

Оксана ЛАМОНОВА

науковий співробітник ІМФЕ  
імені М.Т. Рильського НАН України,  
кандидат мистецтвознавства

## ПЕРЕТИНАЮЧИ МЕЖУ...

(вітчизняна графіка напередодні Всеукраїнської  
молодіжної виставки 1987 року)

Роки «цікаві», «бурхливі», «насичені подіями», навіть «переламні» — врешті-решт, просто набір штампів. Останні півтора десятиліття ХХ ст. для українського мистецтва в цілому і графіки зокрема — це, насамперед, дві абсолютно різні історії, одна з яких закінчилася, а інша, зовсім інша — розпочалася.

Певним «вододілом», після якого повернення до «як було» стало для художників (в тому числі графіків) неможливим, можна вважати київську Всеукраїнську молодіжну виставку 1987 року. Пов'язані з нею дискусії проникли навіть на сторінки «офіційного» часопису «Образотворче мистецтво», причому серед відгуків були не лише відносно поблажливі («Загалом графіка виглядала більш добротною і благополучною, ніж живопис, але, можливо, через це не торкнулася душевних порухів. Як на розвиток графіки загалом в країні, так і на українських графіків вплинула прищеплена “культура Сенежа”, які нівелює спроби митців знайти власну мову, робить їх “такими, як всі”» [64, с. 3]<sup>1</sup>), але й вельми критичні: «<... > атмосфера ідентичності і благодушся експозиції дуже далека від морального напруження наших днів <... > Притаманий нашій епосі драматизм світовідчуття, загроза ядерної катастрофи, економічні кризи, гуманістичні аспекти НТР, соціальні і психологічні колізії в умовах кардинальної перебудови нашого суспільства — ще не ввійшли в плоть і крок мистецтва молодих художників. Це питання вже не тільки професійне і творче, але й політичне та громадське» [64, с. 6]<sup>2</sup>; і навіть «стандартність образного мислення <... > пластичний шаблон» [20, с. 10]. Висловлювалася також думка, що найпопулярнішим серед глядачів різновидом графіки став у зазначений час... плакат<sup>3</sup>, який перетворився з тиражного на авторське мистецтво [29, с. 14–16]. Контраст із зовсім недавніми

<sup>1</sup> Думка належить мистецтвознавцеві О. Соловійову.

<sup>2</sup> Думка належить мистецтвознавцеві Г. Островському.

<sup>3</sup> «Ще кілька років тому розділ графіки на більшості республіканських виставок був чи не найцікавішим <... > Сьогодні все змінилось <... > (плакати) чи не найпопулярніші на будь-якій виставці» [19].

«добродушними» відгуками на виставки, у тому числі і графічні, був виразним і вражаючим<sup>1</sup>.

Що ж насправді являла собою вітчизняна графіка станом на 1987 рік? Фактично її існування було збереженням (достатньо майстерним!) рівноваги між трьома «точками опори». Адже графіці постійно нагадували як про її «злободенність і актуальність» («Здатність художника активно реагувати на явища дійсності найяскравіше виявляється у графіці — найбільш мобільному і масовому виді мистецтва» [32, с. 10]), так і про «інтимність і камерність» («Графіка як вид образотворчого мистецтва має свої специфічні прийоми і засоби, які не завжди несуть ознаки гучної репрезентативності. Так, і форматом, і дзвінкстю кольорів їй годі змагатися з живописними полотнами у здатності враз привернути увагу. Натомість у графіки більш чітко визначаються інші якості — довірливість діалогу з глядачами, розкутість мови, спрямованість на уважне розглядання, інтелектуалізм тощо» [23, с. 10]). Крім того, певні особливості офортів чи олівцевих малюнків визначалися суто технічними моментами їхнього створення («<...> сама графіка — вид мистецтва, де головними засобами образотворення є лінії, штрихи, плями, крапки, — за самою своєю природою аналітична. Тут емоційність, інтуїтивність, що завжди так чи інакше притаманні мистецтву, пропущені крізь жорсткий фільтр аналізу й відбору, а традиційна чорно-біла гама заразом і обмежує художника, і змушує його більш вдумливо й раціонально використовувати її можливості. Недарма графічний аркуш потребує особливо уважного й неквапного розгляду: в ньому головне нюанси, деталі, “відтінки”» [55, с. 176–177]).

Попередні роки пропонували поколінню «восьмидесятників», умовно кажучи, чотири шляхи. Можна було продовжувати лінію «алегорично-метафоричної графіки», яка впродовж майже двох десятиліть набула серед митців неабиякої популярності, демонструючи цікаве й доволі гармонійне поєднання суб'єктивності (іноді граничної) і витонченості, зокрема суто технічної. О. Іваненко визначає її як «<...> ускладнення, зашифрованість, сильний елемент фантазмагорії, гри, відверте цитування мистецтва минулого <...>» [20, с. 8–10]; втім, далі він зазначає: «Проте багатозначність, алегоричність змісту <...> досягаються не лише в межах навмисно символічних пошуків, а й іншими шляхами, в тому числі більш конкретним і безпосереднім

<sup>1</sup> Як приклад наведемо лише два подібних «м'яких» відгуки: «<...> українські графіки активно опановують мотиви сьогодення на основі бурхливого розвитку складних, багатозначних пластично-образних прийомів» [23, с. 10]; «Графічний розділ на виставці <...> порівняно з іншими розділами виглядав лідером. І справа не в тому, що був він надто цікавим, а, очевидно, в тому, що професійно — найменш вразливим» [56, с. 12–13].

