

**Ламонова О.В.**

*кандидат мистецтвознавства, н. с. відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

## ТВОРЧІСТЬ СВІТЛАНИ ДУБЦОВОЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ 70-80-Х РР. ХХ СТ.

*Анотація.* У статті аналізуються зміни, які відбулися в українській книжковій графіці на протязі 1970-1980-х рр., і розглядається творчість художниці Світлани Дубцової зазначеного періоду як характерний приклад цих змін.

**Ключові слова:** С. Дубцова, українська книжкова графіка 1970-х рр., українська книжкова графіка 1980-х рр.

*Аннотация.* Ламонова О. В. Творчество Светланы Дубцовой в контексте украинской книжной графики 70-80-х гг. XX в. В статье анализируются перемены, произошедшие в украинской книжной графике в 1970-1980-х гг. Творчество художницы Светланы Дубцовой (1944-2008) в указанный период рассматривается как характерный пример этих перемен.

**Ключевые слова:** С. Дубцова, украинская книжная графика 1970-х гг., украинская книжная графика 1980-х гг.

*Annotation.* Lamonova Oksana. Works by Svitlana Dubtsova in context of Ukraine graphic art 1970-1980s. Svitlana Dubtsova (1944-2008) is outstanding graphic artist 1970-2000s. Her works are typical example of Ukrainian graphic art 1970-1980s. Book illustrations by Svitlana Dubtsova are being analysed.

**Key words:** S. Dubtsova, Ukrainian book graphics 1970s, Ukrainian book graphics 1980s.

**Постановка проблеми.** На початку 70-х років в українському мистецтві відкривається новий період. Зміни відбулися як у станковій, так і в книжковій графіці. Творчість Світлани Дубцової є, з одного боку, цікавим і виразним прикладом цих змін, а з іншого – яскравим і вельми оригінальним явищем у вітчизняній графіці 1970-1980-х рр. Робота виконана в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Проносу подяку Каменському краєзнавчому музею (Пензенська обл., РФ) і особливо науковому співробітнику музею Соїновій Г. Б. за допомогу в роботі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На жаль, оригінальна й надзвичайно цікава творчість Світлани Дубцової майже не вивчена. Головними публікаціями про неї і досі залишаються статті В. Морозової, перша з яких є вступом до каталогу першої персональної виставки художниці<sup>1</sup>, а друга – оглядом цієї ж виставки в журналі «Образотворче мистецтво»<sup>2</sup>. Певна інформація про художницю міститься також у довідникових виданнях<sup>3</sup>.

**Формування цілей статті.** Проаналізувати творчість Світлани Дубцової 1970-1980-х рр. в контексті змін, які відбулися в українській графіці зазначеного періоду.

**Результати досліджень.** На початку 70-х років в українському мистецтві відкривається новий період, який характеризується перш за все увагою до оформлення та його різновидів (нерідко це унікальні «авторські техніки»), а також популярністю великих станкових серій. Мистецтвознавці зазначають й інші його особливості, притаманні, втім, не лише графіці, але й мистецтву в цілому: «... радянські художники дедалі менше уваги приділяють зовнішнім проявам життя народу, його зв'язку з землею і більше – психології людської особистості, її складному і суперечливому мікросвіту... дана тенденція набуває масового характеру, що стимулює розвиток інтелектуального начала в мистецтві»<sup>4</sup>. «Поступово уявлення про «місто» і про «дім» починають різнитися. Місто – це стримка, нерідко пригнічуюча людину стихія, дім – все більш і більш індивідуальне людське середовище, що залишає людину наодинці з собою і зі всім безпосередньо йому близьким. Образи домашнього життя... тепер починають інтенсивно відроджуватися»<sup>5</sup>. Наступна тенденція, безумовно, пов'язана з попередньою: «Несподівано актуалізуються ті жанри, які до того мали стійке другорядне значення і які, по суті, не були здатні витримувати великих змістових навантажень. Це передусім

<sup>1</sup> Светлана Дубцова. Графика.: Каталог выставки. – Дн., 1984.

<sup>2</sup> Морозова В. Світ образів Світлани Дубцової// Образотворче мистецтво.– 1985. – №2. – С. 31-32.

<sup>3</sup> Художники Днепропетровщины.: Биобиблиографический справочник. – Дн., 1991.; Энциклопедия современной Украины.– Т.8. – К., 2008. – С. 494.

<sup>4</sup> Яців Р. Львівська графіка. 1945-1990. Традиції та новаторство.– К., 1992.– С. 72.

<sup>5</sup> Поспелов Г. Ещё о периодизации советского искусства. Цит. за: Яців Р. Львівська графіка. 1945-1990. Традиції та новаторство. – Там само.

Надійшла до редакції 26.10.2012

красвид і натюрморт»<sup>6</sup> – «Зосереджуючи увагу на інтимних процесах в людині, художники водночас метафоризують предметний світ, який інколи свідомо будується як певний «комплект метафор»<sup>7</sup>. Крім того, «Твори образотворчого мистецтва першої половини 70-х років деякі дослідники розглядають крізь призму художницького сприйняття і авторської інтерпретації часу як образної категорії. Характерно, що проблема категорії часу актуалізується саме в 70-х роках»<sup>8</sup>. При цьому про графіку 70-х рр. Р. Яців пише: «твори майже не піддаються типологічній класифікації, настільки різними були в той час напрями творчих пошуків. Кожен з них позначений індивідуальною манерою виконання, включаючи всі рівні ідейно-художньої структури»<sup>9</sup>.

Дещо кумедно, але кінець «тотального захоплення ліноритом» мистецтвознавці зустріли з помітним полегшенням, схвалюючи навіть зміну «загально-го вигляду» виставкових експозицій<sup>10</sup>. Позитивні

<sup>6</sup> Там само – С. 76. Продовження цитати: «В натюрморті постановочні завдання витісняються цілим рядом завдань, які випливають з його визначення як «тихого життя». Крім того, цей жанр збагачується і утверджується завдяки поширенню в графіці зображень з мотивами інтер'єра» (Там само. – С. 76-77.). Одночасно «портрет-картину» Р. Яців розглядає не як жанр, а як «образну форму».

<sup>7</sup> Там само. – С. 94-95.

<sup>8</sup> Там само. Див. також: Каменский А. Время как образ// Искусство. – 1985. – №12.

<sup>9</sup> Яців Р. Вказ. праця. – С. 75.

<sup>10</sup> Наведемо кілька досить характерних цитат: «Захоплення чорно-білою ліногравюрою останнім часом призводить до певного штампу, до небажаної одноманітності» (Шпаков А. На передовій лінії мистецтва // Образотворче мистецтво. – 1970. – №3. – С. 21), «... в офорті радує індивідуальність почерків кожного окремого майстра, виявлення глибоко особистих думок і почуттів, що знаходять самобутнє вираження в графічних прийомах і манері штриха» (Там само. – С. 22), «офорт і зовсім незначна кількість рисунків олівцем і пером справляють враження світлої плми на фоні чорних ліногравюр» (Там само. – С. 22); «Тут і темпераментна за штрихом гравюра на лінолеумі; і гранична витонченість роботи штихелем в ілюстрації; офорт, який несподівано відродився в новому обличчі у всіх його варіаціях, зокрема у використанні акватинти; узагальнені, близькі до монументальності прийоми в естампі і деталізована сюжетність книжкової ксилографії. І поруч – торжествуюча колоритність акварелі і стримана витонченість рисунків олівцем та пером, рідше – пластичність лінії фломастера» (Кравченко К. Українська графіка// Образотворче мистецтво. – 1972. – №5. – С. 7); «Жорсткі ритми, контрастні зіставлення площин ліногравюри поступаються місцем сріблястості штриха графічного олівця, м'якому літографічному штриху чи оксамитовості офорта... Зменшення форматів також виявляє внутрішні конструктивні зміни. Декоративність розчиняється рухомістю простору. Художник м'яко ліпить об'єми, відтворює світло-повітряне середовище, не турбуючись про карбовно-лаконічну чіткість контурів і форм, передає природну атмосферу буття. Не романтично піднесений над повсякденністю світ, а звичайно і просто буденність, у якій художник знаходить поезію й чарівність, постає перед нами. Жодна подробиця, жодна деталь, як важлива частка картини сучасного буття, не випадає з поля зору митця» (Чуліпа І. Тенденції розвитку сучасної української графіки// Образотворче мистецтво. – 1976. – №4. – С. 13-14); «... як кілька років тому офорти і літографії були рідкісним явищем серед буйного засилля ліногравюр, так зараз нечисленними є саме ліногравюри. Гравюра на металі, літографія, натурний рисунок олівцем,

емоції викликала також відмова від гравюр великого розміру, «прагнення станкової графіки стати справді станковою»<sup>11</sup>, навіть камерною<sup>12</sup>.

