

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 7.038:75.03(477.41=477.54)+75.051]"199/200"(043)

СОРОКОПУД ІРИНА ОЛЕКСІЇВНА

ДИСЕРТАЦІЯ

**"СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НЕОАВАНГАРДНИХ РУХІВ В
ШКОЛАХ СТАНКОВОЇ ГРАФІКИ КИЄВА, ХАРКОВА**

(1990 - 2020 РР.)"

спеціальність 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Сорокопуд І.О. 

Науковий керівник: Токар Марина Іванівна

Кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри аудіовізуального мистецтва _____

Харків 2024

АНОТАЦІЯ

СОРОКОПУД Ірина Олексіївна. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НЕОАВАНГАРДНИХ РУХІВ В ШКОЛАХ СТАНКОВОЇ ГРАФІКИ КИЄВА, ХАРКОВА (1990 - 2020 РР.). –Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Харківська державна академія дизайну і мистецтв, МОН України; Харків, 2023.

Дисертація є комплексним дослідженням становлення та розвитку нео - авангардних рухів в школах станкової графіки Києва та Харкова (1990 - 2020 рр.)".

В дослідженні розкрито та охарактеризовано стильову концепцію сучасного авангарду (неоавангарду): функції нового авангарду вбачаються у викритті сакралізованих стереотипів сприйняття, відшаруванні культурних цінностей від метафізичних. Показано, що сутнісний смисл авангардизму і модернізму – створення нетрадиційних форм в ім'я руйнування старовинних - зберігається у будь-які історичні періоди. Доведено, що із здобуттям незалежності України відкрилися можливості нової оцінки поступу української графіки, верифікації здобутків митців та трансформації графічного мистецтва в перехідні епохи. Визначено основні тенденції розвитку в станковій графіці, обґрунтовано, що твори, майстрів досліджуваного часу, є відображенням умонастроїв, які панують у соціумі і нині.

Мета дослідження – визначити особливості становлення київського та харківського регіональних мистецьких осередків графіки у контексті розвитку тенденцій неоавангарду кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Об'єктом дослідження мистецтво графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті проявів неоавангардних тенденцій.

Предмет дослідження розвиток художньої мови київського та харківського мистецьких осередків графіки у рамках зазначеної хронології.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця ХХ початку ХХІ ст., що зумовлено як обраною метою та завданнями, так і впливає із загальної логіки розвитку образотворчого мистецтва України в цілому та мистецтва графіки зокрема. Територіальні межі включають простір розвитку вітчизняного мистецтва графіки із окремим акцентом в сторону київського та харківського регіональних мистецьких осередків.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що: 1) *уперше* досліджено феномен неоавангарду в контексті розвитку мистецтва графіки в межах регіональних мистецьких осередків зазначеного періоду часу (на прикладі київської та харківської школи графіки); 2) *з'ясовано* роль процесів трансформації художньої мови графіки, що призвело до якісних змін у жанрових, стильових та художньо-образних підходах; 3) *визначено* типологічні властивості розвитку художньої мови київської та харківської шкіл графіки; 4) на прикладі аналізу конкретних творів мистецтва *виявлено та проаналізовано* основні прийоми графіки неоавангарду, які характеризують особливості еволюції регіональних мистецьких осередків графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст.; 5) *удосконалено* уявлення щодо ролі та місця жанрової трансформації та полістилізму як ознак розвитку неоавангарду у мистецтві графіки; 6) *набула подальшого розвитку* інтерпретація українського образотворчого мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті трансформацій художньої мови, спричинених неоавангардними тенденціями.

У *першому* розділі викладено результати аналізу та історіографії фахової літератури, наведено джерельну базу, обґрунтовано методи дослідження.

На основі розгляду наукових праць виявлено, що інтеграція філософських, естетичних, художніх засад модернізму та авангарду в українську культуру другої половини ХХ — початку ХХІ століття, як і

формальних методів, відбувалася на різних рівнях творчих практик. На основі аналізу доведено, що роль автора не змінилася і в 1990 – 2020 рр., оскільки його художнє бачення та інтуїція, творчий процес синхронізувалися з новим контекстом культури та викликами часу.

У *другому* розділі досліджується типологічна характеристика графіки неоавангарду київського та харківського регіональних мистецьких осередків кін XX – поч. XXI ст.

Зокрема доведено, що для розвитку мистецтва графіки поняття «неоавангард» має особливу важливість, що демонструють численні звернення вчених до осмислення та переосмислення цього явища. Також очевидна актуальність цього поняття пов'язана не тільки із художніми традиціями образотворчого мистецтва України XX століття, але й з внутрішнім динамізмом графічної художньої мови.

Проаналізований матеріал дозволяє виділити дві сукупності типологічних характеристик, які розглядаються нами як єдина система, що характеризує поняття «художня школа»:

- типологічні характеристики схожості (комплекс типових та повторювальних художніх властивостей, які знайшли свої вираження в обох осередках та однаково ефективно вплинули на формування образу школи);

- типологічні риси відмінності (комплекс властивих та унікальних рис, які є художніми акцентами в стильовому, образному та композиційно-пластичному репертуарі відповідної школи; технічні особливості, які у процесі розвитку неодмінно призвели до нових виразних художніх якостей).

У *третьому* розділі розглядаються та аналізуються неоавангардні прийоми графічної мови в творах художників-графіків 1990-х – 2020-х рр.

Мистецтво неоавангарду у контексті художньо-образних ремінісценцій київської школи графіки характеризується взаємодією низки прийомів та підходів, які в історичному становленні цього регіонального осередку упродовж кін XX – початку XXI ст. сформували повноцінну образно-стильову систему. Її важливою властивістю є діалог живописних та

графічних художніх прийомів, які виражаються у проникненні окремих елементів станкової художньої мови до простору графічного вираження. Важливе значення для характеристики неоавангардної якості київської школи графіки має використання академізму як інструменту для вираження постмодерністських художніх ідей. Трансформація технічного репертуару мистецтва графіки також є принципово важливою ознакою київської школи графіки у її нео-авангардних проявах.

Неоавангард як художня мова харківської школи графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. розвивався на ґрунті переосмислення та трансформації історичного авангарду. Особлива роль у цьому процесі належала творчим об'єднанням та групам, які, особливо на початковому етапі кінця 1980-х – початку 1990-х рр., відігравали інституційну роль (приміром, «Літера А» на початку 1990-х, у подальшому 2010-х рр. – група «Деграж»).

Виразною складовою художньо-образного репертуару харківської школи графіки стали пошуки нової графічної форми у контексті переосмислення традицій авангарду. Проведене нами дослідження показує, що формально-пластичні експерименти склали фундамент для інтеграції нових виражальних засобів від живопису до графіки. Центральним мотивом харківського неоавангарду є деконструкція та «розпредметнення» у художній мові графіки, що у творах Н.Мироненко, В.Христенка, Д.Шевченка виступає як спільна точка зору на «постмодерністську» дійсність: мінливу, невловиму, візуально пружну та вкрай символічну.

Символізм та знаковість є важливими характеристиками специфічного стану неоавангардної графічної мови, що перебуває на перетині із графічним дизайном та прикладною графікою. Практично із кінця 1980-х рр. в еволюції харківської школи простежується особлива лінія спадкоємності «історичного авангарду», яка реалізувалась у своєрідному мистецькому «міжкордонні».

За результатами проведеної пошукової роботи, аналізу матеріалів, періодичних фахових видань виявлено і введено в науковий обіг новий фактологічний матеріал. Акцентується, що:

1. Дослідження неоавангарду як художньо-стилістичної основи розвитку мистецтва графіки кін. ХХ – поч. ХХІ ст. не має на сьогодні потужного історіографічного набутку. В переважній більшості досліджень, які проаналізовані нами у контексті основної проблеми, розглядаються окремі аспекти питання або надаються узагальнення в іншій хронологічній чи регіональній площині

2. Неоавангард знайшов свої віддзеркалення у техніках, формальних підходах та системі виражальних засобів графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. як важлива складова образно-стилістичного контексту постмодерністського мистецтва. Зазначена особливість проявила себе однаково вагомо як у межах київського, так і харківського регіонального осередків, що засвідчує спорідненість вітчизняних шкіл графіки на рівні національних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва.

Паралельно з цим, наявні відмінності в художньо-образному баченні, а також різниця у особливостях використання формальних та композиційних прийомів, показують не лише творчу взаємодію між регіональними просторами, але й їхню мистецьку самодостатність. Ця властивість розглядається нами як типовий прояв постмодерністської дуальності, що дозволяє максимально широко поєднувати традиційний академічний досвід графіки із сучасними практиками неоавангарду.

Розвиток та взаємодія київського та харківського регіональних мистецьких осередків графіки є органічним процесом в загальній еволюції образотворчого мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

3. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. мистецтво графіки виходить за межі традиційного видового та жанрового простору, що спостерігається на прикладі київського та харківського регіональних осередків. Проведене дослідження дозволяє розглядати графіку неоавангарду як художнє явище, яке перебуває у динаміці. Наголосимо на тому, що саме арсенал художніх прийомів неоавангарду проявляє зазначені тенденції та робить їх актуальними у межах графічних практик.

4. Серед типових прийомів графіки неоавангарду, які є характерними для художньої мови київського та харківського мистецьких осередків кінця ХХ – початку ХХІ ст., слід виділити наступні: 1) формально-композиційне спрощення, яке реалізується через повернення до простої форми, часто геометричної або предметно узагальненої; 2) на художньо-образному рівні прагнення синтезувати та поєднувати, яке передусім віддзеркалюється у міжвидовій та між жанровій гібридизації, та призводить до формування неоавангардного художнього простору експериментів та інновацій; за таких умов варіативність образного змісту стає закономірним прийомом для уникнення банальностей в осмисленні складних образів; 3) на рівні виражальних засобів схильність до деструкції, фрагментованості та предметного абстрагування (об'єктивації), що виражається у типовому для постмодерністського мистецтва амбівалентному віддзеркаленні дійсності, провокуванні гри метафор та символічних значень; широкий потенціал виражальних засобів неоавангарду засвідчує здатність до комбінування, що також надає митцям додаткові можливості для образного вираження; 4) в технічному аспекті розвитку графіки – постійне звернення до експериментів та оновлення традиційних технік і художніх рішень, що націлено на загострення відчуття новизни та актуальності.

5. Аналіз художньої мови неоавангарду кін. ХХ – поч. ХХІ ст. дозволяє виявити тенденції в еволюції мистецтва графіки, які не є помітними за межами зазначеного феномену.

В дослідженні встановлено, що як самостійні явища графічного мистецтва починають виступати графічні роботи, які раніше становили лише комплекс підготовчих матеріалів для «повноцінних» творів: передусім, станкового та монументального живопису та скульптури. Це породжує питання, щодо статусу та значення графічного ескізу, що у контексті мистецтва постмодернізму вимагає окремого визначення в якості повноцінного твору мистецтва. Наразі ця проблема продовжує обговорюватися серед дослідників мистецтва графіки, проте результати

проведеного нами аналізу дозволяють розглядати її під компаративним кутом зору.

Практичне втілення теми. Впровадження результатів дослідження полягає у виставковій діяльності авторки, в прийнятті участі у багатьох обласних, Всеукраїнських виставках та перемогах у Міжнародних зарубіжних виставках графіки (номінації: авангардне мистецтво).

Оприлюднення: публікації власних авторських графічних робіт у електронних версіях каталогів, також у друкованих Всеукраїнських та Міжнародних каталогах.

Втілення результатів дослідження, практичне значення:

Опубліковано наукові статті за темою дослідження. Публікації тез у всеукраїнських та міжнародних збірниках.

Участь автора у Міжнародних науково – практичних конференціях:

- у VII Міжнародній науково-практичній конференції (08-10 вересня 2021р.), секція: «Загально естетичні та історико-теоретичні проблеми образотворчого мистецтва», 2021р., м. Херсон, ХНТУ;

- у I Міжнародній науково-практичній конференції Таврійського національного університету до 160-ї річниці від дня народження В. І. Вернадського (16–17 березня), секція: «Історико–культурні виміри еволюції мистецтва в Україні» (друга половина XX – початок XXI ст.)», 2023 р., м. Київ;

- у III Міжнародній науково-практичній конференції «Гагенмейстерські читання» (Європейська Україна: культура, мистецтво, ідентичність: 1 – 2 грудня), секція: «Тенденції розвитку образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну України в європейському культурному просторі», 2023 р, м. Кам'янець-Подільський, у Національному університеті імені Івана Огієнка.

Ключові слова: Українське мистецтво, постмодерн, неоавангард, станкова графіка, національне мистецтво, експеримент.

ABSTRACT

SOROKOPUD Iryna Oleksiivna. THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF NEO-AVANT-GARDE MOVEMENTS IN THE SCHOOLS OF EASEL GRAPHICS IN KYIV, KHARKIV (1990 – 2020). –

Qualification scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 "Fine arts, decorative arts, restoration". Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ministry of Education and Science of Ukraine; Kharkiv, 2023.

The dissertation is a comprehensive study of the formation and development of neo-avant-garde movements in the schools of easel graphics of Kyiv and Kharkiv (1990 – 2020).

The study reveals and characterizes the stylistic concept of the modern avant-garde (neo-avant-garde): the functions of the new avant-garde are seen in exposing sacralised stereotypes of perception, separating cultural values from metaphysical ones. It is shown that the essential meaning of avant-garde and modernism – the creation of non-traditional forms for the destruction of ancient ones – is preserved in any historical period. It has been proven that with the gaining of independence of Ukraine, opportunities for a new assessment of the progress of Ukrainian graphics, verification of artists' achievements and transformation of graphic art in transitional eras have opened up. The main trends of development in easel graphics are defined. It is substantiated that the works of the masters of the studied time are a reflection of the mindsets that prevail in society even today.

The purpose of the study is to determine the peculiarities of the formation of Kyiv and Kharkiv regional art centers of graphics in the context of the development of neo-avant-garde trends of the late XX – early XXI centuries.

The object of research is graphic art of the late XX – early XXI centuries in the context of manifestations of neo-avant-garde trends.

The subject of research is the development of the artistic language of the Kyiv and Kharkiv art centers of graphics within the framework of the specified chronology.

The chronological limits of the study cover the period of the late XX – early XXI centuries determined both by the chosen purpose and tasks and also follows from the general logic of the development of fine art of Ukraine in general and graphic art in particular. Territorial boundaries include the space for the development of domestic graphic arts with a special emphasis on Kyiv and Kharkiv regional art centers.

The scientific novelty of the work is that: 1) *for the first time* it has been investigated the neo-avant-garde phenomenon in the context of the development of graphic art within the regional artistic centers of the specified time period (using the example of the Kyiv and Kharkiv schools of graphics); 2) *it was clarified* the role of the processes of transformation of the artistic language of graphics, which led to qualitative changes in genre, style and artistic-image approaches; 3) *it was determined* the typological properties of the development of the artistic language of the Kyiv and Kharkiv schools of graphics; 4) on the example of the analysis of specific works of art, *it was identified and analyzed* the main techniques of neo-avant-garde graphics, which characterize the evolution of regional artistic centers of graphics of the late XX – early XXI centuries; 5) *it was improved* the idea of the role and place of genre transformation and polystylism as signs of neo-avant-garde development in graphic art; 6) the interpretation of Ukrainian fine art of the late XX – early XXI centuries *gained further development* in the context of artistic language transformations caused by neo-avant-garde trends.

In the first chapter, the results of the analysis and historiography of the specialized literature are presented, the source base is given, and the research methods are substantiated.

Based on the review of scientific works, it was found that the integration of the philosophical, aesthetic, artistic foundations of modernism and the avant-garde into the Ukrainian culture of the late XX – early XXI centuries, as well as formal

methods, took place at different levels of creative practices. Based on the analysis, it is proven that the role of the author has not changed in 1990-2020, as his/her artistic vision, intuition and creative process have been synchronized with the new cultural context and the challenges of time.

The second chapter examines the typological characteristics of neo-avant-garde graphics of Kyiv and Kharkiv regional art centers of the late XX – early XXI centuries.

In particular, it has been proven that the concept of "neo-avant-garde" is of particular importance for the development of graphic art, which is demonstrated by the numerous appeals of scientists to the understanding and reinterpretation of this phenomenon. Also, the obvious relevance of this concept is connected not only with the artistic traditions of Ukrainian fine art of the XX century, but also with the internal dynamism of the graphic artistic language.

The analyzed material allows us to distinguish two sets of typological characteristics, which we consider as a single system that characterizes the concept of "art school":

- typological characteristics of similarity (a complex of typical and repetitive artistic properties that found their expression in both centers and equally effectively influenced the formation of the image of the school);
- typological features of difference (a complex of inherent and unique features that are artistic emphasis in the stylistic, figurative and compositional and plastic repertoire of the corresponding school; technical features that in the process of development inevitably led to new expressive artistic qualities).

The third chapter examines and analyzes neo-avant-garde techniques of graphic language in the works of graphic artists of the 1990s - 2020s.

The art of the neo-avant-garde in the context of artistic reminiscences of the Kyiv school of graphics is characterized by the interaction of a number of techniques and approaches, which in the historical formation of this regional center during the late XX – early XXI centuries formed a full-fledged figurative and stylistic system. Its important feature is the dialogue of pictorial and graphic

artistic techniques, which are expressed in the penetration of individual elements of the easel artistic language into the space of graphic expression. The use of academism as a tool for expressing postmodern artistic ideas is important for characterizing the neo-avant-garde quality of the Kyiv school of graphics. The transformation of the technical repertoire of graphic art is also a fundamentally important feature of the Kyiv school of graphics in its neo-avant-garde manifestations.

Neo-avant-garde as the artistic language of the Kharkiv school of graphics the late XX – early XXI centuries developed on the basis of rethinking and transformation of the historical avant-garde. A special role in this process belonged to creative associations and groups, which, especially at the initial stage of the late 1980 – early 1990s, played an institutional role (for example, "Litera A" in the early 1990s, later in 2010th – "Degrazh" group).

The search for a new graphic form in the context of rethinking the traditions of the avant-garde became an expressive component of the artistic repertoire of the Kharkiv school of graphics. Our research shows that formal-plastic experiments laid the foundation for the integration of new means of expression from painting to graphics. The central motif of the Kharkiv neo-avant-garde is deconstruction and "deobjectification" in the artistic language of graphics, which in the works of N. Myronenko, V. Khrystenko, D. Shevchenko acts as a common point of view on "postmodern" reality: changeable, elusive, visually elastic and extremely symbolic.

Symbolism and significance are important characteristics of the specific state of neo-avant-garde graphic language, which is at the intersection with graphic design and applied graphics. Practically since the end of the 1980s, a special line of succession of the "historical avant-garde" can be traced in the evolution of the Kharkiv school, which was realized in a kind of artistic "cross-border".

Based on the results of the conducted search, analysis of materials, periodicals, it was discovered and introduced into scientific circulation new factual material. It is emphasized that:

1. Research of the neo-avant-garde as an artistic and stylistic basis for the development of the art of the late XX – early XXI centuries does not currently have a powerful historiographical heritage. In the vast majority of studies analyzed by us in the context of the main problem, separate aspects of the issue are considered or generalizations are provided in a different chronological or regional plane.

2. The neo-avant-garde found its reflections in the techniques, formal approaches and system of expressive means of graphics in the late XX – early XXI century as an important component of the pictorial and stylistic context of postmodern art. The specified feature manifested itself equally strongly both within Kyiv and Kharkiv regional centers, which proves the kinship of domestic graphic arts schools at the level of national trends in the development of visual arts.

In parallel with this, the existing differences in the artistic vision, as well as the difference in the specifics of the use of formal and compositional techniques, show not only the creative interaction between regional spaces, but also their artistic self-sufficiency. We consider this property as a typical manifestation of postmodern duality, which allows us to combine the traditional academic experience of graphics with the modern practices of the neo-avant-garde as widely as possible.

The development and interaction of Kyiv and Kharkiv regional art centers of graphics is an organic process in the general evolution of fine art in Ukraine in the late XX – early XXI centuries.

3. At the late XX – early XXI centuries graphic art goes beyond the traditional species and genre space, which can be observed on the example of Kyiv and Kharkiv regional centers. The conducted research allows us to consider neo-avant-garde graphics as an artistic phenomenon that is in a dynamic state. Let us emphasize that it is the arsenal of artistic techniques of the neo-avant-garde that manifests the mentioned tendencies and makes them relevant within the framework of graphic practices.

4. Among the typical techniques of neo-avant-garde graphics, which are characteristic of the artistic language of Kyiv and Kharkiv art centers of the late XX - early XXI century, the following should be highlighted: 1) formal compositional simplification, which is realized through a return to a simple form, often geometric or objectively generalized; 2) at the artistic level, the desire to synthesize and combine, which is primarily reflected in cross-species and cross-genre hybridization, and leads to the formation of neo-avant-garde artistic space of experiments and innovations; under such conditions, the variability of the figurative content becomes a natural technique for avoiding banalities in the interpretation of complex images; 3) at the level of means of expression, a tendency towards destruction, fragmentation and objective abstraction (objectification), which is expressed in the ambivalent reflection of reality typical for postmodern art, provoking the metaphors' game and symbolic meanings; the wide potential of expressive means of the neo-avant-garde proves the ability to combine, which also provides artists with additional opportunities for figurative expression; 4) in the technical aspect of the development of graphics – constant appeal to experiments and renewal of traditional techniques and artistic solutions, which is aimed at sharpening the sense of novelty and relevance.

5. Analysis of the artistic language of neo-avant-garde of the late XX – early XXI centuries allows us to identify trends in the evolution of graphic art that are not visible outside of the specified phenomenon.

In the study, it was established that graphic works become a stand-alone phenomenon of graphic art, which previously constituted only as a set of preparatory materials for "full-fledged" works: especially, easel and monumental painting and sculpture. This raises questions about the status and meaning of a graphic sketch, which in the context of postmodern art requires a separate definition as a full-fledged work of art. Currently, this problem continues to be discussed among graphic art researchers, but the results of our analysis allow us to consider it from a comparative perspective.

The practical implementation of the topic, the implementation of the research results consists in the exhibition activity of the author, in the acceptance of participation in many regional and All-Ukrainian exhibitions and victories in international foreign graphics exhibitions (nominations: avant-garde art).

Publication: publication of own author's graphic works in electronic versions of catalogues, as well as in printed All-Ukrainian and International catalogues.

The implementation of research results, practical significance:

On the research topic it was published scientific articles. Publications of theses in all-Ukrainian and international collections.

The author's participation in international scientific and practical conferences:

at the VII International Scientific and Practical Conference (8-10 September, 2021), section: 'Generally aesthetic and historical-theoretical problems of fine arts', 2021, Kherson, KhNTU;

at the 1st International Scientific and Practical Conference of the Tavrida National University to the 160th anniversary of the birth of V.I. Vernadskyi (16–17 March), section: "Historical and cultural dimensions of the evolution of art in Ukraine" (second half of XX – beginning of XXI centuries)", 2023, Kyiv;

at the 3rd International Scientific and Practical Conference "Hagenmeister Readings" (European Ukraine: Culture, Art, Identity: 1-2 of December), section: "Development trends of fine, decorative and applied arts and design of Ukraine in the European cultural space", 2023, Kamianets-Podilskyi, at the Ivan Ohienko National University.

Keywords: Ukrainian art, postmodern, neo-avant-garde, easel graphics, national art, experiment.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Ірина СОРОКОПУД. "ПОСТМОДЕРНОВА СТАНКОВА ГРАФІКА: Київ один із центрів нонконформізму (друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.)", , *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 67, том 2, 2023 рік.* DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-14>
2. Ірина СОРОКОПУД. УКРАЇНСЬКА ПОСТМОДЕРНОВА ГРАФІКА: виставкова діяльність (друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.), *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* . – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. – Вип. 68. Том 2. – 326 с., с. 106 – 112 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-15>
3. Ірина СОРОКОПУД. ПОСТМОДЕРНОВА СТАНКОВА ГРАФІКА ХАРКОВА на прикладі творчості відомих харківських художників (друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.), *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023 р. Випуск № 70. Том 2, с. 98 – 106 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-13>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. СОРОКОПУД І.О. Основні риси неопримітивізму, авангарду, експресіонізму на початку ХХ століття. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва // Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (08-10 вересня 2021р.), секція: «Загально естетичні та історико-теоретичні проблеми*

образотворчого мистецтва», ХНТУ/ за ред. Чепелюк О.В. - Херсон, 2021 - 287 с. С. 120-122.

2. **СОРОКОПУД І.О.** Еволюція візуального мистецтва України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). Київ один із провідних центрів творчості нонконформістів. *I Міжнародна науково-практична конференція Таврійського національного університету до 160-ї річниці від дня народження В. І. Вернадського : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 16–17 березня 2023 р., м. Київ. Частина 1. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. – 336 (с. 278- 281 DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-302-9-71>*
3. **СОРОКОПУД І.О.** Тенденції розвитку образотворчого мистецтва України в європейському культурному просторі (1990–2020 рр.). *Гагенмейстерські читання : тези доповідей III Міжнар. наук.- практ. конф., м. Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2023 р. : Європейська Україна: культура, мистецтво, ідентичність / [упоряд. Луць С. В.]; Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : ФОП Панькова А. С., 2024. С. 168–170.*

Праці які додатково відображають наукові результати дисертації.

1. Сорокопуд І. , Лагутенко О. Основні центри виникнення авангардних напрямів в українській графіці порубіжжя ХІХ - ХХ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук, міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Випуск № 47 том 4, 2022 р., , стор. 37 – 42 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-6>*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ I. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	25
1.1. Історіографія проблеми.....	25
1.1.1. Київська школа графіки в працях вітчизняних вчених.....	25
1.1.2. Харківська школа графіки як предмет аналізу дослідників в Україні.....	33
1.1.3. Загальні теоретичні підходи у дослідженні графіки в контексті неоавангардних тенденцій розвитку.....	37
1.2. Понятійний апарат та методи дослідження.....	41
Висновки до першого розділу.....	45
РОЗДІЛ II. ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ГРАФІКИ НЕОАВАНГАРДУ КИЇВСЬКОГО ТА ХАРКІВСЬКОГО РЕГІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.....	47
2.1. Авангард, неоавангард, трансавангард: художньо-стильові особливості у мистецтві графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	47
2.2. Київська та Харківська школі графіки: особливості формування та регіональної взаємодії у художньому просторі неоавангарду 1990-х – 2020-х рр.....	63
2.2.1. Регіональні мистецькі осередки та школи як теоретична проблема: зарубіжний та вітчизняний досвід.....	63
2.2.2. Типологічна характеристика київської та харківської шкіл графіки у контексті розвитку тенденцій неоавангарду.....	72
Висновки до другого розділу.....	78
РОЗДІЛ III. НЕОАВАНГАРДНІ ПРИЙОМИ ГРАФІЧНОЇ МОВИ В ТВОРАХ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ 1990-х – 2020-х рр.....	80
3.1. Мистецтво неоавангарду у контексті художньо-образних	

ремнісценцій київської школи графіки	80
<i>3.1.1. Діалог живописних та графічних художніх підходів.....</i>	<i>81</i>
<i>3.1.2. Академізм у системі художньої мови неоавангарду.....</i>	<i>87</i>
<i>3.1.3. Трансформація технічного репертуару мистецтва графіки як художній прийом.....</i>	<i>90</i>
<i>3.1.4. Трансформації жанрової репрезентації в межах графіки (на прикладі портрету).....</i>	<i>95</i>
3.2. Неоавангард як художня мова харківської школи графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст.	97
3.2.1. Особлива роль творчих об'єднань та груп.....	98
<i>3.2.2. Пошуки нової графічної форми у контексті переосмислення традицій авангарду.....</i>	<i>101</i>
<i>3.2.3. Художня мова деконструкції та «розпредметнення» як центральний мотив харківського неоавангарду.....</i>	<i>108</i>
<i>3.2.4. Міжкордоння графічної мови: графіка на перетині із графічним дизайном та прикладною графікою.....</i>	<i>114</i>
Висновки до третього розділу.....	117
ВИСНОВКИ.....	120
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	124
ДОДАТКИ:	
ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	139
ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	174
ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....	178

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Розвиток мистецтва графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. має важливе значення для дослідження образотворчого мистецтва України. У цей період часу тривають вагомі зміни у художньо-образному та тематичному репертуарі, оновлюється техніка, продовжують трансформуватися прийоми, система виражальних засобів, в цілому набуває нових якостей графічна художня мова.

Прагнення узагальнити та інтерпретувати ці важливі процеси, що тривають у мистецтві, безпосередньо пов'язане з одним з найбільш яскравих феноменів цього часу – неоавангардом.

Звернемо увагу на те, що як явище у мистецтві, неоавангард усе ще не є чітко визначеним та усебічно осмисленим поняттям. Його поширеність в сучасному термінологічному апараті мистецтвознавства та загалом гуманітарних наук часто віддзеркалює етап авторських пошуків належного поняттєвого змісту і не спирається на наперед прогнозований результат.

Ще більш очевидний розрив у поняттєвій структурі цього явища стає зрозумілим на тлі аналізу західних досліджень. Вчені з США та Західної Європи звертаються до іншого дослідницького досвіду, який, у свою чергу, є наслідком альтернативного розуміння еволюції образотворчого мистецтва та ролі і місця сучасних процесів трансформації у графічних практиках.

Неоавангард у мистецтві графіки має вагоме підґрунтя у вигляді «історичного» авангарду початку ХХ ст., який в українському образотворчому мистецтві має незаперечно важливе значення, проіснувавши в цілісній стилістичній якості аж до 1960-х рр. Існування такого вагомого фактору розвитку позначилося на сутності художніх феноменів кінця ХХ ст., актуалізувавши неоавангард як рефлексію процесів першої половини ХХ ст. Саме графіка, з її природними можливостями до технічної, образної та

стилістичної динамічності стала простором художніх експериментів та ареною для постмодерністських трансформацій.

Актуальність дослідження розвитку регіональних мистецьких осередків графіки пов'язана не тільки із тим, що саме київській та харківській школам випало представляти найбільш загальні тенденції в еволюції мистецтва графіки в цілому в Україні. Вагоме значення має і поєднання навчально-педагогічного, виставково-експозиційного та художньо-образних факторів розвитку, які в контексті становлення новітніх якостей зазначених регіональних осередків відіграли ключову роль. У контексті розвитку напрямків неоавангарду, київська та харківська школи демонструють різні підходи, проте в багатьох аспектах збігаються на рівні застосування конкретного кола художніх прийомів.

Усе зазначене дозволяє визначити обрану нами проблематику як актуальну та таку, що має наукову новизну та теоретичне і практичне значення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційну роботу виконано на кафедрі аудіовізуального мистецтва ХДАДМ відповідно до планів наукових досліджень.

Дисертаційна робота є результатом виконаних автором наукових досліджень відповідно планів науково-дослідних робіт кафедри аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Робота виконувалася згідно з планом наукових досліджень Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Зв'язок роботи з темою: «Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик».

Мета дослідження – визначити особливості становлення київського та харківського регіональних мистецьких осередків графіки у контексті розвитку тенденцій неоавангарду кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Для досягнення зазначеної мети було визначено **основні завдання дослідження**:

– дослідити стан вивченості проблеми; на основі аналізу вітчизняних та зарубіжних досліджень виявити недосліджені або малодосліджені аспекти проблематики; спираючись на здобутки науковців останніх десятиліть, а також на основі аналізу потенціалу джерел дослідження запропонувати нове баченні історіографії питання;

– дослідити феномен неоавангарду у контексті розвитку мистецтва графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. в Україні в якості складової образно-стилістичної еволюції постмодерністського мистецтва; визначити та порівняти існуючі вітчизняні та зарубіжні понятійно-термінологічні підходи;

– виявити та проаналізувати основні тенденції у розвитку та взаємодії київської та харківської шкіл графіки у контексті еволюції образотворчого мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ ст.; визначити типологічні характеристики, притаманні розвитку обох регіональних осередків;

– проаналізувати нео-авангардну художню мову графіки у межах хронології та визначеного дослідницького простору; охарактеризувати трансформаційні процеси в жанровому репертуарі графіки, а також в художньо-образних та формальних підходах;

– визначити коло типових прийомів графіки нео-авангарду, які властиві для розвитку київської та харківської шкіл графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Об’єкт дослідження: мистецтво графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті проявів неоавангардних тенденцій.

Предмет дослідження: розвиток художньої мови київського та харківського мистецьких осередків графіки у рамках зазначеної хронології.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця ХХ початку ХХІ ст., що зумовлено як обраною метою та завданнями, так і впливає із загальної логіки розвитку образотворчого мистецтва України в цілому та мистецтва графіки зокрема. Територіальні межі включають простір розвитку

вітчизняного мистецтва графіки із окремим акцентом в сторону київського та харківського регіональних мистецьких осередків.

Методи дослідження. В дисертації використані як загальнонаукові так і спеціальні методи дослідження. Серед загальнонаукових методів ключове значення мали методи синтезу та порівняння. Коло спеціальних методів було обране у відповідності до завдань дослідження, серед них: метод компаративного аналізу, типологізації, образно-стилістичного та композиційного аналізу.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

уперше досліджено феномен неоавангарду в контексті розвитку мистецтва графіки в межах регіональних мистецьких осередків зазначеного періоду часу (на прикладі київської та харківської школи графіки);

з'ясовано роль процесів трансформації художньої мови графіки, що призвело до якісних змін у жанрових, стильових та художньо-образних підходах;

визначено типологічні властивості розвитку художньої мови київської та харківської шкіл графіки;

на прикладі аналізу конкретних творів мистецтва *виявлено та проаналізовано* основні прийоми графіки неоавангарду, які характеризують особливості еволюції регіональних мистецьких осередків графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст.

удосконалено уявлення щодо ролі та місця жанрової трансформації та полістилізму як ознак розвитку неоавангарду у мистецтві графіки;

набула подальшого розвитку інтерпретація українського образотворчого мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті трансформацій художньої мови, спричинених неоавангардними тенденціями.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона дає цілісне, науково обґрунтоване уявлення про розвиток неоавангардних тенденцій наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. у контексті становлення та еволюції київського та харківського регіональних осередків мистецтва графіки.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання основних положень і матеріалів дисертації у навчальному процесі (у лекційних курсах із історії графіки), а також для розробки і обґрунтування навчально-методичних посібників. Запропоновані дисертанткою результати дослідження можуть стати основою для створення програм теоретичних курсів з мистецтва графіки відповідного хронологічного періоду часу.

Особистий внесок здобувача. Авторкою досліджено феномен нео-авангарду в контексті розвитку мистецтва графіки як одна з ключових особливостей еволюції регіональних мистецьких осередків (київської та харківської школи графіки), проаналізовано трансформаційні процеси художньої мови графіки, визначено типологічні властивості у змінах художньої мови.

Апробація результатів дослідження відбувалась на міжнародних науково-практичних конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (152 позицій). Обсяг основного тексту складає 138 сторінки. Додатки включають список і альбом ілюстрацій (66 позицій), список публікацій. Загальний обсяг дисертації – 179 сторінки.

РОЗДІЛ І.

СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми.

Зважаючи на завдання дослідження, основна увага історіографічного аналізу націлена на виявлення та узагальнення наукових здобутків вивчення розвитку мистецтва графіки київського та харківського регіональних мистецьких осередків кін XX – поч. XXI ст. Так як у межах цього завдання присутні як відмінні, так і спільні тенденції, характерні для обох локальних шкіл, вважаємо за доцільне окремо розглянути стан дослідженості неоавангардних напрямків у зазначених художніх просторах, а також проаналізувати універсальні тренди, як принципові у становленні мистецтва графіки в цілому.

1.1.1. Київська школа графіки в працях вітчизняних вчених.

Відомою дослідницею мистецтва київської школи графіки другої половини XX – початку XXI ст. є О.Ламонова. Вчена вивчає переважно період кінця XX ст., а також звертає увагу на творчість окремих представників регіонального осередку. Звернемо увагу на деякі важливі для проблематики нашого дослідження тези та висновки.

