

Н. Ю. Белічко
Національна бібліотека України
імені В. І. Вернадського
м. Київ

УКРАЇНСЬКА КНИЖКОВА ГРАФІКА **50–70-х років XX ст.**

Від початку XX ст. книжкова графіка в Україні, на відміну від попереднього періоду, стає одним з провідних видів художньої творчості. Біля її витоків знаходились такі визначні особистості, як В. Кричевський, С. Налепинська-Бойчук, Г. Нарбут, І. Падалка, О. Сахновська, В. Седляр, А. Страхов. Розвиткові художнього оздоблення книги сприяли як державна політика уряду, спрямована на піднесення загального культурного рівня в країні, так і широке розгортання книговидавничої справи, яке, в першу чергу, і стимулювало діяльність художників-ілюстраторів. З роками накопичувався творчий досвід, до ілюстрування книги зверталися нові й нові талановиті майстри, творчим набутком яких і визначається обличчя української книжкової графіки на різних етапах її розвитку. До останнього часу за усталеною традицією історію українського мистецтва поділяли на дожовтневу та радянську. На нашу думку, ця періодизація має право на подальше існування хоча б з огляду на загальні тематичні спрямування творів мистецтва та на художні завдання в галузі образно-стилістичних шукань, що велінням часу поставали перед митцями. Тож вживання тієї чи іншої термінології для хронологічної детермінації не видається принциповим.

Історію української книжкової графіки від 1917 р. умовно можна поділити на три періоди. Перший – 20-і – початок 30-х років – був позначений пошуками єдності всіх елементів книжкового оформлення та зверненням до техніки високого друку. Іноді, з економічних обставин, переважала робота над зовнішнім оформленням, а ілюстрація виконувала підпорядковану роль декоративного елемента. Проте в цілому тенденція взаємопов'язування всіх елементів оформлення, включаючи формат аркуша, тонову навантаженість

шрифтових полос, поля навколо них, характер шрифтових гарнітур і підпорядкування їх головному задуму та законам книжкового мистецтва, давала безумовно позитивні наслідки. Найкращі досягнення в книжковій графіці цього періоду знайшли втілення у творчості художників, які згадувалися вище.

Упродовж другого періоду – 30-і, 40-і та початок 50-х років – основна увага приділялася реалістичній ілюстрації оповідного характеру, створеній за законом академічної грамоти з явним ухилом до станкового мистецтва. Головним завданням для художника стає, передусім, розкриття змісту літературного твору та психологічної характеристики його героїв. Найбільш відповідала цьому завданню техніка тонового малюнка. Але водночас (це суттєвий недолік мистецтва книги 30–50-х років) більшість майстрів майже не приділяє уваги такій важливій проблемі, як архітектоніка книги, не уявляючи книгу єдиним художньо-поліграфічним ансамблем. “Тепер, через 10–15 років, переглядаючи і критично переосмислюючи полеміку минулих років, можна відчутти, що часто під гаслом боротьби за реалізм проти конструктивізму утверджувалося зовнішнє прикрашательство на шкоду конструктивній основі книги”¹. Проте в мистецтві цього періоду були і свої чималі досягнення, що об’єктивно втілилися у творчості М. Дерегуса, О. Довгаля, В. Касіяна, В. Литвиненка, Г. Пустовійта, А. Резниченка.

Третій період, 50–70-і роки, що синтезує надбання першого і другого періодів, позначений активними пошуками нових форм художнього оздоблення книги, духом новаторства, пошуками національної своєрідності образної мови, сприйняттям книги як підпорядкованого законам архітектоніки єдиного художньо-поліграфічного організму. В цей час розпочинають свій творчий шлях молоді художники, імена яких в історії українського мистецтва з часом об’єднують терміном “шестидесятники”, а їхні творчі здобутки визначають та репрезентуватимуть принципово новий напрям в українській графіці.

Отже, друга половина 50-х років ХХ ст. відкриває новий етап у становленні української книжкової графіки, який закономірно був підготовлений як багатьма історично-суспільними процесами у розвитку країни, так і складним поступальним шляхом, який пройшло мистецтво книги. Цей час незмінно характеризується в українському мистецтвознавстві, як період піднесення, розквіту, новітніх досягнень в галузі вітчизняного графічного мистецтва. Саме

тоді почала творити плеяда молодих, яскраво-індивідуальних, талановитих митців: Г. Якутович, Г. Гавриленко, О. Губарев, О. Данченко, Г. Малаков, В. Куткін, С. Адамович, А. Базилевич. Саме в їхній творчості найбільш характерно визначилися провідні риси тогочасного мистецтва української графіки. Проте не слід забувати, що в цей час продовжували плідно працювати і майстри старшого покоління: В. Касіян, М. Дерегус, В. Литвиненко, О. Довгаль та інші, чия творчість за стильовими і формальними ознаками, як правило, є візиткою 40–50-х років ХХ ст.

