

УДК 76.071.1Нік(477–25)1980/1990"

РАННЯ ГРАФІКА НАТАЛІЇ НІКОЛАЙЧУК (1980–1990-ті роки)

Оксана Ламонова

У статті проаналізовано ранні офорти, лінорити та монотипії української художниці Наталії Ніколайчук.

Ключові слова: Наталія Ніколайчук, українська графіка 1980 – початку 1990-х років, ілюстрація, офорт, лінорит, монотипія.

Early etchings, linocuts and monotypes of the Ukrainian female artist Nataliya Nikolaichuk are analyzed in the article.

Keywords: Nataliya Nikolaichuk, Ukrainian graphic arts of the 1980s –early 1990s, illustration, etching, linocut, monotype.

У 1982 році Наталія Іванівна Ніколайчук закінчила Київський державний художній інститут (майстерня книжкової графіки професора В. Я. Чебаніка). Її дипломною роботою став цикл ілюстрацій до роману Павла Загребельного «Смерть у Києві». Технікою виконання був обраний офорт. Це було передбачувано – адже саме офорт став чи не найпопулярнішою технікою в українській графіці 1970 – початку 1980-х років.

Доволі несподіваним став уже самий вибір не так автора, як його роману для ілюстрування. Адже для молодої жінки-художниці логічнішим було б звернення до якогось «жіночнішого» твору П. Загребельного – наприклад, «Євпраксії» або «Роксолани». Але обрано було роман суто «чоловічий», із глибокою та складною проблематикою. Зазначимо, що «Смерть у Києві» не позбавлена і певних «ліричних ліній» (історія кохання лікаря Дуліба до боярині Марії та дівчини Ойки), але ілюстраторка свідомо та навіть дещо демонстративно ігнорує їх.

Цикл до роману П. Загребельного складається з творів різного формату. Поряд із масштабними і багатофігурними вертикальними композиціями, які сприймаються як монументальні «розворотні» ілюстрації («Вбивство Ігоря», «Битва», «Плач землі», «Князівські розваги», «Князь»), він включає й горизонтальні «сторінкові» ілюстрації, де в межах одного аркушу об'єднано менші за розміром сцени – іноді камерні за змістом, іноді радше символічні («Подорож», «Воїн», «Заклик», «Влада»). «Вертикальні» аркуші «Київ» і «Суздаль» містять також надані «крупним планом» портрети окре-

мих дійових осіб і навіть «карти-схеми». Отже, у циклі відчувається вплив одразу двох тенденцій, популярних в українській графіці «сімдесятих». Передусім, це ідея «розкнижування». Адже Н. Ніколайчук створює ілюстрації саме до роману (тексту), а не до його видання (книги)¹. Звичайно, офорти до «Смерті у Києві» цілком можливі й у книзі (хоча, наскільки нам відомо, спроби видати твір П. Загребельного з ілюстраціями Н. Ніколайчук не було). Але ще більш органічні вони саме у вигляді циклу «за мотивами», де власне роман – лише привід для роздумів над загальнолюдськими проблемами. І якщо для П. Загребельного нагальною є проблема влади, то для жінки-художниці Н. Ніколайчук на перший план виходить проблема людської жорстокості – поза політичної «доцільності» тих чи інших її проявів. У цьому контексті цикл офортів до «Смерті у Києві» розпочинає низку її «дисгармонійних» графічних творів, як от триптих «Конфронтація» (1990), «Розправа» (1994) тощо. Крім того, структура «вертикальних» ілюстрацій «Київ» і особливо «Суздаль» парадоксально нагадує про прийоми «монтажної» графіки. Поєднання тих чи інших сцен із «крупними планами» персонажів сприймаються як «репортаж з місця подій», хоча йдеться, звичайно, не про актуальні політичні новини, а про справи та людей XII ст. Отже, художниця усвідомлює (і демонструє), що ілюструє саме сучасний роман, присвячений питанням сьогодення, що не відміння його «історичності».

Офорти до «Смерті у Києві» мають доволі аскетичне, але водночас вишукане

ІСТОРИЯ

«кольорове рішення». Вони не є суто чорно-білими, оскільки доповнені «акцентами» брунатного, «сепійного» тону. Саме так зазвичай виділяються найважливіші, найбільш значущі деталі композиції. Таке «тяжіння до кольору» аж ніяк не є випадковим. Попереду у Н. Ніколайчук – чимало чорно-білих графічних творів, але на початку 1990-х років відбудеться спочатку звернення, а потім і майже остаточний перехід до кольорових і багатокольорових акварелей та живопису.

«Смерть у Києві» – роман не лише «чоловічий», але також гранично суворий і кривавий: його частини мають назви «Смерть перша. Суздаль» і «Смерть друга. Київ». Вже на перших сторінках йдеться про надзвичайно жорстоке вбивство київського князя Ігоря Ольговича, що вразило навіть сучасників². Відповідна ілюстрація («Вбивство Ігоря») має доволі просту й одночасно виразну, навіть ефектну композицію. Не так загадкові, як саме «анонімні» вбивці князя-ченця утворюють натовп, який щільно заповнює ліву та праву половини аркуша – такі собі два «крила» загального темного силуету, який дещо нагадує перегорнутого птаха. Вбивці не ховають своїх облич, вони зображені не менш індивідуалізованими й навіть «портретними», аніж дійові особи інших масових сцен, відтворених в ілюстраціях. Але одночасно усі ці «личини» якимось не затримуються, «змазуються» в пам'яті, залишаючи радше спогад про якусь спільну дію, швидку, злагоджену й страшну. Натовп навколо мертвого тіла пульсує й вирує, подібний до ворожої «протомаси», яка ще позбавлена думки, але вже наділена агресивною й негативною волею. На цьому тлі дещо акцентована сепійним відтінком оголена постать вбитого виглядає особливо беззахисною і трагічною. Виникає ще одна, надзвичайно вагома асоціація – із розп'яттям, щоправда перегорнутим, доповненим рисою додаткової покори (порівняймо із переказами про страту Апостола Петра). Нагадаємо, що сталося вбивство вже не правителя, а в'язня й ченця. Понад десять років розділяє «Вбивство Ігоря» і офорт «Розправа», присвячений безпосередньо євангельській темі. Але зазначимо,

що кроки у цьому напрямі були зроблені вже у першій великій самостійній роботі молодій мисткині.

