досягнутому і продовжують експериментувати. Увагу Г. Якутовича і О. Данченка привертає графічна техніка, художні особливості якої не мають, здається, нічого спільного з ліноритом і дереворитом, — офорт. До

найрізноманітніших, іноді унікальних графічних технік звертається в нових роботах С. Адамович. Продовжуючи працювати для книги, ці художники вже не обмежуються прикладом стародруків. Вони намагаються віднайти структуру книги, яка була б характерною саме для їхнього часу, для ХХ століття. Нові роботи українських графіків характеризуються авторською унікальністю й неповторністю. Відбулася, так би мовити, кристалізація індивідуальних манер видатних українських художників. Саме тому зріла творчість Г. Якутовича, С. Адамовича і О. Дагченка, на відміну від їхньої ранньої графіки, не містить рис стилістичної єдності.

Однак запропонована ними й розвинута О. Губарським, І. Селівановим та А. Базилевичем система оновлення графіки знайшла безліч прихильників і вплинула чи не на всіх тогочасних українських художників. Це стосується не тільки молодих митців, але й графіків старшого покоління, які на протязі кількох попередніх десятиліть працювали виключно в «живописній», тоновій манері. Так, один з корифеїв української графіки В. Касіян саме в цей час знову і дуже активно звертається до лінориту, створюючи в цій техніці аркуші «Т. Шевченко», «Т. Шевченко з казахським хлопчиком» та інші.

Молоді українські художники середини 60-х — початку 70-х рр. по-різному ставилися до пошуків і реформ своїх попередників. Для деякого з них використання нової (у порівнянні з попереднім етапом) графічної мови стало лише відносно коротким епізодом творчого шляху. Інші, навпаки, зберігали вірність «манері 60-х» на протязі багатьох десятиліть.

Різниця у ставленні до нової графічної манери добре простежується на прикладі творів Володимира Куткіна (1926 — 2003), Георгія Малакова (1928 — 1979), Надії Лопухової (нар. 1923 р.), Георгія Зубковського (нар. 1923 р.).

У розділі детально аналізуються основні роботи цих художників, створені протягом 60-х і на початку 70-х рр.: цикл ліноритів «На мотиви поезій Т. Шевченка», ілюстрації до ювілейного видання «Кобзаря» та до роману О. Гончара «Тропка» В. Куткіна; ілюстрації до поеми Б. Чалого «Ніч Амстердама», лінорити до «Декамерона» Дж. Боккаччо, «Легенди про Тіля Улепшпігеля» Шарля де Костера,

поєми Лесі Українки «Роберт Брюс — король Шотландський» та її драми «Каміпний господар», ілюстрації до роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард», викопані Г. Малаковим; ілюстрації Н. Лопухової до української народної казки «Ох» та «Лісової пісні» Лесі Українки; ілюстрації до повісті О. Маковая «Ярошенко», народних казок «Івасик-Телесик» і «Кривенька качечка», до збірки «Козацькі пісні» та до роману С. Скляренка «Володимир», створені Г. Зубковським. Згадується також ілюстративний цикл В. Василєнка (1925 — 1997) до «Роману про Тристана та Ізольду» Ж. Бедєс (1970). Стишло аналізується творчість О. Фіщенка (нар. 1920 р.), станкові пейзажні лінорити якого хоч і надзвичайно оригінальні, але все-таки мають чимало спільного з провідними тенденціями української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр., В. Перевальського (нар. 1938 р.) і В. Лопати (нар. 1941 р.), який належить уже до наступного покоління митців, проте надзвичайно яскраво демонструє безперервність традицій української графіки.

На рубежі 60-х — 70-х рр. оповлення торкається творчої манери дуже різних художників. Однак загалом для української графіки цього часу в порівнянні з попереднім періодом характерна менша «гнучкість». У творах митців з'являється значно більше спільних рис.

