

Тарас Ковач*викладач кафедри графічних мистецтв НАОМА*

Українська графіка 1980–1990-х років

Анотація. У статті йдеться про розвиток та основні тенденції у графічному мистецтві України наприкінці 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. Автор акцентує увагу на характерних темах, особливостях та технічних знахідках художників-графіків пострадянського простору. Значну увагу приділено саме українській станковій графіці, розвиткові київської, львівської та харківської графічних шкіл. Описані основні виставки графіки на початку 90-х років в Україні.

Ключові слова: графіка, мистецтво, постмодернізм, техніка та технології графіки, естамп, серіографія, офорт, шовкодрук, літографія, рисунок.

Розпад Радянського Союзу суттєво вплинув не лише на економічне, політичне та духовне життя пострадянського суспільства, а й позначився на мистецтві, зокрема – графіці. Тому творчість митців 90-х років ХХ ст. є логічним продовженням тих змін і трансформацій, які відбулися у 80-х роках.

Звільнення від владного контролю, можливість вільно висловлювати свої думки та експонувати власні твори не лише в межах Союзу, а й поза ними, формують мистецтво наприкінці 1980-х – початку 1990-х років як вільне, аполітичне, правдиве та об'єктивне. Художник, розвиваючись як особистість у своєму персональному світі, шукає образи для вираження цікаві й актуальні саме для нього, такі, що заторкують його власні проблеми буття. Саме орієнтація на індивідуальне, неповторне у протиставленні загальному й масовому і є характерним для художнього процесу досліджуваного періоду. Художник будує свою власну творчу модель, ніким не керовану і не нав'язану.

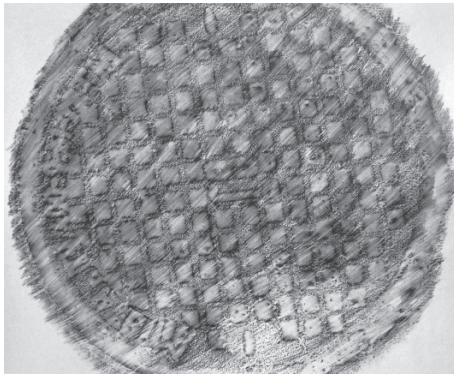
Широкої популярності та інтересу на той час набув так званий „соц-арт», що виник у 1970-х; його представники – Е. Булатов, В. Комар, О. Меламід, А. Косолапов, Л. Соков, Б. Орлов, Д. Прігов, Р. Лебедев, Г. Брускін, Б. Турецький. Для цього напрямку характерна психологічна легкість, мистецтво стає ігровим, а весь попередній культурний фонд розглядається як джерело для цитат та іронічних колажів. Рух авангарду в радянській Україні йшов двома хвилями: перша обірвалася у 1920–1930-х роках [1, с. 7–10], а друга виникла у 1950–1960-х [2, с. 19].

Водночас у стислі терміни митцям доводилося «наздоганяти» все те, що вже давно існувало на Заході.

Так у творчості художників кінця 80-х – початку 90-х років починають проявлятися елементи та настрої, характерні для постмодерну – напрям-

ку, який на той час у країнах Європи та у США вже активно розвивався як домінуючий. Якщо розглядати постмодернізм взагалі, то його характерними особливостями є естетична реакція на «класичний» авангард, пародійно обігруючи його ж життєві ідеї. Модернові притаманна універсальність, геометричність, одноманітність, а постмодернові – плюралізм, розмаїття, випадковість та амбівалентність. Постмодерність – це „модерність”, визволена від свідомості та продуманості. Постмодерн є не так стиль, як безперервний процес одночасного розпаду та перетворення образів у межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій. Визначення постмодернізму коливається від еkleктивізму та монтажу до неоскептицизму й антираціоналізму. Його поняття утворене з етимологічно суперечливого сполучення „пост» (після) і „модо» (саме зараз) [3, с. 327]. Характерними ознаками цього напрямку є неосвоєність, пластична сумнівність. Будь-яке зображення будується не стільки об'ємами, скільки паузами та просвітами. Простір, у відсутності предметного середовища, тягнеться за маніакальною безкінечністю, позбавлений чітких візуальних обмежень. Фігури та речі ніби приховані у потоці штрихів, що стихійно немов би саморозвалюються (В. Башликов, В. Орлов, Б. Мамонов), «чорні діри» в стабільних та закономірних об'єктах, форми з порушеною логікою (С. Резніков, І. Штейнгардт), нав'язливий мотив дематеріалізації, перевтілення жаливої пустоти (Ю. Перевезенцев, П. Перевезенцев, Г. Трошков). Всі ці настрої породжують у глядача великі сумніви у мистецтві, як такому, та в його подальшій долі; пропонується асоціативно доповнити зображення, дочитати його поміж рядків [2, с. 17–20].