Сплав різних художніх напрямів, творчих манер і стилістичних уподобань й створив передумови виникнення такого різнопланового (і за образотворенням, і за суто технічними засобами) розмаїття книжкових ілюстрацій. Особливість перехідного етапу полягає також у тому, що віяння нового часу не могли не вплинути на корифеїв української графіки, так само, як вплив їхньої творчості і власне особистостей не міг не позначитися на заповзятих пошуках молодих художників.

До художників старшого покоління означеного періоду належить Василь Касіян – український графік, мистецтвознавець, педагог (1896–1976). Отримавши ґрунтовну фахову підготовку у Празькій академії образотворчих мистецтв, він зробив вагомий внесок у розвиток станкової та книжкової графіки, плакату. Митець працював у найрізноманітніших графічних техніках: гравюрі на металі, лінолеумі, дереві, рисунку олівцем і пером, акварелі, літографії.

В “Енциклопедії українознавства” В. Касіян характеризується як “... дуже плідний і всесторонній митець у всіх графічних техніках... ... з 1927 р. змушений працювати на замовлення, виконуючи велику кількість пропагандивних творів (радісні обличчя колгоспників під час голоду, зображення “квітучої України” в час ліквідації української інтелігенції, панегіричні цикли, присвячені Леніну, Сталіну і т.д.)”². Проте не можна відкидати той факт, що митець, як ніхто інший, належить своєму часові, через творчість об’єктивно відображаючи свою епоху, втілюючи певні суспільні ідеали. І все ж не офіційний аспект є головним у творчості В. Касіяна. Україна, український народ, його історія, його біль і страждання і, попри все, – надія і сподівання на кращу долю – ось лейтмотив творчості художника. Тож не випадково В. Касіян звертається до творчості Великого Кобзаря.

Сприйняття поезії Т. Шевченка через проблеми сучасності по-

значилося уже в першому проілюстрованому художником “Кобзарі” (1934), що був задуманий як масове видання. Звідси і підхід до образної інтерпретації літературної фабули, що вимагав ясної реалістичної форми відтворення сюжетів та соціально загострених характеристик головних героїв. Своєрідною композиційною побудовою гравюр було розташування персонажів по колу біля центральної особи, на яку звернуто увагу всіх присутніх. У роботах художника немає узагальнено трактованих постатей. Кожний образ характерно-індивідуальний – вираз обличчя, жести, пози – все доведено до логічної завершеності. В кожному творі митець намагається досягти максимальної історико-етнографічної достовірності. У сюжетно-оповідній манері відчувається прагнення донести до глядача красу людей і рідного краю.

У повоєнні роки продовжується творча співпраця художника з письменницею О. Іваненко над повістю “Тарасові шляхи”. До цієї теми В. Касіян повертався впродовж двох десятиліть. Задумана як твір про молоді роки Т. Шевченка, в процесі роботи книга збільшувалася, наповнювалася новими фактами та епізодами і стала художньо-біографічною оповіддю про життя і творчість українського поета. Було декілька перевидань (письменницею дописувалися нові розділи), до яких В. Касіян виконав ілюстрації. І жодного разу художник не пішов шляхом автоматичного передрукування. До кожного нового видання він створював нові ілюстрації, навіть якщо звертався до вже опрацьованої раніше сюжетної фабули.

В. Касіян залишиться в історії українського мистецтва і як визначний педагог. “Школа Касіяна”, основним кредо якої було відсівати половину зайвого у змісті і формі, залишаючи чисте зерно смислу в художньому образі, виховала таких відомих митців, як О. Данченко, Г. Якутович та ін.

Про яскраву особистість митця свідчить і такий факт, як видання книги досить рідкісного мемуарного жанру серед літератури про художників – “Василь Касіян. Спогади про художника” (К., 1986.– 205 с.).

Серед майстрів, які, подібно до В. Касіяна, поєднали в своїй творчості різні етапи розвитку української графіки, слід назвати і Олександра Довгала – заслуженого діяча мистецтв України (1904–1961), випускника Харківського художнього інституту. Становлення художника припало на 20-і роки, з яких він виніс памфлетно-сатиричний, загострений стиль своїх гравюр (в цьому аспекті співпрацював з багатьма редакціями періодичних видань). Уже тоді

вподобав техніку лінориту, на той час не дуже популярну серед художників. У 30-і роки вперше звертається до роботи в книжковій ілюстрації. У творчому доробку майстра – “Вибрані оповідання” Марка Вовчка, “Товариші” Панаса Мирного, “Михайло Коцюбинський” Л. Смілянського, “Спартак” Р. Джованьйолі, “Вибрані твори” П. Тичини. Ілюстрації до “Ярослава Мудрого” І. Кочерги в стилі давньоруської книжкової мініатюри що отримали схвальний відгук автора, який у листі написав художникові: “Щиро дякую Вам за любовне ставлення до моєї поеми і прекрасні малюнки”³. Одночасно О. Довгаль працює в станковій графіці, плакаті. Створив цікаву станкову серію “Класики світової літератури”, яку виконав у різноманітних графічних техніках. Аркуші серії присвячені О. Пушкіну, Т. Шевченку, В. Шекспіру, І. Франку, М. Гоголю.