Цей факт навряд чи можна пояснити тим, що художники кінця 60-х — початку 70-х рр. лише користувалися новою графічною системою, переймаючи її в, так би мовити, готовому вигляді і не бажаючи внести до неї власні корективи. Адже йдеться про графіків із надзвичайно яскравим, неповторним, гостро індивідуальним почерком. Різним був і генезис їхньої манери. Н. Лопухова приділяла особливу увагу зразкам народного мистецтва. Г. Зубковський спирався у своїх пошуках на українські стародруки і народну картину. В. Куткін мав щасливу нагоду побачити зразки забороненої української графіки 20-х рр. Вельми складним був генезис творчості Г. Малакова, стилістична органічність якого в українській графіці 60-х — 70-х рр. цікаво поєднувалася зі щирим захопленням романтичними та пригодницькими сюжетами. Це, однак, не завадило появи у творах названих майстрів рис стилістичної єдності.

Графіки кінця 60-х — початку 70-х рр. зберігають вірність лінориту — в усякому разі, на протязі даного періоду. У наступні роки ставлення до цієї техніки було вже різним.

Художники кінця 60-х — початку 70-х рр. звертаються як до станкової, так і до книжкової графіки. Але особлива увага саме до ілюстрації, можливість реалізувати через неї свої думки щодо цілісності, єдності, а в кращих виданнях також і ансамблевості, є характерними ознаками вказаного періоду. Виняток становить О. Фіщенко, який взагалі не звертався до книжкової графіки, але творчість якого має достатньо спільних рис із творчістю інших митців.

Увага до декоративності особливо яскраво проявляється у творах Г. Зубковського і Н. Лопухової. Цю тенденцію можна простежити і в роботах Г. Малакова та В. Куткіна.

Потяг до площинності зображення, бажання не лише не «прорвати», але й максимально підкреслити цілісність аркуша помітні в роботах усіх названих графіків, однак міра цього потягу є досить різною. Підкреслено площинно вирішені книжкові ілюстрації Г. Зубковського і Н. Лопухової. Г. Малаков і В. Куткін досягають цієї ж мети прихованими методами, не акцентуючи увагу на підкресленій умовності створюваного ними простору. Вони віддають перевагу більш традиційним засобам утримання цілісності аркуша: монументальна, окреслена виразним силуетом постать головного героя на першому плані та висока лінія горизонту, яка дозволяє трактувати другий план як «кшлим», що підіймається за постаттю першого плану.

Застосування художниками кольору також підпорядковується законам декоративності. Утім, В. Куткін і Г. Зубковський взагалі не ілюмінують свої лінорити. Функція кольору в ілюстраціях Н. Лопухової до казки «Ох» є суто декоративною. Те саме можна сказати і про кольорові роботи Г. Малакова. Особливо різноманітно використовує колір О. Фіщенко. Його станкові аркуші здаються побудованими за допомогою лише кольору.

Але головними спільними рисами, які об'єднують надзвичайно різних за тематикою і навіть темпераментом художників, — об'єднують настільки, що можна

говорити про певний напрям в українській графіці кінця 50-х — початку 70-х рр., — с загальний потяг до, так би мовити, «графічності» графіки, до розробки її особливої художньої мови, незалежної від мови живопису, самостійної і гостро виразної.

Висновки. Період з кінця 50-х до початку 70-х рр. був не просто часом розквіту української графіки, зумовленого діяльністю групи талановитих митців. Творчість молодих українських художників, чий шлях розпочався наприкінці 50-х рр., вражає цільністю й паявністю в роботах різних майстрів надзвичайно близьких рис, що, однак, у більшості випадків не заважало прояву творчої індивідуальності. Певною мірою цю подібність можна пояснити застосуванням однієї техніки — лінориту, захоплення яким у той час було характерним не лише для України, а й для радянської графіки в цілому. Але не менш важливою причиною можна вважати прагнення молодих українських художників до розв'язання однакових проблем, бажання повернути графіці її «графічну» природу. Українські графіки генерації 60-х рр. відмовилися від ілюзорного простору на користь підкресленої площинності аркуша, від світлотіньового моделювання об'єму — на користь напруженої і виразної мелодики ліній та плям. Для досягнення своєї мети вони використовували не тільки лінорит, але й дереворит, а також однотонний і кольоровий малюнок. Але головним їхнім бажанням було виведення графіки з глухого кута, в якому вона опинилася в результаті панування «розмовочної» мапери і літографії. Лаконічна, часом навіть грубувата, але дуже емоційна українська графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. була реакцією на графіку попереднього періоду — м'яву, сіру за загальним тоном, яка іноді загрожувала перетворитися на різновид живопису, до того ж різновид не зовсім вдалий. Єдність мети і певною мірою єдність обраних засобів (а не тільки графічної техніки) обумовила стилістичну близькість робіт, створених українськими графіками у вказаний період. Більше того, дехто з митців, що розпочали свій творчий шлях наприкінці 50-х рр. або близько цього часу, зберігали вірність манері, сформованій загальними зусиллями генерації шістдесятників, аж до кінця 90-х рр. Не менш характерним є й те, що інші художники остаточно порвали з

цією графічною манерою і почали експериментувати у зовсім інших техніках, перш за все в офорті.

