

Оксана Ламонова
(Київ)

**«НЕСЛУХНЯНІ НАЩАДКИ»: ШЛЯХИ УКРАЇНСЬКОЇ
КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ 1970-х РОКІВ
(на прикладі ілюстрацій Галини Галинської
до казки Шарля Перро «Попелюшка»)**

У статті аналізуються зміни, які відбулися в українській книжковій графіці впродовж 1970-х років; розглядається цикл ілюстрацій Галини Галинської до казки Ш. Перро «Попелюшка» як характерний приклад результату цих змін.

Ключові слова: Г. Галинська, українська книжкова графіка 1960-х років, українська книжкова графіка 1970-х років.

Galyna Galynska is outstanding graphic artist 1970–2000s. Cycle of Illustrations to faire-tale «Cinderella» by Perrault (1976) is early work of this master and typical example of Ukrainian graphic art 1970s. This Illustrations are bein analysed.

Keywords: G. Galynska, Ukrainian book graphics 1960s, Ukrainian book graphics 1970s.

В статье анализируются перемены, произошедшие в украинской графике в 1970-х годах. Иллюстрации Галины Галинской, известной киевской художницы поколения 1970-х, к сказке Ш. Перро «Золушка» рассматриваются как характерный пример результата этих перемен.

Ключевые слова: Г. Галинская, украинская книжная графика 1960-х годов, украинская книжная графика 1970-х годов.

У більшості праць, присвячених українській графіці кінця 50 – початку 70-х років ХХ ст., так чи інакше триває обговорення проблеми, яка неодноразово виникала в радянській мистецтвознавчій літературі, – проблеми книжкового синтезу. Дослідження О. Сидорова «Мистецтво книги»¹ ще містить думки про необхідність загальної гармонізації книжкового ансамблю. Ставлення до книги в радянському мистецтві 30–50-х років демонструють робота Л. Гессена «Архітектура книги»², фундаментальна

праця «Основи оформлення радянської книги»³, двотомник В. Пахомова «Книжкове мистецтво»⁴. Книжкова графіка цього часу максимально наближається до реалістичного станкового живопису, про що свідчать створені в 1930–1950-х роках великі ілюстративні цикли Є. Кибрика, Д. Шмаринова⁵, Кукриніксіва, пізніше – Д. Дубинського, а в Україні – І. Іжакевича. З'являються серії картин-ілюстрацій, репродукції яких друкують у книгах. Такий шлях обирають А. Пластов, С. Герасимов⁶, в Україні – М. Дерегус. Це свідчить про майже остаточну втрату поняття «книжковий синтез». Численні теоретичні праці В. Фаворського, присвячені цій проблемі, були, на жаль, радше винятком для свого часу і залишалися маловідомими навіть широкому колу художників.

Однак поступово ситуація почала змінюватися. У Росії з'являються численні роботи В. Ляхова⁷. Його перу належать як загально теоретичні праці щодо феномену книги, так і майже публіцистичні за пристрастю статті, у яких розглянуто найгостріші проблеми книжкового мистецтва. В одній з ранніх статей, написаній у співавторстві з Л. Гончаровим⁸, В. Ляхов рішуче виступив проти тогочасної системи книжкового мистецтва: «У книжковій графіці з'явився “станковізм” – бажання художників створити ілюстрації, незалежні від книжкового організму, як самостійні аркуші, пов'язані з твором лише темою і сюжетом... Нещодавно можна було бачити тонові малюнки різних художників, виконані для книжок, що належать до різних жанрів, епох і стилів, які, проте, здавалися цілком однаковими. Вони більш чи менш нагадували фотографію сцени, розіграної акторами за пропонованим літературним текстом...»⁹. Книжки попереднього періоду (1930-х – першої половини 1950-х років) автори статті іронічно називають «альбомами ілюстрацій із супроводжуваним текстом». «Станковізму» В. Ляхов протиставляє роботи групи московських графіків¹⁰, позицію яких він відстоює рішуче й захоплено: «...в середині 50-х років в області тонової ілюстрації, яка все ще займала в книжковій графіці домінуюче місце, виявилися симптоми, що примусили критично поглянути на її методичні основи й шляхи розвитку. Не менш очевидним фактом стала тоді ж поява (а іноді – відродження) нових художніх тенденцій, які містили в собі чимало цікавих ідей, котрі обіцяли надати радянській книзі багато цінних особливостей. Наявність двох указаних обставин зіграла вирішальну роль у наступних подіях... До цього потрібно додати й надзвичайно бурхливий, небачений до цього часу, приплив молоді в книжкову графіку»¹¹.

