100 NON

Леся Смирна

СТОЛІТТЯ НОНКОНФОРМІЗМУ
в українському візуальному мистецтві

Національна академія мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМ, КЛАСИЧНИЙ НОНКОНФОРМІЗМ, РОЗГЕРМЕТИЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО НОНКОНФОРМІЗМУ, «ЗРІЛИЙ НОНКОНФОРМІЗМ», ПОСТНОНКОНФОРМІЗМ

ПРИРОДА, ДИНАМІКА, ХРОНОЛОГІЯ, ГЕОГРАФІЯ

Леся Смирна

СТОЛІТТЯ НОНКОНФОРМІЗМУ

в українському візуальному мистецтві

Київ 2017

УДК 75:316.647.6 (477)
С506

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
від 05.05.2017, протокол № 4

Рецензенти
академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор О. К. ФЕДОРУК

заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор А. О. ПУЧКОВ

член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор О. М. ГОЛУБЕЦЬ

Смирна Л. В.

С509 Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — Київ: «Видавництво «Фенікс», 2017. — 480 с.: іл.

ISBN 978-966-136-449-2

Монографія присвячена українському нонконформізму у візуальному мистецтві — культурно-політичному явищу, що постало у 20-х роках XX століття як спротив тоталітарній системі і її наріжному методу у культурі — соцреалізму. Праця знайомить читача зі світоглядними й філософськими засадами нонконформізму, художньо-естетичними стратегіями митців, становленням мистецьких тенденцій та осередків, а також окреслює хронологічні та територіальні межі цього явища. Мистецький нонконформізм, на думку дослідниці, спостерігається і за наших часів, коли комерціалізація, корпоративні замовлення, глобалізаційність образотворення постають на загрозливий «міф» у вимірі національного стилю та національної самоідентифікації.

Видання адресоване мистецтвознавцям, культурологам, а також широкому колу читачів, які цікавляться історією українського мистецтва.

The monograph is devoted to the Ukrainian nonconformism in the visual art; it is a cultural and political phenomenon, which emerged in 1920^{s} as a revolt against the totalitarian system and the socialist realism as its providing method in cultural policy. The research presents to the readers the worldview and philosophical foundations of the nonconformism, artistic and aesthetic strategies of masters, the development of the art tendencies and circles of their adherents, and also it points to the chronological and territorial borders of this phenomenon. According to the author's opinion the artistic nonconformism is active in the present time too, when the commercialization, corporative orders and the globalization of art create a dangerous "myth" in the dimension of the national style and national self identification.

This work is addressed to the art and culture researchers, and also to the wide circle of the readers, who are interested in the history of the Ukrainian art.

УДК 75:316.647.6 (477)

© Л. В. Смирна, 2017, текст
© А. Г. Шалигін, 2017, дизайн
© ІПСМ НАМ України, 2017

ISBN 978-966-136-449-2

Автор складає особливу подяку
«Благодійному Фонду Дмитра Андрієвського» —
це видання побачило світ завдяки його підтримці

НОНКОНФОРМІЗМ ЯК ВИБІР МИСТЕЦЬКОЇ СВОБОДИ

Книга Лесі Смирної, на яку ми так довго з нетерпінням очікували, присвячена мистецтву, що народжувалося й розвивалося всупереч існуючим офіційним і почасти неофіційним, звично прийнятим нормам і догмам спрощених мистецьких практик. Мистецтво спротиву закликало до ствердження вартісних мистецьких орієнтирів іншого, вищого порядку.

Як аспірантка, років з -надцять тому молода дослідниця заявила про готовність вивчати мистецтво незгоди, спротиву, «мистецтво валізок» (як називали його в часи великого більшовицького терору, оскільки воно, заборонене владою, перевозилося часто від міста до міста у валізах — термін, що виник у країнах так званого соціалістичного табору). І Смирна упродовж наступних років науково довела, що мистецтво нонконформізму (термін, завдяки працям Лесі Смирної, набув з роками широкого вжитку в історії українського мистецтва та мистецької критики), яке творилося у майстернях художників через різні обставини, а найчастіше з протесту, всупереч історичним умовам, — таке мистецтво, як нам здається, має довше, іще з добільшовицьких часів історичне побутування. Воно набуло особливого значення в епоху радянського терору, офіційного більшовицького диктату «як людині думати і жити» та було виявленням багатошаровим: протести відкриті і систематизовані поведінкою авторської незгоди, духом спротиву, як мистецтво, що формулює не прийняті владою *інші* мистецькі уподобання, погляди, смаки, як мистецтво, що версифікує наявні в суспільстві кроки вільнолюбивих настроїв.

Авторка ввела важливу стосовно узвичаєного традиційного трактування мистецтва незгоди історичну коректуру щодо його, нонконформізму, формування в умовах урбанізованого мистецького життя. І довела, що

нонконформізм мистецького вольового гарту міг народитися за обставин, де суперечності між бажаним і можливим спонукають до особливої форми вислову, що в інтерпретації бажань влади має набути імперативного статусу. За таких умов обов'язково мають зникнути власні мистецькі смаки й уподобання, що не відповідають політичним стандартам бажаного, і натомість з'являються стандарти економічного й морального впливу на носія індивідуальної творчості.

Отже, основи нонконформізму в історичний період розвитку радянського мистецтва були закладені способами мистецького пізнання *іншого, інакшого.* Упродовж усього XX століття це *інакше* віддалялося, урізноманітнюючись у форми індивідуальних висловів, втечі від обов'язків виконання політичних приписів влади. У хащах цього соцреалістичного примусу сяяли, однак, перли мистецької новизни, огранені якісними лексемами. Мистецтвознавчий текст Л. Смирної переконливо доводить, що протистояння між владними наставленнями та виявами мистецьких нововведень не були легкими для носіїв *творчого можливого;* що вільнолюбивий творчий імператив, зроджений довгим родоводом національних історичних традицій, заборонявся, суворо карався, був переслідуваний владою й дистанційований до межі політичного конфлікту; що право на індивідуальне відсторонення виборювалося у спосіб збереження національних традицій, відмови від ізольованих інтервалів зі світовим мистецьким рухом і правом митця на визначення історичних взаємин із ним.

Отож, право на вільну, відокремлену від офіційних мистецьких камуфляжів творчість на українському ґрунті потрібно було виборювати, відстоювати, часто на межі життєвого ризику, і треба було мати неабиякі переконання й силу волі, аби рішуче порвати з позицією роздвоєння. Якраз нонконформізм заявив про якості присутності мистецького можливого, *іншого, інакшого* у просторі підтримуваного владою офіційного мистецтва, як правило, штучного, зумовленого офіційними політичними пропозиціями.

Нонконформізм був заборонений, однак дисциплінований через гасла заборон: читати книги Грушевського, Куліша, сотень інших творців літе-

ратури заборонялося, і за невиконання таких заборон широко розчинялися ворота тюрем, брами концтаборів; нонконформістські книги, картини, скульптури, ноти спалювали, трощили (Львів, Київ, інші міста). Музику не дозволялося озвучувати, театральні завіси для тих, хто виражав інше мислення, були закриті. В Україні був запроваджений Закон Німого, Незрячого і Глухого, не вільно було вирізняти чи виділяти об'єкт *іншого*.

Книга Л. Смирної з вичерпною глибиною розкриває змістову домінанту нонконформізму, наповнюючи його композиційно внутрішнім духовним потенціалом субпродуктів: природи, динаміки, хронології та географії, де відчутною є історична картина висвітлення трагічного об'єкту української культури, де логіка його відкриття, розвитку і подальшого поступу є ознакою національного демократичного інтелектуалізму.

