

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 7.01:73.03 (477)

Олександр **Гончарук**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри монументально-декоративної скульптури Львівської національної академії мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4516-9518>

Портретна скульптура Львова на межі модернізму та постмодернізму

Анотація. У статті осмислено основні вектори розвитку портретної скульптури Львова початку XXI ст. Визначено зміни, які відбуваються у мистецтві, де формується новий простір, у якому портретна скульптура стає об'єктом збереження і передачі інформації. Доведено, що візуалізація сторінок української історії відбувається переважно через постаті визначних діячів свого часу. Проведено аналіз низки джерел, пов'язаних з особливостями художньо-критичного осмислення складних творчих процесів, характерних для львівської скульптури розглянутого періоду. Автор наголошує на великих можливостях скульптури для створення глибоких портретних образів. Здійснено аналіз окремих творів львівських художників Володимира Одрехівського, П. Старуха, Р. Романишина, О. Денисенка та інших скульпторів Львова початку XXI ст.

Ключові слова: портрет, образ, скульптура, інформація, культура, художні особливості.

Постановка проблеми. Портретна скульптура Львова початку XXI ст. становить складне художнє явище, багате новачіями та справжніми творчими відкриттями. Сучасна портретна скульптура – це історія та культура людей і країни, увічнена в камені та бронзі. Процес її розвитку, образи й теми, пластична мова – усе це є віхами відображення життя суспільства. Високими художніми якістьми та глибоким психологізмом відзначаються скульптурні твори, що досягається високою мірою таланту митця, що надає їм велич, масштабне звучання

і суспільну значущість. Портретна скульптура сьогодення має морально-виховне та ідеологічне значення; особливо це актуально тепер, у час максимальної інтеграції культурних процесів і впровадження інноваційних технологій у різних сферах життя. У творах портретної скульптури сучасне відчуття естетики отримало зриме втілення і вагомі символи людської духовності зокрема та культури загалом, досягло свого апогею. У сучасному соціокультурному просторі простежується відсутність стильової єдності, руйнування системи синтезу мистецтв, втрата принципів ансамблевого містобудування. Об'єктивні історичні процеси призвели до зміни змісту портретної скульптури та її функціонування в інтер'єрі та міському середовищі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві останніх десятиліть спостерігається посилений інтерес до портретної скульптури, що стала предметом дослідження науковців [1; 2; 5; 6; 9]. Особливе значення для дослідження львівської портретної скульптури пострадянського періоду мають видання кінця 1980-х–1990-х р.: каталоги персональних і групових виставок зі вступними статтями, буклети, збірники, альманахи та статті в періодиці. Розвиток портретної скульптури Львова в контексті новітніх історичних досліджень є характерним прикладом загальних тенденцій, що, за думкою низки дослідників (Ю. Бірюльова [10], Л. Турчак [8], Н. Журмій, М. Протас, О. Голубця [3; 4], Р. Яцїва, С. Лупій та ін.) загалом відрізняють вітчизняний мистецтвознавчий дискурс. Аналіз таких пам'яток поки що залишається фрагментарним і не надто системним. Переважно дослідників цікавлять творчі пошуки окремих митців або проблеми розвитку регіональних шкіл і напрямів. М. Протас схильна розглядати процеси скульптуротворення у філософсько-культурологічних вимірах. Маємо власні дослідження у попередніх розвідках [5]. Отже, портретна скульптура Львова початку XXI ст. є мало досліджена.

Мета статті – дослідити характерні риси портретної скульптури Львова на межі модернізму та постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. Упродовж 1990-х – початку 2000-х років у львівському мистецькому середовищі відбуваються активні творчі процеси, зумовлені поєднанням двох тенденцій. Перша – парадоксальне, з погляду західноєвропейського мистецтва, повернення до течій модернізму-авангарду. Несподіване явище, яке не має аналогів і викликає зацікавлення зарубіжних дослідників, можна, однак, вважати цілком законним, адже українські художники знову звернулися до тих мистецьких течій, які на початку 1930-х років були заборонені радянським тоталітарним режимом [4, с. 144].

Друга тенденція пов'язана зі спробами експериментування у незнаних досі ділянках постмодернізму. Очевидно, згадані процеси знайшли своє відображення у сферах скульптури. Зазначимо, що згодом динаміка подій привела до того, що секція скульптури у Львівській організації Спільки художників України розділилася на дві частини – експериментальну скульптурну пластику та традиційну.