спостереженням світу <...> як видно при аналізі робіт художників, які можна вважати творчими удачами виставки, шлях лежав від ускладненості, символічності, а то й химерності образно-просторових рішень до “мудрої простоти”, коли, на перший погляд, звичайні речі і ситуації притягують раптом незвичайною образною силою» [20, с. 8–10]. Ще критичніше налаштований О. Соловйов: «<...> схоже, що набуття нової якості в графіці відбудеться еволюційним шляхом <...> шлях “здобування виразності”, як не дивно, йде паралельно з прагненням художників до ще більшого смислового приховування, до езотеричності. Асоціативність образного ладу зумовлюється вже швидше потаєними в надрах підсвідомості суто суб’єктивними імпульсами митця, ніж раціональною грою, яка рано чи пізно знайде своє розшифрування» [56, с. 12–13]. Навпаки, Р. Яців ставиться до «метафоризації» графіки радше позитивно: «Урізноманітнення виражальних засобів <...> графіки другої половини 70-х — початку 80-х років позначилося на розвитку художницького мислення. В міру подальшої метафоризації графіки з’являються все нові й нові оціночні повороти, форми іносказання, які для даного мистецтва не були характерними» [73, с. 95].

Графіка «алегорично-метафоричного напрямку» потребувала — і виховувала — свого глядача. «Відомо, що метафорична мова передбачає її сприйняття поетапно, згідно з певною логічною структурою» [73, с. 92]. Тому «звернення до процесуальних, розтягнутих у сприйнятті, але не в часі способів освоєння художніх творів призвело до розробки нових композиційних прийомів. Зусилля, спрямовані на всемірну інтенсифікацію власне інформативних якостей <...> твору, спричинили помітне послаблення сюжетно-тематичних зв’язків за рахунок наростання знаково-ієрогліфічних»<sup>1</sup>. Саме графіки «алегорично-метафоричного напрямку» повернули до життя техніку літографії. Р. Яців пише: «Посилення інтелектуалізації мистецтва, яка, зокрема, виявилася і в матеріалізації зображення, зумовлює популярність таких технік, як офорт у всіх його різновидах та літографія. Обидві техніки більшою чи меншою мірою імітують оригінальний рисунок. Обидві дозволяють при потребі максимально деталізувати зображення або ж створити ілюзію предметності в складних, метафоричних образних побудовах. Деякі автори паралельно працюють і в галузі станкового рисунка» [73, с. 81–82]. Наведемо також інше спостереження цього ж дослідника: «В цей час знову актуалізується техніка ліногравюри. <...> Залишаються популярними літографія <...> та офорт. <...> відроджується техніка меццо-тінто. Натомість

<sup>1</sup> Мартынов В. Живопись в эпоху видеокультуры. (По материалам молодёжных выставок) // Проблемы и тенденции советского станкового искусства: сб. статей. Москва, 1986. С. 61–62.

майже зникає техніка деревориту. <...> В результаті експериментаторства з'являються різні авторські варіації монотипії <...>, валикографія <...>, витинанка <...>, аплікація <...>, численні комбіновані техніки. Характерно, що тепер графічна техніка відіграє більшу роль у структурі художнього образу» [73, с. 104–105].

У цьому ж контексті можна згадати популярність «діалогів із класикою», коли алюзії на шедеври минулого або навіть прямі цитати з мистецтва попередніх епох ставали важливою частиною задуму митця. Так, О. Петрова пише про «“гру” в ретро, дуже популярну в мистецтві 1970-х — першій половині 1980-х років» [22, с. 486]. Р. Яців також звертає увагу на це явище: «Знову митці переглядають проблему традиції. <...> не боячись бути еkleктичними чи космополітичними, використовують ідеї, художні форми та технічні засоби світового мистецтва різних епох. Повертаються до життя давні концепції світу і людини, актуалізуються “вічні проблеми” мистецтва. Серед молодих авторів “особливо широкого розповсюдження набуло прагнення творчо осмислити досвід майстрів раннього італійського і Північного відродження”<sup>1</sup>. Проблема зображення нашого сучасника вирішується на основі ренесансної концепції людини або ж концепції людської особистості, яку висували художники-символісти. Практично кожна запозичена ідея, втілена за допомогою образно-формального “інструментарію” інших художніх культур, виводить нас на внутрішній світ митців. Їхні інтимні почуття, мрії, прагнення дедалі більше просвічують в творах» [73, с. 79–80]. Втім, на думку дослідника, явище це у вітчизняній, в усякому разі, у львівській графіці не було тривалим.

Ще одним напрямом (чи краще сказати — прийомом) в українській графіці попереднього десятиліття була так звана «монтажна графіка». Її популярність, пов'язана із загальним посиленням у мистецтві 1970-х публіцистичного елемента, а також із впливом візуальних мистецтв (фотографія, кіно, телебачення) [73, с. 79–80]. Наприкінці 1980-х вона поступово втрачає свою популярність. О. Іваненко вбачає ознаки «кризи» «монтажної графіки», серед іншого, й у відродженні інтересу до кольору [20, с. 8–10]. Але одночасно Є. Демченко та І. Волощук (до речі, лише через рік) пишуть: «Особлива тема для розмови — устаєлена в останні роки тенденція української графіки використовувати т. з. монтажний принцип. Це часто призводить до ускладненості, “зашифрованості” композиції. Інколи глядач просто не сприймає твір, і тоді таке рішення виявляється недійовим. Проте існує досить поширена думка про “непомірний” професіоналізм графіків, які працюють у цьому напрямку, хоча відсутність в аркушах живого емоційного заряду навряд

<sup>1</sup> История искусства народов СССР. Москва : Изобразительное искусство, 1982. Т. 9. Кн. 1. С. 11.

чи правомірна. Є досить чітка грань, що віддаляє вміле, але механічне накладання на площину аркуша просторо-часових планів від майстерно виконаних, виразних композицій. В останньому випадку окремі фрагменти групуються не довільно, а продумано, на основі ряду композиційних акцентів, формують єдине смислове рішення. Розвиток цього напрямку в станковій графіці по-своєму складний <...>» [15, с. 13]. Саме до «монтажної» дослідники відносять графіку В. Іванова-Ахметова, В. Попова, В. Радько.