У середині 1950-х років в Україні розпочалася боротьба за нові принципи книжкового мистецтва. Палким захистником і невтомним пропагандистом художників нової генерації став Л. Владич. Кінець 1950-х – початок 1970-х років – період оновлення, розквіту і справжнього тріумфу української графіки. Достатньо згадати імена Г. Якутовича, С. Адамовича, О. Данченка, О. Губарева, А. Базилевича, Н. Лопухової (перш за все книги цього часу).

Серед досліджень, присвячених книзі, що вийшли протягом 70–80-х років ХХ ст., необхідно звернути увагу на роботи О. Подобєдової¹² і Ю. Герчука¹³. Одночасно з 1970-х років в історії радянської (і української) книжкової графіки розпочинається новий етап. Напруженість сперечань навколо тих чи інших нових творів книжкового мистецтва стала помітно спадати¹⁴. До того ж розгортався процес, який В. Ляхов визначив як «розкнижування» книжкової графіки. Рішення, що їх пропонували молоді художники книги, усе частіше полягали у відмові від завойованого такою дорогою ціною синтезу. Графіки 1970-х років, яких Ю. Герчук не без іронії назвав «неслухняними нащадками», поверталися до станкової серії, що мала з текстом, який ілюструвала, більш тонкі й складні зв'язки. Характерною стала і відмова від улюблених технік 1960-х років – технік, які, як уважали, забезпечували найбільш гармонійне співіснування ілюстрацій із друкованим текстом: малюнок пером у російських (московських) митців; лінорит і дереворит – у графіків українських. Ілюстратори генерації 1970-х років надавали перевагу офорта, охоче зверталися до літографії – техніки, популярної в 30–50-х роках ХХ ст.

Процес «розкнижування» відбувався не лише в російській, а й в українській графіці. Його появу на теренах України можна віднести до середини 1970-х років, коли розпочинається діяльність нового покоління графіків. Від митців попереднього періоду (і своїх учителів у буквальному значенні цього слова) вони 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. Щоправда, новий етап української графіки характеризується перш за все увагою до офорта і його різновидів (нерідко – це унікальні «авторські техніки»). Окрім того, художники 1970-х років, попри захоплення станковими серіями, зберегли інтерес до мистецтва книги. Таким чином, українська графіка кінця 1950-х – початку 1970-х років отримала своє логічне, але своєрідне продовження в діяльності митців наступного покоління. Тут передовсім потрібно назвати такі імена, як В. Чебанник, В. Ульянова, М. Компанець, В. Руденко, В. Перевальський, В. Лопата, Р. Масаутов, М. Грох, Б. Тулін, О. Івахненко, С. Якутович¹⁵. До провідних художників-графіків генерації 1970-х років належить і Г. Галинська. Цикл її ілюстрацій до казки Ш. Перро «Попелюшка» виник у 1976 році і є досить характерним для свого часу.

Галина Іванівна Галинська народилася 1947 року в Києві. У 1960–1965 роках навчалася в Республіканській художній школі (у О. Павловської). У 1966–1972 роках – на графічному факультеті Київського художнього інституту (у В. Касіяна й В. Чебанника), від 1972 – викладач у цьому ж інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Член Національної спілки художників України (1977), заслужений діяч мистецтв України (1990), професор (1995).