Новітні тенденції яскраво відобразилися у творчості низки художників. До них належить, зокрема, Володимир Одрехівський, який завжди захоплювався творчою спадщиною знаменитого О. Архипенка, його геніальними відкриттями в ділянці пластики. Твори митця пронизані емоційністю, динамікою, вільною грою світлотіні та особливим, тісним контактом з навколишнім простором. Його скульптурний портрет «Дівчина із птахом» (2000) принципово відрізняється від ранніх творів, де переважав реалістичний підхід, копіювання натури, використання керамічних матеріалів, найчастіше шамоту (наприклад, «Жіночий портрет», 1988). Композиція виконана ніби на одному диханні, в органічному єднанні творчої думки та експресивного процесу ліплення [2, с. 34]. Створений образ несе відчуття спокою і водночас емоційного піднесення, злету мрій і прагнень. Голова дівчини злегка піднята вгору, риси обличчя узагальнено-стилізовані, усі площини обтінні, м'яко згладжені. Витончене шляхетне обличчя чітко вирізняється на тлі широко розвіяних, динамічно окреслених контурів волосся. Біля шиї дівчини ніжно притулена символічна фігурка пташки, яка створює цілісну паралель з пластичним рухом обличчя. Вона наче опирається на округлий діагональний об'єм частини плеча. Бронзове погруддя розташоване

на прямокутній мармуровій підставці. Складна текстура, нюансні сіро-зелені переливи мармуру вдало відтінюють і доповнюють блиск бронзи. «Дівчина із птахом» є своєрідним ідеальним втіленням юності, романтичної настроєвості, світлого й чистого бажання [2].

До художників, які постійно перебувають у пошуку, сміливо застосовують для втілення своїх пластичних задумів розмаїті матеріали, належить О. Капустяк. Оригінальністю трактування образу вирізняється, зокрема, «Портрет приятеля» (1992), у якому впізнаємо профіль львівського художника Івана Твердуна [3, с. 39]. Попри надзвичайну подібність портретованого, загальна концепція образу є модерністичною, несподівано нетрафаретною. Правильні риси обличчя чітко окреслені: високе чоло, прямиий, з горбинкою ніс, стулені вуста й округле підборіддя, посередині профілю – виразні обриси вуха. Проте завершення голови незвичне – зрізані, рвані контури в її верхній частині подані так, ніби череп відкритий. Авторське подання кріплення голови до масивної підставки також незвичне – вона стоїть на двох невисоких кілках, між якими утворюється пустота у формі підкови, що візуально перегукується із півкруглим заглибленням угорі. Скульптурний портрет змонтований на світлій прямокутній мармуровій підставці. Твір максимально наближає нас до портретованого, містить складний філософський підтекст, йому притаманне своєрідне трактування образу, підсилене неоднозначною психологічною настроєвістю.

Окреме місце в новітніх експериментах має постать П. Старуха. Крім скульптури, він вправляється у перформенсі, інсталяції, інсценізованій фотографії. Художник жваво реагує на зовнішні подразники, драматичне напруження нашого повсякденного життя. У його творах відображається все те, що хвилює сучасну людину, – суспільно-політичні парадокси, лицемірні обіцянки, пафосні пози й псевдогероїчні вчинки, які спричиняють апатію, зневіру або ж прагнення до порятунку. Таким порятунком для митця є найчастіше відверта іронія і гротеск. Вони можуть знаходити вираження у розмаїтих формах [8, с. 188–196].

Творчі задуми П. Старуха завжди вражають оригінальністю. Так, на початку 1990-х років він створює серію пластичних об'єктів на основі деформації дротяних ящиків, які за радянських

часів використовували для пакування скляних пляшок з молоком чи кефіром. Одна з його ажурних композицій – «Джаз» (1992) – нагадує погруддя музиканта, підняте на високій ніжці з п'яти вертикальних стрижнів [3, с. 105]. Саме «тіло» портретованого становить динамічне, пластичне дротяне плетиво, що нагадує легкий графічний ескіз, переведений у тривимірний простір. У певному ракурсі зображення асоціюється із персонажем у капелюсі, який тримає в руках музичний інструмент.