Як своєрідну антитезу до «монтажної» графіки, з її дещо демонстративною публіцистичністю, деякі дослідники вводять поняття «тихої графіки» (за аналогією з «тихим живописом» і популярним нині терміном «тихий протест», яким, не зовсім справедливо, визначають іноді чи не все вітчизняне мистецтво від «шістдесятництва» до початку Перебудови<sup>1</sup>). «В “тихий графіці” (як виявилось, вона не мала чітких хронологічних меж) виникають форми монологу, діалогу, роздуму, використовуються гротеск, порівняння, гіпербола, інші тропні засоби. З аркушів поступово витісняється як персонаж людина. І все ж таки основною темою творів молодих львівських графіків була людина. <...> трактовка людини як суспільного феномена, значення якої не втрачається і після фізичної смерті. Зв’язана зі світом безліччю невидимих нитей, людина являє собою прекрасну загадку, розгадувати яку — значить жити творчим життям» [73, с. 95], — пише, зокрема, Р. Яців, несподівано, можливо, підсвідомо переігруючись із відомим висловом Ф. Достоєвського: «Человек есть тайна. Её надо разгадать, и ежели будешь её разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Цікаво, що дослідник вважає «тиху графіку» своєрідною реакцією на «шістдесятництво» [73, с. 75–76].

Крім того, деякі дослідники виділяли в окремий напрям так звану «образотворчу україністику». М. Костюченко з цього приводу писав: «Пошуки художниці (йдеться про Оксану Лисенко — О. Л.) лежать у тому напрямку, який я свого часу дозволив собі назвати “образотворчою україністикою”. На цьому шляху в останні роки дуже напружено і цікаво працюють О. Івахненко, В. Гордійчук, І. Остафійчук та інші. Це явище заслуговує якнайпильнішої підтримки» [24, с. 30]. Дещо інакше трактував це питання О. Соловйов: «Зараз багато, загострено і суперечливо говорять про “національну ідею” <...> яскрава національна визначеність завдяки високій художності, зокрема — неординарному колірному рішення, виходить на той духовний рівень, що робить цю визначеність зверненою не тільки до національного самопізнання, але й до загальнолюдських цінностей» [56, с. 12–13].

<sup>1</sup> «Тихий протест 70-х» — таку назву мала, наприклад, виставка, що відкрилася в Національному художньому музеї України у вересні 2013 року.

О. Іваненко, міркуючи про «українську тематику», також зазначає: «<... > по-справжньому оригінальних, самобутніх творчих результатів добиваються ті, хто не обмежується тільки лубком чи тільки національними традиціями у їх звуженому варіанті <... >, а намагається осягнути всю повноту національної історичної і культурної пам'яті в її драматизмі і ліриці, радості і печалі, в її взаємозв'язках» [20, с. 10]. Втім, за спостереженням Р. Яціва, нове покоління графіків, зокрема львівських, аж ніяк не обмежувалося лише бездумним цитуванням народного мистецтва: «Як не парадоксально, та це джерело (фольклорний матеріал — О. А.) завжди було небезпечним для сучасних українських митців через підвищену емоційність до його щедрих потоків. Побутувала думка, що будь-яке перенесення фольклорного мотиву в контекст сучасного мистецького твору принесе успіх національному мистецтву на будь-яких рівнях його репрезентації. Досвід попередніх поколінь львівських художників спростував таку думку. Тому молоді митці значно поміркованіше використовують елементи народної традиційної культури. Сприйняття надто ускладнилося через звернення їх до змістових пластів фольклору, яких раніше не можна було торкатися <... >. Несподівано одночасно деякі автори актуалізували трагічну символіку українського фольклору, виявляючи через неї тему історичної долі України» [73, с. 110]. А ось думка відомого графіка М. Компанця: «Я до стилізації ставлюся насторожено, якщо під нею розуміти використання готових “блоків”, запозичених форм і засобів. <... > Під час роботи настільки вживаєшся в історико-етнографічний матеріал, що якісь елементи декору стають ніби частиною твоєї художньої свідомості» [6, с. 30]. Далі митець згадує слова графіка-шістдесятника Г. Гавриленка, сказані ним під час розмови про «умоглядні прикмети національного»: «Не треба. Якщо національне є, то воно буде» [6, с. 30]. Схоже спостереження міститься й у статті В. Підгори про творчість М. Стратілата: «По відношенню до нього очевидно, що його сільське походження <... > сприяло розвиткові його поетичної душі, запаліло його творчість любов'ю до рідної землі, нагородило його глибинним відчуттям українського краєвиду і села в ньому, таїни світлотіньових співвідношень і національних історій» [47, с. 38]. Зазначимо також, що Р. Яців взагалі вважає звернення до народних джерел реакцією на надмірну «заінтелектуалізованість» професійного мистецтва. Водночас дослідник звертає увагу на негативні складові поверхового захоплення «україністикою»: «<... > в середині 80-х років — у той час, коли назрівала потреба перегляду місця і ролі традиційного елемента в сучасній художній культурі. На початку 80-х років з усієї структури графічного твору тематика та іконографічна схема залишилися ледь не єдиними, що вказували на міжчасові мистецькі зв'язки. Це призвело до односторонності образно-пластичних рішень» [73, с. 114].

Досить характерною для станкової графіки стає в зазначений період відмова від окремих аркушів на користь циклу або серії, на що також звертають увагу мистецтвознавці: «<...> бажання відповісти на складні і важливі питання, запропоновані життям, обумовлює звернення митців до графічної серії. Серія істотно розширює можливості різновиду, розсуваючи його часові і змістові рамки, даючи простір для осмислення подій в їх розвитку чи історичному значенні» [32, с. 10].