Від митців попереднього періоду (і своїх учителів в буквальному значенні цього слова) художники 70-х років<sup>13</sup> перейняли розуміння графіки як абсолютно самостійного і самоцінного мистецтва, яке не потребує живописних «підпорок» і здатне втілити ту чи іншу думку суто власними засобами й методами. Крім того, художники 70-х років зберегли інтерес до мистецтва книги. Однак на відміну від своїх учителів, вони не стільки відроджували й підтримували традиції українського книгодрукування, скільки вдавалися до цікавих експериментів. До того ж розпочався процес, який який В. Ляхов визначив як «розкнижування» книжкової графіки. Рішення, що їх пропонува-

кульковою чи авторучкою явно переважають на виставці, і тому особливо приємними серед загального сріблястого колориту офортів видавалися насичені акценти небагатьох ліногравюр. Гарно оживлювали експозицію барвисті гуаші...» (Кравченко К. Українська графіка. – С. 19). А Л. Дмитрова, пишучи про V Республіканську виставку естампу (і зазначаючи зміну «у співвідношенні графічних технік, до яких вдаються зараз художники» – «Не випадково симпатії багатьох графіків віддані нині оформу, сильному своїми гострими і гнучкими сповненими виразності лініями, широким тональним діапазоном, а також літографії, якій властива особлива пластичність, проможність передати всю складність психологічної характеристики. Втратила багатьох прихильників ліногравюра...»), наводить таку статистику: 247 творів (119 авторів), майже половина – офорти, по чверті – ліногравюра і літографія, кілька робіт – ксилографія (Дмитрова Л. Естамп-74// Образотворче мистецтво. – 1974. – №5. – С. 10). На початку 80-х рр. улюблена техніка графіків-шестидесятників отримала таку характеристику: ліногравюра «на жаль... все ще користується старим багажем прийомів. Аркуші... здаються сьогодні невинувато великими. Колись притаманна ліногравюрі експресивність поступила місцем афектованості персонажів, сцен. Вже не задовольняє схематичність штрихування... Архіюючий напрямок притаманній ліногравюрі і в книжковій графіці» (Костюченко М. Активність пізнання життя// Образотворче мистецтво. – 1981. – №2. – С. 13). На VIII Республіканській виставці естампу експонувалися твори в таких техніках: «Офорт класичний і м'який лак, акватинта, меццо-тинто, суха голка, офорт чорно-білий і кольоровий, літографія і ліногравюра, чорно-біла та кольорова, гравюра на міді, гравюра на пластику» (Дмитрова Л. Український естамп на початку 80-х років// Образотворче мистецтво. – 1982. – №4. – С. 18). Р. Яців, маючи на увазі офорт і літографію, додає: «Обидві техніки більшою чи меншою мірою імітують оригінальний рисунок» (Яців Р. Вказ. праця. – С. 81-82).

<sup>11</sup> Дмитрова Л. Естамп-74. – С. 10. Дослідниця пише про «Оте заповнення в останні роки графічних експозицій величезними, схожими між собою аркушами ліногравюр, з площинами яких самому художникові нелегко було справитися, не вдаючись до монументальних форм...» (Там само) і про те, що «нема потреби графікам користуватися послугами монументального та народного декоративного мистецтва чи то плаката» (Там само).

<sup>12</sup> У 70-х рр. виникає нова форма графіки – «мала», або «мініатюрна». Камерність і інтимність «малої графіки» були вже майже демонстративними. Нова форма користувалася популярністю в республіках Прибалтики, мала свої прихильників і в Україні (Львів).

<sup>13</sup> Тут перш за все треба назвати такі імена, як В. Чебанник, В. Ульянова, М. Компанець, В. Руденко, В. Перевальський, В. Лопата, Г. Галинська, В. Гордійчук, Р. Масаутов, М. Грох, Б. Тулін, О. Івахненко, С. Якутович, І. Остафійчук, Б. Сорока, Г. Левицька.

ли молоді художники книги, все частіше полягали у відмові від завойованого такою дорогою ціною синтезу. Напруженість сперечань навколо тих чи інших нових творів книжкового мистецтва стала помітно спадати<sup>14</sup>. Графіки 70-х рр., яких Ю. Герчук не без іронії назвав «неслухняними нащадками», поверталися до станкової серії, що мала з текстом, який ілюструвала, більш тонкі й складні зв'язки.

Цікаво, що «розкнижування» не вважалося чимось катастрофічним. На захист нової ситуації у книжковій графіці наприкінці 1970-х – початку 1980-х рр. активно виступив К. Костюченко. Почавши з обережного «В останній час станковий і книжковий види графіки зблизилися»<sup>15</sup>, він пізніше вважав «розкнижування»<sup>16</sup> цікавим і плідним шляхом, рішуче застерігаючи від спонукання графіки до будь-якого «книжкового пуризму»<sup>17</sup>. Втім, однозначної відповіді на питання, чи може така графіка вважатися власне «книжковою», дослідник не дає: «Як бачимо, існує подвійний диктат книги – як цілісності конструктивної і літературно-образотворчої. Чи можливий сьогодні синтез цих двох завдань – образотворчого і конструктивного...? Виставка (IV республіканська виставка «Художник і книга» – О. Л.) не дала відповіді на запитання. Замість синтезу засвідчена швидше «нестійка рівновага»<sup>18</sup>.

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

<sup>15</sup> Костюченко М. Горизонти творчості // Образотворче мистецтво. - 1978. - №6. - С. 11.

<sup>16</sup> Наведемо кілька характерних цитат: «В останні роки у всесоюзній мистецтвознавчій пресі дискутується питання про «розкнижування» книжкової графіки, про її станковізацію. Дійсно, інколи важко відчутти різницю між станковою та книжковою графікою якогось художника.... Доки існує взаємозв'язок поезики тексту і поезики ілюстрації, доти графіка – книжкова, незалежно від прийомів макетування книги, наявності чи відсутності буквиць та заставок. Тільки інколи станковізація призводить до втрати відчуття специфіки книги...» (Костюченко М. Книжкова ілюстрація: здобутки та проблеми // Образотворче мистецтво. - 1981. - №5. - С. 10); «... не слід загострювати проблем «розкнижування» книги, станковізації книжкової ілюстрації, бо кожний конкретний випадок потребує і конкретної оцінки» (Його ж. Художник-ілюстратор і сьогоднішня книжкова графіка // Образотворче мистецтво. - 1984. - №2. - С. 4); «...маємо засвідчити збагачення суто книжкової графіки образністю станкових видів мистецтва» (Там само).

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само. - С. 6. Ще одна характерна цитата: «... важко сказати, як вони (роботи) будуть сприйматися безпосередньо в книзі, чи не втратять від того, що стануть книжковою сторінкою. Звичайно, місце вже існуючої художньої моделі прочитання літератури в книзі знайдеться. Але специфіка книги як конструктивної єдності багато важить для цілісності художнього образу ілюстрації. На виставці було показано ряд цікавих зразків саме конструкторського підходу до ілюстрування книг. Належать вони переважно художникам експериментальної лабораторії Держкомвидаву УРСР... Тут можна говорити про точність композиції, віднайденість елементів оформлення, оригінальність приймів, динаміку розвитку ілюстрацій в тексті. Загалом наявний увесь комплекс кращих засобів творення книги

Наступна виставка («Книга-86») підтвердила, що «У нинішній книжковій практиці ілюстрація – основа всього книжкового блоку»<sup>19</sup>.

Ще більш рішуче став на бік розкнижування Ю. Белічко, говорячи про нові ілюстрації Г. Якутовича: «Прагнення видавництва до строго архітектонічної побудови книги нерідко сковує митців, бо орієнтує їх на рішення суто конструктивних завдань. Звертаючись до станкових ілюстрацій, художники вільно і максимально повно висвітлюють своє розуміння образного змісту літературного твору»<sup>20</sup>.

Лідер графіків-шістдесятників Г. Якутович віддав належне «розкнижуванню» в ілюстративних циклах до «Слова о полку Ігоревім» і «Повісті временних літ» твору»<sup>21</sup>. Ще один представник «старої гвардії» – С. Адамович – зберіг вірність принципам синтезу, але продовжував розпочаті ще в ілюстраціях до «Землі» О. Кобилянської експерименти по зближенню книжкової графіки із кінематографом<sup>22</sup>.

Але, звичайно, ситуацію в українській графіці визначали не інтерес до офорту і навіть не «розкнижування». Новий етап характеризувався радикальною і досить швидкою зміною самої графічної мови, її засобів і принципів<sup>23</sup>. Виразний, емоційно

як конструктивно-змістового цілого. Однак не полишає враження, що художники були десь індіферентні до власне тексту книг, могли б на цьому ж рівні виконати оформлення і будь-якого іншого літературного твору, не торкаючись глибоко чарівності саме творчості письменника. Може, саме тому більшість робіт художників-конструкторів – це оформлення наукової, публіцистичної, а не художньої літератури, яка потребує вирішення образу у співвіднесенні з художнім словом, його стилістикою і образністю» (Там само. - С. 6).

<sup>19</sup> Костюченко М. «Книга-86» // Образотворче мистецтво. - 1987. - №1. - С. 10. У цій статті з'являється також термін «творчість «за мотивами» літератури» (графіка Ю. Чарішников).

<sup>20</sup> Белічко Ю. Відданість темі // Образотворче мистецтво. - 1981. - №4. - С. 21.