Авторка широко розгортає поняття природи нонконформізму, вияснюючи політичні амбіції та апетити, що прагнули «"приручити" носіїв творчого волевиявлення» і змусити їх прийняти світовідчуття й погляди, узвичаєні догматичні норми, а у разі незгоди чи спротиву знаходити для них репресивного характеру засоби впливу — від психічних до фізичних. Авторка не випадково повертає хід мислення у бік Розстріляного відродження, коли тисячі інтелектуалів, ерудованих носіїв *інакшого, іншого*, прихильників історично традиційного, етнічно-фольклорного мислення вбивали, розстрілювали, засилали у концтабори, морили голодом, експериментували з людською психікою, — одним словом, така сторона глобального тиску нелюдської влади на інтелігенцію мала «скорочувати» межі відстані між насильницькими апетитами суб'єктів влади та вільнодумними настроями суб'єктів *іншого*, *інакшого*, які не хотіли погодитись з цинічними пропозиціями і не могли їх прийняти.

Супротив інтелігенції офіційній політичній парадигмі в Україні мав загальний характер і наголошував на історичних зонах традиційного, етнічного, що не вкладалися у квадратики владних приписів. Цим питанням традиційного художнього мовлення й пошуками мистецьких світових новаційних констант авторка приділяє чимало уваги, і з цим не можна не пого-

джуватись, оскільки ці авторські роздуми розкривають глибини українського мистецького нонконформізму в системі цілості української культури, а також горизонталі паралелей західного та українського типів нонконформізму з виразними наголосами на їхній близькості, спорідненості і національній, історичній специфіці лексеми останнього.

Виявленням роздвоєності культури через офіційні координати методу соціалістичного реалізму (який насправді не можна відносити до категорії методу) та протиставленням до цих явищ нонконформізму Л. Смирна реалізує програму висвітлення мистецького нонконформізму, що — за її спостереженням — має «інтелектуальний, духовний і глибоко національний характер, просякнутий філософією релігії та сутністю буття», і який є суспільно-мистецьким явищем, що моделює наявні артефакти у цілісну систему. Методологічний рівень історико-теоретичної праці Л. Смирної веде до різних методик, що їх застосовує дослідниця у пропонованій книзі.

Дослідження Л. Смирної має значення не лише історичне, але й психологічне, моральне, виховне, оскільки маніфестує варіації мистецького поступу і наміри його носіїв до єднання й взаєморозуміння як у межах країни, так і в світовому духовно-мистецькому просторі. Воно стане базовим для новітніх інтерпретацій історії мистецтва, включаючи його сучасні постмодерні рухи.

Відлік українського мистецького нонконформізму починається з середини 1920-х, коли радянська влада розгорнула наступ проти українського буржуазного формалізму та націоналізму і коли машина репресій проти інтелігенції набула великих обертів. Каральна система жорстоко переслідувала тих, хто відстоював в мистецтві засади *іншого*, *інакшого*, що не співпадало з офіційними нараціями. Л. Смирна уповні розкриває початкові та наступні періоди руху мистецького нонконформізму. Важливими і повчальними є історичні екскурси, в яких доведено, що культурно-мистецький поступ нонконформізму з творчого боку, а почасти і — з політичного, був явищем опозиційним.

Хронологічний і географічний ракурси дослідження вводять читача в історично-краєві відліки мистецтва супротиву і дозволяють визначити основні орієнтири руху, виявити риси спільного і відмінного в ньому, проаналізувати розмаїті характери мистецьких шкіл (київської, харківської, одеської, львівської, закарпатської), — цей спектр аналітичних спостережень виявляє авторську ерудицію, оригінальність у виборі інтерпретації проблеми.

Не можна проігнорувати тезу, що український нонконформізм є формою історико-культурною, провокативною, як не можна відхилити наші передбачення, що на таке ґрунтовне дослідження ми чекали, а при тім і наші переконання, що книга Лесі Смирної знайде свого зацікавленого читача. Бо такий читач, як, власне, і автор цього дослідження, недаремно зробив пізнання мистецької істини вибором свого життя й своєї моралі та свободи.

Олександр ФЕДОРУК

Київ, 27 квітня 2017 року

НАДСВІТЛА ТЕМРЯВА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ЕМБЛЕМАТИЧНОСТІ МИСТЕЦТВА

Три розмисли замість передмови

Нехай ніхто не шукає собі пана в іншому,
Хто сам собі може бути паном.

Феофраст Б. фон ҐОҐЕНГАЙМ (Парацельс)

1. Спортивне походження нонконформізму. Твір нонконформізму це *проповідь* або *гасло*, коли він спрямований на «подумати»; це *прислів'я*, *анекдот*, *каламбур*, коли спрямований на «посміятися» — над державою, над часом, над собою.

Те й інше є емблематичним, церемоніальним, етикетним, тобто таким, що свідомість глядача неодмінно береться художником у полон. І в тому полоні цій свідомості має бути комфортно, аби художник міг відчути себе володарем часу, зазвичай — власного, іноді, якщо інтелектуал, — осьового (Ясперс), у залежності від міри цвітіння авторських амбіцій.

Тобто художник, не виключаючи і нонконформіста, бігає на великі дистанції не для того, аби зігрітися, а для того, аби 1) лишити часові його мистецтво, 2) самому лишитися в часі.

Вся віра художника і все його марновірство, уявлення про містичне і матеріальне, про непристойності і цноту, здатність відрізняти справжні цінності від уявних, жагу інтроверта від витримки екстраверта, егалітаризм від пауперизму, — всі ці та інші якості художницької свідомості стають очевидними, коли починаєш дивитися на його витвір та ще й думати при цьому. Якщо працює ревно, «на виліт», битву за урожай можна записати справжньою.

Через те між двома реалістичностями, скажімо, Налбандяна і Дейнеки, настільки значна різниця, що уявлення про світ у цих художників різні, а метод роботи один. У школі всіх навчають однаково, але люди виходять різні, — стверджував персонаж «Качиного полювання» Вампілова. За усієї начебто схожості, всі нонконформісти різні, оскільки кожний відчуває час по-своєму.

Як спорт, що походить з форм античної агоністики і має драматичну й еротичну складові (Гейзінґа), так і нонконформізм, породжений формами авторитарного суспільства, є свідченням життєздатності суспільства і митця, виглядає як *моральне здоров'я*, що з погляду держави — *ментальна хвороба*.

Коли в мистецтві зміст змагається з формою, *латентне мучеництво художника*, котрий може займатися мистецтвом і не помирає при цьому з безхліб'я, має муштабель, фарби і полотно, — проявляється переважно у витівках внутрішньої форми його несвободи, що він її хоче або в собі подавити, або виплеснути назовні, потураючи виявам репутації. У творах, що можуть бути віднесені до нонконформістських, презентується особистість, мислеобраз, ідея не замовника — держави, — але самого художника.

Навдивовижу, що за це може заплатити і держава, якщо діяти у встановлених нею естетичних рамках. Люфт художньої ідеї за всіх епох дозволявся, якщо дозволялося мистецтво як таке.

«У здоровому тілі здоровий дух — явище рідкісне» («Mens sana in corpore sano — phaenomenon rara est»); зазвичай цю приказку Ювенала у виховних цілях обрубують на цезурі. Між тим, важливо усвідомити, що нонконформізм це найбільш здорове тіло на тлі хворобливого духу авторитарної держави: дух радянщини, як і дух, приміром, Візантії, колись відлетить у минуле, а от тіла їхнього мистецтва лишаться, доки існуватимуть музеї й трактати мистецтвознавців.

«Життєздатність — це натренованість руки і набір можливих рухів <…> Через те слово, в якому я сильніше за все відчуваю присмак життя, одне з найбільш чудових слів тезауруса, — збудження <…> Відмінність між причиною

і збудженням — у тому, що причина породжує пропорційне їй слідство», — міркував Ортеґа-і-Ґасет у трактаті «Спортивне походження держави».