Зазначимо також, що О. Лагутенко у великій статті, присвяченій трієнале «Українська графіка ХХ століття» (2000), пропонує для творів вказаного періоду іншу класифікацію: «На дві лінії можна розподілити й станкову графіку 1980-х. Одна позначена прагненням майстрів до все більшої технологічної складності виконання роботи, що очевидно в офортах О. Аксініна, А. Чебикіна, В. Бахтова, В. Іванова-Ахметова, Г. Верещагіна, Н. Ніколайчук. До протилежної лінії можна віднести, перш за все, роботи, виконані олівцем, Олексія Фіщенка. Продемонструвавши довершене володіння естампними техніками в 1960-і, він легко відмовився від них, залишившись при тому вірним своєму поетичному реалізмові. Безпосередність авторського дотику стає самоцінністю у монотіпіях В. Гукайла, у малюнках О. Сухоліта, В. Цюпка, В. Басанця, у пастелях Н. Мироненко, І. Марковського, М. Гейка, в акварелях і гуашах Л. Ястреб, В. Маринюка, С. Савченка, Ф. Гуменюка. До авторської нестампної техніки на початку 1990-х звернувся Андрій Чебикін <...>. У його пружних малюнках нових мистецьких якостей набуває класичний мотив оголеної фігури. Такий хід майстра став містком між поколіннями, від графіки 1980-х до 1990-х» [31, с. 58–59]. А Р. Яців у своєму фундаментальному дослідженні, присвяченому львівській графіці, звертає увагу на ще тонші й більш суб'єктивні нюанси змін, як от увага до категорії часу, відродження таких «напівзабутих» жанрів, як натюрморт та інтер'єр, поява своєрідного «піджанру» «портрет-картина», а також зростаюча популярність образів домашнього життя. Дослідник пов'язує ці новації зі зміною мистецьких поколінь.

Книжкова графіка кінця 1980-х також мала можливість або продовжити характерну для попереднього десятиліття позицію «розкинування», тобто створення серій і циклів «за мотивами» того чи іншого літературного твору, або повернутися до принципів книжників-шістдесятників, із їхньою боротьбою за досягнення книжкового синтезу. М. Костюченко, який присвятив чимало статей саме проблемам книжкової графіки, з приводу виставки «Книга-86» писав: «<...> книжкова ілюстрація на Україні стоїть перед необхідністю здобути нову художню властивість, синтезувати поліфонію слова і зображення, конструкції. Тобто малося на увазі об'єднання кількох напрямків пошуку в мистецтві книжкової графіки: суто конструктивно-оформительського, паралельного читання і відтворення образів літератури, метафоричного



трактування першооснови, орієнтування більше на образ власне ілюстрації, ніж на образ книжкової ілюстрації. Варто зупинитися на питанні необхідності “книжкового” синтезу, визначити, яким він може бути, виходячи з сучасних уявлень про ілюстрацію, ілюстрування, книжковий блок, художню концепцію ілюстратора і письменника. А ще слід не забувати про концепції поліграфіста або концепції покупця, читача. Комплексне рішення цього питання, своєрідний рецепт для ілюстратора (якщо він можливий і потрібний) ще визріває. Сучасний характер мистецтва графіки, художній рівень ілюстрації, безпосередньо пов’язаний з гостроіндивідуальним рішенням, практично виключає “рецептурний” синтез. У нинішній книжковій практиці ілюстрація — основа всього книжкового блоку. Отже, синтетичних рішень. Які щасливо сполучали б усі необхідні параметри, ще слід чекати. <...> Потяг до поглибленого трактування літературної першооснови виявляється, насамперед, через її асоціативне прочитання» [25, с. 10]. Схожу думку висловлює І. Оксметний, аналізуючи виставку «Сучасна книжкова графіка Львова» (Державний музей книги і друкарства (Київ), 1990): «Львівська графіка <...> перебуває сьогодні на піднесенні <...> є на виставці й роботи, в основі яких нема народних традицій. Їх створення — результат іншого художнього мислення. Розраховані вони на інше, асоціативне сприймання (О. Дергачов, М. Москаль, М. Митякинського) <...>. І все ж таки, ні той, ні інший напрямок, при всій художній цінності робіт, не відображає поняття “львівська школа книжкової графіки”. Її особливість — у поєднанні двох напрямків, у постійній націленості на осмислення традицій народного мистецтва в сучасних художній формах. (І. Остафійчук, Д. Парута, Р. Романишин)» [40, с. 32–33]. Про роботи Ю. Чаришнікова до «Петербурзьких повістей» М. Гоголя дослідник пише: «Художник робить спробу, і досить вдалу, відтворити не стільки соціальне, сатиричне, скільки ірраціональне, фантастичне, тобто, що складає основу поезики М. Гоголя <...>. Мабуть, це той щасливий випадок, коли фантазія, характер художнього мислення художника наближається до фантазії, характеру художнього мислення автора літературного першоджерела» [40, с. 32–33]. Також у статті згадуються В. Пінгін, Є. Безніско, І. Крислач. Із мистецтвознавцями погоджується також графік М. Компанець: «<...> хочу нагадати, що ілюстрація — мистецтво прикладне. Художник-ілюстратор не лише дослухається до голосу автора і супроводжує текст, але також думає про всю культуру тієї епохи, в яку була написана книга або про яку оповідає письменник» [6, с. 30]. Дещо пізніше, на підсумковій виставці «Українська графіка ХХ століття» (2000), мистецтвознавець О. Лагутенко фіксує для зазначеного часу такі тенденції: «На графіці 1980-х років особливо позначилися інтелектуальні та технологічні захоплення художників молодшої генерації. Природа книжкової ілюстрації дозволяла занурюватися у майже структуралістичні дослідження текстів,