<sup>21</sup> «Вживши три складні розвороти (відповідно до трьох мов перекладу), він зумів охопити в них увесь мікрокосм поеми. Кожний розворот має своєрідний «вхід» і «вихід» з цілком реалістичним трактуванням сюжету, внутрішня ж частина має багатопланову образно-метафоричну побудову. В ній... художник порушує межі простору і часу, персоналізує сили природи. На відміну від епічної величч, монументальності реалістичних мотивів, у внутрішній частині розворотів багато руху, динаміки. Художник знову продемонстрував виключну майстерність і високе володіння складною технікою офорту. ... вже в наступному році він створив серію станкових офортів-диптихів за мотивами «Слова» (1978). ... На сучасному етапі розвитку книжкової графіки створення Г. Якутовичем серії є симптоматичним. Воно знаходить аналогі і в творчості інших художників». (Там само). Характерно, що перший ілюстративний цикл Г. Якутович виконав у техніці офорту, другий – малюнку пером.

<sup>22</sup> «Художник розгортає цикл ілюстрацій так, щоб читач наче потрапив у інший вимір, гостро відчув не тільки добу, а й невпинний плін часу... Він не обмежує уяву читача однозначним рішенням, а вводить до своїх ілюстрацій багатоплановість, іноказання, притаманну тільки цьому твору візуальну символіку» (Авраменко О. Покликання Сергія Адамовича // Образотворче мистецтво. - 1986. - №5. - С. 18).

<sup>23</sup> В «офіційних» публікаціях («Коли вимовляєш слово «українська графіка», в уяві постає яскрава багатоманітність талантів тих митців, для чиєї творчості



Ілюстрація до роману М. Сервантеса «Дон Кіхот»,  
1980 р., папір, туш, перо



Ілюстрація до комедії В. Шекспіра «Два веронці»,  
1980 р., папір, туш, перо

насичений лаконізм, майже плакатна ясність і пев-

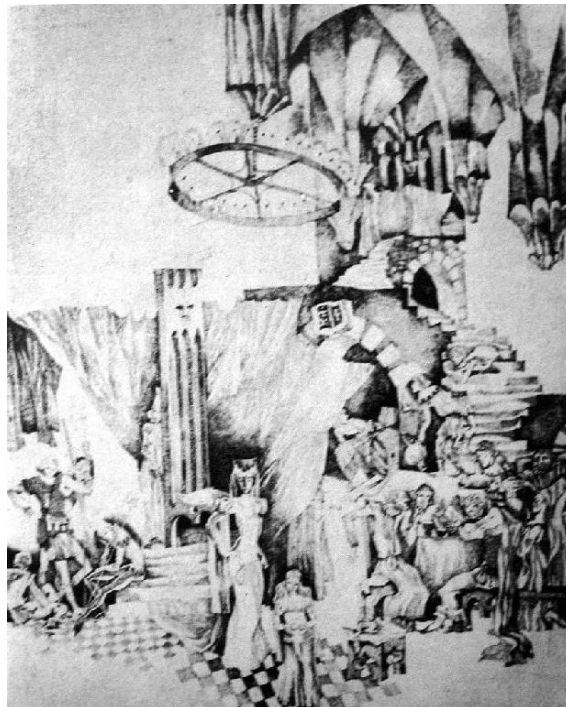
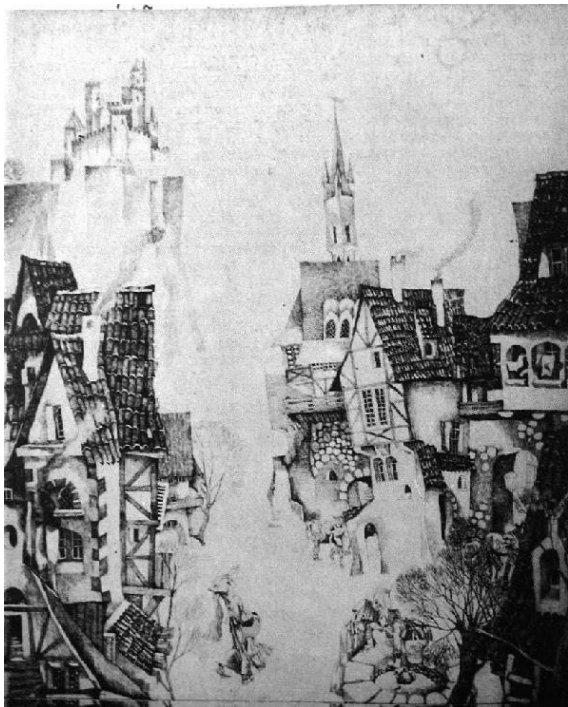
характерні народність образів, життєлюбність, пристрасна зацікавленість людиною соціалістичного світу, міцне національне коріння» (Кравченко К. Українська графіка.- С. 7) – тощо) небезпека відчувається вже на початку 70-х рр.: «Художники прагнуть осмислити й узагальнити історичні звершення народу на кожному етапі його шляху. Цілком природне бажання. Зрозуміла і необхідність широкої символіки як одного з образних засобів втілення, до якого так активно звертаються і монументалісти, і плакатисти, і живописці, і скульптори і графіки. І все ж варто серйозно замислитися, чи не перетворилась символіка для нашого мистецтва на модну, широко розрекламовану пошесть? Чи не загрожує вона багатству реального змісту і форм, чи не призведе зрештою до нівелювання окремих видів і форм образотворчого мистецтва?» (Шпаков А. На передовій лінії мистецтва.- С. 19). І трохи далі: «В останні роки у мистецтві, слідом за літературою, поширилося модне визначення «інтелектуальної» творчості як такої, що на практиці протиставляється реалізму і чомусь вважається глибшою і вищою за нього. В роботах «інтелектуалів» ми спостерігаємо палке прагнення до символів космічного масштабу, до лаконізму і скованості композиції, до філософської зосередженості, до первісного примітивізму форм, смислової багатозначності, асоціативного прочитання кожної деталі композиції». (Там само). Як негативні приклади у статті згадуються твори Г. Галкіна, В. Ленчина, Г. Добриніна, О. Мартинця. Графік-шістдесятник О. Губарев був значно лояльнішим («У творчості художників, особливо молодшого покоління, розширюється діапазон образно-пластичної мови. Ускладнюється технічне виконання з метою повнішого розкриття внутрішнього світу людини і її оточення. В композиційних рішеннях більш на явно використовуються пластичні прийоми, притаманні кіно, театру, фотографії. Частю від такого взаємовпливу, взаємопроникнення роботи втрачають свою зображальну ясність... Нині ряд митців або відмовляються від принципу декоративності, або ж ця декоративність змінюється, стає все ускладненішою в часовому і просторовому рішенні аркуша, що несе великий, трудно засвоюваний глядачем потік образотворчої інформації. Ускладненість декоративних елементів часто призводить до втрати у творі основного композиційного, а в

на монументальність графіки 60-х рр. залишилися у минулому. Основною чи, в усякому разі, однією з важливіших тенденцій українського мистецтва 70-х рр. в цілому і графіки зокрема стала асоціативно-метафорична<sup>24</sup>, причому надзвичайно плідною для неї стала виявилася сфера книжкової графіки<sup>25</sup>. Навіть ті

ряді випадків і смислового центру. Робоче поле аркуша перетворюється на малозрозумілу арабеску. Для досягнення найбільшої виразності (за задумом автора) використовується «змішана техніка». В одному випадку звернення до такого технічного прийому допомагає успішному рішенню завдання, поставленого художником, в другому – дає протилежні наслідки: глядач, незважаючи на великий труд автора, який показав повне володіння всіма технічними можливостями, залишається байдужим до зображуваного... Ряд робіт... засвідчує широке використання сучасними митцями графічного мистецтва досягнень своїх попередників. Попередників близьких і далеких. Сучасники творчо переосмислюють і засвоюють і спадщину 20-30-х років радянської графіки, а досягнення вітчизняної та зарубіжної графіки минулих століть... в роботах авторів, котрі ще не сформувалися, ...традиції перетворюються на цитування класиків, імітацію високого мистецтва, зовнішнє наслідування, виявлення своїх найслабших сторін» (Губарев О. Шляхи сучасного українського естампа// Образотворче мистецтво.- 1978.-№5.- С. 12-13) і пропонував організувати експериментальну графічну майстерню СХУ.

<sup>24</sup> Термін «асоціативне мистецтво» був запропонований В. Маніним, який визначає його як вищий рівень художнього мислення – за допомогою «розгорнутої тропної системи зв'язків, переважно натяжками, порівняннями, уподібненнями, метафорами, іносказаннями тощо» (Манін В. О некоторых типологических свойствах советского искусства крица 50-х – начала 70-х годов// Советское искусствознание 79.- М., 1980.- Вып. 2.- С. 14).