Мотивами та темою дослідження є повсякденні та прості речі: решітки каналізаційного люка (іл. 1), візерунок насіння кабачка, обрізки тканини,



Іл. 1. Г. Берштейн. Люк каналізаційний. Олівець, 61x86. 1981

купа землі, ваза, склянка, цигарка. Об'єкт подано з непривабливого боку, безпосередньо, відстороненим від «життєвого простору» і без жодного контексту. Часто графічний лист – це своєрідний ряд кадрів і змонтованих у стик композицій, що підтверджують незмінність обраного мотиву.

У творчості митців 90-х років частіше відчувається нівелювання культурних цінностей та їхня трансформація. Кожен художник «бере ситуацію у свої руки», створює та показує власний світ, кристалізує його особливості,

протиставляє його цінності сучасності, аналізує та порівнює характеристики різних мистецьких прошарків, іронізує та експериментує з ними.

Політична ситуація в країні, розпад могутнього союзу держав, який виховав ціле покоління громадян зі спільними життєвими поглядами, культурними й естетичними цінностями, тепер став породжувати двоякі настрої у соціумі, де переважає деструктивність, непорозуміння та розрізненість. Ці соціальні прояви не могли не вплинути на психологічне забарвлення мистецьких творів, на пошук, як вже зазначалося, власного творчого шляху. Загалом, не можна говорити про існування домінуючих, провідних стилів, доцільніше – про пошук і здобуття особистісних модулів на основі відомих зображальних послань. Немає провідних імпульсів, вони варіюють від суб'єктивно-рефлексивних до етнічних, від іронічних до філософсько-узагальнених. Візуальні структури спираються на весь нагромаджений тисячолітнями досвід: у абстрактних листах – від строгої геометричності до психоделіки, у фігуративних – від лапідарної умовності до реалістичної деталізації.

Просторовий образ створюється легкими метаморфозами, що відбуваються на аркуші паперу. Простори, що зображені тут, суміщаються, зіштовхуються, жорстко вклинюються кутами або ж плавно перетікають один в одного. Часові зв'язки рвуться, і навіть стійкий простір приховує в собі підступні перетворення. Таким чином, просторовий післяобраз виступає одним з головних емоційних і смислових виражень образу художнього.

Ще одна особливість мистецтва 1990-х – це зацікавлення молодих художників релігією (графіка О. Сухоліта); до цього призвів невпинний процес духовної та культурної деградації попередніх поколінь. Подібна «релігійність» – це органічна потреба людини до внутрішнього духовного очищення (П. Флоренський). Інтерес до релігії в нашому суспільстві пов'язаний із пробудженням індивідуальної свідомості. Колективна психологія, що вироблялася тоталітарним режимом, в умовах демократичних змін стала своєрідним детонатором, що призвів до вибуху справжнього інтересу молоді до основ екзистенціального осягнення розуміння людського буття, а звідси до вивчення світових релігій, де людина усвідомлюється як індивідуум. Художник використовує релігійні сюжети, теми, образи, які допомагають глибше зрозуміти і відобразити сучасні колізії, зрозуміти складний людський характер та вчинки, адже мистецтво живе об'єднаними ідеями, концепціями особистості і світу. Таким чином, звертання до релігії допомагає художникові наблизитися до таких понять як Бог, Світ, Творчість, Людина. Саме з цієї точки зору поняття прекрасного в такому мистецтві включає і тему материнства, до якої все частіше звертаються митці досліджуваної доби.

