

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
та ЕТНОЛОГІЇ ім.М.Т.РИЛЬСЬКОГО

На правах рукопису

ПРОТАС Марина Олександрівна

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СТАНКОВОЇ
СКУЛЬПТУРИ. 1970 - 1990 РОКИ

І7.00.04 - образотворче мистецтво

А в т о р е ф е р а т

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ - 1994

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у відділі образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського Академії наук України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства
ФЕЦОРУК Олександр Кас'янович

Офіційні опоненти: 1. Доктор мистецтвознавства, професор
БІЛЕЦЬКИЙ Платон Олександрович;
2. Кандидат мистецтвознавства
КРИВОЛАПОВ Михайло Олександрович.

Провідна організація: Інститут народознавства Академії наук
України /Львів/

Захист відбудеться 20 квітня 1994 р. о 12 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 016.36.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського Академії наук України за адресою: 252001, Київ-1, МСП, вул. М.Грушевського, 4, IV поверх.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці інституту.

Автореферат розісланий ____ березня 1994 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат філологічних наук

О.О.МИКИТЕНКО

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00810474 (0)

Актуальність дослідження сучасної української станкової скульптури /1970-1990-х років/ насамперед зумовлена складним перехідним періодом в історії культури України, коли в структурі радянського мистецтва зріла і формувалася нова естетична програма, що активно включала в себе оновлення національної самості українства, відродження його інтелектуально-духовної спадщини. В культурологічному контексті перехідного періоду скульптура займає окреме місце, оскільки їй притаманна своєрідна специфіка образно-пластичного осягнення оточуючого світу: форма з іманентно матеріальною, візуально вагомою предметністю не допускає нігілістичного ставлення до себе, дозволяючи лише змінювати об'ємно-просторові, композиційно-пластичні та образно-семантичні елементи пластики. Тому в скульптурі не спостерігаємо кардинальних змін засобів художньо-образної виразності на кшталт феномену "молодо-українського живопису". Її оновлення здійснювалося поступово, переважно безконфліктно тому, що новаційні пошуки відбувалися в умовах щільної кореляції класичних традицій реалістичного мистецтва з естетикою соцреалізму, не вступавши з нею в чітко означену конфронтацію. Але згодом, починаючи з другої половини 80-х, формування нової філософсько-естетичної платформи світосприйняття і художнього втілення навколишнього середовища зайняло стосовно до неотрадиціоналізму опонуючу позицію. Причому, реалістичне мистецтво, відроджуючись на іншому оціночному рівні, продовжує існувати в українській станковій скульптурі.

Переосмислення й утвердження національної школи пластики, її структурне оновлення, найбільш енергійно здійснюється в мистецтві незалежної України 90-х років.

Актуальність теми стверджує також факт підвищення зацікавленості мистецтвознавчої думки останніх років у висвітленні витоків і визначних явищ сучасної пластики України. Однак цілісного теоретичного дослідження української станкової скульптури перехідного періоду ще немає. В певному розумінні аналогує з проблематикою даного дослідження дисертація Лупій С.П. "Станкова скульптура Прикарпаття 1945-1980-х років. Тенденції розвитку." Опрацювавши величезний емпіричний матеріал західноукраїнського регіону, автор обґрунтовує своєрідність прикарпатської скульптури, виходячи з місцевих традицій XVI-I пол. XIX ст. Але занадто ретельний мистецтвознавчий аналіз окремих творів та водночас типологічних зв'язків в творчості багатьох сучасних митців з га-

лицькими майстрами минулого, як нам здається, не дозволив цій вимогливій авторці сконцентруватися на всеосяжності явищ, при- таманних пластиці України в цілому, уявити прикарпатську скульптуру часткою національної і навіть світової культури, акцен- тувати внутрішню першопричинність змін художньо-образних струк- тур II пол.1960-х років.

Розділи, що присвячені сучасному українському мистецтву в "Истории искусства народов СССР" /т.9, М.,1982/, закінчують розгляд особливостей творчого процесу 1977 роком, і, що голов- не, - в науково-критичному аналізі використовують традиційні методологічні критерії, що базуються на жанрово-тематичному під- ході. Але саме останній, на нашу думку, виявив неспроможність висвітлювати складний багатогранний механізм поступової транс- формації та подальшої зміни образно-пластичної системи відобра- ження навколишнього світу. Тому нечасті мистецтвознавчі статті в українській періодиці /журнали "Всесвіт", "Київ", "Образо- творче мистецтво" та ін./ монографічного плану, або ті, що опи- сово-побіжно торкалися експозицій виставок, автори яких дотри- мувалися тієї ж жанрово-тематичної методології, також не дозво- ляли виявити та силуетно окреслити типологічно-стильові тенден- ції розвитку сучасної пластики. Щоправда, окремі статті україн- ських авторів у союзній пресі /журнали "Искусство", "Советская скульптура", "Советское искусствознание", "Творчество"/ доклад- но висвітлювали деякі аспекти розвитку українського мистецтва 70-80-х, а в цьому контексті - і скульптури /В.Афанасьєв, М.Кос- тьченко, Л.Ліманська, Г.Островський, З.Фогель та ін./. Особливою увагою користувалася проблема метафоризації сучасного мистецтва, що підвищувало асоціативність семантики та пластичну умовність засобів відображення.

В своїй роботі дисертант використовує також видання, що мі- стять інформаційно насичений матеріал про творчий доробок україн- ських скульпторів як сучасності, так і попередніх епох: це ґрун- товна "Історія українського мистецтва" в шести томах, каталоги, альбоми, монографії не тільки про митців України, але й діаспори /О.Архипенко, Г.Крук, С.Литвиненко, Л.Молодожанин, К.Мілонадіс, А.Перейма та ін./; опрацьовані каталоги групових та тематичних виставок всесвітньо-українських, республіканських, всесоюзних, і не лише 70-поч.90-х рр. Ретроспективному огляду деяких тенденцій суттєво допоміг архів відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ, що

склався під час підготовки "Словника українських художників" у 50-і роки, змістовний потенціал якого ще далеко не вичерпаний. З цією метою було також використано книгу Д.А.Варварецького "Становлення української радянської скульптури" /К., 1972/. Не залишилися поза увагою і книги А.В.Німенка "Українська радянська скульптура" /К., 1960/, та "Українська скульптура другої половини XIX - початку XX ст." /К., 1963/; а також певні розділи роботи В.А.Афанасьєва "Українське радянське мистецтво 1960-1980-х років" /К., 1984/. Розширенню культурологічних меж розгляду української станкової скульптури значно сприяли монографії і окремі статті в союзній пресі російських мистецтвознавців /Н.Воронова, О.Морозова, В.Перфільєва, Д.Сараб'янова, І.Светлова, І.Шмідта та ін./, принципові теоретичні положення яких дисертант або заперечує або приймає. Велими змістовною підмогою в роботі була міжнародна періодика: "Art in America", "Art news", "Arta", "Apollo", "Bildende Kunst", "Connais-sance des Arts", "Művészet", "New Art International".