У кожному окремому випадку митець досконало обирає матеріал для реалізації свого задуму. Переважно він стає неодмінною частиною загального образного вирішення та сприяє виникненню певних асоціацій. Інколи художник поєднує різні матеріали, навмисно зіставляє їхні фактури й текстури, доповнює композиції розмальованими деталями. Один з прикладів – скульптура «Голгофа» (1997). Витончене аскетичне обличчя Христа тут протиставлене масивному прямокутному бруску, що сприймається як частина хреста. Обидві складові скульптури виконані зі світлої породи дерева, однак лицева частина голови вкрита позолотою. У такий спосіб автор прагне підкреслити чистоту й духовну цінність вчинку особи, яка жертвує собою заради людства. У міміці відчуваються глибоке страждання і водночас непереможна сила духовного спокою. Набір виражальних засобів свідомо обмежений, однак максимально доцільний.

Інший твір, під назвою «Венеція» (1998), митець виконує з каменю, що відразу ж викликає у глядача конкретну асоціацію з кам'яними спорудами старовинного міста. За розстановкою основних мас і контурними обрисами композиція нагадує погруддя з поверненим у профіль обличчям і загостреним вгору головним убором. Однак окремі деталі можуть вказувати на певні елементи урбаністичного пейзажу. Так, плечовий пояс із отвором посередині сприймається як міст, перекинутий через канал. Таке враження посилює сітка висіченого декору, що нагадує бруківку вулиці. Емоційну дію посилює застосування кольору – оранжево-теракотової барви на арці «моста» [1].

Наприкінці 90-х років минулого століття діапазон творчих пошуків у скульптурі значно розширюється. Зокрема, у об'ємній пластиці починають активно працювати художники, які принципово заперечують традиційний поділ

мистецтва на окремі різновиди та схиляються до своєрідного постмодерністичного універсалізму, вільного пересування творця у відкритому креативному просторі [5, с. 56–63]. Яскравими прикладами є постаті відомих львівських графіків Р. Романишина та О. Денисенка. Спочатку вони, oprіч графіки, захоплювалися малярством, а згодом перейшли й до скульптури: виконали низку оригінальних композицій, які можуть бути зараховані до портретного жанру [7, с. 73].

Починаючи від ґрунтового засвоєння традицій українського народного мистецтва, Р. Романишин згодом виходить у творчих пошуках на транснаціональний, загальнолюдський рівень, де відчутними можуть бути впливи різних культур. Характерний приклад – композиція «Король і королева» (1999), вирішена у вигляді чоловічого й жіночого погруддя [7, с. 73]. На перший погляд, глядач сприймає лише голову й плечовий пояс портретованих, однак маленькі ніжки в нижній частині бронзової пластики надають їй гротескного звучання, своєрідного ілюзорного руху. Риси обличчя узагальнені, позначені легким рельєфом. На противагу їм активно проникають у простір маленькі корони на головах, пронизані бронзовими прутиками. Останні можуть асоціюватися з бойовим списом у чоловіка чи заколками для волосся у жінки. Емоційне звучання твору вирізняється багатоплановістю і неоднозначністю.

Подібні пластичні характеристики властиві композиції «Мольфар» (2002). Вона немов би продовжує тенденцію постмодернізму у творчості Р. Романишина. Порожниста скульптура вирішена у вигляді дзвона. Усередині її масу утримує тонке вістря, що піднімається з підставки. Будь-який дотик до скульптури здатен породжувати дзвінкий звук, який, за давніми переказами, відганяє нечисті сили. Емоційне сприйняття образу посилює обличчя героя – зі злегка окресленим довгим носом, заплющеними повіками і ледь відритим ротом, який наче щось промовляє. Об'єм голови несподівано сплюснутий, розташований у горизонтальній площині, ніби паралельно до неба. Виходячи з реальних пропорцій, здається, що перед нами погруддя, однак гротесково маленька ручка з грабельками, щоби розганяти хмари, перетворює плечовий пояс на тулуб. Автор повністю відмовляється від реалістичних деталей і анатомічної подібності, даючи волю асоціаціям [7, с. 75].

