

УДК 7.071.1(477)"197/198"Чеб

**Оксана Ламонова**  
(Київ)**РАННЯ ТВОРЧИСТЬ АНДРІЯ ЧЕБИКІНА**  
(1970–1980-ті роки)

У статті проаналізовано ранні офорти та літографії українського художника Андрія Чебикіна.

**Ключові слова:** Андрій Чебикін, українська графіка 1970–1980-х років, станкова графіка, офорт, літографія.

Early etchings and lithographies of the Ukrainian artist Andriy Chebykin are analyzed in the article.

**Keywords:** Andriy Chebykin, Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s, easel graphic arts, etchings, lithography.

Якщо розпочинати відлік «самостійної», «справжньої» творчості Андрія Володимировича Чебикіна від офорта-триптиха «Село Обрадове», то художник увійшов в українську графіку якраз на грані двох десятиліть – у 1970 році. Звичайно, ідеї шістдесятництва як явища вичерпали себе значно раніше, а те, що може бути об'єднане визначенням «мистецтво 70-х», у 1970 році ще тільки формувалося, можливо, лише зароджувалося. В українській графіці однією із «зовнішніх», «поверхових», але одночасно чи не найпомітніших ознак початку нового етапу стала зміна технік. Закінчилося «тотальне захоплення ліноритом» – і це помітили не лише мистецтвознавці, але й рядові відвідувачі виставок. Розпочалася епоха офорта, причому навіть не так офорта класичного, як складних, нерідко «авторських» його різновидів.

Утім, на початку своєї творчої діяльності А. Чебикін все ж таки встиг віддати данину знаковій для української графіки техніці, причому відбулося це не в епоху «тотального захоплення», а дещо пізніше, коли, якщо можна так сказати, пристрасті вже трохи вгамувалися. Проте художник звернувся до іншої техніки «високого друку» – деревориту, у якій і створив «Автопортрет» (1977) і перший варіант ілюстрацій до вірша І. Франка «Каменярі» (1980–1981). Що ж до лінориту, то існує аркуш «Мати» (1977), задум і настрої якого передбачають пізнішу серію «Під мирним небом».

Якщо звернення до високого друку для А. Чебикіна – скоріше епізод, то захоплення офортом, у тому числі офортом кольоровим, – характерна ознака його творчості 1970–1980-х років. Художник навіть став співавтором підручника із цієї графічної техніки<sup>1</sup>. Активно звертався А. Чебикін також до різновидів офорта (м'який лак, акватинта, мецо-тинто, суха голка, резерваж та ін.).

Проте графічний триптих «Село Обрадове» («Село Обрадове», «Моя бабуся», «Пісня») є класичним офортом. Створений під час одного зі славетних Сенезьких пленерів, він одразу привернув до себе увагу і зробив молодого художника «помітним», у тому числі й для старших колег. Д. Жилінський «прочитав» у «Пісні» захоплення А. Чебикіна італійським Відродженням [17, с. 41]<sup>2</sup>. Але при цьому – можливо, поза волею самого автора – «Село Обрадове» містить не зовсім зрозумілі, «підсвідомі», але безсумнівні зв'язки з мистецтвом попереднього десятиліття, зокрема, із живописом того-таки Д. Жилінського чи навіть В. Попкова. Звичайно, це можна пояснити просто близькістю «сюжетних ходів» (північне село, пісня), які викликають певні спогади й алузії, або мистецькими враженнями й уподобаннями автора, проте це можна трактувати, як вияв пошани до шістдесятництва, що вже перетворилося на історію і класику й одночасно – як прощання з ним.

Безумовно, мистецтву 1970-х років належить той відтінок навіть не просто інтимності, а певної суб'єктивності, який характеризує вже загальний задум графічного

триптиха. Адже село Обрадове – мала батьківщина Володимира Чебикіна, батька художника, і тому подорож на північ стає не просто екзотичною мандрівкою в пошуках «давнини» і якихось загальнолюдських «першоджерел». Це передусім подорож до себе і в себе, спроба розібратися в собі, як завгодно, навіть дослідивши власне коріння. Не випадково центральним у триптиху постає офорт «Моя бабуся», зовнішня побутовість і гранична камерність якого (онук-художник малює портрет бабусі) здатні викликати навіть певне здивування (якщо не розчарування), з огляду на бокові частини, трактовані значно піднесеніше, символічно-умовно й майже монументально (загальна панорама села із церквою, стривожені коні, процесія співаючих дівчат тощо).

Хоча суто сюжетно кожен з офортів «Села Обрадове» є цілком самостійним, у композиційному відношенні це саме триптих, і його бокові частини, якщо розглядати їх окремо, здаються трохи «перевантаженими» там, де мають «стикатися» із центральним офортом. До того ж «Село Обрадове» (ліва частина триптиха) і «Пісня» побудовані на русі, що нібито спрямований до центру, але одночасно «діє» і в протилежному напрямі – туди дивляться стривожені коні, туди збирається повернути перша із процесії дівчат. Така непроста й певною мірою загадкова динаміка наповнює офорти неспокоєм і навіть тривогою. Правда, це стосується головним чином бокових частин триптиха. Утім, і офорт «Моя бабуся» може здатися безхмарним лише на перший погляд. Його герої – стара жінка та її онук-художник – знаходяться в різних «геометричних просторах» – отже, їхнє співіснування в одній хаті – лише ілюзія (у всіх значеннях цього слова). Тому мотив реального відвідування та реального позування (хоча насправді все, імовірно, саме так і відбувалося) сприймається як спогад, овійний ніжністю й сумом. Численні побутові деталі (ікони, гасова лампа на одному столі, «сільський натюрморт» на другому, дзеркало з фіранками, що відбиває інший кут кімнати, нарешті, вікно, знов-таки з фіранкою (до речі, таке близьке сусідство двох фіранок свідчить про те, що кімната саме «копіювалася в усіх деталях», а не конструювалася штучно)) лише посилюють щемний настрій ностальгії за чимось, втраченим назавжди, а тепер ретельно, дбайливо відтвореним.