з тим щоб перевести їх на мову зображального простору-часу. Але водночас починають з'являтися графічні цикли “за мотивами” літературних творів, що дає можливість художникові вибудовувати свої власні асоціативні світи, демонструвати вільну інтелектуальну гру. І тут <...> ми спостерігаємо захоплене цитування класики, але більш рафіноване від емоцій. Високим артистизмом позначені книжкові роботи Сергія Якутовича, Ігоря Вишинського, Юрія Чарішнікова. Іншу, більш емоційну лінію в книжковій графіці представляють твори Олександра Івахненка, Юлія Шейніса, Галини Галинської. А мова ілюстрацій Валентина Гордійчука і Миколи Компанця взагалі експресіоністична» [31, с. 58–59]. Р. Яців звернув увагу, насамперед, на зміну кола авторів, що привертала увагу графіків-ілюстраторів: «У 70-і роки відбувається дуже важливе для тогочасного мистецтва в цілому і для графіки зокрема зближення з літературою. <...> тепер близькою для них (львівських графіків — О.Л.) стає інтимна поезія. Популярністю користуються поезія Б.-І. Антонича, А. Ахматової, М. Цветаєвої, давня японська поезія, лірична проза О. Гріна. Окремі графіки, переглядаючи спадщину класиків української та російської літератур, зокрема Т. Шевченка, І. Франка, О. Блока, В. Маяковського, знаходять в ній теми й образні мотиви, співзвучні сучасності» [73, с. 80–81]. Втім, на думку дослідника, «На даному етапі розвитку станкова і книжкова графіка настільки уподібнюються, що в окремих випадках стає неможливим, та й непотрібним, розмежування їхніх функцій» [73, с. 80–81]. І далі: «<...> в основі багатьох робіт лежав конкретний літературний матеріал, якому мимоволі підкорявся митець, бажаючи через цього висловити щось своє. Якщо навіть і не існувало такого джерела, художники, кожен по-своєму, відбивали в своїх творах ті поетичні ідеї, які були важливими для того часу і які дуже часто ставали предметом їх роздумів» [73, с. 93].

Ілюстрування дитячої літератури, що в попередні десятиліття було для багатьох графіків своєрідною захисною «нішею» та простором для експериментів, не дозволено у «дорослій» книжковій ілюстрації, ніби-то мало втратити наприкінці 1980-х ці свої «рятивні» функції, але насправді продовжувало привертати увагу різних митців. Л. Щукіна пише: «Кращі видання з'явилися завдяки глибокому вживанню в літературний твір, прагненню пластично передати не стільки події, скільки смисл і образ. Органчнішими стали поєднання фантастичного і реального, з'явилося більше алегоричних і асоціативних образів. Дитячу літературу збагатили нові грані образності — гротеск, іронія, доречні і зрозумілі дитині не тільки в гумористичних творах. Звернення художників до романтичної гротесковості допомагає їм відтворити у зримих образах метафоричну сутність літературного образу. Стилістика, свідомо позбавлена митевчої красивості, “правильності”, надала графічній пластиці гострої виразності. <...> У пошуках виразності частина художників звернулася

до станкової графіки і живопису. Такий хід забезпечує більшу свободу виявлення особистого розуміння змісту книги, більш глибоке його психологічне трактування. Проте поверховий станковізм сприяв появі ілюстрацій, де превалює сюжет, тональне перевантаження. <...> Літературу для малят “опрацьовують” переважно молоді художники, які внесли свіжій струмінь в якісну зміну книги. Однак у творчих пошуках виявилися і втрати. Тенденція власного трактування книги у творчості художника сприяла урізноманітненню художніх рішень. Але захоплення самовираженням призвело деяких ілюстраторів, по суті талановитих, до відчуження від стилю письменника, нівелювання неповторності літературного твору» [68, с. 22].

Із Л. Щукіною погоджується Л. Авраменко: «В останні десятиліття розширилась палітра стилів і творчих індивідуальностей, простежується цілий ряд напрямків, у руслі яких розвивається цей вид мистецтва. Асоціативно-метафорична тенденція в українській дитячій книзі розвивається радіально, розгалужується різноманітними лініями-транскрипціями, втім не втрачаючи зв'язків з ядром. Метафоризація, звернена до історії і разом з тим пронизана бажанням віднайти аналогії із сучасністю <...>. Виразно прочитується в українській дитячій ілюстрації декоративна тенденція. Вона має різні витoki <...> вона виростає з традицій народного образотворчого та декоративного мистецтва. Трактування кольору, форм <...> тісно пов'язане з характерним національним відчуттям і розумінням. Нерідко до цього долучається ще й символічне тлумачення кольору, форм та явищ. На декоративний характер (інших) ілюстрацій <...> відчутно вплинуло монументальне мистецтво. Формотворчі пошуки в станковому мистецтві мають відгомін у декоративній геометризції персонажів та навколишнього простору, у ритмізації колірних рішень <...>. Як бачимо, в ілюстрації дитячої книжки простежуються багатоманітні зв'язки, а інколи і взаємозв'язки з іншими видами мистецтва. Так, в неї проникають гротеск та іронія, часто властиві сучасному живопису, а більше — графіці <...>. Знаходимо і драматичну експресивність <...>, і виразність, пронизану споглядальним началом <...>. Знайшли в ній місце і монтажні засоби компоновки, такі звичні в станковій графіці, живописі і навіть у скульптурі. Причому монтажність в ілюстрації використовується не стільки як механічне складання різнорідних фрагментів, скільки як спосіб побудови багатопланового мікрокосму твору, де зустрічаються і зіставлення масштабів, і співіснування різних фактур <...>. І так само, як у сучасному живописі, композиційні ритми й барвна стихія ілюстрацій бувають пронизані схвильованими інтонаціями, емоційною напругою. Художнє мислення 1980-х має специфічну полярну структуру: статичність і динаміку, публіцистичність і ліризм, лаконічність і багатозначність одночасно. Подібні бінарні опозиції стають невід'ємною часткою і художнього оформлення дитячої книги <...>» [2, с. 17]. Ситуацію в українській дитячій книзі

1980 — початку 1990-х років дослідниця визначає як «полістилізм» [2, с. 17], а до нового покоління ілюстраторів відносить таких митців, як К. Штанко, С. Лопухова, В. Ковальчук, О. Родіна-Михайлова, О. Ігнащенко, Б. Михайлова, Є. Крига, О. Петренко, В. Кузьменко.