Що б сталося з нонконформістами й однойменним явищем, якби не було авторитарних держав? Що б сталося з історією мистецтв, якби художник міг дозволити собі бути безмежно вільним?

Що сталося б з історією як такою, якби в ній не існувало унаявленого державою буттєвого драматизму? Як можна було би захоплюватися мужністю Іпатії, Роджера Бекона, Сервете, Везалія, Ваніні, Кампанелли, Дакосте, Бруно — спалених, підданих остракізму, розтерзаних натовпом фанатиків?

Історія твориться лихом; історія мистецтв — жанром, історія художника — відвертістю. Світ же сам по собі не обіцяє жодних поліпшень, а втома від життя і тиску ідеології часто-густо виявляється свого роду спектаклем.

2. Коливання нонконформіста між реалізмом і авангардом. Нонконформізм мешкає у просторі, де сусідство з реалізмом і сусідство з авангардом виглядає немов *переміжна кульгавість естетичного*. Причому кульгавість на одну й ту саму ліву ногу, хоча видається, ніби їх дві.

Але в першому випадку виникає твір як *подоба ікони*, з якою держава веде іконоборську війну, в другому, — *подоба декоративно-ужиткового витвору*, над яким держава в кращому випадку милостиво кепкує (мовляв, дитяча забавка), в гіршому — робить вигляд, що не помічає.

Художник-нонконформіст кладе свій талант на терези відваги і страху, пильнуючи за рівновагою, і пам'ятає, що чим глибше занурено корені цієї рівноваги, тим довше буяє дуб таланту.

Це відбувається через те, що символічне завжди небезпечне, оскільки несе ідею, натягуючи рукавички — або *сакрального*, або *профанного* — на одну й ту саму руку. Хоча і сакральне, і профанне дораціональні, небезпеки форм прояву обох для розпушування звичайних форм розсудку «при світлі совісті» опиняються очевидними.

Над-цінність символічного і *недо-цінність профанного* — крайнощі, між якими вештається нонконформіст: ніби між теоретичною механікою і опором матеріалів. Втім, ціннісне ставлення завжди емоційне. Але якщо

реалізм це завжди недо-образ, що поставляє обивателю готову форму візуальної насолоди, то символізм і профанне — занадто яскраві образності: чи то *сліпуча темрява* (Кестлер), чи то *сліпуче світло*.

Час, уражений в живе, осідає на цих творах або золотистим стафілококом, або пересічним запахом із рота. Обидві форми — форми часу, що поза мистецтвом приречений на небуття.

Жанровий характер творів нонконформізму коливається разом із лінією партії (як дотепно зазначає Л. Смирна), проти якої він налаштований. Але щоразу це або форма *осміяння*, або форма *драматизації*, причому чим ближче до національного, тим драматичніше. Втім, перехід від сліз до сміху відбувається миттєво — у залежності від особистості споглядача.

3. Мистецтвознавство приятелює з мистецтвом через культуру. У практиці західної гуманітаристики XX століття наука про мистецтво давно кореспондує з наукою про культуру — вони зліплені одна з одною.

Історія культури це Янус, одне лице якого звернене до масових процесів, до натовпу, інше — до особистості, одинака; історія ж мистецтва — найправдивіше дзеркало історії культури, в яке Янус заглядає то однією, то іншою фізіономією. Лише через те здається, нібито мистецтво і культура мають між собою так само мало спільного, як одруження і кохання; просто у житті кожної людини має бути виразний світогляд.

Якось незручно говорити, що культурознавство мало чим відрізняється від мистецтвознавства, але мушу сказати, оскільки праці Варбурґа, Гомбріха, Панофського, Зедльмайра, Імдаля для переважної більшості українських мистецтвознавців досі «за шеломянем».

Якщо наші митці доволі швидко наздогнали і перегнали світовий постмодернізм, то наші мистецтвознавці досі борсаються у вправах опису й намагання інтерпретувати мистецькі твори так, ніби вони створені поза культурою і є самоцінними.

Саме XX століття виявило дві тенденції: інтернаціоналізацію господарського й цивілізаційного життя, побуту, й водночас жваве пробудження національної свідомості (майже у всіх країнах світу, оскільки вони мають

кордони); їхня взаємодія можлива тоді, коли кожна визначиться як самостійне ціле. У СРСР цьому весь час заважали. Коли ж стало можна вголос відрізняти націоналістичне від національного, декоративно-ужитковий етноматеріал перетворився на центральний стрижень, навколо якого відбувалися обрядові рухи науковців; решта візуальних артефактів лишалися майже осторонь або ж за завичкою розглядалися саме як артефакти, а не як явища культури.

Активна інтелектуальність дослідників досі зосереджена на висвітленні артефактних реєстрів, а не на вдивлянні у космічне сузір'я мистецьких ідей.

Спільність минулого споріднює людей, і якщо історія не має сили надати необхідний матеріал, їй допомагає фантазія, а фантазія завжди має відтінок художнього й найпростіше за все фіксується у творах мистецтва — народного і професійного.

Можливо, саме цією книжкою чи не вперше у практиці українського академічного мистецтвознавства зроблено спробу визначити територію змички історії мистецтва з історією культури на позафантазійному ложі методу, що ледве починає вимальовуватися.

Головні ознаки методу, застосованого у цій книжці, полягають, як на мене, у: 1) принциповому відверненні від літературних описів художніх творів; 2) намаганні так побудувати виклад, аби терези аналізу (для більш простого) й інтерпретації (для більш складного) обраного для студіювання матеріалу перебували у рухомій рівновазі, немов мислячий очерет Паскаля; 3) прагненні репрезентувати твори мистецтва не самі по собі (хоча цього авторка не уникла), а в контексті немистецтва, тобто на тлі культурних процесів, що відбувалися. Інакше кажучи, в безповітряний простір української історії мистецтва закачано повітря історії української культури — не стільки власне мистецької, скільки суспільно-політичної, але ж такої, де вдається здійснювати переконливі Visual Studies, спостерігаючи народження естетичних цінностей між виявленням симпатії та сухими формулами побуту, оскільки, за Гейзінґа, поза сферою мистецтва все немовби охоплено мороком.

Оскільки мистецтво не має вектору розвитку, — лише становлення, — воно до певної міри є *статичним*, немов природа; картина життя культури є *динамічною*, — замість звичності зима/весна/літо/осінь щоразу прагне репрезентувати щось незвичайне або ж незвичне: переважно *речі*, що потребують загостреної уваги і озброєння сенсами багатомовних інструкцій з користування приладом.

У мистецтві — та й у будь-якій творчості взагалі — лише водночас можна репрезентувати незвичне.

Малевич сидів і плакав, коли зрозумів, що його «Чорний квадрат» одноразовий, наче зубочистка, вдруге такого вже «не можна» (хоча на сьогодні відомо півдюжини кольорових і чотири авторські повтори «Чорного»).

У тому, можливо, і проблема сучасного мистецтва, зокрема українського, що фантазія авторів не безкінечна, філософських спекуляцій художники не ганяють, книжок майже не читають, а породити зсередини злиденного духу щоразу незвичне, замішане на оригінальній репрезентації явищ і речей, дається Богом не кожному.

Не стріляйте в художника, він сперечається з часом і собою, як уміє.

Слід змиритися, що розумовий тріумф завжди не на боці художника, — на боці літератора. Навіть якщо художник нонконформіст, а літератор — ні.

Андрій ПУЧКОВ

Київ, Русанівка, 22 квітня 2017 року

Твір мистецтва майже завше причетний до світу сакрального, заряджений його потенціями, магічною силою, священним змістом, репрезентативною ідентичністю з космічними явищами, символічним значенням, одним словом, «освяченням».