Зазначимо також, що вже у триптиху «Село Обрадове» з'явилися теми й образи, до яких А. Чебикін буде потім неодноразово повертатися – камерні й навіть інтимні «сімейні сцени» пізніше утворять цикл «Під мирним небом», стривожені коні виникнуть у кількох «космічних офортах», а прекрасні й загадкові дівчата стануть колись чи не символом чебикінської графіки.

Серія «Солдатські будні», наступна велика робота А. Чебикіна, створювалася протягом 1972–1975 років і в закінченому вигляді складається з п'яти офортів<sup>3</sup> і трьох рисунків, у тому числі «Учбова рота» (1972), «На навчання», «Військова музика», «Листи» (усі – 1973 р.), «Армійський художник» (1975). Передусім ця серія є пошуком сюжетного компромісу між камерним, особистим і громадсько значущим і тому стає ніби несподіваним попередником «космічних офортів»<sup>4</sup>.

Безумовно, більшість творів із серії «Солдатські будні» – це саме фіксація враження, іноді просто «цікавого візуального образу». Правда, подальша робота полягала значною мірою в добудові й навіть перебудові цього враження за законами композиції, майже академічної у своїй геометричній «правильності». При цьому існування за законами дисципліни, матеріалізованої в суворому, одноманітному ритмі, є основою офортів «На навчання» і «Військова музика», тоді як «Листи» трактовано в інтимно-ліричній манері, що нагадує про офорт «Моя бабуся» і передбачає цикл «Під мирним небом».

Дещо окремо стоїть у серії офорт «Учбова рота». Імовірно, у його основі також лежить реальне враження або навіть замальовка з природи. Утім, результат (можливо, всупереч волі самого А. Чебикіна) створює несподіване враження моторошнубового абсурду. Герої «Учбової роти» зайняті звичайними та логічними військовими справами – збирають-розбирають зброю, шикуються перед мішенями, строєм залишають поле, де проводилися навчання, але це стає зрозумілим лише після уважного й пев-

ною мірою настійного розглядування аркуша. На перший погляд, рух постатей справляє враження хаотичного та безглузого, три групи персонажів – ізольовані одна від одної, а самі зображені постаті здаються занадто маленькими у великому й незаптишно-порожньому просторі, затіненому гігантськими темними горами. Цей настрій (узагалі нетиповий для творчості А. Чебикіна) підсилюється несподіваним, майже зловісним освітленням (можливо, вранішнім або, скоріше, вечірнім), у якому сусідять сліпучо-світлі й силуетно-темні постаті. Батальна сцена набуває недоброї загадковості й навіть своєрідної містичності.

У 1976 році розпочалася робота А. Чебикіна над «космічними офортами». Це визначення охоплює кілька графічних серій і циклів, так чи інакше пов'язаних із космічною тематикою – «Космічні офорти», «Планети», «Всесвіт», «Космос – Земля», а також окремі аркуші – «Мрія здійснилась», «Тепла зустріч», «До зірок» та ін. Робота над ними тривала близько десяти років<sup>5</sup>.

Сам художник неодноразово говорив і писав про своє звернення саме до космічної тематики: «Поїздка в Зоряне, музей Космонавтики, зустріч із Леоновим, знайомство з його картинами... Завдяки цьому розворушилися й власні роздуми. Хотілося в композиції продумати усе до найдрібніших деталей, показати космонавтів по-своєму, але такими, як є насправді, з їх земними клопатами в космосі. В моєму трактуванні вони романтичні і реальні водночас, їх багатогранні натури захоплені і космосом, і літературою, і мистецтвом... Нарешті, ще один мотив у цій же серії, необхідність якого я відчув так гостро у зв'язку з великим міжнародним резонансом наших космічних досліджень, – “Космос – для миру”. Так стверджують всі нові відкриття радянських вчених, це ж прагнув висловити і я в офорті з такою назвою» [12, с. 122]. Але такий традиційний, певною мірою «офіційний» задум привів до несподіваних результатів, на що саме звернув увагу у своєму нарисі про А. Чебикіна письменник-публіцист Ф. Зубанич: «Навіть в серії його космічних офортів глядачам вчувається камерна і лірична, сповнена романтики і філософських узагальнень поезія. Для нього не існує корпусу космічного корабля: художник бачить землю, космос, зорі й людину як одне ціле. Чи ж дивно, що астронавт, ширяючи у космічному просторі, тримає в руках розгорнуту книгу віршів?!» [17, с. 99].

Якщо перші з «космічних офортів» («Вірші», «Весна», «Космос для миру») можна визначити як поетичні, то досить несподіваною рисою наступних творів на космічну тематику стала їхня не просто інтимність і камерність, а суб'єктивність, яка іноді межує майже зі сповідальністю. Про це говорив і сам А. Чебикін: «Якими б не були складними, якими б відверненими не здавалися думки про космос, про космічний світ, космічне майбутнє, у них багато особистого: адже належать вони кожному з нас і в кожного вони – свої. Це повинно, мабуть, відбитися і в мистецтві. Ось причина, з якої я в аркуш “Мрія здійснилась” із циклу “Мрія” вводжу спогади про свої особисті враження від польоту Юрія Гагаріна, “зображую” їх. І, мабуть, тому образи, пов'язані з моїм життям, з моїм домом, зберігаючи документальність, влітаються в художню тканину офорта “Повернення III” із циклу “Всесвіт”» [19, с. 50]. Одночасно офорт «Мрія здійснилась» характеризується використанням окремих прийомів монтажної графіки, а цикл «Всесвіт» і серія «Космос – Земля» – застосуванням асоціативно-метафоричної мови, популярність якої в 1970–1980-х роках постійно зростала<sup>6</sup>.