<sup>25</sup> «Одну з основних тенденцій українського мистецтва 1970-х років багато мистецтвознавців визначає як асоціативно-метафоричну. Вона на той час існувала в живопису, переважала в станковій графіці й, природно, побувала в ілюстрації. Подвійний ряд образів – літературний (словесний) та образотворчий (а саме, графічний) – сприяли



Ілюстрації до казки Г.-К. Андерсена «Дикі лебеді», 1978 р., папір, олівець

митці нової генерації, які свідомо спиралися на досягнення своїх попередників як на важливі для себе зразки (як от В. Лопата, пізніше М. Стратилат), демонстрували у своїх творах досить парадоксальне поєднання їхніх рис із асоціативно-метафоричними

розвитку цього напрямку в книжці», – пише, наприклад, Л. Авраменко (Історія українського мистецтва. – Т. 5.: Мистецтво ХХ століття. – К., 2007. – С. 543). Л. Авраменко в українській ілюстрації 1970-х рр. виділяє також «оповідну» та «романтичну» лінії інтерпретації художнього тексту, але зазначає, що вони досить часто «розчиняються» в асоціативно-метафоричній ілюстрації («Паралельно з асоціативно-метафоричною та оповідною ілюстраціями в 1970-1980-х роках розвивається, нерідко розчиняючись у них, романтична лінія художньої інтерпретації літературного твору». – Там само. – С. 549).

тенденціями<sup>26</sup>. Графіку другої половини 70-х рр. виз-

<sup>26</sup> Зміну ситуації фіксують навіть обережні публікації в журналі «Образотворче мистецтво»: «Посилення декоративності привело до нагромадження поетичного потенціалу. Підвищення умовності, метафоричності мови дозволяло виразити ускладнені естетичні відношення до предметного світу, оточуючого середовища. Навіть художники старшого покоління гостро відчували потребу оновлення своїх, здавалося б, міцно стабілізованих методів і прийомів» (Чуліпа І. Тенденції розвитку сучасної української графіки. – С. 11), «сюжет... розкривається не через пасивну фактографічність, а через активне емоційне переживання. Трактують простору, його глибини при всій предметно-матеріальній достовірності відіграє не лише конструктивно-композиційну роль, воно підпорядковується виявленню лірично-особистого відчуття явища» (Там само. – С. 14), «Людина, її оточення становлять основний аспект творчості графіків в останні роки. Душевний стан персонажів, його зв'язки з навколишнім середовищем особливо відчутно розкриваються в суто пейзажному жанрі або в пейзажах, що вбирають елементи інших жанрів» (Там само); «Визначною рисою естампа на даному етапі є зростання майстерності і культури втілення зображення, відмова від вражаючих ефектів і великих форматів, прагнення картинної завершеності композицій, в основі яких лежить глибоке осмислення явища» (Кравченко В. Виставка графіки// Образотворче мистецтво. – 1976. – №4. – С. 19); «Основне враження від виставки – відчуття проникнення життя у творчість художника, активного осмислення мистецтвом життєвого матеріалу, прагнення показати не тільки конкретність побаченого в дійсності, а й узагальнити його, створити художній образ» (Говдя П. Явищам життя – образне розкриття// Образотворче мистецтво. – 1977. – №3. – С. 6), «... загальна тенденція до образного розкриття явищ життя...» (Там само), «Багатство художньо-стильових особливостей, технічна різноманітність благотворно вплинули на образний лад графічних аркушів, що виявилось в тяжінні до символічного розкриття теми, до метафорично-асоціативного мислення... Надмірне захоплення подібним «методом» може призвести до втрати зв'язку з життєвою основою художнього образу, до абстрагування, поверхово-декоративного рішення графічного аркуша, гри чисто формальними засобами – лінією, плямою, до ребусу, який

начають також як «монтажну»<sup>27</sup>.

глядач повинен відгадувати, забуваючи про смисл твору» (Там само.- С. 8); «В ній – всі прикмети сучасної графіки, багатоплановість асоціативних ходів, просторово-часових відношень, складність техніки, точний відбір сюжетів і деталей. Але найбільш приваблюють в серії шира схвильованість, глибоко художня узагальненість» (Костюченко М. Горизонти творчості.- С. 10, йдеться про серію А. Чебикіна «Мир»), «... широке звернення митців до інакомовності образів, до розробки багатопланової художньої структури, яка ґрунтується на варіюванні конкретного і абстрактного» (Там само.- С. 11); «... проблема значущості, на протипагу фальшивій багатозначності, актуальна і для графіки. Власне, звідти вона й прийшла, коли з'явилися так звані монтажні твори, тобто роботи, де на одному аркуші співіснують кілька планів простору-часу. Однозначна оцінка такого прийому в графіці навряд чи можлива. ... Подібний метод роботи здобуває характер «моди», і слід наголосити, що він вимагає ретельного пошуку рівноваги складності і ясності. «Абсолют» складності порушується, до твору допускається і простота ходу. Це може бути легка прочитуваність думки при збереженні пластичної багатомірності... Може трапитися навпаки – думка залишається складною, замкненою в собі, чуттєве сприйняття ледь торкається кола категорій, що досягаються розумом, і коли здається, що коло думок і почуттів зімкнулось, – зв'язок знову зникає. А пластичне вирішення при цьому стає простішим» (Костюченко М. Виставка молодих// Образотворче мистецтво.- 1980.- №6.- С. 14), «Метод просторово-часових зіставлень потребує безпомилковості художнього чуття, щоб утриматися в межах образності, особливо тоді, коли йде опанування образів-сигналів, своєрідної алегорії інформації» (Там само.- С. 15), «... в політичній графіці переважає драматичність сприйняття світу, пафос викриття, оживає якщо не гнів, то відверне неприйняття пороків людства, його помилок і самообманів. Ліричне світосприйняття виливається або ж через театралізоване дійство, або ж через стихію пейзажності... Така багатоплановість творів графіки не тільки формальна, а й світоглядна, показова, але в цілому від неї чекалося більшого. Загальна картина досягнень молодіжної графіки немовби залишилася на попередньому рівні, виставка суттєво не змінила її оцінок, не виявила яскравих новацій» (Там само); «У графіці все більш показовим стає переважне спілкування молодих графіків у своєму мистецтві з тою чи іншою традицією. Насамперед це стосується книжкової графіки... Але й у станкових аркушах момент звернення до асоціацій культури минулих часів є одним з основних факторів образотворчості. У графічних аркушах, де безпосередньо відображено сучасність, ... переважає швидше зображення ситуації, а не відтворення її художнього змісту» (Костюченко М. Нотатки з республіканської виставки молодих// Образотворче мистецтво.- 1982.-№3.- С. 9); «Сміливо оперують вони площиною і простором, сміливо йдуть на їх зміщення і, здавалося б, найнесподіваніші поєднання, своєрідно трактують категорію часу» (Дмитрова Л. Український естамп на початку 80-х років.- С. 18, йдеться про VIII Республіканську виставку естампа); «Тут бачимо логічне оперування фактами, сміливе використання вільної від рисунка площини, поєднання єдиною дією різномасштабних фігур. Емоція гострота творів побудована на балансі між політичною станковою графікою та карикатурою» (Варкач О. Відчуття сучасності// Образотворче мистецтво.- 1983.-№6.- С. 17, йдеться про серію Є. і Ю. Харькових «Метаморфози фашизму» (1981)).

<sup>27</sup> Поява «монтажної» графіки співпадає з посиленням «публіцистичності» цього виду мистецтва. На думку Р. Яціва, «цьому сприяло поширення у тогочасному образотворчому мистецтві образних і композиційних прийомів таких жанрів публіцистики, як репортаж, політичний памфлет, форм диптиху, поліптиху, стоп-кадру тощо» (Яців Р. Вказ. праця.- С. 79). У 80-х рр. графіка відчула ще сильніший вплив «відеокультури».

«В більшості випадків не надається значення місцю дії, простір графічного аркуша стає абстрактним, а зображення – символічним. Зникають прямі залежності між персонажами і антуражем, натомість з'являються складні контексти, асоціативні паралелі. Знову митці переглядають проблему традиції... не боячись бути еkleктичними чи космополітичними, використовують ідеї, художні форми та технічні засоби світового мистецтва різних епох... Практично кожна запозичена ідея, втілена за допомогою образно-формального «інструментарію» інших художніх культур, виводить нас на внутрішній світ митців», – так характеризує графіку (перш за все львівську) 70-80-х рр. Р. Яців<sup>28</sup>. Усі ці процеси «привели до помітного послаблення сюжетно-тематичних зв'язків за рахунок наростання знаково-ієрогліфічних»<sup>29</sup>.

Цікаво, що великі «звітові» експозиції вже з другої половини 70-х рр. починають «програвати» виставкам набагато камернішим, в яких беруть участь три-чотири-п'ять молодих художників, зазвичай близьких один до одного якщо не за творчою манерою, то за духом<sup>30</sup>. Слова про «наліт деякою споглядальності, а в окремих творах – зайвої іділічності»<sup>31</sup> можуть сприйматися в даному випадку майже як комплемент, що передає не лише особливості конкретних творів 70-х – початку 80-х рр., але й саму атмосферу подібних камерних виставок.

Графіка, як, втім, усе мистецтво в цілому, стала у 70-х рр. простором діалогу художника з глядачем, що, звичайно, вимагало від останнього ніябязкої душевної і духовної чуткості та чуйності – або, частіше, належності до «кола посвячених», володіння

<sup>28</sup> Там само. – С. 79-80.

<sup>29</sup> Мартынов В. Живопись в эпоху видеокультуры (По материалам молодёжных выставок)// Проблемы и тенденции советского станкового искусства.: Сб. статей.- М., 1986.- С. 61-62. Цит за: Яців Р. Вказ. праця.- Там само.