Йохан ГЕЙЗІНҐА

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Звернення до творів мистецтва з метою розгледіти закладене в них принципове ставлення до світу є психологічно корисним як засіб теоретичної профілактики проти хвилі «зворотної ідеологізації» художньої культури з одного боку та настановчого мистецтвознавчого пошуку з іншого, — через відкриття тих чи тих сторін історії мистецтва. Останні відстоюють думку про те, щоб одразу ж переписати всю історію мистецтва, а не обмежуватися легким академічним макіяжем. Так, наприклад, Герман Аберт, укладаючи передмову до свого чергового видання ґрунтовної біографії Вольфганга Амадея Моцарта, зазначав, що життєписи визначних людей слід переписувати щокожні півстоліття, причому іноді кардинально. Це зумовлюється тим, що з виникненням нового масива фактів, котрі виринають із архівного пороху щодо життя славетних, може бути застосований інший колорит, інша композиція та навіть змінений «кут профіля». А що вже казати про осяжні мистецькі явища, які захоплюють у свою орбіту численну кількість творчих феноменів, — до кожного з них «принцип Аберта» також може бути застосований у той чи інший спосіб і з відповідним результатом.

Нонконформізм на теренах України, дослідженню якого присвячена ця книга, являє не стільки стильову принаду часу, скільки власне його культурну національну матрицю, зі своєю таксономією подій, творів, переліком митців, критиків-інсургентів, списками творів, що з'явилися на світ всупереч обставинам або ж через ті самі обставини не з'явилися, чи, з'явившись, були втрачені; із власною бібліотекою образів, прийомів композиції та технік виконання. Відтак не можна говорити про нонконформізм лише як про мистецьке явище, — це явище, котре якщо не безпосередньо мало вплив на творення національних засад майбутнього (тобто нашого з вами сьогодення), то в латентний спосіб робило це прийдешнє невідворотним.

Микола Бахтін, старший брат Михайла Бахтіна і друг Вітґенштайна, називав основною антиномією культури такий її стан, коли, будучи створеною людиною, культура — в силу і мірою своєї довершеності — постає незалежною від людини і перестає з нею рахуватися. «Культура є суцільно примусовою: вона є складною і багатоманітно розчленованою системою невблаганних примусів, ієрархій примусу. <…> Релігійні догмати, істини математики, прокламації бунтарів, вимоги моди, статут про податки і правила версифікації — усе це пов'язано якоюсь мовчазною, безсвідомою круговою порукою»[1].

Цю застанову прозоріше вияснює Елій Белютін, знаний російський нонконформіст, зізнаючись з власного досвіду, що «мистецтво не лише естетична категорія, а категорія моральної підсвідомості людини»[2]. Себто йдеться не стільки про «ремісничу» наснагу виявлення мистецької думки за допомогою відповідного художнього знаряддя, скільки про надремісниче прагнення витлумачення цієї думки за допомогою вчинення суспільно-культурного розголосу; не стільки з бажання вразити майстерністю, скільки вразити ідеєю. Інакше кажучи, «провалля» між мистецтвом і суспільством стверджується не на рівні мистецтва, а на рівні суспільства і культури, і лише за допомогою поняття «нонконформізм» цей уявний проміжок (якого насправді не існує у чистому вигляді) може бути розцінений як необхідна умова для подальшого досягнення рівноваги між художником, часом та історією, або ж між мистецтвом як результатом художньої дії та моралю митця як засобом для досягнення цього результату.

Отже, людина є суспільно, культурно, космічно зумовлена, а відтак, за різного часу й за різних суспільно-економічних формацій вона, хай і підсвідомо, поєднана з культурними, мистецькими проявами, що їх породжує націобуття; вона відгукується на ці прояви, як також породжує їх. Така людина завжди перебуває у стані онтологічної неоясненості межи

---

[1] *Бахтин Н. М.* Из жизни идей: Статьи. Эссе. Диалоги. — М., 1995. — С. 43.

[2] *Белютин Э.* Теория всеобщей контактности. — М., 2013. — С. 8.

власне націо-почуванням, владним верховенством і — культурно-мистецьким вибурхом, що її приваблює, спокушає, бентежить, але й обдаровує само-гідністю і творить з неї бодай ілюзію нонконформізму, тобто зачаєного спротиву неправдивій владі.

Розглядаючи будь-яке мистецьке явище як явище культурне, — а саме такого підходу потребує нонконформізм, — ми будемо мати справу із дійсно «круговою порукою» доволі широкого кола яскравих митців, яких можна об'єднати за певними ціннісними ознаками і які працювали у презумпції певних, більш-менш чітко окреслених світоглядних орієнтацій і сповідували загальну противагу до влади, обставин, за яких їм випало працювати. І це не такий собі «жвавий загін нонконформістів», бо ж це мистецьке явище отримало наукове потвердження лише у пострадянський час, а по-друге, усі митці були — якщо йдеться про справжніх митців — різними і не становили якогось угруповання на кшталт барбізонської школи або середньовічного цеху виготовлювачів храмових вітражів.

Нонконформізм — саме та культурна матриця, яка накладається на живе тіло тодішнього радянського мистецтва і разом з ним витворює тогочасну модель української культури як такої. На відміну від настанов соцреалістичного радянського мистецтва, український мистецький нонконформізм віддзеркалював національні, духовні та світоглядні орієнтири нації. Завдяки ментальному підґрунтю він постає найбільш виразним, всеохоплюючим і найпереконливішим мистецьким явищем, що протистояло офіційній доктрині соцреалізму.

Означення ціннісних орієнтацій митця-нонконформіста передбачає більш глибоке розуміння єдності і взаємозв'язку соціально-онтологічних і діяльнісних вимірів національної культури, її причинних і телеологічних характеристик, що, зокрема, уже в нашому часі породжує своєрідну проблему культурного ставлення до природи мистецтва. Проблему національного у нонконформізмі слід розглядати як проекцію українського культурного, історичного та географічного типоландшафтів у виявах творчості вітчизняних митців різного етнокультурного походження.

Російський філософ та ідеолог Білого руху Іван Ільїн, вигнаний з СРСР на «філософському пароплаві» 1922-го року, у праці «Шлях духовного оновлення», створеній в Німеччині 1935-го, писав: «Проблема істинного націоналізму може бути розв'язана лише у зв'язку з духовним розумінням батьківщини: оскільки націоналізм є любов до духу свого народу і притому саме до його духовної своєрідності». Втім, «національність людини визначається не її свавіллям, а укладом її інстинкту та її творчого акту, укладом її безсвідомого і, більш за все, укладом її *безсвідомої духовності*. Покажи мені, як ти *віруєш* та *молишся*; як прокидається у тебе *доброта*, *геройство*, *почуття честі й обов'язку*; як ти *співаєш*, *танцюєш і читаєш вірші*; що ти називаєш *"знати"* і *"розуміти"*, як ти *любиш* свою *родину*; хто твої улюблені *вожді*, *генії* і *пророки*, — скажи мені все це, а я скажу тобі, якої нації ти син; і все це залежить не від твого свідомого свавілля, а від духовного укладу твого безсвідомого»[1]. Якщо експлікувати наведені міркування на обшир українського мистецького нонконформізму, то можна зазначити, що його творці прагнули до національної самоідентифікації, а з іншого боку, до розототожнення «космополітичних» настанов і більшовицької доктрини як тоталітарного русофільства, розуміючи національність і національне як «багатство єдиного і по-братерському об'єднаного людства»[2].

Навіть якщо деякі дослідники вважають за достатнє не обґрунтовувати проблему мистецького нонконформізму у вимірі національного, то мусимо наголосити, що поза національним це явище буде зведене лише до «десовєтизації», тобто до досить спрощеного розуміння мистецької незгоди з радянською владою. Свого часу руйнівник СРСР М. Горбачов запитував «у людей» на площі: «Чи не набридло вам спостерігати розбіжності між тим, про що ви чуєте, і тим, що бачите?» Така роз-

---

[1] *Ильин И. А.* Путь духовного обновления // *Ильин И. А.* Собр. соч.: В 10 т. — М., 1993. — Т. 1. — С. 196–202.