О. Довгаль приділяв велику увагу декоративним елементам в оформленні книжки (заставкам, кінцівкам, ініціалам), а також постійно прагнув досягти органічної єдності ілюстрацій з шрифтовим набором. Працюючи над ілюстраціями, головну увагу звертав на психологічний зміст літературного твору, тому часто будував сюжети на протиставленні характерів головних героїв.

У 50-і роки О. Довгаль створив ілюстрації до п’єс-казок А. Шияна, до збірки віршів Н. Забіли “Наша Батьківщина”, до оповідань Марка Вовчка, повісті П. Козланюка “Юрко Крук”, роману Ю. Яновського “Мир”, ілюстрував твори китайських письменників. Останньою і, можливо, найцікавішою його роботою у книжковій графіці були ілюстрації до “Енеїди” І. Котляревського. Це сімдесят малюнків, що відзначалися надзвичайною живописністю і, водночас, графічною чіткістю. Цьому сприяла техніка виконання – акварель, пройдена пером. Сповнені гумору ілюстрації постають як образотворчий життєпис народного буття українців. В той же час тут звучать і саркастичні нотки, що висміюють суспільні недоліки поза конкретним часом. В інтерпретації художника події більш ніж столітньої давності наближаються до сучасності. В цій роботі О. Довгаль ще раз виявив свій неабиякий талант художника-сатирика.

Чи не найяскравіше втілення етапів розвитку української книжкової графіки, особливо тенденцій, що започатковуються наприкінці 50-х років, у творчості одного майстра знайшло вияв у діяльності надзвичайно цікавої особистості – Валентина Литвиненка, народного художника України (1908–1979).

В. Литвиненко раннього періоду творчості – це сатирик, що

гостро реагує на політичні події як всередині країни, так і за кордоном (в цей час співпрацює з багатьма періодичними виданнями, зокрема, з журналом “Перець”). Наприкінці 40-х років книжкова ілюстрація на деякий час витіснила з творчості художника станкову графіку.

В. Литвиненко створив ілюстрації до повісті І. Франка “Захар Беркут”, в яких відтворив улюблений світ героїчних характерів та романтичних мрій. Звертався до творів російської класики: поеми О. Пушкіна “Мідний вершник” (1951) та повісті М. Салтиков-Шчедріна “Історія одного міста” (1954–1955).

Але найулюбленішими стали казкові анімалістичні образи, які в інтерпретації художника отримують риси людських характерів. Ілюстрації до казки Л. Толстого “Три ведмеді” (1953), до власних казок (1959), до казок Лесі Українки – “Біда навчить” (1960) та І. Франка – “Осел і лев” (1967) створюють суто “литвиненківський” казковий світ, у якому незмінно проглядає реальність. Навіть в ілюстраціях до дитячих творів, виконаних в техніці акварелі та лінориту, якою художник володів досконало, В. Литвиненко прагнув до епічно узагальнених образів і сюжетів, що є однією з характерних рис його творчості.

Серед митців старшого покоління, які впевнено увійшли в графіку 50–70-х років, провідне місце, безумовно, належить Михайлу Дерегусу – народному художнику України, лауреату Державної премії України ім. Т. Шевченка, члену-кореспонденту Академії мистецтв СРСР, професору (1904–1997). Митець надзвичайно широкого творчого діапазону, він успішно працював і як живописець, і як графік. Упродовж усієї творчості активно експериментував у різноманітних техніках: його цікавили олійний живопис, гуаш, акварель, офорт, монотипія, літографія. Його твори важко розглядати у хронологічній послідовності – вподобавши близькі до власного ліро-епічного світосприйняття теми, майстер неодноразово повертався до них, змінюючи техніки, сюжетні лінії, композиційні побудови, щоразу знаходячи і відкриваючи нові грані змістовних інтерпретацій. Результатом творчих шукань художника стали образи, що є класичними в українському мистецтві. Це – козак Голота і лірник, Б. Хмельницький і В. Нечай, літературні персонажі Остап і Тарас Бульби, шевченкова Катерина і Мавка з “Лісової пісні”, герої українських народних дум та “Вечорів на хуторі біля Диканьки”.