<sup>30</sup> Відчути це можливо навіть за публікаціями в журналі «Образотворче мистецтво» (наприклад: Кравченко В. Виставка графіки. (учасники виставки – М. Грох, В. Сергеев, Б. Тулін, А. Чебикін, М. Шелест); Нікітіна Т., Тимченко В. Виставка п'яти графіків// Образотворче мистецтво.- 1978.- №5. (учасники – Л. Загорна, Г. Казаков, Я. Левич, Ю. Рубан, Ю. Шейніс); Кривуца Н. Групова виставка творів художників-графіків// Образотворче мистецтво.- 1979.-№4. (учасники – Варкач Г., Логвін Ю., Сіденко А., Скаканді Ю., Токарев А.); Варкач О. Виставка п'яти графіків// Образотворче мистецтво.- 1982.-№4. (учасники – Г. Маковська, А. Кривач, О. Петренко, В. Скубіря, В. Черватюк); Її ж. Відчуття сучасності. (учасники – О. Івахненко, Г. Казаков, Є і Ю. Харькови); Возянова І. П'ять поглядів на світ// Образотворче мистецтво.- 1988.- №2. (учасники – А. Токарев, А. Сіденко, О. Петрова, Ю. Рубашов, В. Нікітін)). «Традиція групової графічної виставки в Київській організації Співки художників започаткувалась 1976 року. Відтоді кожної весни її впевнено підтримують провідні митці столиці України» (Варкач О. Виставка п'яти графіків.- С. 22). Одночасно, наприклад, «звітова» V Республіканська виставка естампу викликала (офіційний!) відгук, що починається так: «Навіть якщо вона (виставка – О. Л.) не продемонструвала певних відкриттів – не познайомила з молодими талантами, яскравими художніми індивідуальностями, не вразила знахідками нових зображальних засобів...» (Дмитрова Л. Естамп-74. – С. 10).

<sup>31</sup> Кравченко В. Виставка графіки.- С. 19.

певними «кодами», «ключами» до художнього твору<sup>32</sup>. Книжкова графіка при цьому опинялася навіть у більш виграшному положенні – адже пропонувала не лише діалог митця із глядачем чи митця з його героями, але й митця з митцем – автором літературного тексту<sup>33</sup>.

Якщо у 1970 р. А. Шпаков писав, що «розділ книжкової ілюстрації в основному представлений ілюстраціями-гравюрами на дереві, що, звичайно, аж ніяк недостатньо для загального уявлення про стан нашої книжкової графіки сьогодні»<sup>34</sup>, то через два роки ситуація змінюється: «Ілюстрована книга на Україні продовжує активно видаватися, і художники не обмежені у виборі технік, навіть таких не дуже сприятливих для масового друку, як офорт. Для сучасної досить тривожної проблеми «художник і література» (тенденція до скорочення ілюстрованих книг) така роль ілюстрацій в українській графіці радує і обнадіює» сьогодні<sup>35</sup>. Правда, як досить жорстко за-

<sup>32</sup> «В цей час актуалізується така функція мистецтва, як «контактність» з глядачем, бажання впливати на нього не лише емоційно, а й розумово. Звідси спроби художників уникнути в своїх творах магістральних пеерплетення і звуження тем», – пише Р. Яців (Яців Р. Вказ. праця.- С 78). Л. Авраменко уточнює, але й ускладнює ситуацію: «... ідея «діалогу» художника з глядачем особливо активно реалізувалася в 1970-х роках. Тут береться до уваги також «спілкування» художника зі своїми героями. А власне діалог мав відкривати можливості взаємодії різноманітних життєвих концепцій, сприяти зв'язку з духовним і життєвим досвідом інших людей: близьких і далеких, відомих і невідомих, а переважно – історичних осіб» (Історія українського мистецтва. – Т. 5.: Мистецтво ХХ століття.- К., 2007.- С. 553).

<sup>33</sup> «У 1970-1980-х роках у мистецтві книжки з'явилися ілюстрації, в яких внутрішній простір емоційно дуже насичений, де художник засобами мистецтва вступає в так званий діалог із письменником. Як тенденцію це викристалізувати важко, але як явище, що впливало й формувало грані метафорично-асоціативної оповідної тенденції, визначити слід» (Там само.- С. 547). «Образотворче мистецтво» реагувало на це явище досить обережно: «є цілий напрямок в ілюстрації, де самовираження є самостійним та основним завданням і акцентується особистим ставленням художника до тексту... І, мабуть, не дарма багато з них названі не власне ілюстраціями, а роботами за мотивами того чи іншого літературного твору» (Костюченко М. Книжкова ілюстрація: здобутки та проблеми.- С. 8), «Не заперечуючи права на існування такого трактування художником літературного твору, відзначимо, що тут уже втрачено імпульс ілюстрування. Асоціація стає самодостатньою, навіть самоціллю... Асоціація може повести далеко від тексту, а умисна відмова від стилістики літератора може обернутися надто великою зашифрованістю. Напевно, такий прийом більш придатний для ілюстрування поезії, пісень, оповідей, в яких є метафоричність сама по собі» (Там само.- С. 10). Втім, нова манера ілюстрування захопила й визнаних класиків: «Якщо і раніше Якутович використовував засіб об'єднання в одному аркуші різночасових подій, то в «Кленових листках» (ілюстрації до збірки новел В. Стефаніка «Кленові листки» (1977) – О. Л.) асоціативність набуває нового забарвлення, показуючи драму в її психологічному розвитку. (Далі йдеться про ілюстрації до «Слово про Ігорів похід» (1978) – О. Л.) ...художник послуговується асоціативно-метафоричною мовою як засобом побудови художнього образу так вільно і впевнено, що стає можливим відтворення найскладнішого поетичного і філософського змісту «Слова»» (Присталенко Н. Класика в ілюстраціях Георгія Якутовича// Образотворче мистецтво.- 1983.-№3.- С. 18).

<sup>34</sup> Шпаков А. На передовій лінії мистецтва.- С. 23.

<sup>35</sup> Кравченко К. Українська графіка.- С. 11.

значив М. Костюченко (вже на початку 80-х, у статті про ІV республіканську виставку «Художник і книга»), «власне, і шкіл у нас тільки дві – київська і львівська. Решта ж художніх центрів у галузі книжкової графіки на звання школи аж ніяк не претендують, окрім хіба що Миколаєва»<sup>36</sup>. Далі дослідник пише: «Який підхід забезпечить роботі належність до безперечно книжкової графіки? Щодо останнього, якогось універсального книжкового ходу, то впевнений, що таким аж ніяк не є стилізація... Ці ілюстрації, безумовно, ляжуть у книгу, і вона буде достатньо цілісною, але художньо менш якісною, бо в творах все звелось до однозначного прийому... пошук відповідності між стилістикою образотворчою і стилістикою літературною не зводиться до стилізації. Тільки звернення до літератури, внутрішньо глибоко пережитої, дозволяє художникам в межах своєї особистості, авторської волі створювати образи, співзвучні літературі, домагатися гармонійної поліфонії зображення і слова. І ця поліфонія тим більш гармонійна, чим гостріша самотніть образотворчої мови художника»<sup>37</sup>. Але й «аутентичне ілюстрування – не абсолютний засіб»<sup>38</sup>, а тому загальним враженням від виставки «було відчуття розкнутості художників у роботі з книгою. Водночас вона (виставка) засвідчила, що книжкова ілюстрація на Україні сьогодні стоїть перед необхідністю здобувати нову якість – синтез, поліфонію слова, зображення, конструкції»<sup>39</sup>.

Асоціативно-метафорична тенденція в українській графіці, зокрема в ілюстрації, мала продовження також у наступному десятилітті, причому її прийоми ставали все складнішими і певною мірою суб'єктивнішими<sup>40</sup>.

Зрозуміло, що, демонструючи «прагнення до багатоплановості, ...художники обирають для ілюстрування твори літератури, що потребують складних рішень»<sup>41</sup>, причому передбачувані певною мірою поезії Т. Шевченка і повісті М. Гоголя<sup>42</sup> навіть

<sup>36</sup> Костюченко М. Художник-ілюстратор і сьогодні книжкової графіки.- С. 4.

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Там само.- С. 6.

<sup>39</sup> Там само.

<sup>40</sup> «Треба зауважити, що у 80-х роках ХХст. один із характерних підходів до ілюстрування полягав у інтерпретації художником тексту, у переживанні ним умовності візуального трактування. У таких випадках часто долучалися до гри. Гра може бути пов'язана зі зверненням до культури, прийомів та образів театру, кіно, карнавалу або з делікатнішими ситуаціями – свого роду турнірами дотепності, протиставлення різноманітних асоціацій. В ілюстрування класичних творів часто використовується стилізація, що допомагає візуально відтворити епоху, час виникнення книжки, подавши тим самим читачеві ще й урок історії, зануривши його в атмосферу минулого» (Історія українського мистецтва. – Т. 5.: Мистецтво ХХ століття.- К., 2007.- С. 549).

<sup>41</sup> Костюченко М. Виставка молодих.- С. 15. Втім, «рівень складності, серйозності літературного твору не може механістично поглибити рівень ілюстрування» (Його ж. «Книга-86».- С. 10-11).