Насамперед варто звернути увагу на ті зусилля, що зроблені дослідницею задля визначення характеру та художньої ідентичності київської школи графіки на прикладі розвитку книжкової графіки у другій половині XX ст. Дисертація вченої на цю тему узагальнює пострадянську історіографію та пропонує нове концептуальне бачення альтернативного погляду на творчість ключових авторів: С.Адамовича, Г. Якутовича, О. Данченка. О.Ламовнова підкреслює, що «молоді українські митці мали на меті повернути графіці самостійність і самоцінність, зробити її незалежною

від живопису», що часто визначало їхнє експериментування у техніках та стилях [49, с. 8-9]

В подальших дослідженнях О.Ламонова виділяє в якості окремого напрямку «алегорично-метафоричний», розглядаючи його у контексті трансформацій та експериментів в графіці кінця 1980-х рр. На її думку, напрацьовані у межах цього напрямку художні ідеї варто узагальнити як окрему тенденцію «метафоризації» графіки, яка в цілому характерна для зазначеного періоду часу. Дослідниця підкреслює, що графіка «алегорично-метафоричного напрямку» формувала власного глядача та призводила до його саморефлексії і зростання художнього смаку. У результаті, рисою розвитку цього етапу київської школи графіки стало «помітне послаблення сюжетно-тематичних зв'язків за рахунок наростання знаково-ієрогліфічних» [51, с. 106].

Увага О.Ламонової до творчості найбільш важливих представників київського осередку графіки також зосереджена на питаннях художнього тематизму та аналізу застосованих прийомів і технік. Приміром, це показано у динаміці розвитку графічних форм А.Левицького [52, 46-57], або тенденціях художньо-образної еволюції Н.Ніколайчук [54, 63-76] та С.Дубової [54, 100-110]. У цьому дещо біографічному контексті окремо виділимо дослідження символізму у графічних творах Л. Бруєвич 2000-х – 2010-х рр., які, з точки зору дослідниці, є характерним прикладом авторського відчуття знакової сутності природи, землі, рослинних мотивів. Як частина українського архаїчного символічного коду ці ознаки художньої мови набувають «сенсового» значення, утворюючи зміст образу [53, с. 39]

У центрі уваги К. Попович перебувають художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки, які вчена розглядає упродовж 1950-х – 2020-х рр. Таке зосередження на еволюції конкретного напрямку графіки, що має власну технічну мову вираження та володіє специфічною здатністю до художнього віддзеркалення, зумовлює її

увагу відповідних аспектах у розвитку регіонального мистецького осередку, а також у самій еволюції графіки як мистецтва.

Насамперед виділимо тезу вченої, щодо важливого значення періоду 1990-2000-х рр., коли в контексті київської літографії розпочалося творення естампів «у новій стилістиці» (постмодерністичній), яка підкреслювала «якісний поступ у експериментах і захоплення новітніми тенденціями». Серед них, пік яких припадає на кінець ХХ століття, К.Попович виділяє дві, а саме: «зміну сюжетно-тематичних конфігурацій» та «гібридизацію жанрів [85, с. 11].

Не менш важливими є висновки дослідниці стосовно потенціалу літографії кінця ХХ ст. (із ядром у 1970-х – 1980-х рр.), який став ґрунтом для розвитку подальших процесів у київському осередку.

Приміром, К.Попович вважає, що саме літографія київських художників-графіків стала справжнім «прошарком високої графічної культури в мистецтві». Ознаками цього стали «майстерність та художньо-технічна досконалість, виразність образотворчих форм та чітка побудова композицій» [83, с. 219].

У самому кінці ХХ ст. (починаючи з 1980-х рр.) київська літографія засвідчила нову ступінь художньої свободи. К.Попович стверджує, що це проявилось у пошуку форм відтворення світоглядних основ людини та прагненні передати засобами графіки «духовну атмосферу в суспільстві загалом». Зокрема, це стало можливим завдяки активному використанню технічної мови графіки, яка дозволяла експериментувати. К.Попович зазначає, що частіше до ліногравюри звертались саме ті майстри, які намагались вийти поза межі «соцреалізму». Саме ліногравюра, на його думку була декоративно-узагальненою та стилізованою. Як ще один варіант, який мав певну фактурність, ефектність та тональність, К. Попович наводив офорт. До натурального рисунку, на відміну від інших естампних технік була наближена літографія. Запити тогочасного суспільства вимагали реалістичного відтворення дійсності, а цьому відповідала саме літографія, бо

вона була наближена до натурального рисунка. Художники-літографи київської школи графіки 1980-х років, у своїй художній діяльності, почали використовувати новітні композиційні прийоми та ширший спектр виражальних засобів, піднявши графічне мистецтво на новий виток історичного розвитку. [84, с. 243].

Проблематику розвитку мистецтва книжкової графіки у контексті становлення київської школи досліджує В.Олійник. У її статтях також можна побачити характерну зосередженість на біографічних питаннях, що, безумовно, виправдано потребою формування універсального погляду на еволюції мистецтва графіки у контексті регіонального осередку.

У полі уваги авторки перебуває творчість С. Якутовича – одного з найвідоміших ілюстраторів та майстра вільного графічного рисунка, офорту, ліногравюри, представника важливої художньої династії [71, 152-157].

На наш погляд, цінними є висновки вченої щодо регіональних особливостей в генезисі графіки, як виду образотворчого мистецтва. На прикладі книжкової графіки В.Олійник показує, як «вплив локальних артпроцесів» зумовлює нерівномірність у розвитку художньої мови в залежності від «територіально-історичних особливостей місцевості, освіченості, соціально-етнічного складу населення, можливостей мистецько-культурного вза'ємообміну тощо» [72, с.111].

На думку вченої, саме визначені вище чинники зумовлюють специфіку розвитку тієї або іншої школи. Так, у цьому контексті київська школа в загальноукраїнському культурно-мистецькому контексті характеризується високою жанровою еластичністю та багато варіативними тлумаченнями традиційних форм та поглядів. Взагалі представники київської школи прагнули до опанування новітніх технологій, прагненням активного споживання досвіду фахівців інших течій та напрямів. [72,с.115].

У свою чергу книжкова графіка харківської школи демонструє більшу стриманість та в цілому є більш конструктивною за творчими ідеями «у зв'язку з домінуванням інфографічного підходу» [72,с.115].

Відмітимо, що нашу точку зору щодо відмінностей у формах розвитку та специфіці художніх мов обох регіональних осередків подано у відповідних параграфах Розділу 3 цієї дисертації.

Проблему сучасної графіки, як частини образотворчого репертуару київського регіонального осередку, вивчає М.Юр. Серед багатьох досліджень вченою ми першочергово вважаємо за необхідне зосередитись на її авторських підходах, щодо взаємопов'язаності природи мистецтва графіки з художніми засобами вираження та зверненням до певних образних категорій. М.Юр наголошує на тому, що як вид образотворчого мистецтва графіки володіє достатньо чіткою диференціацією щодо видів та технік, а також спирається на розвинену систему графічної форми (у першу чергу, книжкової ілюстрації, плакату, станкової графіки тощо). Саме ця градація, на думку вченої, зумовлює «власні, вироблені впродовж століть, засоби виразності у творенні образів чи сюжетних композицій» [125, с. 101].

Проте при більш уважному аналізі, є зрозумілим і характерне для графіки відношення до» зображуваного предмету та простору», що виражається, у першу чергу, в вкрай широкому варіативному потенціалі, який М.Юр окреслює через три основні форми: 1) ретельність об'ємно-просторової побудови; 2) виявлення структури об'єкту уваги; 3) особливе ставлення до відтворення дійсності, що часто породжує «інтерес до оповідності».

Важливо, що вчена як і інші дослідники особливостей графічної мови київської школи, звертає увагу на дві характерні риси у виражальних засобах, які репрезентують графіку як вид мистецтва. Це незавершеність художнього висловлювання та формально-пластичний лаконізм, які в цілому дозволяють розраховувати на «розкриття сутності художнього образу ... мінімальними графічними засобами, образотворчими метафорами» [125, с. 101].

Зважаємо за необхідне відмітити позицію М.Юр щодо домінування авторського мистецтва та, відповідно, присутності біографічних підходів в історіографії питання. Вчена підкреслює, що актуальна станкова графіка,

здійснена переважно авторськими підходами та техніками, є «нейтральним полем, особистим простором художника, де можливість вільного експерименту і художнього висловлювання по-новому розкривають вічні теми, втілені у оригінальних графічних формах та техніці»[125, с. 102]. Цей важливий висновок також пояснює і тенденції поступової інтеграції графічної мови (яка є традиційним простором графічного виловлювання) до контекстів станкового живопису, інсталяції, пластичних мистецтв тощо

Зазначені М. Юр вчена використовує на прикладі дослідження окремих представників київського регіонального осередку. Часто у центрі її уваги перебувають митці, які працюють у міжвидовому контексті, поєднуючи образотворчі художні мови наприклад, живопису та графіки. Наприклад, у парадигмі крос культурних традицій це показано вченою в творчості О.Дубовика [126, 69].

В останні роки дослідження київського регіонального осередку графіки вийшло на новий етап аналізу, що засвідчує дисертація Д.Луцишиної (під керівництвом М. Юр), присвячена творчості молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х рр. Не викликає сумніву актуальність такого ракурсу, що поєднує вкрай гостру сьогодні тенденцію гендерно орієнтованого мистецтва із не менш важливими проблемами в розвитку самого мистецтва графіки новітнього часу.

Д.Луцишина відмічає бурхливий розвиток українського мистецтва в 1990-х роках, що, з її точки зору, зумовило звертання уваги до нових тем щодо історії та витоків світових культур взагалі та української зокрема, що в свою чергу привело до появи нових течій. Також цьому сприяло й освоєння нових інструментів та засобів. Надалі, у 2000-х рр. це спричинило своєрідний «тематичний злам», який віддзеркалився у графічних практиках в тому числі і тематиці гендеру і гендерних ролей. Жіночий досвід, сексуальність, тілесність, насильство, культура взаємної згоди, усвідомлення і переосмислення минулого, історична пам'ять – все це і стало тим самим «тематичним зломом». [62, 45-46.]

Невід'ємною частиною дослідження київської школи графіки постає аналіз творчості її найбільш знакових представників. Звернемо увагу, що станом на поч. ХХІ ст. вже склалися основні авторські зони інтересу тими або іншими художниками, що дозволяє стверджувати про новий етап в історіографії проблеми.

Наприклад, О.Клейменова є постійною дослідницею творчості А.Чебикіна, одного із фундаторів та класиків київської школи графіки. Вчена звертається до аналізу художньо-образних властивостей його творів та характеризує А.Чебикіна як «художника відчуттів, натяків, ефірних образів», твори якого буквально «приманюють глядача динамікою зображення, змушуючи стати співучасником гри кольорів, танцю ліній» [34, с. 66].

Така дещо емоційна характеристика ґрунтується на вивченні східних мотивів в образах графіка, його пошуку рівноваги «між стихією символу та знака», а також лаконізмом авторського лінійного стилю [35, с. 72].

Вчена звертає увагу на зв'язок графіки А.Чебикіна із філософією китайської каліграфії, наводячи його слова щодо цього: «Китайська каліграфія дає змогу багато чого досягти на папері. Це – моє. Я нині майже не користуюся пером. Малюю кінчиком пензля. Пензель дозволяє одним рухом перевести волосяну лінію в пляму, а потім знову перейти на волосяну. Це найвища майстерія» [33, с. 69].

Звернемо увагу на те, що зазначені особливості показує у своєму дослідженні і О.Лагутенко, проте більш глибоко представляючи технічну фактуру аналізу його творів [48, с. 280].

В якості окремого напрямку в дослідженні творчості А. Чебикіна є аналіз його впливу на молоде покоління графіків, що актуалізує проблему навчально-педагогічної діяльності у рамках загальних задач київської школи. Щодо цієї проблеми висловлює свою точку зору П.Нестеренко, роблячи висновок щодо виходу київського регіонального мистецького осередку на рівень відтворення власних здобутків, проте на новому етапі розвитку [68, с.56].

Значну увагу викликає творчість представниць київських графіків Л. та К. Радько, а також В. Радька.

Як зазначає О. Здор, молодша представниця цієї творчої династії К.Радько вже є повноцінним носієм здобутків школи, що, у першу чергу, проявляється в особливій увазі до художніх традицій (бароко та необароко), а також у активному використанні «літературних» виражальних засобів графіки: каліграфії, текстових мініатюр тощо [30, с.24-25].

Багато в чому такі тенденції закріпилися в художньому репертуарі К.Радько від творчості Л.Корж-Радько, що у просторі книжкової графіки та ілюстрації зуміла репрезентувати класичні основи київської школи [88, с. 46]. Її педагогічний досвід також є предметом нашої уваги, так як надає можливість прослідкувати за розвитком графічної художньої мови під кутом зору композиційного аналізу та виявлення типових мистецьких прийомів [42, 164].

Літографія В.Радька є невід'ємною ланкою у дослідженні творчого спадку цієї родини митців. Звертає на себе увагу художньо-образні ремінісценції та узагальнення композиційно-пластичних підходів, що, зокрема, здійснює К.Радько на основі аналізу цілого ряду прикладів [87, с. 50].

Постійну увагу приділяє Н.Горова вивченню творчої спадщини А.Рибачук та В. Мельниченко – фундаторів київського постмодернізму в графіці. Її дослідження не оминають проблематику історичного авангарду в їх роботах [19, с.70], а також взаємодію митців у контексті становлення українського нонконформізму – важливого етапу в загальному плинні постмодерністського мистецтва кінця ХХ ст. [21, с.84-85].

Сторінки творчого спадку родини Пугачевських, фундаторів київської школи графіки, розглядає у своїх дослідженнях Ю.Романенкова. Її основна увага приділена встановленню загального контексту мистецького доробку цієї важливої для регіонального осередку Києва творчої династії [89, с. 1234],

а також вивченню авторських символічних кодів, показаних на прикладі метафоричної мови та своєрідності образної системи [90, с.19.]; [91, с. 156].

1.1.2. Харківська школа графіки як предмет аналізу дослідників в Україні. Особливістю дослідження харківського регіонального осередку графіки є інший вектор аналізу стилістичних та художньо-образних тенденцій, в контексті чого авангард та неоавангард набувають особливого значення.

У цьому сенсі, значним є доробок у дослідженні проблеми мистецтва авангарду Т.Павлової. Зважаючи на те, що неоавангард послуговується здобутками авангардного мистецтва як першоосновою, це має непересічне значення для вивчення особливостей розвитку цього напрямку у графіці регіональних осередків Києва та Харкова.

Насамперед відмітимо, що Т.Павлова надає визначення поняттю «авангард», характеризуючи його як феномен, що перебуває у розвитку. В історичному контексті «воєнний і політичний у першооснові термін» увійшов до художнього дискурсу України в середині 1920-х рр., коли у столичному Харкові тривало синтезування різних напрямів модернізму та вже активно проступали конструктивістські ідеї [77, с. 17].

Досліджуючи еволюцію історичного авангарду, Т.Павлова розкриває цінні для дослідження нашої проблеми деталі становлення цього складного процесу [77, с 562].

Важливою ознакою є те, що точка зору Т.Павлової щодо розвитку історичного авангарду до 1960-х рр. в цілому співпадає із позицією західних дослідників.

Наприклад, З.Сазерленд підкреслює, що в образотворчому мистецтві США перша фаза концептуального мистецтва, яке ґрунтувалося на традиціях авангарду, розкинулась на класичній авангардній основі. Таким чином, першою виставкою американського неоавангарду можна вважати відому

ню-йоркську експозицію «Первинні структури» 1966 року, яка отримала багато уваги і у Європі [149, р. 86.]

Непересічне значення для вивчення усієї повноти розвитку графіки в харківському осередку належить О.Гладун. Аналіз вченої торкається практично усіх основних видів та форм графіки, проте її основним простором уваги є прикладні форми (плакат, книжкова графіка). У цьому контексті варто звернути увагу на зусилля вченої щодо інтерпретації графічного дизайну в аспекті використання художньої основи станкової графіки та навпаки, використання митцями станкового мистецтва технічних прийомів та образних мотивів, запозичених з палітри прикладної графіки. Такі характеристики вчена простежує у творчості фундаторів харківської школи О.Векленка, В.Лесняка, В. Гальченка, А.Макарової [14, с. 11].

Розглядаючи різні видові та жанрові особливості плакату, О.Гладун вдається в цілому до характеристики мистецтва графіки, наголошуючи на різноманітності художніх засобів та технік, які є спільними для станкової та прикладної графіки. Ця властивість, з точки зору О.Гладун, є особливо виразною у харківському театральному плакаті 1970-х – 1980-х рр., який сформував традицію художнього вираження за допомогою езопової мови метафор, натяків, іронічних візуальних форм [16, с. 257].

Теоретичні основи розвитку харківської графіки показані у дослідженнях Л.Соколюк. Особливістю її аналізу є особлива увага щодо культурно-історичного розвитку харківської художньої школи, а також виявлення на цій основі специфічних властивостей різних видів та жанрів в образотворчому мистецтві України. Фундаментальна робота Л.Соколюк «Графіка бойчукістів» (2002 р.) закладає підвалини для осмислення харківського авангарду у графічних практиках та накреслює важливі компоненти у подальшому розвитку цього виду мистецтва у кінці ХХ ст. [102].

У контексті дослідження мистецького життя Харкова кінця ХХ – початку ХХІ ст. розглядає розвиток мистецтва графіки Н.Усенко. Її

дисертація та низка публікацій надають можливість сформувати цільну картину харківської панорами розвитку мистецтва у той період часу, коли неоавангардна тенденції набували вкрай вагомого значення як інструментарій критики радянського, а пізніше – пострадянського мистецтва.

Особливий погляд Н.Усенко на молодіжні мистецькі об'єднання, які в більшості випадків представляли харківський художній андеграунд, є поглядом на умови формування нових якостей неоавангардного мистецтва, у тому числі і в сфері графіки (В.Куліков, О.Єсюнін, П.Маков) [115, с. 59]

Багаторічним дослідником харківської школи графіки є О.Коваль. Серед його наукового доробку вважаємо за необхідне приділити окрему увагу його аналізу творчості П.Макова, В.Кулікова, О.Жолудя. Цю плеяду митців вчений характеризує як представників українського постмодернізму, які у своїх творах зуміли реалізуватися в різних художніх мовах, проте в усіх випадках – як творці-бунтівники та деконструктори традиції.

На прикладі творчості О.Жолудя дослідник показує, як співіснування художніх парафраз та цитування поєднується у характерній авторській інтерпретації художньої дійсності. Графіка О.Жолудя має типову властивість «художнього універсалізму та потягом до «порушення кордонів», як підкреслює О.Коваль. За його висновками, саме базові засади харківської школи (специфічна естетика, орієнтацію на проектну графічну культуру тощо) допомогли О.Жолудю трансформувати свій художній проектний досвід в одну, проте цілком традиційну галузь образотворчого мистецтва на перетині живопису і графіки, а в подальшому підпорядкувавши її задачам створення нової форми художнього синтезу [37, с. 151, 155]

Творчість П.Макова є у центрі уваги О.Шила, Б. та А. Філоненко. Дослідники звертають увагу на абсолютну не типовість творчості митця (О.Шило) та його суто авторській графічній «культури присутності», яка побудована на «досвіді, переживаннях та відчуттях» (Б. Філоненко) [116, с. 66-67].

На наш погляд, важливо підкреслити особливу актуальність творів П.Макова у міжпредметному просторі досліджень культури та мистецтва. Це один з небагатьох сучасних графіків харківської школи, який маючи беззастережно високий професійний авторитет в Україні та за її межами, є об'єктом дослідження і мистецтвознавців, і філософів та культурологів.

Розгорнута панорама розвитку графіки запропонована Л.Савицькою у контексті аналізу сучасного мистецтва Харкова та його виходу на художні простори з кінця 1980-х рр. При цьому вчена розглядає мистецтво графіки як ключовий вид мистецтва у харківському постмодернізмі кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Л.Савицька підкреслює важливість графічних неоавангардних тенденцій у творчості В. Кулікова, Н.Мироненко, О. Єсюніна та інших митців, що в цілому склали когорту «нового» мистецтва, яка використала чіткість та гостроту графічного мовлення для виходу на нові художні простори [93, с. 266].

Послідовною дослідницею творчості В. Кулікова, П.Макова, О.Кудінової та інших фундаторів харківського мистецького осередку графіки є В.Немцова. У контексті розв'язання завдань дисертації відмітимо її аналіз художньо-образних ремінісценцій В.Кулікова, які вчена здійснює компаративним методом за допомогою порівняння із творчістю М.Брозголя. Для В.Немцової саме графіка Кулікова показує можливість росту харківської школи в сторону неоавангарду. При цьому сам художник, що поєднав у своїй творчості станкові прийоми живопису із актуальною графічною формою, розглядається дослідницею як перехідна фігура між авангардом 1960-х (за Т.Павловою) та неоавангардом кінця 1980-х рр. [67, с. 33]

Окремим напрямом і історіографії дослідження є вивчення проектних форм графіки, які, як ми уже зазначали, багатьма дослідниками розглядаються в якості характерної риси у розвитку регіональної школи.

У зазначеному контексті варто згадати публікації О.Лагутенко, В. Тарасова [111], О. Мудаліге [66], В.Голобородька [17], В.Тимошевського

[112] – вчених, які присвятили увагу проблематиці плакату, книжкової графіки та станковізму у візуальній мові графічного дизайну.

У цьому контексті вагоме значення має доробок М.Токар, яка досліджує книжкову графіку у межах дитячої літератури. Дисертація вченої формує загальну панораму розвитку цієї форми графіки у зазначеному контексті та визначає основні образні компоненти в становленні художнього репертуару [114].

Окремо виділимо висловлені вченою ідеї, щодо проявів національних рис у графічній художній мові, що потребує аналізу символіки та графічного контексту. [113]. В цілому це, на наш погляд, відповідає тенденціям дослідження виразної сутності харківської спадщини мистецтва графіки, що останні десятиліття прагнула до пошуку універсального стилю ідентичності.

1.1.3. Загальні теоретичні підходи у дослідженні графіки в контексті неоавангардних тенденцій розвитку. Неоавангард викликає багато дискусій та інтерпретацій як серед вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Проаналізовані нами дослідження дозволяють зробити висновок, що така контроверсійна позиція відбиває сучасний етап мистецтвознавчого дослідження образотворчого мистецтва, яке продовжує відчувати тенденції синтезу та трансформації.

Наприклад, В. Сидоренко звертає увагу на те, що для західного наукового сприйняття більш властиво насичувати поняття неоавангард «революційними немодерністськими формами розвитку». У результаті цього до неоавангардизму, у першу чергу, відносяться виразні прояви абстракціонізму, новий поп-арт, автодеструктивне мистецтво, ідея художнього універсалізму, та навіть класична концепція твору як «смерті автора» [96,с. 230]

Цю думку доповнює К. Шевчук, зазначаючи, що всупереч усій різноманітності проявів неоавангарду, митці та дослідники прагнуть зберігати за цим феноменом передусім історичну характеристику новизни та інноваційності. Вчена зазначає, що, можливо, «таємниця сучасного

мистецтва лежить десь посередині між повною відданістю традиційним стандартам та примарністю твердого потягу до інновацій» [121, с. 99.]

Закріплення цієї думки в західних дослідженнях досить очевидно показують як сприйняття авангарду як будь-якої мистецької новизни, закладає підвалини для подальших інтерпретацій неоавангарду. Наприклад, В. Влодарчек вважає, що суперечки навколо польського національного мистецтва (універсального польського стилю) почали виникати у 1930-х роках як раз у той час, коли термін «новизна» у словнику польської мистецтвознавчої критики почав набувати значення, яке відображало посилення на авангард [151, р. 104-105].

У будь-якому разі, як констатує польський дослідник П.Піотровський, роль авангарду категорично змінюється приблизно наприкінці 1960-х років, коли на арену сучасного мистецтва виходить неоавангард: передусім у вигляді концептуалізму, боді-арту, перформансу та інших практик [144, с. 15].

Ця строката гамма «нового» за формою та виглядом мистецтва, за висновком західних вчених, зуміла набути повноцінної змістовної форми лише через те, що в усіх своїх проявах виступала із «естетичною критикою модернізму», що особливо проявило себе у «комуністичній» Східній Європі [129].

Як показує Н. Дросос, альтернативні шляхи, якими пішов модернізм у контекстах східно- та західноєвропейського напрямків, визначив відповідну різницю у розумінні неоавангарду. Наприклад, у мистецтві Югославії на прикладі художників групи ЕХАТ-51, що палко захищали потенціал абстрактного живопису, досить добре видно різницю сприйняття спадщини авангарду як «революційного» або «інноваційного» мистецтва [134, р. 154-156].

Серед українських вчених, які в тому чи іншому контексті розглядали проблему форми, значення або сутнісних характеристик феномену

неоавангарду або споріднених із ним явищ, слід виділити публікації О.Лагутенко.

Вчена приділяє увагу як безпосередньо авангардним та неоавангардним проявам у мистецтві графіці та загалом в образотворчому мистецтві України, так і звертається до більш широкого явища мистецтва постмодернізму [46, с. 32-33].

Щодо історичного авангарду, як основи сучасних тенденцій в образотворчому мистецтві, то з нашої точки зору слід виокремити увагу вченої до прикладної графіки першої третини ХХ ст. [47, с. 46].

Вагоме значення має науковий доробок Г.Вишеславського. У його дисертації, яка присвячена феномену «нової хвилі» у мистецтві 1980-х – 1990-х рр. знаходять окреме місце сюжети, що мають пряме відношення до розвитку неоавангарду [12]. Варто також назвати публікацію вченого, присвячену закріплення тенденцій «нового авангарду» у нонконформістському мистецтві одеської регіональної школи образотворчого мистецтва. Хоча ця проблема не збігається із географічними межами нашого дослідження, її потенціал для порівняльного аналізу є очевидним [11].

Проектну графіку періоду постмодернізму розглядає на прикладі мистецтва плакату О.Залевська. Простір її дослідження також помітно не співпадає із нашим, проте авторський аналіз такого суміжного явища як постмодерне мистецтво має поняттєве та змістовне значення. Вчена зосереджується на визначені художнього репертуару та проектно-художніх засобів виразності періоду кінця ХХ – початку ХХ ст. За нашими спостереженнями у цей час митці намагалися подолати спільний комплекс творчих проблем, що зближує розвиток графіки, живопису та графічного дизайну принаймні в деяких аспектах (наприклад, у проблемі свободи вираження, системі засобів виразності, кордонах репрезентації національних тем тощо) [28, с. 15].

Важливу тенденцію синтезу та взаємопроникнення мистецтв, започатковану історичним авангардом, про яку пише О.Голубець у контексті напрямку «мистецтва предмету» (пластика, інсталяція, арт-об'єкт) [18, с.13], ми спостерігаємо у експериментах як київської (Т.Ковач), так і харківської (Б.Логачова) школи. Це пов'язано із предметним використанням не графічних матеріалів (заліза, тканини тощо), а також поєднанням живописних, графічних та пластичних трендів у межах художньої мови сучасного мистецтва.

Як підкреслює Т.Шепіть, базові постмодерністські художні принципи містили у собі суперечливі тенденції, пов'язані як зі схильністю мистецтва експерименту до технічної новизни, проте одночасно ці ж самі тренди спонукали збереження уваги до традицій національного мистецтва. На прикладі львівської школи графіки, здобутки якої ми використовуємо в якості джерела компаративного аналізу, вчена показує, як упродовж тривалого часу «графіка розвивалась та збагачувалась різними художньо-технічними прийомами», які також не перебували у статичному стані. Природна властивість графіки як виду мистецтва проявила себе у здатності «виявляти все, починаючи від узагальнених понять до конкретних явищ і подій сучасного життя суспільства» [122, с. 126].

Також вагоме значення в історіографічному контексті має подальша інтерпретація неоавангарду в графіці як феномену, що так чи інакше звертається до свого історичного фундаменту. Щодо цього слід згадати цінне зауваження Г.Скляренко, стосовно помилкового зарахування в окремих дослідженнях про мистецтва «всіх без винятку нереалістичних мистецьких явищ, які сформувалися Україні на початку ХХ ст.» [97, с. 43]. Вчена пропонує брати до уваги те, що історичний авангард має власний простір, який, у свою чергу спирається на засади мистецтва кінця ХІХ ст.

Зазначене зауваження розвиває і Д.Скринник-Миська, відмічаючи характерну властивість сучасної історіографії проблеми, коли дослідники представляють «проавангардні» течії в образотворчому мистецтві виключно

на ґрунті визначення властивостей художньої мови. Це має значення для з'ясування характеру та якості художньої парадигми цього феномену, проте також призводить до практично автоматичного зарахування до передвісників неоавангарду «кубізму, фовізму, експресіонізму, кубофутуризму, супрематизму, конструктивізму, неоприми́тивізму» [100, с.7] – тобто тих стилістичних напрямків, що не можуть стати «неоавангардними» лише за допомогою додавання приставки «нео-».

1.2. Понятійний апарат, методи дослідження

Понятійний апарат запропонованого дослідження зумовлена специфікою його теми.

Увесь понятійний апарат розподіляється на такі групи: 1) наукові праці; 2) архівні матеріали 3) інтерв'ю та епістолярій митців; 4) довідкові видання (енциклопедії, словники тощо); 5) мистецькі об'єкти (твори).

Першорядне значення для вирішення поставлених у дисертаційному дослідженні завдань мають наукові дослідження, у яких висвітлюється не лише ретроспекція мистецьких творів художників («Дорога Віктора Григорова. Сучасність» Н.Велігоцької [10]; «Катерина Цигикало» О.Денисюк [24]; Ламонова, О. «Творчість Володимира Іванова-Ахметова: графіка 1980-х років. Студії мистецтвознавчі» [50]; Ламонова, О. Рання графіка Наталії Ніколайчук [54]; Олійник В. А. «Книжкова графіка Сергія Якутовича» [71]) але й загальна графічна культурна палітра (Зикунов П. Сучасні художники в образотворчому мистецтві України. [29], Корнєв А. «Мистецьке об'єднання «Деграж» [40]; Павлова Т. «Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття» [75]; Соколюк Л. «Графіка бойчукістів» [102]), що дає змогу з'ясувати тло становлення культурно-мистецького життя графічних шкіл.

Сфера графічних досліджень досить різнопланова й отримала висвітлення, наприклад, у таких працях: Гладун О.Д. «Харківська школа графіки (друга половина ХХ ст.)» [14]; Голобородько, В. М., & Лесняк, В. І.

«Соціоекологічні аспекти графічного дизайну» [17]; Дехтяр Н., & Соболевський, О. «Колір у техніках друкованої графіки» [26]; Ковач Т. О. «Українська графіка 1980–1990-х років». [38]; Косів В. М. «Інтернаціональний стиль національної ідентифікації: українські парадокси графічного дизайну» [41]; Лагутенко О. «Постмодернізм» у модернізмі: особливості розвитку української графіки першої третини ХХ століття» [46]; Луковська О. «Творчі пошуки київських живописців і графіків у галузі арттекстилю другої половини ХХ століття»[61]; Олійник В. Основні тенденції розвитку книжкової графіки в Україні (80–90-ті роки ХХ століття)» [73] тощо.

Указані дослідження, незважаючи на різноплановість підходів, викликають інтерес, перш за все, у плані контенту та застосування методологічної бази дослідження. Не можна не помітити, що в більшості праць проблеми історичного минулого розглядаються досить широко і слід відмітити, що безперечна важливість цих робіт полягає в тому, що вони забезпечили підґрунтя для узагальнень щодо специфіки та складових графічного мистецтва досліджуваних шкіл Києва та Харкова.

Для більш повної характеристики питань, що розглядалися, були вивчені архівні матеріали, які є основним джерелом, що дозволяють зробити висновки про формування й розвиток сучасних графічних практик окресленого періоду, з'ясувати сприятливість/несприятливість зовнішніх умов для розвитку мистецтва в таких містах, як Київ та Харків, описати виставки, які організовувалися в них та в яких брали участь митці, політику та організацію регіональних виставок, умови участі в них, тощо.

Серед архівних матеріалів окрему групу становлять альбоми, каталоги та вказівники виставок, наприклад, каталоги виставки Федора Кричевського 1968 р. [43]; Подервянський Сергій 1916-2006. Живопис, графіка. Каталог виставки [79]; Касіян В.С. Каталог виставки [31]; альбом П. Макова [63], Дерегус М. Альбом художника, каталог [25] тощо, за інформацією в яких можна простежити загальний рівень мистецького життя цих шкіл, виставкову

активність художників та інших митців регіону, з'ясувати твори, які були репрезентовані ними тощо.

У контексті пропонованого дослідження цінними виявилися газети та статистичні архівні матеріали .

До третьої групи відносимо матеріали інтерв'ю та епістолярій митців, або їх родичів, що репрезентують не лише об'єктивні аспекти досліджуваних питань, але, що є вкрай важливим, розкривають особистість діячів мистецтва, наприклад, авторські інтерв'ю з І.Яхіним [127] , В.Шевченко[127], В. Христенко [118].

Довідкові видання (словники, енциклопедії) дозволили, перш за все, з'ясувати біографічні дані митців, що сприяло окресленню витоків їхньої творчості [27, 101, 119, 124].

Мистецькі твори є п'ятою групою джерельної бази дослідження. Характер матеріальної бази специфічний: це твори художників-представників харківської та київської школи досліджувального періоду, які представлені в альбомі ілюстрацій. Перш за все до них ми відносимо таких видатних фахівців як В.Ігнатов; А.Рибачук та В.Мельниченко; родина Пугачевських; В. Григоров; В.Трубчанінов; С.Якутович; І.Яхін; Д. Шевченко, В. Шевченко, Т. Ковач та інші, чії роботи ми розмістили у Альбомі ілюстрацій.

Розгляд їхньої стилістики та технології створення дозволяють сформуванню загальної палітри об'єктів художньої діяльності київської та харківської графічних шкіл та з'ясувати індивідуальні образні, смислові та технологічні вектори митців регіону окресленого періоду.

Мета та завдання пропонованого дослідження зумовили його методологію, що ґрунтується на поєднанні загальнонаукових та окремих методів. Пропоноване дослідження базується на застосуванні системного й комплексного підходів у дослідженні київської та харківської графічних шкіл.

Активно застосовувалися такі загальнонаукові методи, як аналіз і синтез: аналізувалися наукові праці різних авторів, архівні матеріали, художні об'єкти, потім на основі отриманих даних синтезувалися конкретні характеристики мистецького процесу київської та харківської графічних шкіл окресленого періоду.

Використання методів дедукції й індукції сприяло, наприклад, тому, що на основі загально мистецьких явищ, які спостерігалися в мистецькому житті київської та харківської графічних шкіл робилися узагальнення щодо локальної художньої ситуації, виводилися окремі узагальнення щодо причин, умов, взаємозв'язків певних явищ, виявлення наслідків тощо, з іншого боку, аналіз окремих явищ мистецького життя київської та харківської графічних шкіл дозволив зробити узагальнення щодо загальної художньо-графічної ситуації в цих школах.

Одним із найважливіших принципів наукового пізнання є принцип історизму, що дозволив досліджувати графічну палітру шкіл Києва та Харкова в контексті зміни політичної, соціальної та культурної парадигм.

У зв'язку з історичним спрямуванням пропонованої розвідки активно застосовувалися порівняльно-історичний, проблемно-хронологічний, історико-системний, ретроспективний методи. Досліджувалося закономірності зміни графічної мови впродовж окресленого часу, встановлювалися умови й причини виникнення певних художніх явищ, а також обставини, що вплинули на їх функціонування й динаміку розвитку.

Проблемно-логічний метод дозволив вивчити проблему в комплексі більш вузьких питань, кожне з яких розглядалося в логічній послідовності, і виокремити концептуальні засади формування картини мистецького життя київської та харківської графічних шкіл в контексті гуманітарно-мистецтвознавчого знання.