Уже перші твори митця привернули увагу фахівців силою

живописного темпераменту і колористичним хистом. Це стосується не тільки живопису. Найулюбленішою технікою художника в гравюрі була акватинта у сполученні із штриховим офортом або м'яким лаком, або сухою голкою. В малюнку він уподобав вугіль або олівець у сполученні з аквареллю, тушшю або навіть олією, завдяки чому досягає виразної живописності м'яких глибоких тонів з сильним наголосом олівцевої лінії або штрихового офорта. До того ж ступінь участі олівця чи офорта визначається в залежності від гостроти та напруги сюжету композиції.

У творчому доробку М. Деревуса – ілюстрації до творів М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Некрасова, Н. Рибачка. Значне місце займає серія станкових офортів “Українські народні думи та історичні пісні”. Пізніше ця серія була виконана в техніці малюнка для ілюстрування збірника українського народного епосу.

Тяжіння М. Деревуса до епічних, історично значимих подій відчутне в ілюстраціях до “Тараса Бульби” М. Гоголя. Головну увагу художник приділяє героїчним образам Тараса і Остапа, створюючи узагальнені портрети, майстерно виділяючи в багатолюдних сюжетних композиціях характерні образи головних героїв, які ніби залишаються наодинці зі своїми переживаннями. Художник зображує їх у критичний момент життя, коли сутність людини виявляється з граничною силою. Тяжіння до історичної тематики втілилось і в ілюстраціях до повісті Н. Рибачка “Переяславська Рада”, над якою художник працював двічі. Михайло Деревус у своїй творчості часто повертається до одних й тих самих тем і, навіть, сюжетів. Та щоразу художник вносить не тільки композиційні новації, але змінює й смислові наголоси. Другий варіант ілюстрацій до “Переяславської Ради” став більш узагальнено-змістовним, виразним за психологічними характеристиками художніх образів. “Малюнки М.Г. Деревуса ілюструють основні історичні етапи, відображені в романі, і відмічають найбільш гострі психологічні моменти розповіді. Його майстерне проникнення в образи книги, знання епохи донесли до читача живі образи героїв минулого – говорить про ілюстрації Деревуса сам письменник⁴.”

Романтична спрямованість творчості художника втілилася в ілюстраціях до “Лісової пісні” Лесі Українки, виконаних у символістичній манері. Ліричний образ Мавки органічно доповнив чарівну галерею жіночих образів М. Деревуса. Притаманний його творчості і особистості романтизм на повну силу зазвучав саме у жіночих

образах незалежно від того, були це портрети реальних осіб чи літературних персонажів.

В ілюстраціях до “Народних оповідань” Марка Вовчка (1957) без надмірної експресії зображає художник нещасливі долі головних персонажів, звичною щоденністю горя особливо загострюючи художнє узагальнення.

Однією з вершин творчості художника 60-х років та його “шевченкіани” справедливо вважається робота над ілюстраціями до поем Т. Шевченка “Катерина” і “Наймичка” (1963). В них виявився глибоко національний характер творчості визначного майстра.

Творчість М. Дерегуса стала сполучною ланкою між художніми традиціями періоду 40 – початку 50-х років і другою половиною 50–70-х років, коли на зміну розгорнутій оповідності та побутовій достовірності ілюстрацій приходять узагальнено-символічні тенденції.

“У середині 50-х років гостро дався взнаки розрив між великими досягненнями ілюстрації та загальним станом мистецтва книги в цілому, між серйозними здобутками художників у розкритті ідеї літературних творів, характерів їх героїв та виразністю, гостротою графічних засобів, до яких зверталися митці. Ілюстрації на вклейках, цілком втративши зв’язок з виданням, набули значення станкових творів, що живуть самостійним, особним від книжки життям. Тоновий малюнок, в якому провідні майстри досягли чудових наслідків, набувши чи не монопольного поширення, а головне – потрапивши до рук численних художників-ремісників, перетворився на горезвісну “тушувально – відмивочну” манеру, що надала книжковій графіці гнітючої одноманітності. Отож, перед молодим поколінням графіків постали нові завдання, що вимагали абсолютно нових виражальних засобів, нових форм образотворення піднесених на висоту загальнолюдських філософських узагальнень і в той же час глибоко національних за суттю”⁵.

Одним з таких митців, якому разом з іншими представниками молодшого покоління А. Базилевичем, Г. Гавриленко, О. Данченком, Г. Малаковим, Г. Якутовичем судилося докорінно змінити стан справ у мистецтві книжкової ілюстрації, є Сергій Адамович (1922–1998) – заслужений діяч мистецтв України, випускник Київського державного художнього інституту (живописна майстерня О. Шовкуненка), дипломною роботою якого була картина “Ранок у Донбасі”. Але в майбутньому художник цілковито змінює напрям своєї творчості – починає працювати в графічному мистецтві і, насам-

перед, у книжковій ілюстрації. Перші спроби відносяться ще до часів студентства. Через три роки після закінчення інституту переїздить до Риги, але не пориває творчих зв'язків з Україною. Оформлені ним книжки виходять у видавництвах Києва та Риги, його твори можна побачити на українських художніх виставках. У графіці С. Адамовича багато чого є від живопису. Нерідко він мислить, як живописець, активно використовуючи у своїх творах колір та його декоративні можливості.