З-поміж сучасних митців, які торують власний шлях, залишаючись у межах поступового розвитку обраної теми, виділяється постать О. Денисенка. Подібно до Р. Романишина, він реалізує свої творчі задуми паралельно в графіці, малярстві та мистецтві пластики. Художник свою творчість порівнює з «перегортанням стародруків чи якихось манускриптів або ... з екскурсією залами історичних музеїв» [6, с. 149]. Мабуть, саме тому його твори пронизані улюбленою темою середньовіччя, образами лицарів у обладунках чи казкових героїв, що можуть нагадувати романтичного Дон-Кіхота чи барона Мюнхаузена, словом – нескінченними мандрами в «хімерне минуле». Скульптуру в авторському виконанні, відлиту зазвичай у бронзі, О. Денисенко сприймає як трансформацію тривимірної графіки, як спробу виліпити персонажі графічних аркушів. Так, наприклад, скульптурна композиція «Людина-риба» (2000) сповнена таємничої загадковості, багатопланової алегорії [6, с. 129]. Гіперреалістичний образ воїна з далекого минулого виконаний досконало – загострені риси аскетично-худорлявого обличчя з відкритим ротом, пишними вусами, бакенбардами й гострою борідкою. На потилиці химерно заплетена косичка. Незважаючи на реалістичність подання деталей, замість очей бачимо отвори, тому обличчя частково нагадує маску. Асоціацію продовжує шолом на голові, створений у вигляді величезної риби з хижим ротом, великими плавниками й такими самими порожніми очима. Риба, голова й груди воїна ретельно пропрацьовані, збагачені численними деталями – проліплені складки, прикраси, ряди опуклих округлих бляшок, золотистий блиск яких ефектно виділяється на загальному тлі зелено-сирені патины [5, с. 56–63].

Аналогічні інтонації та технологічні прийоми знаходимо в образному вирішенні скульптури під загадковою назвою «Іворікс» (2002) [6, с. 125]. Композиція погруддя динамічно розгортається по вертикалі. Риси обличчя казкового героя витончені, а замість очей – знову отвори. На похиле, ніби зовсім не чоловіче плече звисає довга плетена косичка. Загострений конусоподібний ковпак, що нагадує водночас шапку клоуна з блискучою кулькою на кінці, перегукується з конусоподібною борідкою. Іронічно-гротескними є артистично підкручені вуса й особливо – розміри рук. Одна – немов би тримає тонкий іграшковий

спис, інша – маленький округлий щит. Ще мініатюрно-хімернішими є крильця на плечах героя та безліч декоративних деталей, полірованих гудзиків-прикрас на його одязі. Дещо абсурдне зіставлення перелічених складових відповідає постмодерністським настроям.

Частина скульпторів молодшого покоління у другій половині 1990-х – на початку 2000-х років схиляється до популярного на заході в часи постмодернізму гіперреалістичного трактування скульптури, нерідко з відчутними елементами гротеску [9]. У цей час у Львові з'являється низка пам'ятників, де портретна характеристика видатних персонажів має провідне значення. До таких належить постать Івана Труша авторства С. Олешка (1997). Необхідно насамперед зазначити, що ця скульптура є першим пам'ятником у Львові, який присвячений художникові, крім того, виконаний не за принципом гігантманії, а співрозмірний до зросту реальної людини та сприймається як наш сучасник, один з мешканців міста.

Митець відповідально підійшов до творення образу видатного художника, невтомного організатора мистецького життя Львова – реалістичне зображення відтворює надзвичайну подібність портретованого. У погляді художника відчувається висока інтелігентність непересічної особистості, його обличчя, зосереджене й водночас відкрите, приязне. Глибокі, ледь примружені очі, прямий ніс, стулені тонкі вуста обрамлені вузькими вусами й гострою борідкою. Довершує образ неодмінний і улюблений атрибут митця – високий крилатий капелюх. Маємо всі підстави вважати, що пам'ятник І. Трушеві є одним з кращих скульптурних вирішень у Львові. Його встигли полюбити львів'яни, він є зразком професіоналізму в поєднанні з творенням високого художнього образу артистичної творчої особистості.

На відміну від згаданої скульптури, у наступному творі С. Олешка – зображенні Швейка (2000) – домінують гротескні інтонації. Відомий герой пройнятих гумором творів чеського письменника Я. Гашека виконаний у бронзі, встановлений біля знаменитої у Львові «Віденської кав'ярні». Портретований сидить на звичайному кріслі, з кухлем пива в одній руці та люлькою у другій. Його голова ледь піднята вгору, повіки прикриті, а погляд спрямований вперед. Викликає посмішку великий округлий ніс, тонкі вуста, гостре, ледь задерте підборіддя і великі вуха тво-

рять жартівливий образ Швейка. Доповнює портрет незмінний аксесуар героя – шапка особливого покрою, характерна для австрійської армії. Вона накладає глибоку тінь на верхню частину обличчя. Скульптурний твір дуже вдалий, митець створив яскравий образ портретованого, передав його бравадний, дотепний характер, за що його полюбили містяни й гості Львова, які активно фотографуються біля фігури Швейка.