Типологічно-системний метод допоміг показати специфічні особливості взаємозв'язку й синтезу мистецтв окремої школи певного

періоду не лише в аналізі окремих творчих напрямів, але й у встановленні взаємозв'язків між ними.

Системний метод забезпечив можливість проаналізувати предмет дослідження як складову певної системи, що дозволило не лише сформулювати відносини та зв'язки між явищами мистецького життя київської та харківської графічних шкіл.

Мистецтвознавчі методи передбачають дослідження культурно-мистецьких явищ з урахуванням умов їх взаємовиникнення й взаємовпливу як єдність різноманіття їх елементів. Вони зумовлюють з'ясування причин, що спричинили виникнення певних культурних явищ, розширення проблеми, виникнення нових питань, які до цього часу не висвітлювалися, умови формування нових ідей, узагальнень, мистецтвознавчий аналіз художніх творів у контексті київської та харківської графічних шкіл.

Першорядне значення мають такі методи: формальний, стилістичний, іконографічний, іконологічний, структурний. Формальний метод забезпечив вивчення художньої форми, що сприймається як естетичний фактор у культурі й мистецтві. Метод є надважливим у питанні інтерпретації мистецького твору. Метод стилістичного аналізу дозволив виявити систему стійких форм, виразних якостей аналізованих творів мистецтва, їхньої графічної колористики, пластичних якостей, індивідуальної манери автора, матеріалу, техніки тощо. Застосування методу іконології сприяло розкриттю історично зумовленого образно-символічного змісту мистецького твору, дозволило зосередитися на його глибинному смислі. Іконологічний метод дозволив з'ясувати місце мистецького об'єкта в історії людських думок, ідей, уявлень з урахуванням того, що в окреслений період саме тема і смисл диктували вибір певної графічної форми.

Висновки до першого розділу

Проведений нами аналіз стану дослідженості проблеми дозволяє констатувати, що формування київської та харківської шкіл графіки

розглядається дослідниками переважно у контексті біографічного підходу, що має як позитивні, так і негативні сторони.

До позитивних слід віднести аналіз ролі та місця творчої особистості у становленні програмних мистецьких засад школи, а також розкриття особливостей авторської художньої мови як універсального явища, що існує в загальному сценарії розвитку мистецького осередку.

Негативними проявами є посилення біографічного суб'єктивізму, який природно стає актуальним у дослідженні, що націлене на вивчення творчості конкретного мистця.

Вивчення загальних тенденцій у розвитку графіки неоавангарду показує існування цілого ряду протиріч та дискусійних питань, які, з одного боку, пов'язані і природною здатністю зазначеного феномену до постійного пошуку актуальності та нових якостей у мистецтві, а з іншого, засвідчує потребу в посиленні аналізу творчості конкретних напрямків, шкіл, осередків, які є безпосередніми носіями та виразниками художніх інновацій.

РОЗДІЛ II.

ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ГРАФІКИ НЕОАВАНГАРДУ КИЇВСЬКОГО ТА ХАРКІВСЬКОГО РЕГІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

2.1. Авангард, неоавангард, трансавангард: художньо-стильові особливості у мистецтві графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Поняття неоавангард має в сучасному мистецтвознавстві України не просту історію становлення, пов'язану одночасно із двома науковими традиціями: 1) власне вітчизняною, що спирається на здобутки українського, а в більш широкому аспекті – східноєвропейського авангарду (1910-1930-ті рр.); та 2) західною, яка репрезентована концепціями дослідників США та Західної Європи, що у межах власної наукової географії фокусуються переважно на повоєнному образотворчому мистецтві. Така подвійна природа цього поняття часто стає перепорою для правильного визначення сутності явища неоавангарду, що викликає суперечки серед і українських, і зарубіжних вчених.

Окремим складником проблеми є зміст поняття «неоавангард» у контексті мистецтва графіки, що практично в усіх регіональних аспектах розвитку образотворчого мистецтва і в Україні, і на Заході має локальні особливості.

Зважаючи на це, розглянемо сутність поняття «неоавангард» в українському та зарубіжному науковому контекстах.

Актуалізація поняття «неоавангард» у західному просторі досліджень про мистецтво пов'язана із роботами Х.Фостера та Б.Бухло. Саме ці вчена наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. обговорювали широке коло питань щодо сутності, характеру розвитку та проявів «нового авангарду» в різних напрямках образотворчого мистецтва. Специфіка їхньої позиції визначалася розмитістю меж цього поняття у загальній системі сучасного мистецтва, яке

часто сприймалося як більш глобальне явище. Як стверджував Б.Бухло, неоавангард є терміном для позначення сучасності у мистецтві [131, р. 43].

Подібна точка зору спонукала Х.Фостера у роботі «Що таке нео в неоавангардизмі?» (1994 р.) розглянути це явище як «проблему повторення» традицій авангарду із можливістю застосувати та одночасно переглядати типові авангардні прийоми, такі як «колаж і асамбляж, реді-мейд та тиражовані копії зображень (т.зв. сітки), монохромний живопис або конструктивну пластику» [137, р. 5].

Фостер звернув увагу на те, що повернення прийомів та методів художньої виразності авангарду «не регулювалося жодними правилами», не було «надуманим або примусовим», а тому неоавангард сформувався як «природний індикатор дискурсивних практик» » [137, р. 5].

На наш погляд, важливо відмітити цю особливість термінологічної сутності поняття, що дозволяє пов'язати художні техніки, типові прийоми та навіть окремі напрямки мистецтва у спільний контекст неоавангардного мистецтва. На такому тлі графіка є важливою ланкою, що поєднує трансформації у виражальних засобах із подальшим розвитком художніх традицій.

3. Сазерленд переконливо показала це у своєму дослідженні на прикладі виставкових проектів неоавангарду в Європі та США другої половини ХХ ст. Тенденція «глибокої спонтанності» цього явища співпала із трендом на самоорганізовані виставкові майданчики (галереї, арт-простори). В остаточному рахунку це призвело до поєднання тематичної природи творів неоавангарду, як спонтанних, випадкових, орієнтованих на імпровізацію та так само неорганізованої експозиційної діяльності, що була «не менш хаотична, ніж самі твори» [149, р. 84].

Серед усіх питань, які дійсно мали новизну та чітко відділяли нео- від власне авангарду, Х.Фостер називає загострення проблеми кордонів авторства художника. Митець неоавангарду постійно звертається до традицій, вдається до цитування конкретних візуальних фрагментів з багажу

мистецтва минулого або перебуває із історичним авангардом у творчому діалозі [137, р.5-7].

Проте, як вважає С.Джуліано, принаймні в контексті західної традиції, питання автора та його права на мистецтво минулого не стало «запереченням мистецького твору як такого», а натомість призвело до трансформацій, змін, актуалізації нової естетики. Варто підкреслити висновок вченого, що такий розвиток призвів до того, що «неоавангард став транслювати сам себе до системи сучасного мистецтва», а художники неоавангарду проголошували себе митцями contemporary art [147, р. 7-8]

Така точка зору показала основний напрям у визначенні неоавангарду в західній науковій думці, проте не надала відповіді на цілий ряд питань.

Зокрема, П.Бюргер та Б.Брандт звернули увагу на практику ствердження цього явища в американському мистецтві, що засвідчила спроби навпаки «заперечити здобутки авангарду» та за рахунок критики «інституціалізувати себе як феноменологію». В їхніх аргументаціях ця теза набула форми визначення, яким досить часто користуються дослідники проблеми: «Неоавангардисти використали художні засоби, за допомогою яких авангардисти сподівалися «знищити» мистецтво» [132, р. 707]. За твердженням цих дослідників, повторення авангардних практик неоавангардом скоріше нагадує «свідоме відновлення художніх традицій», але з іншою метою та в іншому контексті [132, р. 710].

Підбиваючи проміжні висновки, підкреслимо важливість для західних вчених проілюструвати зміни та трансформації, які спричинили неоавангардні рухи на прикладі конкретних художніх напрямків та стилів.

Так, М. Сільверберг пропонує розділити «історичний авангард» (тобто рухи початку ХХ століття, такі як футуризм, дадаїзм і сюрреалізм тощо) та неоавангардні явища. Останні можуть виступати і в ролі продовжувачів історичних мистецьких традицій та навіть спиратись на їх здобутки (приміром, як неодада або неофутуризм), або починати власну художню лінію (як флоксіс, поп-арт, мінімалізм або концептуальні мистецтва). Тому

сам термін «нео-авангард» є «ярликом», який однаково успішно можна застосовувати одночасно і до літературних рухів, і до образотворчого мистецтва чи театру [148, р. 2-3].

В контекст розвитку графіки це надає пояснення тим вагомим змінам у системі академічного мистецтва кінця ХХ – поч. ХХІ ст., коли технічно виважені та традиційні прийоми рисунку або друкованої графіки з точки зору формальних або образно-стильових рішень суперечили традиції.

Саме універсальність неоавангарду розглядається сьогодні вченими в якості головної властивості цього явища. Зрозуміло, що така нечіткість його характеристики не є перевагою для наукового аналізу.

Наприклад, К. Палдам пропонує звернути увагу на «матеріальність» неоавангарду, як художнього стилю. Художники, які асоціюють свою творчість із такою естетикою часто змушені безпосередньо відтворювати знайомі та очевидні (матеріальні, за словами вченої) ознаки неоавангарду, які дозволяють глядачу ідентифікувати його в безкінечній універсальності актуального мистецтва [143, р. 168].

На наш погляд, домінування двох протилежних поглядів на сутність неоавангарду (у першу чергу, Х. Фостера та Б.Бухло), є сьогодні основою для обговорення його сутності. Якщо неоавангард Фостера розглядається як художня «відкладена дія», яка тримається традиції та переосмислює її, то «постнеоавангард» Б. Бухло, скоріше, пропонує форму «негативного» образу (оберненого навпаки, як на фотоплівці). Неоавангард є простором нео-традицій, які все змінюють, все представляють в іншому світлі, але не заперечують першооснову.

Необхідно підкреслити, що неоднозначність на універсальність характеристики мистецтва неоавангарду також призводить до використання цього терміну в якості контраргументу для інших понять, що характеризують образотворче мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст.

П.Я.Пшибиш робить висновок, що як художньо-образна система «неоавангард протистоїть постмодернізму» [145, р.65], що суперечить традиційним підходам українських дослідників.

Крім зазначеного вище, відмітимо важливу точку зору Т.Міллер, який досліджує вплив неоавангарду на сучасний художній процес у Західній Європі та США. Він наполягає на «переплетенні» трьох явищ, які співвідносяться із історичним поняттям: палео-, нео- та тардо-авангардів, які в цілому «перебудували відносини між мистецтвом та немистецькими практиками», в цілому сягнувши кордонів художнього дискурсу сучасної культури [150, р. 59-60].

Універсальність неоавангарду як унікального художнього явища зумовлює необхідність дослідження більш широкого контексту розвитку сучасного мистецтва. З одного боку, графіку характеризує низка властивостей, які роблять її вкрай пластичною та сприйнятливою для змін і трансформацій. Приміром, Г. Склярєнко підкреслює цю рису на прикладі аналітичності та особливої культури художньої образності графічного мистецтва, в якому «головними засобами образотворення є лінії, штрихи, плями, крапки» [98, с. 176–177]. Т.Ковач вважає графіку «наймобільнішим видом образотворчого мистецтва», яке за самою природою «гостро реагує на події сучасності, розвивається, ламаючи внутрішні стереотипи та самообмеження» [38, с.130].

З іншого боку, українська графіка ніколи не розвивалася у відриві від універсальних тенденцій образотворчого мистецтва, а також трендів мистецтва в цілому.

Зважаючи на зазначені вище твердження, неоавангард часто розглядається як проблема певного етапу в розвитку вітчизняного мистецтва та культури, що має різні форми вираження у художньому просторі. Усе це впливає на особливість визначення сутності поняття «неоавангарду» та його значення для еволюції мистецтва графіки.

В українській історіографії питання обґрунтування терміну «історичний авангард» належить Т.Павлової. Вчена вважає його важливим мистецьким феноменом, що сформувався на початку ХХ ст., пройшовши у подальшому довгий шлях трансформацій аж до «пізнього» етапу у 1960-х рр. [75, с. 23]. Така своєрідна «естафета авангарду» (або словами дослідниці – авангардна «магістраль») забезпечила ствердження цього феномену в художній атмосфері Харкова та поєднала «історичний авангард» (1910-ті – 1960-ті рр.) з постмодернізмом кінця ХХ ст. [75, с. 3-4].

Окремо звернемо увагу на те, що Т.Павлова наполягає на «неперервності авангардного руху Харкова ХХ ст.», проте відмічає амбівалентність художньої культури в якості невід'ємного фону для його розвитку [75, с. 3].

Найбільшу увагу природно привертає період кінця 1980-х – початку 1990-х років, який співпадає у часі із становленням новітнього українського образотворчого мистецтва, яке отримало безальтернативний імпульс для розвитку після розвалу СРСР у 1991 році. Л.Савицька акцентує увагу на тому, що саме т.зв. «лихі» 1990-ті сприймаються художниками та дослідниками як «арена художніх подій, які привели вітчизняну культуру до відновлення». Проте не менше значення саме для становлення неоавангарду мав кінець 1980-х, коли стало загальною практикою «звертання до досвіду авангардного мистецтва початку ХХ ст. й освоєння різних іпостасей постмодернізму» [93, с. 265]. Насамкінець, поєднання цих двох тенденцій і визначило сутність мистецьких процесів найближчих десятиліть.

До зазначеного вище слід додати і особливості у трансформації художнього життя, які яскраво віддзеркалилися у іншому, більш розмаїтому та відкритому, характері виставкової діяльності. Не випадково дослідники цієї проблеми (наприклад, Н.Усенко, В.Бондарчук) наголошують на «виставках авангардного спрямування» як на новому та самодостатньому феномені початку 1990-х рр., яке провокувало та надавало натхнення «авангардним проривам творчої енергії» [5, с. 763].

Слід звернути увагу на те, що використання понять «авангард» та «неоавангард» в такому контексті не тільки характеризує зв'язок із художніми традиціями 1920-х – 1930-х рр. але й засвідчує, що авангард перетворився на важливий фактор у становленні національного стилю на початку ХХІ ст.

Наприклад, А.Крюкова показує цей процес на прикладі розвитку модерну та авангарду із подальшим протистоянням академізму, що заклало підвалини для розвитку обох ліній у ХХ ст. Отже, неоавангард виник на перетині новаторських формтворчості, постійних експериментів та орієнтацією на «європейські мистецькі стандарти» [44, с. 2-3].

Таким чином, можна стверджувати, що до сьогоденного часу авангард у мистецтві розглядається як актуальна категорія, яка здатна одночасно характеризувати образно-стильові пошуки мистецтва першої половини – середини ХХ ст. та виступати важливим параметром для аналізу форм розвитку сучасного мистецтва. На перший погляд, така дещо амбівалентна ситуація віддзеркалює динаміку процесу трансформацій у мистецтві ХХІ ст., які тривають та продовжують змінювати оцінки «історичного авангарду».

Зважаючи на завдання нашого дослідження важливо підкреслити, що неоавангард як феномен у розвитку сучасного мистецтва та одночасно як понятійно-термінологічна одиниця, продовжує викликати протирічливі судження та часто є ознакою суб'єктивної точки зору певного митця або дослідника на інтерпретацію мистецтва ХХ – ХХІ ст. На наш погляд, це також є свідченням важливості винесеної у заголовок проблематики.

У контексті зазначеного вище, необхідно окремо розглянути феномен неоавангарду як стилістичного простору сучасної графіки. Це питання також є контрверсивним та потребує змістовного уточнення та узагальнення. У першу чергу, звернемо увагу на особливість ролі мистецтва графіки у процесі трансформації історичного авангарду у неоавангард.

Наприклад, О Лежнев розглядає під досить широким кутом зору особливості формування графічної культури митця т.зв. перехідного часу, визначаючи період 1990- рр. як етап становлення «другого авангарду», що характеризується «нескінченим «відновленням» К. Малевича, Ель Лисицького, ЛеКорбюзьє тощо» [56, с. 13].

Не вступаючи до дискусій з приводу інших видів мистецтва, відмітимо особливу роль графіки, яка не співвідноситься із такою надто формалізованою картиною. Для графічної мови відчутті традиції, діалог із нею та переосмислення існуючих образних форм є запорукою трансформацій та розвитку.

Як вважає харківський митець Е.Яхін, графіка, через специфічну важливість техніки виконання та особливе значення «ремісничого» спадку, завжди пам'ятає про школи та здобутки мистецтва у минулому [127]. Це відбувається якщо не у формі художньо-образних ремінісценцій, то у вигляді збереження та розвитку технік, які є історично актуальними.

Наприклад, К. Попович переконливо показує на прикладі трансформації літографії у традиціях київської школи графіки неправильність визначення зображувальних можливостей літографської техніки як «традиційної (консервативної) і «старомодної» на тлі сучасних мистецьких процесів» [84,с. 235].

Інший важливий аспект в змістовній структурі поняття неоавангард показує О.Кириченко. Її точка зору спрямована на виявлення певної «схожості з процесом початку ХХ століття», що дозволяє застосовувати звичну термінологію до нових явищ. При цьому сама дослідниця наголошує, що домінуюча наразі традиція скоріше схиляється до понять «modern» и «contemporary», які більш чітко характеризують мистецтво, що існує та розвивається «поза класичними нормами» [32, с.]

При всій справедливості такого підходу для аналізу образотворчого мистецтва в цілому, вкотре підкреслимо особливість трансформаційного потенціалу графіки.

Наприклад, в атмосфері радянського ідеологічного засилля соцреалізму саме мистецтво графіки (у першу чергу, книжкової ілюстрації та театрального плакату) продемонструвало тяжіння до постмодернізму із одночасним покликанням на авангардні традиції початку ХХ століття [113].

Безумовно вагоме значення для розвитку графіки на теренах неоавангарду має особливе відношення до власне авангардних течій, як до вкрай важливого етапу в еволюції українського мистецтва. Я. Демиденко пояснює це бажанням художників ототожнювати поняття «авангард» та «класика», що часто веде за собою «звернення до естетики авангардизму, як певного еталону для наслідування» [23, с. 118-119].

Не дивлячись на те, що ми не поділяємо точку зору дослідника, щодо можливості прямого ототожнення «авангардизму, неоавангардизму й трансавангарду», яке робить Я. Демиденко, вважаємо за необхідне відмітити справедливість його думки у сенсі мотивації художників сучасної графіки пам'ятати про здобутки авангардної художньої мови [23, с. 119].

Дійсно, в сучасному українському мистецтві графіки простежується тенденція «звернення до авангардистських течій», проте ми не вважаємо за основну причину бажання «реалізації власного творчого потенціалу» [там само]. Взаємини між різними поколіннями художників-графіків є набагато більш глибокими та складними. Часто вони не є ані прямим наслідуванням, ані використанням образних чи технічних здобутків як таких. Важливо підкреслити, що сучасна графіка перебуває у цифровому просторі, де її конкурентом є мистецтво contemporary art, що часто виступає у ролі антитрадиційного художнього простору.

Унікальне поєднання технічних особливостей та образного потенціалу робить графіку сприятливою до художнього розмаїття, що часто виражається у потягу до експериментування, гібридності художньої форми та незвичності жанрового поєднання. Зазначена риса також має своє місце в репрезентації в традиціях авангарду, проте в контексті сучасного мистецтва це не означає банальне наслідування вже здобутих чи апробованих рішень.

Вагомим прикладом такого творчого розвитку традицій авангарду у рамках неоавангарду є експериментування із жанровими кордонами натюрморту (у роботах В.Ігнатова з київської школи графіки (Іл.2.1), або тенденція залучення графіки малих форм в образності книжкової ілюстрації (приміром, мотиви екслібрису в оформленні дитячої книги у творчості В.Єрка) (Іл.2.2).

В якості прикладу, наведемо точку зору О.Ліщинської, яка прагне розглядати авангард як «складову культурного поступу», що триває у європейському мистецтві на початку ХХ ст. При цьому як стилістичний феномен авангард проявляє себе на ґрунті певного переліку властивих характеристик, які переважно спрямовані на заперечення традиційних форм мистецтва. Художня мова авангарду «насичена новаторським, протестним, епатажним, деструктивним пафосом», а сам феномен постає як прояв «тотального оновлення культури», яке орієнтоване на новизну та актуальність і не бажає приймати традиційні здобутки як беззастережно цінні [59,с. 182].

В межах такого підходу, неоавангард постає явищем, що розвиває природні якості історичного авангарду, проте здійснює це іншими засобами. В багатьох аспектах розвитку мистецтва графіки це помітно на прикладі трансформацій формально-пластичних особливостей художньої мови або гібридизації технік, що часто є ознаками актуальності твору.

М.Юр звертає увагу на художню варіативність сучасної графіки. «Її (графіки – І.С.) особливе ставлення до зображуваного предмету та простору, – підкреслює вчена, – дає безмежні можливості варіацій, тому можемо спостерігати ретельність об'ємно-просторової побудови чи виявлення структури предмета, довершеність студіювання натури чи інтерес до оповідності. Але художник може обмежитися і швидкоплинним враженням, умовним позначенням предмета, натяком на нього, звертаючись до уяви глядача» [125, с. 101]

На наш погляд, неоавангардні тенденції простежуються у внутрішньо видовій взаємодії різних диференційованих форм графіки. Так, книжкова ілюстрація, яка спирається на власну систему виражальних засобів, яка часто є результатом взаємодії із текстом або наративом, впливає на станкові форми графіки, і навпаки. Це можна простежити в творчості не тільки тих художників, що одночасно працюють в різних графічних напрямках, але й в контексті графічного мистецтва, яке за словами В.Шевченка завжди складає типологічну основу цього виду образотворення [123].

Приміром, екологічний плакат, що завдяки зусиллям фундації «4Блок» О.Векленка перетворився на самостійний художній феномен, в багатьох аспектах вплинув на естетику проектів кийвської художниці-графіка А.Ходькової, які при цьому не мають безпосереднього відношення до мистецтва плакату.

Одна з найбільш важливих ознак неоавангарду в сучасній графіці – це переосмислення видових кордонів мистецтва та жанрові поєднання і трансформації. Проведений нами аналіз показує, що у контекст цієї властивості слід взяти до уваги специфічну роль графіки бути неодмінною частиною творчого процесу для інших видів образотворчого мистецтва, у першу чергу, станкового та монументального живопису. Саме з цієї причини проблема, приміром, «графіки живописця» або «графіки скульптура» мала таку актуальність у другій половині ХХ ст., коли кордони різноманітних видів образотворчого мистецтва мали важливе значення. Натомість, на початку ХХІ ст. ця проблема має іншу актуальність та переважно представлена як питання авторського вибору митця, що має можливість вільно експериментувати.

Наприклад, О. Денисюк на прикладі творчості О.Сухоліта, О.Бабака, В. Сидоренка та ін. звертає увагу на те, як не просто визначати художній статус митця, який працює в широкому полі різних видів мистецтва і часто свідомо вдається до жанрових трансформацій або є полістилістом. Досить часто це має за результат практичну неможливість в творчості конкретного

митця розмежувати його амплуа, наприклад, скульптора від графіка або живописця [24, с.117].

Більшість дослідників сходяться на думці, що серед найбільш впливових чинників трансформації образотворчого мистецтва України, а в більш вузькому сенсі і української графіки, є соціокультурні зміни, які, у свою чергу, спонукали зміни у творчих підходах. Наприклад, Т.Ковач характеризує цей процес так: «Звільнення від владного контролю, можливість вільно висловлювати свої думки та експонувати власні твори не лише в межах Союзу, а й поза ними, формують мистецтво наприкінці 1980-х – початку 1990-х років як вільне, аполітичне, правдиве та об'єктивне» [38, с. 123].

На нашу думку, сама еволюція графічної мови 1990-х засвідчує більш впливовий характер внутрішніх мистецьких процесів, що були пов'язані із накопиченим раніше досвідом трансформації.

Це помітно у графічних роботах харківського митця В.Шевченка, які були зроблені на межі 1980-х – 1990-х рр., у період буремних соціально-політичних змін. Митець засвідчує своєю творчістю трансформаційні зміни, які за художньою сутністю є трендами постмодернізму (цитатність, дефрагментація форми, поєднання геометричних та рослинних форм тощо) [110].

Звернемо увагу на те, що входження тенденцій постмодернізму до мови образотворчого мистецтва не було різким одномоментним актом, а відбувалося поступово, із різною динамікою, проте як частина більш вагомих соціокультурних процесів. Саме тому ми наголошуємо на важливості неоавангардних тенденцій, як одного з найбільш яскравих виразників змін у образних підходах початку 1990-х рр., особливо у мистецтві графіки.

Важливо підкреслити, що митці, які працювали у цей період часу, свідчать на користь такої думки. Наприклад, Т.Ковач звертає увагу на еволюцію художніх настроїв у контексті виставок початку 1990-х років. На думку митця, виставки цього періоду акумулювали творчі результати чи не

усіх регіональних шкіл країни. Це, зокрема, «Інтердрук» у Львові (1990, 1992 рр.), «Імпреза» у Івано-Франківську (1990, 1991 рр.) та «4 блок» (1990 р.) у Харкові [38, с. 129].

Зазначені події чи не вперше формувалися не за корпоративним принципом чіткого розподілу на види та жанри мистецтва, а за своєю суттю наслідували виставкові практики авангардних 1920-х рр.: художня якість та майстерність виконання графічних творів слугували основними критеріями для формуванні репертуару виставок.

На думку Т.Ковача (який, нагадаємо, був активним учасником зазначених процесів), і глядачі, і організатори шукали в роботах «прояви яскравої творчої особистості, що часом виходив у реалізації задуму поза рамки традиційної графічної мови». Зрештою, такий підхід свідомої «відмови від демонстрації на виставках та бієнале «цехової чистоти» мистецтва чорного та білого» на користь синтезу «різних образотворчих засобів, поєднання несумісних, на перший погляд, прийомів» став чи не найбільш характерною ознакою змін в мистецтві графіки початку 1990-х років. [38, с. 130].

Помітне місце у сучасному дискурсі про мистецтво займає точка зору щодо неоавангарду, як засобу репрезентації певних напрямків, течій або рухів.

Зокрема, така позиція характерна для Г.Вишеславського, який на прикладі митців «нової хвилі» (кінець 1980-х – перша половина 1990-х рр.) показує процеси, які в цілому характерні для візуального мистецтва України. На його думку, субкультурні ознаки «нової хвилі» робили цей рух одночасно і світоглядним, і естетико-символічним. І якщо світоглядні пріоритети були пов'язані із орієнтацією на «персоналізм, ірраціоналізм, суб'єктивізм, антирадянськість» та характеризувалися відповідною соціальною поведінкою (приміром, конфліктністю та схильністю до неформальних об'єднань), то серед естетичних уподобань домінували «неоавангардизм, та постмодернізм». Ознаками цієї своєрідної внутрішньої мови «нової хвилі»

стали усі ті художні риси, що неодноразово описані як історичний авангард, але у новому значенні: «експресія, метафоричність, алогізм, абсурдизм, використання міфологічних образів, звернення до стародавніх культур, національної автентики, містицизму» [12, с.1].

У цьому контексті безперечно важливою для теми нашого дослідження є точка зору Г. Вишеславського щодо прояву неоавангардної естетики в художньому мисленні українського нонконформізму. Як підкреслює вчений, «поява на початку 1980-х років неоавангардних рис у естетиці нонконформістів» мала у подальшому важливе значення для практики «паралельного існування модерністських і неоавангардних тенденцій у нонконформістському мистецтві України» [11, с. 10].

Варто додати, що якість неоавангарду як мистецтва андеграунду, яке за природою не здатне бути офіційним рупором влади, у тих чи інших формах розглядається дослідниками. Дійсно, у творчості представників київської та харківської школи графіки простежується ця лінія орієнтації на альтернативні художні способи мислення. Часто це можна помітити і в термінологічних змістах самого поняття «неоавангард».

Наприклад, В.Олійник згадує щодо творчості С. Якутовича поняття «м'яко альтернативне мистецтво», тим самим підкреслюючи нонконформіську сутність творів, які були сформовані у радянському ідеологічному просторі, проте при цьому не зачіпали «ідеологічних завдань партії, а якщо піднімали проблеми міжнародного значення, то вирішували їх індивідуальними, незвично виразними художніми засобами» [71, с.153].

У свою чергу, Т.Павлова підкреслює необхідність для харківського авангарду 1930-х р. «зайняти андеграунді позиції» після початку репресій та у подальшому аж до кінця 1980-х рр. формуватися як «офіційно невизнана альтернативна гілка мистецтва» [75, с. 29].

Вкотре звернемо увагу на поєднання в спільний поняттєвий контекст неоавангарду та постмодернізму. На наш погляд, це також є виразною характеристикою термінологічної невизначеності цих явищ у мистецтві.

В якості прикладу, згадаємо концепцію О.Лагутенко стосовно характеристики «постмодернізму» у модернізмі» на прикладі графіки першої третини ХХ ст. [46, с. 35-36].

Як вважає О.Маленко, постмодерне мистецтво є більш глобальним явищем, яке в історії української художньої культури маю власну внутрішню періодизацію. Тому неоавангард є, скоріше, етапом у розвитку постмодернізму, який припадає на кінець 1980-х – початок 1990-х рр., але при цьому має ознаки художнього покоління («вісімдесятників»). З іншого боку, сама дослідниця підкреслює «інтенційні збіги» неоавангарду із постмодерном, принаймні на прикладі літературного процесу [65, с. 114].

Неоавангард як явище, що володіє ознаками художньої спільності (рух, напрям, генерація тощо) досить часто визначається вченими, які безпосередньо працюють із аналізом художніх творів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Приміром, О.Лагутенко на прикладі розвитку мистецтва графіки першої третини ХХ ст. підкреслює спадкоємність художніх задач та мотивів, які у фіналі ХХ століття стають не менш актуальними, ніж на його початку.

Стосовно еволюції графіки вчена зауважує щодо «дослідження законів композиції, які диктує площинність аркуша, простір, окреслений рамкою, аналіз психологічного сприйняття форми (прямокутної, круглої, трикутної), лінії (плинної, ламаної, вертикалі, горизонталі, кута), контрасту кольору, маси, динаміки та статички». За її висновком, саме такий перелік завдань форми та композиції «послідовно розробляли художники-авангардисти» в графіці [47, с. 48].

У межах проблеми пошуку сутності неоавангарду в мистецтві графіки слід виділити ще декілька важливих термінологічних аспектів.

У першу чергу, непересічне значення для визначення змісту цього явища має паралельне поняття «трансавангард». Його автором є італійський дослідник та одночасно почесний доктор НАМ України Акіле Боніто Оліва [6, с. 332]. Проте беззастережне застосування цього терміну до української

графіки може створити проблему інтерпретації. Для самого А.Оліви «трансавангард» є західноєвропейським трендом для «пригадування мистецтва експресії», яке, у свою чергу, італійське образотворче мистецтво запозичило художнього процесу 1920-х рр. у Німеччині. Саме це дозволяє дослідникам тлумачити термін «трансавангард» як прямий синонім неоекспресіонізму, лишаючи при цьому можливість для аналізу цих явищ і як «окремих стилістичних напрямків» [103, с. 125].

В.Личковах пропонує розглядати трансавангард в якості практики повернення до художньої мови модернізму, а натомість неоавангард – як художню течію або рух, що націлений на розвиток ідей історичного авангарду по новому. Тому трансавангард – це вираження «комплексу Одиссея» (безкінечного повернення). «Український трансавангард, – підкреслює вчений – сформувався на хвилі марксистського «перфекціонізму», коли ідея коловороту, вічного повторення образів, символів, поступились місцем ідеї лінійного розвитку історії культури. Такі митці, як А. Савадов, О. Харченко, О. Гнилицький, О. Ройтбурд, творчість яких в повній мірі можна віднести до трансавангарду, відчували себе «блудними синами», що повернулись у батьківську хату» [57, с. 15].

Відмітимо, що серед названих В. Личковахом художників трансавангарду, практично усі у той чи інший період свого творчого шляху зверталися до мистецтва графіки, повноцінно лишаючись при цьому у живописному просторі.

По-друге, буде не зайвим згадати про термінологічну природу неоавангарду виступати від імені «нових», «якісно інших», «відмінних від попередніх» тенденцій, які в такому зорієнтованому на історичне тло контексті, завжди перебуватимуть в діалозі із минулим. У цьому сенсі, неминучість неоавангарду як відповіді на тоталітарний тиск яскраво показана Ж. Паичем на прикладі центрально - європейських трансформацій у 1990-х рр. [142, р. 126].

Проте, для термінологічного пояснення цієї властивості також сформувалася власна поняттєва стратегія. Для прикладу, О. Сидор-Гібелінда підкреслює взаємопов'язаність понять «неоестетизм» та «неоавангард». Він зазначає, що перше виникло «для позначення комплексу постмодерних явищ у мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х рр.», а неоавангард при цьому активно використовується для характеристики тих самих процесів та художників в еволюції українського мистецтва. Його пропозиція полягає у розділенні власне «неоавангарду» від «епігонського модернізму з заявкою на авангард, основна мета якого полягає у «задоволенні інтер'єрно - фінансових потреб» [95, с.138].

Неминучість неоавангарду в контексті розвитку мистецтва графіки (на відміну від усіх інших видів образотворчого мистецтва) підкреслена Л.Савицькою, у першу чергу, в еволюції харківської школи. Вчена зазначає, що не складно помітити важливу «родову умовність» графіки, як виду мистецтва. Наприклад, для гравюри притаманна «природна й органічна трансформація образотворчого простору в потік знаків», що робить її вкрай важливим засобом для пошуку, обґрунтування та репрезентації національних, етнічних та ін. форм ідентичності. Тому така важлива роль була покладена на графіку як мову новизни та авангарду, і це «визначило першість графічних видів мистецтва у знаходженні художньої незалежності та суспільному визнанні її результатів». Зрештою, як підкреслює Л.Савицька: «У Харкові, де графіка з часів 1920-х рр. займала дуже вагоме місце, цей факт очевидний» [93, с. 266].

2.2. Київська та Харківська школі графіки: особливості формування та регіональної взаємодії у художньому просторі неоавангарду 1990-х – 2020-х рр.

2.2.1. Регіональні мистецькі осередки та школи як теоретична проблема: зарубіжний та вітчизняний досвід. Звернемо увагу на те, що в

західноєвропейській та північноамериканській художній системі розподіл на види образотворчого мистецтва здійснюється із огляду на особливості використання передусім матеріалів та технік. Саме тому поняття «графічні практики» включає усю множинність існуючих прийомів та методів художнього висловлювання, які пов'язані із рисунком або друком. Це дозволяло митцям та викладачам ще в середині ХХ ст. оперувати поняттям «графічне мистецтво» без уточнень щодо конкретних видових форм чи напрямків [130, р. 200].

Наприклад, К.Ліма показує цей процес на прикладі становлення португальської школи графіки, яка сформувалася в контексті розвитку графічного дизайну (як прикладний аспект графіки), але в межах школи образотворчого мистецтва. На її думку, подібне поєднання забезпечило у другій половині ХХ ст. рівновагу декоративного, промислово-графічного та живописного компонентів [139, р. 48-49].

Кардинально іншим варіантом розвитку «графічних практик» є протилежний, в якому на перший план висувається прикладна складова. Історично такий варіант становлення графіки розпочинається від експериментів Баухаузу, коли, за словами Дж. Крауча, «терміни графічні комунікації та графічне мистецтво розглядалися як синоніми» [139, р.179]

У конкретному варіанті історичного виникнення певної школи, це часто вимагає від митців та дослідників виявлення формально-стильових ознак, які дозволяють більш чітко розрізняти регіональні художні особливості та впевнено наголошувати на специфічних «внутрішніх» принципах розвитку школи.