<sup>42</sup> Про львівського графіка Ю. Чаришнікова, автора серії літографій до повістей Гоголя, Г. Островський пише: «У нього розвинене масштабне образне мислення, він не шукає легких шляхів. Часто художник звертається до мови алегорій, його образи ускладнені, адже й інтелектуальний світ людини ускладнився. Своє прочитання класики Ча-

на одній виставці сусідять із абсолютно екзотичними «1002 ніччю Шехерезади» Е. А. По і «Осіньню патріарха» Г. Г. Маркеса. Художники ілюструють Б.-І. Антонича, А. Ахматову, М. Цвстаєву, давню японську поезію, О. Гріна, (у 70-і), Ф. Г. Лорку, Х.-Л. Борхеса, Рея Бредбері (у 80-і). А, наприклад, на виставці 1981 р. графіки-книжники експонували ілюстрації до роману О. Толстого «Петро І» (С. Якутович)<sup>43</sup>, «Записок з Мертвого будинку» Ф. Достоєвського (Н. Толкачова)<sup>44</sup>, «Воскової персони» і «Малорічного Вітушишнікова» Ю. Тинянова (І. Вишинський)<sup>45</sup> – тобто «уже самий вибір творів для ілюстрування» свідчив про «їх бажання ставити і вирішувати складні завдання»<sup>46</sup>. Додамо також, що усі згадані «літературні періоджерела» були для своїх ілюстраторів (і певною мірою для глядачів) перш за все книгами («з ключем». «Він дає життя тим думкам письменників, які мають значення для сучасника», – пише, наприклад, Р. Яців про ілюстрації львівського графіка Ю. Чаринікова до творів М. Гоголя і М. Салтикова-Щедріна<sup>47</sup>.

«Але згодом графіка почала здавати свої позиції, поступаючись місцем у популярності живопису. Відкритість і ясність мови, простота й лаконізм виконання художнього твору перестали бути актуальними й цікавими. Погляд графіків, спрямований раніше у навколишній світ, назовні, тепер звертається до світу швидше замкненого, хоча й надзвичайно чутливого, до власного «я». Важливим стає систематичне вдосконалення в ремеслі, майстерність, нові методи друку, артистизм виконання в поєднанні з вишуканою думкою та вигадкою. А також нашарування прихованих і явних смислів, пронизаних коли виразною, а подеколи непевною символікою. На перший план виходить складна метафорична графіка,

---

ришников співвідносить з сучасними суспільними проблемами» (Островський Г. Виставка львівської графіки// Образотворче мистецтво.- 1984.-№4.- С. 14).

<sup>43</sup> «Художник намагається злити в єдине ціле, здавалося б, неможливе – умовний стиль гравюру петровського часу і документальну точність образів, етнографізм і риси характерів сучасних людей, що послужили прототипами героїв твору. При детальній розробці сюжетних зв'язків роману у С. Якутовича переважає панорамний погляд. Художник прагне зняти нашарування штампів, що з'явилися за історію прочитань образу Петра... Ця епоха сприймається художником як грандіозний історичний вибух...» (Кобан Ю. Виставка молодих графіків// Образотворче мистецтво.- 1981.-№4.- С. 29).

<sup>44</sup> «Толкачова довго шукала, в якій техніці виконати малюнки, – пробувала офорт, гравюру на дереві, нарешті, зупинилась на літографії. Одні зображення, здається, змиті невидимими сльозами, інші – ніби видряпані на дереві, то темні і глухі, то різкі і контрасні. А є такі, що ніби випромінюють світло» (Там само).

<sup>45</sup> «І. Вишинський – знавець антуражу минулих епох, через речі оформлюється його думка. Манера у нього спокійна, врівноважена, стиль трохи архічний. Коли б не ці якості, то його офорти не витримали б щедрості його вигадки. Художник тяжіє до гіперболи, метафоричного мислення, віддає перевагу причті з її антипсихологізмом, статичними героями, моралізаторством, боротьбою вічних категорій. У сучасному мистецтві спостерігаємо нове ставлення до цього історично старого жанру» (Там само.- С. 30).

<sup>46</sup> Там само.- С. 29. У виставці також брали участь О. Возіянов та О. Якутович.

<sup>47</sup> Яців Р. Вказ. праця.- С. 97.

що апелює насамперед до асоціативної вразливості, інтелектуальних зусиль глядача» завдання»<sup>48</sup>.

«У 1980-х роках дослідники мистецтва почали говорити про «епоху, коли зупинився час» у радянській графіці, зокрема в українській»<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Історія українського мистецтва. – Т. 5.: Мистецтво ХХ століття.- К., 2007.- С. 553. Це, звичайно, не завадило появі у графіці нових імен, як от В. Попов, О. Міщенко, В. Бахтов, Н. Дудченко, Н. Мироненко, К. Корнійчук, Н. Ніколайчук, у Львові – І. Боднар, М. Безпальків, Я. Нечай, Л. Медвідь, Є. Лисик, М. Лку та ін. Наприкінці 80-х активно заявили про себе П. Маков, Г. Верешагін, В. Ігуменцев, В. Забейда, В. Мальченко, О. Кудінова, В. Парфененко, О. Лисенко, М. Демцю, Р. Романишин та ін. Одночасно деякі майстри-шестидесятники (Г. Якутович, І. Остафійчук) у 80-х рр. «повернулися «на круги своя», але на новий виток... шлях лежав від ускладненості, символічності, а той химерності образно-просторових рішень до «мудрої простоти», коли, на перший погляд, звичайні речі і ситуації притягують раптом незвичайною образною силою» (Іваненко О. Естамп: тенденції образно-пластичних рішень// Образотворче мистецтво.- 1987.-№3.- С. 10.). Також почався «новий злет ліногравюри» (Там само.), до якої звернулися Г. Якутович, О. Губарев, М. Яців, Н. Ніколайчук, Д. Парута (причому «У кожного – свої принципи підходу до матеріалу: від строгої класичності чи програмної наївності, властивої мистецтву народного примітиву, до підвищеної динамічності» (Там само)). Одночасно ксилографія не викликала у художників великого інтересу, а офорт рухався «в бік вигадливого змішання своїх різновидів, а не до чистого самовираження» (Там само.). Про цей процес пише також Р. Яців: «... починаючи з кінця 70-х і до середини 80-х років спостерігається певна сталість художницького мислення, внаслідок чого скорочується до мінімуму число образно-пластичних відкриттів» (Яців Р. Вказ. праця.- С. 72.). Причинами цього «тупику» дослідник вважає «крайній інтелектуалізм тогочасного мистецтва, брак у ньому емоційного начала» (Там само.- С. 73.). Втім, у сер. 80-х рр. в образотворчого мистецтва виникли нові проблеми: «Момент легалізації став невтішим для цілого ряду авторів, які звикли перебувати в стані напівлегендарності. Перші ж виходи деяких нонконформістів на ширшого глядача спростували серйозність мистецько-формальних якостей їх творів... Виставки підтвердили наявність окремих формально-мистецьких течій, хоча на той час важко було відрізнити в них авангард від псевдоавангарду, «нові хвилі» від абсолютної безпорадності при обітні над художньою формою» (Яців Р. Вказ. праця.- С. 107-108).

<sup>49</sup> Історія українського мистецтва. – Т. 5.: Мистецтво ХХ століття.- К., 2007.- С. 554. Характерна цитата (йдеться про Республіканську виставку «Естамп-86»): «... якщо оцінювати об'єктивно, на виставці переважає усереднений рівень. Головне вразливе місце тут – стандартність образного мислення» (Іваненко О. Естамп: тенденції образно-пластичних рішень.- С. 10.). І ще: «Глядацький інтерес до графіки було дещо втрачено не тільки на «змішаних» виставках, але й на суто цехових... виставках... зміцнили думку, що графіка потребує вибуху, який би порушив її інерцію. Проте і нині тут, в основному, панує умиротворення. І схоже, що набуття нової якості в графіці відбудеться еволюційним шляхом, можливо, і природнішим для її суті, але ж...» (Соловійов О. В якості лідера// Образотворче мистецтво.- 1989.- №1.- С. 12). Одночасно на Республіканській виставці, присвяченій 70-річчю ВЛКСМ (1988 р.) «графічний розділ...порівняно з іншими розділами виглядав лідером. І справа не в тому, що він був надто цікавим, а, очевидно, в тому, що професійно – найменш вразливим... головне пояснення криється в більшій цілісності і водночас стилістичній розмежованості графічної експозиції...багатьом здається, ніби графіки більше знають, чого хочуть, ніж, скажімо, живописці, яких поки що кидає в різні боки» (Там само.- С. 12-13); при цьому «Визначаючи за графікою лідерство на цій виставці, необхідно акцентувати той парадокс, що власне лідери цього виду мистецтва на ній майже не виставлялися. Очевидно, на це знайдуться і об'єктивні, і суб'єктивні причини» (Там само).



Світлана Дубцова в українській (перш за все книжковій) графіці – цілком логічна. Але одночасно її творчості притаманна не лише рафінованість, але й деяка екзотичність. Певні причини цього містяться вже в біографії художниці.

