

Корокнай К.Є.

студентка,

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

ГРАФІКА ЗАКАРПАТТЯ В ПЕРШЕ ДЕСЯТИЛІТТЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

За крахом ідеологічної системи у 1986–1987 рр. на Закарпатті розпочинається період «виходу з андеграунду» [2, с. 432], що приходить на зміну дуалістичній моделі існування офіціозу та нонконформізму. Єдину закарпатську школу, яка незадовго до цього чітко окреслювала образотворчі тенденції краю, в період перебудови й становлення незалежності було втрачено. Представники різних напрямків зрівнюються в можливості експонуватися.

До середини 1980-х років радянське мистецтво базувалося на академічній ієрархії жанрів (пейзаж, портрет, жанрова картина), де сюжетне полотно займало перше місце. Єдиною офіційно визнаною можливою образотворчою мовою був реалізм академічного зразка. Радянська критика оцінювала твори перш за все з точки зору їх ідеологічного змісту. Фактором, що визначав не лише виставкову, а й подальшу долю картини, був її розмір. Зазвичай, для музейних зібрань і громадських будівель відбирали картини великих розмірів [7, с. 320].

Графіка за нових часів в Україні практично позбавлена замовлень і зацікавленості суспільства, а з ними і конкретних ідеологічних або тематичних вимог. Отже, свобода творчості більш ніж повна. Тимчасова криза книговидавання нищівно вдарила по мистецтву книжкової графіки України. Втім, з часом, як галузь комерційна й кон'юнктурно налаштована, книжкова графіка стала творчо реагувати на жорсткі вимоги видавців, і нова ілюстрація з'явилася. Станкова ж графіка стала ж результатом абсолютно творчих, найменше визначених з боку замовника, проявів художників. З одного боку, це великоформатні, репрезентативні, гарно оформлені роботи киян – інтер'єрні й ефектні, з другого – невеликі, завбільшки з поштову листівку, європейськи-бієнально налаштовані офорти львів'ян, з третього – комп'ютерно інструментовані концептуальні й магічні аркуші харків'ян, або живописно вирішені твори одеситів [1].

У зв'язку з безпосереднім сусідством Закарпаття з країнами Європи, легко зрозуміти факт доступності інформації, яка залишалася закритою на більшості територій України. Населення могло ловити телевізійні сигнали, що доходили зі Словаччини та Угорщини. Комусь вдавалося провезти через кордон примірники забороненої літератури, які швидко копіювалися і поширювалися ініціативними групами. Це значно урізноманітнювало і поживляло мистецьке життя краю.

Вперше комплексно вивчати процеси становлення і розвитку графіки, як самостійного виду образотворчого мистецтва даного регіону, почав І.І. Небесник (мол.) [6]. Він пише, що більшість графіків, які входили до офіційного об'єднання Закарпатської обласної організації Спілки художників, у цей час працювали на межі фігуративного та абстрактного мистецтва.

Піку популярності нефігуративна композиція сягнула у середині 1990-х років. Значний вплив на художників, які активно працюють в цей період мав спадок вчителя П. Бедзіра [4], метод «метафізичного пізнання», котрий він репрезентував як духовну практику, де «кожен рух повинен виходити із природи художника, бути віддзеркаленням його внутрішнього стану». Професійна майстерність художника, на його думку, повинна проявлятися несвідомо, насамперед художник повинен відпрацювати техніку до автоматизму.

Одним з найбільш знаних учнів П. Бедзіра був П. Ковач. Його графіка цього періоду в основному невелика за розміром, форматом кишенькового блокнота.

Подібно до робіт багатьох графіків Закарпаття, твори складалі серії за циклами, що створювалися у близьких хронологічних рамках. Звернення до ритмічної структури в композиції, біоморфних мотивів у тематиці нагадують роботи самого П. Бездіра.

У колі закарпатських абстракціоністів з'являється ще один послідовник П. Бездіра – це художник і мистецтвознавець Михайло Сирохман. Увага митця була прикута до мистецько-філософських лекцій, роздумів, майстер-класів П. Бездіра, що дало помітні результати. Особливі мотиви одразу прочитуються у ранніх творах М. Сирохмана. У цей період митець вдосконалює техніку кулькової ручки та графітного олівця.

Ще один яскравий представник графіки цього періоду Б. Кузьма. Його роботи поліхромні, активно працює фактура, мазок, лесування. Архітектурні мотиви графіки Б. Кузьми цього періоду розвиваються у напрямку безпредметності. При цьому автор багато працює з натури (на пленерах). Він старається зобразити об'єкти одразу з різних ракурсів, досягаючи, як сам про це розповідає, «голографічного ефекту».

У 1990-х рр. плідно працює художниця Одарка Долгош. Художниця працює у специфічній авторській техніці аплікації (рельєфні маси з нарізаних стрічок і клаптиків паперу, що в готовому вигляді формували поверхню робіт). Мисткиня звертається до теми рослинного макросвіту.

Фігуративні композиції домінували у художниць Н. Пономаренко та Л. Корж-Радько. Вони черпали натхнення із середньовічної гравюри (Н. Пономаренко) та естетики східної гравюри (Л. Корж-Радько). Їхні твори так і не набули остаточно постмодерністської мови, а тому стилістично доробок художниць фіксує перехід від модернізму до постмодернізму.