[2] *Бердяев Н. А.* Судьба России: Опыты по психологии войны и национальности. — М., 1918. — С. 94.

біжність — між словом і справою — була зведена у принцип існування радянської влади. Демонстративний етнографізм «союзних» республік — костюм, танець, страви (причому, саме в такому тематичному обмеженні) — навмисно протиставлявся справжньо національному, що мало б вирізняти кожен з народів у вимірі світової культури. Протиріччя між словом і справою у національному питанні мистецьким нонконформізмом знімалося у «вибуховий» (за Л. Виготським) спосіб впливу мистецтва на людину. Митці нонконформізму, витончуючи світогляд, рухалися від атрибутивно-етнографічного, фольклорного, локального розуміння традиції («шаровари, гопак, галушки») у бік загальнолюдського, ціннісно-«безцінного», до поєднання власної ідентичності з глобальним культурним контекстом.

Складнощі дослідження нонконформізму як явища полягають насамперед у вимірі температури стосунків між митцем і часом. Ці стосунки завжди мали і мають специфіку конкретного втілення у побутовому сенсі: невідомо, чи залишилися б в історії світової літератури Горацій, Вергілій та Овідій, якби не Золота доба Августа, котрий виступав меценатом, але не вимагав оспівування своїх цісарських принад; так само невідомо, чи відбулися б як нонконформісти художники, що займали паритетну позицію по відношенню до влади, якби ця влада не надавала їм фізичної можливості працювати, навіть не так, як цій владі того б хотілося. «Інших письменників в мене для вас немає», — сказав Сталін О. Фадєєву, котрий скаржився, що в Спілці письменників один член — «правий уклоніст», другий «лівий уклоніст», третій «схильний до висловлення есерівських поглядів», четвертий «схильний до троцькізму», п'ятий до пияцтва, шостий до «аморалки» і т. ін. З огляду на такий історично об'єктивний стан речей у цій книзі йтиметься також і про компромісні особистості. Так, наприклад, Йосип Бокшай, як визнаний представник офіційного істеблішменту Закарпаття, будучи глибоко віруючою людиною, кожну картину починав із зображення хрестика на полотні. На початку творчої кар'єри Й. Бокшай розписував храми в Румунії, Чехії, в Укра-

їні, а з приходом радянської влади майже повністю зосередився на пейзажах. Тетяна Яблонська отримала 1949-го року першу Сталінську премію за картину «Хліб», 1951-го року — за картину «Весна», і одразу стала іконою соцреалізму. Насправді ж, вона тяжіла не до епічності висловлювання, а до камерності мистецьких візій. Так, у 1960-ті роки вона зануpилася у фольклорні ремінісценції, а каталог з її фольклорною сюїтою на вірші Івана Драча, виданий 1969-го року, був одразу знищений чиновниками Міністерства культури УРСР.

Однією з цікавих рис нонконформізму є те, що це явище, хоча і послуговувалося фольклорними мотивами, взятими із життя українського селянства, було винятково міським явищем, проявом урбаністичного світогляду митців. Не можна казати про наявність опозиційних до радянської влади поглядів у творах, скажімо, Марії Приймаченко або Катерини Білокур: хоча б з огляду на близькість до природи, звісну «еклектику» їхньої творчості. А от у міському довкіллі ідеологічний тиск спрацьовував не на користь вияву пасторальних мотивів, далеких від наївну, хоча навіть етнографічно зорієнтованих. Починаючи з 1920-х, місто з гарячою водою, трамваєм, телефоном, театрами і бібліотеками, літературним бумом («Місто» В. Підмогильного, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Повість про санаторійну зону» М. Хвильового, «київські вірші» молодого П. Тичини і «урбаністичні» твори київських неокласиків — М. Зерова, М. Рильського, М. Драй-Хмари, Юрія Клена, П. Филиповича та ін.), посідало місце, споріднене із центром цивілізації посеред нецивілізованої пустелі. Така роль міста, не зважаючи на славнозвісне непівське гасло про неодмінну «змичку міста і села», до певної міри зберігається до сьогодні. Якщо сільський український мистецький нонконформізм неможливий, оскільки суперечить природі явища, на його міському характері слід наполягати навіть стосовно Закарпаття, де рустикальність переважає.

Акілле Боніто Оліва, італійський теоретик трансавангарду і критик сучасного мистецтва, у книзі «Мистецтво на зламі другого тисячоліття» підкреслював, що мистецтво східноєвропейських країн (зокрема України), в яких

довгий час замовлення визначалося не економічними важелями, а політичною директивою, тепер втягується у контекст постмодерної культури. «Між західним і східним постмодернізмом, між постмодернізмом пізньокапіталістичним і постмодернізмом, можливо, посткомуністичним, існує різниця. Перший не потребує дистанціювання од використовуваних кодів <…> Другий же, навпаки, з міри новизни того, що відбувається, все ще потребує відсторонення, іронічної дистанції, що продукує пізнання критичного типу»[1]. У 1997-му році, коли Оліва писав ці рядки, для України постмодерністський мистецький дискурс був іще західною дивовижею, і все ж етап його засвоєння українські митці подолали досить жваво, і те, на що західним митцям був потрібний час («зародження — розвиток — занепад»), в нашій мистецькій традиції відбулося прискореним темпом: не за десятиліття, а упродовж постгорбачовської п'ятирічки.

У західних країнах «революція у мистецтві» 1960-х відбувалася за принципом «ми не протестуємо — ми святкуємо»[2], тобто йшлося про свято свободи. В Україні у цей період тривало, так би мовити, «свято несвободи», і лише у 1990–2000-х постало усвідомлення: ми не святкуємо, не протестуємо, ми, працюючи, шукаємо витоків і тривання власної ідентичності у загальносвітовому контексті. Ще побутували уявлення, що західна форма життя це «суспільство споживання», а пострадянська форма життя це «суспільство виживання», і що західний зразок реалізації митця у суспільстві докорінно відрізняється від нашої моделі. Та все ж, форма нонконформістського протесту поволі відходила у минуле, й натомість ішлося про входження у загальносвітовий мистецький контекст з українською барвою. Нонконформізм перетворився на мейнстрім.

Отже, історія українського мистецького нонконформізму охоплює майже усе XX століття. В Україні нонконформізм був насамперед формою жор-

---

[1] *Олива А. Б.* Искусство на исходе Второго тысячелетия / Пер. с ит. — М., 2003. — С. 177.

[2] *Ремизова М.* Весёлое время: Мифологические корни контркультуры. — М., 2015. — С. 11.

сткої боротьби не так з імперським офіціозом та «совком», скільки за національні прояви у мистецтві, повернення в культуру української традиції, що довгий час замовчувалася і нищилася.

До настання столітнього тривання нонконформізму залишилося десять років. Сьогодні ж, у дев'яності роковини появи мистецької незгоди, важливо наголошувати на камертональному відчутті історичних мотивів через мовлення, інтоноване стилістикою, життям і долею кожного з митців.

Право на вільну, незаангажовану творчість у просторі національного формотворення українські митці виборювали майже усе XX століття. Радянські соловецькі та мордовські концтабори, репресії та переслідування, русифікація, вето на національну ідентичність — така пекельна традиція, з якої постав нонконформізм України не як «висока мода» у мистецтві, а як світоглядно і фізично вистраждана доля української нації. Як зазначав Олексій Роготченко, «на українського митця 1940–1960-х років впливали чинники, яких взагалі не існувало у цивілізованих суспільствах: насадження почуття страху, ненависті, "обов'язкової любові", поваги до керманичів і пануючої партії, сповідування єдиного напряму в мистецтві, відмова від релігії тощо»[1].

