

*Роман Яців  
(Львів, Україна)*

## **НАЦІОНАЛЬНО-МОДЕРНІСТСЬКІ ДЖЕРЕЛА ГРАФІЧНОГО СТИЛЮ ВОЛОДИМИРА ЮРЧИШИНА**

*У статті розглядається один з важливих аспектів творчої спадщини видатного книжкового графіка, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка Володимира Юрчишина (1935-2010) – духовний та естетичний інтеграл його графічного стилю. На багатому фактичному матеріалі здійснюється спроба систематизації формально-образних чинників, які визначили авторську методологію і професійну майстерність. Окрема увага звертається на концептуальних паралелях між мовою графіки В. Юрчишина та досвідами українського мистецького модернізму, зокрема таких стильових явищ, як необароко та супрематизм.*

**Ключові слова:** *графіка, графічний стиль, мистецтво книги, художня оздоба книги, поліграфія, модернізм, необароко, супрематизм, авторська методологія, формотворення, світогляд.*

Володимир Юрчишин (1935-2010) – видатний український художник книги – залишив за собою загадку свого унікального таланту, в якому рідкісна працелюбність і творча пристрасність поєдналися з широким горизонтом знань і запитів до життя. Свою творчу дорогу він починав у відносно рівних умовах з ровесниками – тією українською молоддю кінця 1950-х років, якій треба було пройти непростий іспит на громадянську відвагу. Його власний вибір, сьогодні так може здаватися, просто не мав альтернативи. Походження (українська родина з теренів етнічного порубіжжя, сьогодні це територія Польщі), гарт в обставинах великої національної драми з репресіями і депортаціями, перші яскраві приклади духового аристократизму в тогочасній сірій советській дійсності (в особі Олени Кульчицької, мисткині та педагога Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова у Львові) визначали ціннісні пріоритети студента, а потім випускника і спеціаліста книжкової галузі. Тоталітарна ідеологія була постійно поруч з поліграфічною справою, існувала ціла система перепон для вільного, творчого, тлумачення цієї професії, цензори призвичаювали художніх і технічних редакторів до «неписаних» табу. В самому повітрі Львова, Києва та інших українських міст зависали небезпеки почути звинувачення у формалізмі чи націоналізмі. Тим не менше, солідарний рух поетів, мистців та інтелектуалів з пожвавлення духовно-культурного життя давав відчутні результати, що ствердилися у феноменах Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Івана Дзюби, Алли Горської, Опанаса Заливахи, Євгена Лисика, Сергія Параджанова, Михайла Брайчевського та ін. В цьому розгорненому загальнонаціональному наступі на банальну і ворожу щодо українців ідеологію так званого соцреалізму вироблялися нові якісні критерії літератури і мистецтва, що й стало згодом підставою для переслідувань цілого ряду мистців.

Саме на цьому тлі подій «руху шістдесятництва» і міцнішала творча свідомість Володимира Юрчишина. Він вбирав у себе все глибинне, кореневе, що могло задовольняти його цікавість до української історії, духовності та естетики. Замовлення з видавництва «Дніпро», «Музична Україна», «Наукова думка» стимулювали його інтелектуальний виріст. За феноменами українського фольклору на нього «зазирали» цілий материк народного світогляду в розмаїтих жанрово-тематичних проявах. Молодий художник налагоджував індивідуальний діалог з традицією, шукаючи формально-пластичної мови ілюстраційних аркушів. Так з фольклорної стихії визрівали система образності в дисциплінованій формі – перша стадія авторської мистецької концепції.