1952 р. у техніці чорної акварелі С. Адамович створює ілюстрації до твору І. Франка "Борислав сміється", в яких ще відчутно панують традиції живописної оповідності. Але, відповідаючи вимогам часу, художник постійно шукає нові засоби образотворення, зокрема, звертається до лінориту. Як наслідок цих пошуків виник ілюстраційний цикл до "Землі" О. Кобилянської, що приніс йому справжній успіх і визнання. Книга готувалася видавництвом "Дніпро" як подарункова до Декади української літератури і мистецтва у Москві. 1971 р. тим самим видавництвом було здійснено перевидання з правками художника в макетуванні книги та доповненнями ілюстративного ряду. 1961 р. на третьому Всесоюзному конкурсі художнього оформлення книг робота С. Адамовича була удостоєна диплома I ступеня і отримала схвальну оцінку провідних дослідників радянської графіки. Гравюрам притамана декоративність і в той же час гостра графічність, головна роль відводиться плямі й силуету, а білий колір паперу активно будує тональне звучання аркушів. Контрастність гравюри підкреслює драматичне напруження розгортання сюжету. Надзвичайно виразною є портретна галерея головних героїв, в яких через розкриття душевних порухів і характерів художник майстерно передає емоційний лад літературного твору. "Працюючи над ілюстраціями до "Землі", Адамович із захопленням вирішував завдання створення цілісного книжкового організму. Наприкінці 50-х років він був одним з небагатьох ентузіастів, які своєю творчістю, своєю практичною роботою сприяли піднесенню мистецтва сучасної книги з її новими якісними прикметами. Він одним з перших звертається до ліногравюри в створенні ілюстрацій, користуючись цією технікою як одним із засобів пластичного і оптичного зв'язку наборної полоси тексту книги із зображальними елементами її оформлення. Паралельно з Адамовичем до цього приходять Г. Якутович та І. Селіванов, дещо пізніше О. Данченко, Г. Зубковський, В. Куткін, О. Губарев, А. Базилевич,

Н. Лопухова, Г. Малаков, знову відроджуючи традиції 20–30-х років, а також розкриваючи і збагачуючи досвід і досягнення В. Фаворського, О. Кравченка, В. Касіяна, О. Кульчицької і О. Сахновської, М. Дерегуса, В. Литвиненка”⁶.

Цікавою подією стало видання книги “Вечори на хуторі біля Диканьки” М. Гоголя (1961) у Ризькому видавництві художньої літератури латиською мовою, для якого художник виконав двадцять чотири кольорових лінорити. Стихія гоголівського темпераменту, поетичність образів, справжня народність творчості знайшли гідне відображення в ілюстраціях художника. С. Адамович не ставив перед собою завдання буквального наслідування тексту, докладного і реалістичного зображення жанрових сцен. Узагальнюючи відтворені сюжети, головний наголос митець робив на поетичній красі українських звичаїв та природи. У своїх ілюстраціях-ліноритах художник вперше використовує розмаїття кольорів – жовтий, синій, зелений, що своєрідно наблизило образотворчі роботи до барвистої, соковитої прози письменника.

До 150-річчя від дня народження Т. Шевченка в Ризі побачили світ “Гайдамаки” латиською мовою. Узагальнений контурний рисунок, застосування двох фарб, чорної та червоної сприяли створенню епічно-героїчного образу повсталого народу. В цих малюнках відчуваються традиції мистецтва XVII–XVIII ст., але художник уникає стилізаторської цитати, відтворивши дух українського мистецтва тієї доби.

Значною оригінальністю відзначаються ілюстрації до “Вибраного” Марка Черемшини, виконані С. Адамовичем у вигляді розписних гуцульських кахлей. Вони становлять або один сюжет на великій кахлі, або складаються з декількох фрагментів на малих образчиках. Художник розриває композицію, імітуючи тріщини чи навіть сколи на кахлях, підсилюючи цим враження матеріальності графічних зображень.

“Адамовича захоплюють завдання створення гармонійного ансамблю художньо-конструктивних елементів, що складають книгу. Він не просто ілюструє літературний твір, його основні сюжетні колізії. Кожного разу він створює нову систему послідовного – від одного елемента до іншого – розкриття змісту і створення образу всієї книги, систему образів і мотивів різної сюжетної значущості та емоціональної глибини, підпорядкованих задуму художника і разом таких, що створюють єдине ціле. /.../ Він розуміє свої функції

ілюстратора і оформителя не як підпорядковані. Навпаки, літературне джерело – лише основа, самий початок розвитку творчого процесу”⁷.