Екологічна тематика, популярна у 1980-х, залишається актуальною і в 1990-х. Але якщо у попередньому десятиріччі вона була більш загальною

та умовною, то в 1990-х – конкретизувалася і стала гострішою. Так, митці все частіше звертаються до теми Чорнобиля, дещо замовчуваної у 1980-х: „Чорнобиль – трагічний виклик людству, символ об’єднання зусиль проти страшної загрози здоров’ю і життю кожного. Чорнобиль – жорсткий урок екологічного мислення. Але страх, неспокій, безвихідь – кепські вчителі і зрозуміло, що вирішити проблеми захисту навколишнього середовища, захисту людини без естетики, гармонії, краси, без усвідомлення та ствердження таких вічних цінностей як любов, щастя, добро – неможливо» – це цитата із вступної статті каталогу міжнародної виставки-конкурсу «4-й блок» 1991 р., присвяченої саме проблемі світової екології, зокрема Чорнобилю.

В естампі екологічна тема лунає більш опосередковано, аніж, скажімо, в плакаті. Так головною думкою є ствердження краси, як всеосяжної властивості усього суцього на Землі.

Не менш важлива тема – необхідність збереження від девальвації моральних цінностей людства, без котрих майбутнього на планеті може й не бути.

Загалом, здається, що митець 1990-х рр. звертається майже до всіх тем. Це і вищезгадувані релігійна та екологічна теми, історична та політична, тема народу та долі людства, побутова, космічна, тема науково-технічної революції. Всі вони мали місце або витoki у минулих десятиліттях, однак у 1990-х набули дещо іншого забарвлення, стали більш філософськими та інтелектуальними, або ж зовсім відсторонено-романтичними. Художники звертають увагу на глибинні, інтимні переживання своїх героїв, намагаються відродити у глядача давно забуті ним дитячі відчуття, або ж приховані десь у підсвідомості. Художник тепер маніпулює нашою уявою та пристрастями, йому важливіше поставити запитання перед глядачем, аніж самому давати на нього однозначну відповідь. Митець 1990-х – це дослідник метафізики звичних повсякденних речей, сміливий експериментатор, тонкий та ліричний фантазер чи провокатор.

У 90-х роках, як і в 1980-х, техніка для художника не є знаряддям диктатури, а лише слухняним інструментом. Якщо автор володіє різними техніками, то будь-який новий мотив, диктуючи зображальне вирішення, «обирає» для себе належну технологію чи матеріал.

Для сучасної графіки характерне те, що мова графічних технік, втрапивши свою чистоту, все частіше тяжіє до злиття та поєднання у щось єдине та цілісне. Це утверджується у сучасній ситуації як цілісність сказаного у творчості «свого слова» – і піклування про це «своє» замінює попередні уповання на «секрети ремесла» [4, с. 4–11].

Щодо формальних тенденцій, слід відзначити збільшення розмірів робіт і тяжіння до горизонтальних композицій, привнесення у графіку живописних прийомів та рельєфу. Очевидно, що межі графічного мистецтва розширюються, але незмінним є повага до білого поля паперу як до матеріалу, що несе



Іл. 2. Г. Б а с и р о в . Із серії «Діалоги».
Офорт, травлений штрих, 31,5х49. 1986