Із загального, піднесено-монументального за настроєм ілюстративного ряду на перший погляд дещо випадає офорт «Князівська розвага», де перед бенкетуючими з'являються огидні, злі та дурні карлики Льоп і Шльоп³, блазні київського князя Ізяслава Мстиславича. Композиція «Розваги» доволі проста й логічна, навіть певною мірою «очікувана» – накритий скатертиною й заставлений дорогоцінним посудом стіл; за ним – князь та його оточення; перед ним – Льоп і Шльоп, зайняті своєю нескінченною та безглуздою бійкою. Звичайно, все це цілковито відповідає сторінкам роману⁴. Але одночасно виникають й інші несподівані асоціації. По-перше, «Князівська розвага» нагадує одну з ілюстрацій О. Івахненка до роману О. Купріна «Поєдинок», а саме «Суд честі»⁵. Причому йдеться не лише про «окремі структурні співпадання композиції, обумовлені сюжетом» (стіл – персонажі за столом – персонаж (персонажі) перед столом), але й про певні змістові акценти. Так, учасники Суду честі звинувачують Ромашова, але вища правда на його боці. Бенкетуючі князі знущаються з бійки огидних карликів, але насправді карикатурно «віддзеркалюються» в них, ведучи таку ж саму розлючену, таку ж саму нескінченну, але набагато кривавішу та безглуздішу «з точки зору Вічності» – боротьбу за київський «стіл».

Але ще очевиднішою і парадоксальнішою є подібність «Князівської розваги» до «Таємної вечері». Асоціація є не такою вже неможливою, як здається на перший погляд. Нагадаємо хоча б про символіку Розп'яття, доволі прозоро зашифровану у «Вбивстві Ігоря». До того ж на князівському бенкеті «розважаються» якраз 13 персонажів, згрупованих по троє (прийом, використаний у класичній «Таємній вечері» Леонардо да Вінчі).

Але, звичайно, йдеться не про просякнуту сумною символікою спільну трапезу однодумців, серед яких один – зрадник. Застілля Ізяслава Мстиславича – це радше блюзнірська «анти-Вечеря» чи, точні-

ше, «псевдо-Вечеря». Саме тому й очолює її не демонічний «анти-Христос», а лише несимпатичний, хоча й кмітливий володар. Утім, навіть очолює бенкет він доволі умовно, оскільки сидить не посередині, а третім із правого боку. Що ж до «групвання» інших персонажів – братів князя, його оточення та дружинників – то і воно виявляється умовним: ненадійним, несталим, сповненим внутрішньої неспокоїної динаміки. Тлом для бійки стає руйнування – щось вже розбите або пролите, падає зі стола скатертину, навалюються одна на одну й хитаються постаті. Навіть основу композиції – монументальну горизонталь столу – простромлює, немов блискавка, діагональ, яка зорозово пов'язує постаті таких «протилежних» персонажів, як Ізяслав і його блазні. У «Князівській розвазі» відбувається глумливе знуцання над чимось важливим і світлим. Над чим саме – визначити складно. Над любов'ю та повагою, що їх можуть і повинні відчувати люди одне до одного? Над тим, хто народився слабшим і, врешті-решт, просто дурнішим? Над людською природою взагалі? Це виявляється невизначеним, але відчувається безсумнівно. Кумедна, на перший погляд, побутова сценка стає болісно моторошною й починає не на жарт лякати.

Характерно, що серед ілюстрацій до «Смерті у Києві» чималу кількість складають сюжети, які можна визначити як символічні або умовні. Вони відтворюють не так конкретну подію (хоча їх, звичайно, можна «прив'язати» до того чи іншого уривку з роману), як стан або образ. Більше того: можна сказати, що такі офорти, як «Воїн», «Заклик», «Битва», «Влада», «Князь», «Плач землі» або навіть «Подорож» природно й органічно сприйматимуться поряд із будь-яким твором на київсько-руську тематику, не виключаючи й самого «Слова про Ігорів похід». Йдеться, звичайно, не про поверхове прочитання тексту П. Загребельного, а саме про той «принцип розкнижування», який вже згадувався вище. Згідно з ним, ілюстратор – не помічник автора, а його повноцінний партнер і навіть співрозмовник, який не так відтворює «засобами образотворчого мистецтва» сюжетні колізії першо-

джерела, як коментує їх і певною мірою навіть розмірковує над ними. Саме тому стають можливими фантастичні «летючі» воїни в офорті «Битва» або відверті альянзи на іконопис і книжкові мініатюри у «Подорожі», «Заклику», «Воїні», «Владі». Саме тому роботи, задумані як ілюстрації до конкретного літературного твору, набувають якостей станкової графічної серії.

Прикладом саме такої ілюстрації є офорт «Князь», тема якого – влада й народ – цікавить і автора «Смерті в Києві», але є ширшою та глибшою за конкретний роман, навіть вічною.

Так, надзвичайно характерною є вже сама сюжетна «розмитість» «Князя». Теоретично її героями можуть бути і той самий Ізяслав Мстиславич, і один із тимчасових володарів Києва Вячеслав Володимирович⁶. Але насправді ілюстрація містить підказку – князя зображено босоніж. Так входить у столицю лише один з можновладних героїв роману – Юрій Долгорукий⁷.

Але насамперед варто звернути увагу саме на «нюанси», які відрізняють ілюстрацію від відповідного уривку з роману. Найпомітніший із них – відмова від динаміки на користь монументальності. У тексті П. Загребельного Юрій *підіймається* до Києва крутим Боричевим узвозом⁸, тобто юрба киян (або чимала частина цієї юрби) і тим більше бані мають бути *над* князем. Художниця обрала інше композиційне рішення. Київські собори та церкви – дійсно над князем, але юрба городян – лише *за* і навіть *дещо під* ним. Більше того – вся побудова сцени є доволі умовною: Юрій має піднятися на київські пагорби, але стоїть до них спиною, звертаючись навіть не до киян, а до глядача. Офорт набуває *дещо* театрального характеру, що, втім, не зменшує його урочистості.

Аркуш не випадково має назву саме «Князь». Монументальна постать, що становить композиційний і смисловий центр ілюстрації – Володар в усіх позитивних значеннях цього слова: захисник, заступник, батько та ін. Жест Князя символічно повторює славетний жест софійської Оранти, який об'єднує, закликає, заспокоює та захищає водночас. Утім, важливішими

ІСТОРИЯ

здаються не так християнські алюзії образу (як це було в «Смерті Ігоря» і «Князівській розвазі»), як його чіткі зв'язки із київсько-руським мистецтвом. Звичайно, Н. Ніколайчук уникає прямого «цитуювання», але не впізнати першоджерело її спогадів і роздумів неможливо. Додатковою «підказкою» стає місто на пагорбах – це безсумнівний середньовічний Київ, доволі умовний, але добре знайомий за численними реконструкціями та (особливо) макетами. Утім, водночас це і Небесний град, акцентований іншим, «сепійним» кольором. Адже ключовий образ або настрої офорту – не політичний триумф, а радше тиха, зосереджена загальна молитва.

Щільна юрба киян навколо центральної постаті розсіюється на два крила. Це нагадує першу ілюстрацію до роману – «Смерть Ігоря». Фактично йдеться про композиційне римкування, навіть діалог цих двох офортів. Щоправда, буквального «віддзеркалення» не відбувається, але виникає чимала кількість виразних «паралелей»: центральна постать із розведеними руками, дві щільні купи людей з обох боків від неї. Зазначимо також, що в обох випадках головного героя (Ігоря – мертвого, Юрія – живого) оточує біла, прозора «аура» – сповнена щемливої самотності порожнеча в «Смерті Ігоря», своєрідний світський варіант «Фаворського світла» навколо обранця-володаря-помазанника – у «Князі». Утім, безсумнівна, навіть якась розчулена покора юрби на другому офорті не повинна вводити в оману, адже закінчується роман «Смертю другою» – отруєнням Юрія Долгорукого.