Генезис нової манери, яка запанувала в українській графіці наприкінці 50-х рр., був досить складним. Єдиного джерела вона не мала. Чи не кожен художник, що працював у цей час, захоплювався різними мистецькими явищами, творчістю різних майстрів. Крім того, значну роль відігравало, так би мовити, «взасмовивання» молодих митців.

Характерно, що оновлення графіки відбувалося одночасно з оновленням книжкового мистецтва. Заслуга молодих українських художників полягала не тільки в реформуванні графічної мови, але й у зверненні до книги і спробі зрозуміти її як цілісний організм — щоправда, головним чином, через розуміння графічної природи книжкових ілюстрацій. Важливою причиною захоплення молодих графіків кінця 50-х — початку 70-х рр. саме книгою була синтетична природа книжкового мистецтва. Книжкова ілюстрація здавалася чимось більшим за різновид графіки. Але розквіт, що розпочався в українській графіці наприкінці 50-х рр., торкнувся як книжкової, так і станкової гравюри, які в цей час не тільки досить органічно співіснували, але й активно взаємодіяли.

Можна знайти чимало точок зіткнення між роботами українських (перш за все київських) художників-графіків кінця 50-х — початку 70-х рр. і фільмами так званої «поетичної хвилі» українського кіно. Спільними рисами можна вважати особливий інтерес до образної мови, символічне застосування кольору або не менш символічну його відсутність, загостреність характеристик дійових осіб. Синтетичність мистецтва кіно знаходить паралель у прагненні синтезу, який ясно відчувається в київській книжковій графіці кінця 50-х — початку 70-х рр. Режисери «поетичної хвилі» та художники-графіки реалізували свої задуми на дуже близькому матеріалі — етнографічному або історичному. Характерно, що «поетична хвиля» українського кіно і київська книжкова графіка навіть «перетинаються» на постаті одного митця — Г. Якутовича. Звертає на себе увагу також синхронність — не стільки початку цих двох явищ, скільки їхнього завершення.

Процеси, що розпочалися наприкінці 50-х рр. в українському мистецтві книги, мали досить чіткі просторові межі. Річ у тому, що реформи кінця 50-х — початку 70-х рр. стали, головним чином, справою молодих художників-ілюстраторів, а не професійних книговидавців. Це обумовило особливості розвитку книжкової графіки в Україні, його — у позитивному значенні слова — «вузкість». Зміни торкнулися перш за все розробки макетів видаць художніх творів (причому переважно класичних), певною мірою — шрифтів і особливо — ілюстрування художньої літератури. Саме такий суто «художній» підхід до книги і визначив не просто свосрідність, а унікальність шляху української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. Молодих митців цікавив не стільки книжковий дизайн, скільки книжкова (і взагалі графічна) «рукотворність». У цьому полягас основна відмінність між українською та російською книжковою графікою вказаного періоду. Значно більше спільного з українською графікою цього часу має графіка литовська. Особливо це стосується творчості Альбіни Макунайте.

Складними й свосрідними були зв'язки української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. із хронологічно паралельним їй і надзвичайно яскравим мистецьким явищем — так званим «суворим стилем».

І «суворий стиль», і українська графіка були реакцією на мистецтво попереднього періоду. Певна близькість між класичними творами «суворого стилю» і українською графікою кінця 50-х рр. відчувається в особливій гостроті художньої мови, підкреслено грубувату, емоційно забарвленому штриху і навіть у колі сюжетів (сцени напруженої боротьби, протистояння ворогуючих людей і натовпів). Але графіка 60-х — початку 70-х рр. вже не має такої подібності до робіт «суворого стилю». Найважливіша ж відмінність полягас в різниці, так би мовити, світоглядного підгрунтя цих двох хронологічно близьких явищ. Крім того, найхарактерніші зразки «суворого стилю» — це насамперед твори живопису.