Цикл «Всесвіт» (1976 р., офорт, мецо-тинто), який складається з трьох аркушів – «Повернення I», «Повернення II» і «Повернення III», є одним з найвиразніших прикладів у творчості А. Чебикіна, що мають саме асоціативно-метафоричну мову. Л. Бондар запропонувала таке «прочитання» цього графічного триптиха: «“Всесвіт”, де кожний аркуш – роздум художника про космос, про вічний біг часу, про його владу над людиною. Ліва частина присвячена боротьбі людського духу, творчого генія з нестримною силою забуття і смерті. В центральній частині народжується образ землі, до якої, як до рідного дому, вертається людина. Легкі табуни коней, як символи вітру, поля, стихії природи, стрімким рухом відтіняють експресію зламів парашута, що

падає з гондолою космонавтів. Та і сам парашут, що наче не бажає підкорятися земному тяжінню, сприймається як вітрило мрії, наповнене подихом космічних шляхів. Третя частина вражає пластикою форм. Світлий, піднесений і водночас такий земний образ материнства, вічний космічний біг планети, увінчаний фігурою Ніки Самофракійської, – все в єдиному русі ритмів підпорядковано задуму» [5, с. 26] <sup>7</sup>.

Чи не найбільш несподіваним у циклі «Всесвіт» є його настрої, дуже нетиповий для творчості А. Чебикіна, особливо для його «космічних офортів», які можуть здатися суто позитивними й оптимістичними вже за задумом. Динаміка цього твору є дисгармонійною, його пронизують ідеї руйнації і небезпеки, більше того – загибелі та смерті. Уламки статуї, поглинуті водою чи землею, посадка космічного корабля, яка здається невдалою, уже ніким не керованим «падінням», коні, що ніби перетворюються якоюсь страшною і ворожою силою на власні тіні – усе це робить «Всесвіт» (зазначимо, можливо, усупереч намірам самого художника) простором не зовсім зрозумілої, але фатальної катастрофи й справжньої трагедії. Навіть образ жінки з дитиною втрачає свій традиційний життєстверджуючий зміст і здається «останнім спогадом» людини на межі загибелі, тим більше, що його супроводжує символ, схожий на графік кардіограми. Повторимо – можливо, ідеться лише про «межу небезпеки», яку вдасться відвернути, хоча, триваючи лише частину секунди, вона й встигла утворити всі ці моторошні образи. Але доти графіка мистця ніколи не викликала таких болісних асоціацій.

Завершенням «космічної тематики» у творчості А. Чебикіна стала серія «Космос – Земля» (1986 р., офорт, акватинта), побудована не лише на складних асоціаціях і метафорах, але й на простих і ясних зіставленнях «космічного» і «земного» – сузір'я Тельця зі старовинної карти зоряного неба та власні дитячі спогади про величезного бика на пасовиську, людина у відкритому космосі та поетичний пейзаж у тиху місячну ніч... «Космічна» тематика в цій серії ще нібито зберігається, але її поступово «витісняє» тематика вже створеного диптиха «Літо» («Мир»).

Дещо вирізняються серед «космічних офортів» аркуші «Венера» і «Земля» (1976 р., кольорове мецо-тинто), які утворюють цикл «Планети» <sup>8</sup>. Виконані одночасно з «Віршами» і «Космосом для миру», вони передбачають скоріше напівалегоричних красунь, які з'являються у творчості художника ще через півтора десятиліття.

Паралельно з «космічними офортами» було створено аркуші «Струмок» і «Жайворонок» (обидва – 1978 р., кольоровий офорт), які утворили диптих «Літо» і стали найвиразнішою частиною циклу «Мир». Сам А. Чебикін розповідав про них: «У мене є цикл робіт під назвою “Літо”. Диптих “Струмок” і “Жайворонок” мав колись дуже великий успіх <...> Про них згодом спеціалісти говорили, як про роботи довженківського плану, що вони перегукуються з творчістю Довженка, і навіть чогось думали, що це його Десна на картинах. Насправді ж це гайсинське Посібб'я [річка Соб у м. Гайсині Вінницької обл. – О. Л.], і ці картини найяскравіше говорять про мої дитячі враження. Як правило, я роблю більш узагальнені речі, а такі конкретні краєвиди, етюди – я їх не виставляю. Це кухня моєї роботи» [17, с. 87]. Л. Бондар зазначила ще одну особливість нових творів: «Серія кольорових офортів “Мир” чітко побудована в різних регістрах. Так, один з аркушів – “Джерело” звучить, як мелодія самої юності, самої чистоти. Розвиток теми заснований на ритмічному зіставленні різнопланових масштабних елементів» [5, с. 25].

Порівняно з трагічно напруженим «Всесвітом», «Літо» може здатися демонстративно позитивним й оптимістичним, «занадто кольоровим», навіть дещо пересолодженим. Можливо, це дійсно є результат своєрідної емоційної реакції – із космосу, який раптом виявився зовсім не таким уже й поетичним, а холодним, порожнім, незатишним і небезпечним, художник повернувся на землю, яка здалася йому неймовірно прекрасною і значно цікавішою, ніж темні глибини «Всесвіту». Утім, повернення відбулося не лише в просторі, але й у часі, адже «Літо» є ще й спогадом про дитинство й ранню юність, спогадом, схожим на щасливий кольоровий сон. Подібне «ненаукове» жанрове

визначення – спогад, сон, мрія тощо – здається в цьому випадку більш вдалим, аніж традиційне – «побутовий жанр» чи «пейзаж», бо пояснює свободу, розкутість, певну «необов'язковість», що панує в аркушах «Жайворонок» та «Струмок» і складає важливу частину їхньої безсумнівної чарівності, – це простір, у якому вільно дихається, а за бажання – майже літається.