Приміром, С. Зеллер саме у такий спосіб виділяє «базельський стиль графіки» та відповідно «базельську школу». Її аналіз ґрунтується на виявленні особливостей використання гіперболізованого натуралізму, а також характеристиці конструктивного характеру прикладної графіки. Вчена вважає цей тип мистецтва професійно важливим явищем, яке виникло в

наслідок «дебатів щодо реформування функції прикладної графіки в Швейцарії протягом 1950-х років» [152, р. 66].

В якості ще одного прикладу, наведемо твердження Дж. Ейнслі стосовно історії становлення мистецтва графіки у Німеччині, як у національній школі. Він звертає увагу на пряме ототожнення ще з кінця ХІХ ст. понять «комерційна графіка» або «графіка для використання» із графічними практиками в цілому [128].

Досить часто такі спроби знайти певну домінуючу художню особливість у регіональному розвитку певної школи актуалізує питання неостилістичних тенденцій, що вкрай важливо для розв'язання завдань нашого дослідження. Приміром, Ф. Дженніфер наголошує на неоавангардному характері художників Нью-Йоркської школи графіки [135]. Натомість П. Форд знаходить подібні тенденції в друкованій графіці Східної Європи [136, р. 198].

Ще одним важливим напрямком інтерпретації феномену «школа графіки» можна вважати універсалістський, в межах якого наголошується на широких можливостях графічних практик представляти різноманітні аспекти в розвитку і образотворчого мистецтва, і графічного дизайну. Впливовість такої точки зору ми можемо побачити на прикладі багатьох історій становлення та розвитку художніх регіональних шкіл. В якості прикладу згадаємо дослідження, що підсумовує формування та функціонування мистецьких осередків регіону Менісоти у США [140, р. 87].

Як наголошує підкреслює Б. Намозов, мистецтво графіки часто відчувається настільки універсальним, що і митці, і глядачі спостерігають його «чи не в кожному куточку нашого життя». Тому графіка це, у першу чергу, «категорія художнього та друкованого мистецтва, що має власні образотворчі засоби», а вже на цій основі – школа або осередок [141, р. 3723].

Ще більш цікаву концепцію пропонує Д. Хантер з Університету Цінцинатті (США). Вчений вважає, що для графічних практик взагалі не існує «теорії регіоналізму», як географічного місця. На його думку, графіка –

це питання бренду та художньої мови, а не території. Тому в розвитку локальних осередків слід шукати «більше шляхів до розуміння впливу місця на графічні практики», не забуваючи при цьому, що саме мистецтво є наднаціональним явищем та пронизує різні художні системи (від майстерні конкретного митця до арт-ринку в цілому) [138, р. 28-30]. Щодо цього, Д.Хантер пропонує розглядати регіоналізм графічних практик як поєднання наступних факторів: а) історичного розвитку певної території; б) художньої пам'яті, що успадковується та є елементом мистецьких традицій; с) особливостей регіональних потреб та актуальності того чи іншого аспекту мистецтва (наприклад, суто художнього або прикладного). Усе це узятє разом породжує феномен локального осередку, який є не «місцем, а брендом чи сумою брендів» [138, р. 28-30].

Таким чином, питання регіональних шкіл графіки викликає неабиякий інтерес серед західних дослідників і має на сьогодні декілька варіантів інтерпретації. В останні десятиріччя це здобуло додаткову актуальність ще й через домінування наукових підходів, які просувають проблематику художнього регіоналізму та культурної локальності. Якщо звужувати зазначену проблематику до мистецтва графіки, як основного напрямку в розвитку локальних мистецьких спільнот, то в центрі уваги вчених перебуває два головних питання:

1) взаємодії різних видів та форм «глобальної» графіки (передусім, прикладного напрямку в графічному дизайні та образотворчих напрямків, пов'язаних із традиційними техніками офорту, літографії та гравюри);

2) розвитку графічних художніх шкіл, як осередків, що формують традиції, тренди та напрямки.

Наголосимо на тому, що саме поняття «школа графіки» (як складника в розвитку художнього життя) та «регіональний осередок графіки» потребують уточнення та узагальнення на прикладі розвитку образотворчого мистецтва України.

Звернемо увагу на те, що становлення та розвиток тенденцій неоавангарду в контексті регіональних мистецьких шкіл графіки на сьогодні не викликає сумнівів у сенсі історичних ремінісценцій та наслідування власне авангардного мистецтва. Ми бачимо це у висновках С.Прищенко, яка підкреслює, що мистецтво в Україні першої половини ХХ ст. можна вважати важливим «перехрестям новацій», на тлі яких такі локальні осередки як Київ, Львів, Харків, Одеса та Херсон були насамперед «осередками ідей, що згодом склалися у феномен українського авангарду» [86, с. 100].

На наш погляд, поява в графічному коді українського образотворчого мистецтва неоавангардних тенденцій стало наслідком не тільки історичних процесів 1920-х – 1930-х рр., але і природного розвитку художніх мов графіки у межах становлення мистецтва постмодернізму в останній третині ХХ ст. Це проявляється в багатьох аспектах розвитку київської та харківської шкіл графіки. Неоавангард не є повторенням художніх практик минулого, як мистецький феномен він має власні траєкторії розвитку.

Л.Савицька описує це у співставленні із загальною системою формування харківського осередку графіки як еволюційний рух, який «активно йшов від оповідально-подійних композицій до філософсько-поетичних вишукувань, до образності, що міркує та споглядає». Називаючи це «постмодерністським палімпсестом», вчена наголошує на досить непомітних, на перший погляд, трансформаціях художньої мови, які перейшли у простір «неясних станів, неоднозначних змістів, карнавальну гру значень, збільшуючи область почуттів і привносячи у них тяжіння до вигадливого» [93, с. 266].

З іншого боку, суто авангардне прагнення до новизни не має можливості для реалізації без інституційної основи, яка має бути своєрідною точкою відліку художніх інновацій.

Пропонуючи розв'язання цього питання, Л. Лісунова наголошує на «класичному» характері навчально-педагогічних форм регіональних мистецьких осередків. Так, київська школа графіки, за її висновком,

сформована у контексті художньої аури «класиків української графіки», серед яких М. Дерегус, В. Касяня, Г. Якутович, В. Чебаник, А. Чебикін, В.Перевальський, Г. Галинська [58, с. 150].

На наш погляд, тут варто згадати літературно-мистецькі традиції київських неокласиків (передусім, М.Зерова), що віддзеркалилися не лише в поетичному художньому просторі та перекладах, але й мало відповідні видавничі традиції та сформувало тенденції в оформленні книжок та ілюстрації творів.

Саме на цій основі виникла «реалістична» київська школа у літографії 1970-х років, про яку згадує К.Попович. Важливо відмітити, що неоавангардні форми графіки, які в 1990-х рр. стали повноцінною ознакою цього регіонального осередку, стали «продовженням мистецьких тенденції 1960-х років» але з відчутними раціонально-конструктивними та асоціативно-метафоричними рисами». Вчена розкриває цю типологічну рису за допомогою стилістичного аналізу, зазначаючи, що у графіці книги та ілюстрації домінує полістилізм та «множинність індивідуальних підходів до трактування літератури», коли графіка виступає не повторювачем образів з тексту, а повноцінно розширює образність, «перетворюючи літературний образ в образотворчий» [с. 219/ Попович, К. (2015). Розвиток].

Схожі процеси слід відмітити і стосовно специфіки розвитку харківського регіонального осередку.

Наприклад, В. Тимошевський звертає увагу на те, що термін «харківська школа графіки» закріпився в регіональному художньому процесі завдяки навчально-педагогічним зусиллям митців та викладачів Харківського художньо-промислового інституту першої половини ХХ ст. [112, с. 147]. Як переконливо показує це Л.Соколюк, у зазначений період часу графічне мистецтво Харкова, стало помітним явищем в результаті педагогічної діяльності бойчукіста І.Падалки та його учнів [102]. У подальшому школа пройшла тривалу еволюцію, яка містила різноманітні стилістичні періоди та охоплювала практично усі актуальні техніки та види графічного мистецтва.

На кінець 1980-х – початок 1990-х рр. харківська школа графіки вже є важливим художнім осередком, який спирається на глибоко вкорінені традиції, має потужну «поколінську» структуру вчитель-учень, яка упродовж майже всього ХХ ст. забезпечувала трансляцію художніх навичок та знань. Ці взаємозв'язки дозволили представникам харківської школи графіки на початку 1990-х рр. впевнено відчувати себе у вирії нових викликів та вагомих соціокультурних змін, що віддзеркалилось у процесі активної генерації нових трендів та, зрештою, у формуванні нової якості неоавангардних рухів.

На підтвердження наших слів, наведемо точку зору В. Олійника, який вважає, що «сучасна харківська графіка сформувалася на підґрунті авангардного досвіду українського мистецтва початку ХХ століття», але в подальшому здобула важливий імпульс з боку «постмодерністських проявів 1990-х років». [72, с. 113].

Вважаємо за необхідне зазначити, що в дослідженні процесу становлення харківської школи графіки вченими висувуються і альтернативні точки зору. Зокрема, до таких можна віднести О.Лежнева, який стверджує, що етапом становлення трьох найбільших регіональних шкіл графіки – київської, харківської та львівської, слід вважати 1970-ті – 1990-ті роки. На його думку, саме на цей період припадає їх остаточне оформлення як «культурно-історичної реальності», в контексті якої відбувся перехід від соцреалізму до «нонконформного простору культуротворчості, що надзвичайно гостро позначилося в графічному мистецтві» [56, с. 13].

На наш погляд, поверховість такого висновку пов'язана із помилковою типологією зазначених шкіл графіки, які характеризуються О.Лежневим дуже симптоматично спрощено: київська школа графіки «тяжіє до адаптації європейського досвіду передання графічної інформації (деконструкція, генетичний алгоритм)»; школа графіки у Харкові визначена як «проектна», що в такій якості тримається традицій В. Єрмілова, Б. Косарева та «новітньою генерації графічних дизайнерів»; а головною ознакою львівської

школа є «збереження досвіду сецесії та знахідки графіків-нонконформістів 70-х – 90-х років ХХ століття» [56, с. 15].

Такий поверховий підхід не враховує цілий ряд факторів та важливих аспектів у розвитку кожної школи. Він не дає відповіді на питання взаємодії митців різних шкіл між собою та їхнього спільного зростання на тлі універсальних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва України.

Наприклад, О.Гладун, досліджуючи графічну школу Харкова 1990-х рр. визначає напрямки її розвитку досить широко, цілком справедливо залучаючи до когорти графічних практик не лише станкові види графіки, але й графічний дизайн «у контексті розвитку школи» (В. Лесняк, О. Векленко, В. Гальченко, А. Макарова, М. Лесняк та ін.) [14, с. 11].

При цьому ключова властивість особливого відношення до трансформацій академічних традицій відмічається як провідна риса і дослідниками київської, і харківської школи графіки. На наш погляд, це яскраво показує спільні простори розвитку мистецтва графіки в Україні, а також властиві обом регіональним осередкам трансформаційні тенденції.

Так, М.Юр характеризує київську школу як, передусім, «школу вільної графіки» [125, с. 101], що від самого часу свого становлення експериментувала із формою, техніками та образними системами.

Натомість, О.Гладун наголошує на притаманній «внутрішній свободі» харківської школи графіки, як принциповій властивості, що дозволила цьому осередку не тільки здобути власне художнє обличчя, але й зберегтися: «вистояти, зберегти свої кращі традиції і досить повноцінно функціонувати у кризових ситуаціях» [56, с. 17].

Більш важливі типологічні характеристики у розвитку регіональних осередків графіки виявляються на рівні конкретного формально-пластичного та образно-стилістичного аналізу творчості представників різних шкіл.

Зокрема, Т.Ковач, представник київської школи графіки, звертає увагу на те, що митці усіх трьох центрів графіки трималися «спільних ідей», які при цьому мали «дещо відмінні форми вираження».

Так, західноукраїнська школа мала схильність до «експресії, інтелектуальності та монохромності» (Л. Лебідь-Коровай, Р. Романишин, О. Денисенко, М. Красник, Б. Сорока, Д. Парута, М. Яців, О. Дергачов).

На противагу цьому київська модель графічного вираження яскраво позначилася в конкретних техніках із притаманною для них системою виражальних засобів та образності: «широким використанням кольору в естампі, великими його форматами, романтичністю та витонченою ліричністю графічних аркушів» (А.Чебикін, І.Яремчук, Ю.Пшеничний, В. Кириченко, О.Стратійчук, С.Шуліми, та ін).

Зрештою, типологічні властивості харківської школи виявили себе у «тяжіння до рисунка як такого», а також у постійній схильності до експериментаторських новацій. [38, с. 128-129]

Важливо з нашої точки зору, що Т.Ковач наголошує на особливості розвитку художньої ситуації 1980-х – 1990-х рр., коли фактор новаторства співпав із природним станом харківських митців-графіків (тут автор згадує творчість Н. Мироненко, О. Кудінової, П. Макова). Одночасно, слід відмітити справедливість його твердження, щодо певної компенсації за новизну та актуальність, яка проявила себе у гальмуванні окремих академічних технік. Приміром, харківські митці-графіки 1990-х рр. «рідше зверталися до естампних технік», ніж представники київської школи [38, с. 128-129].

На противагу цьому, як показує у своїй дисертації К. Попович, київські митці-графіки у 1990-2000-х роках не тільки продовжували використовувати естамп, але й спробували вивести його на новий стильовий рівень, використовуючи можливості нових технік та відчуваючи більшу свободу у новаторській творчості. Найцікавіші тенденції, які закріпилися в репертуарі київської школи, припадають на кінець ХХ століття, коли відбувається різка «зміна сюжетно-тематичних конфігурацій», що спричинює жанрову гібридизацію [85].

Додамо, що це стосується загальної тенденції, яка при цьому не виключає винятків, яким, для прикладу, є естампи В. Кулікова в рамках харківської школи графіки.

Як важливу типологічну властивість розглядає стильові особливості харківської школи графіки В. Тимошевський. Він звертає увагу на те, що графічна мова цього регіонального осередку була у другій половині ХХ століття «зумовлена постійною взаємодією видів станкового та художньо-промислового профілю». Саме таке незвичне поєднання художньо-образного із графічно-прикладним призвело до появи «унікальних художніх форм, які стилістично збагачували і станкову графіку, і графічний дизайн». У цьому діалозі видів мистецтв станкова графіка набула «образної узагальненості, знаковості, більшої експресивності», а графічний дизайн у взаємодії із тенденціями графічного станковізму, «став значно емоційнішим, «живописнішим», філософічним» [112, с. 147].

2.2.2. Типологічна характеристика київської та харківської шкіл графіки у контексті розвитку тенденцій неоавангарду. Типологічна характеристика харківської та київських осередків графіки була би не повною без аналізу внутрішньо типологічних властивостей кожної школи, які скріплюють її структурно, формуючи відмінні художні простори.

Відзначимо важливість для багатьох дослідників виявляти та аналізувати такі особливості, так як внутрішня різниця в межах певної школи графіки показує спільність більш універсальних традицій та форм творчості.

Наприклад, О.Гладун використовує такий підхід для пошуку регіональної специфіки в харківському театральному плакаті – досить вузькому напрямку в контексті загальної панорами мистецтва графіки другої половини ХХ ст. Вчена відмічає характерні для манери І.Яхіна риси «витонченої гри зі смислами», а в мові В.Шевченка – «естетично вивірену образність», яка відверто контрастує із розмаїттям підходів О.Векленка (найбільш різнобарвного у стильовому сенсі митця). На цій основі О.Гладун приходиться до дещо парадоксального висновку, що саме несхожість між

собою митців певного осередку на рівні формально-стильових та образних рішень, дозволяє «поєднати їх спільними ознаками» належності до школи, яка, таким чином, характеризується трендами «вільної імпровізації». «Можливо, найхарактернішою рисою є їхня стильова несхожість, – підкреслює О.Гладун, – коли запропонована тема підпорядковує творчі інтенції, а не художник своїм стилем чи манерою впливає на вирішення теми» [16, с. 257].

Різні художні простори Києва та Харкова визначали несхожість мистецьких процесів, які проявлялися у відмінностях інституційної організації функціонування образотворчого мистецтва. На нашу думку, наприкінці 1980-х рр. мистецтво постмодернізму визрівало за межами офіційних художніх інституцій, проте реалізовувалось та набувало значення за допомогою оновлення викладацько-педагогічних підходів, а отже все одно поверталось до інституціонального простору. Це помітно на чисельних прикладах як у київському, так і харківському художньому осередках. На початок 1990-х рр. стилістичні прийоми неоавангарду вже є повноцінними засобами для пошуку новизни форми, трансформації виражальних засобів та провокування глядача актуальними образами та гострими темами.

Наприклад, порівняння робіт І.Яхіна та О.Жильцова – представників харківської школи графіки двох різних поколінь – показує спільні простори образно-тематичного бачення у поєднанні із виразною типовістю художніх прийомів. На наш погляд, надзвичайна впливовість І.Яхіна проявляється в творчості багатьох сучасних митців-графіків. Часто такий вплив цілком органічно співіснує із постмодерністським переосмисленням авторських форм, які можуть нагадувати цитати (або є такими). В даному разі важливо наголосити, що О.Жильцов є учеником іншого відомого харківського митця Є.Бикова, в творчості якого графіка не домінувала.

Твори О.Жильцова в більшості випадків виконані у техніці ручного рисунку за допомогою кулькових ручок, що якісно відрізняє його авторську манеру і від І.Яхіна, і від Є.Бикова. Проте за межами техніки у сенсі

формальних та пластичних рішень, митець узагальнює поетику творів як типову для харківської школи. Зокрема, ми можемо побачити це на прикладі серії робіт, що об'єднані спільною темою руйнації на народження просторів (Лл.2.3).

Спадкоємність «історичного авангарду» та неоавангарду запропонована Т.Павловою на прикладі визначення ключових постатей, які виступили у ролі зберігачів «інтенцій художнього авангарду в Харкові після 1930-х років» [75, с. 28]. Серед митців, що мають безпосереднє відношення до харківської школи графіки звертають на себе окрему увагу дві лінії спадкоємності. Перша пов'язана із генерацією мистців, які формують традицію наслідування від Г. Бондаренко, В. Ненадої В. Ленчина, до В. Куликова та П. Макова [75, с. 28]. Друга лінія має більш виразну живописну складову і через педагогічні та творчі здобутки Б.Косарева реалізується в творчості В.Погорєлова (як графіка) та Н.Мироненко[75, с. 29].

На противагу цьому, шляхи розвитку неоавангарду в контексті «історичного» часу у становленні київської школи графіки, є наслідком процесів, що мають спільну основу, проте є відмінними за наслідками.

В якості прикладу, згадаємо дослідження Д. Луцишиної, яка прагне показати становлення актуального мистецтва київської школи. Вчена вважає трансавангард 1980-х рр. попередником для подальших форм сучасного мистецтва, що актуалізує роль митців «нової хвилі», які сформувались «в епоху змін на руїнах старої системи» переважно з кола студентів Київського художнього інституту. Для цієї генерації поєднання академічної освіти із традиціями українського декоративізму (у першу чергу, із засобами візуальної мови «з ознакамибароко»), стало ключовим фактором у виборі засобів художньої виразності [62, с. 86-87].

Важливо підкреслити, що не дивлячись на різну регіонально-художню специфіку та особливості історичного розвитку генерацій митців київської та харківської графічних осередків, вони практично ніколи не розвивались як повністю замкнені на собі середовища. Т.Павлова вважає, що на етапі

визрівання «живих» форм харківського авангарду, інноваційні зміни «визначається в контактах із художниками Києва й Одеси (О. Екстер, С. Фазіні)», що стало фактором у завершенню «колористичної революції» й переходу до спектральних кольорів» [77, с. 26-27]. На перший погляд, це не має прямого стосунку до еволюції графіки. Проте нагадаємо, що неоавангард як стилістична парадигма націлений на синтез мистецтв. Його природною властивістю є універсальність прийомів та технік, що часто призводить до вкрай цікавих трансформацій.

Наприклад, у межах типологічної характеристики київської школи графіки це надає можливість для визначення неоавангарду як явища із яскравими регіональними властивостями. Український авангард – це особливий феномен, що розглядає традиційне мистецтво і етнокультурні художні форми як джерело інновацій. Тому неоавангард, як ідейно спадкоємний простір, встановлює власні відносини із етнічним мистецтвом і часто не заперечує, а навпаки використовує етнічну традицію як повноцінну художню мову.

Подібний приклад ми спостерігаємо і у порівнянні творчості С. Якутовича та К. Радько, що представляють різні покоління київської школи графіки. Поза тим, обидва художники працюють із образами українського бароко та необароко, а також спираються на властиві вітчизняному мистецтву т.зв. стильові графіки прийоми та засоби. Не дивлячись на те, що С. Якутович переважно працює з технікою офорту, а К.Радько надає перевагу кольоровій літографії, їхня типологічна схожість, як і в попередньому прикладі, помітна за межами простору певної техніки. Необарокові образи С. Якутовича, за словами Г. Скляренко, є «вигадливо орнаментальними» завдяки поєднанню «гостроти чорного та білого кольорів» [99, с. 72].

Натомість для К.Радько колір має більш важливе значення, що можна помітити навіть у творах, де використані тонові композиції у межах одного чи двох близьких за спектром кольорів. Проте їхня належність до спільного простору художньої традиції виражається у формальному підході та

складності композиційної побудови, яка завжди багатопланова, із застосуванням основних та другорядних компонентів, багатим символічно-декоративним простором. В даному разі, вважаємо цікавою думку О. Безручко, щодо потреби читати твори майстрів як кінематографічну оповідь, яку «глядач фізично не в змозі осягнути одним поглядом, спершу він бачить загальну композицію, далі поринає у сюжети, якими вона густо населена, причому можна це робити як за порядком, так і довільно» [3, с. 119].

Наголосимо на тому, що дослідники київської школи відмічають цю властивість як першорядну для визначення характеру школи, намагаючись пояснити співіснування модернізму та авангарду в історичному просторі першої половини ХХ ст. як питання сприйняття чи навпаки відторгнення традиційного мистецтва у загальному контексті розвитку українського мистецтва [59, с. 182].

Яскравою представницею київської школи графіки є А.Ходькова. Художниця працює у різних видах образотворчого мистецтва, постійно експериментуючи із власне живописними та графічними образами, а також звертається до інсталяції і скульптури. Подібне поєднання може бути частковим поясненням її манери роботи як графіка неоавангарду. Зокрема, офорти А.Ходькової мають характерну рису осмислення простору, що дозволяє авторці формувати образність не перетині реалістичності та фігуративну, не акцентуючи при цьому на часопросторових контекстах. Її ідеї не мають чіткого визначення за часом або локальністю, проте не полишають відчуття сучасності події (Іл.2.4).

Її співавторка по студії та представниця того ж покоління київської школи графіки К. Ярмош, розвиває тематику міста та урбаністики, яка в багатьох аспектах має точки перетину із естетикою П.Макова (Іл. 2.5). Проте в контексті типологічного аналізу, як представниці київського мистецького осередку, обидві художниці скоріше мають бути співставлені із творчістю Т.Ковача. Для усіх зазначених вище митців є характерним звернення до образності постмодерністського міста, специфічне використання технічних

можливостей друкованої графіки (зокрема, в тоновому та формальному аспектах), а також свідоме спрощення просторових рішень, які послідовно призводять до спрощеного сприйняття графічної форми.

Цитування або те чи інше використання художнього твору у власному художньому образі, вважається одним із найтипівіших прийомів мистецтва постмодернізму. У мистецтві неоавангардної графіки цей прийом є проявом пошуку новизни та актуальності образності, що часто спонукає митців до саморефлексій, діалогів із художниками минулого або переосмисленням змісту класичних творів. У будь-якому разі, художня цитата є символом відповідного відношення до мистецьких традицій і це часто стає основою для абсолютно авторської та суб'єктивної позиції, що націлена на здобуття власної актуальності.

Наприклад, відома робота японського графіка К.Хокусая (1760 – 1839) «Під хвилию Канагавського моря» (1830-ті рр.) спонукає митців київської школи графіки О.Желтоногова та М.Маслова до художніх ремінісценцій. О.Желтоногов розвиває формально-образну сутність твору Хокусая, проте не повторює бачення японського графіка, пропонуючи власну точку зору. Його «Хвиля» (2018 р.) є спробою балансувати на грані фігуративну та безпредметності, де стихія є найкращим простором для передачі емоційного враження (Іл.2.6).

На противагу цьому, у творах київської художниці М.Маслової «Велика хвиля на Харківській» (2023 р.) образ хвилі Хокусая є прямим цитуванням. Мисткиня не приховує присутність фрагменту твору іншого автора, так як її завданням є поєднання різних етнокультурних ремінісценцій у спільне висловлювання (Іл.2.7).

Варто додати, що М.Маслова досить часто експериментує із цитуванням та візуально посилається на символічно значимі твори, які, безперечно, додають нового змісту до її авторської позиції. Приміром, таким є дюрерівський кролик, якого художниця показує у цілій графічній серії. (Іл.2.8).

Розглянуті нами приклади дозволяють побачити, що типологічний простір відповідного регіонального осередку завжди формується на основі поєднання технічних рішень, особливостей образно-стилістичного бачення, а також специфіки розуміння змісту виражальних засобів, що актуалізують характеристики форми, композиції або тематичної образності. Тим не менше, локальні мистецькі осередки у своєму розвитку не є ізольованими. На прикладі взаємодії київської та харківської шкіл графіки ми бачимо, наскільки важливими для становлення типологічного репертуару школи мали творча, навчально-педагогічна та експозиційно-виставкова взаємодія.

Висновки до другого розділу

Для розвитку мистецтва графіки поняття «неоавангард» має особливу важливість, що демонструють численні звернення вчених до осмислення та переосмислення цього явища. Також очевидна актуальність цього поняття пов'язана не тільки із художніми традиціями образотворчого мистецтва України ХХ століття, але й з внутрішнім динамізмом графічної художньої мови. Графіка має власний простір у техніках, художніх формах та виражальних засобах, що спонукає митців одночасно виступати від імені певного домінуючого у той або інший період часу мейнстріму, а також спиратися на органічно властиві графічній мові способи образного вираження. Тому спроби залучити розвиток мистецтва графіки до загального контексту становлення національного мистецтва України у вкрай важливий та динамічний період 1990-х – 2000-х років часто в сучасних дослідженнях наражається на спрощення, яке виразно помітне в термінології та поняттєвій невизначеності.

Підкреслимо, що неоавангард не є копіюванням чи повторенням традицій на новому етапі. Це нове та природне для розвитку образотворчого мистецтва явище актуалізації попередніх здобутків, яке при цьому має

власний простір для розвитку, задачі та характеризується специфічною внутрішньою динамікою.

Проаналізований матеріал дозволяє виділити дві сукупності типологічних характеристик, які розглядаються нами як єдина система, що характеризує поняття «художня школа»:

- типологічні характеристики схожості (комплекс типових та повторювальних художніх властивостей, які знайшли свої вираження в обох осередках та однаково ефективно вплинули на формування образу школи);

- типологічні риси відмінності (комплекс властивих та унікальних рис, які є художніми акцентами в стильовому, образному та композиційно-пластичному репертуарі відповідної школи; технічні особливості, які у процесі розвитку неодмінно призвели до нових виразних художніх якостей).

Наголосимо на тому, що крім загальних спільних та відмінних властивостей певної школи, важливе значення мають унікальні особливості художньої мови та особисті творчі здобутки конкретних представників мистецтва графіки, які часто важко піддавати типології через їх високу мистецьку якість (за принципом, шедеври – завжди одиничні та неповторні).

РОЗДІЛ III.
НЕОАВАНГАРДНІ ПРИЙОМИ ГРАФІЧНОЇ МОВИ В ТВОРАХ
ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ 1990-х – 2020-х рр.

**3.1. Мистецтво неоавангарду у контексті художньо-образних
ремнісценцій київської школи графіки**

Неоавангард проявився в межах київської школи графіки на останньому етапі існування радянського образотворчого мистецтва у кінці 1980-х рр., коли тенденції спаду ідеологічного тиску поступово вивільнили творчу енергію молодого покоління митців, яке прагнуло експерименту.

Як стверджує О. Ламонова, точкою неповернення у цьому непростому процесі стала Всеукраїнська молодіжна виставка 1987 року у Києві, яка сформувала «вододіл» між старим та новим мистецтвом [51, с. 104]. Роль графіки у цьому процесі була вкрай важливою, так як саме графічні практики вважалися основою для непорушної рівноваги між трьома радянськими стереотипами щодо природи графіки: 1) її особливої ролі як «злободенного та актуального» мистецтва ;2) помітної залежності від техніки виконання, що наперед визначала жанрові та художньо-образні кордони; 3) риси «інтимності та камерності» художньої мови, яка, з точки зору радянських ідеологем, мала обов'язково формувати лірико-поетичну складову [51, с. 105].

На наш погляд, на початковому етапі динаміка неоавангарду в контексті київської школи була спрямована на подолання штучних бар'єрів та накиннутих зверху рамок, що проявилось у цілому ряді нових тенденцій у художній мові. В багатьох випадках саме додання зазначених вище стереотипів, а також пошук нових способів та форм вираження, стали художнім ґрунтом для графіки неоавангарду.

3.1.1. Діалог живописних та графічних художніх підходів. У перше чергу звертає на себе важлива роль діалогу між живописною та графічною мовами, що визначив становлення неоавангарду в мистецтві графіки як принципову характеристику. Розглянемо це на прикладі творчості відомих представників київської школи.

Формування творчого тандему А.Рибачук та В.Мельниченка відбулося у 1960-х рр. та позначилося в подальшому у різноманітних змінах художнього життя країни в останній чверті ХХ ст.

Підкреслимо, що цей творчий тандем є важливим прикладом трансформації авангардних образно-стильових підходів у графічному мистецтві, які винили та проявили себе ще 1960-х – 1970-х рр., проте отримали друге дихання на етапі становлення мистецтва «нової хвилі» 1980-х – 1990-х рр.

Наприклад, порівняння автолітографії «Війна. Яблуневий сад» (кін. 1980-х), яка виконана у авторській техніці із застосуванням не графічних матеріалів, із «класичним» чорно-білим лінійно-штриховим рисунком на цю ж тему, дозволяє побачити формальне бачення ролі та місця кольору у графічних пошуках авторів. Колірні плями створюють нехарактерну для лінійної графіки плановість та змінюють масштабне сприйняття образу. Окрім цього, стає помітним, яка саме графічні компоненти з точки авторів володіють потенціалом живописності (Іл.3.1-3.2). Не випадково Н. Горова, одна з найбільш послідовних дослідниць творчості А.Рибачук, постійно підкреслює цю властивість самобутнього характеру графіки художниці, що завжди шукає «графіку в живопису і навпаки живопис у графіці» [20, с. 69].

Таку тенденцію в більш масштабному розмірі можна помітити в матеріалах виставки «Фрагменти» (2013 р.), яка стала своєрідним підсумком творчості А.Рибачук та В.Мельниченка. Не зважаючи на різну видову та жанрову репрезентацію (від скульптури та архітектурної графіки до мозаїки, гобеленів та власне графічних творів), ця риса експериментування із

живописними формами засобами графічних технік, і навпаки – акцентування графічних форм в олійних вторах, є досить очевидною [2, с. 353].

В якості протилежного прикладу наведемо роботу А.Рибачук та В.Мельниченка «Діалог крізь віки» з серії «Пам'ять» (1987 р.), яка виконана в повноцінних графічних традиціях книжкового ілюстративного офорту, проте, за умови більш ретельного аналізу, містить риси живописного мислення, яке є помітним навіть в лінійно-контурній техніці. Вкотре наголосимо, що зазначена особливість діалогу між різними художніми системами – передусім, графічною та живописною, походить ще з експериментів нонконформістів 1950-х – 1960-х рр. [21, с. 86], а в атмосфері кінця 1980-х – початку 1990-х проявляє себе як використання вже апробованого принципу із відповідним посиланням на традицію.

Ще одним прикладом ілюстрації зазначеного процесу є творча династія Аркадія та Геннадія Пугачевських, яка представляє одну з найцікавіших тенденцій в розвитку київської школи графіки, а саме: спадкоємність художньо-образної та стилістичної складової за умови постійного розвитку технік та технологій графіки. Як підкреслюють дослідники їх творчості, династія Пугачевських представляють «той прошарок художньої еліти столичної графічної школи, який можна вважати певним андеграундом, своєрідною альтернативою офіційному мистецькому колу» [90, с. 19], не зважаючи навіть на їх впливовість далеко за межами країни. На наш погляд, багатогранні творчість А. та Г. Пугачевських є важливою віхою у розвитку київської школи графіки, яка упродовж другої половини ХХ ст. неодмінно поєднувала ствердження мейнстріму із експериментуванням.

Обидва митці працюють практично у всіх основних графічних напрямках, звертаються і до малої форми (екслібрис та знак), і до оповідної книжкової ілюстрації. Проте їх звичним авторським простором з 1990-х рр. і по сьогодні є кольорова гравюра, що передбачає дуже точне поєднання лінійних та штрихових технік із вкрай чутливим смаком до тону та кольору. В гравюрі цього типу тон та колір не повинні перетинати умовну межу

графічної форми, лишаючись в контексті розв'язання завдань лінії та лінійного штриха на площині.

Цілком погоджуємось із точкою зору Ю.Романенкової, щодо своєрідного авторського бачення лінійно-композиційного способу побудови форм, коли «колір не відволікає увагу від головного фігуранта мистецтва графіки – Мадемуазель Лінії, що панує в цих творах безроздільно» [89,с. 1243].

Неоавангардні художні риси притаманні пошукам Аркадія Пугачевського в багатьох напрямках, проте ми вважаємо за доцільне виділити постмодерністську складову, яка, у тому числі, проявляється в діалозі художника із творчістю відомих західноєвропейських експериментаторів другої половини ХХ ст.

Наприклад, серія кольорових гравюр, що об'єднані назвою «Збіг» (2000-ні рр.), є за ознакою техніки та художньої образності близькою до формально-предметних експериментів французького художника А.Озонфана (1950-ті – 1960-ті рр.). А.Пугачевський шукає точки перетину різних явищ дійсності, які є звичними для людини (скло, речі, фрукти тощо), але при цьому часто є протилежними за властивостями фактури та матеріальної природи. Можливості художньої мови графіки, а також авторське бачення сумісності форм та предметних якостей речей, дозволяють митцеві акцентувати звичні для людини об'єкти у новій образній якості. Зазначена властивість є помітною у творі «Збіг. Натюрморт з грушею» (2004 р.) (Іл. 3.4).

Є помітною схильність А. Пугачевського до використання образності знаку та малої графічної форми, навіть у тих випадках, коли обрана для цього графічна техніка диктує інші традиційні бачення.

Наприклад, у натюрморті «Золоте яблуко» (2005 р.) просторово-композиційне рішення трьох предметів нагадує пошук сумісності знакових потенціалів різноманітних форм, кожна з яких має свою «філософію» округлості (яблуко, бокал, пляшка вина). Штриховий об'єм, загалом

традиційний для гравюри, у цьому випадку є засобом підкреслення взаємодії ліній кола у предметному контурі цих речей (Іл.3.5). Усі предмети узагальнюються художником до спільного знакового простору, який здобуває універсальний символізм, що не властивий кожному окремому предмету у натюрморті.

На наш погляд, у подібних творах А.Пугачевського сповна проявляється його цілком заслужений статус «одного з найбільш парадоксальних художників сучасної України» [89, с. 1235].

Твори Г. Пугачевського віддзеркалюють ще одну грань українського неоавангарду. На наш погляд, вона найкраще помітна у творах 1990-х р., коли художники в Україні не відчували такого гострого виклику з боку сучасних технік та не перебували у постійному діалозі із цифровою графікою, як у 2020-х рр.