Риси, які об'єднують роботи молодих українських графіків кінця 50-х — початку 70-х рр. у стилістично цілісне явище і дозволяють говорити про їхню творчість зазначеного періоду як про певний напрям у тогочасному українському мистецтві,

можна умовно розподілити за трьома групами: техніка, манера виконання, сфера застосування.

- З кінця 50-х рр. починається період тотального захоплення ліноритом — технікою, яка відрізняється особливою гостротою й виразністю графічної мови. З-поміж художників, творчість яких стала об'єктом даного дослідження, в лінориті активно працювали Г. Якутович, С. Адамович, О. Губарєв, В. Куткіч, І. Селіванов, Г. Малаков, Г. Зубковський. До цієї техніки зверталися також О. Данченко, Н. Лопухова, Г. Гавриленко. Серед митців, про яких ідеться в дисертації, випяток становить лише А. Базилевич, який віддавав перевагу традиційному малюнку пером з паступним розфарбуванням. Захоплення ліноритом не було суто українським явищем. Цією графічною технікою захоплювалися і в інших республіках Союзу, особливо в Прибалтиці. Це свідчить про синхронність художніх пошуків, розпочатих графіками в другій половині 50-х рр., а також, безумовно, про певні впливи і взаємовпливи митців різних республік.
- Головною рисою, яка об'єднує названих художників, є певна спільність у манері виконання. Звичайно, кожен з цих майстрів — неповторне явище в історії української графіки. І все-таки можна виділити низку особливостей, якими характеризуються майже всі графічні цикли, створені київськими митцями наприкінці 50-х — на початку 70-х рр. Це перш за все акцентування графічності зображення, а також його підвищена декоративність. Акцентована графічність виражалася в майже повній відмові від обережних і непомітних тональних переходів. Зображення будувалося на зіставленні чорних (або кольорових) і білих плям, об'єднаних порівняно невеликою кількістю виразних, іноді навіть грубуватих штрихів, кожен з яких не тільки не приховувався художником, але й підкреслювався. У результаті гравюри набували особливого лаконізму й виразності. Логічним продовженням такої графічності стала підвищена декоративність. Перспектива зображення почала змінюватися: замість відтворення глибокого простору й об'ємних постатей і предметів у ньому художники активно застосовують «сплющений» простір (найчастіше такий, що «піднімається» одразу

за першим планом). Це підкреслювало умовність графіки, її відмінність і незалежність від мистецтва живопису. У побудові композиції головна увага приділялася ритмічному розташуванню чорних, білих та кольорових плям, а також лінії, яка набула особливої музичності. Колір застосовувався в графіці зазначеного періоду суто декоративно: Він підкреслював умовність графічного зображення, привносив у нього певні акценти і, нарешті, просто поживляв і прикрашав його. Часто до чорного додавався лише один колір (наприклад, червоний). Використовувалися також кольорові підкладки. Іноді замість чорного кольору застосовувався інший — наприклад, червонувато-коричневий. Для української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. дуже показовим було звернення до національних джерел. Художники цього періоду не тільки уважно й захоплено вивчали народне мистецтво і стародруки, але й творчо використовували досягнення митців минулого.

- Українські майстри кінця 50-х — початку 70-х рр. працювали в різних видах графіки. У цей час створювалися станкові аркуші, а також графічні серії, часто за мотивами певного літературного твору. Але найхарактернішим явищем зазначеного періоду було захоплення книжковим мистецтвом. Молоді художники намагалися створити книгу, яка б сприймалася читачем як цілісний організм, синтетичний витвір мистецтва, в якому гармонійно взаємодіють текстова частина та ілюстрації. Цікавість до книги в українській графіці також не була випадковою для тогочасного радянського мистецтва. Над оновленням принципів ілюстрування працювали численні митці Росії, прибалтійських республік, Грузії.

Визначити в стилі української книжкової графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. етапи становлення і розвитку можна лише досить умовно. Це пов'язано з тим, що художники розробляли й опановували нову графічну систему не одночасно, а поступово. Деякі митці звернулися до неї раніше, деякі — значно пізніше. Для одних нова графічна манера стала «справою всього життя», для інших — незначним епізодом творчої біографії. Нарешті, окремі митці органічно «переросли» графічну

систему, в межах якої працювали деякий час. Але все ж таки побудувати певну періодизацію української графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. цілком можливо.