«Втомлене від гри в суворі стилі, <...> воно (українське малярство) зраділо прийняло стилістику, за якою насправді тужило і струмені якої були зоб'єктизовані загальнолюдськими цінностями, наприклад спогадами про дитинство, родинними стосунками, спогляданням природи тощо», – пише О. Федорук у своїй монографії про А. Чебикіна [17, с. 98]. Здається, ці слова відносяться передусім до диптиха «Літо», а також до створеної через кілька років серії «Під мирним небом» (1984–1985).

Ця серія включає аркуші «Веселий дощ» (1984), «Літо» (1984), «Канікули» (1985), «На балконі» (1985) і «Спекотний день» (1985). Цікавим є вибір графічної техніки. А. Чебикін нечасто звертався до літографії, вона доти цікавила його виключно як експеримент, демонстрація і перевірка можливостей (саме техніки, а не майстра). Здається, увагу художника на цей раз привернули саме м'якість, оксамитовість літографії, її така собі «пухнастість», що асоціюється у глядачів з теплом і загишком. Адже йдеться про найінтимніше й найдорожче – сім'ю, причому трагічні інтонації «Всесвіту», де також зображена жінка з дитиною на руках, у згаданих аркушах перетворилися на майже ідилічні.

Герої серії «Під мирним небом» – молода жінка та двоє хлопчаків. Але якщо жінка – безсумнівна попередниця дівчат-красунь, які стануть символом подальшої графіки майстра, то з хлопцями (один – ще зовсім малюк, другий – трохи старший) справа складніша. Вони – поєднання спогадів мистця про власне дитинство (оспіване в «Жайворонку» та «космічному офорті» «З дитинства») та його спостережень за своїми синами, інакше кажучи, – бажання (щире) і спроба (дещо обережна) зрозуміти інше дитинство через призму свого. У найцікавішому з аркушів серії – «Канікули», виконаному на основі малюнка «Канікули. Очаків» (1980), це певною мірою вдалося, хоча важко сказати, що саме становить безсумнівну чарівність цієї літографії – проникнення в душу дитини чи вдале відтворення самої атмосфери чудового, нескінченного, сповненого пригод літнього дня на березі моря. Маленький хлопчик, герой літографій «Веселий дощ» і «Спекотний день», ніякого «зазирання в душу» не потребує. Проте в аркушах «Літо» і «На балконі» спроба художника не лише побачити, але й почути, відчувати свого юного героя стає абсолютно очевидною. Звичайно, можна поміркувати про те, що хлопець на балконі мріє про Космос або згадає щось відоме йому з історії (адже за ним – розкішний краєвид старого Києва), але це лише дещо абстрактні та зайві припущення. Насправді, душа дитини залишається закритою, навіть якимось демонстративно закритою, що привносить у композицію дещо несподівані нюанси неспокою та конфлікту. При зовнішній беззахисності (хоча А. Чебикін подав певні натяки – розкрита книжка) закритим сприймається і сплячий герой аркуша «Літо», за яким художник спостерігає не лише з ніжністю, але й з певним неспокоєм. Зазначимо також, що це звернення до теми дитинства залишилося унікальним у творчості А. Чебикіна.

Досить рідко звертався художник до пейзажного жанру. У його доробку 1980-х років можна згадати роботи «Тиха ніч» (1984 р., м'який лак) і своєрідний диптих «Ранок» – «Вечір» (1988 р., офорт, акватинта), який був створений уже наприкінці десятиліття і поєднує в собі якості пейзажу та натюрморту<sup>9</sup>. Проте саме в жанрі пейзажу і саме в 1980-х роках виконана одна з найсильніших і одночасно найзагадковіших робіт А. Чебикіна – диптих «Зимовий сад уночі» (1985 р., м'який лак, акватинта).

Якщо в триптиху «Село Обрадове» дещо несподівано матеріалізувалася атмосфера Сенезьких пленерів, то диптих присвячений іншому культовому серед митців (передусім українських) місцю – Седневу. Власне кажучи, «Зимовий сад уночі» – вид з веранди Будинку творчості Співки художників України. Однак ця «деталь» стає



неважливою і нецікавою, адже немає значення, де саме, у якій країні, на якій планеті чи навіть у якій галактиці, у реальності чи уві сні побачив художник те, що відтворив. Саме процес перетворення симпатичного, але звичайного, комусь, можливо, і добре відомого зимового краєвиду на такий собі «портал у вічність» і складає, по суті, сюжет диптиха: майже на очах, непомітно, але безсумнівно відбувається щось, що можна визначити словом навіть не «таємниця», а «таїнство», і відбувається це десь між «Зимовим садом уночі I» і «Зимовим садом уночі II», у невловимому мить, яку не помітив, тому що моргнув <sup>10</sup>.

Поступово седнівський краєвид починає наповнюватися не те щоб містичними чи сюрреалістичними, але дивними деталями – це і суто умовна, напівпрозора вже в першому і майже непомітна в другому аркуші диптиха рама вікон веранди; і надмірна моторошність маси дерев, яка надалі стає значно густішою і, так би мовити, агресивнішою, наповнюючись світловим мерехтінням, схожим уже не на місячне сяйво, а на недобрі погляди; і пляма місяця – тьмава, якась «приглушена», що дає, однак, море холодного сліпучого світла; урешті-решт, і снігові кучугури, з яких починають «матеріалізуватися» образи прекрасних оголених жінок – таких собі зимових «мавокрусалок», загадково-привабливих, але недобрих і небезпечних... Пейзаж стає не просто емоційно-насиченим, але й суто суб'єктивним, навіть інтимним. Його повне, остаточне прочитання є, таким чином, справою неможливою, але зашифровані в диптиху емоції передаються глядачеві одразу й у повному обсязі, чому максимально сприяють і самі образи, максимально прості та ємні.