Світлана Михайлівна Дубцова народилася 15 січня 1944 р. у с. Велике Шереметьєво Тамбовської області (Росія). Вже у 1959 р. зайняла друге місце на Всесоюзному конкурсі рисунку, який проводив Державний літературний музей О. Пушкіна. Навчалася вона у Пензенському педагогічному училищі (1959-1963 рр., художньо-графічне відділення) та Московському поліграфічному інституті (1966-1972 рр., заочно, відділення художньо-технічного оформлення друкованої продукції, викладач – Б. Басов). Від 1969 р. художниця мешкала у м. Кривий Ріг. На той час Світлана Дубцова вже експонувала свої твори (від 1967 р.), але перша і друга її персональні виставки відбулися в Дніпропетровську (1978 р. і 1984 р.). В Дніпропетровському художньому музеї зберігаються деякі роботи художниці. Четверть століття (1978-2003 рр.) Світлана Дубцова була членом НСХУ.

У 2002 р. Світлана Дубцова разом із своїм чоловіком, живописцем і графіком Геннадієм Дмитровичем Дубцовим (1937-2009), переїхала до Пензи. Довгий час творче подружжя мешкало також у м. Кам'янка Пензенської обл. У Каменському краєзнавчому музеї зберігаються деякі роботи художниці, частина її архіву.

Померла Світлана Дубцова у 2008 р.

Таким чином, саме з Україною пов'язано довгий і важливий, в чомусь найважливіший, період життя і творчості мисткині – перш за все як графіка – авторки ілюстрацій. Втім, назвати художницю «книжковим графіком» можна лише на деяких умовах.

Світлана Дубцова співпрацювала з видавництвом «Промінь», в якому в її оформленні вийшло кілька книг<sup>50</sup>, в тому числі роман М. Сервантеса «Дон Кіхот» (у серії «Шкільна бібліотека»). Але кращі твори художниці – самостійні станкові серії за окремими літературними творами. Такі «варіації на теми» є надзвичайно характерними для графіків, зокрема українських, 1970-1980-х рр.

Максимально близьким літературним першоджерелом для мисткині стали перш за все казки. Вона проілюструвала «Дюймовочку» (1973), «Кресало», «Снігову королеву», «Диких лебедів» (1978) Г.-К. Андерсена, «Попелюшку» Ш. Перро (1983), пізніше – дитячу повість Л. Вершиніна «Пригоди Бертольдо» (за мотивами італійських казок) і «Казку про царя Салтана» О. Пушкіна. «Її рисунки олівцем до казок Г.-К. Андерсена привернули увагу особливою легкістю ліній, одухотвореністю образів, вишуканістю композиційної побудови. Разом з тим в них відчувалася смілива, тверда рука художника, що впевнено акцентувала головне, не загромождаючи аркуша, бережливо ставилась до білого тла папера. Прискіпливість, скрупульозність, відпрацьованість деталей зображень диктувалася самою технікою: рисуванням частим дрібних штри-

хом, наче відточуванням форми гострим олівцем. Ілюстрації приковували увагу, поступово розкриваючи глядачеві нові подробиці», – пише В. Морозова<sup>51</sup>. Далі дослідниця говорить про «рафіновану, душевну трепетність ілюстрацій до казок Г.-К. Андерсена»<sup>52</sup>.

Найвідоміший, в чомусь підсумковий цикл казкових ілюстрацій Світлани Дубцової – до андерсеновських «Диких лебедів» – незвичний, дуже суб'єктивний і, чесно кажучи, зовсім не дитячий. Художниця рішуче відкидає також шлях «красивості», як от стилізацію «під готику». Її виконані олівцем малюнки, де у сліпучо-білому просторі виникають складно «грановані» сріблясто-сірі та вугільно-чорні форми, нагадують скоріше про Врубеля, ніж про Розкішний часослов герцога Берійського. Замість традиційно-казкових пишних палаців, затишних містечок і зовсім не страшних дрімучих лісів Світлана Дубцова створює суворий, холодний і загадковий світ, в якому мужність і жертвність Елізи стають особливо складними і особливо важливими, а сама вона – не просто милою дівчиною чи навіть прекрасною принцесою, а втіленням світла, як не може загасити темрява. Не можна сказати, що цикл Світлани Дубцової до «Диких лебедів» – неромантичний, але його романтизм – особливий, що межує вже із символізмом. І не випадково малюнок, на якому Король під час полювання вперше бачить Елізу, здається ілюстрацією вже не до Андерсена, а скоріше до Метерлінка, до його «Пелеаса і Мелісанди», де Принц Голо у самому серці віковичного лісу також зустрів невідому красуню, що гірко ридала біля водоймища із затонулою у ньому короною.

Світлана Дубцова завжди обирала літературу найвищого гатунку, перш за все класику, причому головним чином західну. З вітчизняної класики, крім О. Пушкіна, вона проілюструвала «Рассказы из народного русского быта» Марка Вовчка, повість І. Тургенєва «Степовий король Лір»<sup>53</sup>. «Для кожного письменника художниця знаходить певну манеру, техніку, прагнучи передати духовну атмосферу твору, його ритміку, поезику, характерність образів», – пише В. Морозова<sup>54</sup>. Але майже все неказкові ілюстративні цикли Світлани Дубцової, при усьому розмаї їхніх «літературних першоджерел», якщо й не об'єднує, то вже точно зближує одна дещо незвичайна особливість – гротеск. Нерідко він є притаманним і для станкової графіки художниці. Гротеск цей – не завжди іронічний, іноді навіть трагічний, що нагадує вже про німецьких експрессионістів. «Використовуючи прийом гротеску, художниця свідомо підкреслює граничну експресію жестів, динаміку рухів людських фігур», – вважає В. Морозова. Трохи далі, фіксуючи зростаючий інтерес Світлани Дубцової до гострохарактерних образів, дослідниця пише: «З'являються

<sup>51</sup> Морозова В. Світ образів Світлани Дубцової // Образотворче мистецтво.- 1985.- №2.- С. 31.

<sup>52</sup> Там само.- С. 32.

<sup>53</sup> У циклі до «Степового короля Ліра» ажурні «гротескні» ілюстрації співіснують із монументальними малюнками темперою, в яких, втім, також немає ніяких гламурних натяків на «вишукану садибну культуру», співцем якої прийнято вважати Тургенєва.

<sup>54</sup> Там само.

<sup>50</sup> В. Морозова називає (не вказуючи авторів) ще такі книги: «Кому сняться мавки», «Ау, мамо», «Не зів'януть безсмертники».



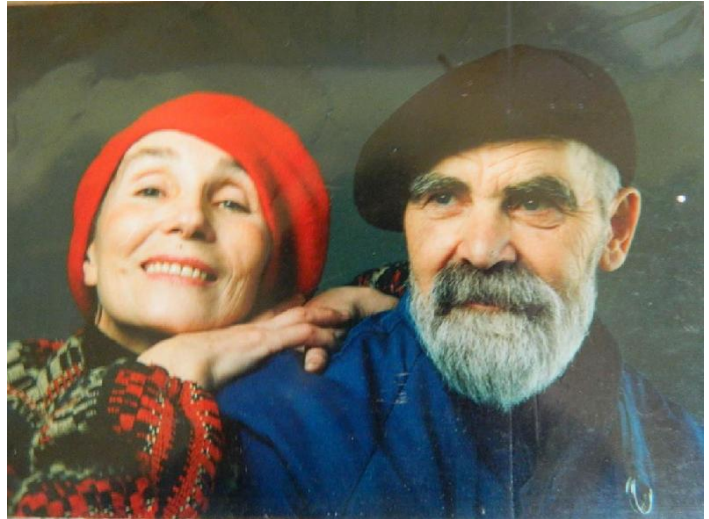
*Ілюстрація до трагедії В. Шекспіра  
«Гамлет», 1990 р., папір, туш, пастель*

риси іронії, шаржу... Найбільш яскраво ці риси проявляються в численних композиційних начерках пером, своєрідних творчих імпрровізаціях, де художниця фіксує свої враження, спостереження людей, їх побуту, характернів, взаємовідносин. Начерки приваблюють дотепністю образного задуму, композиційною фантазією, вільною і точною лінією»<sup>55</sup>. Але гротеск поступово зростає не лише в начерках Світлани Дубцової. Саме так вона ілюструє «Дон Кіхота» (1980) і Шекспіра, причому не лише «Двох веронців» (1980, 1981), але й «Гамлета» (1990)<sup>56</sup>. Характерно, що до шекспіровської комедії художниця зробила два цикли ілюстрацій, і гротесковість у них поступово збільшувалася. «У пастелях 1980 року герої В. Шекспіра зображені з насмішкливою іронією. Тут немає зайвих деталей, аксесуарів, в образах вражає пластика рухів... Побудовані вони на поєднанні лінійного рисунка облич і декоративних барвистих плям одягу. Ілюстрації дуже сценічні, нагадують театральні мізансцени. Композиції пером 1981 року виконані легкою лінією, гнучкою і різноманітною. Образи більш темпераментні і гротескно перебільшені. Характер епохи переданий натяками (фрагменти архітектури, побутові деталі, костюми)», – зазначає В. Морозова.

Крім того, мисткиня охоче відсікає усі другорядні деталі й ніби-то відсторонюється, віддаляється від зображуваної події – щоб глянути на неї збоку, здалеку, а то й «з висоти пташиного польоту» – і справа тут не в композиційних особливостях, а саме у відношенні до того, що відбувається.