Якщо творчість майстрів старшого покоління помітно об’єднує спільністю образно-стилістичних засобів, яка дещо порушується лише відмінністю індивідуальної манери, то молодше покоління незмінно прагне до особистої неповторності. Це помітно вирізняє серед сучасників С. Адамовича, є властивим і для творчості Анатолія Базилевича (1926) – народного художника України. Він закінчив Харківський державний художній інститут 1953 р. В його творчому доробку ілюстрації до творів Я. Гашека, Г. Квітки-Основ’яненка, М. Шолохова, Т. Шевченка, І. Котляревського. Він залюбки працює над творами дитячої літератури, відтворюючи чарівний світ казок О. Пушкіна, Г.-Х. Андерсена, Ш. Перро, І. Франка, українських народних казок. Визначальною рисою його творчості є гумористична спрямованість, водночас художнику підвласні і ліричні, і епічні теми. Особливістю його образної мови є прагнення максимально наблизитися до стилю літературного твору, дати глибоку психологічну характеристику головним героям, що досягається завжди вдало знайденим серед друзів і знайомих типажем. В цьому і полягав його своєрідний творчий метод митця: він шукав відповідних за рисами зовнішності та поведінки людей, що ставали “прототипами навпаки” персонажів літературних творів.

Оригінальність творчого почерку художника виявилась вже в одному з перших великих ілюстративних циклів до роману Я. Гашека “Пригоди бравого вояка Швейка” (1957). Виконані в манері контурного малюнка пером, вони продемонстрували високу майстерність автора як рисувальника. А притаманне йому гумористичне світобачення набуло тут сатиричного звучання.

У наступній роботі – ілюстраціях до “Пана Халявського” Г. Квітки-Основ’яненка – художник вводить у контурний малюнок колір, що робить їх близькими до народних картинок – лубків. Кожна ілюстрація має гумористичне забарвлення, проте тональність сміху змінюється в залежності від зображуваного сюжету: від м’якого гумору до їдкої сатири.

Найвищою вершиною в творчості А. Базилевича означеного періоду стала робота над “Енеїдою” І. Котляревського. “Попередниками Базилевича були В. Корнієнко, І. Бурячок, І. Падалка, І. Їжакевич та Ф. Коновалюк, О. Довгаль, М. Дерегус та інші. Кожний з них намагався досягнути бурлескно-образну глибіню “Енеїди”, у зримих

образах відтворити іскрометний гумор, оту своєрідну атмосферу земного й небесного, в якій живуть безсмертні герої поеми. Базилевич підійшов до “Енеїди” І. Котляревського не як до припалого порохом старовини, а як до живого, співзвучного почуттям і думкам наших сучасників літературного твору”⁸. В ілюстраціях до “Енеїди” майже немає сюжетно-оповідних аркушів. Головні колізії твору відображаються через розкриття характерів персонажів, які найчастіше виступають на абстрактному тлі. Єдиною прив’язкою до певного часу і місця дії є характерні побутові деталі, які художник залучає влучно і лаконічно. Введення в контурний рисунок локальними плямами кольору підкреслює їхнє декоративне звучання, національну своєрідність, близькість до народного мистецтва. Цьому сприяє і перетрансформація образів Вергілія на український лад, де не тільки Еней і його товариші мають вигляд запорозьких козаків, але й олімпійські боги отримали довгі вуса й оселедці на голові.

Свого часу деякі ілюстратори робили наголос на етнографічному колориті, деякі звертали основну увагу на сатиричне звучання або героїко-епічний пафос поеми. Власне лише А. Базилевичу вдалося наблизитися до народної суті творчості Котляревського. Саме народність у широкому розумінні цього слова визначає популярність малюнків художника до “Енеїди”⁹. Ілюстрації відзначаються складністю композицій, динамічними і разом з тим класично чіткими і зрівноваженими. Художником було виконано сто тридцять ілюстацій, розроблений макет і оформлення книги. А. Базилевич ніколи не ставив перед собою суто формальних завдань, відаючи пріоритет розкриттю ідеї літературного твору, психологічній характеристиці персонажів.