- Свосвідним прологом до явища, яке розглядається в дисертації, можна вважати творчість В. Литвиненка. Йому притаманна робота над книгою як цілісною системою, використання техніки ліпюрити для досягнення органічного зв'язку ілюстрацій з друкованим текстом. Однак ці зміни мають характер експерименту і відбуваються виключно у сфері дитячої книжкової графіки. Характерні роботи В. Литвиненка: ілюстрації до байок І. Крилова (1945) та Л. Глібова (1946), до казки-притчі Лесі Українки «Біда навчить» (1960).
- Початком реформування української графіки можна вважати конкретну дату — 1957 рік і навіть конкретну подію — Республіканську ювілейну художню виставку, присвячену 40-річчю Жовтня. Як це не парадоксально, реформування книжкової графіки розпочинається зі станкових творів. Молоді митці наполягають на використанні в графіці саме графічних художніх прийомів, перш за все енергійного зіставлення чорних і білих плям, підкресленої площинності зображення, виразної, емоційно забарвленої композиції. Основним джерелом натхнення для них стає мексиканська гравюра. Найхарактернішою роботою першого етапу є цикл ілюстрацій Г. Якутовича до повісті М. Коцюбинського «Fata morgana». Сюди ж слід віднести «Арсепальців» І. Селіванова, гравюри В. Куткіна і О. Губарєва за мотивами поезій Т. Шевченка, а також сдину «справжню» книгу цього періоду — «Злочин і кара» Ф. Достоевського з ілюстраціями С. Адамовича. Усі ці твори датуються 1957 р. і характеризуються безсумнівною близькістю манери виконання. Перший етап тривав приблизно до 1960 р. За цей час роботи названих художників стають значно індивідуальнішими. Крім того, до реформування графіки, перш за все книжкової, долучаються інші митці — Г. Гавриленко, Г. Малаков, А. Базилевич, пізніше О. Дапченко, Г. Зубковський.
- Найвищий розквіт нової графічної системи припадає на період з 1960 по 1965 рік. У цей час з'являються найбільш довершені твори книжкової графіки, які водночас характеризуються неповторністю і яскравою індивідуальністю художньої манери

ілюстратора. Підвищена емоційність ранніх творів змінюється потягом до гармонії і врівноваженості, увагою до суто декоративних якостей лінійності та інших графічних технік. Найхарактерніші твори цього етапу: «Земля» О. Кобилянської, проілюстрована С. Адамовичем (1960), «Вершники» Ю. Яповського з ілюстраціями І. Селіванова (1961), «Тронка» О. Гончара, проілюстрована В. Куткіним (1964), п'єси І. Кочерги «Ярослав Мудрий» і «Свіччине весілля» (1963) та повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1965), проілюстровані Г. Якутовичем, а також ілюстрації В. Куткіна і Г. Гавриленка до ювілейного видання «Кобзаря» Т. Шевченка (1963), яке, однак, не стало по-справжньому органічною й цілісною книгою. Дуже своєрідний шлях реформування книжкової графіки демонструє О. Данченко в ілюстраціях до роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» (1964).

- Після 1965 р. відбувається поступовий занепад «лінійної» системи і формування нових графічних систем, у тому числі і в книжковій графіці. Кардинально змінюється художня манера найяскравіших представників української графіки цього періоду — С. Адамовича і Г. Якутовича. Роботи інших художників ще більше індивідуалізуються, про що свідчать такі видання, як «Декамерон» Дж. Боккаччо (1967) і «Енеїда» І. Котляревського (1969) з ілюстраціями О. Данченка, «Енеїда» І. Котляревського, проілюстрована Л. Базилевичем (1968). Вірність стилістиці попереднього етапу зберігають О. Губарєв, І. Селіванов, Г. Зубковський, але їхні твори вже виглядають як «далина славетному минулому». Водночас до лінійності звертається Н. Лопухова, яка створює, так би мовити, лебедину пісню художньої манери, характерної для графіки 60-х рр., — ілюстрації до «Лісової пісні» Лесі Українки (1970). Кінцева межа даного періоду є досить «розмитою». В усякому разі її треба шукати у першій третині 70-х рр.