Перш ніж вирізнити оте індивідуальне, що стало майбутньою ознакою графічного стилю В. Юрчишина, необхідно окреслити ширше одну з тенденцій розвитку тогочасної української графіки, а саме орієнтованої на етнонаціональні

джерела. Така лінія формальних пошуків найбільш ефективно розвинулася саме в галузі книги, де допускалися певні стильові модифікації з аргументацією специфіки того чи іншого літературного тексту, теми чи жанру видання. Такі художники книги, як Г. Якутович, А. Базилевич, В. Перевальський у Києві, С. Караффа-Корбут, М. Курилич, І. Плесканко, І. Крислач, І. Остафійчук, М. Яців у Львові проявили певну спорідненість поглядів на питання естетики українського поліграфічного «продукту» як ідеї синтезу національного модернізму і сучасності. Тут треба віддати належне і деяким директорам та художнім редакторам українських видавництв, які, всупереч існуючій системі тотального контролю і цензурування все ж підтримували талановитих художників книги, чим збагачували видавничу справу самобутніми мистецькими раритетами. До таких належали і ранні праці Володимира Юрчишина, зокрема ілюстрації до книги «Пісні з полонини» (1965), обкладинка до видання «Українські народні музичні інструменти» А. Гуменюка (1967), а особливо графічно-просторове вирішення трьохтомної Антології української художньої літератури для дітей «Веселка» (1969) з лаконічною за пластикою, стилем і кольором суперобкладинкою, на яку слід звернути спеціальну увагу.

Можливо, що саме жанрова специфіка Антології (унікального проекту видавництва «Веселка»), додала мистцеві сміливості вільно komponувати майже абстраговані елементи природи, без побоювання бути звинуваченим у формалізмі. Лише ерудовані знавці мистецтва могли вбачати в лаконічних віньєтках художника виразний «модерністський слід». Семантика цього рафінованого графічного мотиву була генетично національною, натомість дитяча адресність книги не викликала у цензорів прямих асоціацій з естетичним родоводом від Г. Нарбути, М. Жука та їх послідовників. Тому книга інтегрувалась у свідомість тієї частини української суспільності, яка прагнула не лише духових, але й естетичних зв'язків з традицією.

Уже на той час притаманна Юрчишину «відмірянність» пластично-штрихового модуля, укладеного в ритмізований конструктивний знак, вказувала на готовність молодого автора успішно розвивати синтетичні ідеї української книжкової графіки 1920-1930-х років. Як і деякі його колеги, що розпочинали свій творчий шлях у 1960-х роках, Володимир Юрчишин не приховував своїх зацікавлень національними стильовими відкриттями у книжковій графіці мистців-постнарбутівців та бойчукістів. Попри те, що твори Павла Ковжуна, Миколи Бутовича, Святослава Гординського, Леся Лозовського, Сергія Конончука тоталітарна влада заховала у спецхрани, молодий книжник непогано знав деякі їх знакові «заборонені» праці, вибудовуючи своє формально-образне мислення на художньо-якісних ресурсах. Не втрачати цієї домінуючої лінії пошуку допомагали замовлення. Зазвичай це були видання з історії і фольклору, а також української літературної класики.

Ще одна з ранніх робіт майстра – обкладинка до книги «Співаночки мої. Хорові обробки лемківських пісень» (1967) – вказувала на принципову прикмету авторської методології мислити категорією книги як цілісного та динамічного пластично-образного організму, в якому не може бути випадкових елементів, а повинна бути єдина, наскрізна, художньо-естетична програма. Метафоричний простір мистецької обкладинки і суперобкладинки заповнений симультанними фризами етнографічних сцен у комбінації зумисне примітивізованого («тесаного») шрифту. Позначення сюжетних груп зроблено за аналогією з народною різьбою, лише в живому, експресивному стильовому виконанні. У щільній контрастній гамі (білого, червоного, чорного) графічна «одежа» книги асоціативно передавала ту фольклорну реальність, яку оживляли писемні пам'ятки.