Через три роки (1985), під час навчання в аспірантурі Академії мистецтв СРСР (майстерня станкової графіки академіка М. Г. Деревуса) була створена серія «Наддніпрянська лірика». Технікою виконання художниця знову обирає офорт, але результат демонструє зовсім (певною мірою навіть демонстративно) інші можливості й грані її обдарування. Спільними були хіба що тяжіння до монументальності, що постійно і дещо парадоксально перепліталось з тяжінням до камерності, майже інтимності та певного символізму. Одразу зазначимо, що саме ці дві якості виявилися для

доробку Н. Ніколайчук надзвичайно характерними, а з середини 1990-х років стали основними.

«Наддніпрянська лірика» складається з п'яти офортів. При тому відчувається безсумнівне бажання зв'язати усю серію в цілісну «сюїту», об'єднану загальним внутрішнім ритмом – як змістовим, так і композиційним. Чотири з офортів – це «постаті на тлі природи», а п'ятий (аркуш № 3) – пейзаж, в якому сюжетно аналогічні, але значно менші за розміром персонажі майже «розтиняються». Не менш цікавою та плідною є також спроба піднятися над суто жанровим трактуванням сюжету і, так би мовити, закодувати його, перетворивши на символ. Саме тому молоду художницю не цікавлять портретні, а тим більше психологічні характеристики її героїв – вони всюди гранично умовні, хоча й не позбавлені певної виразності. Натомість виникають саме символічні сцени-образи – праця, краса, сім'я тощо.

«Наддніпрянська лірика» сповнена «спогадами» про творчість інших художників – як сучасників Н. Ніколайчук, так і класиків українського мистецтва. Так, аркуш 1 (селянки, що вмиваються) нагадує про досягнення бойчукістів. Аркуш 2 (дівчата на березі річки) – алюзія на одну з ілюстрацій Сергія Якутовича до роману О. М. Толстого «Петро І» («Купання царівни Наталії в Ізмайлові») та на офорт Г. Галинської «У затінку дерев» (1980). Аркуш 3 (пейзаж) «перегукується» із ілюстраціями О. Івахненка до кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» (особливо із пейзажною обкладинкою), а також – зі славетними пейзажами Г. Гавриленка, присвяченими пушкінським місцям. Усі ці паралелі не обов'язково є спеціальними чи навіть свідомими. Вони свідчать радше про напружений пошук молододу мисткинею власною художньою мовою та паралельно – образної системи.

Найкращий аркуш серії – перший, де дві майже симетрично схилені над водою жіночі постаті разом із купою верб на задньому плані утворюють просту й врівноважену фігуру, подібну до піраміди, але не гостроверхої, а складеної з трьох квадратів – двох і одного. Одночасно м'які й

ОКСАНА ЛАМОНОВА. РАННЯ ГРАФІКА НАТАЛІЇ НІКОЛАЙЧУК...

плавні вигини схилених постатей, річища струмка між ними та вербових гілок позбавляють композицію будь-якої геометричної сухості та надають усій композиції доволі простої, але безсумнівної гармонійності й навіть мелодійності. Аналогічні шукання відчутні й в аркуші 5 (сім'я в човні), але тут результати не такі вдалі. Постаць матері з дитиною на руках дещо «губиться» на тлі високих очеретів, а важкувата ліва частина зорозво «перевантажує» і дещо «завалює» композицію. Аркуші 2 (із купальницями) і 3 (пейзаж) композиційно перегукуються між собою. Обидва, на відміну від аркушів 1 і 5, побудовані не на горизонталях, а вертикалях, до того ж доволі динамічних. Суто «сюжетно» ними стають стовбури дерев, особливо тополь, але також і постаті напівоголених дівчат у аркуші 2. Поступаючись гармонійністю та мелодійністю аркушам 1 і 5, аркуші 2 і 3 виграють у внутрішній динаміці. Найменш цікавим у серії є аркуш 4. Суто сюжетно він перегукується з аркушем 2.

Серія «Наддніпряньська лірика» виявилася твором із великим майбутнім. Напружені дисонанси, а то й справжня трагічність офортів до «Смерті в Києві» мали своє (і досить тривале) продовження, але потім зникли з творчості Н. Ніколайчук. Водночас символічні постаті-образи, прості та ємні композиції, тяжіння до гармонії та мелодійності, загальний настрій урочистої і піднесеної тиші, зрештою, сама тема взаємопроникнення (на різних рівнях) людини та природи виникатиме все частіше у графічних аркушах і картинах художниці, аж поки не стане їхньою головною, визначальною складовою.

Одразу після «Наддніпряньської лірики» (вже у наступному році) відбулася рішуча відмова Н. Ніколайчук від офорту – найпопулярнішої техніки в українській графіці 1970–1980-х років – на користь лінориту. «Тотальне захоплення» ліноритом, пережите вітчизняними митцями у 1960-х роках, мало своїм логічним наслідком своєрідну реакцію, не позбавлену певної іронії. Звичайно, українські графіки, особливо з покоління «шістдесятників» (як от О. Губарєв, В. Перевальський), продовжували звертатися до лінориту, але художники, молодші

за віком, вважали його занадто відвертим і грубуватим для асоціативно-метафоричних творів епохи «тихого протесту».

Отже, нові твори Н. Ніколайчук стали доволі сміливою спробою, а саме – поєднати техніку із репутацією «плакатної» та суб'єктивні тонкощі, успадковані від «сімдесятництва».

Можливо, вперше це відбулося у серії «Будемо розумними» (1986). Подібну тему можна було б трактувати як екологічну (тим більше, що рік створення серії – рік Чорнобильської катастрофи, хоча, ймовірно, створювалася чи задумувалася вона раніше квітневих подій), але Н. Ніколайчук взяла дещо інший її аспект, водночас ширший і суб'єктивніший – гармонію людини та природи. Характерним є й те, що замість монументального, «космічного» трактування художниця віддає перевагу камерності, майже інтимності – що, звичайно, аж ніяк не зменшує ані важливості заявлених проблем, ані виразності їхнього втілення, але надає їм особливого, дещо «жіночнішого» звучання. Не випадково в основі композиції її аркушів зазвичай – пасивна горизонталь, якій надають схвильованого неспокою численні різноспрямовані діагоналі, а герої зазвичай лежать або ширяють у повітрі, не прямуючи угору.

На аркушах серії виникають і діють Чоловік (архетип поета, мудреця), Муза, Дріада, Птахи – живі або вбиті, Крилата людина, дерева, квіти. Вони мріють, розмірковують, сумують, забороняють. Сама «тканина» зображення ще не набула гармонійності та переконливості музики, але вже нагадує про поезію – настільки, що здається не так ілюстрацією, як свого роду графічним «акомпанементом» до невідомого вірша. Саме від серії «Будемо розумними» починається відлік доробку Н. Ніколайчук – такого, яким він є нині.