«Попелюшка» не була першим ілюстративним циклом художниці. У 1972 році Г. Галинська створила цикл літографій до трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Але це був саме автономний графічний цикл, у якому не ставилися будь-які завдання книжкового синтезу. У цьому відношенні «Ромео і Джульєтта» нагадує радше графіку 1950-х років, ніж твори Г. Якутовича й С. Адамовича. Показовим є і вибір техніки – літографії, занадто «живописної» для 1960-х років, коли перевагу віддавали «суворим» лінориту й деревориту. Цикл до «Ромео і Джульєтти» – дуже інтимний, майже суб'єктивний у своїй відвертості, і щемно-ліричний. Надзвичайна юність, майже дитячість героїв становить важливу і найпронизливішу частину історії їхнього кохання та загибелі. Г. Галинська рішуче відмовилася «старити» свою Джульєтту, якій у неї і насправді «немає ще чотирнадцяти років» (а Ромео, судячи з усього, хіба що і є цих «чотирнадцять»). З огляду на свою юність герої беззахисні – не в значенні «слабкі», а в значенні «неозброєні»; з тієї ж причини вони абсолютно безстрашні. Надія на «хеппі енд» зникає із самого початку – урятувати цих дітей, що кинулися в битву без будь-яких обладунків, може лише чудо і чудо це не відбувається. Тобто воно, власне кажучи, відбувається, але в зовсім іншій історії та із зовсім іншими героями. Ось тут і виникає «Попелюшка». Ілюстрації Г. Галинської до казки Ш. Перро були створені 1976 року, а книга вийшла в київському видавництві «Веселка» в наступному році.

Цикл до «Попелюшки» – свого роду компроміс, місток між українською графікою 1960-х і 1970-х років. Від попередників у ньому – увага до книги як до синтетичного явища, цілісного, гармонійного організму. Але шлях, який обирає Г. Галинська, асоціюється з М. Кузьмінім¹⁶ і московськими «шестидесятниками» (ідеться про легкий, прозорий «начерк на полях», асоціативний малюнок-коментар, зв'язки якого безпосередньо з текстом є складнішими, але й тоншими, аніж у традиційній ілюстрації)¹⁷. Утім, надзвичайно виразним є той факт, що ілюстрації до «Попелюшки» існують у двох версіях, які різняться лише технікою виконання. У видавництві мали справу з малюнками тушшю, але художниця створила також і аналогічні офорти. Що ж до «ілюмінування», то використовували не лише акварель, але й інші матеріали (навіть побутову синьку й медичну «зеленку»).

Г. Галинська не «стилізує» свій цикл до «Попелюшки». Перш за все вона ілюструє чудову казку, мабуть, найвідомішу та найчарівнішу казку у світі. Але, звичайно, її

герої і героїні мешкають не в умовній «просто красивій епосі» (В. Борисов-Мусатов) і не в, наприклад, казковому середньовіччі¹⁸. Герої «Попелюшки» одягнені за модою, безумовно, XVII ст., хоча загальний настрій легких, граційних і елегантних ілюстрацій Г. Галинської – це, імовірно, рококо, аніж «стиль Людовіка Великого». І ще. В ілюстраціях Г. Галинської немає й тіні тієї елегантно іронії, що присутня навіть у самого Ш. Перро (а він, як відомо, завершив свою казку навіть двома «повчаннями» про користь фей-хрещених мати). Усе, що дозволила собі художниця, – це трохи гумору щодо «злих сестер».

Книга складається, фактично, із шести розворотів, кожен з яких включає в себе велику сторінкову ілюстрацію (офорт, ілюмінований аквареллю) і кілька значно менших композицій на сторінці з текстом (офорт без ілюмінування). Їхні розміри можуть сильно варіюватися – від майже півсторінкових до зовсім невеликих «оборочних». Окрім того, є ілюстрація на першій сторінці, кінцівка (звичайно, кришталевий черевичок) – на останній, дві ілюстрації на форзацах (обидві зображують Добру фею). Обкладинка частково повторює одну з «великих» ілюстрацій (утеча Попелюшки з балу), а зображення королівського палацу остаточно завершує всю казку¹⁹.

Проаналізуємо ілюстрації Г. Галинської дещо докладніше.