Але одночасно саме в ці роки в статі про визнаного класика, майстра книги Г. Якутовича, виникає й така думка: «Сягнувши найвищих злетів у своїй творчості, він змушений констатувати, що останні десять років виявилися для нього парадоксально застійними. Сталося неймовірне — в інформаційному просторі молодій Українській державі не знайшлося належного місця українській книзі» [8, с. 71].

Важливим, але досить складним є питання про окремі персоналії — найяскравіші графічні індивідуальності зазначеного періоду. Дуже характерною здається думка Р. Яціва: «В даному випадку не стільки важливо, хто раніше з восьмидесятників став носієм нових формальних (і образних) ідей львівської графіки. Більш суттєвим є поява завдяки об'єднанню експериментальних спроб міцних та переконалих творчих індивідуальностей» [73, с. 112–113].

Так чи інакше, саме до «восьмидесятників» належить один із найцікавіших сучасних українських графіків — Павло Маков. Перший великий успіх прийшов до художника в 1988 році, коли на одному із Седнівських семінарів Т. Сільваші був створений великий офорт «Сімферопольський пейзаж». «Графічний аркуш із зображенням фантастичних будівель, що нагадують чи то Вавилонську вежу, чи то печерне місто, своєю напруженою пульсацією світлого й темного, складно, “недбало” і ретельно проробленою поверхнею викликав асоціації й зі стародавніми гравюрами, і з відбитками знімків НЛО <...> Але головне — окреслював особливий образний світ художника, який і збережеться в його творчості назавжди. Тут у тісному, “спресованому” взаємозв'язку співіснуюватимуть традиції старої гравюри й новітні образні конструкції, справжня культура ремесла й розкута, непередбачувана фантазія <...>», — пише про це інталіо Г. Скляренко [55, с. 181–182]. Майже одночасно виник триптих «Місто. Натовп», у якому «середовище, простір, час розпадаються на окремі фрагменти, осягаючи які, можна в цілому відчутти майстерність драматургії графічного аркуша, оцінити первісний авторський задум. Архітектурна стихія в графічних аркушах П. Макова то аморфна, безлика, мінлива, то в окремих фрагментах статична, класично досконала. Автор підкреслює всю хисткість межі матеріального і духовного світу. Архітектурний образ у триптиху сприймається як певний живий організм. Враження посилюється й елементами гуманоїдних форм в архітектурних деталях (колони-постаті, фасади-обличчя, капітелі — жіночі лики). Це метафоричний образ цивілізації, яка живе у власній замкненій системі. Сама архітектурна маса займає незначну частину аркуша. Величезний, безмежний у своєму продовженні простір неба

нависає над містом, живе за своїми законами. Розтушовані чорні плями утворюють згустки темряви, чорні зірки і світила, що випромінюють чорні промені. В цьому небесному склепінні нема звичного відкритого простору, що випромінює світло, — це простір-загадка, простір-таємниця, осягнення якої може відбуватися на рівні нашої підсвідомості, інтуїції, асоціації» [53, с. 24]. У наступні роки офорти, «авторські книги» та проекти Павла Макова викликали незмінний інтерес як мистецтвознавців, так і глядачів — і регулярно отримували престижні нагороди та премії, включаючи Національну премію України імені Тараса Шевченка (2018).

«<...> чимало графіків перейшли у малярство. Ми вже й не гадуємо про те, що Андрій Блудов, Микола Журавель, Володимир Радько закінчили графічний факультет. Дехто залишає вірність першому обранню, суміщує малярство та графіку — як Юрій Пшеничний, дизайн та графіку — як Ігор Яремчук і Володимир Половець, емаль та графіку — як Іван Кириченко» [31, с. 48]. Так чи інакше, у публікаціях зазначеного періоду нових імен графіків — на відміну від нових імен живописців і скульпторів — виникає порівняно небагато, причому критерії їхнього відбору є дуже різними.

Так, саме з 1987 року розпочинається відлік літографічних серій серії Володимира Іванова-Ахметова, першою з яких стала «Сповідь друга» (1987–1997)<sup>1</sup>.

За спостереженням О. Лагутенко, «У київській графіці сильною є “жіноча лінія” — неначе каріатиди тендітні “графині” тримають це нелегке мистецтво: Оксана Стратійчук, Оксана Кирпенко, Олена Яковлева, Віта Хайдурова, Наталя Кохаль, Наталія Ніколайчук, Ксенія Ходаківська, Наталія Олексієнко, Людмила Бруевич та інші» [31, с. 48]. Схожу думку (хоча й називаючи інші імена) висловлює також А. Титаренко з приводу виставки «10 DESYATKA»:

<sup>1</sup> Містить аркуші «Болото» (1987), «Фальшива аура» (1988), «Червона тінь в забороненому ландшафті» (1992), «Автопортрет в целофановому кульку» (1992), «Експеримент А-1» (1992), «Експеримент В-2» (1992), «Маленькі уламки дзеркала минулого» (1993), «Особливі прикмети або морська хвороба» (1993), «Мародери» (1993), «Будинок презирства або картковий будинок» (1994), «Притча про хліби» (1994), «Заздрість, або Каїн і Авель» (1995), «Нічний підземний перехід» (1995), «Мій улюблений жаж» (1997). К. Зінченко, однак, зараховує до цієї серії лише п'ять творів — «Притча про хліби», «Нічний підземний перехід», «Маленькі уламки дзеркала минулого», «Будинок презирства, або картковий будинок», «Мій улюблений жаж». До кінця століття будуть створені також «Сатинський календар» (1990–1994), «Київські пейзажі» (1992), «Розповіді про анатомію людини» (1997), «Клаптева ковдра» (2001). Симптоматично, що усі вони склалися внаслідок об'єднання творів, виконаних як автономні.

«Бруевич, Гутнікова, Майстренко, Катя Радько — принцеси української графіки. Хто сильніша, хто слабкіша, але за кожною відчувається школа, багато-вікова графічна культура» [1, с. 4].