Аналіз цих інформаційних та науково-дослідних джерел, що так чи інакше торкаються теми дисертації, дозволяє авторові констатувати необхідність і своєчасність загально-теоретичного дослідження проблем сучасної станкової скульптури України.

Мета дисертації, таким чином, сфокусована на проведенні науково-теоретичного аналізу станкової скульптури, як мікромоделі образотворчого мистецтва України, з виявленням мотивів генези та еволюції основних художньо-творчих напрямів, стилєвих тенденцій перехідного періоду. Причому розглянути їх на широкому тлі - історіографічному /з проведенням типологічних паралелей/, геокультурному /включаючи емпіричний матеріал діаспори/, культурологічному /досліджуючи українську скульптуру в сучасному світовому контексті розвитку національних культур/, не упускаючи також і особливих прикмет розвитку регіональних художніх центрів /Західної України, Півдня, Слобожанщини, Центрального Придніпров'я та ін./. В цьому зв'язку окремої акцентації вимагає теоретичне обґрунтування процесу поступової зміни самої психології творчості українських митців в умовах перехідного періоду, коли плюралістичні суб'єктивно-творчі настанови витісняють стереотипи пластичного мислення, виховані естетичними програмами мистецтва соцреалізму.

На шляху до цієї мети дисертант ставить перед собою такі

завдання: - визначити об'єктивно закономірні історичні передумови образно-пластичної специфіки сучасної української станкової скульптури, з'ясувавши зокрема національну своєрідність психології творчості митців;

- окреслити домінуючу тенденцію, типову для конкретної художньої ситуації перехідного періоду, визначаючи особливості процесу демократизації художнього образу;

- висвітлити принципові зміни пластичного мислення в середині 1980-х років як першопричину переорієнтації естетичних програм творів;

- приділити окрему увагу дослідженню головних типів художньої свідомості, що детермінують той чи інший принцип організації образно-пластичної структури твору, а разом з тим і його стилеві особливості.

Матеріально-предметні джерела, на базі яких здійснювалася науково-дослідна робота, складають: експозиції персональних, групових, всоукраїнських, республіканських, всоюзних виставок, підсумкові експозиції скульптурних симпозіумів; твори станкової пластики, що знаходяться в майстернях, приватних колекціях; зберігаються в колекціях музеїв Київ, Львова, Дніпропетровська, Жгород, Івано-Франківська та ін. міст.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що вперше здійснюється комплексне науково-теоретичне дослідження характерних особливостей розвитку станкової скульптури України /включаючи художню продукцію діаспори/ в широкому культурологічному контексті, із залученням суміжних дисциплін: філософії, психології, соціології мистецтва, естетики, літературознавства; - під кутом зору естетичної категорії авторського образу та суб'єктивних форм художньої свідомості. Вперше вводиться в науковий обіг більш-менш ґрунтовний стилістико-типологічний аналіз паралелізму художніх ситуацій в образотворчому мистецтві України межі XIX-XX століть і наприкінці XX ст. Наукова новизна дисертації також полягає в методологічному принципі дослідження, де традиційний жанрово-тематичний метод використовується лише як допоміжний, а головним є метод структурно-типологічного аналізу мистецької ситуації в цілому із залученням психо-аналітичного розгляду пластичного мислення митця. Цей комплексний методологічний критерій автор свідомо відроджує як найбільш продуктивний, орієнтуючись на мистецтвознавчу школу початку XX ст., зокрема на дослідження

в галузі психології мистецтва Ф.І.Шміта, почасти - О.О.Потебні, Л.С.Виготського, Дм.Чижевського.

Практичне значення дисертації сагатаоспектне. Її висновки будуть корисні при написанні нової історії українського образотворчого мистецтва ХХ ст., а також в подальшій науково-дослідній роботі, присвяченій станковій скульптурі сучасності. Результати дисертації можуть бути використані у лекційних курсах з проблем українського мистецтва перехідного періоду.

Апробація роботи неодноразово здійснювалося на засіданнях відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ; на науково-практичних конференціях - у Києві /1990/, Ужгороді /1987, 1990/, Седневі /1989/; основні положення дисертації викладені у публікаціях.

Структура дисертації складається із вступу, двох глав з підрозділами, підсумків, списку використаної літератури, а також - альбому, що містить 196 ілюстрацій.

У ВСТУПІ обґрунтовано актуальність теми дослідження, визначається мета і завдання, дається стислий огляд найважливішої літератури.

Поділ дисертації на дві глави обумовлений, по-перше, хронологічними особливостями періоду, тобто кардинальною зміною соціально-політичних обставин в середині 80-х років, що відкрило мистецтву нетрадиційні шляхи оновлення. По-друге, - трансформація психології творчості українських скульпторів в II пол.80-х - поч.90-х рр. вимагає не тільки суто мистецтвознавчого, але й спроби філософсько-естетичного обґрунтування та аналізу з метою досконалого дослідження механізму переорієнтації художньо-образних структур станкової скульптури перехідного періоду. Тому автор в першій главі приділяє увагу стилістико-типологічній диференціації основних тенденцій 70-90-х рр. Але у другій главі безпосередньо з'ясовує причини структурних змін і досліджує якість специфіку пластики, тобто проводить психо-аналітичне дослідження особливостей художньої свідомості митців II пол.80-х - поч.90-х.