На завершення слід сказати про вплив графіки кінця 50-х — початку 70-х рр. на українське мистецтво наступного періоду, який відкривається на початку 70-х рр. і знаменується перш за все увагою до офорта і його різновидів (нерідко це унікальні авторські техніки), а також популярністю великих стапкових серій. Від митців

посереднього періоду (і своїх учителів у буквальному значенні цього слова) художники 70-х рр. перейняли розуміння графіки як абсолютно самостійного і самоцінного мистецтва, яке не потребує живописних «підпорок» і здатне втілити ту чи іншу думку суто власними засобами й методами. Крім того, художники 70-х рр., попри захоплення станковими серіями, зберігали інтерес до мистецтва книги. Однак на відміну від своїх учителів, вони не стільки відроджували й підтримували традиції українського друкарства, скільки зверталися до сміливого експериментування.

Таким чином, українська графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. знайшла своє логічне продовження в діяльності митців наступного покоління.

Основні положення і висновки дисертації викладені в публікаціях:

1. Ламонова О. Микола Тарасович Попов // Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці: Науковий зб.— К., 1997. — Вип. 4. — С. 180—182.
2. Ламонова О. Вплив народного мистецтва на українську графіку кінця 50-х — початку 70-х рр. // V Гопчарівські читання «Феноменологія українського народного мистецтва: форма і зміст». — Київ: Музей Івана Гопчара, 1998. — С. 12—13.
3. Ламонова О. «Новий стиль» в українській графіці кінця 50-х — початку 70-х років // Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці: Науковий зб. — К., 1999. — Вип. 6. — С. 185—191.
4. Ламонова О. Графічний цикл Володимира Василенка до «Роману про Тристана та Ізольду» Жозефа Бедьс // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. — Харків: ХХПІ, 1999. — № 1. — С. 60 — 63.
5. Ламонова О. «Декамерон» Олександра Дагченка // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. — Харків: ХХПІ, 1999. — № 2/3. — С. 97—101.
6. Ламонова О. Олександр Дагченко // Образотворче мистецтво. — 2000. — №1/2.— С. 64—67.

7. Ламонова О. Художник-графік Георгій Зубковський (середина 60-х — середина 70-х років) // Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці: Науковий зб. — К., 2000. — Вип. 7. — С. 208—213.
8. Ламонова О. Михайло Дергус — ілюстратор // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. — Харків: ХХПІ, 2000. — № 4/5. — С. 81—83.
9. Ламонова О. Діалог художніх традицій в українській графіці кінця 50-х — початку 70-х років // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. — Харків: ХХПІ, 2000/2001. — № 6/1. — С. 78—80.
10. Ламонова О. Графічний цикл Надії Лопухової до «Лісової пісні» Лесі Українки (1970) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. — Харків: ХХПІ, 2000/2001. — № 6/1. — С. 81—85.
11. Ламонова О. Ілюстративний цикл Георгія Малакова до роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард» (1972) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. — Харків: ХХПІ, 2001/2002. — № 2—3/1. — С. 19—23.

Аннотация

Ламонова О. В.

Киевская книжная графика конца 50-х — начала 70-х годов XX века. Тенденции развития, стилистика, мастера.

На правах рукописи

На соискание научной степени кандидата искусствоведения

17. 00. 05 — изобразительное искусство

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского

Национальной Академии наук Украины

Киев — 2005

Диссертация посвящена киевской графике конца 50-х — начала 70-х гг., раскрытию тенденций её развития и стилистики. Рассматривается раннее творчество крупнейших украинских художников-графиков — Г. Якутовича, С. Адамовича, Л. Дагченко, А. Губарева, И. Селиванова, Л. Базилевича, В. Куткина, Н. Лопуховой, Г. Малакова, Г. Зубковского. Анализируются как станковые работы этих мастеров, так и их книжные иллюстрации.

Появление в киевской графике указанного периода несомненного стилистического единства объясняется прежде всего близостью целей, которые ставили перед собой молодые художники, стремившиеся к обновлению и коренному реформированию графики, к возвращению ей качеств, свойственных только этому виду изобразительного искусства. Следствием этого стало возвращение к сугубо графическим техникам — ксилографии и особенно линогравюре, которая характеризуется особой «плакатной» остротой и выразительностью художественного языка. Стилистика линогравюры оказала влияние на другие графические техники, применявшиеся в этот период, — рисунок тушью, рисунок фломастером. Излюбленные графические техники второй половины 40-х — первой половины 50-х гг. (литография, офорт, рисунок тушью с «размывкой») напротив, теряют свою популярность.