Про недослідженість нонконформізму писав 2008-го року Віктор Сидоренко: «Очевидно, що повна і остаточна "реабілітація" нонконформізму як унікального явища і вагомого складника історії новітнього українського мистецтва, повернення імен і творчого доробку кожного художника є невідкладним і важливим завданням сучасності. Ґрунтовне і всебічне вивчення їхнього доробку є справою майбутнього»[2].

---

[1] *Роготченко О. О.* Образотворче мистецтво України 1940–1960-х: Шляхи розвитку й художньо-стильові особливості: Автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства / НМАУ імені П. І. Чайковського. — К., 2016. — С. 1.

[2] *Сидоренко В. Д.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / ІПСМ АМУ. — К., 2008. — С. 88.

Тож ця монографія є спробою долучитися до «справи майбутнього», яка вже давно назріла.

Змістова композиція презентованої монографії може бути візуалізована моделлю тетрактиди, що її запропонував свого часу дослідник античного світу О. Лосєв стосовно гегелівської діалектики: до площини трикутника «теза — антитеза — синтез» О. Лосєв додав пірамідальну точку «факт», тим самим утворивши стійку ментальну конструкцію. Конструкція цієї книги також передбачає наявність тріади «динаміка — хронологія — географія» і підпорядкована осягненню природи українського нонконформізму як самостійного культурно-мистецького явища XX століття.

...Історія показала українству всю безплідність, усю шкідливість і навіть злочинність намагання убгати відродження української нації в неприродні для неї, огидні їй соціальним прагненням форми.

Володимир ВИННИЧЕНКО

ПРИРОДА

NON

Термін та явище

Нонконформізм — явище, притаманне не лише нашому часові, а саме першій половині XX — початку XXI століття. У річищі цього поняття можна розглядати поведінкові, світоглядні феномени різних часових вимірів. Щоправда, його сутність і прояви найбільше увиразнюються за часів шаленого тоталітарного тиску на митців як виразників потаємних етно-знань, тож будь-яка система, влада намагалися приручити художників, поетів, бардів, філософів, театральну, музичну еліту, а водночас чинити репресії над ними, коли вони силкувалися вирватися поза межі усталених доктрин, поглядів і світоглядів.

Вигнанцями були Овідій (в Констанцу) і Данте (з Флоренції), Сократ був приречений на смерть, Сенека за наказом Нерона наклав на себе руки, відрубану голову Цицерона, немов цікавинку, піднесли Фульвії, дружині римського диктатора Марка Антонія. Достоєвському довелося спізнати каторги, Шевченкові — солдатчини. Визначні митці борсалися у безвиході свого існування, свого покликання; погоджувалися на умови тієї чи іншої держави; перекуповувалися васалами, імператорами; гинули на вогнях інквізиції; а іноді, як Боттічеллі, самі спалювали власні полотна на площах, заворожені проповідями Савонароли.

Та ще страшніша доля спіткала митців у XX столітті: знищувалися українські кобзарі, були розстріляні Микола Зеров, Павло Флоренський, Лесь Курбас, Всеволод Мейєрхольд, Микола Куліш, Михайло Бойчук, Софія Налепінська-Бойчук, Валер'ян Підмогильний, Іван Падалка, Василь Седляр, Микола Касперович, Павло Филипович, заслані у концтабори Осип Мандельштам, Євген Плужник, Кирило Гвоздик, Ярослава Музика, Густав Шпет, Михайло Драй-Хмара, Охрім Кравченко, замовно вбитий Соломон Міхоелс. І ще понад двадцять мільйонів тих, хто постраждав від більшовицької наруги (страчені, депортовані, розкуркулені, замордовані голодом тощо).

Людмила Яструб. NON, 1979, полотно, олія, 70 × 151 (фрагмент). Колекція Анатолія Димчука

Історія людства загалом сповнена трагічних вигнань, переслідувань, страт усіх, хто виявляв незгоду, — релігійних діячів, митців, винахідників, політиків. Одна з найтрагічніших сторінок у цьому «епосі» незгоди визначних митців, геніїв людства з владою, імперією, державами, неосвіченою юрбою — це відмова від своїх переконань, винаходів, прозрінь, це — каяття, покаянні листи, зізнання, як наслідок тиску, вмовлянь, тортур, спричинення самогубств. XX століття являє найжахливіші картини такої наруги над людською душею і плоттю, — і, як наслідок, мільйони зізнань, підписів під вимушеними каяттями, що аж ніяк не гарантувало життя. Доля митців вирішувалася у вимірі тваринного існування: нікчемність і лють новопосталої більшовицької ідеології сягали неприступних для розуму жахіть. Діяння середньовічної інквізиції, «подвиг Торквемади» виглядають чи й не гуманнішими од діянь «творців» геноциду XX століття.

Чи був нонконформістом український філософ Григорій Сковорода, маючи змогу «тікати від світу», навіть за часу всенародного повстання під назвою «Коліївщина»? Уникаючи спокусливих кар'єрних пропозицій вельмож, все ж змушений був послуговуватися їхньою ласкою, перебиватися вчителюванням. Навертаючи простий люд та аристократію до природного способу життя, критикуючи гонитву за наживою, не міг остаточно порвати зі своїм середовищем, та хоч якимось чином усе ж таки був пійманий тим світом.

Хто насправді був Сократ, найбільший учитель Сковороди, — навчаючи і поучаючи, не набувши статків, він зі смиренністю приймає вирок влади у вигляді келиха цикути за начебто зневажання богів і моральне розбещення молоді, хоча й мав змогу порятуватися?

Але свободолюбні атентати Сократа і Сковороди, безперечно, яскраві і повчальні, протистояння офіціозу — грубого чи делікатного — не вичерпують «моделі опору». Будь-який митець, якщо він є справжнім митцем, чинить спротив не лише мистецькій традиції (це досить мирна справа), але передовсім — позамистецькій реальності. Наприклад, Мікеланджело, що потурав начальницьким витівкам флорентінського гонфа-

Єлизавета Кремницька. Свято, 1968, полотно, олія, 78 × 116. Колекція Михайла Дурана

лоньєра П'єтро Содеріні, і начебто «враховував» його побажання щодо скульптури Давида, з чого Вазарі спромігся створити історичний анекдот. Якщо його можна іменувати «першим нонконформістом» серед доби суцільних замовлень, то це визначення слід розповсюдити і на тисячоліття перед Мікеланджело, і на століття після нього. Митець, який «харчується» від влади, крім власної мистецької витонченості, має досконало засвоїти політику компромісу, удаваного чи щирого. Так, сучасний український художник Матвій Вайсберг, міркуючи про сутність нонконформізму, небезпідставно вважає початком історії нонконформізму у мистецтві появу формату «замовлення».

У понятті нонконформізму слід виокремлювати два напрями, що і перетинаються, і можуть існувати (а відтак і розглядатися) окремо. З одного боку, маємо справу з нонконформізмом як моделлю громадянської позиції у суспільстві, загроженому ідеологічним насильством; з іншого — із власне

Віктор Зарецький. Смалять кабана, 1964, полотно, темпера, 110 × 132. Приватна колекція

Ференц Семан. Сліпий, 1964, полотно, темпера, 101 × 69. Колекція Юрія Небесника

художнім нонконформізмом, що проявляється у конкретних мистецьких творах, в їхній візуальній мові, у прийомах композиції, у натяках, алегоріях, символах тощо, тобто у всьому тому, що художник абсорбував і репрезентував за допомогою художньої форми. Для художника незгода з ідеологічними забобонами не буває чимось абстрактним, вона завжди є конкретною формою спротиву у спосіб, що цьому художникові притаманний.