ГЛАВА I "ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА СТРУКТУРА СТАНКОВОЇ ПЛАСТИКИ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ АВТОРСЬКОГО ОБРАЗУ І ПРОБЛЕМИ ГЕРОЯ" містить 4 підрозділи. Спроба автора змодельовати типологію розвитку станкової скульптури окресленої доби в даному ракурсі ґрунтується на концепції поліфонії та діалогічності художнього образу М.М.Бахтіна, що дозволила чіткіше визначити динаміку і якість еволюції художньо-образних структур в історичній перспективі. Спів-

відношення авторського образу, образу об'єкту /моделі/ та загальноестетичної ідеї твору дуже нерівномірні на різних хронологічних етапах, що детерміновано об'єктивними та суб'єктивними мотивами творчості.

У підрозділі І.І. "Традиція класичного реалізму і дидактико-натуралістична уніфікація художнього образу" розглядається комплекс тенденцій, пов'язаний з використанням традицій класичного реалізму від античності до кінця ХІХ-початку ХХ ст. Також окреслюється псевдореалістична /або натуралістична/ тенденція, котра захочувалася мистецтвом соцреалізму, але не вичерпувала структурного розмаїття української скульптури.

До серед.80-х рр. неотрадиціоналізм регламентував експлуатацію мистецьких традицій, заперечуючи евристичну якість художньої свідомості: фіксація правди факту витісняла культуру пластичного мислення з суб'єктивним світосприйняттям; іконографічна достовірність абсолютизувалася, пластика набувала властивості номінативної другорядності стосовно предметного домінуючого образу, втрачаючи глибину семантики, а разом з тим і свободу авторського трактування теми, ідеї твору. В концепції героя скульптор прагне до об'єктивної психологічної характеристики. Однак, провідні або так звані "віхові" твори в мистецтві соцреалізму за усіма власними образно-композиційними параметрами належать традиції класичного реалізму, в першу чергу - критичного реалізму кінця ХІХ ст., де головну увагу митець приділяв громадській значущості образу героя із широкою палітрою емоційно-чуттєвого стану. Саме тоді - наприкінці минулого століття - "вибух просвіченості" /Д.Чижевський/, разом з пануванням вульгарного матеріалізму обмежує засоби художньої виразності російського та українського мистецтва і підпорядковує їх позитивістській естетиці /зокрема, в концепції М.Г.Чернишевського/. Внаслідок цього пластична культура значно відхилилася від індивідуальності, окремішності психічної вдачі автора і героя. Деструктивна сила, що містилася в ідеї "колективізації" творчої думки, особистої свідомості, викликала занепокоєння української інтелігенції /П.Ковжуна, М.Рудницького, Д.Чижевського та ін./, котрі в першій третині ХХ ст. пристрасно застерігали суспільство й широкі мистецькі кола від хиби раціонально-матеріалістичного погляду на націю, історію, індивідуально-психічне та суспільне життя.

Натомість поліфонічний образ, що складався із свідомості

автора і моделі-героя, його сугестивна семантика, яка була властива творам українських скульпторів початку ХХ ст., котрі опанували західно-європейські мистецькі напрями, - були зміщені дидактико-уніфікованою образно-пластичною структурою. Але українські митці на протязі усієї історії існування соцреалізму намагалися уникнути натуралістичної тенденції розробкою традиції греко-римської культури /і як варіант - її інтерпретації в добу класицизму/. Наприклад, були поширені /в 70-80-ті роки та-кож/ такі композиційно-пластичні структури, як: бюст-герма, бюст з поліпрофільною базою, деякі статуарні схеми, де номінативність пластики суттєво поживалася окруплюючим аналізом внутрішньо психологічного стану людини, емоційно-романтичного відтінку зокрема /"Портрет М.Бажана" /1972/ М.Лисенка, "Д.Лідер"/1987/ М.Рапая/. Вельми часто ангажувалася традиція мистецтва середини-ІІ пол.ХІХ ст., коли процес демократизації художнього образу в скульптурі здійснювався по дискретній траєкторії, об'єднуючи класицистичні риси з повагою до природно індивідуальних виявів вдачі героя, інколи в конкретному середовищі /"Леся Українка" /1971/ Г.Кальченко, "Філософ І.Вишнєвський"/1980/ Ф.Коцюбинсько-го, "Портрет О.Федорової"/1989/ О.Рубан/. Риси т.з."малого портрету" кінця ХІХ ст. віддзеркалилися на розвитку "композиційного портрету" 70-80-х рр., який, шоправда, зазнав негативного впливу штучної монументалізації образу /т.з."манежність"/. Щільна кореляція неотрадиціоналізму з мистецтвом класичного реалізму значно перешкоджає дослідженню скульптури радянської доби, але саме це виявляє специфіку розвитку української пластики 70-80рр., коли стимулюється історизм мислення митців, активізуються стилістико-типологічні зв'язки з класичними традиціями реалістичного мистецтва. Проте ці традиції соцреалізм обмежував початком ХХст., бо саме тоді набуває розквіту іраціонально-суб'єктивне мистецтво, коли авторський голос домінує в художньо-образній структурі твору, підпорядковуючи собі пластичне мислення і засоби виразності. Отже, монополність реалістичної традиції сковувала природний розвиток творчих пошуків, позбавляючи мистецтво відбиття яскравого індивідуально-особистого світосприйняття, залишавши пріоритет за типізацією образно-пластичного рішення. /Хоча на зламах політичних ситуацій мистецтво різко підвищує зацікавленість суб'єктивним світом людини - так сталося у середині 1950-х, середині 1980-х і на початку 1990-х років/. Але в більшості випадків скульптори віддавали перевагу не безпристрастному психологізму, що властивий добі

класицизму, а все ж таки увиразнюваній емоційності, навіть в героїчному образі підвищено-громадянського пафосу; духовної рефлексії, що відбивається в особливій романтизації, поетичності образно-пластичної структури твору, іноді схильної до певної сентиментальності. Ця риса психології мислення має національні коріння, тому вона ніколи не зникала з творчого досвіду українських митців, починаючи домінувати при більш-менш сприятливих соціально-політичних обставинах.