невичерпний енергетичний потенціал. Як і раніше, домінуючою естампною технікою залишився офорт, як найскладніший вид глибокого друку (твори Ю. Боровицького, В. Зуєва, П. Макова, Ф. Ящика, І. Яремчука, К. Чмутіна, В. Бахтова, Ю. Шейніс, Г. Калмахелідзе, Г. Басирова, Ф. Кідера, К. Калиновича, А. Шабуніна) (іл.2). Також досить поширені експерименти у літографії (аркуші В. Любого, С. Прахової, Д. Соболевої, В. Гуменного, В. Сидоренка, В. Башликова, В. Іванова-Ахметова), гравюри на пластику (Є. Борнікова), серіографії, шовкодруку (В. Вештака, П. Макова, Є. Сапожнікової, М. Пятруліса, О. Кудінової, К. Каменської, Т. Бададіна), ліногравюри (Н. Кудрі, В. Кулікова, А. Хмеля, Б. Сороки, Д. Парути). Взагалі у 90-х рр. не можна говорити про чистоту техніки, адже поширеною є тенденція різного поєднання плоского й глибокого, високого з глибоким, та інші найнеочікуваніші поєднання методів та технологій друку (Г. Трошков, В. Орлов, В. Наседкін, К. Каменська, А. Ільїн та ін.). Таким чином, змішання технік у цей час є найуживанішим методом роботи художника-графіка [4, с. 170–171].

Дуже часто естамп дороблявся вручну. Акварель, гуаш, пастель, інші техніки безпосередньої взаємодії з аркушем розкривали найширший діапазон творчої реалізації (В. Піший, О. Стратійчук, Л. Бруєвич, О. Мовчан, В. Хайдурова) (іл.3). Ще однією характерною рисою є використання художниками не тільки великих розмірів естампу, але й різних експериментів з його формою. Графіки все частіше використовують фігурні дошки в естампі. Така тенденція була поширена у Прибалтиці ще у 70–80-ті роки, а в 90-х – набула розповсюдження в усіх пострадянських країнах. Строкате розмаїття стилів, форм вираження та технік – яскрава ілюстрація прагнення до свободи в мистецтві 1990-х, де на виставках експонуються твори



Іл. 3. О. Стратійчук. Портрет. Офорт, мецо-тинто, 58,5x50. 1990

прогресивного формалізму та концептуальне мистецтво поряд з ілюстративним чи іронічним фігуративізмом.

Помітним явищем у виставковій діяльності 90-х років є збільшення виставок, бієнале, симпозіумів, конференцій, що набувають вже не «всесоюзного», а міжрегіонального та міжнародного значення та статусу. Так, саме в цей час, коли кожна радянська республіка здобула незалежність, найгостріше постало питання вираження національної школи. Українські художники-графіки вже у 1980-х показали свій особливий почерк на всесоюзних виставках. Про них стали говорити, як про «нову хвилю» чи «нове пробудження» української графіки. Молоді митці у своїй творчості все частіше зверталися

до тем, зумовлених піднесенням національної свідомості. Саме народне мистецтво і національна самосвідомість — це те джерело, яке живило творчість художників України. До графіків так званої “нової хвилі” можна віднести таких митців, як П. Маков, Г. Вишеславський, Л. Кудімова, І. Кириченко, В. Кириченко, В. Любий, А. Балакіна, Д. Тронов, В. Бахтов, І. Сизоненко, О. Львович, О. Дергачов, Р. Романишин, О. Денисенко, М. Красник, В. Дем’янишин, В. Снісаренко, О. Стратійчук, І. Яремчук, А. Левицький, В. Піший, Ю. Солонко, С. Хаджинов, В. Іванов-Ахметов, Н. Негреба, М. Гейко, С. Храпов, Ю. Пшеничний, Н. Кохаль та інші художники.

Для України, зважаючи на досвід минулих років, характерними були три графічні школи — харківська, львівська та київська. Митці цих центрів при формуванні української графіки мали спільну ідею, але дещо відмінні форми її вираження. Так, Львів завжди тяжів до експресії, інтелектуальності та монохромності. Представниками цієї графічної школи є: Л. Лебідь-Коровай, Р. Романишин, О. Денисенко, М. Красник, Б. Сорока, Д. Парута, М. Яців, О. Дергачов [5, с. 112] (іл.4).