Бажання надати лінориту, з його жорстким і сильним штрихом (адже художниця працює саме штрихом, тобто лінією різної товщини, відмовляючись від плями так само, як і від кольору), ніжності та мелодійності відчувається й у наступній графічній серії – «Вдих життя» (1988), присвяченій темі материнства. У ній вгадується біблійна

ІСТОРІЯ

історія вагітної Агарі, яка була вигнана до пустелі і там врятована ангелом. Щоправда пустеля, в якій опиняється Героїня, є зовсім не жахливою порожнею, а містом, сповненим рясними рослинами і дружніми птахами, диханням, рухом, життям. І навіть джерело, що рятує від спраги, тут не диво, а радше логічна складова. Але майже на всіх ліноритах Героїня повернута до цієї привітної пустелі спиною так, що перед нею виникає білий простір, який сприймається не як повітря чи світло, а саме як порожнеча і самотність. Що ж до постійного і вірного помічника – Ангела, то Героїня його не бачить. Не бачить, коли він, величезний, торкається її плеча в Аркуші 1 й коли він, маленький, як дитина, приводить її до рятівного джерела в Аркуші 3. Напевно, Героїня в Ангела вірить; можливо, вона про нього знає, але бачать його лише глядач і, звичайно, художник. Усе це надає загальному настрою нової серії, урочистому та гармонійному, також відтінок неспокою та щемливої туги, гіркоти чи навіть болю. «Вдих життя» починає сприйматися як історія «сподівання без надії», хоча самий її сюжет є (особливо якщо згадати історію Агарі) нібито оптимістичний: мати врятована, дитина народилася і стане прабатьком могутнього народу. Але йдеться начебто про щось інше – надзвичайно відверте, майже інтимне, лише одягнене в зовнішні образи біблійного переказу. Саме таке, суто «авторське» трактування Н. Ніколайчук надаватиме традиційним сюжетам і надалі. Крім того, від Аркуша 1 «Вдих життя» можна розпочати відлік численних у творчості мисткині тлумачень Благої вісті – і як теми, і, частіше, як теми для варіацій. І, нарешті, у «Вдиху життя» (Аркуш 2) вперше виник образ Уквітчаної, що став для художниці одним із найулюбленіших.

Загалом серії «Будемо розумними» і «Вдих життя» можуть здатися доволі схожими. Але за два роки, що їх розділяють, відбулися й певні зміни. Лінорити художниці стали більш ліричними за тональністю та пластичнішими за формою⁹. Різкі діагональні штрихи, що окреслювали та утворювали форму у більш ранньому з циклів, змінилися на плавні, округлі лінії.

Образи й теми «Вдиху життя», звичайно, мали продовження, іноді дещо несподіване. Так, діалог Героїні з Ангелом виникає у ліноритній серії «Натхнення», створеному у 1989 році, тобто вже через рік. Щоправда, Ангел тут – це радше Муза, творчий геній, водночас благий і суворий, а Героїня – сама художниця (відповідний аркуш має назву «Автопортрет»).

«Натхнення» – роздум про творчість, чи не найвідвертіший в усій графіці Н. Ніколайчук. Зазвичай вона використовувала (і використовує) інші, більш піднесені та символічні його паралелі, не пов'язані безпосередньо з «матеріальними» пензлем і різцем, зокрема посвята, служіння, таїнство, обряд тощо. Але у «Натхненні» все набагато конкретніше. Звичайно, алегорія присутня й тут – адже відбувається співрозмова з Музою. Але головна героїня серії – саме Мисткиня, яка слухає, говорить і приймає рішення. Не випадково «Автопортрет» дається крупним планом, максимально наближеним до глядача, але одночасно – у профіль, тобто повернутим до Музи. Світ навколо цих двох жінок максимально лаконічний і незатишний. Його важко назвати грізним чи навіть суворим – радше він непринадний для життя. Утім, цей «оточуючий простір» подається буквально кількома штрихами, тому важко визначити, що перед нами – узбережжя океану чи пустеля, або взагалі якась інша мертва планета, тим більше, що залишається таємницею, яке саме світило важкою темною кулею нависло у порожнечі неба.

Дещо несподіваним є вже сама графічна мова серії – ніякого жіночого «плетення», тонких і гнучких ліній. Твердий і лаконічний штрих ліноритів «Натхнення» нагадує про твори українських «шістдесятників», особливо ранніх, зокрема Г. Якутовича і В. Куткіна, а ще більше про джерело їхнього натхнення – мексиканську графіку. Контрастне, навіть безкомпромісне зіставлення чорного і білого, даного до того ж великими площинами й «уламками», виразний лаконізм, урочиста, але внутрішньо гранично напружена монументальність – усі ці якості присутні у відносно небагатьох творах Н. Ніколайчук, і «Натхнення», безумовно, належить до їх числа.

ОКСАНА ЛАМОНОВА. РАННЯ ГРАФІКА НАТАЛІЇ НІКОЛАЙЧУК...



3. Ніколайчук Н. Князь. Ілюстрація до роману П. Загребельного «Смерть у Києві». 1982 р., офорт



4. Ніколайчук Н. Із серії «Наддніпрянська лірика». 1985 р., офорт

ІСТОРИЯ



11. Ніколайчук Н. Із серії «Натхнення». 1989 р., лінорит



12. Ніколайчук Н. Він і Вона (триптих). Бокові частини. 1990 р., лінорит



14. Ніколайчук Н.
Чорнобильська Мадонна.
1990 р., лінорит

Одночасно ця серія все ж таки ліричніша за, наприклад, створену в наступному році «Конфронтацію», побудовану за майже геометричними законами.

Ще одне продовження «Вдиху життя», а саме теми материнства (доволі рідкісної у доробку художниці), – лінорит «Чорнобильська Мадонна» (1990). Утім, нічого власне «чорнобильського» тут нібито й немає – хіба що напіврозмите Чорне янголя на другому плані. Постать самої Мадонни – монументальна й велична, але водночас зсунута у лівий бік, а її погляд відведений від глядача. Усе це надає композиції неспокою, який поступово зростає, перетворюючись нарешті у жах і відчай. Болісне відчуття посилює образ дитини, слабкої, хворої і якоїсь втомлено-байдужої. Це вже не Спаситель, а просто крихітний маленький хлопчик, який вимагає захисту й порятунку, але отримує від матері лише невпевнений, хоча й сповнений ніжності жест – вона нібито хоче, але не наважується торкнутися сина, не те щоб хоч чимось допомогти йому. У лінориті несподівано для творчості Н. Ніколайчук багато чорного, більше того – чорний утворює тут великі, поєднані між собою площини. Хустина та одяг Мадонни зливаються з чорним тлом. Складне штрихування на рукавах створює враження строкатого гаптування, але одяг все одно залишається траурним. Утім, і світлі фрагменти тла здаються «уламками» назавжди неплодній, мертвої землі.