Звернення до спільної теми із використанням серійних образів є типовою художньою рисою графіки, яка технічно схильна до тиражування. Проте в роботах «Адам і Єва» (1998 р.), які можна умовно об'єднати у спільний цикл творів, помітна суто авангардна експериментальна основа (Іл. 3.6-3.7.). Кольорові гравюри, як і в роботах А. Пугачевського, мають дуже тонку колірну виразність. В обох творах колір створює форму практично на рівні із лінією та штрихом. Майже фрактальна лінійність створює враження абсолютного домінування вільного ритму, хоча насправді це враження є наслідком продуманого алгоритму поєднання кольору, штрихових площин та простих лінійних форм.

Не випадково дослідники постійно підкреслюють «музичність» композицій Г. Пугачевського [91, с.152]. На наш погляд, ця риса, не зважаючи на її літературність, є прикладом домінування ідеї графічної форми, яка також примушує нас вкотре згадати про традиції українського авангарду. Так, кольорова гравюра «Оголена» (1995 р.) є прикладом роботи із формою на межі з нефігуративом. Тут присутня і вже відмічена нами схильність до чистоти та спрощеності знаку, а також властива

неоавангардним експериментам технічна новизна. Нагадаємо, що робота представляє образні контексти першої половини 1990-х рр. (Іл. 3.8).

На перетині живописної та графічної мови перебувають творчі пошуки О.Дубовика – представника київської школи, для якого неоавангардна художня мова стала органічним середовищем, що дозволяє сполучати аспекти різних видів мистецтва у спільне висловлювання. Не випадково, у зв'язку із цим, О. Луковська характеризує О.Дубовика як «митця із властивою авторською абстрактно-конструктивною художньою мовою, унікальним світоглядом та філософською концепцією життя» [61, с. 146]. Його творчість практично неможливо чітко типологізувати в традиційних видових рамках образотворчого мистецтва, особливо за межами технік, які є найбільш звичними для певного виду мистецтва (наприклад, туш – для графіки, олія – для живопису).

Нагадаємо, що тенденції неоавангарду націлені на поєднання різних образних систем, їх постійний діалог або конфлікт, які повинні бути тлом для вираження нових образних змістів. У творчості О.Дубовика до зазначеного вище слід додати і характерну для митця схильність до безпредметності та власне авангарду в його класичному значенні. Як підкреслює М.Юр: «При усій ідеологізації художнього процесу в Україні О. Дубовик не відмовився від практики у безпредметному живописі, а навпаки, ще більше зосередився на пошуку власної знакової системи та її виразу у просторі». [126, с. 69].

На теренах графіки прикладом такого художньо-образного контексту є робота «Тріумфатор» (2015 р.), яка неодноразова переосмислювалась художником у живописі, гобелені та пластиці. Наприклад, згадаємо роботу «Тріумфатор» середини 1990-х рр. яка попре графічну мову, є живописом (Іл.3.9).

Помітно, що графічний варіант, виконаний лінерами та гуашшю, є повноцінним та абсолютно окремим полем експерименту, де немає характерних квадратних та хрестових форм, які є впізнаваною рисою його живописних робіт. Графічна картина – окреме та самодостатнє

висловлювання, що має риси серійності, але не імітує та не повторює метафори інших творів із такою ж назвою. Картина побудована на двох кольорах із залученням білого простору паперу та використовує щонайменше три типи ліній та крапок. Така активність техніки додає динаміки та актуалізує алузію графічного знаку (Іл. 3.10).

Органічним проявом зазначеної тенденції є феномен «графіки живописця», який варто розглянути як цілком самостійну ознаку графіки неоавангарду. Саме у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст. графічні ескізи та етюдні твори, які раніше вважалися лише підготовчими матеріалами для «повноцінних» станкових або монументальних робіт, здобули самостійного значення.

Характерним прикладом графіки живописця є графічні твори В.Григорова. Митець є представником київської школи неоекспресіонізму, проте його багатоманітна творча палітра охоплює і інші художньо-стильові напрямки постмодернізму [10, с. 119]. Якщо порівняти його живопис із графікою, стають цілком очевидними усі ті особливості спільного художнього простору, який вибудовується на умовному експериментальному полі актуальних пошуків.

Так, олійна робота «Викрадення Європи» (1992 р.) містить виразні риси графічного мислення, яке митець не намагається приховати. Це програмна властивість його художньо-образного підходу, де знаходиться місце і для лінійної форми, і для звичної в графічних «мокрих» техніках плями або «текучої» фарби (Іл.3.11). Так само графічні твори, виконані у той самий період часу пастеллю, гуашшю або тушами, не позбавлені видимих рис живописного станковізму. Це особливо помітно у творах, де графічній мові художником відведена структурна роль.

Наприклад, у картині «Lilie» або «Три грації» (1992 р.) принципи утворення форми нагадують попередню роботу, проте графічні виражальні засоби інакше узагальнюють образну природу композиції (Іл.3.12).

За висловом Н.Велигоцької, жіночі образі В.Григорова часто навмисно «графізовані» [9, с. 87], що також віддзеркалює і традиційну манеру монументалістів використовувати графіку для створення ескізів, і важливу для митця доби постмодерну рису шукати вираження для універсальних цінності (Іл.3.13).

3.1.2. Академізм у системі художньої мови неоавангарду. Важливою тенденцією неоавангардного мистецтва стало використання академізму у новому образному значенні. У першу чергу, це проявилось в одній з найбільш академічних царин графіки – у рисунку. Як зауважує А.Чебикін, трансформація академічних тенденцій у цьому напрямі графіки стала очевидним фактом ще наприкінці ХІХ ст., коли вихід на мистецькі арени імпресіонізму переорієнтував творчі постулати на етюдність, презентацію «свіжого» враження, свободу відбору форм творчості тощо. Наслідком цього стало домінування у практиках рисунку «принципу самовираження», який сформував нові підходи до ролі та місця рисунку у контексті мистецтва графіки [120, с. 8].

Звернемо увагу на те, що в традиціях київської школи графіки знайшла свої місце не тільки описана вище лінія на трансформації академізму як такого, але й вкрай характерна тенденція, свого роду, «академічного» неоавангарду.

Наприклад, робота В. Трубчанінова «На березі» (1993 р.) представляє собою класичне з технічної точки зору виконання багатофігурної композиції на вільну тему. Проте тематичний ракурс цієї роботи, а також її яскраво виражений драматичний потенціал не залишає жодних сумнівів щодо приграничного стану таких образів. Рисунок в даному разі є маніпуляцією щодо обізнаності глядача стосовно типових жанрових меж репрезентації (Іл. 3.14).

Практично у такому ж ракурсі можна розглянути і твір О.Бабака «Злочин» (із серії «Подвійна оголена натура», 2012 р.). Робота так само є поєднанням контroversійних властивостей: академічне зображення, що

втілює постмодерністську естетику суб'єктивного враження та несподіваної точки зору (Іл. 3.15).

Як підкреслює М.Юр: «Вільна творчість, яку провадить у своїй майстерні проф. А. Чебикін, не означає відхід від основ академічного рисунку, а, навпаки – майстерне володіння ним у комплексі з новими підходами у будові форми, композиції, передачі різними засобами емоційної тональності роботи» [125, с. 102].

Наприклад, С.Якутович використовує авторський композиційний прийом, що є даниною традиціям академічного рисунку, проте, з іншого боку, виступає як деконструкція звичного розуміння простору аркуша. У роботах «Santa Maria» (1998 р.) та «Вхід в Європу» (2009р.) (Іл. 3.16-3.17) митець звертається до стабільно-статичної архітектурної форми, яка виступає своєрідним конструктивним тлом для феєричного нагромадження образів. Така необарокова основа дозволяє утримувати у фокусі уваги історичну традицію та часопростір оповіді (в обох творах – це період українського бароко), і водночас у художньому сенсі «нищити» її деконструктивним ритмом.

В інших роботах така ж роль фактору утворення простору відведена прийомам відтворення перспективи, що також є традиційним засобом вираження для академічного рисунку. Проте і тут митець не зраджує собі, як художнику нелінійного мислення.

Наприклад, в офорті «Вільгельм Штрассе» центральні фігури ніби вириваються з простору історичних алюзій, що показані як образ в середині інших образів. Перспектива в даній роботі є не тільки засобом формування планів та простору, але й елементом художнього узагальнення Твір настільки деталізований, що не залишає можливості оминати дрібні форми (Іл.3.18).

Формування цього типу неоавангардного впливу органічно пов'язане із творчістю київського графіка М. Туровського, який з початку 1980-х рр. живе та працює в США. Митець за свою довгу творчу біографію працював в

різних графічних техніках, проте становлення його як представника саме київської школи, у першу чергу, пов'язане із літографією [82, с. 138].

Ймовірно, саме особливості цієї техніки зумовили типові прийоми та рішення, які найчастіше трапляються у його творах: поєднання контурних ліній із текстурними плямами, а також активне використання фонових якостей паперу.

У 1990-х рр. авторська художня мова М.Туровського пов'язана із експериментуванням із тілесними образами, де особливо виразними для митця стала тема жіночності в її найрізноманітніших проявах.

Серед цього напрямку у творчості М. Туровського звертає на себе окрему увагу цілісність образно-стилістичних рішень та засобів виразності, що дозволило О. Сидор-Гібелінді охарактеризувати такі твори митця як «міні-новели», що формують власні стилістичні простори: від «псевдо ренесансу», чи «неоархаїки» до «неоар'єргарду» [95, с. 142].

Зазначимо, що оповідність графіки є відомим фактом: не випадково саме графічне мистецтво першочергове пов'язане із книжковим ілюструванням. Проте в даному разі важливе значення має не стільки репрезентація певного літературного образу, скільки здатність художника спонукати глядача до розширення оповідного контексту твору.

Наприклад, такою є робота «Жінка, що сидить» (2000-ні рр.), де лінійна графіка будує пластичні кордоні тіла, а простір білого аркуша відіграє роль «відкритої» форми. Глядачеві важливо реконструювати умовні плани та взяти участь у авторському висловлюванні (Іл.3.19).

Подібні ідеї ми бачимо і в творі «Двоє» (2010 р.) та «Ню» (2000-ні рр.) (Іл.3.20-3.21).

Безумовно важливою віхою у творчості М.Туровського є графічний триптих «Чи буде в нас хліб коженденний?» (2014-2018 рр.), в якому митець поєднав тематику пам'яті про голодомор в Україні початку 1930-х рр. та тему голокосту 1940-х рр. Триптих демонструє улюблену пластичну метафору художника: поєднання гри форм та мімітичних якостей обличчя та рук.

Відмітимо, що до такого образного прийому митець неодноразово звертався не тільки в графічних творах, але й в живописі. Можна впевнено стверджувати, що це є авторська символічна метафора, яка інтерпретує рефлексивну позицію митця щодо двох чи не найбільш складних травм в культурі України ХХ ст. З точки зору застосування неоавангардних прийомів, то диптих демонструє досить незвичну для графіки масштабність тілесної форми, яка примушує глядача зосереджуватись на головному. Свідоме скорочення пластичних можливостей підкреслене активним штрихом та графічним світлотінями, які є максимально виразними (Іл.3.22).

3.1.3. Трансформація технічного репертуару мистецтва графіки як художній прийом. Вагомого значення у контексті трансформаційних процесів 1990-х – 2000-х рр. набув розвиток природних технічних та художник властивостей графіки, як, умовно кажучи, мистецтва ліній, плям та штрихів. Пошук нового значення для традиційних прийомів склав неодмінно важливу частину того значного трансформаційного простору, де постмодерністське за суттю мистецтво через неоавангардні прийоми знаходили можливості для вираження.

На наш погляд, цікаве пояснення сутності цього процесу запропоновано К.Попович на ґрунті київської школи графіки. Вчена звертає увагу на те що прагнення подолати кордони соцреалізму у 1980-х рр. активувало пошук таких технік та форм графіки, які б дозволяли експериментувати не наражаючись на звинувачення у формалізмі або ідейному занепаді. Саме так у київській школі відбулася переорієнтація на ліногравюру, яка мала потенціал декоративного узагальнення та стилізації, та офорт «з його фактурністю, ефектами та тональністю». В результаті, за висновком К.Попович, це призвело до того, що, наприклад, «художники-літографи київської школи графіки 1980-х років, для реалізації творчих завдань у своїй художній діяльності, почали використовувати ширший спектр виражальних засобів, новітні композиційні прийоми, піднявши графічне мистецтво на новий цикл історичного розвитку» [84, с. 245].

Наскільки важливо дотримати в друці «чисту та гостру лінію» переконливо зазначає О. Стратійчук [109] – художниця київської школи графіки, яка вперше голосно прозвучала в українському мистецькому просторі початку 1990-х рр. як резидент седневських пленерів.

Найбільш актуальні роботи мистикині пов'язані із технікою офорту та силіграфії. Окремо виділимо серію «Три дні одного року» (2012 р.), як таку, де перетинаються технічні експерименти із виразним образним пошуком. Співавтор О.Стратійчук, графік І.Кириченко, звернув увагу на можливість повторно використовувати відпрацьовані у офортах травлені мідні дошки (вже віддруковані офортні форми), для нанесення на їх поверхні порошку емалі (техніка гарячої емалі) [108, с. 52]. Це призвело до цікавого результату, що сформувався у самостійний напрям в творчості обох митців. Проте важливим стало і те, що зазначений експеримент сам по собі позначився на авторських офортах. З середини 1990-х р. О.Стратійчук звертається до офорту, як до базової техніки, що надає своєрідну основу для повноцінного художнього висловлювання. Надалі художниця використовує акварель або емалі для поглиблення кольору, що часто призводить до формального переосмислення висхідної ідеї.

У творах з серії «Три дні одного року» «Живопліт» (Іл.3.23) та «Пора тюльпанів» (Іл.3.24) О. Стратійчук вдається до відомого у стилістиці поп-арт прийому багаторазового повторення відбитку, але із унікальними авторськими акцентами, які об'єднують усі відбитки в одну повноцінну картину. Цей прийом досліджений Д.Шойнеманом на прикладі неоавангарду в США та Західній Європі [146].

Для прикладу, варто порівняти класичний з точки зору техніки виконання офорт «Тюльпани» (2009 р.), де постмодерністські образні тези висловлені без допомоги можливостей експериментальної технології друку (Іл.3.25). Різна стильова репрезентація демонструє, що для художниці вибір технічних можливостей графічної мови є свідомими кроком, який націлений на пошук кращого відтворення образного задуму.

За нашим спостереженням, в багатьох випадках, які були проаналізовані нами як джерела дослідження неоавангардних трансформацій графіки, зміни в природі традиційних графічних підходів до форми, жанрової цілісності або переосмислення художньо-ідейної спадщини, відбувалося через оптику нового погляду на споконвічні мистецькі теми та образи: життя, кохання, конфлікту тощо. Проте неоавангардна естетика з початку 1990-х рр. була позначена пошуком своєрідного «героя»: теми або напрямку в образному баченні, що потенційно є готовим до вираження художньої сутності часу змін та оновлень. На прикладі трансформацій книжкової графіки у просторі дитячої книги це було показано М.Токар [114]. У нашому випадку для митців київської школи графіки таким простором стало місто із цілим комплексом образних значень, що неодмінно пов'язані із міською культурою: повсякдення, простір та міські ландшафти, соціальне портретування мешканців тощо.

Підкреслимо, що саме графіка неоавангарду із її потягом до множинності образів та постійним наголосами на амбівалентні стани, надає особливі можливості для представлення міста як художньої ідеї.

Наприклад, київська художниця-графік О.Джураєва робить це за допомогою «поєднання статичності архітектурних споруд з активним рухом» [4, с.], або перетворення звичних побутових форм на метафоричне вираження.

О.Петрова звертає цілеспрямовану увагу на монотипії О.Джураєвої – за словами вченої, «майстрині дуже ретельно проробленої, майже натуралістичної графіки» [78, с.159]. Художниця пройшла справжню внутрішню творчу еволюцію, яка провела її від класичних форм графіки до абсолютно авангардних тенденцій.

Окремо зацентруємо на тому, що для графіки ХХІ ст. монотипія є нетиповою технікою. С. Куколь приходить до висновку, що «чим ближче до ХХІ століття, тим складніше стає її технологія, тим більше ускладнюється

фактура відбитка і колірне рішення композиції» [45, с.], що ми бачимо на прикладі творів мисткині.

О.Петрова вбачає у її сучасній творчості концептуальну ідею «відкритого твору» від Умберто Еко, яка також має підґрунття у пошуках «пластики відсутнього» Олександра Архіпенка. Олеся Джураєва на думку дослідниці, практикує художній прийом «non finito», який «є основоположними для нових форм діалогу митця (твору) з реципієнтом в авангардизмі початку ХХ століття та в пост-постмодернізмі ХХІ століття» [78, с. 156].

Усе це вкотре дозволяє актуалізувати питання присутності авангардних рис як своєрідного матеріалу для сучасних пошуків нових якостей графічної форми, структур вираження ідей та переосмислення традицій образності.

Крім зазначеного прийому «незавершеності» графічного образу О.Джураєва активно використовує навмисне пошкодження форми, яке в художніх практиках постмодернізму (від літератури або живопису до кінематографу) отримало назву прийому дефрагментації або деконструкції. Роботи художниці дійсно відрізняються вишукано реалістичною технікою. Її твори часто деталізовані та містять чимало важливих фрагментів, яка утворюють загальне враження присутності в картині. Варто додати, що мисткиня звертається до жанру міського пейзажу, який також в мистецтві графіки має як цілком традиційні приклади реалізму, так і є простором неоавангардного експерименту, де дійсність є, скоріше, умовою для вираження рефлексії митця.

Наприклад, ліногравюра «Віддзеркалення» (2018 р.) представляє «розділений», «розрізаний» простір міста, який при цьому не втрачає ефекту присутності (Іл.3.26). Ритм такого дефрагментованого простору створює нову реальність, яка за межами візуального відтворення міського пейзажу у його обивательському вигляді.

В окремих випадках її графічні пейзажі нагадують манеру роботи відомого литовського фотографа та графіка Д.Вайчекаускаса, який розрізає

фотографію на полоси та перебудовує заново, формуючи нову візуальність на ґрунті вповні реалістично вираженого образу. Такий прийом ми бачимо в цілому ряді творів О.Джураєвої, які сама мисткиня відносить до колажних ліногравюр (Іл.3.27).

Елементом нового неоавангардного мислення стала трансформація та експериментування із матеріалами, які не відносяться до традиційно графічних.

Нагадаємо, що для цього виду образотворчого мистецтва можливості художнього вираження в матеріалі закладають основу формально-стильової та зображальної структури твору. Тому так багато нових якостей графіки сформувалися у майстернях митців 1990-х – 2000-х рр., коли в контексті еволюції Київської та Харківської шкіл активно тривали процеси зміни технічної практики роботи з графікою.

Одним із цікавих експериментаторів є Т.Ковач – художник, який чимало уваги приділяє інтерпретації художніх образів за допомогою розширення меж графіки як виду мистецтва.

У серії творів «Київ. Образи міста» (2013 р.) художник рухається «за матеріалом», дозволяючи традиційним графічним якостям проявити себе у новому значенні. Так, у офортах «Виноградар» (Іл.3.28-а) та «Проспект Правди» (обидва 2013 р.) (Іл.3.28-б). імітація старого складеного аркуша паперу створює ефект вантажного фотоальбому, який формує додаткові лінії та прямокутники, що, на перший погляд, не є авторськими діями. Така гра із візуальним простором, безумовно, наближує глядача до образу свого міста, яке є таким навіть у незвичному вигляді.

Характерним прикладом використання неграфічних матеріалів є серія «Залізне» (2011 р.). Т.Ковач використовує в якості матриць для друку металеві залишки промислових форм, які мають текстурні властивості та одночасно можуть тонально взаємодіяти із барвниками та кислотою. Надруковані на папері відбитки надають творам нехарактерну для ручної роботи типовість, яка іноді нагадує естетику графічного дизайну (Іл.3.28-в).

Водночас іржа, яка формується на металі виступає додатковим фактором для колірних експериментів та часто змушує митця імпровізувати у процесі створення роботи.

Окремо підкреслимо, що використання у процесі створення графіки реди-мейду, навіть на етапі роботи із матеріалами, все одно впливає на характер образності. Передусім, звернемо увагу на розмір аркушів серії. Знайдені металеві фрагменти потребують відповідного простору, вони не можуть бути просто використані для декорування. Насправді, поява такого незвичного технічного кроку змінює як фактурні, тонові рішення, так і масштаб твору. Ця властивість співмасштабності простору аркуша та окремих образних елементів сповна проявляє себе у роботі-диптиху «Мисливські собаки» (2008 р.), яка загалом побудована на композиційних контрастах образної та фігуративної форми (Іл.3.29).

3.1.4. Трансформації жанрової репрезентація в межах графіки (на прикладі портрету). Атмосфера кінця 1980-х – початку 1990-х рр. спонукала до переосмислення творчих орієнтирів та диктувала нові пріоритети. Цей період часу у творчості багатьох графіків відмічений експериментуванням, часто із помітними внутрішніми рефлексіями, аж до заперечення попереднього досвіду.

Наприклад О. Ламонова аналізує зміну образного настрою у роботах А.Чебикіна наприкінці 1980-х років, звертаючи увагу на цикл «Всесвіт», який здобув нові асоціативні алюзії в атмосфері поступового згасання радянського мистецького тиску. Як підкреслює дослідниця: «Досі графіка А. Чебикіна ніколи не викликала таких болісних асоціацій» [50, с. 88].

Зазначену тенденцію яскраво представляє жанрова репрезентація, яка спонукає художника розвивати відповідні напрями у виражальній системі графіки. Зважаючи на специфіку завдань нашого дослідження, розглянемо цю тенденцію на прикладі динамічних змін у жанровій парадигмі портрету – одного з найбільш важливих та традиційних жанрів графіки.

Еволюція портретних образів в контексті традиції київської школі графіки показує тренд до поступового ускладнення поетично-образної складової, яка вимагає переосмислення портретної форми.

Так, у портреті кінця 1980-х рр., як важливого етапу формування графіки неоавангарду, помітні риси поступового відходу від «картинності» (за висловом О.Петрової), яка в цілому домінувала у цьому жанрі у попередній період часу. Згадаємо хоча б офорт А.Чебикіна «Жіночий портрет» (1978 р.), який балансував на грані формального портретного репертуару жанру (Іл.3.30).

Характерним прикладом цього є робота І.Кириченка «Портрет» (1988 р.), яка нібито створена із окремих фрагментів різних графічних висловлювань. Тут вже помітне захоплення митця емаллями, яке у подальшому сформується в повноцінний авторський напрям, а також характерна для образності постмодернізму нарочита неохайність форми. Останню рису періодично піддавали критиці в радянській графіці, що за принципом стриманої пружини спонукало митців 1990-х до широкого використання цього художнього прийому. «Портрет» зроблений на контрастах, він містить чимало нюансів на грані декоративності та формального символізму. Зокрема, звертають на себе увагу зламані, гострі лінії поряд із штриховими розмитими плямами, поєднання чорного тону із золотим, майже потальним емальним ґрунтом (Іл.3.31).

Такі ж риси поступового відходу від домінування анатомічних характеристик портрету, які закріпилися в графіці через практику академічного рисунку, можна побачити і в творі О.Голосія – живописця, який на початку 1990-х рр. активно експериментував із графічними техніками (Іл.3.32). У його портреті графічні матеріали створюють не характерну для станкового живопису текстуру: поєднання чітких та розмитих ліній, штрихові маси поряд із тоновим простором. Це завжди породжує в художника бажання сказати іншою мовою, те що важче висловити знайомим художніми засобами.

Уграфічному портреті 1990-х рр. помітні риси глоризації декоративних засобів. До жанру знову повертається обличчя, як центральна ідея, що здатна тримати композиційну структуру в портретному амплуа. Наприклад, робота С. Гети «В дзеркалах» (1994 р.) є, на наш погляд, типовою роботою свого часу, де кожен обраний митцем засіб долучається до розвіювання радянського міфу про дійсність образу людини за допомогою дійсності «правильних» форм. Не випадковою є і назва роботи, яка віддзеркалює складне відношення до динамічного часу трансформацій, де руйнуються життєві парадигми, повсякденні ритми буття, а митець є чи не єдиним правомірним «дослідником» цих процесів (Іл.3.33).

У роботі О.Верещак «Elsa» (1995р.) так само нарочито домінують ефекти «шуму форми», які порушують правильність фігури та нівелюють уявлення про реалістичність зображеного (Іл.3.34).

Насамкінець, на сучасному етапі у графічному портреті київської школи в якості домінуючої тенденції можна констатувати остаточне заперечення первинності тілесно-анатомічної фігуративності. Ця риса вивільняє виражальні засоби другого плану та загалом формує інше художнє звучання графіки: її техніки та зоби стають частиною концептуального задуму, що часто не співвідноситься із історичною природою жанру.

Наприклад, робота М.Дроздової «Корона – терновий вінець» (2021 р.) виконана як станкова графіка, проте із застосуванням авторського поєднання олійних фарб, акварелі та туші (Іл.3.35).

3.2. Неоавангард як художня мова харківської школи графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Харківська школа графіки має особливі взаємини із мистецтвом авангарду, що було показано нами у відповідному параграфі Розділі 2. У контексті хронології нашого дослідження, як органічна частина регіональної мистецького розвитку, авангард надав поштовх багатьом

художнім явищам. Проте саме неоавангардні тенденції кін ХХ – початку ХХІ ст. стали етапом узагальнення здобутків та переорієнтації мистецтва графіки на новітню художню мову. Цей процес мав складну динаміку та характеризувався низкою важливих тенденцій. Серед яких слід розглянути найбільш важливі.

3.2.1. Особлива роль творчих об'єднань та груп. У контексті розвитку харківської школи графіки окрема проблема постає у зв'язку із особливою роллю в регіональних художніх процесах творчих об'єднань та груп. Як показує Н. Усенко, на етапі формування неоавангардного мистецтва, обмін досвідом та взаємодія між собою художників, які прагнули до деконструкції старих принципів у мистецтві, неформальні об'єднання відіграли роль, яку можна порівняти із інституційною (організація просторів та напрямів, визначення контекстів розвитку тощо) [115, с. 60].

Слід окремо сказати про те, що творчі об'єднання як правило ставали своєрідними інкубаторами художньо-образних ідей, що часто визрівали в межах різних видів мистецтва або співіснували в творчості конкретних авторів із різними формами та практиками образотворчого мистецтва.

Так, досить важко відділити мистецтво графіки в історії розвитку групи «Літера А», що об'єднувала молодь різних формацій та базової освіти і пропонувала експериментальне «молоде» мистецтво. На цьому тлі особливою увагою до графіки відзначились члени групи «Літера А» А.Пічахчі, О.Єсюнін та В.Куліков.

Звернемо увагу на особливу роль неоавангардної художньої філософії, яка, по суті, відіграла роль ідеологічного стрижня для творчого об'єднання. Самі художники називали себе «митцями-авангардистами», що красномовно свідчить про творчі орієнтири групи [115, с. 60]. Не менш переконливо з точки зору практики неоавангарду виглядають твори митців, у тому числі і тих, хто експериментував на полі графічного мистецтва.

Наприклад, використання контурних форм та лінійна експресія є характерними рисами авторського стилю О.Єсюніна, представника творчого

об'єднання «Літера А». Графічні роботи митця мають типові властивості вже неодноразово згаданого нами підвиду графіки художника, хоча сам митець ніколи чітко не розділяє образотворення на види або жанри. В інтерв'ю він зазначав, що графіка зазвичай «будується в голові» як вистражданий та здобутий в уяві образ. Проте живописні роботи мають походження з уявного простору «навколо голови» митця, бо вимагають іншого типу імпровізації та іншого способу реалізації задуму [115, с.61]. Ці міркування, не зважаючи на їх цілковиту суб'єктивну метафоричність, зайве демонструють постмодерністські пошуки в формально-образних підходах.

Наприклад, робота «Урок анатомії доктора Тульпа» (з серії «Після Рембрандта» 2010 р.) є прямим посиланням на відповідну картину та традицію у мистецтві, хоча сама графіка візуально мало пов'язана із естетикою чи символізмом Рембрандта (Іл.3.36). Скоріше, тут можна помітити характерні ознаки захоплення О.Єсюніним японським мистецтвом, яке виражається поєднанні «відкритих» кольорів із замкненими контурними лініями [69]. Багатоголосне та дещо графічно шумне скупчення ліній надає його центральній графічній формі життєвого ствердження, вносить динаміку у застиглу пластику «уроку анатомії». Хоча вкотре наголосимо, що і для самого художника така історична цитата є, скоріше, приводом для особистих роздумів, ніж наслідуванням.

Графічні «японізми» присутні і в роботах О.Єсюніна, які перебувають на межі графічного із живописним. Тут варто звернути увагу на роль ліній, які будують композицію: пейзажно-горизонтальну у першому прикладі та вертикально-абстрактну у другому.

Традиція творчих об'єднань є актуальною і сьогодні. Зокрема в графіці слід назвати мистецьке об'єднання «Деграж» (декоративізм, графіка, живопис), яке утворилося у 2010 р. молодими представниками харківської школи графіки та живопису (А.Толстухін, С.Брітцев, К.Лізогуб, Д.Саражин, А.Роговий). А.Корнєв підкреслює, що об'єднання щодо принципів художньої взаємодії орієнтувалося на «Літеру А» [40, с. 188].

Як і у випадку із «літерівцями», об'єднання «Деграж» представляло досить різні аспекти розвитку мистецтва та різноманітні напрями в графіці. Проте важливо відмітити міжвидову орієнтацію художників, які готові були об'єднувати художні мови академічного рисунка, станкового живопису та авторської графіки у спільному просторі звучання. Як підкреслюють самі митці, концептуально «Деграж» є експериментальним простором для «сплаву» принципів і технічних прийомів графіки і живопису з метою осмислити іншу природу декоративності художнього твору [39, с. 424].

Зокрема в творах А. Толстухіна, митця, який прийшов до графічного мистецтва через практики реставрації, присутнє виразне живописне начало. Проте графічність його творів не викликає сумніву: штрих, лінія та пляма формують «живописну» фактуру, але не втрачають виразності «полюсних» відтінків графіки, як, наприклад, на картині «Літня ностальгія» (2019 р.), що одночасно перебуває і в графічному, і в живописному контекстах (Іл.3.37).

Варто наголосити на тому, що в історії становлення та розвитку харківської школи графіки тенденція до творчого об'єднання має історичні прецеденти та часто безпосередньо посилається на практику авангардного мистецтва 1920-х – періоду злету художніх спілок та угруповань.

У цьому сенсі цілком справедливим виглядає висновок Л.Савицької стосовно природного стану художнього авангарду зростати у діалозі та колаборації. Так, вчена підкреслює, що «класики» харківської графічної школи неоавангарду 1990-х П.Маков, Н.Мироненко та О.Кудінова ніколи не проголошували створення творчого об'єднання, проте багато разів виступали у спільних експозиціях та формували спільний художньо-стильовий контекст і атмосферу творчого діалогу. Таким чином, те, що об'єднує зазначених митців, сформувалося як органічна відповідь на виклики часу, а саме: спільна освіта у легендарному худпромі, та «культура творчого мислення, далека від усякої епатації, що дисонує та б'є по нервах засобами форми» [93, с. 266].

3.2.2. Пошуки нової графічної форми у контексті переосмислення традицій авангарду. Неоавангардні тенденції притаманні творчості В.Кулікова – одного з найбільш відомих графіків харківської школи. Часові межі нашого дослідження вимагають уваги до періоду з кін. 1980-х – поч. 1990-х рр., коли, за словами М. Пономаренко, помітно посилюється цікавість митця до станкової графіки [80, с. 194]. Зважаючи на зміну традиційних для себе технік (наприклад, естампу та мальованої графіки), В. Куліков на початку 1990-х рр. залишився у просторі власної художньої мови: геометричної, кубістичної із специфічно авторським підходом до побудови площин та фігур. За влучним висловом Н.Усенко, його «геометрична графіка» стала виразником нового часу у розвитку тодішнього образотворчого мистецтва [115, с. 60].

Наприклад, у роботі «Матта Рома» (1998 р.) м'який графічний матеріал (вугілля) схиляє митця до розмитості ліній та провокує використання спадаючих тонових плям. Проте В.Куліков попре все буде геометризовані форми, які не бажають розлітатися на окремі фрагменти або виражатися світлотіньовими засобами у побудові об'ємів фігур (найбільш типовий прийом у рисунку вугіллям, що продиктований властивостями матеріалу) (Іл.3.38).

Проте як майстер театрального плакату, що увійшов до харківської графіки саме у такій якості, В.Куліков привертає увагу насамперед метафоризмом та здатністю бачити форму у незвичному, часто навіть парадоксальному ракурсі.

Цю особливість відмічає О.Коваль, наполягаючи на тому, що дослідники його рисунку неодмінно повертаються до характеристики геометризації та схематизму його форми, хоча витoki і першого, і другого перебувають у практиці виставкового плакату В. Кулікова. Саме ця, іноді вимушена ніша, у яку митця затисла радянська система, заклала початки для суто авторської манери його робіт. Серед типових рис, які відмічає О.Коваль, «планова театралізація, сценічність розповідного мотиву,

надзвичайно посилена соціальність, літературна, кінематографічна та музична текстологічність» [36, с. 150].

Неоавагардну сутність графіки В.Кулікова часто ототожнюють із кубізмом – художнім напрямком в мистецтві початку ХХ ст. Можна сказати, що ця стильова ознака найчастіше всього розглядається дослідниками як характеристика формально-образної єдності манери художника.

Так, В.Немцова аналізує графіку В. Кулікова як варіації у стильовому полі кубізму, проте не відкидає «внутрішньої сили авторського стилю» митця [67, с.40].

М. Понамаренко наголошує на тому, що окремі риси кубізму присутні в творах В. Кулікова, проте у вигляді ремінісценцій та часто в якості зовнішньої «огранки» форми. На противагу цьому конкретні графічні рішення наближують роботи митця до аналітичного кубізму. Зокрема, це знаходить прояв у властивій взаємодії форми та простору: «зображення напівпрозорих площин, які перетинають одна одну» [80, с. 198].

Творчість І. Яхіна має непересічне значення для розвитку харківської школи графіки. Митець є активним учасником харківського художнього життя, а також представляє графічну школу Харкова як викладач та педагог. У цьому сенсі, його вплив поширюється далеко за межами власне мистецтва графіки [7].

Упродовж своєї тривалої творчої кар'єри І.Яхін працював у різних стильових напрямках, проте його найбільші авторські здобутки пов'язані із естетикою постмодернізму. Однаково професійно працюючи з кольоровою графікою та «чорно-білими» формами, І. Яхін завжди лишається в контексті власного творчого амплуа, його роботи дуже просто упізнаються через особливу рису поєднання форм у друкованих техніках та рисунку, а також через специфічно «м'яке» узгодження кольорів у тоновій графіці.

Обидві зазначені риси поєднує офорт «Човен» (2002 р.) (Іл.3.39). За тематикою робота є образною алюзією на предметні форми, проте ліричний настрій та атмосфера загадковості робить образну основу картини

несюжетною. Форми написані так, що в глядача завжди залишатиметься сумнів щодо побаченого: вони одночасно знайомі та фантастичні (потойбічні). Якщо розглядати таку суто авторську звичку загравати із реальними формами та предметами дійсності як графічний прийом, то, у першу чергу, звертає на себе увагу поєднання двох типів ліній: чіткої (т.зв. волосяної або лінії лісирування) та розмитого контуру, який іноді перетворює лінію на пляму. Чіткість та розмитість є чи не основними ефектами у графіці І. Яхіна, проте як технічна дія вони на мають змісту без художньо-образного контексту. Так як образи твору максимально рефлексивні – вони одночасно і про реальність, і про уявлення – загальне враження від сили такого образу також стає подвійним, балансує між зрозумілим та потаємним.

Окремо скажемо щодо рішень тону. В даній роботі це плями, що в образному сенсі ніби віддзеркалюють небо у дзеркалі води. Проте загальна атмосфера загадковості здатна все змінити на протилежне. З точки зору композиційної побудови плями мають сильну позицію в діагональному русі, який будується завдяки «плавучій» нечіткості цих форм. Перехід від предметності до чистої форми постійно тримає глядача в стані пошуку відповідей, примушує розглядати деталі.