В даному контексті набуває особливої вагомості проблема так званої "дрібнотемності", дуже поширеної в українському мистецтві не тільки в 50-60 рр., але і на рубежі 70-80 рр. Це явище не є впливом "провінційності" національної школи пластики, як тлумачилося у союзному центрі. Його суть - в специфіці психології мислення і в підсвідомій рефлексії на уніфіковану типізацію мистецтва соцреалізму. Саме в незначних темах, об'єктах із життя близьких друзів, родини - скульптор знаходив тонку емоційність сприйняття людини, камерність образів. Таким компромісним заходом "реабілітувалося" суб'єктивно-особисте, глибоко інтимне, щире в почуттях мистецтво /Я.Мотика "Столітня саба Марія"/1983/, Ф.Коцюбинський "Щезлик" /1981/, Я.Ражба "Старий" /1969/ та ін./.. Щоправда, з точки зору композиційно-пластичних рішень, в більшості випадків - "зображення" переважало над "втіленням", тобто натура панувала над пластиком і авторською трактовкою теми, що вносило в художню структуру елемент одноманітності: Д.Декерменджи "Відкриття" /1984/, А.Токарев "Жайворонок" /1982/. Вплив натуралізму виявився якраз у самодостатності предметного образу.

Таким чином, втрата пластиком якості поліфонії негативно відбилася на скульптурі 70-80-х рр., деформувавши динаміку її розвитку. Проте наявність в українському мистецтві реалістичної традиції - історично обумовлена, і тому вона, як найбільш типова для національної пластики, являє її "генофонд", бо ближче, ніж інші традиції, відкрита до людини, а головне, структурно відповідає національній ментальності. Це засвідчує міцність її коренів, незважаючи на компрометацію неотрадиціоналізмом, намагання з її допомогою реанімувати концепцію "великого стилю" на взірць доби класицизму. І все ж ця традиція продовжує існувати в українській скульптурі, навіть в творчості майстрів діаспори. Типологічні паралелі ясні: наприклад, роботи "Портрет доктора Адама"/1975/, "Портрет поета В.Стефанька" /1984/ Григора Крука

за образно-пластичним трактуванням цілковито відповідають класичній традиції, що розробляється митцями материкової України. Вони відрізняються номінативністю пластичної мови, пріоритетом узагальнено-психологічної характеристики, що надає творам якості літературно-хрестоматійних. З іншого боку, своєрідність Г.Крука виявляється саме в експресіоністичній теракотовій пластичності гротескових композицій /"Мюнхенська стара"/1962/, "Галицький єврей" /1967-68/ або в творах, які орієнтовані на архаїку Греції, мистецтво Тель-Амарни. Навіть такий майстер авангардної скульптури, як О.Архипенко, час від часу відчував потребу звертатися до реалістичної традиції, але при цьому овідомо ставав тривіальним /серія портретів Кобзаря/. Теж саме трапляється з творчим досвідом Л.Молодожаніна, С.Литвиненка, М.Черешньовського, А.Фаріон та ін.

В жанровому співвідношенні в скульптурі 70-80-х рр. домінує портрет. Монотонність його номінативної пластики, ефект офіційної репрезентації моделі нівелювалися ситуаційністю, яка досягалася формальним включенням до композиції різноманітних атрибутів, внаслідок чого герої нібито набували рис ширшої безпосередності у виявленні особистого світу. Фактично це була симуляція суб'єктивно-особистого, поліфонічного мистецтва, його профанація просторовими пошуками, активною жестикуляцією, вигадливим антуражем, що вже мало місце в 30-50-х роках, і раніше, в мистецтві попередніх епох. Певне поживлення обстановки вніс композиційний портрет, котрий сприймає ситуаційність /разом з антуражем, атрибутами/ більш результативно: з правом на мотивоване суб'єктивно-рефлексорне самовиявлення /"Портрет бригадира лісорубів Кузнева"/1978/ Є.Прокопова, "Нагхнення. Т.Таякіна і В.Ковтуї" /1979/ М.Запорожця, "Пам'яті мого друга скульптора М.Грицюка"/1986/ Ю.Синькевича/. Конкретність ситуації стає лише приводом для персоніфікованого, емоційно-чуттєвого вираження особистої індивідуальності /автора і героя/: "Портрет художниці Т.Яблонської" /1974/ В.Бородая, "Артистка" /1983/ В.Зноби, "Портрет Л.Чернишової" /1979/ О.Ковальова та ін.

До серед.80-х рр. ставлення до моделі майже цілковито звільнилося від догматичної клішованості етико-естетичних норм жанру, що були встановлені неотрадиціоналізмом. "Манежність" скульптур в 1,5-3 натури витісняється розмірами в натуру і менше: інтимність, камерність, медитативність поновлюються в художньо-образ-

ній транскрипції. Перевантаженість творів атрибутами поступається майже повним відмовленням від них. Дуже часто митці використовують композиційні форми "чистого" портрету: голову, бюст, тоді як композиційний портрет вишов за жанрово-класифікаційні межі і з'єднався зі скульптурною композицією. Отож формальна структура класичного портрету відновлюється у своїх правах.

Жанр скульптурної композиції теж набуває певних змін. Традиційне панування сюжетно-оповідального образу в пластичній структурі твору вичерпувало собою семантику. Така односторонність розвитку жанру в радянську добу мотивувалася впливом критичного реалізму XIX ст. і естетики соцреалізму, що захочували таку вероючість, де дія звищувалась до рангу самодостатнього. Суб'єктивність світосприйняття митця і героя опинялися за межою пластичного втілювання оточуючого світу.

З серед. 80-х рр. сюжетна оповідальність згортається як масовий художній прийом. На перший план виходить метафорична символіка з активною авторською позицією /"Піста"/1989/ В.Ярича, "Квартира навпроти"/1989/ О.Рідного/. Сама сюжетність не зникла, але позбавилася зайвої оповідності і в той же час збагатилася альяційністю, чуйним ставленням до душевного стану героя.

Інколи симбіоз композиційно-пластичного натуралізму з оповідальністю та образною надуманістю породжує варіант "салону": майстерно виконана технічно така скульптура втрачала художню образність /"Палестина"/1985/ О.Куца/. Загалом алегорична скульптура з II пол.80-х рр. виходить з традиційних схем реалістичного мистецтва і набуває рис умовності, графічної виразності, запозичуючи іноді досвід закордонних колег /П.Матл "Птахи"/1990/, М.Макушин "Ольвія" /1991/, М.Цветков "Забір" /1988/.

Особливою увагою митців користується фольклорно-поетичний напрям. Він більш типовий для західних регіонів, але не менш привабливий для інших, хоча й був дуже обмежений програмою соцреалізму, вичерпуючись переважно танково-пісенною, жанрово-побутовою тематикою. Уникання гротескової критичності, народної амбівалентної сміхової культури значно спрощувало і збіднювало цей напрям в 70-х - I пол.80-х рр./В.Лендел "Ярмарок"/1987/.