Тема кохання у творчості Н. Ніколайчук, як це не дивно, – гостя ще рідкісніша, ніж тема материнства. В офортах до «Смерті в Києві» була рішуче відкинута вся «лірична лінія». Можливо, розгадка (або одна з розгадок) цього феномену – в самому трактуванні чи не найпопулярнішої теми «усіх часів і народів». Кохання у художниці – це завжди «діалог рівних». І навіть якщо двобій (зазвичай прихований, внутрішній) – то знов-таки рівних. Не виключення навіть лінорит «Двоє» (1988), де чоловік несе свою кохану через потік – адже досить лише уважніше придивитися і побачимо, що жінка лише «дозволяє собі бути слабкою», вірогідно, навіть «хоче уявляти себе слабкою», але насправді ні в чому не поступа-

ється героєві – і, якщо буде необхідність, здатна сама перенести його через потік. Вертикаль і діагональ, що лежать в основі композиції лінориту, утворюють разом конструкцію несталу й хитку, занадто перевантажену – ноша буквально виявляється чоловіку «не по силах». Саме тому «Двоє» випромінюють не лише відчуття ніжності й довіри, але й стриманого неспокою.

Ще відвертішим є триптих «Він і Вона» (1990). Власне кажучи, його сюжет – грихопадіння або вигнання з Раю, але художниця раптом розповідає якусь зовсім іншу історію, яку приблизно можна переказати так: жили собі в Раю самотній Чоловік і самотня Жінка; одного разу вони зустрілися – і пішли собі з Раю удвох.

У графіці Н. Ніколайчук небагато таких первісно-монументальних героїв, як ці Адам і Єва (якщо це дійсно вони). Їхні постаті однаково величні та однаково прекрасні. Водночас це образи, сповнені античної простоти, хоча відвертішими можуть здатися алюзії на мистецтво Давнього Єгипту (особливо щодо Єви). Це справді прапредки, зовнішня та внутрішня гармонія яких є недосяжною для нечисленних поколінь нащадків. Але ледь помітні рухи героїв не є випадковими – адже Адам відчуває жагу, а Єва замріяно розмовляє з птахом (а зовсім не зі Змієм!). Довершеність не означає самодостатності, тим більше вічної. Цікаво, що простір навколо Його та Її, на відміну від людських постатей, є на диво негармонійним. Складно навіть зрозуміти, що його утворює – трава? Чи може стовбури дерев? Так чи інакше, це – хаотичне й доволі агресивне плетіння з гострих ліній і невеликих геометричних фігур, переважно трикутників.

Композиція триптиху є надзвичайно простою та логічною: його бокові частини – це Він і Вона, звернені одне до одного у профіль. Герої не обмінюються поглядами і навіть взагалі не здогадуються про існування у Раю ще когось. Але на центральному аркуші Він і Вона вже разом залишають Едем. Чи сталася трагедія грихопадіння – невідомо й, відверто кажучи, у даному випадку не важливо. Утім, дерево з якимись плодами все ж таки з'являється, але воно – єдине дерево цього дещо загадкового незатиш-

ІСТОРИЯ

ного саду, який герої залишають назавжди. Ми не бачимо їхніх облич – можливо, на них сум і страждання. Але крокують герої спокійно та впевнено, а жест Адама свідчить лише про турботу й ніжність до подруги, яку він нарешті знайшов і вже ніколи не втратить.

«Він і Вона» – твір, автор якого, здається, відшукав відповіді на всі «одвічні» питання (чи, можливо, щиро вважав так на момент створення). Але майже одночасно (у 1990 р.) виник інший триптих, чи не найтрагічніший в усьому доробку Н. Ніколайчук, – «Конфронтація». «Екологічна» тематика внутрішньо пов'язує його з серією «Будемо розумними». Але ще міцнішими є, як це не дивно, зв'язки «Конфронтації» із окремими офортами «Смерті в Києві»: адже мисткиня повертається до проблеми безглуздої жорстокості та насильства, яке тепер відчувається як явище не просто страшне, але й тотальне.

І в романі П. Загребельного, і в ілюстраціях Н. Ніколайчук убивцям князя Ігоря немає ніяких виправдань, але цей злочин (як і чимало інших) скоюють люди, які керуються (чи так вважають) розумом і певним політичним розрахунком. Персонажі «Конфронтації» вбивають, тому що вбивство є незмінним законом природи, але водночас – безглуздим. Адже неважко помітити, що тварини з Аркушу 1 – *однакові*. Це зовсім не хижак і здобич – це, так би мовити, найближчі родичі. Їхня певна «видова розмитість» (ймовірно, це дикі свині) надає конфлікту необхідної «узагальнюючої умовності». Але це – все ж таки «двобій за інстинктом». Аркуш 3 – підвішений догори ногами мертвий олень з безсило висунутим язиком – наслідки вже людського полювання, що багато століть є всього лише кривавою розвагою. Аркуш 2, центральна частина триптиху, – це знов-таки мисливські трофеї, найпомітніший з яких – великий череп якоїсь могутньої гвинторогої істоти. Мисливців у композиціях «Конфронтації» немає, та й вони непотрібні. Адже йдеться не про той чи інший, навіть найжахливіший «екологічний злочин» (як, наприклад, у триптиху А. Чебикіна «Перехожі» – «Зрубали дерево», «Вбили птаха»). Йдеться

про загальне руйнування законів, на яких тримається світ. Важко сказати, «хто перший почав» – тварини або люди, але з чийої провини сталося перше вбивство. Усе інше – лише його наслідки. Можна навіть сказати, що триптих «Конфронтація» містить набагато більше від Гріхопадіння, аніж «Він і Вона».

Утім, якщо відволіктися від «морального» боку справи, триптих (власне аркуші 2 і 3) є першим у творчості Н. Ніколайчук прикладом натюрморту. Зауважимо: у даному випадку самий термін «натюрморт», тобто «мертва природа», трактовано буквально. Звичайно, суворі образи «Конфронтації» нібито й не мають нічого спільного з голландською традицією зображення розкішних «мисливських трофеїв». Але саме звернення до нового жанру виявилось для мисткині надзвичайно плідним. Щоправда, сталося це не одразу. Чорно-білих натюрмортів-ліноритів, крім двох аркушів «Конфронтації», у доробку художниці не існує. Лише через три роки виникне монотипія «Келих» (1993), найвиразніша особливість якої не повернення до перспективного жанру, а використання кольору, поки що лише червоного, у певному значенні такого ж умовного, як чорний і білий. І все ж таки червоний у «Келиху» – це передусім природний колір налитого у скляну посудину вина (можливо, що це й колір самого келиху), покладених зверху фруктів, навіть візерунків на клітчастій «шотландській» скатертині, яка раптом додає цій загалом урочистій композиції несподіваного відтінку домашнього затишку. «Келих» відкриває величезну низку «лірично-символічних» натюрмортів – спочатку акварельних, потім – живописних, сповнених кришталевого посуду, розкішних квітів і фруктів, а головне – багатозначущих, навіть загадкових предметів (дзеркала, келиха й чаші тощо).