Пройдені В. Юрчишином стадії вироблення власної методології оформлення та ілюстрування книжкових видань, були важливими з кількох міркувань. Перш-за-усе, у 1960-х роках він повинен був здолати чималу дистанцію від суто теоретичних (а радше стандартних, та ще й пов'язаних з ідеологією) підходів до поліграфічних робіт, і

розвинути свої зустрічні ідеї, які були частиною його світогляду. По-друге, йому треба було відстояти не технічну, а мистецьку (а в ній – й індивідуальну, ексклюзивну) парадигму книжкової графіки у радянських видавництвах, куди скеровувалися всякі циркуляри від тоталітарної влади з обмеженням творчої ініціативи, з метою нівелювання національних ознак поліграфічних продуктів. По-третє, Володимирові Юрчишину вдалося крок за кроком завоювати свій особистісний креативний простір у галузі книжкової графіки, коли художньо-естетичні чинники інтегрувалися в просторово-конструктивне мислення, і в цьому плідному симбіозі поставав його унікальний творчий феномен.

Під знаком цих менших і більших перемог художник набував дедалі вагомішого авторитету серед колег, і вже у 1970-х роках отримує замовлення, які приведуть його до особливих професійних вершин. Наступні роботи – макети оправ до монографії М. Драгана «Українська декоративна різьба», двотомної «Шевченківської Енциклопедії», і вже, майже за єдиною естетичною програмою «Вибраних поезій Тараса Шевченка», п'ятитомника «Творів Тараса Шевченка», а ще комплексного вирішення видання «Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських» – стали тріумфом обраної стратегії художнього оформлення книг через спільну джерельно-генетичну основу. Кожен, хто перебував у дружніх взаєминах з В. Юрчишином у 1970-1980-х роках, міг підтвердити той пафос, з яким мистець призибував артефакти з багатого етнонаціонального мистецького спадку, щоб уповні наситити просторово-конструктивні рішення «живою стихією» української традиції, «українського стилю». Мало з посвячених могли знати, що паралельно до ескізування ідей для макетів, обкладинок та графічної оздоби в цілому Володимир Юрчишин працював над ілюстраційними циклами і станковими графічними і малярськими творами, якби вправляючись у концептуальній мові віднайденого «коду» української модерністської графіки. В стильовому еквіваленті у його «Козаку Мамаю», серії «Думи» (олівець, гуаш) вбачалися бурлескні «футуризи» Давида Бурлюка, а також інших мистців авангарду з козацько-бароковою похідною. Ще одним ресурсом для мобілізації зусиль мистця стала культура каліграфії, студії над уставним і півуставним шрифтами з подальшою авторською модифікацією. Ці справи В. Юрчишин проводив не просто заради техніки, а з метою виявлення структурних і стильових особливостей рукописних текстів, скорописів, з відповідним образно-семантичним навантаженням. Авторські шрифтові розробки відтак ставали елементами систем оформлення тих чи інших видань, подекуди інтегруючись у канву символічних зображень.

Взаємодія усіх зазначених чинників – світоглядних та естетичних інтегралів – одна з ключових загадок творчої методології майстра. Фактично всі основні роботи Володимира Юрчишина, виконані ним для книжкових видавництв від кінця 1970-х років, були позначені оцією наростаючою силою його синкретичного часопростірної мислення. Услід «Українським народним пісням в записах Осипа та Федора Бодянських» зрілість його художницького хисту проявилася в графічній оздобі книг «Тарас Шевченко. Садок вишневий коло хати. Вірші» (1982), рішеннях оправ та всіх супровідних елементів оздоби видання «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні 1574-1700» Я. Запаска та Я. Ісаєвича (1981), неперевершених за імпровізаційним багатством оправах, форзацах і шмуцтитулах до книг Ольги Кобилянської «Твори у двох томах» (1982), Василя Шевчука «Син волі» (1984) і «Терновий світ» (1986), Дмитра Красицького «І оживе добра слава» (1986), З. Тарахан-Берези «Шевченко поет і художник» (1985), повного зібрання творів Миколи Лисенка (1987) та ін. А вже за цими, позначеними індивідуальністю, перлинами нової української книжкової графіки «зазирали» ще прецедентніші з погляду як програми оформлення, так і загальної конструкції книги, видання П. Жолтовського «Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.» (1988), «Літопис Руський» (1989), двотомник «Самійло Величко. Літопис» (1991), «Густинський літопис.