Якщо не враховувати обкладинки і форзаца, казка розпочинається невеликою ілюстрацією «Попелюшка на кухні». Це єдиний офорт циклу, у якому «працює» чорний колір – нижня частина композиції, що вкрита щільним штрихуванням, на вигляд темна і важка (тим паче, що зображено такі прозаїчні речі, як кухонний посуд, мітла, кошук з овочами, мішок з вугіллям тощо) – це той самий «попіл», від якого героїня казки отримала своє прізвисько. В оточенні цієї маси «найбруднішої роботи» Попелюшка стає схожою на світлу тендітну квітку і, звичайно, «набагато вродливіша за сестер, дарма, що ті ходили в пишних шатах».

Цим «пишним шатам» присвячена велика ілюстрація першого розвороту – «Збирання на бал». Її складний, примхливий ритм створює враження мереживної «піни», яку «збили» навколо себе радісно схвилювані сестри Попелюшки. Зачіски, сукні, декоративні деталі інтер'єру, навіть ваза з яблуками й виноградом – усе це працює на загальний образ надмірної пишності, метушні. Постаць головної героїні ніби-то й не акцентована (адже вона бере участь у тому, що відбувається, і допомагає сестрам, даючи «мудрі поради»), але є найсвітлішим, спокійним і гармонійним «куточком» усєї композиції. Ілюстрація на звороті другої половини розвороту – це дамські дрібнички: віяла, рукавички, капелюшок тощо.

«Попелюшка і Фея». Цю ілюстрацію Г. Галинська називає ще «Чарівна ніч». Тут панує атмосфера навіть не «передодня», а безпосередньо «миті дива». Цьому сприяє і акварельне ілюмінування темно-синіх і ніжно-бузкових відтінків, що створює враження глибокої, але затишної темряви, посеред якої «розгорається» сліпуче біле світло чудесних перетворень. За колоритом – це одна з найкрасивіших ілюстрацій усього циклу. Висока постаць пишно одягненої Феї, немов хмара, «огортає» маленьку фігурку головної героїні, яка стає вже не просто захопленим свідком, а «епіцентром» дива. Хоча ілюстрація на звороті попередньої сторінки зображує ящірок, мишей, пацюка і гарбуз, які ще не встигли ні на що перетворитися, створюється враження, що відбувається вже останнє із чудес – і «благенька сукня» Попелюшки ось-ось перетвориться на «пишні шати, гаптовані золотом і сріблом, оздоблені самоцвітами».

«Попелюшка сідає до карети». Незважаючи на досить «спокійну», урівноважену композицію, настрій цієї ілюстрації – «рух за межі». Попелюшка сідає (так і хочеться сказати – «впурхує») до карети, і через мить уся ця чарівна конструкція – з конями, лакеями і кучером – зірветься з місця. Не випадково будинок і постаць Феї на передній сторінці вже зовсім маленькі, хоча подорож до палацу ще нібито й не розпочалася. Цікаво й те, що добре «прочитуються» на ілюстрації лише постаць головної героїні і, частково, карета. Усе інше ніби-то «розтинається» в «темряві» (щоправда, різнокольоровій), як і належить тому, що змінило свій природний вигляд лише на певний час.

Хоча попереду ще чимало цікавих подій, ілюстрація «Попелюшка на балу» сприймається як своєрідний апофеоз героїні. Пишність тут межує з урочистістю. І лише одноразово в усьому циклі виникає асоціація безпосередньо з епохою Ш. Перро, зі «стилем Людовіка Великого». Утім, ніжність прозорого рожевого та блакитного акварельного ілюмінування вдало пом'якшує цю холоднувату розкіш. Окрім того, бездоганно прекрасні Попелюшка і Принц опиняються в оточенні дещо гротескових персонажів, які демонструють різні ступені здивованості, зацікавленості й роздратованості. На попередній сторінці розвороту розігрується ціла сценка, композиційно «відділена» вертикаллю великого канделябра, – сестри Попелюшки обговорюють загадкову появу на балу невідомої красуні.