Чорний, білий і червоний поєднуються ще в одній монотипії цього ж часу – «Розправа» (1994)¹⁰. Це одна із лаконічніших і водночас найтрагічніших робіт Н. Ніколайчук, авторська варіація на тему Розп'яття, що містить вже не символічний, а політичний і навіть публіцистичний підтекст. Адже замість трьох «канонічних» хрестів тут ви-

никає цілий ліс великих і малих. Простір, де відбуваються події, стає схожим вже не так на Голгофу, як на славетну литовську Гору Хрестів¹¹. Але якщо на пагорбі поблизу Шяуляй встановлюють свого роду «амулету на вдачу», то кожен із хрестів «Розправи» – це Розп'яття.

Облич розп'ятих ми не бачимо. Вони нібито й є, але роздивитися їх неможливо. Одночасно, незважаючи на умовність і навіть деякий схематизм зображення постатей, добре видно, що деякі з них мають (мали?) не лише руки, але й крила. Отже, це ангели, які не змогли, а можливо вирішили не рятуватися і загинули разом з усіма.

Це «з усіма» в даному випадку – не просто речовий зворот. У червоно-біло-чорному просторі «Розправи» нікого, крім розп'ятих, взагалі немає! Звичайно, цьому можна дати цілком побутове пояснення: стратили і пішли (бо втомилися – стільки хрестів!). Ну а якщо живих взагалі не лишилося? Спочатку люди розіп'яли ангелів, потім одні люди – других людей. Чи не є «Розправа» свого роду «людським» (та «ангельським») варіантом «Конфронтації»? Адже навколо страшного лісу хрестів – лише чорна спалена земля і червоне страшне небо, сповнені всесвітньої пожежі, і все це – однаково мертво. «Розправа» – не лише найтрагічніший твір Н. Ніколайчук. Це чи не єдиний її твір, цілковито позбавлений будь-якої надії. У кращому випадку відбувається апокаліптичне знищення всього, але чи відродиться з цього попелу щось нове та, головне, зовсім інше – поки незрозуміло.

Набагато пізніше, на підсумковій виставці «Українська графіка ХХ століття»¹² Н. Ніколайчук була представлена саме як автор офортів та ліноритів¹³. Але насправді вже у 1994 році, коли були створені «Келих» і «Розправа» – в її творчості відбуваються навіть не зміни, а «тектонічні зсуви». Мисткиня залишається графіком, але графіка як друк (офорт, лінорит, монотипія) цікавить її все менше. І, навпаки, все більше уваги приділяє Наталія Ніколайчук графіці як малюнку, а також двом технікам, остаточно приналежність яких до графіки або до живопису й досі залишається під питан-

ням: акварель і гуаш. Власне для художниці вони стали живописними техніками чи такими, що призвели до живопису, причому живопису з точки зору техніки – найтрадиційнішого: полотно, олія. Крім того, відтепер мистецтво Н. Ніколайчук стало кольоровим, більше того – різнокольоровим і багатокольоровим. Графік, яка майже десятиліття «розмовляла» лише мовою чорного та білого, вдало будує доволі складні колористичні поєднання. Але, мабуть, найрадикальнішою стала зміна кола сюжетів. Не можна сказати, що вона стала абсолютно несподіваною. Чимало спільного можна знайти у нових творах із серіями «Будемо розумними!», «Вдих життя», «Натхнення», триптихом «Він і Вона». Але лише тепер Н. Ніколайчук нарешті увійшла у власний простір, із власними законами, і населила його власними персонажами – ангелами, дівами, птахами, квітами та хмарами.

Художниця зізнається: «За моєю думкою, в основі всіх творчих процесів лежать основи гармонії в образотворчому мистецтві, композиція, композиційна режисура. Стрижнем професійної художньої освіти є знання закономірностей побудови композиції, яка об'єднує художній задум, ідею твору, архітектоніку композиції і засоби виразності» [11]. І додає: «Відродження дало мені гуманізм, романтизм – сюжети та символи, модерн – ритм, а експресіонізм – композиційну пластику» [11].

Примітки

¹ Зазначимо, що окремі складові «вертикальних» ілюстрацій можуть трактуватися також і як заставки.

² Ігор Ольгович був правнуком Ярослава Мудрого (через батька Олега Святославовича і діда Святослава Ярославовича). Успадкував київський престол від старшого брата Всеволода Ольговича (1146 р.), але князував лише два тижні. Після програної битви на Надовому озері (під Києвом) з Ізяславом Мстиславичем (Ізяславом II) потрапив до в'язниці («порубу»), а пізніше прийняв чернецтво. У 1147 році був жорстоко вбитий повсталими киянами. У православній церкві вшановується святим у лику благовірного. Наведемо також відповідний уривок із роману П. Загребельного: «Ті, за воротами, вдерлися в княжий двір, побачили вмить Ігоря, вибили двері в кухових сінях, стягли князя вниз і тут, коло краю сходів, добили його і за ноги потягли через Бабин торжок до Десятинної Богородиці, мовби наміряючись кинути

ІСТОРИЯ

труп перед тою великою святинею. Кому здавалося, що Ігор ще живий, той бив князя далі, так що коли й справді він зберігав у тілі якісь крихти життя, то розгубив їх на Бабиному торжку вже навіки. Віз якийсь трапився на путі, запряжений дохлою шкапою, тоді вбивці змінили свій намір, кинули труп на воза, самі теж позіскакували туди й звеліли хазяїнові везти їх з їхньою страшною поклажею на Поділ. Там на торговищі скинули труп князів у бруд і щезли безслідно, мовби їх і не було ніколи, мовби то й не кияни вчинили зло, а якась наслана лиха сила. І хоч ніхто не бачив, щоб хтось підходив до вбитого, та невдовзі той виявився нагим, наче при народженні, і казали, ніби потай приходили благовірні й одривали від одягу вбитого собі по шматочку во спасіння й зцілення, аж поки й геть оголили труп» [3, с. 25].

³ «Зрання Ізяслав звелів поставити перед собою карликів Льопа й Шльопа. Їх возили за ним усюди <...>. Карликів возили в двох клітках, зроблених з міцного дубового пакілля, і хоч обидва вони були однакові на зріст – не більші за лікоть звичайного чоловіка, клітки навмисно були зроблені неоднакові. У Льопа більша, у Шльопа майже вдвічі менша. Цим підтримувалася вічна ворожнеча між карликами. Бо Шльопа заздрив Льопові, вважаючи, що має право на таку саму клітку, як і той. А Льоп жив у вічному страху, що Шльопові справді вдасться або відібрати його клітку, або домогтися собі такої самої завбільшки, отже, зрівнятися з ним, Льопом, на що Шльопа через свою убогість і мізерну душу не мав ніяких підстав. Тож коли їх випускали з кліток і ставили перед очі князеві, карлики вмиг зчеплялися між собою, валили один одного в багнюку, билися до крові, до знесилення й розпуки <...>» [3, с. 72].