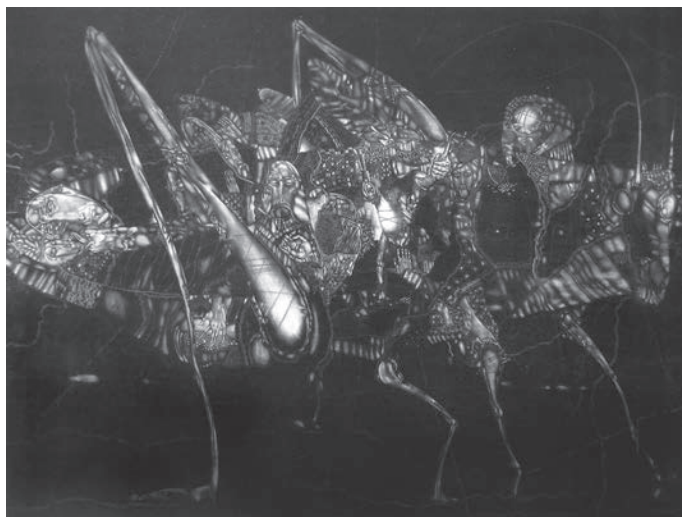
Київська графічна школа відрізнялася, перш за все, широким використанням кольору в естампі, великими його форматами, романтичністю та витонченою ліричністю графічних аркушів. Ця тенденція прослідковується у творах А. Чебикіна, І. Яремчука, Ю. Пшеничного, В. Кириченка,

Л. Бруевич, О. Стратійчук, С. Шуліми, В. Любого, З. Пішого, Д. Ходаківської, В. Хайдурової, А. Левицького, В. Радька).

Харків завжди тяжів до рисунку як такого, і художники рідше зверталися до естампних технік. Тому тут мистецтво естампа набуло поширення відносно недавно, а саме у 80–90-х роках. Для харківських графіків характерні експериментаторські новації (графіка Н. Мироненко, О. Кудінової, П. Макова) [6].

Важливо зазначити, що саме на території незалежної України відбулася перша міжнародна виставка графіки, йдеться про «Інтердрук 90» у Львові, а згодом «Інтердрук 92», який налічував 137 робіт 113 художників з 30 країн світу.

Великі виставки графіки відбулися також у м. Івано-Франківську. Це «Імпреза 89», «Імпреза 91» та «Імпреза 95». З 1991 року ця виставка також набуває статусу міжнародної. Зокрема у 1995 році до експозиції входило 78 робіт 35 художників з 13 країн. Міжнародна виставка графіки та плаката – «4 блок» – започаткована у м. Харкові в 1991-му році і кожні 3 роки приймала гостей та учасників з чотирьох континентів, засвідчуючи, таким чином, зростаючий інтерес до теми екології. Суттєвою ідеєю вернісажу була пам'ять про трагедію Чорнобиля. Друга виставка 1994-го року виявила попит до використання новітніх графічних технік і водночас віртуозне володіння традиційними засобами вираження. Не менш важливими для становлення української графіки були виставки сучасного мистецтва в Одеському художньому музеї. У Росії в цей час відбувалася бієнале станкової графіки



Лл. 4. Р. Романишин. «Цвіркун-33».
Мецо-тинто, 50x65. 1993

«Калінінград – Кенінгсберг '90» та «Калінінград – Кенінгсберг '92», де перша також мала «всесоюзний» статус, а друга вже набула міжрегіонального значення, включно з учасниками від України, Білорусі, Росії, Середньої Азії, Прибалтики, Молдови. На жаль, в силу трагічних подій того часу, тут не було учасників з Грузії, Вірменії та Азербайджану. Основними критеріями при формуванні названих вище виставок були – художня якість та майстерність виконання графічних творів, прояв у них яскравої творчої особистості, що часом виходив у реалізації задуму поза рамки традиційної графічної мови. Такий підхід зумовлений відмовою від демонстрації на виставках та бієнале «цехової чистоти» мистецтва чорного та білого. Синтез різних образотворчих засобів, поєднання несумісних, на перший погляд, прийомів характерні у 90-х роках для багатьох сфер художньої культури. Графіка, як найбільш мобільний вид образотворчого мистецтва, що гостро реагує на події сучасності, розвивався, ламаючи внутрішні стереотипи та самообмеження. Мета тих перших виставок (на тлі пострадянської графіки) максимально повно представити багатоликість й неоднозначність станкової графіки досліджуваного періоду і показати все, що і як відбувалося у цій сфері.