Популярні в часи постмодернізму гіперреалістичні підходи знаходимо у творчості молодого львівського митця Володимира Цісарика [10]. Варто згадати його окремі праці, які, однак, з'являються в місті дещо пізніше – після 2005 р. У кожній з них важливу роль відіграють яскраві портретні характеристики. Серед інших відзначимо пам'ятник Пікассо з виразними елементами гротеску біля одногоменного клубу, де бронзова постать знаменитого художника зображена оголеною, лише в шортах [3, с. 116]. Автор оригінально трактує проникливі та допитливі темні очі героя у вигляді глибоких отворів.

Інший твір присвячений видатній події в історії Львова – винаходу газової лампи. Постаті вчених розташовані біля фасаду старовинного будинку, у якому міститься відомий у місті ресторан «Газова лампа». Один із них сидить біля столу на тротуарі, другий виглядає з вікна й немов би звертається до колеги [7, с. 122]. Основу нестандартного пам'ятника становлять яскраві портретні характеристики з неодмінними атрибутами свого часу – укладанням вусів, волосся, кроєм одягу тощо.

Згодом художник звертається безпосередньо до портретного жанру. Його композиція під дивною назвою «Ш...ш...» – еліпсоподібної форми голова жінки, ретельно обв'язана хусткою, складки якої ритмічно повторюються в паралелях і дугах ліпленого рельєфу. На обличчі відкриті лише виразні очі, решта прикрита тонкою тканиною. До невидимих жіночих уст вертикально прикладений великий палець лівої руки, кисть якої ніби виринає з постаменту. Скульпторові вдалося узгодити параметри образного вирішення і матеріального втілення задуму, створити повнокровний символічно-метафоричний твір. У образі жінки автор передав стан спокою, гармонії та тиші, притаманний жіночій натурі.

Висновки. У другій половині 1980-х – 1990-х роках у мистецькому середовищі відбуваються

динамічні зміни, пов'язані з розвалом радянської тоталітарної системи й швидким освоєнням безмежного інформаційного простору. Так званий «творчий метод соцреалізму» втрачає провідні позиції, а незабаром відходить у небуття. Спостерігається своєрідна реанімація мистецьких течій модернізму і на перший план поступово виходить творчість художників-нонконформістів. Закономірно, що в скульптурі найбільшу інтригу становить звернення до новітніх формотворчих принципів, які відкрив на початку ХХ ст. О. Архипенко. Однак мистецьке середовище, як і українські мистецькі навчальні заклади, виявляється неготовим до широкомасштабної адаптації ідей геніального скульптора. У сферах скульптури помітна інерція минулого, схильність до реалізму, простого й зрозумілого широким верствам художників і глядачів. Усе це повною мірою стосується жанру скульптурного портрета.

Водночас з'являється плеяда скульпторів середнього і молодого покоління, які ведуть сміливий пошук не лише в мистецьких течіях модернізму, а й намагаються експериментувати в цілком новому філософсько-естетичному руслі постмодернізму. Їхні твори, зокрема й портретні композиції, іноді лише віддалено нагадують конкретні постаті й містять неповторні риси портретованого. Основний акцент переноситься на творення широкої гами асоціацій, де кожен глядач може обирати свій спосіб сприйняття мистецького твору. Поруч із чисто формальними вирішеннями в руслі реалістичної течії вирізняється популярний у світі гротескно-гіперреалістичний підхід до творення скульптурного портрета.

Творчі здобутки львівських скульпторів початку ХХІ ст. є для нас особливо важливими, і ми залучаємо цей матеріал, щоб окреслити шляхи розвитку портретної скульптури кінця ХХ ст. Безперечно, твори згаданих авторів мають пошуковий характер, у деяких – швидше експериментальний. Зокрема, напрацювання П. Старуха, О. Денисенка, Р. Романчука, С. Олешка, В. Цісарика засвідчують, що львівська скульптура набуває нового характеру і в композиційно-пластичному, декоративному, і в образно-тематичному аспектах. Саме твори згаданих митців декларують, що львівська портретна скульптура перебуває в еволюційному процесі.