Одночасно є сенс навести також цілком справедливе спостереження Р. Яціва: «Момент легалізації став невтішним для цілого ряду авторів, які звикли перебувати в стані напівлегендарності. Перші ж виходи деяких нон-конформістів на ширшого глядача спростували серйозність мистецько-формальних якостей їх творів» [73, с. 107].

Не останнім наслідком подій 1987 року стало, зокрема, виникнення в мистецтві ринкових відносин, а також поява різноманітних творчих угруповань (окрім Спілки художників України, яка вже в 1990-х отримує статус Національної) — правда, вітчизняні графіки створювали нові угруповання не так активно, як живописці<sup>1</sup>. А ще виникла необхідність мегаконцентровано, «згущено» опрацювати й пережити «пропущені» з тих чи інших причин стадії західноєвропейського та світового мистецтва, засвоїти нові технології, насамперед комп'ютерні. Результатом стала одночасність і навіть паралельність дуже різних художніх явищ, іноді навіть у творчості одного майстра. А далі настав час уже політичних змін — і набагато радикальніших ...

<sup>1</sup> Згадаємо, втім, про два угруповання, утворених саме графіками. «La Primavera» (тобто «Весна» — назва відомої картини Сандро Боттічеллі) об'єднувала трьох київських графіків — Ганну Коломієць, Світлану Железняк, Наталію Петрову. Романтична спрямованість угруповання яскраво виражалася вже в самих творах, обраних художницями для ілюстрування — «Декамерон» Джованні Боккаччо та італійські казки, у тому числі «Золоте пир'ячко» (Ганна Коломієць), «Сонети до Лаури» Франческо Петрарки (Наталія Петрова), «Роман про Тристана та Ізольду» Жозефа Бед'є (Світлана Железняк). «La Primavera» мала дві виставки — у Музеї книги та друкарства України (1996) та в Київському Національному музеї російського мистецтва (нині — Національний музей «Київська картинна галерея», 1997). «День Ксенії», власне кажучи, було об'єднанням не так творчим, як експозиційним. Виставка з такою назвою за участю київських художниць на ім'я Оксана-Ксенія традиційно відкривалася 6 лютого (у День пам'яті блж. Ксенії Петербурзької). Перший «День Ксенії» відбувся в 1996 році, останній (одинадцятий, певною мірою ретроспективний) — у 2011 році. Окрім назви, експозиції зазвичай мали «підзаголовок», досить широкий та обтічний — «Автопортрет», «Аркуші минулого літа», «Квартет», «Подорож садом любові», «Майже з натури», «Романтична колекція», «Пейзаж. Натюрморт», «П'ять років по тому». Оксана Бербека-Стратійчук, Оксана Міловзорова та Оксана Кирпенко взяли участь в усіх виставках, Ксенія Ходаковська — майже в усіх, Оксана Селюк — в одній. Виставки проходили у Фонді сприяння розвитку мистецтв або в різних київських галереях («36», «Трипих», «Мистець»).

## Література

1. «10 DESYATKA»: каталог вист. Київ, 2004.
2. Авраменко О. Хто розбудить Сплячу Красуню? // Образотворче мистецтво. 1991. № 6. С. 16–20.
3. Бальзак Л. Швидше долати інерцію // Образотворче мистецтво. 1989. № 1. С. 8–9.
4. Бальзак Л. Кроку не зроблено // Образотворче мистецтво. 1990. № 1. С. 9–11.
5. Белічко Ю. Одкровення // Образотворче мистецтво. 1991. № 3. С. 5–8.
6. Белічко Ю. Дух національного — як ознака народного // Образотворче мистецтво. 1991. № 6. С. 28–31.
7. Білокінь С. Перспективи дослідження мистецької спадщини Георгія Нарбута // Образотворче мистецтво. 1985. № 3. С. 16–18.
8. Бугаєнко І. Майстер гравюри // Образотворче мистецтво. 2000. № 1–2. С. 70–71.
9. В. П. Орнаменталізована глибина // Образотворче мистецтво. 1994. № 2. С. 42–43.
10. Варкач О. В єднанні з природою // Образотворче мистецтво. 1991. № 1. С. 34–35.
11. Возіянова І. П'ять поглядів на світ // Образотворче мистецтво. 1988. № 3. С. 12–14.
12. Волощук І. Всеукраїнське трієнале «Графіка-97» // Образотворче мистецтво. 1997. № 3–4. С. 25–27.
13. В'юник А. ... Щоб продовжити народні традиції // Образотворче мистецтво. 1999. № 1–2. С. 40–41.
14. Гаснашанська Т. Акварелі Людмили Койдан // Образотворче мистецтво. 1998. № 1. С. 71.
15. Демченко Є., Волощук І. Потенціал школи // Образотворче мистецтво. 1988. № 2. С. 10–14.
16. Думанська О. Чи дочекаються свого часу «Лісова пісня» та «Іван Вишенський» // Образотворче мистецтво. 1999. № 1–2. С. 64–65.
17. Журавель О. Василь Лопата: «Я йшов до Кобзаря все своє життя...» // Образотворче мистецтво. 1991. № 6. С. 4–7.
18. Заварова Г. Володимир Фаворський // Образотворче мистецтво. 1986. № 3. С. 27–29.
19. Звиняцьківський Р. У полоні стереотипів // Образотворче мистецтво. 1989. № 3. С. 10–12.
20. Іваненко О. Естамп: тенденції образно-пластичних рішень // Образотворче мистецтво. 1987. № 3. С. 8–10.