Цикл «Перехожі» (1987 р., офорт, акватинта) не є хронологічно останнім у доробку А. Чебикіна періоду 1980-х років, але є логічним його завершенням. О. Федорук вбачає в циклі «Перехожі» враження художника від чорнобильських подій [17, с. 108].

Цикл складається з трьох «диптихів», права, менша, частина яких (де й зображено власне «перехожих») є незмінною, а ліва відповідає назві кожної з композицій – «Гриби», «Зрубали дерево», «Вбили птаха». «Екологічна» проблематика циклу є безсумнівною, при цьому саме звичайність, буденність, пересічність того, що відбувається, дивним чином посилює емоційну напругу твору. Перший із диптихів – «Гриби» – нібито й не містить у собі нічого трагічного. Насправді, що страшного може бути в «тихому полюванні»? Але, незважаючи на «безболісність», «нешкодливість» такого (поки такого!) «втручання в природу», аркуш сповнений щемного ліризму та якогось осіннього за настроєм суму: монументальний стовбур вікового дерева й ніжні стеблини трави біля нього на тлі туманного неба, а поряд – зібрані гриби на світлій тканині, уже вийняті з гармонійного природного простору й, отже, чужі для нього, вже натюрморт, «мертва натура», причому «мертва» тут – ключове слово. А. Чебикін неодноразово зображував квіти чи фрукти (наприклад, у тому ж диптиху «Ранок» – «Вечір» (1988) або в мецо-тинто «Яблука» (1992)), але ніколи досі не акцентував саме на «безжиттєвості» своїх «натур».

У центральному диптиху циклу – «Зрубали дерево» – відбувається вже безсумнівно трагедія. Зазначимо, що місцем подій є вже не ліс (як у «Грибах»), а місто – обкладена з усіх боків плитами, маленька лунка для дерева означає парк чи навіть вулицю. Одночасно дещо загадкове тло, темне і сповнене такого собі «зоряного мерехтіння», надає тому, що відбувається, грандіозного масштабу – дерево стає нібито останнім у Всесвіті, отже, катастрофа сприймається як космічна (дещо несподівано перегукуючись при цьому з тематикою «космічних офортів», передусім «Всесвіту»). При цьому розрубаний на частини стовбур починає нагадувати вже не дерево, а якусь іншу істоту, стародавню й грізну – велетенського змія чи навіть дракона, але «перемога» над ним чомусь не викликає жодних позитивних відчуттів.

У диптиху «Вбили птаха» будь-які подробиці щодо простору й часу зникають узагалі – аркуш знаменує собою графічну тишу, у якій існують лише вбитий птах і досить умовний натяк на якусь водну поверхню. Імовірно, відбулося полювання на качок, але його подробиці є для художника абсолютно нецікавими. Мертвий птах,

напівзанурений у воду, над яким ширяють дві сліпучо-білі пір'їни, стає втіленням чогось страшного, безглузлого і надзвичайно сумного.

Права частина диптихів, що зображує власне «перехожих», байдужих до трагедій, які відбуваються, в усіх трьох випадках є однаковою. Задум художника цілком зрозумілий. Водночас композиція з «перехожими» справляє дещо подвійне й не зовсім зрозуміле враження, адже її персонажі – не просто «наші городяни на відпочинку». Навушники, темні окуляри (їх мають троє з восьми персонажів, до того ж, найпомітніші з них), розкута поведінка – усе це нагадує скоріше графічне викривання на тему «Іх нравы», ніж заклик задуматися над проблемами екології. Утім, поєднання саме такої, галасливої, самовпевненої, розбещеної і надзвичайно (не по-нашому!) цивілізованої юрби зі зрубаним деревом та вбитим птахом помітно підсилює потрібний художнику ефект<sup>11</sup>.

Дещо символічним здається те, що остаточну межу під графікою А. Чебикіна 1970–1980-х років підвела подорож у США<sup>12</sup>. Створені після неї численні роботи («В американських каньйонах», «Каньйон» (обидві – 1989 р., папір, туш, сангвіна), «Аризона», «На річці Колорадо» (обидві – 1990 р., папір, м'який лак), «У долині Колорадо» (1990 р., папір, акварель)) свідчать про пошук художником нової для себе графічної мови. Це ж підтверджує і аркуш «Вигнання з раю» (1990 р., кольоровий офорт, високий друк), за тематикою унікальний у доробку майстра.

Одночасно в 1980-х роках виникає група творів, тематика яких передбачає доробок А. Чебикіна вже наступного десятиліття. Оспівування жіночої (дівочої) краси розпочинається<sup>13</sup> в малюнку «Без назви» (1984 р., папір, сангвіна), продовжується у творах «Оголена з піднятими руками» (1987 р., папір, сепія) і «Оголена в кріслі» (1989 р., папір, олівець, сангвіна). У 1990 році відбувається справжній творчий вибух – роботи «Тривожний сон» (монотипія), «Оголена» (папір, сангвіна), «Аю-Даг» (папір, перо, кольоровий олівець), «Черешня» (папір, туш) та ін. При цьому тема виявляється лише розпочатою і не вичерпана досі.

У 1985 році в Центральному будинку художника (Москва) відбулася велика виставка восьми київських митців – Сергія Базилєва, Володимира Буднікова, Валентина Гордійчука, Валерія Ласкаржевського, Сергія Одайника, Тіберія Сільваші, Сергія Якутовича та Андрія Чебикіна. У статті в журналі «Творчество» з приводу цієї експозиції Н. Михайлов писав: «Чебикін, пройшовши етап “монтажної графіки”, дедалі більше схиляється до емоційності безпосередньої передачі оточуючого світу і до найбільш принадної для цього техніки – малюнка. Але й композиційні, “монтажні” аркуші Чебикіна забарвлюються ліризмом, задушевністю. Притаманна художникові широта бачення знаходить відображення і в розмаїтті сюжетів, і в багатій палітрі технічних прийомів. Його характерна риса – вміння обмежувати себе в різноманітті прийомів, наданих графікою. Кожного разу він знаходить необхідний, органічний для даного конкретного образу художній хід» [10, с. 29]. Ці слова – стисла й точна характеристика доробку Андрія Чебикіна 1970–1980-х років.