Таким чином, розвиток сучасної української скульптури був історично підготовлений формуванням демократичних тенденцій XIX ст., які цілком відповідали світосприйняттю митця XX ст. Тому реалістична традиція продовжує існувати в творчості сучасних

скульпторів. Її підтримці сприяє система професійної підготовки і виховання творчих кадрів в Україні, зокрема в провідних учбових закладах Києва, Львова, Харкова, Одеси, де є скульптурні факультети; крім того, дуже корисною для кваліфікаційної підготовки стає система аспірантури в творчій майстерні проф.В.З.Бородая, що функціонує з 1976 р.

У підрозділі 1.2. "Суб'єктивно-особисте трактування героя. Оновлення пластичної мови в річці посилення неотрадиціоналізму" дисертант аналізує скульптурні твори, формально-змістова структура яких ґрунтується на творчому досвіді періоду "відлиги" і складає в своїй більшості потенціал андерграунду 70-80-х рр. Мо-ва йде про цілком авторське, нетрадиційне в засобах виразності світу і почуттів людини мистецтво, пластична культура якого заснована на умовності, підвищеній декоративності со'ємно-просторових співвідношень скульптурних мас. Сюжет віддає лідерство фабулі, тобто семантика твору виникає не з переказу та послідовного переліку подій, а зі стану душі автора, його моделі, їх особливої аури, що випромінює ментальність українства/дисертант розглядає твори І.Гончара, Б.Коржа, Я.Мотики, Я.Ражби, М.Степанова/.

Суб'єктивне мистецтво відвоює собі місце і в річці неотрадиціоналізму, причому не лише в фольклорному напрямі. Так, єдність лаконічної пластики /як відгук "суворого стилю" і місцевої традиції, що йде від "скіфських бас"/ в творчості одеських та миколаївських митців із поетичним ліризмом образу, активним авторським світосприйняттям - відобразилося в підвищеному декоративізмі композиційно-пластичних структур /цикл скульптур І.Булавицького, А.Князика, О.Соловйова, В.Федорука та ін./ Часто-густо твори з тонким за рефлексією сприйняття образом асоціюються зі статуєтковістю в позитивному сенсі, як пам'ять великого культурного шару з "купальницями" та фарфоровою малю пластикою. Цей дипломатичний відхід в суб'єктивне мистецтво камерних тем відомий як "дрібнотемність". Вона породжується реакцією на посилення в 70 - І пол. 80-х рр. неотрадиціоналізму.

Переведення візуальної дії в план емоційно-рецепційний дозволив розвинути першим символіко-метафоричним композиціям, котрі ще в 60-х рр. відійшли від літературної ілюстративності в констатації явища і зосередилися виключно на умоглядному суб'єктивно оціночному сприйнятті дійсності. Виникнення образів-символів було наслідком подолання мистецтвом номінативності і обме-

женості авторського голосу, власної інтерпретації явищ; що надало художньому образу поліфонічної багатоглибини та структурно оновило пластичні програми. Тому в 70-80 рр. твори-символи були дуже поширені: В.Клюков "Ранок. Дівчина з рисом" /1974/, М.Грицьк "Троянда Чілі" /1974/. Замість номінативності сучасна скульптура вживає умовність, деформацію форм, декоративну орнаментальність, силуєтну та фактурну вишуканість пластичних мас; пластика стає якістю скульптури, її самодостатньою семантичною лінгвоструктурою /П.Старух "Плач над ненародженим" /1989/, Є.Прокопов "Трійця" /1993/, В.Ярич "Муза з орнаментом" /1989/ та ін./.

В галузі портрету структурні зміни розпочалися теж ще в 60-ті рр. і в першу чергу на лінії емоційно-характерологічній: ліричний герой, а з ним і авторське самовираження поступово відвойовують позиції в офіційному мистецтві. Як наслідок цього, на межі 70-80-х рр. з'являється "герой, що розмірковує". Іноді він перебуває у сні /В.Шимов "Сон" /1984/ або поринає у забуття. Ці естетичні програми протиставлялися помпезним портретам неортодоксального мистецтва. А демонстративне поглиблення у себе декларувалося як "мовчання про багато що". Так чи інакше, але в мистецтві утверджується герой індивідуально-особистої долі, позбавлений зайвої героїзації, хрестоматійної банальності. Історичний портрет, а разом з ним і портрет сучасника долають неадекватну ідеалізацію, тяжіють до буденності, емоційної розкритості /М.Грицьк "Артемій Ведель" /1973/, В.Борисенко "Данте" /1982/, О.Редько "Гриша" /1979/ та ін./.

Підрозділ І.3. "Шляхи розвитку автопортрету в сучасній українській скульптурі" розглядає категорію авторського образу в іманентній для нього іпостасі – автопортрету. Еволюція цього піджанру щільно пов'язана з динамікою розвитку процесу демократизації художнього образу в суспільній і особистій свідомості. Від об'єктивної, типізованої трактовки психологічної характеристики автопортрет прогресує до символіко-метафоричних структур, де не зовнішність митця із загальногромадським пафосом, а внутрішньо індивідуально-особисте буття визначає пластично-семантичний стрижень твору. Тому цей піджанр іноді уникає композиційної форми "чистого" портрету і з'єднується зі скульптурною композицією, що значно поширює концепцію твору, подаючи макрокосм проблем та ідей /Є.Прокопов "Ситуація" /1988/, М.Яремака "Футуристичний автопортрет" /1989/.

Підрозділ І.4. "Розширення діапазону стильової спадкоємності" аналізує сучасні мистецькі напрями кінця 80-х - початку 90-х рр. В цей період митці опановують широкий спектр традицій, починаючи з язичницьких часів до постмодернових експериментів, зокрема місцевих традицій, що були штучно звужені соцреалізмом.