На противагу цьому сюжету, офорт «Птах» (2005 р.) (Іл.3.40) з точки зору статусу дійсних форм начебто не викликає запитань. Проте за умови знайомих образів загальне враження щодо загадковості та багатошарового змісту цього образу все одно залишається. Майстерно граючи із картинами дійсності, І.Яхін створює абсолютно «недісний» сюжет, який слід розглядати, скоріше, в поетичному контексті. Це враження посилюється за рахунок планової композиції, яка містить дрібні деталі на задньому плані із домінуючими масами попереду.

О.Гладун вважає, що така суто авторська особливість відчуття форми та художнього настрою сповна реалізувалась І.Яхіним у театральному плакаті. Так, митець ніколи не вдається до банального ілюстрування змісту

драматургії, він «не ілюструє театральний твір, а виявляє його символічну сутність як головну формулу спектаклю» [16, с. 256]. У свою чергу, така манера актуалізує символізм, афористичне відчуття образів та загалом сприймається «як провокуюча інтрига-запрошення до театру, коли, проникаючи в глибини метафоричного світовідчуття, художник примушує глядача до активного сприйняття створюваних ним образів» [16, с. 256].

Здатність графіки І.Яхіна до трансформації можна побачити і на прикладі включення його творів до проектів мультимедійного дизайну. Зокрема, у 2020 р. серія творів митця стала основою для анімаційної роботи, де авторська образність поєдналася із елементами графіки доповненої реальності. Так, офорт І.Яхіна «Дерево» був спроектований як відео графіка як ефектами динаміки форм та рухомості композиції. Як описує це М.Опалев: «З дерева облітають листки, тріпочуть крила комах, дивні тіні з'являються і зникають на стовбурі. Добре підібрана техніка анімації, її вид та прийоми органічно вплетені в ілюстрацію. Об'єкти вилітають з площини роботи за її межі та кружляють навкруги на фоні паспарту (в координатних межах роботи)» [74, с. 164-165].

Графіка І.Яхана часто є серійною за сюжетним змістом, що в цілому характеризує цей вид мистецтва. Проте в творчій майстерні митця є образи, які супроводжують його вже багато десятиріч. Наприклад, тендітний зайчик, що стрибає, або рокалійні форми равликів, раковин, мушель. Художник не тільки заряджає їх авторським змістом але й використовує як елементи системи «тверде / м'яке»: пружні та плавні форми, що здатні до стрибка чи польоту завжди протистоять твердості гострих та геометрично визначених форм. Це можна побачити у порівнянні пастельної роботи «Стрибок» (2018 р.), яка є розробляє знайомі глядачеві образи з інших робіт І.Яхіна (Іл.3.41) та офорту (Іл.3.42).

Одним із найбільш яскравих представників харківського неоавангарду є П.Маков – графік, творчій злет якого співпав із формуванням «нової хвилі» та закріпленням постмодерністських художніх ідей в образотворчому

мистецтві України (кін.1980-х – поч. 1990-х рр.). Сам митець відносить свою творчість до авторської друкованої та рисувальної графіки. За його словами: «Мене вважають художником-графіком, але насправді я працюю з папером. У Європі дещо точніший вислів «works on paper». Це мені ближче, адже іноді я і фотографую, і малюю, і роблю об'єкти з бронзою. Мої офорти не можна назвати класичними, тому я хочу, щоб мене просто називали художником [13, с. 91]. Ми не випадково наводимо думку художника, так як це дозволяє краще зрозуміти усю складність художнього мислення та неоднозначність манери роботи Макова-графіка. Митець працює на міжвидовому та полістилістичному ґрунті, де досить важко чітко відділити, наприклад, графічний станковізм від друкованої авторської графіки.

Наприклад, у роботі «Ніч» (1987 р.) художник застосовує різні за якістю графічні матеріали (акварель, олівець, туш). Це поєднання на перший погляд не має критичного значення, проте акварель та туш інакше формують структуру лінії та плями, що створює враження навмисної невизначеності форми (Іл.3.43).

Подібна манера задавати запитання, а не давати глядачеві готові відповіді присутня і в більш технічно «однорідних» творах, де відверте захоплення «абстрактною» формою призводить до очевидного результату у вигляді «відмови від тематичної та образної опори» [29, с. 171].

Наприклад, серія робіт, що об'єднані спільною назвою «Амфітеатр» (сер. 1990-х рр.) включає і офорти, і ручну рисовану графіку і поєднання різних технік графічного друку. Серію об'єднує спільна ідея місця, як точки пам'яті. Вона не може бути чіткою або навіть сформованою, тому має за визначенням протікати за лініями уваги та бажанням, щось пам'ятати, а щось забувати.

Приміром, офорт «Амфітеатр» (1995 р.) уникає прямих асоціацій із назвою, а також ігнорує традиційну формальну культуру техніки офорта, як тематичної графіки. Це повернення до авторських графічних форм, які позначають вкрай суб'єктивні враження та емоції (Іл.3.44).

Досить часто у межах серії П.Маков примушує глядача реагувати на фактури «старіння» паперу, який графічними засобами перетворений на старовинний документ, здатний засвідчувати «якусь пам'ять». Наприклад, такою є художньо-образна ідея твору «Амфітеатр-вульвулюс» (1994 р.), яка поєднує графіку не фігуративних форм із словесними вставками, залишками написів або нарочито зрозумілих форм (Іл.3.45).

Заслуговує на окрему увагу питання образно-стилістичної палітри графіки П.Макова, щодо якої сьогодні не має одностайної точки зору серед дослідників. Сам митець не надає чітких пояснень щодо цього, стверджуючи, йому внутрішньо близькою є філософсько-естетична концепція, яку умовно можна назвати «виробництво присутності» [94, с.118].

Сама ідея певного наперед окресленого простору, який здатен говорити від імені митця, часто проступає в творах П.Макова в архітектурно-ландшафтній формі. Саме так, за спостереженням Б. Філоненко, обезлюдненні ландшафти, які навмисно зроблені як архітектурні схеми або карти, уособлюють «території, сповнені латентності, яка приковує ваш погляд до місць, де щось залишається схованим, ...але зберігає можливості відбутися» [63]. Такими є твори з серії «Paradiso Perduto» / «Втрачений Рай» (2012-2014 рр.). Ця серія набула цілком самостійного значення і в виставково-експозиційній формі, і в якості окремого альбому-оповіді про проект (Іл.3.46).

В творах серії можна помітити і постмодерністську схильність до гіперцитування, яка знаходить прояв не тільки у візуальних формах, але й у використаних художніх прийомах. Так, деталі в окремих картинах відсилають до традицій японської графіки [70, с. 98].

Не викликає сумніву, що графіка П.Макова представляє неовангардний рух в межах харківської школи, проте усі спроби більш академічно «вписати» його манеру до існуючих стильових кордонів не є успішними. У цьому сенсі ми пристаємо до думки Б.Філоненка, щодо того, що «у бінарному світі боротьби «довгого» модернізму проти позачасового

постмодерну П.Маков просто відкидає питання самоідентифікації» [116, с.67]. Щодо цього, нагадаємо своєрідне програмне твердження Макова: художника має захоплювати життя у всіх його проявах, а все інше – це технологія [13, с. 91].

Звернемо увагу на те, що за своєю впливовістю та художнім значенням творчість П.Макова виходить далеко за рамки харківської школи графіки. Свідченням цього є постійні алюзії на роботи митця як у роботах інших художників-графіків (переважно молоді), так і в аналітичних дослідженнях вчених. Так, О.Ламонова, що досліджує київську графічну школу, вдається до порівняння метафоричної мови А.Левицького із ранніми роботами Макова в тематиці «фентезійної урбаністики» (триптих «Місто: Натоп» («Ранок – День – Ніч», 1989 р.), диптих «Башти на пагорбах» (1991 р.). [52, с. 49, 57]. У свою чергу вплив П.Макова відмічає М.Юр, аналізуючи творчі результати дипломників-графіків з НАОМА (зокрема, захисти 2017 р.) [125, с. 104].

На наш погляд, варто наголосити на взаємності впливів провідних митців у межах кожної школи, що зайвий раз підкреслює взаємопов'язаність художніх процесів та постійну взаємодію між різними образно-стильовими системами.

В якості ще однієї тенденції, яка віддзеркалює неоавангардну сутність сучасного етапу розвитку графіки, варто назвати колаборацію між митцями, які представляють різні види та напрями мистецтва, проте умовно зустрічаються на арені графічних практик. У цьому сенсі творчість П.Макова засвідчує не лише важливість такого співробітництва, але й демонструє художні якості та властивості новизни цього процесу.

Так, одним із таких майданчиків є літературно-мистецький процес, що з початку 1990-х років отримав виразну візуальну складову у формі постмодерністської ілюстрації та авторського графічного дизайну, як експерименту на межі різних мистецьких форм.

Наприклад, такою є співпраця П.Макова із Гамлетом Зіньківським в ілюструванні «книги художника» – цікавого міжвидового феномену, що має

історичне коріння у 1920-х рр. та знову здобуває актуальність в мистецтві наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. [22, с. 310]. Сюди ж можна додати і спільні проекти П.Макова та С.Жадана, які також є віддзеркаленням цього тренду [73, с. 165].

3.2.3. Художня мова деконструкції та «розпредметнення» як центральний мотив харківського неоавангарду. Нагадаємо, що для графіки початку 1990-х рр., яка тільки-но звільнилася від ідеологічних перепон, було вкрай важливо розвивати нові тенденції не лише у виражальних засобах, але й змінювати принципові підходи до образності. В радянському критичному тиску влади звинувачення у т.зв. формалізмі завжди поєднувалося із таким самим езуїтським закиданням митцям, щодо «загравання» із західними художніми підходами.

Для прикладу, як засвідчує Л.Савицька, ще наприкінці 1980-х рр. для студентів художніх вищів було проблемою замовити у бібліотеці, альбом П.Пікассо [93, с. 269]. На цьому тлі, пошуки молодими митцями, у першу чергу, нової форми для вираження власних ідей, виглядають як цілком раціональний наслідок десятиріч штучного стримування та утиску.

У цьому процесі графіка відігравала роль своєрідної мистецької лабораторії. Природна камерність та локальність цього виду мистецтва, у порівнянні із іншими видами образотворчого мистецтва, стала в нагоді для експериментування, яке за словами Р. Яціва спровокувало «конфлікт між свободою та каноном» [92, с. 447].

Художньо-образна мова неоавангарду демонструє особливе відношення до деконструкції. Як властивість графічної форми, деконструкція є важливою художньою якістю, яка характеризує рівень представлення дійсності художником та віддзеркалює характер взаємозв'язку між окремим предметом, фігурою або знаком і їх мистецькими значеннями. З іншого боку, як художній прийом, деконструкція використовується для символізації та часто є кроком художника до інтерпретації образу. У такому разі цей прийом дозволяє реалізовувати постмодерністську гру із змістом речей, їх кордонами

та взаємозв'язками з іншими речами. Якщо не розглядати крайні варіанти – нефігуративну та абстрактну графіку – в цілому графічне мистецтво потребує форми предметів як визначальних елементів для навколишнього світу.

У межах харківської школи графіки сформувалася ціла плеяда митців, для яких деконструктивна манера в поетичному баченні графічної форми та образності слугувало одночасно і художнім прийомом, і властивістю мови мистецтва.

Наприклад, у творах О. Кудінової, за припущенням Л.Савицької, домінував один умовний «герой» – це час у його найбільш універсальному та багатогранному значенні: «...Час, що стає, що біжить, руйнуючи світ, і творить людські відносини й почуття» [93, с. 266]. Таку складну для візуального відтворення категорію показати не просто, так як образність явищ дійсності або проявів природи не є предметно вираженою. Саме тому в творчості О.Кудінової постмодерністські прийоми часто є основою для висловлювання.

Варто звернути увагу на те, що як дизайнер О.Кудінова неодноразово стикалася із задачами інтеграції різних типів простору до спільного контексту. Вона була співавторкою та учасницею всеукраїнської виставки «Молодь країни» (1987 р.), яка стала прецедентом щодо парадоксального сусідства «старого» і «нового» в межах одного експозиційного простору [1, с. 18].

Віддзеркаленням таких пошуків кінця 1980-х – початку 1990-х років стала низка її графічних творів, де атмосфера змін та буремності позначилась за допомогою складного, майже колажного, образу.

Наприклад, у роботі «Подорож» (з циклу «Sub Rosa», 1995 р.) жодна фігура чи об'єкт не представлені без елементів деструкції. Багатопланова композиція є пласкою, як у колажних роботах, а поєднання графічного друку (зокрема, штампів із рослинними елементами) створюють враження декоративної текстури. Робота виконана в пастозних кольорах, проте і тут немає банальної цілісності щодо теплого та холодного тону. Художниця ніби

навмисно не загострюється на конфлікті абстрактних ліній та «дійсних» форм (Іл.3.47).

На противагу цьому, робота «Щоденник» (1996 р.) не оминає «гранжеві» технічні прийоми, за допомогою чого авторка звертається до улюбленого сюжету відчуття часу в локальному вимірі. «Щоденник» – це фрагмент «живих» записів художниці, які перетворилися на графіку. Твір є абсолютно постмодерністичним у сенсі свого звернення до пам'яті про минуле, але як рефлексії вже неіснуючих спогадів. Не випадковим здається і застосування акварелі, як техніки, що впливає на засоби вираження: посилює плями та послаблює геометричну чіткість форм (Іл.3.48).

О.Кудінова досить часто поділяє простір аркушу на чотири долі, тим самим додаючи до зображальної експресії певний проектний ритм, характерний для графічного дизайну. До цього слід додати ще одне спостереження: фонові форми її творів часто мають геометричну виразність, яка також може бути інтерпретована як спроба впорядкувати деконструкцію засобами ритму та композиційного узагальнення.

Наприклад, робота «Географічний сон» (1996 р.) розподілена за плямами, але на противагу цьому абсолютно розкута лінійними зображальними засобами: штрихом, скупченням ліній, розчерками. Синій тон активно домінує у плямах, проте вони все одно створюють враження формальної деструкції (Іл.3.49).

Характерним прикладом зазначеної тенденції є творчість В. Христенка. На початку 1990-х рр. роботи митця були пов'язані із характерним для цього періодом пошуком формальної основи, що на загальному тлі виглядало відверто авангардно. У творчості митця це помітно на прикладі роботи «Різдво» (1998 р.), яка демонструє впевнене слідування власним мотивам у формі та композиції на основі характерного для тогочасного етапу розвитку харківської школи полістилізму, що також варто акцентувати як типовий прояв неоавангардних мотивів (Іл.3.50).

Порівнюючи роботи цього етапу із сучасними творами В.Христенка, можна переконатися у тому, наскільки органічним став для митця перехід до «класичних» форм друкованої графіки на початку ХХІ ст. Це яскраво помітно у серії фортів «Тверди України» (Хотин, Меджибіж, Батурич) (Лл.3.51), де перехідна естетика виражається у одночасному використанні академічних традицій із новітніми виражальними акцентами. На наш погляд, це можна вважати також і частиною педагогічного підходу митця, що показано у його навчальному посібнику з друкованої графіки [118, с.68].

У подальшому (2000-ні – 2020-ті рр.) ця властивість в творчості В.Христенка стає ознакою авторської мови. Його друкована графіка завжди досконала за технікою виконання та композиційно-пластичними прийомами (Лл.3.52). Проте це не знімає з актуального порядку денного схильність митця до постмодерніського декоративізму із характерним «псуванням» форми, алюзіями на паралельну художню реальність (видиме – невидиме, наявне – відсутнє). В.Христенко однаково майстерно розповідає історії, розвиваючи традиції оповідної графіки та ілюстрації, та водночас пропонує не прості неоавангардні метафори, що потребують більш складного сприйняття (Лл.3.53).

Безумовно важливим проявом зазначеної тенденції є залучення академічних традицій до проблематики деконструкції художньої образності, що вже відмічалось нами на прикладі київської школи графіки. В даному випадку варто підкреслити іншу якість трансформації академізму, яку, на наш погляд, можна охарактеризувати у термінах «неоакадемізму»: збереження характерної форми вираження із гіперреалістичним доведенням образності до кордонів парадоксу дійсної форми.

Відмітимо, що ця важлива риса неоавангардної графіки проявляється у контексті харківської школи як академічного простору, що має інституційний рівень та спирається на навчально-педагогічну складову. На перший погляд, протиріччя між класичними підходами та неоавангардними принципами графіки вступають у протиріччя. Проте постмодерністська художня мова

здатна використовувати академізм як технічний засіб для вираження «неакадемічної» образності. Цю властивість демонструє творчість багатьох харківських графіків, які пройшли різні етапи творчого зростання та часто експериментували із класичними формами.

До цієї умовної групи можна віднести Д.Шевченко – графіка, що працює переважно в техніці рисунка та активно використовує у цій практиці графічні матеріали та техніки. Його формально-стилістична манера нагадує гіперреалізм, проте одночасно вона має і чітку метафоричну основу постмодерністського підходу, де дійсність часто є лише зовнішньою ознакою образу.

Наприклад, серію робіт «Неминучість» (1996-1997 рр.) об'єднує прискіплива увага художника до деталей деструктивних форм. Поламани, старі, закинуті об'єкти написані вкрай реалістично. Як образна основа творів, вони показані в досконалій техніці рисунка олівцем, проте з точки зору авторської алюзії, такі форми дозволяють обходити фізичну природу буття об'єктів (Іл.3.54). Д.Шевченко ретельно промальовує текстури поверхонь та вкрай обережно представляє зображувальний простір. На наш погляд, його композиційна точка зору говорить більше, ніж формальне значення предметів як таких, що також є типовим постмодерністським прийомом: бачити більше, ніж представляє певна фігура чи об'єкт (Іл.3.55).

Неоавангардні прийоми на перетині формальних та композиційних пошуків деконструкції знайшли свої вираження у творчості Н.Мироненко. Художниця багато років працює в різних графічних техніках, проте постмодерністські тенденції в художній мові та виражальних засобах помітні, у першу чергу, в друкованій графіці. А. Луговська підкреслює важливе значення Н. Мироненко для харківської школи графіки як «класика», що своєю творчістю представляє сутнісні риси регіонального мистецтва [60, с. 89]. Останні роки Н.Мироненко експериментує із принтами та часто поєднує класичні техніки графіки із сучасними.

Для манери художниці є характерним балансування між декоративним та формально-стильовим началами друкованої графіки. На перший погляд може здатися, що мисткиня стилізує образи, надаючи формам виразності за допомогою додаткових зображальних прийомів. Серед найбільш типових: пошарове накладання, колаж та суміщення предметних форм із декоративними. Проте більш уважне вивчення її робіт показує іншу роль таких прийомів. Переважно, це важлива для авторської стилістика роль формоутворення, що аж ніяк не може бути віднесено до другорядних засобів декорування.

Так, у роботі «Заклинання води» (1997 р.) Н. Мироненко використовує усі традиційні рольові риси кольору в офорті, зокрема: розмиті плями, плавні переходи тону (Іл.3.56). Властивості обмеженої кольорової палітри доповнюють композиційно-планову побудову. Проте твір не є класичним офортом, його образна атмосфера примушує по іншому сприймати штрих та лінію, які, за думкою дослідників, є основними елементами цієї техніки [26, с. 141].

Дещо по іншому використанні технічні засоби у творі «Блукаючи світом» (1991 р.), який також демонструє поєднання класичного підходу із авторською образною поетикою. У цій роботі має значення і відцентрована композиція, яка, на перший погляд, є оповідною, проте сам сюжет є, скоріше, набором гіперпосилань. А також в цілому характерний для робіт Н.Мироненко цього періоду пластичний ритм (Іл.3.57).

Як і в офорті «Створення кумира» (1994 р.), художниця не полишає неоавангардних експериментів (Іл.3.58). Приміром, Л.Савицька звертає увагу на специфіку її прийомів, які «вибудовують багатопшарове поле неоднозначних змістів, та зв'язують культуру минулого й очікування сьогодення», залишаючись про цьому «найбільш виразним проявом постмодерністської образності у тодішньому мистецтві Харкова» [93, с. 266].

Звернемо увагу на те, що на сучасному етапі художниця продовжує розробляти тематику часу та минулого, як рефлексивного простору (класична

постмодерністська точка зору на пам'ять та минувшину). В її арсеналі чимало цифрової друкованої графіки, яка за художнім настроєм лишається в загальній авторській образній атмосфері. Так, достатньо порівняти розглянуті вище роботи із картиною «Милування минулим» (2016 р.), яка в технічному сенсі є яскравим прикладом цифрових трансформацій у графіці (Іл.3.59).

3.2.4. Міжкордоння графічної мови: графіка на перетині із графічним дизайном та прикладною графікою. Як художньо-стилістичне явище, неоавангард має важливу властивість проникати в різні напрями та види мистецтва, надаючи художникам можливості для самовираження. Універсалізм як природна якість приманна авангарду, а відтак і його новітнім ремінісценціям (від нео- до трансавангарду), показана Т.Павловою на прикладі фундатора «історичного» авангарду у Харкові В. Єрмілова. В його творчості універсальність художніх підходів віддзеркалилась максимально широко: від малих форм графіки, до вирішення архітектурного середовища [75, с. 17].

В повній мірі це стосується тієї органічної частини графічного мистецтва, яка перетинається із практиками графічного дизайну: у першу чергу, плакатом, ілюстративної графікою та графікою анімації. У контексті розвитку харківської школи зазначена особливість має неабияке значення. Нагадаємо, що є непоодинокими випадки, коли дослідники характеризують найбільш передові риси школи саме як «проектні», «орієнтовані на дизайн практики» тощо.

На наш погляд, така точка зору не є виправданою з позиції типологічного аналізу розвитку регіональних шкіл, так як не враховує цілу низку інших важливих факторів (що показано нами у розділі 2). Проте це не виключає значення цього напрямку в загальній еволюції харківської графіки щодо цілого ряду інших властивостей.

У першу чергу, звернемо увагу на надзвичайно важливі рефлексивні прояви неоавангардної стилістики у проектах фундації (наразі трієнале) «4-й Блок» О.Векленка. Творча діяльність фундації є надто масштабною для

короткою характеристикою, тим більше у межах нашої проблеми, проте зазначимо непересічний вплив її діяльності на становлення новітньої культури графіки. Розгорнутий аналіз становлення фундації здійснений О.Мудаліге, який переконує у впливовості сформованих у межах екологічного плакату тенденцій [66, с.41]. Як підкреслює В.Голобородько, зусиллями «4-й Блоку соціоекологічний плакат став одним з найвиразніших форматів сучасного мистецтва [17, с.21], що, поза всяким сумнівом, вплинуло на еволюцію кордонів неоавангарду.

Передусім варто звернути увагу на те, що «4Блок» залучив тематику екологічного плакату до естетики неоавангарду, тим самим поєднавши у спільну форму явище авангардної мови 1920-х із новітніми тенденціями в образному мисленні.

Новітня художня мова характерна і для плакату О.Векленка, якого можна вважати одним із перших митців-графіків харківської школи у 1980-х – 1990-х рр., хто остаточно змінив форму та засоби вираження і друкованої, і рисованої графіки. Так, роботи «Вперед» (1990 р.), «Обережно, заражене!» (1990 р.), які є характерними творами графічного дизайну, проте одночасно в їх художній мові використовуються типові підходи постмодерністської графіки, а в тематично-образному аспекті художник звертаються до станкових графічних традицій (Іл.3.60).

У контексті театрального та соціального плакату слід назвати роботи В.Лесняка та В.Шевченка – графіків, які доклали чимало зусиль для зміни художнього змісту мистецтва кінця 1980-х – початку 1990-х рр.

Наприклад, антивоєнний плакат В.Шевченка, як стверджує В. Тарасов, співпав у часі із трендом середини 1980-х років, коли цей тип графіки «не обмежувався ані в художньому, ані в інтелектуальному сенсі і для багатьох художників виступав своєрідним полем для творчих експериментів» [110, с. 85].

Наприклад, у роботі В.Шевченка «Тоска» (1980-ті рр.) помітне виразне домінування абстрактної форми, характерне для історичних ремінісценцій

українського мистецтва графіки 1920-х рр. Його манера виражати алюзію форми одночасно спирається на парадигму знака (як у графічному дизайні), проте не акцентує на цьому як на основному виражальному засобі (Іл.3.61).

Якщо розглядати неоавангардні властивості харківської школи графіки під таким кутом зору, звертає на себе увагу і схожа особливість у творчості В.Лесняка – одного з фундаторів «нової хвилі». Як підкреслює О.Гладун, у своїх роботах митець «доводить власну образотворчу мову до максимальної виразності знака [16, с. 28]. У 2000-х роках ця властивість проявляється і в творчості його учнів. В якості прикладу назвемо проект «Народжені в Україні» (2008 р.) [15, с. 30].

Наголосимо на тому, що саме із спільним художнім простором графіки та графічного дизайну пов'язується народження в харківському регіональному осередку постмодерністських мотивів як у плакаті (графічний дизайн), так і в станковій графіці (туш, акварель, олівець) або графічному друці (офорт, лінорит, гравюра тощо).

Зокрема, О.Залевська асоціює появу постмодернізму в графічних техніках із яскраво вираженими ремінісценціями конструктивістських графічних концепцій національного відродження (1920-х – поч. 1930-х рр.), які стали помітними у творах В. Лесняка, як продовжувача інтернаціонального стилю швейцарської школи типографіки (В. Лесняк) та О.Векленка, що розвивав виражальні здобутки польського плакату [28, с. 14].

Варто підкреслити, що риси інтернаціонального стилю в графіці В.Лесняка вбачає за важливу характеристику і В.Косів [41, с. 15] та О.Гладун. Остання вказує на прямі традиції наслідування авангарду, що пов'язують твори В.Лесняка із «традиціями, закладеними В. Єрміловим, А. Страховим». [14, с. 9].

Висновки до третього розділу

Мистецтво неоавангарду у контексті художньо-образних ремінісценцій київської школи графіки характеризується взаємодією низки прийомів та підходів, які в історичному становленні цього регіонального осередку упродовж кін XX – початку XXI ст. сформували повноцінну образно-стильову систему. Її важливою властивістю є діалог живописних та графічних художніх прийомів, які виражаються у проникненні окремих елементів станкової художньої мови до простору графічного вираження. Зокрема, це стосується експериментів із кольором та тоном в друкованій графіці (наприклад, у кольоровому офорті династії Пугачевських) або розробки натуралістичних підходів, що більш притаманні живопису, але в межах графічних образів (приміром у творах А.Рибачук та В.Мельниченка).

Важливе значення для характеристики неоавангардної якості київської школи графіки має використання академізму як інструменту для вираження постмодерністських художніх ідей. Проаналізовані нами твори В.Трубчанінова, С.Якутовича, М.Туровського показують, як на прикладі техніки академічного рисунка формується інноваційний графічний образний контекст, що переорієнтовує значення реалістичної форми, пропонуючи незвичний погляд на порядок речей.

Трансформація технічного репертуару мистецтва графіки також є принципово важливою ознакою київської школи графіки у її неоавангардних проявах. Як художній прийом, це має досить широку палітру застосування: від пошуку зображальних якостей неграфічних матеріалів (наприклад, іржаве залізо у роботах Т.Ковача), до використання невласливих для графіки поверхонь (бетон, скло, тканина) або інтеграції різних технік друку в спільному просторі аркуша (приміром, у творах М.Маслової, О.Стратійчук, О.Джураєвої).

Усі зазначені особливості у розвитку художньо-образних ремінісценцій київської школи графіки сформували специфічну жанрову парадигму, яка, як

показує проведений нами аналіз, безпосередньо стосується розвитку художньої мови неоавангарду. Так, на прикладі трансформацій жанрової репрезентації графічного портрету упродовж кін XX – поч. XXI ст. помітні як тенденції гібридизації жанрів (наприклад портрет в пейзажі), так і мотиви декоративно-стилістичного спрощення.

Неоавангард як художня мова харківської школи графіки кінця XX – початку XXI ст. розвивався на ґрунті переосмислення та трансформації історичного авангарду. Особлива роль у цьому процесі належала творчим об'єднанням та групам, які, особливо на початковому етапі кінця 1980-х – початку 1990-х рр., відігравали інституційну роль (приміром, «Літера А» на початку 1990-х, у подальшому 2010-х рр. – група «Деграж»).

Виразною складовою художньо-образного репертуару харківської школи графіки стали пошуки нової графічної форми у контексті переосмислення традицій авангарду. Проведене нами дослідження показує, що формально-пластичні експерименти склали фундамент для інтеграції нових виражальних засобів від живопису до графіки (наприклад, у творчості В. Кулікова). У 1990-х – 2010-х рр. саме на такому тлі виникає особливий авторський феномен П.Макова, як митця, що прагне не визначати видових кордонів мистецтва або триматися традиційної репрезентації жанрів, проте при цьому зберігає фундаментальну графічну основу.

Центральним мотивом харківського неоавангарду є деконструкція та «розпредметнення» у художній мові графіки, що творах Н.Мироненко, В.Христенка, Д.Шевченка виступає як спільна точка зору на «постмодерністську» дійсність: мінливу, невловиму, візуально пружну та вкрай символічну.

Символізм та знаковість є важливими характеристиками специфічного стану неоавангардної графічної мови, що перебуває на перетині із графічним дизайном та прикладною графікою. Практично із кінця 1980-х рр. в еволюції харківської школи простежується особлива лінія спадкоємності «історичного авангарду», яка реалізувалась у своєрідному мистецькому «міжкордонні».

Твори О.Векленка, В.Лесняка, В.Шевченка часто перебувають на межі графічного дизайну та станкової графіки, а в окремих випадках саме цю ознаку використовують як ключову.

ВИСНОВКИ

1. Дослідження неоавангарду як художньо-стилістичної основи розвитку мистецтва графіки кін. ХХ – поч. ХХІ ст. не має на сьогодні потужного історіографічного набутку. В переважній більшості досліджень, які проаналізовані нами у контексті основної проблеми, розглядаються окремі аспекти питання або надаються узагальнення в іншій хронологічній чи регіональній площині.

У дослідженнях домінує біографічний підхід, який надає можливості для формування послідовної картини окремих аспектів у розвитку регіональних шкіл графіки, а також вводить до наукового обігу художні твори як виразники відповідних образно-стилістичних тенденцій.

Вважаємо за необхідне підкреслити, що існуючий на сьогодні історіографічний набуток потребує узагальнення та осмислення.

2. Неоавангард знайшов свої віддзеркалення у техніках, формальних підходах та системі виражальних засобів графіки кінця ХХ – початку ХХІ ст. як важлива складова образно-стилістичного контексту постмодерністського мистецтва. Зазначена особливість проявила себе однаково вагомо як у межах київського, так і харківського регіонального осередків, що засвідчує спорідненість вітчизняних шкіл графіки на рівні національних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва.

Паралельно з цим, наявні відмінності в художньо-образному баченні, а також різниця у особливостях використання формальних та композиційних прийомів, показують не лише творчу взаємодію між регіональними просторами, але й їхню мистецьку самодостатність. Ця властивість розглядається нами як типовий прояв постмодерністської дуальності, що дозволяє максимально широко поєднувати традиційний академічний досвід графіки із сучасними практиками неоавангарду.

Розвиток та взаємодія київського та харківського регіональних мистецьких осередків графіки є органічним процесом в загальній еволюції

образотворчого мистецтва Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. Саме тому типологічні риси спільності та відмінності їх розвитку в якості повноцінних художніх шкіл, часто є ознаками не лише суто внутрішніх тенденцій в самій системі художньої мови графіки, але й важливими проявами трансформації українського мистецтва в цілому.

3. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. мистецтво графіки виходить за межі традиційного видового та жанрового простору, що спостерігається на прикладі київського та харківського регіональних осередків. У цей період часу традиційні здобутки графіки, як мистецтва помітно збагатилися з рахунок універсальної художньої мови постмодернізму, з її особливими акцентами на метафоричну іронію, деструктивну форму та гіпер- і самоцитуння.

Проведене дослідження дозволяє розглядати графіку неоавангарду як художнє явище, яке перебуває у динаміці. Наразі цей напрям постмодерністського мистецтва продовжує розвиватись та демонструє готовість до подальших трансформацій. На наш погляд, зміна художньої парадигми має простір розвитку щодо двох потенційно важливих напрямків: *полістилізму та міжвидовидових і міжжанрових трансформацій*. На прикладі аналізу творчості художників харківської (П.Маков, О.Кудінова, Н.Мироненко, В.Лесняк) та київської (Т.Ковач, О.Дроздова, А.Пугачевський) шкіл графіки, ми можемо простежити ці властивості у формі повноцінних тенденцій в розвитку сучасної графіки як виду мистецтва. Наголосимо на тому, що саме арсенал художніх прийомів неоавангарду проявляє зазначені тенденції та робить їх актуальними у межах графічних практик.

4. Серед типових прийомів графіки неоавангарду, які є характерними для художньої мови київського та харківського мистецьких осередків кінця ХХ – початку ХХІ ст., слід виділити наступні:

– формально-композиційне спрощення, яке реалізується через повернення до простої форми, часто геометричної або предметно узагальненої;

– на художньо-образному рівні прагнення синтезувати та поєднувати, яке передусім віддзеркалюється у міжвидовій та міжжанровій гібридизації, та призводить до формування неоавангардного художнього простору експериментів та інновацій; за таких умов варіативність образного змісту стає закономірним прийомом для уникнення банальностей в осмисленні складних образів;

– на рівні виражальних засобів схильність до деструкції, фрагментованості та предметного абстрагування (об'єктивації), що виражається у типовому для постмодерністського мистецтва амбівалентному віддзеркаленні дійсності, провокуванні гри метафор та символічних значень; широкий потенціал виражальних засобів неоавангарду засвідчує здатність до комбінування, що також надає митцям додаткові можливості для образного вираження;

– в технічному аспекті розвитку графіки – постійне звернення до експериментів та оновлення традиційних технік і художніх рішень, що націлено на загострення відчуття новизни та актуальності; технічна універсальність, яка постійно збагачує художню мову.

5. Аналіз художньої мови неоавангарду кін. ХХ – поч. ХХІ ст. дозволяє виявити тенденції в еволюції мистецтва графіки, які не є помітними за межами зазначеного феномену.

В дослідженні встановлено, що як самостійні явища графічного мистецтва починають виступати графічні роботи, які раніше становили лише комплекс підготовчих матеріалів для «повноцінних» творів: передусім, станкового та монументального живопису та скульптури. «Графіка живописця» (наприклад, у творчості О.Гнилицького О.Голосія або В.Погорелова) набуває статусу самостійного напрямку в творчості, який генерує власні художні задачі та спирається на особливу художню образність.