<sup>1</sup> Техніка офорта : навчальний посібник для студентів художніх інститутів / Н. Я. Богомольний, А. В. Чебикін. Київ : Вища школа, 1978.

<sup>2</sup> Майже одразу «Пісня» отримала «стихійну» другу назву «Німфи».

<sup>3</sup> У більшості творів серії «Солдатські будні» («Учбова рота», «Військова музика», «Листи») застосовано резерваж – один із прийомів офорта.

<sup>4</sup> Сам А. Чебикін присвятив серії «Солдатські будні» досить велику статтю, у якій писав: «Мне прежде всего хотелось выразить свое отношение к миру, к Родине, к своим сверстникам, которые не забыли войну с фашизмом, хотя знают о ней только по книгам, фильмам и рассказам очевидцев. Служба в армии нелегка. Но организованность, дружба, взаимовыручка, постоянная учеба и умение позволили ребятам со временем забыть о трудностях. Высокая сознательность воспитана в советских воинах. Их служба – это большое патриотическое дело,

почетная обязанность гражданина. И плата одна – счастье родного края. А награда – мир вечный и нерушимый. Эту тему, может быть, можно было решать более символично... Но тогда чувствовал, что сердечность и искренность можно выразить только через конкретно виденное <...>. Работать было очень трудно, особенно потому, что времени почти не было. Наброски приходилось делать в основном по памяти, по впечатлению и даже по настроению. С натуры рисовать возможности не было, разве что в минуты привала и отдыха. Альбом был постоянно при себе <...>. Эскизы будущих композиций рождались почти каждый день, но были слишком репортажны, не хватало глубины. Возникали очень интересные, чисто визуальные образы» [18, с. 23]. «Саме після повернення з лав Радянської Армії виникла серія “Солдатські будні” – як підсумок побаченого і пережитого, що викристалізувалося в уяві на відстані часу», – розповідав художник А. Носовій. А вона вже від себе додала: «Пригадайте репродуковані не раз в періодиці “Листи”, “На навчання”. Так просто і звично: солдати, кожен заглибившись у свої думки, читають пошту, ідуть на полігон. Воістину, “що обличчя – то й характер, і хоч риси різні, але – близькі”. Всіх їх, вчорашніх і майбутніх трудівників, поєднує єдина турбота – захист рідної Вітчизни. Бо вона для кожного – це завод і поле, майстерня і сцена, рідний батьківський поріг, усмішка коханої дружини, сина. Всеосяжність цього поняття відбилася в думках і характерах героїв “Солдатських буднів”, а йде вона від переконань автора – художника і громадянина» [12, с. 120–122].

<sup>5</sup> А. Чебикін присвятив «космічним офортам» власну статтю «Космос у моїй творчості», у якій писав: «Мне хочется передать в моих “космических” циклах <...> масштабы Вселенной, ее цельность, то, что увидено человеком на пороге космической эры с начала освоения космоса. Размышления о Вселенной, обретенная ныне возможность особенно ярко представить Землю как планету, как частицу космоса, объять ее всю целиком, составляют важную часть духовного мира современного человека <...>. Предстояло, да и предстоит еще, найти художественно достоверную, убедительную интерпретацию событий, в которых сам художник не участвует, точно, выразительно воплотить навеянные этими событиями художественные образы, отражающие мысли и чувства современников. Ведь во второй половине нашего века по-новому увиделись не только масштабы космических пространств, но и единство, неделимость времени, в котором существуют Вселенная, космос, Земля. Меня это заставило с новой силой ощутить связь времен, представить прошлое как бы непроходящим, длящимся, сохраняющим свое живое значение и сегодня. Поэтому в моих офортах планеты олицетворены образами, которые хотелось максимально приблизить к миру античной пластики, античному идеалу красоты. Таковы листы “Венера”, “Земля”» [19, с. 49].

<sup>6</sup> При цьому мистецтвознавці підкреслюють «зрозумілість» метафор і образів, застосованих А. Чебикінін: «Романтик і мрійник, він з великою щирістю і задушевністю відтворив світ мрій і світ вічно живої природи. Його твори чарують поетичністю, трепетною чистотою. <...> Йому не властиве споглядання взагалі, віддалене від життя поетичним флером. Навпаки, він відзначається спокійною енергією і ясністю <...> об’єднуюче начало творів – прагнення до багатозначності образу, до внутрішньої змістовності. <...> Багатство смислових асоціацій досягається майстерним технічним прийомом. І справа навіть не в експресії фактури, в додаткових колірних планах, не в чіткості відбору натурального матеріалу, а в глибині одухотвореності кожного втіленого задуму. Така емоціональна поетика образів при логічній композиційній побудові приходиться до кожного художника не відразу, не випадково. За цим стоїть величезна праця, постійне творче горіння. Твори А. Чебикіна високоінтелектуальні. Саме інтелект, культура майстерності вберегли його від формалістичного трюкацтва. Поетика неможлива без метафор. Є вони і у Чебикіна. Але це не ті метафори, що подеколи зустрічаються у творах художників-графіків, які, подібно до древніх криптограм, важко розшифровувати. Чебикін завжди пам’ятає про об’єкт, не розчиняє його у власному “я”. <...> автору підвладне перевтілення поезії оточуючого світу в образний лад художнього твору. Внутрішня мелодійність, музикальність – ще одна якість творів Чебикіна» [5, с. 25].