«Попелюшка тікає з балу» – це, мабуть, найвдаліша з усіх ілюстрацій Г. Галинської до казки Ш. Перро, і на обкладинці книги вона з'явилася не випадково. Сама сцена – дуже виразна й легко впізнавана²⁰. Художниця створила легку, прозору, майже «балетну» за своєю граційністю композицію, де стрімкий біг героїні, ажурна огорожа й монументальний силует королівського палацу з пишним фасадом і високими баштами утворюють надзвичайно елегантний візерунок. Його доповнює і колористичне рішення ілюстрації, у якому домінують насичені сині й зелені відтінки – кольори глибокої ночі, неспокою та суму. Велика світла пляма повного місяця римується з крихітною зірочкою кришталевого черевичка – єдине, що залишилося в Попелюшки від чудес чарівної ночі. Попередня сторінка розвороту знову містить цілу сценку – закоханий Принц знаходить кришталевий черевичок, але висока вертикаль годинника відділяє його від Попелюшки.

Остання ілюстрація – «Попелюшка вдягає кришталевий черевичок» – за композицією дещо нагадує першу («Збирання на бал»). І річ не лише в тому, що дія відбувається, імовірно, у тому самому інтер'єрі. Знову виникає той самий настрій схвилюваності, навіть деякої метушні, радісної для одних героїв і не зовсім приємної – для інших. Утім, усе відбувається так швидко, що учасники сцени (за винятком, можливо, Попелюшки) навіть не встигають як слід здивуватися. Жести сестер головної героїні демонструють, головним чином, повну розгубленість. Але світло та ніжно-рожеве ілюмінування, які переповнюють останню велику ілюстрацію до казки, обіцяють виключно щасливий кінець для усіх («А Попелюшка, така ж добра, як і вродлива, взяла сестер у палац і віддала їх заміж за двох молодих придворних»). Тим паче, що попередню сторінку цього розвороту прикрашають кумедні оборочні ілюстрації на звороті – численні черевички і маленький пухнастий песик.

Зазначимо також, що спогади про «Попелюшку» Г. Галинської відчутні в багатьох пізніших українських графічних ілюстративних циклах казково-романтичного спрямування, наприклад, у «Червоних вітрилах» К. Штанко²¹ і, особливо, у «Русалочці» І. Пінігіної²².

¹ Сидоров А. Искусство книги. – М. : Дом печати, 1922. – 101 с.

² Гессен Л. Архитектура книги. – М. ; Ленинград, 1931. – 439 с.

³ Основы оформления советской книги. – М. : Искусство, 1956. – 498 с.

⁴ Пахомов В. Книжное искусство. – М. : Искусство, 1961. – Т. 1. – 422 с.; Т. 2. – М. : Искусство, 1962. – 430 с.

⁵ Надзвичайно цікавим є те, що у своїх мемуарах, у цілому дуже стриманих, «закритих» і майже позбавлених емоцій, Д. Шмаринов не приховує образи на «презирливе прізвисько “станковіста-тональника”», отримане ним від «деяких критиків» у 1960-х роках (див.: Шмаринов Д. Годы жизни и работы. – М., 1989. – С. 266, 267).

⁶ Про ілюстративні серії А. Пластова і С. Герасимова захоплено пише в порівняно невеликій за обсягом, але досить повній праці Н. Шантико (див.: Шантыко Н. Творчество советских иллюстраторов. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 74 с.)

⁷ Ляхов В. Оформление советской книги. – М. : Книга, 1966. – 130 с.; Ляхов В. Очерки теории искусства книги. – М. : Книга, 1971. – 254 с.; Ляхов В. О художественном конструировании книги. – М. : Книга, 1975. – 91 с.; Ляхов В. Искусство книги. – М. : Советский художник, 1978. – 245 с.

⁸ Гончаров Л., Ляхов В. Искусство книги // Искусство. – 1957. – № 5. – С. 42–47. Характерно, що ця стаття з'явилася в журналі з позначкою «Друкується після обговорення». Безпосереднім приводом до її написання слугувала славнозвісна VI Виставка московських художників книги. Нагадаємо, що 1957 року в Україні відбулася Республіканська ювілейна художня виставка, на якій уперше експонували лінорити Г. Якутовича до повісті М. Коцюбинського «Fata morgana», а також серію ліноритів І. Селіванова «Арсенальці».