Своєрідною оригінальністю, яка походить не від наслідування скороминущих вимог часу, а з глибоко особистого світобачення і зацікавлень, з впевненої і цілеспрямованої уваги до конкретно окресленого кола літературних і життєвих явищ, відзначається творчість Георгія Малакова – заслуженого художника України (1928–1979). У його творчому доробку – ілюстрації до 130 книжок, які вийшли друком у видавництвах України. Серед загальновідомих імен світової класики (А. Конан-Дойль, Р. Кіплінг, Г. Бічер-Стоу, В. Скотт та інші) й імена сучасників художника (В. Нестайко, Ю. Бедзик, О. Бердник, В. Владко, О. Гончар, Б. Чалий та ін.). Увагу майстра привертають найрізноманітніші теми – фантастично-пригодницькі твори, історичні та сучасні оповідання, події доби Другої світової

війни, дитяча література. Блискуче виконання в техніці акварелі ілюстрацій до дитячих книжок, виразно-лаконічні малюнки пером до книжок воєнної тематики, робота в техніці ліногравюри в ілюструванні історичних романів. Всюди – прекрасне відчуття форми, уміння віртуозно оперувати штрихом, лінією, локальною плямою, включенням білого фону аркуша в загальну композицію. Вражає надзвичайна працездатність художника – досить звернутись до хронологічного переліку книг, проілюстрованих Г. Малаковим. Ще будучи студентом Київського державного художнього інституту, проілюстрував книжки таких авторів, як М. Стельмах, В. Бичко, Я. Купала, М. Носов та ін. Кінець 50-х та 60-і роки стали найбільш плідними для художника в галузі книжкової ілюстрації – щорік виходило друком від п'яти до десяти видань з ілюстраціями та оформленням майстра.

Однією з улюблених його тем стала фантастика. Це, зокрема, “Аргонавти Всесвіту” В. Владка (1956), “Поза часом і простором” О. Бердника (1957), “Людина-амфібія” О. Беляєва (1957), “Туманність Андромеди” І. Єфремова (1960), “Сигнали з Всесвіту” В. Бабула (1968) та ін.

Полярно протилежною темою до фантастичного світу пригод стали події з реального життя, свідком і учасником яких був сам Г. Малаков. Страхіття війни, бачені підлітком безпосередньо, стали згодом провідною темою у творчості, в тому числі в книжковій графіці.

Твори Г. Малакова на воєнну тему – це прорив у правду через усталені стереотипи. Наприклад, радянські військовополонені... Ця тема або заборонялася, або просто замовчувалася. І саме робота в галузі ілюстрації дала можливість художнику відтворити сюжет з реальних подій – колона військовополонених, що понуро йдуть вулицею Києва (*Баш Я.* Професор Буйко.– К. : Веселка, 1971). Ще раніше цей сюжет він розробляв в так званому “автобіографічному альбомі” та в невеликому малюнку – ескізі, але втілити свій задум для широкого загалу зміг тільки в книжковій ілюстрації.

Безпосередні враження від недавно минулих подій відбилися і на створенні книжкових обкладинок, де художник виявив себе і як чудовий колорист, і як майстер композиційної побудови, і як яскравий рисувальник. Це обкладинки до книжок “Акротірський шпигун” В. Шрайера (1959), “Шляхи титанів” О. Бердника (1959), “Дорожчє за життя” Т. Шашло (1959), “Коли пробудились поля” К. Чандара (1957) та ін. Чимало книжкових обкладинок Г. Малакова 1950-х

років і за колористичним рішенням, і за психологічно-емоційним змістом дуже близькі до героїчного плакату періоду Великої Вітчизняної війни.

Серед ілюстрацій на воєнну тематику особливе місце займає тема – діти на війні: “Кавалер Ордена Слави” Я. Гримайла (1955), “Сторожка в Малому Риті” А. Диклича (1957), “Діти моря” П. Сєєрова (1970) – це оповідь про перерване війною дитинство.

Зображення дитинства як казкового світу, коли ще віриться у дива, у можливість звірів чи ляльок таємно спілкуватися між собою, постає в ілюстраціях Г. Малакова до дитячих творів та казок. “Як і чому” Р. Кіплінга (1957), “Пригоди Робінзона Кукурузо” В. Нестайка (1963), “Хатина дядька Тома” Г. Бічер-Стоу (1969), “Дивовижна одісея Феді Кудряша” В. Росіна і В. Суслова (1960), “Кіт у чоботях” Ш. Перро (1984) та інші – у них втілились і висока професійна майстерність художника і його життєрадісна, невгамовна, весела вдача.

На відміну від творчості Г. Малакова доробок народного художника України, члена-кореспондента Академії мистецтв СРСР Олександра Данченка (1926–1993) висвітлено досить повно. Закінчивши Київський державний художній інститут, митець працював у галузі станкової і книжкової графіки, звертаючись, в основному, до техніки малюнка пером, лінорита, офорта. О. Данченко дотримувався принципу, за яким кожна нова робота над ілюструванням книги вимагає звернення до певної графічної техніки, що є найбільш відповідною тематиці, відтвореному часові, конкретним образам літературного твору.