1. Бієнале українського образотворчого мистецтва «Львів 91-Відродження: Малярство. Графіка. Скульптура»: каталог виставки. Львів, 1991.
2. Одрехівський В. Народження світла (Скульптура 1996–2003). Львів: Афіша, 2003. 34 с.
3. Голубець О. Сучасна скульптура Львова: альбом. Львів: Вид-во «БаК», 2015. 144 с.
4. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: КолірПРО, 2012. 144 с.
5. Гончарук О. Портретна скульптура Львова початку ХХІ сторіччя: провідні тенденції розвитку. Вісник ХДАДМ. 2016. № 2. С. 56-63.
6. Денисенко О. Antiquitas Nova: альбом. Львів: Новий друк, 2007. 146 с.
7. Романишин Р. Візія звуку: альбом / ред.-упор. Микола Маричевський. Київ: Софія-А, 2004. 110 с.
8. Турчак Л. Процеси змін в українській скульптурі (сучасний аспект) Художня культура України. Актуальні проблеми: наук. вісник. Київ, 2008. Вип. 5. С. 188–196.
9. Шимчук Є. Камінь = Stone: Перший міжнар. симпозіум скульптури в камені у м. Трускавіц: каталог, 1995 / автор-укладач Євстахія Шимчук; переклад англ. мовою: А. Горлова, М. Каширіна, Н. Любина. Львів, 1995. 36 с.
10. Biriulow J. Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy (Львівська скульптура від раннього класицизму до авангардизму, середина XVIII ст. – 1939 р.). Warszawa: Neriton, 2007. 388 s.

References

1. Biennial of Ukrainian Fine Arts «Lviv 91-Renaissance: Painting. Graphics. Sculpture» (1991): exhibition catalog. Lviv.
2. Odrekhivskyy, V. (2003). Birth of Light (Sculpture 1996–2003). Lviv: Afisha [in Ukrainian].
3. Golubets, O. (2015). Modern Lviv sculpture: album. Lviv: Vyd-vo «BaK» [in Ukrainian].
4. Holubets, O. (2012). Art of the twentieth century: the Ukrainian way. Lviv: KolirPRO [in Ukrainian].
5. Goncharuk, O. (2016). Portrait sculpture of Lviv at the beginning of XXI century: leading tendencies of development. Visnyk KHDADM, 2, 56–63 [in Ukrainian].
6. Denisenko, O. (2007). Antiquitas Nova: album. Lviv: Novyy druk [in Ukrainian].
7. Romanishin, R. (2004). Vision of the Sound: Album. Nikolay Marichevsky (Ed.). Kyiv: Sofia-A [in Ukrainian].
8. Turchak, L. (2008). Processes of change in Ukrainian

sculpture (contemporary aspect) Khudozhnya kul'tura Ukrayiny. Aktual'ni problemy: nauk. Visnyk, 5, 188–196 [in Ukrainian].

9. Shymchuk, E. (1995). Stone = Stone: The First Int. symposium of stone sculpture in Truskavets: catalog. (A. Gorlov, M. Kashirin, N. Lyubina, Trans.). Lviv [in Ukrainian].
10. Biriulow, J.(2007). Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 term: Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy [Lviv sculpture from early classicism to avant-gardism, mid-18th century – 1939]. Warszawa: Neriton.

ANNOTATION

Alexander Goncharuk. Portrait sculpture of Lviv on the border of modernism and postmodernism. Main vectors of development of portrait sculpture in Lviv of 90s of the XX century in the context of the time. Changes, which occurred in art, were identified; where new environment is being formed, in which portrait sculpture becomes an object of preservation and transmission of information. It's proved that visualization of Ukrainian history is mainly due to developments in individual personification of events of prominent leaders of their time. The analysis of a number of sources related to the peculiarities of artistic and critical understanding of complex creative processes specific to Lviv sculpture of the period, was done. Portrait sculpture of Lviv of 90s of the XX century is a complex of artistic phenomenon, which is rich in innovations and authentic artistic discoveries. Contemporary portrait sculpture is a history and culture of the people and their country, immortalized in stone and bronze.

Themes of heroism, patriotism, courage, creative work, love and family prevail in works of Lviv sculptors. Most of masters are turning to the historical past of their land. In the image-structural solutions portraits influenced the previous days, and plastic language primarily focused on traditional solutions. Portrait sculpture of Lviv artists resist to platitudes, engagement, technocracy, contrasting its naturalness, sensitivity and anxiety. Gender theory, which asserts that the very fact the differences are not so important how important their socio-cultural assessment and interpretation, as well as construction of power systems based on these differences, dominated in portrait sculpture of contemporary Lviv artists.

Key words: portrait, image, sculpture, information, culture and artistic features.