Ретельному аналізу піддається типологічна тотожність мистецьких ситуацій, що оклалися на рубежі ХІХ-ХХ ст. і наприкінці ХХ, тобто коли поновлюється зростання іраціонально-сугестивного напрямку мистецтва і відмирають раціонально-позитивістські гілки реалістичної традиції /неоакадемізму, соцреалізму/. В свій час філософія символізму підготувала ґрунт для розвитку і оприйняття нових мистецьких течій /кубізму, експресіонізму, конструктивізму.../, що еманують в сучасному творчому процесі. Наприкінці 80-х - початку 90-х рр. до символу теж суттєво поквальноється інтерес як з боку філософів, так і з боку митців, бо новий погляд на світ, дійсність в однаковій мірі хвилює і перших і других. Поширюється в культурологічних колах тлумачення теорій, котрі сширалося на символ /герменевтики, екзистенціалізму і деконструкції від Хайдеггера до Дерріда/. Незважаючи на те, що символізму як цільного послідовного стильового явища в Україні не було, його ідеї та прояви всеж відіграли надзвичайну роль в становленні нової естетики ХХ ст., без якої не з'явилися б авангард, зокрема феномен О.Архипенка, а зараз - постмодерністичні пошуки. В символізмі українські митці тонко відчули спадкоємність з романтизмом, народними, національними традиціями.

Однією із іманентно національних рис пластичного мислення дисертант вважає "візантинізм" /термін подається умовно/. Ця якість українських митців звертала на себе увагу багатьох закордонних діячів культури /Г.Аполінера, У.Боччоні, його згадує і Г.Рід, звертаючись до творів Архипенка/. З формальної точки зору дане поняття визначається домінуючою в предметному зображенні фігуративністю, що прагне до площинності або орнаментальності. В плані змістовному "візантинізм" уявляє світосприйняття, стражнем якого є інтелектуальна духовність, що і відрізняє його від твердої програмності західного модернізму /саме тому Захід бачив в українському мистецтві перш за все опіристуальністичність психології православно-християнського сенсу, що живиться біблейською історико-філософською концепцією світового процесу/. Звідси в творчості українських митців пластична техніка ніколи не

була самодостатньою: чуттєве сприйняття оточуючого світу зберігалося в самих формалістичних пошуках.

"Візантинізм" і досі пом'якшує постмодерністичні пошуки, повертаючи їх до реалістичного мистецтва, хоча б і у біоморфній транскрипції. Проте, в цілому, філософський синтез ідейно-духовного розвитку греко-римської культури, що закладений у підмурок національного світосприйняття неоплатонізмом, разом із містичною споглядальністю ісіхазму, який розбавлений іронічним само-скептицизмом сучасника доби постмодернізму – складає в українській скульптурі "новий образ світу" за допомогою оригінальної системи знаків і символів художньо-пластичної структури. Причому фігуративність в зображенні предметного світу і людини, як правило, залишається сакраментальною парадигмою. Тому артефакти, об'єкти "реді-мейд" як вид мистецтва не дістали в Україні власного природного розвитку.

Ще одна значна проблема, яку досліджує дисертант в цьому підрозділі, – спадщина О.Архипенка і сучасні новаційні пошуки.

Взаємозв'язок символу і пластики підштовхнуло колись Архипенка до авангардових експериментів, що кореспондують з стародавніми архетипами. Звертала на себе увагу зворотня закономірність: чим більш лапідарна була пластика, тим місткішим ставав образ, точніше – символ. Специфіку мистецтва кінця 80-х – початку 90-х рр. складає факт подолання раціональним мисленням залежності змістовного ряду образу від його предметно-візуального рівня. Завдяки цьому не тільки авангардове, але і неореалістичне мистецтво здобуло іншу естетичну основу, позбавившись номінативності. Пластичні новації Архипенка, а головне – православно-християнський сенсуалізм митця, своєрідно віддзеркалювалися в сучасних напрямках української скульптури, знаходячи окремі типологічні паралелі.

Дисертант зупиняється і на ренесансно-барокових ремінісценціях в сучасній скульптурі, зокрема архетипу надгробка /"П'єдестал Еросу"/1992/ О.Владимірова, "Плач України" /1991/ В.Федорюка/; а також на функціональній ролі кольору в структурі твору. Поліхромія використовується не тільки як розфарбування скульптурної маси, але часто-густо як автохтонний емоційно-семантичний елемент, що поширює трьохвимірність пластичного простору з верхньої площини в її глибину.

Також розглядаються деякі напрями в мистецтві української

діаспори, зокрема естетика "нових річників" в Об'єднанні мистців-українців в Америці /групи "Моноліт", "Васаг"/. Ці явища порівнюються з мистецтвом материкової України.

Таким чином, якщо до серед.80-х рр. авторський образ в пластичності виявлявся винятково в індивідуальних тлумаченнях реалістичної традиції на тлі уніфікованого творчого методу з більш-менш виявленим тяжінням до поліфонії, то з II пол.80-х рр. суть авторського образу виступає в самому типі художнього мислення, тобто демократизація художньо-образної структури твору повернула її до суб'єкту за межею заідеологізованості.

ГЛАВА II "ПОШУКИ УКРАЇНСЬКИМИ СТАНКОВІСТАМИ НОВОЇ ЕСТЕТИКИ ПЛАСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ" містить 3 підрозділи. Неординарні художні засоби пізнання і засвоєння оточуючого світу, оцінка буття як суспільної і філософської категорії, разом з формально-пластичними новаціями, українська скульптура почала інтенсивно осягати з II пол.80-х рр. Відродилися та здобули подальшого розвитку творчі концепції, що ґрунтуються на принципах феноменології, психоаналізу і екзистенціальної культурології, які детермінують складний емоційно-інтелектуальний характер художнього мислення, яке вже не регламентоване сюжетно-тематично предметно-візуальним образом.

Мистецтво Галичини рефлексивніше відгукнулося на зміни в суспільстві та культурі, відроджуючи місцеві традиції. Наприкінці 80-х рр. на Львівщині виникає мережа об'єднань: "Центр Європи", "Шлях", "Товариство незалежних українських художників", "Клуб українських митців". Скульптори Галичини /П.Старух, Г.Кудлаєнко, В.Ропецький, Я.Дзюків, В.Ярич та ін./ знаходять творчий повстох у високодуховній християнській моралі, що в метафоричній формі звернена до людства і до конкретної людини.