У творчому доробку майстра – ілюстрації до роману “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця” О. Ільченка (1967), “Декамерон” Дж. Боккаччо (1968), “Енеїда” І. Котляревського (1969), “Історія одного міста” М. Салтикова-Щедріна (1976), “Десять днів, що потрясли світ” Джона Ріда (1977). Кожний цикл ілюстрацій виконано у своєрідній, оригінальній манері та техніці, найбільше відповідній літературній основі, з максимальним наближенням до змісту літературного твору.

Творчості О. Данченка притаманний принцип осучаснення літературних образів. Так, при максимальній спробі наблизитися до особливостей стилю Ренесансу – виконані фломастером малюнки до “Декамерона” стилізовано під старовинну ксилографію одного з перших видань роману Боккаччо (1498) – митець осучаснює типаж

героїв твору. І це не випадково. Адже “художнику доводиться вирішувати нелегку задачу – знайти образотворчу паралель прозаїчному чи поетичному першоджерелу. Але тут виникають нові складності, особливо в ілюструванні творів класичної літератури, зумовлені, по-перше, різницею в часі написання літературного твору та його ілюстрування, по-друге, відмінністю ідеологічних поглядів людей різних епох і, природно, осучасненим розумінням подій побуту і характерів минулого, що незалежно від намірів художника знайдуть своє відбиття і в ілюстраціях”¹⁰.

Ця ж тенденція проявилась і в ілюстраціях до “Енеїди” І. Котляревського, виконаних в техніці лінориту (1969) і стилізованих під розпис древньогрецької кераміки. Зміст поеми трактовано дещо однобічно: акцентовано драматичні моменти твору майже при повній відсутності гумористичного забарвлення, що відчувається як у виборі сюжетів, так і в напруженому чорно-червоному колориті. У творчості О. Данченка наочно проявилась характерна для цього періоду тенденція створення цілісного книжкового ансамблю із взаємообумовленим узгодженням всіх художніх та поліграфічних елементів.

Друга половина 50-х років ХХ ст. ознаменувалася активними пошуками молодими художниками нових виражальних засобів, що сприяли б асоціативно-узагальненій передачі змісту. Найпоследовніше ці тенденції проявились у творчості Георгія Якутовича.

Г. Якутович (1930–2000) – народний художник УРСР, дійсний член Академії мистецтв СРСР і Академії мистецтв України, професор Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури, двічі лауреат Державної премії УРСР ім. Т.Г. Шевченка. Закінчив Київський державний художній інститут. Працював у галузі станкової і книжкової графіки. Створив ілюстрації до “Fata morgana” (1959) та “Тіні забутих предків” (1967) М. Коцюбинського, українських народних казок (1961, 1962), до “Ярослава Мудрого” та “Свічного весілля” І. Кочерги (1963), “Козака Голоти” М. Пригари (1966), “Сонетів” М. Рильського (1969), “Захара Беркута” І. Франка (1971), “Слова про Ігорів похід” (1977). Працював у техніці лінорита, офорта, ксилографії. Кожна його робота в книжковій графіці стала етапною не тільки в творчості художника, а й в історії українського мистецтва.

Найбільшим досягненням у творчості митця означеного періоду є робота над твором М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”. Художник звернувся до техніки гравюри на дереві. В цій новій для

себе манері Г. Якутович зумів відтворити поетичність літературного джерела, наповнений духом народних міфів і легенд зміст повісті, в якій змальовано неповторну красу гуцульського краю та його мешканців. Завдяки зверненню до техніки ксилографії аркуші ніби оповиті неповторним сріблястим саявом.

Творчість провідних майстрів старшого покоління 1950–1970-х років в українській книжковій графіці позначена високим професіоналізмом, що ґрунтувався на міцній академічній основі. Спираючись на академічну виучку і досвід своїх вчителів, молоді художники-ілюстратори нової генерації вдалися до активних новаторських пошуків, звернули увагу на розробку всього арсеналу засобів творення книги, прагнули до національної своєрідності художнього стилю і образного втілення творчого задуму.

¹ *Адамов С.* Ілюстрація в художественной літературе.– М., 1959.– С. 3

² Енциклопедія українознавства.– К., 1996.– Т. 3.– С. 984.

³ *Безхутрий М.* Олександр Михайлович Довгаль.– К., 1962.– С. 23.

⁴ *Холодовская М.* Михаил Гордеевич Деревус.– М., 1954.– С. 33.

⁵ *Владич Л.* Графіка Сергія Адамовича.– К., 1977.– С. 12–13.

⁶ *Верба І.* Сергій Адамович.– К., 1975.– С. 9.

⁷ Там само.– С. 12.

⁸ *Анатолій Базилевич.* Альбом / Авт.-упоряд. М. Криволапов.– К., 1976.– С. 18.

⁹ *Шпаков А.* Художник і книга.– К., 1973.– С. 172.

¹⁰ Там само.– С. 121.