<sup>7</sup> Зазначимо також, що О. Федорук у своїй монографії про художника, аналізуючи триптих «Всесвіт», відмовляється від його «трактування», зосереджуючись виключно на «формі» твору: «Семантичне поле аркушів охоплює вузли алегоричного значення, де тканина єдиного простору немовби розщеплюється на конкретні географічні відстані землі, при тім матерія аркуша перетворюється у вузол складних (у межах часу) переплетень сюжетної інтриги. Пластика форми стає дедалі витонченіша, сама форма регулює просторові ритми, наповнені динамічними сплесками ліній, – то прямих, то закорінені на рухах вертикалі-горизонталі, то скручених у тугий жмуток, то невгамовно заокруглених у спіральні кола. Фактично простір аркуша є визначальним стосовно суті пластичної форми, перетворюючи її рух у знаково-емоційні мотивації метафоричного характеру. Отже, у просторі аркуша не залишається “білих



порожнин” сцени, події, образи, які виникають на площині, вступають у взаємозв’язок, часто опосередкований» [17, с. 81].

<sup>8</sup> Л. Бондар пише про них: «Могутнім фігурам-алегоріям тісно у просторі кола. Гра форм кола і прямокутника підкріплена в русі м’якими переходами яскравих кольорів сонячного спектра» [5, с. 26]

<sup>9</sup> На відміну від пейзажу, натюрморт у 1970–1980-х роках був дуже популярним у творчості художника. Правда, йшлося лише про один його вид – зображення квітів. Назвемо хоч би такі роботи, як «Лілеї» (1974 р., папір, суха голка), «Півонії» (папір, туш, пензель), «Півонії» (обидві – 1980 р., папір, туш, пензель), «Суха квітка» (папір, вуглина, сангвіна), «Культбаба» (обидві – 1983 р., папір, кулькова ручка), «Біла азалія» (папір, вуглина, сангвіна), «Волошки» (обидві – 1984 р., папір, олівець), «Екзотична квітка» (1989 р., папір, туш, перо).

<sup>10</sup> О. Федорук у монографії про А. Чебикіна дає диптиху «Зимовий сад уночі» розгорнуту й захоплену характеристику [див.: 17, с. 89–98]. Дещо інші інтонації вбачає в диптиху Ю. Белічко: «Сповнені драматизму і філософсько сумного роздуму два варіанти одного мотиву “Зимовий сад уночі” (1985), на якому безжальне місячне коливо світиться над покрученими часом, благально здійснятими вгору стовбурами яблунь, жорстко перехрещеними лініями віконниць. Це теж седнівський сад, дерева якого ніби зримо тримають тягар пам’яті про минуле» [4, с. 7].

<sup>11</sup> О. Іваненко зараховує «Перехожих» до відносних, але невдач графіка: «В творчості А. Чебикіна відчутне боріння. Але тут протидіють начала – ліричне і драматичне. Художник намагається поєднати їх, звертаючись до серйозних, суспільно значущих тем. Але поки що більше впевненості і проникливості він виявляє на імпровізаційно-чуттєвому, ліричному рівні, ніж на умоглядному, конструктивно-драматизованому. І тому, незважаючи на публіцистичність, актуальність проблеми – загибель природи і байдужість людей в серії “Перехожі”, де автор традиційно постає чудово оснащеним технічно, – аркуші загалом не викликають необхідної сили впливу через надмірну відвертість, дидактичність сюжетної і графічної драматургії» [7, с. 8].

<sup>12</sup> О. Федорук говорить про її «виняткове значення в житті» художника [17, с. 109]. «Поїздка була організована Спільною художників СРСР та американською організацією мистців, що працювали над темою космосу. Вона виконувалася в рамках ідеї космічних досліджень радянсько-американських програм з освоєння космічного ландшафту. Група побувала в космічному центрі в Пасадені – у знаменитому центрі НАСА». Результатом поїздки стали «десятки офортів, акварелей, малюнків сангіною» [17, с. 109].

<sup>13</sup> Як «пролог» чи навіть «епіграф» можна згадати також малюнок «Автопортрет з музою» (1973 р., папір, олівець).

1. Баранович Л. Причетність. *Прапор комунізму*. 1984. 10 липня.
2. Баранович Л. Як річка починається з струмків. *Прапор комунізму*. 1988. 29 травня.
3. Баранович Л. Маленька зірочка земля. *Київський вісник*. 1990. 18 листопада.
4. Белічко Ю. Одкровення. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 3. С. 5–8.
5. Бондар Л. Світ образів А. Чебикіна. *Образотворче мистецтво*. 1984. № 5. С. 25–26.
6. Веселка над горизонтом. *Вінницька правда*. 1984. 9 лютого.
7. Іваненко О. Естамп: тенденції образно-пластичних рішень. *Образотворче мистецтво*. 1987. № 3. С. 8–10.
8. Котрих він знає і любить. *Культура і життя*. 1987. 16 березня.
9. Лагутенко О. Феномен творчості Андрія Чебикіна: мистецтвознавче дослідження. Київ : Криниця, 2016. 376 с.
10. Михайлов Н. О времени и о себе. *Творчество*. 1985. № 7. С. 27–29.
11. Морозова В. Графические образы. *Днепр вечерний*. 1984. 8 июля.
12. Носова А. Світ його ровесників. *Дніпро*. 1978. № 9. С. 118–122.
13. Площанська П. Сплав ліричності і романтики. *Вінницька правда*. 1987. 24 березня.
14. Розанова Н. Поезія космосу. *Вечірній Київ*. 1986. 24 квітня.
15. Сатаєва Т. Таємниці Всесвіту. *Вечірній Київ*. 1978. 3 березня.
16. Світлицький О. Всесвіт Андрія Чебикіна. *Літературна Україна*. 1987. 23 квітня.