Підрозділ II.І. "Плюралізм естетичних програм. Акцентація проблем культури пластичного мислення." Відхід від традиційних раціонально-позитивістичних засобів відображення до асоціативно-метафоричного, іраціонального мистецтва, яке в більшості випадків – безсюжетне, сугестивне, інтенсивно розпочався первісно в гротескових композиціях, автори яких з запізненням віддали данину "карнавалізму" 70-х рр. У першій пол.80-х рр. в експозиціях постійно з'являються твори, що присвячені цирку, ляльковому балагану, вертепу, де сміхова стихія всирала до себе двоїстість, альтернативність, невизначенність. Тема цирку завжди з'являлася з відчут-

ном гостротою на зламових ситуаціях мистецького процесу: на початок віку вона цікавила Пікассо, Цадкіна, Архипенка..., не минув її андерграунд 1960-1970-х рр., захопившись умовністю "другого світу", де розв'язуються усі суперечності. Не втратили вартості гротеск і циркова тема в українській скульптурі I пол. 90-х рр., причому вони продовжують існувати іноді в містичній іпостасі. Здаються привабливими концептуалістична клоунада, фантасмагорична вистава, котрі будуються на логіці алогізму в суб'єктивній авторській трактовці /композиції П.Антипа, О.Пінчука, О.Косткевича та ін./. Така схильність до антитези в тлумаченні всесвіту, людини властива саме національній свідомості, генетичній пам'яті, з'єднаній з "філософією серця" Г.Сковороди, М.Гоголя, П.Куліша, П.Кркевича. Таким чином, тема цирку якісно прогресує з часом до філософської свідомості буття і колізій віку.

Підрозділ П.2. "Мистецтво соц-арту, соцартизм" досліджує подальший розвиток досвіду "карнавалізму" але трансформованого в II пол.80-х -поч.90-х рр. в "естетику опору". Соц-арт прийняв антитетичність розуміння дійсності, законів суспільства зокрема, в спадщину. Його формально-змістовний прояв багатоманітний, проте обов'язково акцентування соціально-політичної спрямованості естетичної програми, що пояснюється рефлексією суспільства II пол. 80-х рр. на традиціоналістичну естетику, ідеологію в цілому. Соц-арту не можна відмовити в шуканні ідеалів, бо він тягнеться до Абсолюту, над-істини онтологічної та мистецької. При цьому шлях його пролягає крізь заперечення надособистих істин, ідеалів, правд, над-суб'єктивних ідей також. Митець ототожнює себе з філософом-концептуалістом, а свою творчість розглядає як засіб медитації. Часто предметом мистецтва стає неприваблива антиутопія, де світ є антисвіт, хаос персоналізується в антропоморфних, зооморфних гротескових істотах, що дуже нагадує концепцію світу І.Босха /"На човні"/1989/ П.Антипа, "Рибаноїд" /1990/ О.Пінчука/. Так соц-арт згодом втрачає публіцистичну інвективність і перероджується в свою іншу іпостась - соцартизм, де конкретні пороки, хибність законів життя суспільства трансформуються в споконвічну конфронтацію добра і зла у біблійному контексті /"Любов трансцендентальна"/1991/ М.Перепелиці, "Боротьба свідомості і підсвідомості"/1993/ О.Пінчука, "Вальцургієва ніч"/1990/ О.Капустяка/. На терені "естетики опору" здобули певну поширеність і артефакти /"реді-мейд"/. В даному напрямку інколи працюють П.Старух, В.Ле-

востан, О.Орябінський, В.Архипов, О.Бабак і О.Бородай та ін. Таким чином, мистецтво соц-арту – необхідний і вельми продуктивний шлях подальшого оновлення і розвитку пластично-образної структури української станкової скульптури перехідного періоду.

Підрозділ П.З. "Основні типи пластичного мислення і принципи організації художньо-образних структур" підводить підсумок дослідженню процесу демократизації художнього образу в українській станковій скульптурі і уточнює специфіку детермінації того чи іншого стильового напрямку в пластичній творчості. Дисертант виокремлює два головних типи: феноменологічний тип мислення, та сугестивний, що відповідає засобу "вільних асоціацій".

Перший визначає художню структуру творів, які орієнтуються на досвід традиції класичного реалізму. На цьому терені розгортається мистецтво II пол. XIX ст., мистецтво радянської доби, а також вже з іншими оціночними критеріями розвивається неореалістичне мистецтво 90-х рр., крайній вияв якого являє собою "реді-мейд". Феноменологічний тип є раціонально-позитивістичний тип мислення, котрий характеризується спрямованістю авторського образу до об'єктивної істини крізь "неупереджений" погляд на оточуючий світ: в концепції твору веде перед сам об'єкт, який нібито розповідає про себе та дійсність, а не суб'єктивна авторська версія тлумачення буття. Об'єктивне існування предмету зображення ретельно підкреслюється митцем як протиставлення до колись заідеологізованого мистецтва; воно вимагає естетичного засвоєння саме по собі: скульптор самоусувається, імітуючи "безособистий" монтаж. В той же час раціоналізм класичного реалізму, що прагнув до відображення внутрішнього емоційного стану героя, переступив "дозволену" межу і увійшов в ліричну суб'єктивність моделі, а це було вже прерогативою сугестивного мистецтва. Тому ліризм "відлиги" 60-х рр. не міг не завершитися екзистенціальною естетикою мистецтва серед. 80-х – 90-х рр. Цей факт свідчить про те, що феноменологічний тип мислення має подвійний характер: фігуративні раціональні структури або прямують до ускладненої концептуальності естетичних програм, еднаючись з трансцендентним "его", або – тотемізують "номінативну" образотворчість, при цьому не пориваючи міцний зв'язок семантики образу з предметно-візуальним рівнем твору. Феноменологічний тип мислення пояснює розвиток в станковій скульптурі такого жанру як натюрморт, а також поширення принципу інтелектуального колажу в пластичному рішенні твору.

семантику якого можна розглядати за допомогою "сутносної інтуїції", тобто з'ясувавши комунікативний зв'язок образів-знаків, інколи різномасштабних, бо вони не співвідносяться між собою ні в часі, ні в просторі /"П.Пікассо"/1986/ В.Протаса, "Віддзеркалення"/1990/ О.Рідного, "Присвячення"/1987/ Є.Прокопова/.