Це породжує питання, щодо статусу та значення графічного ескізу, що у контексті мистецтва постмодернізму вимагає окремого визначення в якості

повноцінного твору мистецтва. Наразі ця проблема продовжує обговорюватися серед дослідників мистецтва графіки, проте результати проведеного нами аналізу дозволяють розглядати її під компаративним кутом зору. Порівняння здобутків київських та харківських митців-графіків засвідчує актуальність точки зору на нарочиту незавершеність художнього висловлювання, як художній прийом, що також помітно розширює межі графіки як образного цілого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович, І. (2018). Олександр Гнилицький на «Новій хвилі»: Художник наприкінці 1980-х—на початку 1990-х. Збірник наукових праць Сучасне мистецтво, (14), 17-34
2. Антонюк, О. (2013). Виставкова діяльність національної академії мистецтв України у 2013 році. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки, (5), 352-355
3. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи: колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2023. Т. 10. 230 с.
4. Блудов, А. (2020). Особливості концептуального підходу сучасних українських художників у жанрі міського пейзажу. Українська академія мистецтва. № 29, 22-29
5. Боднарчук, В. (2013). Мистецьке життя 1980—1990-х рр.: основні події. Народознавчі зошити, (4), 762-762
6. Боніто, О. А. (2013). Рубач голів. Мистецтвознавство України, (13), 331-333
7. Бурмака, В. (2000). Ільдан Яхін художник і педагог. Слобожанщина. Х, (15), 214-218
8. В.Шевченко / інтерв'ю з художником.
9. Велігоцька Н. Віктор Григоров – це стиль. Образотворче мистецтво. 2002. № 1. С. 84-86
10. Велігоцька Н. Дорога Віктора Григорова. Сучасність. 2004. №9. С. 117-122
11. Вишеславський, Г. (2021). Неоавангардні тенденції нонконформістського мистецтва 1980-х (одеський АПТАРТ):(одеський АПТАРТ). Збірник наукових праць Сучасне мистецтво, (17), 9-22

12. Вишеславський, Г. А. (2014). " Нова хвиля" у візуальному мистецтві України кінця 1980-х-початку 1990-х (соціокультурний аспект). Автореферат дис.]
13. Владимірова, Н. (2009). Павло Маков (До 50-річчя від дня народження). Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки, (2), 90-92
14. Гладун О.Д. Харківська школа графіки (друга половина ХХ ст.). — Автореф. дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.05 — образотворче мистецтво. — Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2005. 18 с.
15. Гладун, О. (2008). Соціальний плакат: нові завдання. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, (11), 26-31
16. Гладун, О. (2009). Театральний плакат Харкова 1970–1980-х років: регіональна специфіка. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 255-258
17. Голобородько, В. М., & Лесняк, В. І. (2019). Соціоекологічні аспекти графічного дизайну. Фактор впливовості візуальної мови. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, (2), 13-23
18. Голубець, О. (2008). Питання термінології в сучасній мистецькій освіті. Мистецтвознавство України, (9), 6-18
19. Горова, Н. (2014). Авангардні об'єкти київських новобудов початку 1960-х: Автовокзал і Палац піонерів (участь художників). Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, (10), 65-72
20. Горова, Н. (2014). Ада Рибачук, Володимир Мельниченко (АРВМ) як приклад відданості обраному шляху: Становлення творчих особистостей (1950-1960-ті). Мистецтвознавство України, (14), 41-48
21. Горова, Н. (2015). Творчість перших нонконформістів 1950-х Ади Рибачук і Володимира Мельниченка: Історіографічне та джерельне підґрунтя. Художня культура. Актуальні проблеми, (11), 84-95

22. Грищенко О. (2018). Книга художника в персональних проектах українських художників на початку XXI століття. Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, (1), 307-314
23. Демиденко Я. С. (2018). Український авангард у філософсько-естетичному дискурсі сьогодення. Гілея: науковий вісник, (133), 115-119
24. Денисюк О. Катерина Цигикало (2022). Актуальні питання гуманітарних наук, Вип 57, том 3. 114-121
25. Дерегус М. Альбом художника, каталог. Київ, 2005.
26. Дехтяр Н., & Соболевський, О. (2022). Колір у техніках друкованої графіки. Естетика і етика педагогічної дії, (26), 137-146
27. Енциклопедія сучасної України: у 30 т. / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001-2020
28. Залевська, О. Ю. (2019). Проектно-художні засоби українського плаката доби постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.07 "Дизайн" / Олена Юріївна Залевська ; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Х., 2019. 20 с.
29. Зикунов П. Сучасні художники в образотворчому мистецтві України. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : 6 черв. 2019 р. Київ, 2019. С. 171
30. Здор О. Г. (2022). Каліграфія в графічному циклі Катерини Радько до вірша Феофана Прокоповича «Опис Києва». Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну», 1, 24-27
31. Касіян В.С. Каталог виставки. 1962.
32. Кириченко О. І. (2017). Актуальні проблеми вивчення сучасного мистецтва. Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія: Педагогічні науки, (157), 70-76
33. Клейменова О. (2011). Майстерія на вістрі пензля. Віче, (13), 66-69

- 34.Клейменова, О. (2011). Феномен Чебикіна. Віче, (9), 66-69
- 35.Клейменова, О. (2013). Ніші для самоідентифікації душі. Віче, (9), 71-72
- 36.Коваль О. (2015). Рисунок как текст художника и текст как рисунок в творчестве В. Куликова. Сучасне мистецтво, (11), 139-157
- 37.Коваль О. (2017). Визуальная парафраза как imagetext” в живописи и графике Александра Жолудя. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, (12-13), 150-169
- 38.Ковач Т. О. (2013). Українська графіка 1980–1990-х років. Українська академія мистецтва. Випуск 20. 123-131
- 39.Корнєв А. (2017). Перший український мистецький пленер у м. Нінбо (Китай). Народознавчі зошити, (2), 422-426
- 40.Корнєв А. Мистецьке об'єднання «Деграж». Збірник матеріалів міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 року. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 187-189
- 41.Косів В. М. (2018). Інтернаціональний стиль національної ідентифікації: українські парадокси графічного дизайну. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, (1), 9-16
- 42.Корж-Радько Л. А. (2013). Безперервність розвитку законів композиції та універсальність композиційних прийомів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, (19 (1)), 163-167
43. Кричевський Ф. Каталог выставки. 1968р. Государственный музей украинского искусства УССР, М. 1968 р.
- 44.Крюкова А., Крюк О., Мостовщикова Д. (2020) Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ століття. ЛОГОΣ / ЛОГОС. (8). с. 1-7.
- 45.Куколь С. Монотипія як засіб графічної виразності в сучасному дизайні. ІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності: Збірник тез., Черкаси, 26–27 квіт. 2017 р. /

- ЧДТУ; Редкол.: Н.Г. Романенко (відп. ред.) та ін. Черкаси : Видавець Вовчок О. Ю., 2017. 384 с 174-179.
- 46.Лагутенко О. «Постмодернізм» у модернізмі: особливості розвитку української графіки першої третини ХХ століття. Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. К. 2003. Вип. 3. С. 32-36
- 47.Лагутенко, О. А. (2012). Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. статей. К.: Фенікс, 41-72
- 48.Лагутенко О. А. Феномен творчості Андрія Чебикіна. Київ : Криниця, 2016. 375 с
- 49.Ламонова Оксана Василівна. Київська книжкова графіка кінця 50-х - початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри : Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. — К., 2006. — 171арк.+ [113]арк. дод. : рис. — Дві кн. одиниці. — Бібліогр.: арк. 159-171
- 50.Ламонова, О. (2017). Творчість Володимира Іванова-Ахметова: графіка 1980-х років. Студії мистецтвознавчі, (2), 83-95
- 51.Ламонова, О. (2021). Перетинаючи межу...(вітчизняна графіка напередодні Всеукраїнської молодіжної виставки 1987 року). МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 17, 104-120.
- 52.Ламонова, О. (2022). Графіка Андрія Левицького. Народна творчість та етнологія, (1), 46-57
- 53.Ламонова, О. (2022). Графіка Людмили Бруевич 2000–2010-х років: геометризація образів і кодування значень. Мистецтвознавство України, (22), 35-41
- 54.Ламонова, О. (2018). Рання графіка Наталії Ніколайчук (1980–1990-ті роки). Студії мистецтвознавчі, (4), 63-76

55. Ламонова, О. В. (2012). Творчість Світлани Дубцової в контексті української книжкової графіки 70-80-х рр. ХХ ст. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, (7), 100-110
56. Лежнев, О. О. (2021). Формування графічної культури митця в контексті становлення нонконформного руху в культурі України (70–ті роки ХХ–початок ХХІ століття). *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (44), I, 249, 13-17
57. Личковах В. Ольга Петрова на тлі українського транс-авангарду. Ольга Петрова. Біобібліографічний покажчик. К.:Видавничий дім «КМ Академія», 2001. с. 13-19
58. Лісунова, Л., & Кукобина, В. Етнокультурний розвиток студентів засобами мистецтва графіки. Інноваційні педагогічні технології в цифровій школі : збірник тез доповідей ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених (м. Харків, 13-14 травня 2021 року) / [укл.: Пономарьова Н. О., Олефіренко Н. В., Андрієвська В. М.]. Харків, 2021. 171 с.]
59. Ліщинська, О. І. (2012). Етнокультурний вимір українського авангардизму. Вісник Львівського університету. Серія: Філософські науки, (15), 192-199
60. Луговська А. Е. Артінституції Харкова періоду 1990–2020-х років. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2020. вип.34. с. 94-100.
61. Луковська, О. (2018). Творчі пошуки київських живописців і графіків у галузі арттекстилю другої половини ХХ століття. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії, (18), 152-158
62. Луцишина Д. Творчість молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років. – Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2022

- 63.Маков П. *Paradiso Perduto*. Альбом до виставки / вступ. ст. Б. Філоненко. 2014, 40 с.
- 64.Мархайчук Н. Розвиток вітчизняного культурно-мистецького простору на межі 80–90-х рр. ХХ ст. *Культура і сучасність*. 2004. № 1. С. 92–99.
- 65.Маленко, О. О. (2013). Світоглядні модули постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ ст.: рецепція наукового осмислення проблеми. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені ГС Сковороди. Філософія*, (40 (2)), 110-124
- 66.Мудаліге, О. (2023). Історія створення музею екологічного плакату в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*, 1(1), 27-50
- 67.Немцова В. Вариации на темы кубизма в современном харьковском искусстве. В.Куликов и М.Брозголь. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2005. № 7. С. 31-43
- 68.Нестеренко, П. (2017). Сучасні вектори мистецтва книжкової графіки на прикладі творчої акції «Мистецтво молодих». *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, (11-12), 56-59
- 69.Ожога-Масловська, А. (2016). Японізм у мистецтві України кінця 20-го–початку 21-го століть: творчість Олексія Єсюніна. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, (2), 234-239
- 70.Ожога-Масловська, А. В. (2015). Ремінісценції японської гравюри укійо-е в сучасній художній практиці України. *Арт-простір*, (1), 94-99
- 71.Олійник, В. А. (2012). Книжкова графіка Сергія Якутовича. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (18 (1)), 152-157
- 72.Олійник, В. А. (2022). Регіональний фокус формування українського книжкового дизайну.*Культура і сучасність*, № 2. 110-116].

73. Олійник, В. (2012). Основні тенденції розвитку книжкової графіки в Україні (80–90-ті роки ХХ століття). Мистецтвознавчі записки, (22), 225-231
74. Опалєв М. Л., Фоміна К. О. Використання простору в дизайні доповненої реальності для творів живопису і графіки. International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects». Venice: Izdevniecida «Baltija Publishing», 2020. с. 163-167.
75. Павлова, Т. (2018). Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття. Doctor Thesis. Львів, 40 с.
76. Павлова, Т. (2023). Український «Авангард» в обкладинках Василя Єрмілова. ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну, 1(1), 16-26
77. Павлова Т. Український авангард: Харківський текст: моногр. /Т.В. Павлова. – Х.: Графпром, 2017. – 605 с.
78. Петрова, О. (2024). Відкрита форма, її психологічні, цивілізаційні та естетичні засади у творах сучасних українських митців. Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми, (20 (1), 156-160
79. Подервянський Сергій 1916-2006. Живопис, графіка. Каталог виставки. Київ 2006
80. Пономаренко, М. В. (2015). Проблеми «великої форми» в портретному малярстві Віталія Куликова. Сучасне мистецтво, 11, с.193-200
81. Пономаренко М. В. «Автопортрет» Миколи Глуценка 1923 року: в дзеркалі Відродження / Марина Валентинівна Пономаренко // Український мистецтвознавчий дискурс. – 2023. – № 2. – С. 84–90.
82. Попович, К. (2014). Літографія у творчості київських художників-графіків 1960-х років .2014. - Вип. 23. - С. 132-143
83. Попович, К. (2015). Розвиток літографського мистецтва київської школи графіки у 1970-ті роки. Українська академія мистецтва. Випуск 24, 212-221

84. Попович, К. (2016). Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років. Українська академія мистецтва, (25), 235-245
85. Попович, К. М. (2023). Художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки (1950–2020х років). Дис.].
86. Прищенко С.В. Візуальна семантика і художня образність плаката. Культура і сучасність : альманах. №1. Київ, 2020. С. 97-103
87. Радько, К. (2021). Образно-пластична концепція літографій Володимира Радька 1980-х років. In Актуальні проблеми сучасного дизайну. Київський національний університет технологій та дизайну. Міжнародна науково-практична конференція Київський національний університет технологій та дизайну. Київ, КНУТД, 22 квітня 2021 р.
88. Радько, К. (2022). Книжкова графіка Людмили Корж-Радько. Художня форма і мистецький контекст. In Актуальні проблеми сучасного дизайну. IV Міжнародна науково-практична конференція Київський національний університет технологій та дизайну. Київ, КНУТД, 27 квітня 2022 р.
89. Романенкова, Ю. (2021). Творчий доробок Аркадія Пугачевського як іміджеформуєчий фактор сучасної української друкованої графіки в контексті світового арт-простору. Народознавчі зошити. № 5 (161), 2021, 1234-1246
90. Романенкова, Ю. В. (2022). Київські мотиви у друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. Інноваційні наукові дослідження в умовах світових змін. Матеріали науково-практичної конференції (м. Вінниця, 29-30 квітня 2022 р.). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2022. 136 с. 18-22
91. Романенкова, Ю. В., Єфімов, Ю. В., & Синявська, Н. В. (2023). Семантика метелика в друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. Теорія та практика дизайну, 150-157

92. Руденко О. «Інтердрук/Interprint» – міжнародна бієнале, що відкрила українську графіку для світу. Вісник Львівського університету. Серія історична. 2019: Спецвипуск. С. 444-458
93. Савицька, Л. (2010). Мистецтво Харкова на зламі сторіч. Сучасне мистецтво, (7), 265-270
94. Савченко, В. В. (2012). Восприятіє живописи: от «истолкований» к «переживанию». Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. № 1039. Серія «Філософія. Філософські перипетії». С. 117-128
95. Сидор-Гібелінда, О. (2013). Доповнення до термінів сучасного мистецтва. Сучасне мистецтво, (9), 135-142
96. Сидоренко В. (2016). Ukrainian Nonconformism Role in Preserving the Foundations of Free Creativity. Сучасне мистецтво, (12), 229-239.
97. Склярєнко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. Київ : Софія, 2007. 336 с
98. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2016. 376 с, с. 176–177
99. Склярєнко, Г. (2012). Сергій Якутович: До 60-річчя від дня народження. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки, (4), 72-74
100. Скринник-Миська, Д. (2018). Модернізм, авангард і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях. Вісник Львівської національної академії мистецтв, (37), 4-20
101. Словник художників України / за ред. М. П. Бажана (відп. ред.) та ін. — К. : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973.
102. Соколюк, Л. (2002). Графіка бойчукістів: монографія. Харків–Нью Йорк: Вид-во М. Коць.
103. Солярська-Комарчук, І. О. (2023). Монументальне мистецтво Ф. Тетянича в контексті традицій трансавангарду. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (3), 124-129

104. Сорокопуд, І. (2023). Постмодерна станкова графіка: Київ один із центрів нонконформізму (друга половина ХХ ст.–початок ХХІ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023, 108-114.
105. Лагутенко О., Сорокопуд І. (2022) Основні центри виникнення авангардних напрямів в українській графіці порубіжжя ХХ-ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 47, том 4, 2022, 37-42.
106. Сорокопуд І. (2023). Українська постмодерна графіка: виставкова діяльність (друга половина ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 68, том 2, 2023, 106-112.
107. Сорока Б. В 90 все художники побежали за званнями. Газета «День» № 132, 2011.
108. Стратійчук, І. Р. (2021). Графічний підхід до техніки гарячої емалі у творчості Оксани Стратійчук та Олексія Ковалю. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (2), 51-57
109. Стратійчук, О. (2013). Основні техніки літографії. *Українська академія мистецтва*, (20), 59-68
110. Тарасов, В. В., & Шевченко, В. Я. (2017). Авторський плакат кін.1980-х—поч. 1990-х років у площині історичного джерела: проблема аналізу та інтерпретації. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (2), 83-90.
111. Тарасов, В. Плакат «довгих 1980-х» як візуальне історичне джерело: «художні» та «нехудожні» форми документалізму. *Вісник ХДАДМ*, №3, 2020, 99-108.
112. Тимошевський, В. І. (2009). Вплив досвіду харківської графічної школи на професійну підготовку дизайнерів-графіків. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (8), 145-149
113. Токар, М. І. (2018). Національна складова в ілюструванні української дитячої книги у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, (1), 51-54.

114. Токар, М. І. (2018). Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ–початку ХХІ століття (Doctoral dissertation, дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00. 05. Львів
115. Усенко, Н. (2015). Мистецькі молодіжні об'єднання в художньому житті Харкова кінця 1980-х – першої половини 1990-х. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки, (7), 58-62
116. Филоненко Б. (2014). Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта. Артикульт, (2 (14)), 66-72
117. Филоненко А. Утопия Макова. Павел Маков. Utopia. Хроники 1992-2005. Харьков, Киев: Дух і Літера, 2005. С. 170-171.
118. Христенко, В. Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотра-фаретний друк: Навч. посіб. Харків: Колорит, 2004
119. Художники України : Енциклопедичний довідник : Вип. 1 / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва; редкол. В. Д. Сидоренко (голова) та ін. ; автор-упор.: М. Г. Лабінський. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 640 с
120. Чебикін, А. (2010). Рисунок – базова засада образотворчого мистецтва. Українська академія мистецтва, (17), 7-10
121. Шевчук К. (2019). The Concept of " Contemporary Art" and " Aesthetic Situation" in Polish Aesthetics. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки, (85), 95-102.
122. Шепеть Т. М. Розвиток станкової графіки у Львові 1990–2000-х років: мистецькі процеси та персоналії, Традиції та інновації архітектурно-художньої освіти, 2016, вип. 2, 123-128
123. Шевченко В. Інтерв'ю із митцем
124. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан; редкол.: О. К. Антонов та ін. — 2-ге вид. — К. : Головна редакція УРЕ, 1974—1985

125. Юр, М. (2017). Інноваційні підходи до творення та репрезентації сучасної графіки. На матеріалах дипломників-графіків НАОМА. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні, (11-12), 101-106
126. Юр. М. Кроскультурні традиції у творчості Олександра Дубовика. Мистецтвознавство України. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 69–71
127. Яхін Е. Інтерв'ю із митцем
128. Aynsley, J. (2000). *Graphic design in Germany: 1890-1945* (Vol. 28). Univ of California Press.]
129. Bazin, J., Glatigny, P. D., & Piotrowski, P. (Eds.). (2016). *Art beyond borders: artistic exchange in communist Europe (1945-1989)*. Central European University Press.. Central European University Press
130. Bement, A., & Francis, H. S. (1941). *The Graphic Arts*. Teachers College Record, 42(9), 195-205
131. Buchloh, B. H. (1986). The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde. *October*, 41-52
132. Bürger, P., Brandt, B., & Purdy, D. (2010). Avant-garde and neo-avant-garde: An attempt to answer certain critics of theory of the avant-garde. *New Literary History*, 41(4), 695-715
133. Crouch, J. P. (1972). *Graphic Arts Industry and Technology in the South Carolina Labor Market Region with Implications for Curriculum Development*. Graphic Arts Inventory for Education. Final Report. 179 p.
134. Drosos, N. *A Socialist Neo-Avant-Garde?: The Case of Postwar Yugoslavia / New Narratives of Russian and East European Art Between Traditions and Revolutions*; Edited By Galina Mardilovich, Maria Taroutina, 2020, 256 p., 151-165
135. Field, J. (2016). *New York school painters and the development of avant-garde printmaking in the United States* (Doctoral dissertation, New York University)].
136. Ford, Peter. "Twentieth-century Printmaking in Eastern Europe." (1994): 195-201

137. Foster, H. (1994). What's neo about the neo-avant-garde?. *October*, 70, 5-32
138. Hunter, D. S. (2013). *Regionalism in Graphic Design* (Doctoral dissertation, University of Cincinnati)
139. Lima, C., Alvelos, H., Barreto, S., Penedos-Santiago, E., & Martins, N. (2021). The birth of graphic design in a school of fine arts: how the specificity of a learning environment determined a course's vocation. In *Perspectives on Design II: Research, Education and Practice* (pp. 47-59). Cham: Springer International Publishing].
140. Markusen, A., Johnson, A., Connelly, C., Martinez, A., Singh, P., & Treuer, G. (2006). *Artists' Centers: Evolution and Impact on Careers, Neighborhoods and Economics*. 130 p.
141. Namozov, B. K. (2021). Creating A Creative Portrait Into Graphics. *NVEO-NATURAL VOLATILES & ESSENTIAL OILS Journal / NVEO*, 3721-3728
142. Paić, Ž. (2021). Figures of Resistance: Painting After the End of the Avant-garde. *Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art: Pictures Without a World*, 123-134
143. Paldam, C. S. (2013). The materiality of a contemporary avant-garde. *The aesthetics of matter: Modernism, the avant-garde and material exchange*, 3, 167-180
144. Piotrowski, P. (2015). Pop Curatorial. *BALTIC WORLDS*. A scholarly journal and news magazine. October 2015. Vol. VIII:3-4. From the Centre for Baltic and East European Studies (CBEES), Södertörn University, 10-17
145. Przybysz, P. J. (2021). Stefan Morawski and Grzegorz Sztabiński: several comments on the background of neo-avant-garde art. *Art Inquiry*, (23), 59-74.
146. Scheunemann, D. (2005). From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. In *Avant-garde/Neo-avant-garde* (pp. 13-48). Brill.
147. Sergio, G. (2011). *Arte Povera, A Question of Image. Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde*. *Études photographiques*, (28).1-12

148. Silverberg, M. (2016). *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic*. Routledge. 264 p.
149. Sutherland, Z. (2016). The world as gallery: Conceptualism and global neo-avant-garde. *New Left Review*, 98, 81-111
150. Tyrus, Miller (2024). Anaphorizing Histories: on the Entanglements of Paleo-, Neo-, and Tardo-Avant-Gardes / In: Bru, Sascha *Revolution Reconsidered: the Three Avant-Garde Traditions*. In Polona Tratnik (ed.), *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later*. Boston: BRILL, (2024). 45-62
151. Włodarczyk, Wojciech. Why not national? : ("novelty" and nationality in Polish art of the 20th and 21st centuries) *Sztuka i Filozofia* 2013. 42, 104-118
152. Zeller, S. (2021). Centering the periphery: reassessing Swiss graphic design through the prism of regional characteristics. *Design Issues*, 37(1), 64-75].

ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу II

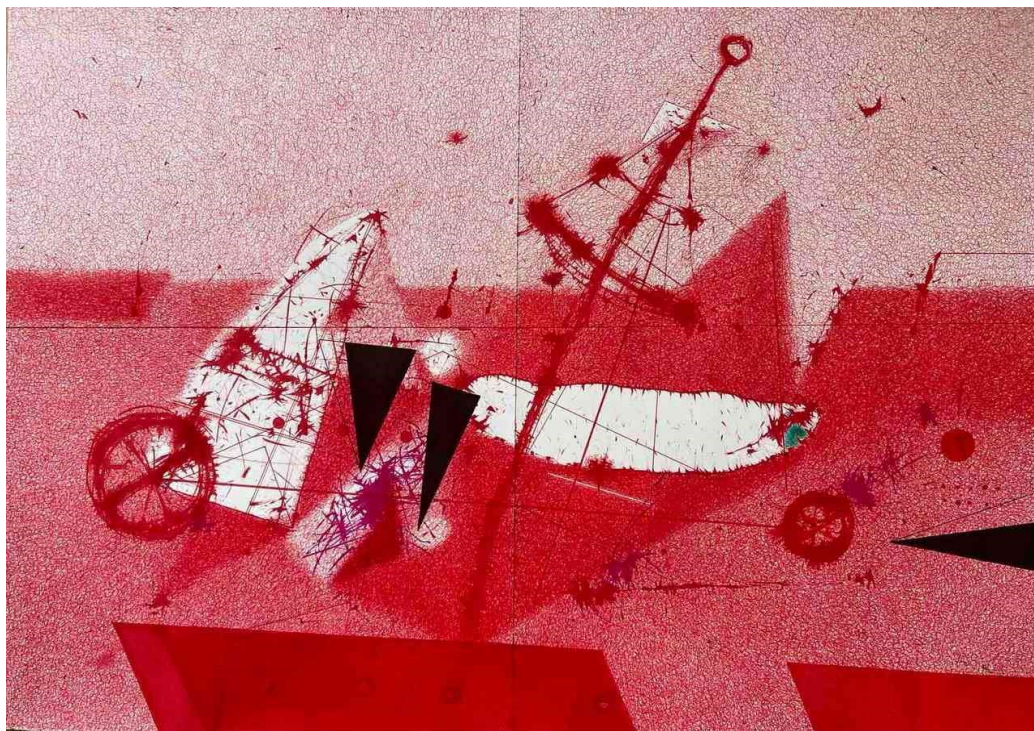
Типологічна характеристика графіки неоавангарду київського та харківського регіональних мистецьких осередків кін xx – поч. Ххі ст.



Іл. 2.1. В.Ігнатов «Натюрморт», 1990-ті рр., папір фломастер, 68,5 x 49 см



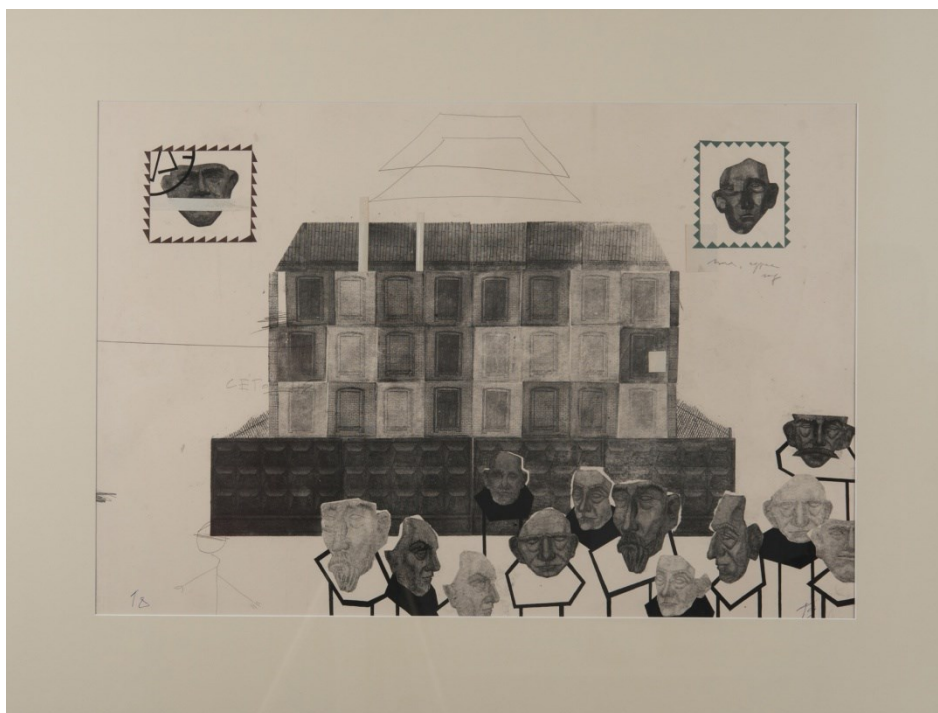
Іл. 2.2. В.Єрко. Ромео під балконом Джульєтти (ілюстрація до книги В. Шекспіра «Ромео і Джельєтта»; пер. В. Андруховича), 2018 р., папір, авторська техніка



Іл. 2.3. О. Жильцов. «Без назви-7», 2022 р., папір, кулькова ручка, 60 x 84 см



Іл. 2.4. А. Ходькова. Без назви, 2018 р., папір, авторська техніка, 75,5 x 54 см



Іл. 2.5. К.Ярош 2018 р., папір, офорт, 69 х 47 см.

Ілюстрації до розділу III

Неоавангардні прийоми графічної мови в творах художників-графіків 1990-х – 2020-х рр.



Іл. 3.1. А.Рибачук та В.Мельниченко.
«Війна. Яблуневий сад»,
папір, туш, кін. 1980-х рр.

Іл. 3.2. А.Рибачук та В.Мельниченко.
«Війна. Яблуневий сад».
Літографія. кін.1980-х рр.



Іл. 3.3. А.Рибачук та В.Мельниченко. «Діалог крізь віки» (з серії «Пам'ять»),
1987 р., папір, офорт, 80 x 80 см



Іл. 3.4. Аркадій Пугачевський. «Збіг. Натюрморт з грушею», 2004 р.,
кольорова гравюра, 14.5 x 33.9 см.



Іл. 3.5. Аркадій Пугачевський. «Золоте яблуко», 2005 р.,
кольорова гравюра, 40 x 59 см.



Іл. 3.6. Г.Пугачевський.
«Адам і Єва». 1998, кольорова
гравюра, 22 x 16 см.



Іл. 3.7. Г.Пугачевський.
«Адам і Єва». 1998, кольорова
гравюра, 20 x 15 см .



Іл. 3.8. Г.Пугачевський. Оголена, 1995 , кольорова гравюра, 18 x10.5 см



Іл. 3.9. О.Дубовик. «Триумфатор»,
1995 р., полотно олія, 100 x 100 см



Іл. 3.10. О.Дубовик. «Триумфатор»,
2015 р., папір, графічні матеріали,
гуаш



Іл. 3.11. В.Григоров. «Викрадення Європи», 1992 р.,
полотно, олія, 110 x 100 см



Іл. 3.12. В. Григоров «Lilie» або «Три грації», 1992 р.,
папір пастель гуаш, 41,5 x 29,5 см



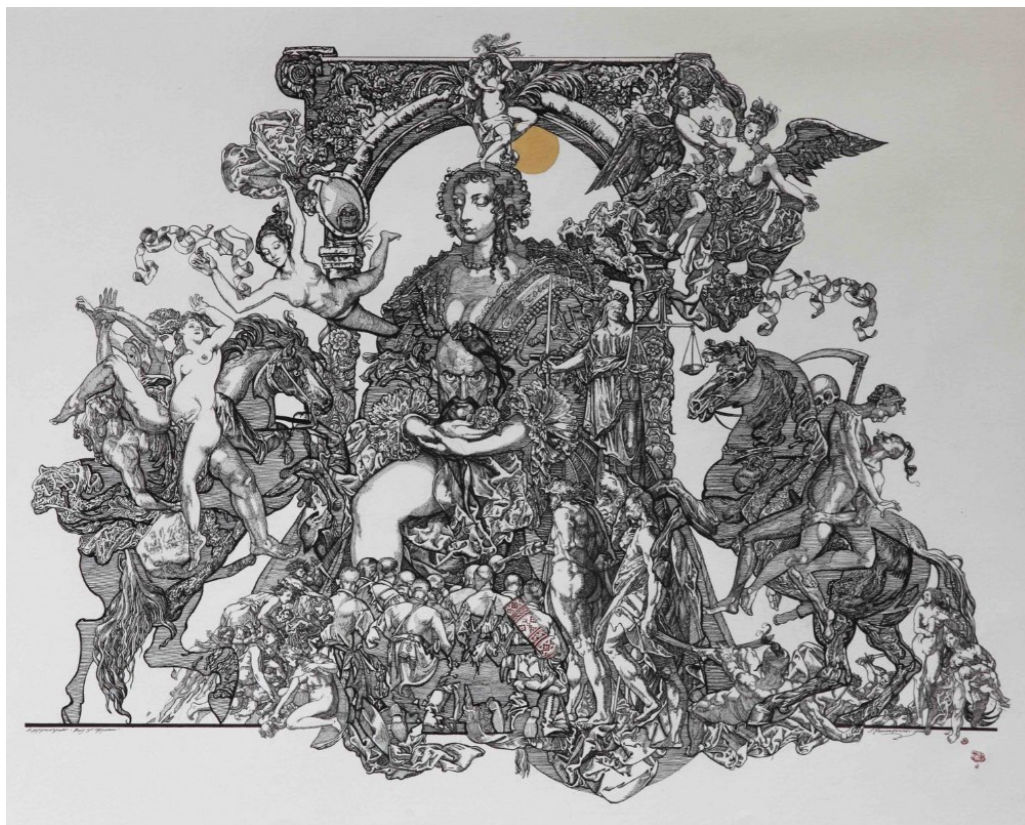
Іл. 3.13. В.Григоров. «Жінка», 1995 р., папір графічні матеріали



Іл. 3.14. В.Трубчанінов. «На березі», 1993 р., папір, олівець, 35 x 70 см



Іл. 3.15. О.Бабак. «Злочин» (із серії «Подвійна оголена натура»),
2012 р. папір, олівець 100 x 240 см



Іл. 3.16. С.Якутович, «Вхід в Європу», 2009 р., папір, туш



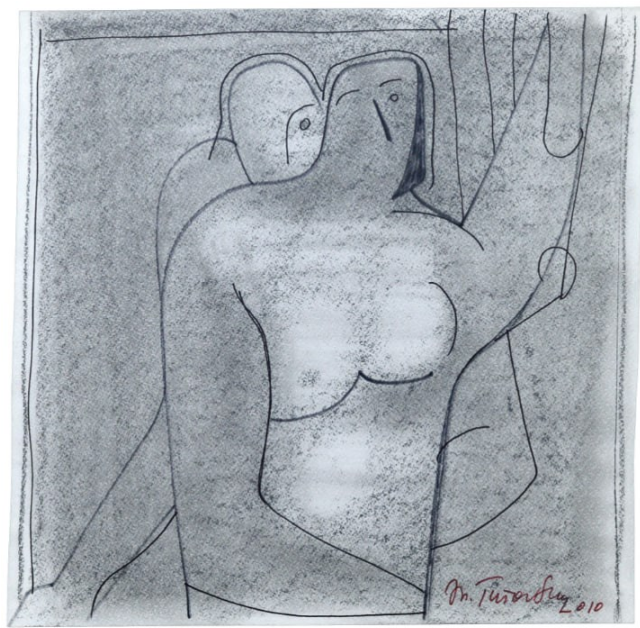
Іл. 3.17. С. Якутович. «Santa Maria», 1998 папір, туш 42 x 55 см



Іл. 3.18. С.Якутович. «Вільгельм-Штрассе», 1990 р., офорт, папір, 52 x 68 см



Іл. 3.19. М. Туровський. «Жінка, що сидить», 2000-і р., папір, туш 86 x 61 см



Іл. 3.20. М.Туровський. «Двое», 2010 р.,
папір, фломастер, олівець 42 x 42,4 см



Іл. 3.21. М.Туровський. «Ню», 2000-і р.
папір, фломастер, пастель 64 x 49 см



Іл. 3.22. М. Туровський. «Чи буде в нас хліб коженденний?». 2014-2018 рр., папір, авторська техніка



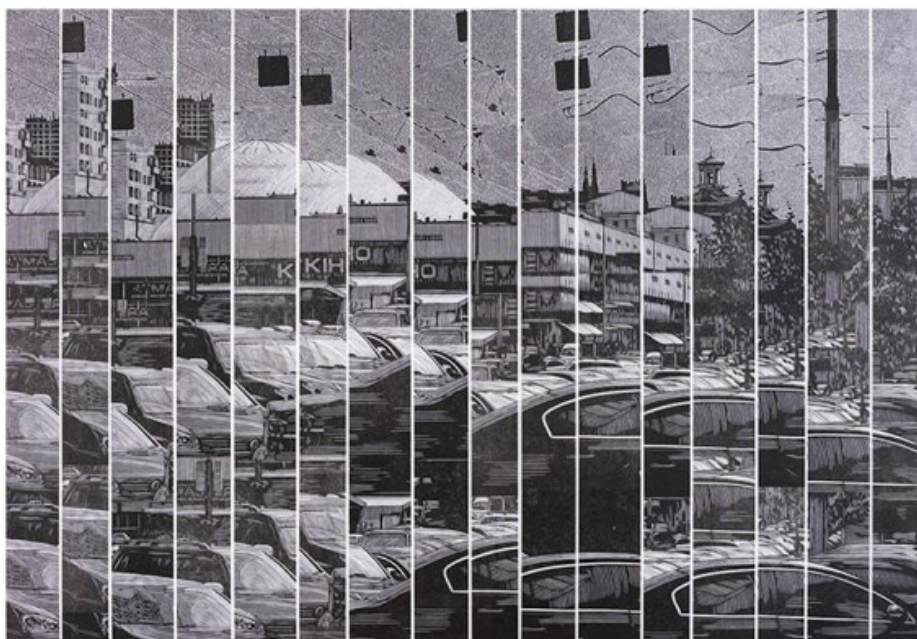
Іл. 3.23. О.Стратійчук. Серія «Три дні одного року». «Живопліт». 2012 р. Офорт, акварель, 62 x 96 см



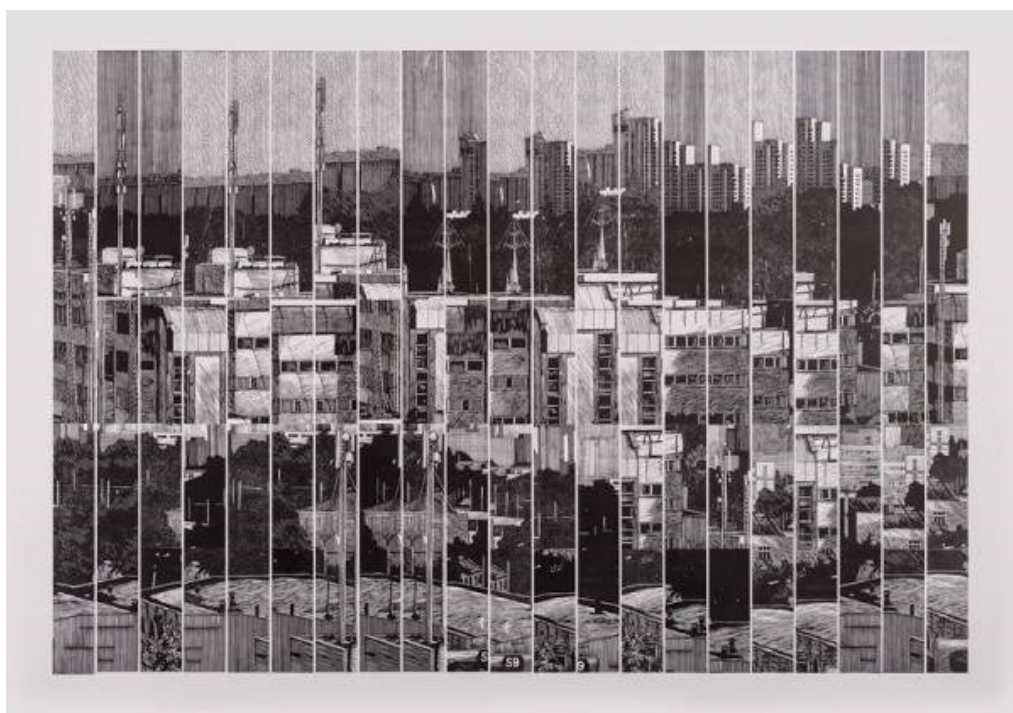
Іл. 3. 24. О.Стратійчук. Серія «Три дні одного року». «Пора тюльпанів».
2012 р. Офорт, акварель, 62 х 96 см



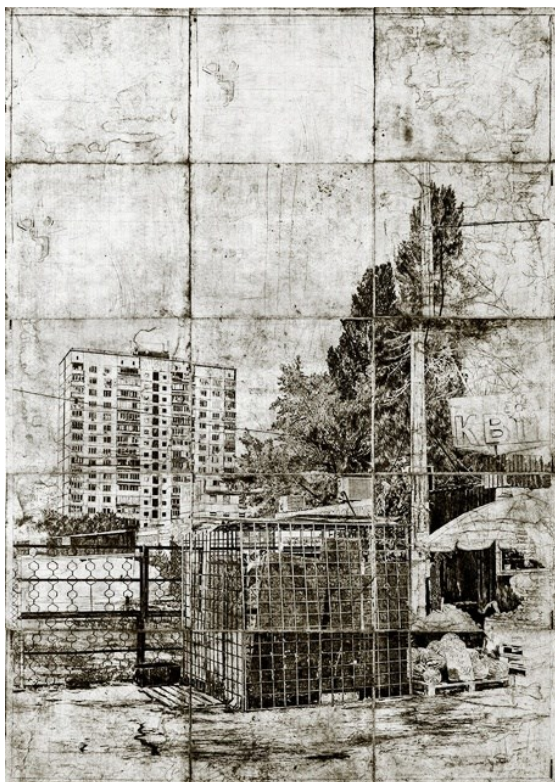
Іл. 3.25. О.Стратійчук «Тюльпани». 2009 р., офорт, 55 х 51см .