⁹ Гончаров Л., Ляхов В. Искусство книги... – С. 43.

¹⁰ До цієї групи входили Д. Бісті, А. Васін, Н. Гришин, М. Клячко, Б. Маркевич, М. Мічурін, В. Носков, А. Таран та інші, роботи яких з'явилися на VI Виставці московських художників книги (1957).

¹¹ Ляхов В. Искусство книги... – С. 82.

¹² Подобедова О. О природе книжной иллюстрации. – М. : Советский художник, 1973. – 335 с.

¹³ Герчук Ю. Об искусстве книги. – М. : Знание, 1977. – 47 с.; Герчук Ю. Художественная структура книги. – М. : Книга, 1984. – 207 с.; Герчук Ю. Художественные миры книги. – М. : Книга, 1989. – 239 с.

¹⁴ Спробу відкрити нову «велику» дискусію на тему книжкової графіки в журналі «Детская литература» (1971) можна вважати невдалою. Питання, поставлені в статті В. Ракітіна, яка мала підкреслено дискусійну назву «Розквіт чи застій?», уже втратили на той час свою актуальність (див.: Ракитин В. Расцвет или застой? // Детская литература. – 1971. – № 1. – С. 31–34).

¹⁵ Надзвичайно цікаво, що саме в 1970-х роках відбувся розквіт творчості відомого книжкового ілюстратора В. Голозубова, який хронологічно належав до попереднього покоління «шістдесятників».

¹⁶ Зразком для М. Кузьміна було, як відомо, поєднання тексту і малюнків-асоціацій у рукописах О. Пушкіна.

¹⁷ Цікаво, що серед українських графіків-шістдесятників «начеркова» система ілюстрування мала небагато прихильників (Ю. Шейніс, ранні роботи Г. Гавриленка).

¹⁸ Харківська художниця Т. Зеленченко, ілюструючи казки Ш. Перро та його послідовників (Лерітьє де Віллодон, Лепренс де Бомон, Марі-Катрін д'Онуга), відштовхнулася саме від готичної мініатюри, отримавши досить переконливий результат (див.: Сказки французских писателей. – Х., 1994).

¹⁹ Зазначимо, що авторський макет був складніший і включав також футляр, на якому Попелюшка тікала з палацу ще в бальній сукні, а годинник показував за п'ять хвилин до півночі. Таким чином, коли книгу виймали з футляра, дія продовжувалася, північ наступала, чари розсіювалися, а героїня знову опинялася у своїй «благенькій сукні». «Попелюшка» Г. Галинської дістала чимало відзнак, серед яких – Диплом Академії мистецтв СРСР і Почесна грамота Міністерства культури і мистецтв України.

²⁰ Навіть обротку шоколадної плитки «Попелюшка» прикрашала колись саме ця сцена в різних варіантах.

²¹ Грин А. Алые паруса. – К. : Веселка, 1981.

²² Андерсен Г.-К. Русалочка. – К. : Веселка, 1990.

1. Афанасьєв В. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х рр. – К., 1984.
2. Митці України : енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К., 1992.
3. Мистецтво України : біографічний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К., 1997.
4. Художники України : енциклопедичний довідник / авт.-уп. М. Г. Лабінський. – К., 2006.
5. Енциклопедія сучасної України. – К., 2006. – Т. 5.
6. Історія українського мистецтва / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5.
7. Ламонова О. Три мира трёх художников // Киевские ведомости. – 1997. – 23 янв.
8. Ламонова О. Летящая душа в... графике // День. – 2011. – 27–28 мая.
9. Ламонова О. Гармонія світла та світло гармонії: про графіку Галини Галинської // Наука і суспільство. – 2011. – № 7–8. – С. 75–81.
10. Ламонова О. Крони, наповнені світлом // Київ. – 2011. – № 11–12. – С. 190, 191.
11. Ламонова О. Ілюстрації Галини Галинської до казки Ш. Перро «Попелюшка» в контексті української графіки 1970-х рр. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 5. – С. 117–122.