В українському мистецтві нонконформізм виник як спротив усіляким заборонам національного творчевияву і став найбільш всеохопним явищем. Вже за радянських часів історію українського мистецтва було «перекреслено» ідеологічними приписами, а увесь дореволюційний період його розвитку був розкритикований (І. Вроною та ін.) за доморослий побутовий етнографізм, «шароварщину», «хуторянство», національну й етнографічну обмеженість, злісний провінціалізм, вузький «просвітянський» патріотизм, міщанську обмеженість[1].

[1] *Врона И. И.* Художественная жизнь Советской Украины: Художественная школа // Советское искусство. — 1926. — № 10. — С. 43.

Пошуки нових форм художнього явлення, засвоєння і осмислення світових тенденцій переплiталися із потребою національної самоідентифікації, застосування символів, кодів власної історичної та зображувальної традицій і неминуче наражалися на тиск політичної сваволі. Трансгресивність ідеології та політики щодо царини культури і мистецтва з метою стерилізації бодай найменших проявів національного чи регіонального контекстів і породила нонконформну реальність.

Перманентність заборон і визнання Сталіним «українського питання» як украй небезпечного свідчить, що нонконформізм являє щось більше, аніж просто нову, відмінну від соцреалістичного канону стилістику й образність. Нонконформізм означав особливу форму мистецької активності, спрямовану на націоналізацію мистецтва, виплекав нове ставлення до людини, особистості в культурі та нове розуміння смислів мистецтва як таких. Звідси і стверджувальний імператив нонконформізму: митець-нонконформіст прагнув самоздійснюватися через опанування національної проблематики. Ставлення митця до явищ національних як до заборонених виявлялося у формах переважно піднесено-сакральних. Для прикладу: звичайна селянка у творах бойчукістів поставала як ренесансна мадонна.

Значення нонконформізму постає у величі зрозумілості його тривалого історичного існування. І це дає нагоду розглядати нонконформізм у двох вимірах. З одного боку, як *світоглядний феномен*, що постає з часів системних заходів, спрямованих на асиміляцію (зокрема, зросійщення) українського етносу, і, відповідно, — як інтелектуальний опір цим процесам. Отже, нонконформізм можемо вважати і позачасовим явищем — традицією, що формувалася упродовж століть та втілювала ідею українського національно-визвольного та правозахисного руху. Водночас як громадянський протест, нонконформізм виявлявся в мистецьких формах опору *(мистецький нонконформізм),* починаючи вже з кінця 1920-х.

Отже, український нонконформізм кінця 1920-х — початку 1990-х постав конкретно-часовим проявом української культури, як особливе мистецьке

явище, що явило багатовікові протестні традиції і спричинялося до збереження національної ідентичності.

Відсутність усталеної думки, що ж є феноменом українського нонконформізму у вітчизняному мистецтві, досі породжує певні сум'яття серед науковців. Враховуючи природу цього явища, сьогодні постала необхідність поставити його в історико-теоретичний контекст та дослідити його специфіку як історично цілісного, виявивши його характерні особливості і динаміку соціокультурного поступу.

Український мистецький нонконформізм — як вияв прихованого бунту проти ідеології соцреалізму — являв собою дуже складне і суперечливе явище. На відміну від свого опонента — соцреалізму — він відбивав ментальні, світоглядні та духовні орієнтації українства, намагався відновити цілісний національний образ української культури, відстоював пріоритети української мови та національної історії.

На противагу іншим націокультурним складовим совєцької імперії, нонконформізм в Україні виходив далеко за межі «умовної назви художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва»[1]. Якщо в Росії ідеологічною платформою нонконформізму був опір художньої богеми офіціозу та «совку», то в Україні це була жорстка боротьба з імперським засиллям за національні прояви у мистецтві, за відновлення української національної традиції.

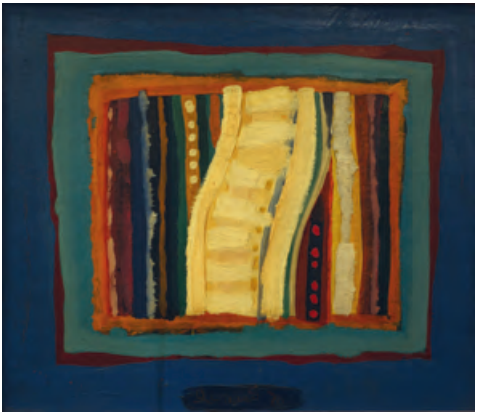
Французький філософ Альбер Камю писав: «Творчість суголосна цивілізації в тому розумінні, що вона передбачає неперервну напругу між формою і матерією, становленням і духом, історією і ціннотами. Якщо ж рівновага порушується, запановує диктатура або анархія, пропаганда, або причинуватий формалізм»[2]. Саме такого синтезу найбільше остерігався російський тоталітаризм, всіляко приштовхуючи митця до змалювання «трудових буднів» і переваг «соціалістичного раю».

---

[1] Словарь терминов Московской концептуальной школы / Сост. и автор предисл. А. Монастырский. — М., 1999. — С. 31.

[2] *Камю А.* Бунтующий человек / Пер. с фр. — М., 1990. — С. 330.

Ференц Семан. Автопортрет в червоному, 1994
полотно, олія, 80 × 80. Колекція Юрія Небесника

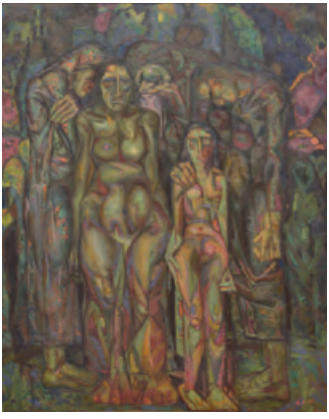


Людмила Яструб. Криві на синьому, 1979,
полотно, олія, 41 × 35. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Лексема «нонконформізм» довгий час залишалася «аутсайдером» у вітчизняному науково-мистецькому дискурсі. В Україні цей термін за радянської доби зі зрозумілих причин не вживався. До форм і творів цього мистецтва завжди ставилися з великою обережністю, і вже у пізньорадянський період і далі іменували його «мистецтвом асоціативних структур», «лівим», «інноваційним», «експериментальним», а згодом — «підпільним», «авангардним». Сьогодні часто вживають терміни «неофіційне», «незалежне», «катакомбне», «заборонене», «альтернативне», «паралельне», «інше», «дисидентське», «протестне», «мистецтво опору», «інша культура» та ін.

Вперше термін українського мистецького нонконформізму постав у назві виставки «Contemporary nonconformist art from the Ukraine», що експонувалася в країнах Європи і США у 1979–1982 рр. В одній з критичних рефлексій на виставку, яка з'явилася в газеті «Шлях перемоги» у Мюнхені у 1979-му році, термін нонконформізм був потрактований українською як «неконформізм», але в подальшому використовувалася та ж версія терміну — нонконформізм. Автор рецензії акцентує увагу на його пропагандистсько-публіцистичному характері, як на засобі «пробити своє українське вікно в західний світ». На його думку, «сучасні творці

Михайло Вайнштейн. Нічне чергування, 1966, полотно, олія, 49 × 70. Власність Ніни Вайнштейн



Борис Плаксій. Чекання, 1967, полотно, олія, 120 × 100. Власність митця

неофіційного мистецтва в Україні утворюють окрему групу, яка має цілком самостійні мистецькі й національні ознаки»[1].

У мистецтвознавчому контексті лексему «нонконформізм» було вжито у Словнику термінів Московської концептуальної школи як «умовну назву художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду в 1960–1980-ті рр.»[2]. Натомість, слід зазначити, що поняття андеграунду вужче, ніж поняття нонконформізм.

Адаптуючи це визначення до українського контексту, мистецький нонконформізм ми розглядаємо як незгоду із загальноприйнятою схематичною формою художнього мислення, намір здолати стандарти її стереотипного догматизму і замість безособової форми дати індивідуальну, діалектично змістовну.