21. Інша історія. Мистецтво Києва од відлиги до перебудови : кат. вист. Київ, 2016. 176 с.
22. Історія українського мистецтва / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник., наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Т. 5.: Мистецтво ХХ століття. Київ, 2007. 1048 с.
23. *Костюченко М.* Проблеми вирішення теми // Образотворче мистецтво. 1985. № 4. С. 10–12.
24. *Костюченко М.* У пошуках графічної мови // Образотворче мистецтво. 1986. № 1. С. 29–30.
25. *Костюченко М.* «Книга-86» // Образотворче мистецтво. 1987. № 1. С. 10–12.
26. *Кричевський В.* Нарбут в Українській Академії мистецтв // Образотворче мистецтво. 1997. № 1. С. 54–57 ; № 2. С. 17–19.
27. *Кузьменко О.* Шевченкіана в екслібрисах // Образотворче мистецтво. 1989. № 2. С. 12–14.
28. *Кульчицька Л.* Екслібриси Бориса Дроботюка // Образотворче мистецтво. 1993. № 3–4. С. 40.
29. *Кучеренко З.* Новий плакат і нові проблеми // Образотворче мистецтво. 1991. № 6. С. 14–16.
30. *Лагутенко О.* Українська графіка ХХ століття // Образотворче мистецтво. 2000. № 1–2. С. 56–59.
31. *Лагутенко О.* Трієнале «Графіка — 2000» // Образотворче мистецтво. 2001. № 1. С. 47–49.
32. *Лемешко К.* Ритми часу // Образотворче мистецтво. 1986. № 2. С. 10–12.
33. *Липа К.* Друковане дзен-бароко // Оксана Стратійчук. Офорт : каталог. Київ, 2015. С. 2.
34. *Маричевський М., Підгора В.* Херсонський степ, завітчаний, сяйливий // Образотворче мистецтво. 1995. № 1. С. 46–47.
35. *Маричевський М.* Новий український ренесанс. Розмова з українським графіком Богданом Сорокою // Образотворче мистецтво. 2001. № 3. С. 9–12.
36. *Музиченко С.* Графіка Миколи Шелеста // Образотворче мистецтво. 1989. № 1. С. 21–22.
37. *Натхнені шевченковим словом* // Образотворче мистецтво. 1989. № 2. С. 1–5.
38. *Нестеренко П.* Огляд українського екслібриса // Образотворче мистецтво. 1987. № 4. С. 23–24.
39. «Нехай це залищиться для нащадків...» // Образотворче мистецтво. 1997. № 3–4. С. 64–65.
40. *Оксеметний І.* В обласних організаціях Спілки художників України. Київ // Образотворче мистецтво. 1990. № 2. С. 32–33.

41. Основа основ // Образотворче мистецтво. 1989. № 3. С. 17–18.
42. *Островский Г.* Львовская литография // Творчество. 1978. № 6. С. 14–16.
43. *Пархоменко І.* Життя, віддане музею // Образотворче мистецтво. 1991. № 3. С. 32–33.
44. *Петрова О.* Світ на трьох китах // Образотворче мистецтво. 1990. № 1. С. 23–27.
45. *Петрова О.* Діалоги з Хроносом // Образотворче мистецтво. 1997. № 2. С. 47–49.
46. *Підгора В.* Суворя простота поетичної думки // Образотворче мистецтво. 1987. № 1. С. 23–25.
47. *Підгора В.* Кредо творчості — національне // Образотворче мистецтво. 1992. № 6. С. 38–39.
48. *Підгора В.* Тонкий аромат народності // Образотворче мистецтво. 1995. № 2. С. 50–51.
49. *Попович К.* Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва // Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв. 2015. № 8. С. 33–38.
50. *Р. Я. Тирс Венгринович* // Образотворче мистецтво. 1994. № 1. С. 14–15.
51. *Саварчук П.* Подвижництво Майстра // Образотворче мистецтво. 2000. № 1–2. С. 74.
52. *Саноцька Х.* Одержимість // Образотворче мистецтво. 1999. № 3–4. С. 44–45.
53. *Сизоненко І.* Графіка «нової хвилі» // Образотворче мистецтво. 1991. № 5. С. 24–26.
54. *Склярченко Г.* Современное искусство Украины. Портреты художников. Київ : Huss, 2015. 344 с.
55. *Склярченко Г.* Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. 376 с.
56. *Соловійов О.* В якості лідера // Образотворче мистецтво. 1989. № 1. С. 12–14.
57. *Соляник А.* Художник Григорій Гавриленко // Образотворче мистецтво. 1985. № 4. С. 20–21.
58. *Степовик Д.* Графологічний шлях Василя Лопати // Образотворче мистецтво. 2001. № 4. С. 75–77.
59. *Стратійчук І.* Оксана Стратійчук. Мистецтво емалі // Оксана Стратійчук. Мистецтво емалі : каталог. Київ, 2015. С. 2.
60. *Стратійчук І.* Листи додому // Оксана Стратійчук. Літографії : каталог. Київ, 2015. С. 6.
61. Оксана Стратійчук. Офорт : каталог. Київ, 2008. 24 с.
62. Оксана Стратійчук. Мокуліто : каталог. Київ, 2016. 24 с.

63. Сухоліт Н. Графіка та поетика образу // Життя у просторі паперу. Графічні твори : каталог. Харків, 1995. С. 1.
64. Сучасні проблеми українського молодіжного мистецтва // Образотворче мистецтво. 1987. № 4. С. 1–8, 17.
65. Ханко О. Два світи в мистецтві // Образотворче мистецтво. 1997. № 3–4. С. 8.
66. Чорна М. Скитського степу козацькі думи... // Образотворче мистецтво. 2000. № 1–2. С. 75–77.
67. Шевчук А. Під покровом триєдності // Образотворче мистецтво. 1998. № 1. С. 76–77.
68. Щукіна Л. Художник-ілюстратор у «Веселці» // Образотворче мистецтво. 1987. № 2. С. 21–24.
69. Янко Д. Багатогранний талант // Образотворче мистецтво. 1996. № 2. С. 35.
70. Яровенко П. Високі звання зобов'язують // Образотворче мистецтво. 1987. № 2. С. 17–18.
71. Яців Р. Графічні «молитви» Люби Лебідь-Коровай // Образотворче мистецтво. 1991. № 4. С. 4–6.
72. Яців Р. До неповторності // Образотворче мистецтво. 1991. № 6. С. 40.
73. Яців Р. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство. Київ, 1992. 120 с.