<sup>55</sup> Там само.

<sup>56</sup> С. Дубцова проілюструвала також «Ромео і Джульєтту» (1988).



*Світлана і Геннадій Дубцови*



*Портрет старшого лейтенанта Г. Ладигі,  
1980-і рр., полотно, темпера*



*Натюрморт  
з валторною,  
1983 р.,  
картон,  
темпера*

«С. Дубцова не прагне бути точною в зображенні зовнішнього вигляду предметів, облич. Її більше хвилює образність і характерність», – пише В. Морозова<sup>57</sup>.

Ілюстрації до «Диких лебедів», «Дон Кіхота», «Двох веронців» (варіант 1981 р.) є чорно-білими. В циклі до «Гамлета» з'являється колір, але його застосування залишається достатньо умовним. Фактично йдеться про традиційні для Світлани Дубцової малюнки тушшю, ілюміновані пастеллю так само як раніше вона ілюмінувала їх аквареллю чи гуашшю<sup>58</sup>. Значимо, що гротеск зустрічається в українській графіці 1970-1980-х рр., але широкого розповсюдження цей прийом тут не отримує. Що ж до улюбленого Світланою Дубцовою малюнку тушшю, то він нагадує скоріше про пошуки московський графіків 1960-х рр. Втім, на відміну від них, художниця не стільки коментує і супроводжує текст, скільки створює цілком самостійний цикл, не пов'язаний навіть з конкретним книжковим виданням.

Одночасно Світлана Дубцова активно працювала як живописець, створюючи портрети, натюрморти і «натюрморти в інтер'єрі». «Портретні образи можна назвати образами-враженнями, що виникли під час зустрічей з різними людьми. Майже всі вони виконані по-пам'яті. І тому так вражає гостре і влучне око митця», – зазначає В. Морозова<sup>59</sup>. Втім, тут існують і виключення, серед найвиразніших – «Портрет старшого лейтенанта Г. Ладиги» з Каменського краєзнавчого музею. У цьому портреті «художниця прагне доти складну психологічну характеристику портретуемого»<sup>60</sup>.

У натюрмортах Світлани Дубцової, на думку В. Морозової, «бачимо уважне і щире ставлення до предметного світу. Майстерність декоративної побудови і технічного виконання поєднується з живим ліричним почуттям, переживанням автора. Це поєднання надає роботам особливої принади. Найчастіше Дубцова зображує затишні куточки інтер'єрів з різними аксесуарами побуту, з квітами»<sup>61</sup>. Але тут з дослідницею важко погодитися. Натюрморти художниці дійсно зазвичай складаються з предметів, які давно «мешкали» в її майстерні і, безсумнівно, стали такими собі «улюбленими» – кімнаті квіти, старе крісло, чайник, баночки з фарбами, дещо курйозна для майстерні художника валторна. Але при цьому ніякому, в даному випадку зрозумілою і простимою, сентиментальності в роботах художниці немає, як немає і, наприклад, затишку. Кожен з натюрмортів Світлани Дубцової – складне, багаторівневе і завжди блискуче вирішене художнє завдання. Правда, іноді уся ця холоднувата довершеність демонструє ніби-то сумне «друге дно» – немов прекрасна, велика і світла квартира, де, однак, ніхто ніколи не жив. Прикладом саме такого твору є «Натюрморт з валторною», який зберігається у Каменському краєзнавчому музеї. Втім, інші роботи у цьому жанрі демонструють більше «теплоти».

<sup>57</sup> Там само.

<sup>58</sup> «Зберігаючи в ілюстраціях головну роль за лінійним рисунком, С. Дубцова нерідко з великим тактом і смаком застосовує підмалювок аквареллю або гуашшю. Це підсилює емоційний настрій образу» (Там само). У статті, нагадаємо, йдеться про творчість художниці кінця 70-х – першої половини 80-х рр.

<sup>59</sup> Там само.

<sup>60</sup> Светлана Дубцова. Графика.: Каталог выставки.- Дн., 1984.- С. 5.

<sup>61</sup> Морозова В. Світ образів Світлани Дубцової// Образотворче мистецтво.- 1985.- №2.- С. 32.

**Висновки.** Графіка Світлани Дубцової 1970-1980-х рр. займає належне місце в українській книжковій графіці, але злишається оригінальним і навіть самотійним художнім явищем. Одночасно творчість художниці має чимало «точок перетину» із вітчизняним мистецтвом зазначеного періоду, як от інтерес до створення станкових графічних серій за мотивами літературних творів або авторське, досить вільне (в даному випадку – іронічне, гротескове) трактування літературного сюжету.

#### Література:

1. Авраменко О. Покликання Сергія Адамовича// Образотворче мистецтво.- 1986.-№5.- С. 18-19.
2. Афанасьєв В. Українське радянське мистецтво 1960 — 1980-х років. — К.: Мистецтво, 1984.
3. Белічко Ю. Відданість темі// Образотворче мистецтво.- 1981.- №4.- С. 20-22.
4. Варкач О. Виставка п'яти графіків// Образотворче мистецтво.- 1982.-№4.- С. 22-24.
5. Варкач О. Відчуття сучасності// Образотворче мистецтво.- 1983.-№6.- С. 16-18.
6. Возіянова І. П'ять поглядів на світ// Образотворче мистецтво.- 1988.-№2.- С. 12-14.
7. Говдя П. Явищем життя – образне розкриття// Образотворче мистецтво.- 1977.-№3.- С. 6-13.
8. Губарєв О. Шляхи сучасного українського естампа// Образотворче мистецтво.- 1978.-№5.- С. 11-13.
9. Дмитрова Л. Естамп-74// Образотворче мистецтво.- 1974.- №5.- С. 10-13.
10. Дмитрова Л. Український естамп на початку 80-х років// Образотворче мистецтво.- 1982.-№4.- С. 18-20.
11. Светлана Дубцова. Графика.: Каталог выставки.- Дн., 1984.
12. Енциклопедія сучасної України.- Т. 8.- К., 2008.- С. 494.
13. Іваненко О. Естамп: тенденції образно-пластичних рішень// Образотворче мистецтво.- 1987.-№3.- С. 8-10.
14. Історія українського мистецтва/ НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. Ред. Г. Скрипник., наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Т. 5.: Мистецтво ХХ століття.- К., 2007.
15. Каменський А. Время как образ// Искусство.- 1985.- №12.- С. 4-13.
16. Кобан Ю. Виставка молодих графіків// Образотворче мистецтво.- 1981.-№4.- С. 29-30.
17. Костюченко М. Активність пізнання життя// Образотворче мистецтво.- 1981.-№2.- С. 11-13.
18. Костюченко М. Горизонти творчості// Образотворче мистецтво.- 1978.-№6.- С. 10-11.
19. Костюченко М. Виставка молодих// Образотворче мистецтво.- 1980.-№6.- С. 12-17.
20. Костюченко М. Книжкова ілюстрація: здобутки та проблеми// Образотворче мистецтво.- 1981.-№5.- С. 8-10.
21. Костюченко М. Нотатки з республіканської виставки молодих// Образотворче мистецтво.- 1982.-№3.- С. 8-11.
22. Костюченко М. Художник-ілюстратор і сьогодення книжкової графіки// Образотворче мистецтво.- 1984.-№2.- С. 3-6.
23. Костюченко М. «Книга-86»// Образотворче мистецтво.- 1987.- №1.- С. 10-12.
24. Кравченко К. Українська графіка// Образотворче мистецтво.- 1972.-№5.- С. 7-11.
25. Кравченко В. Виставка графіки// Образотворче мистецтво.- 1976.-№4.- С. 19-21.
26. Кривуца Н. Групова виставка творів художників-графіків// Образотворче мистецтво.- 1979.-№4.- С. 23-24.
27. Манин В. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов// Советское искусствознание' 79.- М., 1980.- Вып. 2.- С. 5-40.
28. Морозова В. Світ образів Світлани Дубцової// Образотворче мистецтво.- 1985.-№2.- С. 31-32.
29. Нікітіна Т., Тимченко В. Виставка п'яти графіків// Образотворче мистецтво.- 1978.-№5.- С. 19-20.
30. Островський Г. Виставка львівської графіки// Образотворче мистецтво.- 1984.-№4.- С. 13-14.
31. Присталенко Н. Класика в ілюстраціях Георгія Якутовича// Образотворче мистецтво.- 1983.-№3.- С. 17-18.
32. Ракитин В. Расцвет или застой? // Детская литература. — 1971. — №1. — С. 31 — 34.
33. Соловійов О. В якості лідера// Образотворче мистецтво.- 1989.-№1.- С. 12-14.
34. Художники Днепропетровщины.: Библиографический справочник.- Дн., 1991.
35. Чуліпа І. Тенденції розвитку сучасної української графіки// Образотворче мистецтво.- 1976.-№4.- С. 9-14.
36. Шпаков А. На передовій лінії мистецтва // Образотворче мистецтво.- 1970.- №3.- С. 14-24.
37. Яців Р. Львівська графіка. 1945-1990. Традиції та новаторство.- К., 1992.