Другий тип мислення - сугестивно-іраціональний, відрізняється від попереднього саме домінантою в художній структурі об'єктивного образу, індивідуально-авторської аури почуттів, яка часто-густо підпорядковує собі окремішність об'єкту, моделі, вдачі героя. Чуттєво-сенсорні, інтуїтивно-асоціативні функції художнього образу, що довгий час були в занепаді, відроджуються знову на рівні інтелектуально-спірітуалістичного оприйняття. Колись концепцію "сугестивного мистецтва" розвив Оділон Редон одночасово із декларативними статтями М.Метерлінка, Е.Верхарна про символізм, що відкрило шляхи світовому авангардові ХХ ст. Саме тоді мистецтво звернуло увагу на світ сну, ефемерних фантазій, містики, іреальних змістовних конструкцій, де логіці мислення притаманне асоціативне інтуїтивне розпізнавання нечітких порухів душі, марень, почуттів... Причому воно намагалося уникнути чіткого символу близького раціональної логіки. Екзистенція такого образу не підлягає раціональним засобам пізнання і потребує сугестивної транскрипції, читання поза літературно-сюжетною оповідністю. Цей тип пластичного мислення може бути присутнім в нефігуративних, суто умоглядних структурах або у фігуративних, де форма прагне до реалістичності, але семантика - невербалізованої тактильності пластично-образної мови.

Відроджуючи творчий досвід О.Архипенка, синтезуючи його досягнення з сучасними експериментами вітчизняної і закордонної скульптури, українські митці щільно підійшли до кристалізації унікальної пластичної лінгвоструктури /"Невимовлені слова"/1990/ В.Романа, модульна скульптура О.Суходіта, А.Полоника, О.Рідного/.

Таким чином, мистецтво II пол.80-х - поч.90-х рр. не суперечить національній ментальності, а послідовно її втілює в творах мистецтва. Перехід від раціональних форм мислення до сугестивних встановив предковичну симетрію національної свідомості між раціональним /предметно-матеріальним/ та іраціональним /сугестивним, абстрактним/. Саме в цих межах функціонує сучасне мистецтво станкової скульптури.

У ПІДСУМКАХ викладаються основні положення і висновки до-

слідження. I. Типологія художньо-образних структур пластики 70-х - I пол.80-х рр. пов'язана з традицією класичного реалізму. Використовуються усі її стильові форми: від греко-римського мистецтва до межі XIX-XX ст. Пластика творів - номінативна, візуально-предметний образ переважає над семантикою, яка функціонує в межах психологічної розробки внутрішнього стану героя. Авторський голос або надособистий і підпорядкований об'єктивно-модельному відображенню моделі або прагне до діалогу з нею, надаючи твору якість художньо-образної поліфонії.

II. Традиція класичного реалізму, на терені якої виховувались молоді скульптори України, в радянську добу корелюється з офіційною естетикою, що обумовило постійні рецидиви натуралізму. Натуралістичній тенденції притаманна штучна монументалізація художньо-образної структури, де за педантичним стеженням пластичної анатомії моделі втрачався семантичний шар образу. Ця тенденція унаслідок консервативнішого потенціалу мистецтва соцреалізму, який здобув міжнародний масштаб.

III. Українські скульптори ухилялися від офіційної програмності, заглиблюючись у менш розвинуті традиції грецької архаїки, візантійської культури, ренесансно-барокового мистецтва, фолкlorу зокрема. Це обумовило ріст декоративних якостей пластики: поліхромії, умовності композиційно-просторових рішень, інколи навмисної деформації об'ємів задля пластичної акцентуації виразності образу, що складає творчий доробок неконформістського мистецтва.

IV. Конфронтаційна тенденція - андеграунд 70-х - I пол.80-х років спирається на сучасні досягнення світової авангардної пластики, в першу чергу - експерименти Архипенка. Це мистецтво з підвищеною суб'єктивністю авторського голосу. Об'єкт в структурі художнього образу втрачає лідерство, він стає умовним, знаковим. Проте інформаційний зміст та духовну енергію випромінюють і фактура, і силует, і просторові цезури, поліхромні і графічні елементи структури, а також - співвідношення динаміки та естетики пластичних рухів загальної архітекtonіки твору із характером внутрішніх поділів скульптурних мас. Розкутість формальних засобів спрямована на максимальне поглиблення асоціативно-сугестивної семантики твору поза літературно-сюжетною оповідністю. Усі ці якості української скульптури легалізуються в II пол.80-х рр.

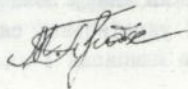
У. Необхідною зв'язуючою ланкою в процесі переорієнтації ціннісних критеріїв та послідовного перетворення естетичних програм - є мистецтво соц-арту, соціально-публіцистична інвективність якого походить від фольклорно-сміхової культури з її антистетичним світосприйняттям.

УІ. На початок 90-х рр. процес демократизації художнього образу завершується лідерством сугестивного мистецтва, яке звернено до онтологічного сенсу буття людини, але воно не протистоїть раціонально-позитивістичному мистецтву, а органічно переростає одне в одне. Українська скульптура за допомогою пластичного оновлення своєї лінійноструктури підійшла до вирішення першорядних культурологічних проблем православно-християнського сенсу зокрема.

УІІ. Художня та культурологічна ситуація, що склалася в Україні кінця ХХ ст., типологічно тотожна ситуації кінця ХІІ - початку ХХ ст., коли також мала місце ломка раціоналізуючого типу мислення в мистецтві та філософії, громадської думки в цілому, і коли був закладений міцний підмурок авангардизму, а отже і іраціонально-сугестивним художньо-образним структурам. Історична специфіка розвитку України надовго затримала природню еволюцію цих тенденцій, але реїдидив їх еманациї на сучасному етапі - у наявності,

По темі дисертації опубліковано такі роботи:

1. Дефіцит естетичної програми // Образотворче мистецтво. - 1989. - № 3. - 0,2 др.а.
2. Сучасна станкова скульптура. Від героїчного до пародійного. //Київ. - 1990. - № 5. - 0,7 др.а.
3. Шляхи оновлення сучасної української пластики // Тези конференції молодих вчених "Мистецтво та народна творчість кінця ХХ століття". - К. - 1990. - 0,1 др.а.
4. Підсумки симпозіуму в Очакові // Образотворче мистецтво. - 1992. - № 2. - 0,5 др.а.
5. Станкова скульптура України на рубежі 1980-1990-х років. // Українське мистецтвознавство-І. - К. - 1993. - 0,5 др.а.
6. Космічний динамізм мистецтва станкової скульптури. // Слово і час.-К. - 1994. - № 1. - 0,4 др.а.



AB 29.931