17. Федорук О. Андрій Чебикін – крила щедрої душі. Київ, 2004. 287 с.
18. Чебыкин А. Главная тема творчества – наш современник. *Искусство*. 1978. № 10. С. 23.
19. Чебыкин А. Космос в моем творчестве. *Искусство*. 1980. № 4. С. 49–50.
20. Чебикін А. Графіка : каталог. Київ, 1990.

### References

1. Baranovych L. (1984) Prychetnist [Being Concerned]. *Prapor komunizmu* [Banner of Communism]. July 10.
2. Baranovych L. (1988) Yak richka pochynayetsja z strumkiv [As Brooks Form a River]. *Prapor komunizmu* [Banner of Communism]. May 29.
3. Baranovych L. (1990) Malenka zirochka zemlia [The Little Star Earth]. *Kyyivskyi visnyk* [The Kyivan Herald]. November 18.
4. Belichko Yu. (1991) Odkrovennia [Revelation]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Art]. No. 3, pp. 5–8.
5. Bondar L. (1984) Svit obraziv A. Chebykina (The World of Images by A. Chebykin). *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Art]. No. 5, pp. 25–26.
6. (1984). Veselka nad horizontom [A Rainbow above the Horizon]. *Vinnytska pravda* [The Vinnytsia Truth]. February 9.
7. Ivanenko O. (1987) Estamp: tendentsiyi obrazno-plastychnyh rishen [Engraving: Trends of Figurative and Plastic Solutions]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Art]. No. 3, pp. 8–10.
8. (1987) Kotrykh vin znaye i liubyt [Whom He Knows and Loves]. *Kultura i Zhyttia* [Culture and Life]. March 16.
9. Lahutenko O. (2016) *Fenomen tvorchosti Andriya Chebykina: mystetstvoznavche doslidzhenia* [The Phenomenon of Andriy Chebykin's Creation: An Art Critical Study]. Kyiv: Krynitsia, 376 pp.
10. Mihaylov N. (1985) O vremeni i o sebe [About Time and Myself]. *Tvorchestvo* [The Creation]. No. 7, pp. 27–29.
11. Morozova V. (1984) Graficheskiye obrazy [Graphic Images]. *Dnepr vecherniy* [The Evening Dnieper]. July 8.
12. Nosova A. (1978) Svit yoho rovesnykiv [The World of His Coeval]. *Dnipro* [The Dnieper]. No. 9, pp. 118–122.
13. Ploshchanska P. (1987) Splav lirychnosti i romantyky [The Fusion of Lyricism and Romanticism]. *Vinnytska pravda* [The Vinnytsia Truth]. March 24.
14. Rozanova N. (1986) Poeziya kosmosu [The Poetry of Space]. *Vechirniy Kyiv* [The Evening Kyiv]. April 24.
15. Satayeva T. (1978) Tayemnytsi Vsesvitu [Mysteries of the Universe]. *Vechirniy Kyiv* [The Evening Kyiv]. March 3.
16. Svitlytskyi O. (1987) Vsesvit Andriya Chebykina [The Universe of Andriy Chebykin]. *Literaturna Ukrayina* (Literary Ukraine). April 23.
17. Fedoruk O. (2004). *Andriy Chebykin – kryla shchedroyi dushi* [Andriy Chebykin is Wings of Generous Spirit]. Kyiv: Emma, 287 pp.
18. Chebykin A. (1978) Glavnaya tema tvorchestva – nash sovremennik [The Dominant Theme of Creation is Our Contemporary]. *Iskusstvo* [Art]. No. 10, p. 23.
19. Chebykin A. (1980) Kosmos v moyom tvorchestve [Space in My Works]. *Iskusstvo* [Art]. No. 4, pp. 49–50.
20. Chebykin A. (1990) Hrafika: kataloh [Graphic Works: A Catalogue]. Kyiv.

### SUMMARY

The article is dedicated to the early (the 1970s–1980s) works of the famous Ukrainian graphic artist, the People's Painter of Ukraine, rector of the National Academy of Fine Arts and Architecture, president of the National Ukrainian Academy of Arts Andriy Chebykin. At that time the

artist has worked mainly in the etching technique (including coloured eau-forte), as well as the latter's varieties – aquatint and soft lacquer. A. Chebykin is a co-author of a textbook *The Etching Technique* (1978). However, the artist has appealed equally to lithography and drawing. Triptych *The Village of Obradove* (1970) is known as his first success. Traditions of the *Sixties* have run through it. The series *Soldiers' Everyday Life* (1972–1975) and numerous *cosmic*-themed works (series *Space Etchings* (1970s), *Planets* and *Universe* (both – in 1976), *Space – Earth* (1986)) have appeared in the following years. The work has lasted for almost a decade. It should be noted that the poetic character has become the most significant feature of A. Chebykin *cosmic* works, while unexpected and already completely *informal* disturbance and even genuine tragic element have emerged on separate sheets. Active use of symbols, sometimes very subjective ones, is also typical for him. The series *Under Peaceful Sky* (1984–1985) is distinguished by both its somewhat demonstrative renunciation of monumental themes and attention to intimate, small-scale, solely family plots. Both these trends are the peculiarities of the 1970s–1980s Ukrainian art. The diptychs *Summer* (1978), which consists of the etchings *Brook* and *Lark* with perceivable *Dovzhenko* intonations, as well as *Winter Garden at Night* (1985) are the works of exalted and lyrical character. The artist's disquietude with environmental problems is appreciable in the cycle *Passers-By* (1987) as a trace of Chernobyl events. The turn of the next decade has become for the artist a period of active search for fresh methods, new plots and new artistic language. However, it is impossible to comprehend A. Chebykin modern works without the analysis of his early etchings and lithographies.

**Keywords:** Andriy Chebykin, Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s, easel graphic arts, etchings, lithography.