Іл. 3.26. О. Джураєва. «Віддзеркалення 1», 2018 р.,
ліногравюра, колаж, 82х122 см



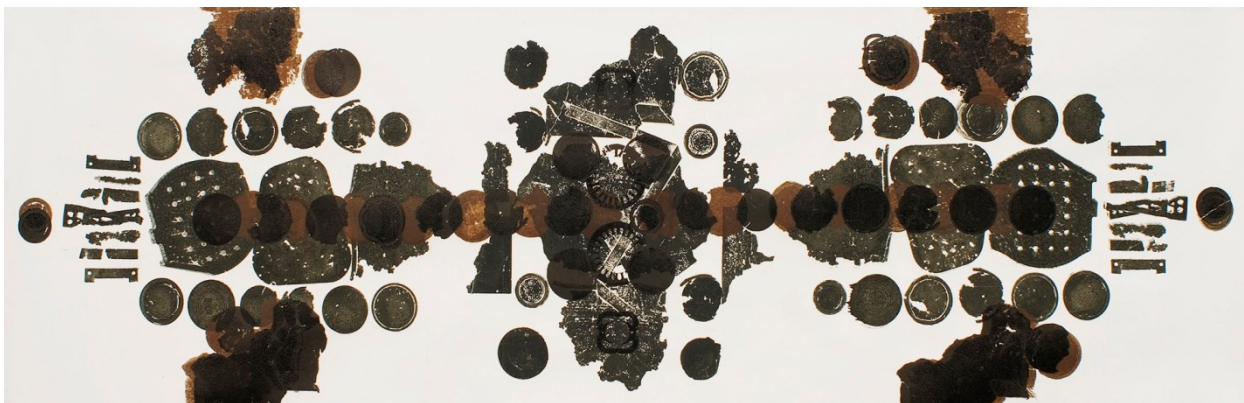
Іл. 3.27. О. Джураєва. «Міський шум 5», 2015 р.,
ліногравюра, колаж, 86 х 127 см



Іл.3.28-а.Т.Ковач. «Виноградар»,
2013 р., офорт, 250х180



Іл.3.28-б.Т. Ковач. «Проспект
Правди», 2013 р., офорт, 250х180



Іл. 3.28-в. Т. Ковач. «Залізне 5», 2011 р., папір, високий друк, 75 х 245 см



Іл. 3.29. Т. Ковач. «Мисливські собаки», 2008, папір, офорт, 96 х 67 кожен окремий аркуш.



Іл. 3.30. А.Чебикін. «Жіночий портрет», 1978 р. офорт, 15 х 11 см .



Іл. 3.31. І.Кириченко. «Портрет», 1988 р.,
папір, кольоровий офорт, 47 х 51 см



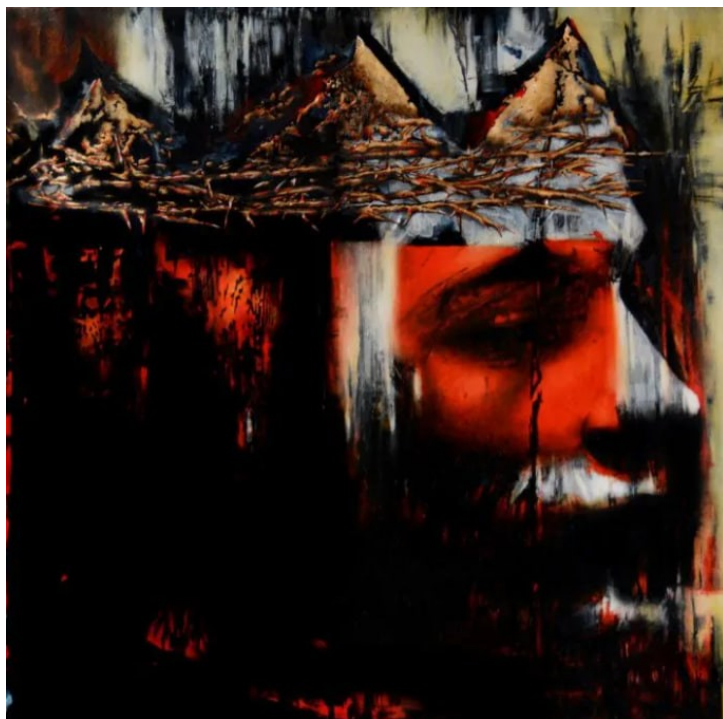
Іл. 3.32. О. Голосій. «Портрет», Друга пол. 1980-х р.
папір, мішана техніка, 37 х 51 см



Іл. 3.33. С. Гета. «В дзеркалах», 1994р. , кольорова сериграфія, 74 x 63,5 см



Іл. 3.34. О.Верещак. «Elsa», 1995 р.,
папір, кольорова шовкографія, 60 x 37,5 см.



Іл. 3.35. М. Дроздова. «Корона – терновий вінець», 2021 р., олійні фарби, акрил, акварель, авторська техніка, 80 x 80 см



Іл. 3.36. О.Єсюнін. «Урок анатомії доктора Тульпа» (з серії «Після Рембрандта»), 2010 р., папір, авторська техніка



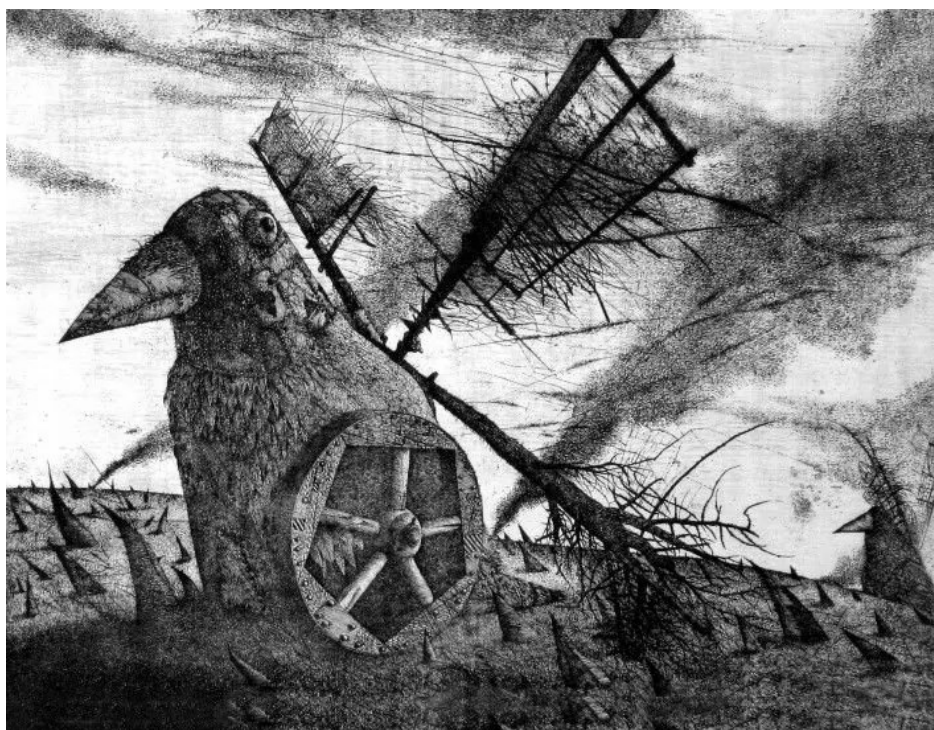
Іл. 3.37. А. Толстухін. «Літня ностальгія», 2019 р., картон, змішана техніка, 50 x 50



Іл. 3.38. В. Куліков. «Матта Рома», 1998 р., папір, вугілля



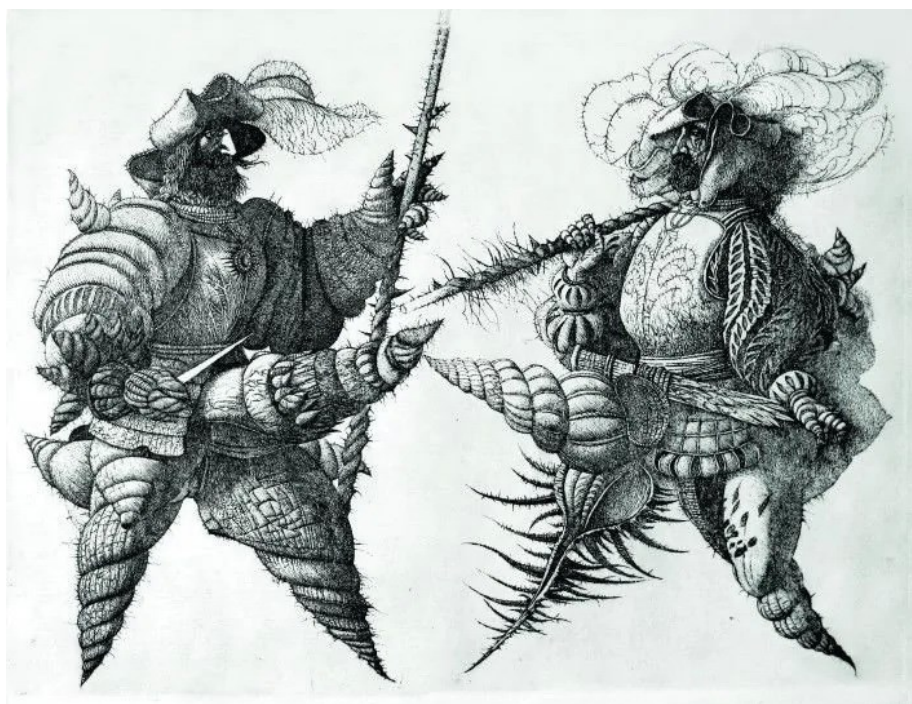
Іл. 3.39. І. Яхін. «Човен», 2002 р. офорт, 10 x 8 см



Іл. 3.40. І.Яхін . «Птах-32», 2005 р. офорт, 32 x 42 см



Іл. 3.41. І.Яхін. «Скиток», 2018 р., папір, пастель, 100 х 70 см



Іл. 3.42. І.Яхін. «Зустріч», 2006 р. папір, офорт, 32 х 42 см



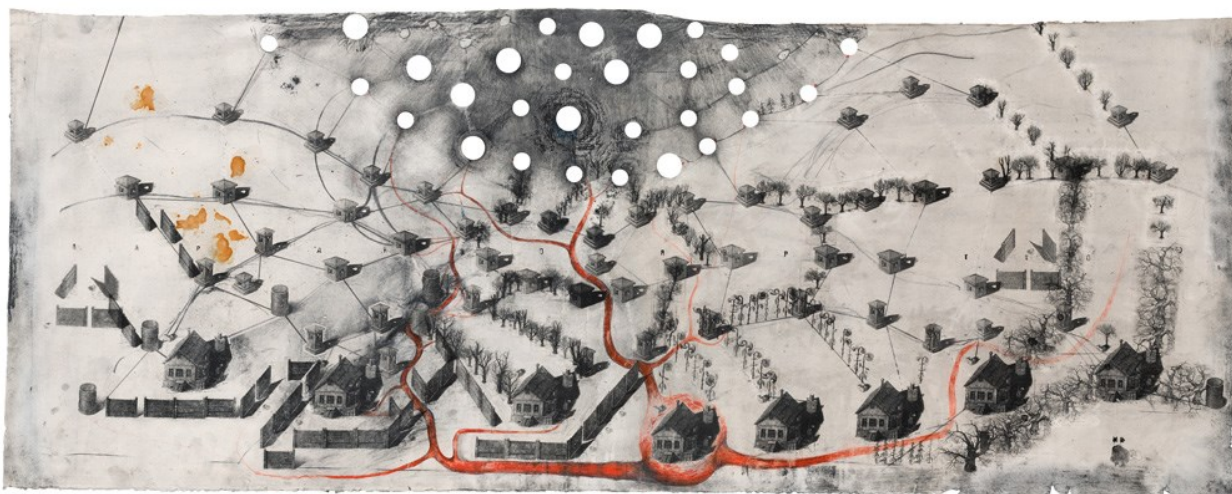
Іл. 3.43. П.Маков. «Ніч», 1987 р.
папір, акварель, олівець, туш, перо, 48 x 36 см



Іл. 3.44. П.Маков. «Амфітеатр», 1995 р. папір, офорт, 71 x 51 см



Іл. 3.45. П.Маков. «Амфітеатр-вувльулюс», 1994 р.
Багаторазове інтагліо, папір. 120 × 220 см.



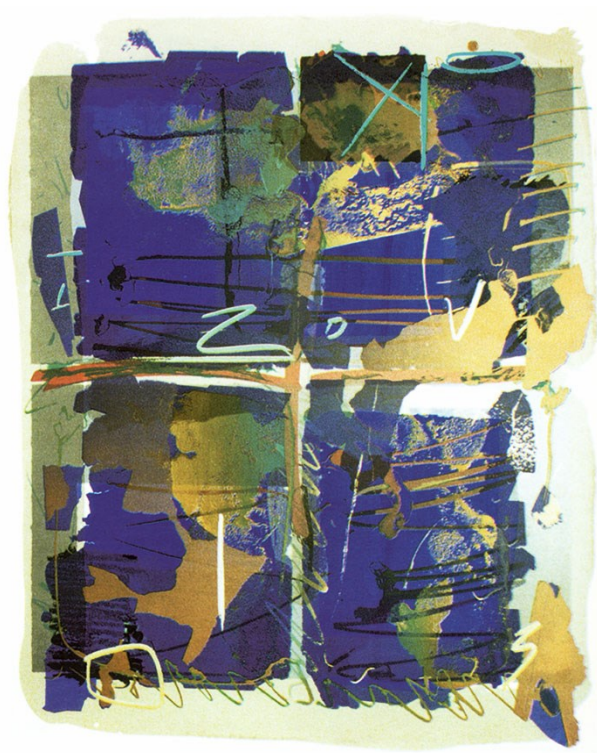
Іл. 3.46. П.Маков. «Paradiso Perduto», 2012-2013 рр., папір, малюнок, багаторазове інтагліо, акрил, 63x161 см



Іл. 3.47. О.Кудінова. «Подорож» (Із циклу «Sub Rosa»), 1995 р., шовкографія



Іл. 3. 48. О.Кудінова. «Щоденник». 1996 р., шовкографія, акварель



Іл. 3.49. О.Кудінова. «Географічний сон», 1996 р., шовкографія



Іл. 3.50. В. Христенко. «Різдво», 1998 р., папір, авторська техніка



Іл. 3.51. Іл. В.Христенко. «Батурин» (Серія «Тверди України»)



Іл. 3.52. В. Христенко. «Харків. Будинок художників», 2019 р., офорт, акватинта 25х14 см



Іл. 3.53. В. Христенко. «Мамай», 2023 р., папір, авторська техніка



Іл. 3.54. Д.Шевченко. «Двері» (з серії «Неминучість»), 1996 р,
папір, олівець, 34 х 46 см



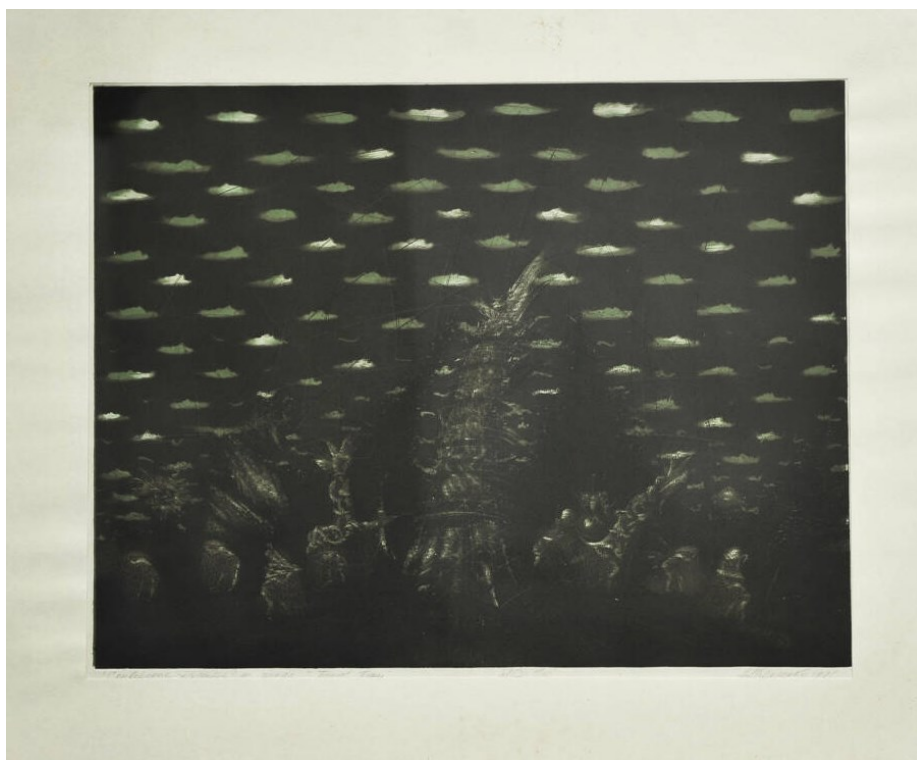
Іл. 3.55. Д.Шевченко. «Вікно на захід» (з серії «Неминучість»), 1997 р., папір, олівець, 45х 60 см



Іл.3.56. Н.Мироненко. «Заклинання води», 1997 р., папір, кольоровий офорт



Іл. 3.57. Н. Мироненко. «Блукаючи світом», 1991 р., папір, офорт



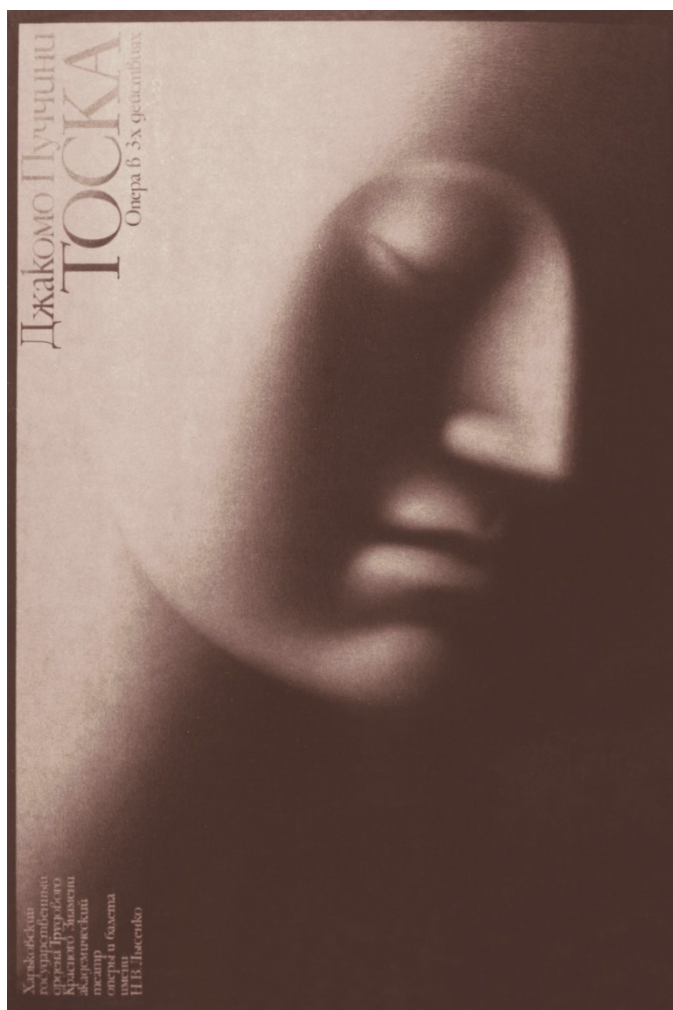
Іл. 3.58. Н. Мироненко. «Створення кумира», 1994 р., кольоровий офорт



Іл. 3.59. Н. Мироненко. «Милування минулим», 2016 р.,
цифрова графіка, Jetrix print, 126 x 90 см



Іл. 3.60. О.Векленко. «Вперед», 1990 р., папір, авторська техніка



Іл. 3.61. В.Шевченко. «Тоска», кін. 1980-х рр.
Театральний плакат до опери Дж.Пуччіні «Тоска»

ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Розділ II. ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ГРАФІКИ НЕОАВАНГАРДУ КИЇВСЬКОГО ТА ХАРКІВСЬКОГО РЕГІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ КІН. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

- Іл. 2.1. В.Ігнатов «Натюрморт», 1990-ті рр., папір фломастер, 68,5 x 49 см.
- Іл. 2.2. В.Єрко. Ромео під балконом Джульєтти (ілюстрація до книги В. Шекспіра «Ромео і Джельєтта»; пер. В. Андруховича), 2018 р., папір, авторська техніка.
- Іл. 2.3. О.Жильцов. «Без назви-7», 2022 р., папір, кулькова ручка, 60 x 84 см.
- Іл. 2.4. А.Ходькова. Без назви, 2018 р., папір, авторська техніка, 75,5 x 54 см.
- Іл. 2.5. К.Ярош 2018 р., папір, офорт, 69 x 47 см.

Розділ III. НЕОАВАНГАРДНІ ПРИЙОМИ ГРАФІЧНОЇ МОВИ В ТВОРАХ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ 1990-х – 2020-х рр.

- Іл. 3.1. А.Рибачук та В.Мельниченко. «Війна. Яблуневий сад», папір, туш, кін. 1980-х рр.
- Іл. 3.2. А.Рибачук та В.Мельниченко. «Війна. Яблуневий сад». Літографія. кін.1980-х рр.
- Іл. 3.3. А.Рибачук та В.Мельниченко. «Діалог крізь віки» (з серії «Пам'ять»), 1987 р., папір, офорт, 80 x 80 см.
- Іл. 3.4. Аркадій Пугачевський. «Збіг. Натюрморт з грушею», 2004 р., кольорова гравюра, 14.5 x 33.9 см.
- Іл. 3.5. Аркадій Пугачевський. «Золоте яблуко», 2005 р., кольорова гравюра, 40 x 59 см.
- Іл. 3.6. Г.Пугачевський. «Адам і Єва». 1998, кольорова гравюра, 22 x 16 см.
- Іл. 3.7. Г.Пугачевський. «Адам і Єва». 1998, кольорова гравюра, 20 x 15 см.
- Іл. 3.8. Г.Пугачевський. Оголена, 1995, кольорова гравюра, 18 x 10.5 см.
- Іл. 3.9. О.Дубовик. «Триумфатор», 1995 р., полотно олія, 100 x 100 см.
- Іл. 3.10. О.Дубовик. «Триумфатор», 2015 р., папір, графічні матеріали, гуаш.

- Іл. 3.11. В.Григоров. «Викрадення Європи», 1992 р., полотно, олія, 110 x 100 см.
- Іл. 3.12. В. Григоров «Lilie» або «Три грації», 1992 р., папір пастель гуаш, 41,5 x 29,5 см.
- Іл. 3.13. В.Григоров. «Жінка», 1995 р., папір графічні матеріали.
- Іл. 3.14. В.Трубчанінов. «На березі», 1993 р., папір, олівець, 35 x 70 см.
- Іл. 3.15. О.Бабак. «Злочин» (із серії «Подвійна оголена натура»), 2012 р. папір, олівець 100 x 240 см.
- Іл. 3.16. С.Якутович, «Вхід в Європу», 2009 р., папір, туш.
- Іл. 3.17. С. Якутович. «Santa Maria», 1998 папір, туш 42 x 55 см.
- Іл. 3.18. С.Якутович. «Вільгельм-Штрассе», 1990 р., офорт, папір, 52 x 68 см.
- Іл. 3.19. М. Туровський. «Жінка, що сидить», 2000-і р., папір, туш 86 x 61 см.
- Іл. 3.20. М.Туровський. «Двоє», 2010 р., папір, фломастер, олівець 42 x 42,4 см.
- Іл. 3.21. М.Туровський. «Ню», 2000-і р. папір, фломастер, пастель 64 x 49 см.
- Іл. 3.22. М. Туровський. «Чи буде в нас хліб коженденний?». 2014-2018 рр., папір, авторська техніка.
- Іл. 3.23. О. Стратійчук. Серія «Три дні одного року». «Живопліт». 2012 р. Офорт, акварель, 62 x 96 см.
- Іл. 3.24. О. Стратійчук. Серія «Три дні одного року». «Пора тюльпанів». 2012 р. Офорт, акварель, 62 x 96 см.
- Іл. 3.25. О. Стратійчук «Тюльпани». 2009 р., офорт, 55 x 51 см.
- Іл. 3.26. О. Джураєва. «Віддзеркалення 1», 2018 р., ліногравюра, колаж, 82x122 см.
- Іл. 3.27. О. Джураєва. «Міський шум 5», 2015 р., ліногравюра, колаж, 86 x 127 см.
- Іл.3.28-а.Т.Ковач. «Виноградар», 2013 р., офорт, 250x180 .
- Іл.3.28-б.Т. Ковач. «Прспект Правди», 2013 р., офорт, 250x180.
- Іл. 3.28-в. Т. Ковач. «Залізне 5», 2011 р., папір, високий друк, 75 x 245 см.

- Іл. 3.29. Т. Ковач. «Мисливські собаки», 2008, папір, офорт, 96 х 67 кожен окремий аркуш.
- Іл. 3.30. А.Чебикін. «Жіночий портрет», 1978 р. офорт, 15 х 11 см.
- Іл. 3.31. І.Кириченко. «Портрет», 1988 р., папір, кольоровий офорт, 47 х 51 см.
- Іл. 3.32. О. Голосій. «Портрет», Друга пол. 1980-х р. папір, мішана техніка, 37 х 51 см.
- Іл. 3.33. С. Гета. «В дзеркалах», 1994р. , кольорова сериграфія, 74 х 63,5 см.
- Іл. 3.34. О.Верещак. «Elsa», 1995 р., папір, кольорова шовкографія, 60 х 37,5 см.
- Іл. 3.35. М. Дроздова. «Корона – терновий вінець», 2021 р., олійні фарби, акрил, акварель, авторська техніка, 80 х 80 см.
- Іл. 3.36. О.Єсюнін. «Урок анатомії доктора Тульпа» (з серії «Після Рембрандта», 2010 р., папір, авторська техніка.
- Іл. 3.37. А. Толстухін. «Літня ностальгія», 2019 р., картон, змішана техніка, 50 х 50.
- Іл. 3.38. В. Куліков. «Матма Рома», 1998 р., папір, вугілля.
- Іл. 3.39. І. Яхін. «Човен», 2002 р. офорт, 10 х 8 см.
- Іл. 3.40. І.Яхін . «Птах-32», 2005 р. офорт, 32 х 42 см.
- Іл. 3.41. І.Яхін. «Стрибок», 2018 р., папір, пастель, 100 х 70 см.
- Іл. 3.42. І.Яхін. «Зустріч», 2006 р. папір, офорт, 32 х 42 см.
- Іл. 3.43. П.Маков. «Ніч», 1987 р. папір, акварель, олівець, туш, перо, 48 х 36 см.
- Іл. 3.44. П.Маков. «Амфітеатр», 1995 р. папір, офорт, 71 х 51 см.
- Іл. 3.45. П.Маков. «Амфітеатр-вульвулюс», 1994 р. Багаторазове інтагліо, папір. 120 × 220 см.
- Іл. 3.46. П.Маков. «Paradiso Perduto», 2012-2013 рр., папір, малюнок, багаторазове інтагліо, акрил, 63х161 см.
- Іл. 3.47. О.Кудінова. «Подорож» (Із циклу «Sub Rosa»), 1995 р., шовкографія.

- Лл. 3. 48. О.Кудінова. «Щоденник». 1996 р., шовкографія, акварель.
- Лл. 3.49. О.Кудінова. «Географічний сон», 1996 р., шовкографія.
- Лл. 3.50. В. Христенко. «Різдво», 1998 р., папір, авторська техніка.
- Лл. 3.51. В.Христенко. «Батурин» (Серія «Тверди України»).
- Лл. 3.52. В. Христенко. «Харків. Будинок художників», 2019 р., офорт, акватинта 25х14 см.
- Лл. 3.53. В. Христенко. «Мамай», 2023 р., папір, авторська техніка.
- Лл. 3.54. Д.Шевченко. «Двері» (з серії «Неминучість»), 1996 р, папір, олівець, 34 х 46 см.
- Лл. 3.55. Д.Шевченко. «Вікно на захід» (з серії «Неминучість»), 1997 р., папір, олівець, 45х 60 см.
- Лл. 3.56. Н.Мироненко. «Заклинання води», 1997 р., папір, кольоровий офорт.
- Лл. 3.57. Н. Мироненко. «Блукаючи світом», 1991 р., папір, офорт.
- Лл. 3.58. Н. Мироненко. «Створення кумира», 1994 р., кольоровий офорт.
- Лл. 3.59. Н. Мироненко. «Милування минулим», 2016 р., цифрова графіка, Jetrix print, 126 х 90 см.
- Лл. 3.60. О. Векленко. «Вперед», 1990 р., папір, авторська техніка.
- Лл. 3.61. В. Шевченко. «Тоска», кін. 1980-х рр. Театральний плакат до опери Дж. Пуччіні «Тоска».

ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Ірина СОРОКОПУД. "ПОСТМОДЕРНОВА СТАНКОВА ГРАФІКА: Київ один із центрів нонконформізму (друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.)", , *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 67, том 2, 2023 рік.* DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-14>
2. Ірина СОРОКОПУД. УКРАЇНСЬКА ПОСТМОДЕРНОВА ГРАФІКА: виставкова діяльність (друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.), *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* . – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. – Вип. 68. Том 2. – 326 с., с. 106 – 112 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-15>
3. Ірина СОРОКОПУД. ПОСТМОДЕРНОВА СТАНКОВА ГРАФІКА ХАРКОВА на прикладі творчості відомих харківських художників (друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.), *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023 р. Випуск № 70. Том 2, с. 98 – 106 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-13>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. СОРОКОПУД І.О. Основні риси неопримітивізму, авангарду, експресіонізму на початку ХХ століття. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва // Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (08-10 вересня 2021р.), секція: «Загально естетичні та історико-теоретичні проблеми*

образотворчого мистецтва», ХНТУ/ за ред. Чепелюк О.В. - Херсон, 2021 - 287 с. С. 120-122.

2. СОРОКОПУД І.О. Еволюція візуального мистецтва України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). Київ один із провідних центрів творчості нонконформістів. *I Міжнародна науково-практична конференція Таврійського національного університету до 160-ї річниці від дня народження В. І. Вернадського : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 16–17 березня 2023 р., м. Київ. Частина 1. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. – 336 (с. 278- 281 DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-302-9-71>*
3. СОРОКОПУД І.О. Тенденції розвитку образотворчого мистецтва України в європейському культурному просторі (1990–2020 рр.). *Гатенмейстерські читання : тези доповідей III Міжнар. наук.- практ. конф., м. Кам'янець-Подільський, 1-2 грудня 2023 р. : Європейська Україна: культура, мистецтво, ідентичність / [упоряд. Луць С. В.]; Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : ФОП Панькова А. С., 2024. С. 168–170.*

Праці які додатково відображають наукові результати дисертації.

1. Сорокопуд І. , Лагутенко О. Основні центри виникнення авангардних напрямів в українській графіці порубіжжя ХІХ - ХХ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук, міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Випуск № 47 том 4, 2022 р., , стор. 37 – 42 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-6>*