⁴ Наводимо відповідний уривок: «Сказано вже, що сьогодні вранці Ізяслав до сніданку звелів показати карликів. <...> Льоп і Шльопа, витрушені з кліток просто на зелену луку, відразу кинулися один на одного і на втіху князям та дружинникам взялися до свого звичного діла з таким завзяттям, що вмиг змісили собі під ногами траву, а тоді, мовби ждучи, поки під ногами зачавкотить грязюка, стали валили один одного в багновисько, качалися в ньому, неначе дикі кнурці, постогнували й похекували, підвивали й кляли, скреготіли зубами, шморгали носами, плакали від злості, що жодному не дано втоптати в болото супротивника так, щоб той уже й не підвівся і не зворухнувся. Сумне й ганебне для людської природи видовище являли ті два недоростки, яким відміряно було так скупо тіла, зате щедро наділено їхні душі злістю, заздрощами і нікчемністю. Таких би пожаліти або хоч не помічати їхньої убогості, а не виставляти на глум, та ще й перед очі можних всього світу. Та що подієш, коли роблено це за велінням самого великого князя київського, який хотів бодай трохи розважитися, бо ж не знав ніяких радощів у житті відтоді, як винувся здобувати собі стіл спершу переяславський, а потім київський. Походи, походи, походи... І поки карлики били один одного до крові й затоптували в багнюку, між князями та їхніми воеводами мовилося знов про походи» [3, с. 73].

⁵ О. Івахненко виконав свої офорти до «Поєдинку» у 1980 році, тобто теоретично Н. Ніколайчук могла знати їх. Утім, це припущення ще потребує перевірки.

⁶ Вячеслав Володимирович (1083–1154) – син Володимира Мономаха, отже, брат Юрія Долгорукого і дядько Ізяслава Мстиславича. Був київським князем у 1139, 1150 і 1151–1154 роках. У романі зображується як «старий і добрий».

⁷ Наведемо відповідний уривок з роману: «Він зсів з коня коло початку Боричевого узвозу, і всі, хто його супроводжував, теж позідали з коней. Тоді Юрій глянув угору, на золоті верхи соборів, на зелені вали Києва, на вічне сонце над ними і покликав свого вірного Вацьо: – Стягни з мене чоботи. – Сів просто на землю, і Вацьо вправно зсмикнув з обох князівських ніг чоботи, гадаючи, видно, що Долгорукий хоче для такого урочистого випадку озутися нові, коштовні, особливі, які вірний його слуга віз аж із самого Суздаля; але князь не став ждати нової взувачки, він легко став на ноги і пішов угору узвозом босий, ступаючи легко і пружно і водночас якимось мовби пустотливо, ніби малий хлопчик. <...> і кияни, зворушені такою шанобою до їхньої землі, ще голосніше закричали: «Долгорукий! Долгорукий!». Хто старший, той плакав од такого видовиська; <...> Земля під ногами в Юрія була тепла й м'яка, як у далеких літах дитинства <...> Земле мила! <...> Земле моя!» [3, с. 366–367].

⁸ Це приблизно сучасна траса київського фунікулера. Зараз Боричевим узвозом називають його «фрагмент» від вул. Боричів Тік до вул. Набережна-Хрещатицька.

⁹ Саме на «пластичність» звертали увагу мистецтвознавці, які писали про творчість Н. Ніколайчук, як от І. Волощук («Цікаво в техніці монотипії виступила Н. Миколайчук, з характерною для неї пластичною організацією аркуша» [1, с. 26]). Щоправда, прізвище художниці вказано тут з помилкою.

¹⁰ Ця монотипія має також іншу назву – «Зрада».

¹¹ Славетна і дещо загадкова пам'ятка неподалік від литовського міста Шяуляй – пагорб, на якому розташовано (за дуже приблизними підрахунками 1990 р.) більше ніж 50 тис. хрестів різних форм і розмірів. Час виникнення Гори хрестів визначають дуже по-різному: від Середньовіччя до 1830-х років. Щоправда, пам'ятка ніяк не пов'язана з кладовищем чи будь-якими негативними явищами. Навпаки – той, хто залишить свій хрест на Горі, може розраховувати на успіх і вдачу.

¹² Ця виставка відбулася в Національному художньому музеї України в 2000 році і включала 300 творів.

¹³ Куратор виставки О. Лагутенко пише: «На дві лінії можна розподілити й станкову графіку 1980-х. Одна позначена прагненням майстрів до все більшої технологічної складності виконання роботи, що очевидно в офортах О. Аксініна, А. Чебікіна, В. Бахтова, В. Іванова-Ахметова, Г. Верещагіна, Н. Ніколайчук. <...> Так само, як і офорт, різноманітно проявляє себе сучасна ліногравюра – у гротескових мораліте Б. Сороки, у опартівських композиціях О. Кірпенко, у романтичних видіннях раю Н. Ніколайчук» [4, с. 58–59].

ОКСАНА ЛАМОНОВА. РАННЯ ГРАФІКА НАТАЛІЇ НІКОЛАЙЧУК...

Джерела та література

1. Волощук І. Всеукраїнське триєнале «Графіка–97». *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 25–27.
2. Історія українського мистецтва / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник., наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
3. Загребельний П. Смерть у Києві. *Загребельний П. Твори : у 2 т.* Київ : Дніпро, 1984. Т. 2. 663 с.
4. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. *Образотворче мистецтво*. 2000. № 1–2. С. 56–59.
5. Ламонова О. Пышная театральность – не помеха цельности. *Киевские ведомости*. 1996. 1 апреля.
6. Ламонова О. Перший «дотик весни». *Вечірній Київ*. 1998. 31 березня.
7. Ламонова О. Коли ж настане весна в душі?.. *Культура і життя*. 1998. 29 квітня.
8. Ламонова О. Не розшифруйте символи, вони – для душі. *Україна молода*. 2000. 16 травня.
9. Ламонова О. Три грані творчості. *Самостійна Україна*. 2000. 30 травня.
10. Ламонова О. Девы и ангелы Наталии Николайчук. *День*. 2000. 7 декабря.
11. Ламонова О. Поэзия правды в искусстве. *Деловая Украина*. 2001. 26 января.
12. Ламонова О. Гармония любви и красоты. *Деловая Украина*. 2003. 7 февраля.
13. Ламонова О. Творчість Наталії Ніколайчук: Шлях до істини та гармонії. *Наука і суспільство*. 2006. № 3–4. С. 46–48.
14. Ламонова О. Шлях до істини та гармонії: Творчість Наталії Ніколайчук. *Наталія Ніколайчук. Шлях до гармонії : Каталог*. Київ, 2006. С. 6–8.
15. Ламонова О. Весь мир – театр! *День*. 2010. 4 ноября.
16. Ламонова О. Театральні образи Наталії Ніколайчук. *Наука і суспільство*. 2010. № 11–12. С. 64–65.
17. Ламонова О. Вічний пошук гармонії та духовності: Мистецтво Наталії Ніколайчук. *Наука і суспільство*. 2015. № 3–4. С. 69–70, 73–74.
18. Ламонова О. Офорти та лінорити Наталії Ніколайчук. *Наука і суспільство*. 2018. № 3–4. С. 70–71, 74.
19. Наталка Ніколайчук. Живопис. Графіка (Художники України) : Каталог. Київ, 2011. 16 с.