Молодые украинские графики акцентировали «графичность» своих работ, отказываясь от незаметных тональных переходов. Изображение строилось на сопоставлении черных (или цветных) и белых пятен, объединенных композиционно сравнительно небольшим количеством подчеркнuto грубоватых штрихов. Графика стала лаконичной и выразительной. Кроме того, она сделалась более декоративной. Художники охотно «уплощали» пространство, прибегали к совмещению в одном изображении нескольких ракурсов. При построении композиции большое внимание уделялось ритму и линии, приобретшей особую музыкальность. Сугубо декоративным было также использование цвета. Он подчеркивал условность графического изображения, нес определенную символическую нагрузку и, наконец, просто оживлял и украшал композицию. Увлечение отечественной историей и этнографией (главным образом на карпатском материале) сказалось не только в выборе сюжетов, но и в стилистике произведений молодых художников, опиравшихся в своих поисках на гравюры XVI — XVII вв., а также на народное искусство.

Расцвет украинской графики совпал с возрождением интереса к искусству книги. Г. Якутович, С. Адамович, Л. Дагченко, И. Селиванов, А. Базилевич, В. Куткин, Н. Лопухова много и плодотворно работают в этой области. Художники конца 50-х — начала 70-х гг. стремились к созданию целостного книжного организма. Понятие ансамбля стало ключевым в работе С. Адамовича над повестью О. Кобылянской «Земля», Г. Якутовича — над драматическими поэмами И. Кочерги «Ярослав Мудрый» и «Свадьба Свички», повестью М. Коцюбинского «Гени забытых предков», Л. Дагченко — над «Декамероном» Дж. Боккаччо и «Энеидой» И. Котляревского, И. Селиванова — над «Бурьяном» А. Головки и «Всадниками» Ю. Яновского, А. Базилевича — над романом Г. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский» и «Энеидой» И. Котляревского, Г. Зубковского — над «Казацкими песнями», Н. Лопуховой — над «Лесной песней» Леси Украинки.

Украинская графика конца 50-х — начала 70-х гг. имела точки соприкосновения с современным ей течением в украинском кино, получившим название «поэтической

волны». Их сближал интерес к образному языку, символическое использование цвета и не менее символическое его отсутствие, острота характеристик действующих лиц. Режиссеры «политической волны» и художники-графики реализовали свои замыслы на очень близком материале — этнографическом или историческом. Наконец, книга и фильм были разными путями к одной, по сути, художественной цели — достижению синтеза. Не даром всдуший киевский график этого времени — Г. Якутович — плодотворно работал и как художник кино. К сожалению, это единственный пример подобного сотрудничества.

Интерес к искусству книги в определенной степени сближал украинскую графику конца 50-х — начала 70-х гг. с экспериментами современных ей московских иллюстраторов, а обращение к таким техникам, как линогравюра и ксилография, — с творчеством прибалтийских, в первую очередь литовских, мастеров. При этом украинская графика конца 50-х — начала 70-х гг. была ярким и самобытным художественным явлением. Произведения, созданные в этот период, стали классикой отечественного искусства.

Ключевые слова: черты стилистического единства, декоративность композиции, книжный синтез

Анотація

Ламонова О. В. Київська книжкова графіка кінця 50-х — початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри.

На правах рукопису
На здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
17. 00. 05 — образотворче мистецтво

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
Національної Академії наук України
Київ — 2005

Дисертація присвячена київській графіці кінця 50-х — початку 70-х рр., розкриває тенденції її розвитку і стилістику. Розглядається рання творчість провідних українських художників-графіків — Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Дагченка, О. Губарєва, І. Селіванова, А. Базилевича, В. Куткіна, Н. Лопухової, Г. Малакова, Г. Зубковського. Аналізуються їхні станкові твори і книжкові ілюстрації.