У техніці акварелі працювали В. Гангур, П. Фелдеші, М. Пийтер. Тематика В. Гангура і М. Пийтера залишається в межах жанрів пейзажу та натюрморту. П. Фелдеші звертається до досвіду Ф. Манайла і розвиває тематику «карнавальної» ходи, що містить компонент наївного мистецтва, а від 1990-х – до біблійної тематики з елементами сюрреалізму. В техніці акварелі починає працювати В. Скакандій у жанрі пейзажу та портрету. Художник повертається до консервативної академічної форми, зміщує акцент у бік кольорової палітри, що більше пов'язує його досвід із живописом, ніж з графікою. Художник П. Гулін, який досяг успіхів в ілюстрації, продовжує працювати, як станковист.

Середина 1980-х рр. у країнах Європи – час бурхливого розвитку постмодернізму. Україна в цей час перебувала в невизначеній ситуації, тому зміни відбувалися дещо пізніше, за рахунок нової генерації художників, які орієнтувалися на нові тенденції. Відчувалася прірва з європейським мистецтвом перш за все для вітчизняних критиків, котрі повинні були описувати згадані процеси адекватно. Саме тому явище, до якого долучилися учасники ужгородської арт-групи Поптранс, було позбавлене уваги професійних кіл як малозначуще, а насправді – як незрозуміле. Рідкісним винятком були окремі статті критика й художника Г. Вишеславського [2, 3], а також його активна праця у присвяченому сучасному мистецтву часописі “Terra incognita”.

Поптранс (популярна трансформація) – мистецьке угруповання (або арт-група, як її іменують самі учасники), засноване в Ужгороді 1996 року художниками Павло Ковачем, Вадимом Харабаруком, Андрієм Стегурою, Робертом Саллером та Петро Пензлем. Сьогодні до складу групи також входять Наташа Шевченко та Віктор Покиданець, у той час як Петро Пензель залишив колектив.

Об'єднані спільною ідейно-естетичною програмою учасники групи зберігли індивідуальне авторство за власними творами. Іменування Поптранс залишили для спільних виставок, текстів, самвидавчих публікацій (серед яких варто згадати

журнали «Я1», «Шо» чи «Бортовий щоденник» і повноколірний міжнародний арт-часопис “Panic Button”).

Серед характерних рис колективу, за свідченням самих учасників, *«все нарядне закарпатське: знайома унікальність та дигітальні традиції, безмежна мультикультурність та авто-ксенофобія, дурнувате хихотіння та глибокі філософські дослідження, дружній затишок та урочистий пафос»* [8, с. 1]. Однак окрім власне закарпатського духу програма Поптрансу маркована відвертим інтересом до популярної культури: від глянцевого журналу та мексиканських серіалів 1990-х до панк-року, культу вінілових платівок і власне традицій американського поп-арту 1960-х. Таким чином, під тегом «поптранс» зібрані проекти постійних чи тимчасових учасників колективу, що відповідають духу «популярної трансформації» [9].

Підсумувавши, можна сказати, що графіка почала втрачати спільні риси єдиної закарпатської школи. Безпосередньо контактуючи один з одним митці не притримувалися однієї ідеологічної лінії, чи наближеності зображувальних засобів.

Розпад СРСР та відкриття кордонів значно поживили культурний обмін, як в досліджуваному регіоні, так і по всій Україні. Така ситуація створила сприятливі умови для проникнення нових віянь. Поряд з класичними фігуративними сюжетами так само розвивається безпредметний напрямок. Особливо активно запозичують досвід закордонних колег групи молодих митців. Поступово входять в практику Нові медіа, цифрові технології. Але все ще графіка сприймалася, як явище побічне, і мало хто з ідентифікував себе, як художник-графік.

Список використаних джерел:

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст./ Ред. В. Сидоренко та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України: У 2 кн. – К: ПП Інтертехнологія, – Кн. 2. – 2006. – 656 с.
2. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст./ Ред. В. Сидоренко та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України: У 2 кн. – К: ПП Інтертехнологія, – Кн. 2. – 2006. – 656 с.
3. Вишеславський Г. Ужгород / Гліб Вишеславський // Terra incognita. – 2001. – № 9. – 189 с.
4. Гаврош О. Дев'ять днів, як з нами нема Павла Бездіра / О. Гаврош // Старий замок. – 2002. – 18 лип. – 24 с.
5. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття / О. Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2011. – 183 с.
6. Небесник І.І. (мол.) Графічне мистецтво Закарпаття ХХ ст.: етапи розвитку, стилістичні особливості.// Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Небесник І.І.; Наук. Кер. Косів В.М. – На правах рукопису. – 2015. – 329 с.
7. Манійчук Ю. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент. / Манійчук Ю. – К.: Поліграфкнига, 1989. – 320 с.
8. POPTRANS АйТуАй / Авторський текст до виставки (Карась Галерея, Київ; Галерея Дзига, Львів, Галерея Гарі Боумена, Львів). – 2011. – С. 2.
9. Герман Л., Ланько М. Поптранс / Електронний ресурс // Відкритий архів. – 2015. Режим доступу до ресурсу: <http://openarchive.com.ua/tags/poptrans/>