Рух мистецтва загалом складається з величин постійних і змінних. Розвиток тенденцій, що на деякий час стають панівними, домінуючими, спирається на певні традиції минулого. Таким чином, мистецтво-аутсайдер з часом знаходило свого поціновувача, отримуючи розвиток у майбутньому.

«Мозаїчність» (розрізненість) графіки 80–90-х років, відсутність у ній єдиної чіткої побудови, так званої однозначної тенденції, – це, можливо, найкраща схема тогочасного процесу, яка найбільше засвідчує його існування.

1. Соколюк Л. Графіка бойчукістів / Л. Соколюк. – Харків – Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль», Вид-во М. П. Коць, 2002. – 223 с.
2. Ельшевская Г. В. Графика в открытом пространстве / Г. В. Ельшевская // Творчество. – 1990. – № 7. С. 17–20.
3. Енциклопедія постмодернізму – К. : Вид-во «Основи», 2003. – 503 с.
4. Ельшевская Г. В. Новый альбом графики / Г. В. Ельшевская. – М.: Советский художник, 1991. – 208 с.
5. Яців Р. М. Львівська графіка 1945–1990. Традиції та новаторство / Р. М. Яців. – К. : Наукова думка, 1992. – 117 с.
6. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття / О. Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2011. – 184 с.
7. Сысоев В. П. Искусство молодых художников: Альбом / В. П. Сысоев. – М. : Изобразительное искусство, 1986. – 215 с.
8. Искусство советской Эстонии. Графика. Плакат – Изд. Министерства культуры ЭССР, 1987.

ГРАФИКА ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (КОНЕЦ 1980-х – НАЧАЛО 1990-х гг. ХХ в.)

Тарас Ковач

Анотація. В статті речь йде о розвитку и основных тенденциях в графическом искусстве Украины конца 80-х – начале 90-х гг. ХХ в.

Автор акцентує увагу на характерних темах, особливостях і технічних знахідках художників-графіків постсовєтського пространства. Значительное внимание уделено именно украинской станковой графике, развитию киевской, львовской и харьковской графических школ. Описаны основные выставки графики начала 90-х годов в Украине.

Ключевые слова: графика, искусство, постмодернизм, техника и технологии графики, эстамп, сериография, офорт, шелкография, литография, рисунок.

**GRAFIC ART OF THE POST-SOVIET PERIOD
(LATE 1980'S – 1990'S OF XX CENTURY)**

Taras Kovach

Annotation. This article deals with the development and major trends in graphic arts in Ukraine late 1980's and early 1990-ies XX century. The aim is to focus attention on specific topics addressed by the graphics, features, and technical finds of artists in countries the former Soviet Union. Considerable attention is paid to the Ukrainian easel graphics, development of Kyiv, Lviv and Kharkiv graphic schools. This article describes the major graphic exhibitions of early 1990's in Ukraine.

Keywords: graphics, art, postmodernism, equipment and technology graphics, engraving, seriohrafija, etching, silk screen printing, lithography, drawing.

УДК 7.042:73.04

Олексій Чепелик

*заслужений художник України,
доцент кафедри скульптури НАОМА*

**Анімалістичний жанр в українській
скульптурі: ретроспективний аналіз**

Анотація. У дослідженні розглянуто основні особливості, характерні для скульптури України, зокрема творів анімалістичного жанру. Проаналізовано ряд станкових та монументальних творів. Показано основні тенденції стильового, формально-композиційного та технологічного характеру у цих роботах.

Ключові слова: скульптура, анімалістичний жанр, композиція, стиль, академізм.

Анімалістичний жанр – один з головних у мистецтві пластики упродовж тривалого часу історії людства. Так, тисячоліття поспіль саме анімалістика була основною темою пластики у всіх народів. Отже, розвиток та еволюція його повинні мати серйозне відображення у навчанні студентів факультетів образотворчого мистецтва. За навчальною програмою студенти мають проходити літню практику в зоопарку, замальовуючи та вивчаючи тварин. Результат – виконання кількох скульптурних композицій.