Поява в київській графіці стилістичної єдності пояснюється перш за все спільністю завдань, які вирішували молоді художники — оновлення і реформування графіки, повернення їй статусу самостійного й оригінального виду образотворчого мистецтва. Наслідком цього стало звернення до технік високого друку — лінориту і деревориту. Стилiстика лінориту вплинула на інші графічні техніки, які застосовувалися в цей період, — малюнок тушшю, малюнок фломастером тощо.

Нова графіка стала лаконічною, виразною, більш декоративною. Художники відмовлялися від лінійної перспективи, «сплющували» простір гравюру, об'єднували в одному зображенні кілька ракурсів. Велика увага приділялася ритму і лінії, яка набула особливої музичності. Суто декоративним було також застосування кольору. Він підкреслював умовність зображення, часом мав певне символічне навантаження. Захоплення вітчизняною історією та етнографією вплинуло не тільки на вибір сюжетів, але й на стилістику творів. Молоді художники спиралися у своїх пошуках на гравюри стародруків, а також на народне мистецтво.

Розквіт української графіки співпадає з відродженням інтересу до мистецтва книги. Молоді художники багато й плідно працюють у цій сфері, намагаючись досягти справжньої апсамблевості видання, гармонійного поєднання всіх його частин, перш за все тексту та ілюстрацій.

Українська графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. певним чином перегукується із сучасною їй течією в українському кінематографі, що дістала назву «постичної хвилі».

Інтерес до мистецтва книги зближує графіку вказаного періоду з експериментами тогочасних московських ілюстраторів, а звернення до технік високого друку — з творчістю прибалтійських, перш за все литовських майстрів. При цьому київська графіка кінця 50-х — початку 70-х рр. була яскравим і самобутнім художнім явищем. Твори цього періоду стали класикою вітчизняного мистецтва.

Ключові слова: риси стилістичної єдності, декоративність композиції, книжковий синтез

Abstract

Oxana V. Lamonova

TRAITS OF STYLISTIC IDENTITY IN THE KYIV BOOK GRAPHICS

WITHIN THE LATE 1950s — EARLY 1970s

Authentic manuscript

Ph.D. Thesis for Taking Art-Criticism Candidate Degree

17.00.05 — Fine Arts

National Academy for Fine Arts and Architecture

The present Ph.D. Thesis deals with the Kyiv graphics within the late 50s — early 70s and detects its stylistic identity. Early creation of the outstanding Ukrainian graphic artists, namely: G. Yakutovych, S. Adamovych, O. Danchenko, O. Gubarev, I. Selivanov, A. Bazylevych, V. Kutkin, N. Lopukhova, G. Malaov, G. Zubkovsly is being considered. Easel painting and book illustrations of the artists mentioned are being analyzed here.

Advent of stylistic identity traits in Kyiv graphics is, first of all, explained by a community of matters which young artists were solving, i.e. the graphic art renovation and reformation, restitution of the graphics status as an independent and original fine art. As a result, the artists adverted to relief printing technique, namely, lino rite and wood rite. Lino rite stylistics affected other graphic techniques applied at that moment, i.e. painting in Indian ink, painting in Flomaster, etc.

A new graphic art became more laconic, more expressive and more decorative. Artists rejected linear perspective, made their works space a plane one; a few viewpoints were united in their single image. The rhythm and the line were of special importance and of specific melodiousness. Color application was also purely decorative. It just emphasized an image conditional character and could be of some symbolic sense. Enthusiasm for native

history and ethnography influenced not only topics selection but also work stylistics. Young artists in their search were guided by the ancient printer engravings as well as by folk art.

Ukrainian graphics golden age concurs with revived interest for a book art. Trying to get a real assembly of edition, to unite harmoniously all its components — text and illustration firstly — young artists are working hard and efficiently in the given sphere.

Ukrainian graphics of the late 50s — early 70s definitely faces its modern trend in the Ukrainian movies. It was called a “poetic surge”.

Enthusiasm for the book art draws together those days graphics with the Moscow illustrator contemporary experiments and relief printing technique with the Baltic masters — primarily, with the Lithuanian ones. Kyiv graphics of the late 50s — early 70s is, however, a vivid and original artistic event. Masterpieces of the period stated are the domestic art classics.

Key words: traits of stylistic identity, composition decorativeness, book synthesis

... and

... ..

... ..

... ..

... ..

452500

АВ 67.592

М И С Т.

4007

М И С Т