References

1. Voloshchuk I. (1997) Vseukrayinske triyenale «Hrafiika–97» [The All-Ukrainian Triennale «Graphic Arts–97»]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Visual Arts], no. 3–4, pp. 25–27.
2. Skrypnyk H. (ed.-in-chief), Kara-Vasylyeva T. (sci ed.) (2007) *Istoriya ukrayinskoho mystetstva* [The History of Ukrainian Art]. Kyiv: M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine, Vol. 5: *Mystetstvo XX stolittia* [The XXth-Century Art].
3. Zahrebelnyy P. (1984) Smert u Kyievi [Death in Kyiv]. *Zahrebelnyy P. Tvory: u 2 t.* [The Works in Two Volumes]. Kyiv: Dnipro, Vol. 2, 663 pp.
4. Lahutenko O. (2000) Ukrayinska hrafiika XX stolittia [The XXth-Century Ukrainian Graphic Works]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Visual Arts], no. 1–2, pp. 56–59.
5. Lamonova O. (1996) Pyshnaya teatralnost – ne pomеха tselnosti [Pompous Theatricality is not a Hindrance to Integrity]. *Kievskiyе vedomosti* [The Kyiv Bulletin], April 1.
6. Lamonova O. (1998) Pershyy «dotyk vesny» [The First «Touch of Spring»]. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], March 31.
7. Lamonova O. (1998) Koly zh nastane vesna v dushi?.. [When Will the Spring Bloom in My Heart?..]. *Kultura i zhyttia* [Culture and Life], April 29.
8. Lamonova O. (2000) Ne rozshyvrovuyte symvoly, vony – dlia dushi [Do not Decipher Symbols, They are Destined for Soul]. *Ukrayina moloda* [Young Ukraine], May 16.
9. Lamonova O. (2000) Try hrani tvorchosti [Three Facets of Creation]. *Samostiyna Ukrayina* [Independent Ukraine], May 30.
10. Lamonova O. (2000) Devy i angely Natalii Nikolaychuk [Virgins and Angels of Nataliya Nikolaychuk]. *Den* [The Day], December 7.
11. Lamonova O. (2001) Poeziya pravdy v iskusstve [The Poetry of Truth in Art]. *Delovaya Ukraina* [Business Ukraine], January 26.
12. Lamonova O. (2003) Garmoniya liubvi i krasoty [The Harmony of Love and Beauty]. *Delovaya Ukraina* [Business Ukraine], February 7.
13. Lamonova O. (2006) Tvorchist Nataliyi Nikolaychuk: Shliakh do istyny ta harmoniyi [The Creation of Nataliya Nikolaychuk: A Path to Truth and Harmony]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 3–4, pp. 46–48.
14. Lamonova O. (2006) Shliakh do istyny ta harmoniyi: Tvorchist Nataliyi Nikolaychuk [A Path to Truth and Harmony: The Creation of Nataliya Nikolaychuk]. *Nataliya Nikolaychuk. Shliakh do harmoniyi: Katalog* [Nataliya Nikolaychuk. A Path to Harmony: A Catalogue]. Kyiv, pp. 6–8.
15. Lamonova O. (2010) Ves mir – teatr! [All the World's a Stage!]. *Den* [The Day], November 4.
16. Lamonova O. (2010) Teatralni obrazny Nataliyi Nikolaychuk [Theatrical Images Made by Nataliya Nikolaychuk]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 11–12, pp. 64–65.

ICTOPIA

17. Lamonova O. (2015) Vichnyy poshuk harmoniyi ta dukhovnosti: Mystetstvo Nataliyi Nikolaychuk [The Perpetual Search for Harmony and Spirituality: The Art by Nataliya Nikolaychuk]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 3–4, pp. 69–70, 73–74.

18. Lamonova O. (2018) Oforty ta linoryty Nataliyi Nikolaychuk [Etchings and Linocuts by Nataliya Nikolaychuk]. *Nauka i suspilstvo* [Science and Society], no. 3–4, pp. 70–71, 74.

19. (2011) *Natalka Nikolaychuk. Zhyvopys. Hrafika (Hudozhnuku Ukrayiny): Kataloh* [Natalia Nikolaychuk. Paintings. Graphic Works (Artists of Ukraine): A Catalogue]. Kyiv.

SUMMARY

The article is dedicated to the early works of modern Kyiv female artist Nataliya Nikolaichuk. In 1982, immediately upon graduating from the Kyiv State Art Institute (nowadays – the National Academy of Fine Arts and Architecture), she has created a series of illustrations for P. Zahrebelnyi novel *Death in Kyiv* in the etching technique. She has investigated the problem of not so much power, but unreasonable and unjustified human cruelty via artistic means. In the technique of eau-forte the painter has also created the series *Over Dnipro Lands' Lyricism* (1985). In the following years Nataliya Nikolaichuk has worked almost exclusively in the linocut technique. Linocut has been very popular kind among Ukrainian graphic artists-Sixtiers. Nevertheless, in the next decades its popularity has diminished considerably. Nataliya Nikolaichuk has strained to combine conventional features of linocuts, their somewhat coarse force and a little placard expressiveness with poetic character and lyricism characteristic. She has endeavoured to make this graphic technique capable for reproduction and embodiment of the most subjective thoughts and feelings, hopes and emotions. Her attention is drawn to the themes of the necessity of harmonious coexistence between man and nature (series *Let's Be Wise* (1986)), love (*A Pair* (1988) and triptych *He and She* (1990)), maternity (series *Taking a Breath of Life* (1988), creation (series *Inspiration* (1989)). At the turn of the 1980s and 1990s the dramatic effect of the artist's works has become maximally stronger and sharper. Such really tragic sheets (linocuts and monotypes) as *Chornobyl Madonna* (1990), *Reprisal* (1994) and triptych *Confrontation* (1990) have come into being. Meanwhile, Nataliya Nikolaichuk has started to use colour in her works. At first the artist has employed exclusively red, which functions are rather symbolic and decorative; however, since the early 1990s, she has applied readily to complicated and refined colouristic designs. Watercolours, gouache and oil painting have become techniques for them. Current works of the artist are full of symbolism. Resounding crystal colouring and harmony, practically melodiousness of composition are their typical features. Yet, it seems to be impossible to comprehend Nataliya Nikolaichuk modern works without the consideration of her early etchings, linocuts and monotypes.

Keywords: Nataliya Nikolaichuk, Ukrainian graphic arts of the 1980s – early 1990s, illustration, etching, linocut, monotype.