Синопис» (1993), «Давня історія України» у двох книгах (1995), «Християнство на теренах України I-XI ст.» В. Крисаченка та деякі інші масштабні роботи. Художник не давав перепочинку шанувальникам високомистецької книги – кожна з таких появ була значимою не лише в тематично-змістовному сенсі, але й щодо форми! Поряд з науковими, літературними артефактами минувшини до української суспільності промовляв яскравий мистецький талант, а також й історіософ, мислитель, синтетик традиції в одній особі – Володимир Іванович Юрчишин.

Повертаючись до паралелей з концепцією необароко Г. Нарбута, яка відчитувалась в ранній творчості Юрчишина, можна ствердити, що за десятиліття системної праці над новою естетичною якістю української книги мистець зумів вийти на значно ширшу ресурсну базу. Як можна відчитати зі сукупності графічних і конструкторських розробок художника 1980-2000-х років, неабиякий вплив на нього мало і явище супрематизму К. Малевича, лише в сплаві з емоційною піднесеністю необарокового чинника. Про співвідношення емоційного і раціонального начал в образно-пластичному мисленні В. Юрчишина слід говорити конкретно в контексті тієї чи іншої роботи, але, поза сумнівом, доволі часто «геніальна простота» програм його комплексного вирішення оформлення та графічної оздоби видань була наслідком дуже глибоких інтелектуальних дискурсів в генетичний код того чи іншого, репрезентованого книгою, культурного явища. Так, у останні десятиліття свого життя Володимир Іванович захопився вивченням сакральних значень чисел, вивчав певні закономірності їх функціонування в Біблії, поемах Тараса Шевченка чи в інших унікальних пам'ятках далекого і ближчого минулого. Саме за допомогою такого проникнення в питання «антропології чисел» йому вдалося зробити деякі унікальні праці 1980-2000-х років, зокрема при ескізуванні сторінок календарів, геометричних абстракціях, пошуках певних композиційних констант. З цієї проблематики можна виокремити аспект ритму як об'єднуючого чинника (і категорії) для вирішення творчих задач різних професійних рівнів.

Тож взаємодією пристрасті та скерованих, належно осмислених професійних зусиль В. Юрчишину вдалося розсунути рамки якоїсь однієї лінії розвитку мистецтва книги та вийти на такий масштаб, який зблизив його не лише з Г. Нарбутом, В.Г. Кричевським, П. Ковжуном як художниками-модерністами, але й з глибшими духовно-культурними «нуртами», зокрема і з геніальним скульптором Іоаном Георгом Пінзелем, який залишив по собі мистецтво особливого естетичного і етичного статусу, а також свідчення про драматизм і велич своєї епохи. Володимир Юрчишин теж багато сказав про свій час, сповнений численними морально-етичними колізіями, драматизмом. За геніально режисерованою естетичною реальністю в конструкціях книг, де він був мистецьким господарем, вчувається його духово сильний голос, свого роду «космічність» в баченні **ідеї руху** в житті нації і людства в цілому. Але, разом з тим, художник залишив і власний графічний стильовий «паспорт», який є справжнім дивом через унікально тонке, філігранне, ліричне сприйняття української душі, української пісенності, сплаву любові і смутку. З таким високим формотворчим еквівалентом історичної, ментальної та культурної сутностей Українців спадок Володимира Юрчишина як мистецький заповіт буде визначати дальшу тривалість національної традиції, підсилюючи її кореневу міць.

*Богдан Мисюга  
(Львів, Україна)*

### **АЛЬТЕРНАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА 1960-1980-Х РР.: ШЛЯХИ ЙОГО ІНТЕГРАЦІЇ У СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ МОДЕРНІЗМУ**

*У статті вперше проаналізовано альтернативне мистецтво Львова 1960-1980-х років як складову європейського модернізму. Історичні факти художнього*