Для того, аби зрозуміти значеннєву природу поняття «нонконформізм», на нашу думку, слід звернутися до розгляду понять, які є до нього опозиційними: наприклад, конформність, конформізм тощо.

---

[1] «Неконформістські» митці з України // Шлях перемоги. — 1979. — Ч. 30. — С. 4.

[2] Словарь терминов Московской концептуальной школы… — С. 31.

З аналітичної геометрії відомо, що, скажімо, під конформним відображенням прийнято розуміти здатність будь-яких складних залежностей між елементами евклідової геометрії зберігати свою подібність (наприклад, характеристики кутів) за умови їх трансформацій або перетворення. Кажучи мовою гуманітарних дисциплін та перефразовуючи Ігоря Губермана, це здатність радянської людини «гнутися разом з генеральною лінією партії». Відтак, поняття конформність у соціальному сенсі це свідома форма поступливості людини, здатності поділяти думку більшості стратифікаційної групи задля уникнення конфлікту з політичним ладом як таким.

Нонконформізм — за визначенням і природою явища — обов'язково передбачає наявність конформізму як його бінарної опозиції. Інакше кажучи, митець за конформної доби набував побутової мотивації, яку можна назвати «подвійною лояльністю».

З одного боку, він мав матеріально забезпечувати себе і рідних, працюючи в рамках соціального конформізму. До конформістів належали досить яскраві особистості, що втілювали загальні суспільні настрої і поведінку. Це насамперед творчі особистості, котрі свідомо або вдавано свідомо приймали існуючу ідеологію і, просто кажучи, «творили» на замовлення.

З іншого боку, певна матеріальна забезпеченість надавала митцеві можливість справжньої реалізації не коштом державного замовлення, а за покликом внутрішньої свободи, переконань та усвідомлення причетності до світової і національної культури.

Таким чином, у контексті нашого дослідження змістовно термін «нонконформізм» можна розширити, залучивши такі поняття, як «шістдесятництво», «дисидентство». Шістдесятники — це покоління творчої нонконформістськи налаштованої інтелігенції, яка наснажувалася засадами вільної творчості (не без впливу західної демократії), відроджувала пріоритети національної культури, мови тощо. До дисидентів належать творчі особистості, що світоглядно й на практиці (видання й розповсюдження дисидентської літератури, утворення політичних груп, навіть партій)

відверто виступали проти радянської влади. Більшість була репресована, посаджена в тюрми, табори і «психушки».

З 1980-х термін «нонконформізм» уже активно вживався на Заході «совєтологами», журналістами, політологами, емігрантами так званої «третьої хвилі».

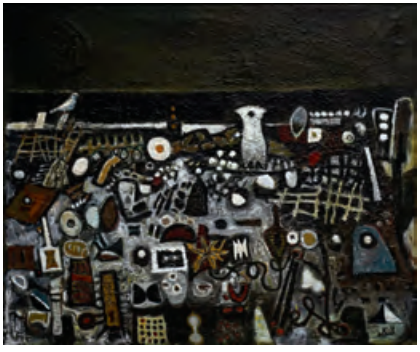
На початку 1980-х термін був використаний для означення польського руху «Солідарність»[1]. Згодом дефініція почала вживатися стосовно ленінградських митців, які об'єдналися в «Товариство експериментального незалежного мистецтва», а потім лексему почали застосовувати й щодо всього незалежного російського мистецтва.

Сьогодні ми можемо стверджувати, що нонконформізм як явище української мистецької культури зосереджувався на пошуках інтелектуального змісту, на такій смисловій наповненості творчості, яка йшла урозтіч зі штампами і методами соцреалізму. Багатоликість спадщини нонконформізму, різноманіття стилістичних течій, мистецьких програм і локальних особливостей зумовлюють складність його інтерпретації.

Комусь може здатися можливим назвати нонконформізм або стилем, або напрямом, або одним із різновидів певної мистецької течії, який має власні характерні окреслення і заслуговує на незаперечне енциклопедичне визначення. Це не так. Нонконформізм — передовсім *суспільно-мистецьке* явище, що існує поза стилістичними, «напрямовими», «течієвими» або часовими і просторовими вимірами, має інтелектуально-духовний і глибоко національний характер, просякнутий філософією релігії та сутністю буття. Його можна вважати за ідеологічну платформу, що «розташовується» поза офіційною ідеологією; він засвідчує переконливу моральну, персоналістично означену позицію митця, індивідуалістичний шлях творчої особистості в культурі та форму самоусвідомлення у вимірі історико-культурного тривання.

---

[1] *Хлобыстин А.* Краткий курс истории нонконформизма // http://p10.nonmuseum.ru/museum/index.html. — Дата доступу: 13.05.2010.



Карло Звіринський. Потойбічне XII,
1982, полотно, темпера, 100 × 120.
Приватна власність

Зеновій Флінта. Алікація IV,
1965, папір, кольоровий папір, клей, 30 × 40.
Власність Ірини Флінти

В багатьох наукових розвідках натрапляємо на інтерпретацію суті соцреалізму як поняття-кентавра, що, з одного боку, поєднує в собі певний стиль та метод, з іншого — не є ані стилем, ані методом у чистому вигляді і точному формулюванні. «Соціалістичний реалізм, — пише російський дослідник Д. Попов, — дійсно постав як якесь викінчене художнє явище, що охопило всі значущі мистецтва, але визначити сутність цього явища навіть його творцям виявилося не так-то просто, хоча спроби це зробити здійснювалися неодноразово. Хоча від початку <…> він характеризувався як метод, проте ніяких ознак художнього методу як такого в ньому не виявлялося. Метод — це, насамперед, набір заданих дій, послідовність, що повинна вести до бажаного результату. Творчий метод як універсальна схема уже є проблематичним поняттям, оскільки зазвичай він індивідуальний і в кожного художника свій. Соціалістичний реалізм сам по собі не пропонував ніякої схеми впорядкованої творчої діяльності, і якщо його і можна назвати методом, то лише у виховному аспекті впливу на радянських людей.

Настільки ж проблематичним є визначення соцреалізму як стилю. Стиль — набір формотворчих принципів, але виявити такий набір в настільки різноманітних мистецтвах, охоплених ним, не вдалося навіть сучасним дослідникам. Стилістичні переваги вождя, який особисто кер-

Луїза Черешкевич. Лариса, кінець 1970-х. гіпс, h — 143,5. Власність мисткині

Олександр Рідний. Марш ентузіастів, 1988, дерево, h — 75. Дирекція виставок НСХУ

мував художнім життям країни, не складалися в якусь систему, але постійно визначали собою вибір "зразкових" творів, стиль яких і ставав до певної міри канонічним»[1].

Експлікуючи ці міркування на спробу з'ясувати стильову чи методологічну природу українського мистецького нонконформізму, слід зазначити, що він так само, як і «соціалістичний реалізм», не є ані стилем, ані методом, хоча, як суспільно-мистецьке явище, упродовж існування (процесу формування), поряд із соцреалізмом, накопичив певний міждисциплінарний арсенал ідей, образів, прийомів, принципів і засобів не лише в царині безпосереднього художнього висловлювання, але й у світоглядно-гро-

[1] *Попов Д. А.* Социалистический реализм: метод, стиль, идеология? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2013. — № 12, ч. 2. — С. 164.

мадських і філософсько-естетичних вимірах. Це дає право вважати нонконформізм таким, що має семантико-семіотичні підстави, за допомогою яких він може бути долучений до понятійного «набору заданих дій, послідовності, що повинні вести до бажаного результату»[1].

З 2000-х нонконформізм перетворився на явище музеальне, а його артефакти посіли місце в музеях і приватних зібраннях, експонуються у виставкових проектах. У плані презентації артефактів українського мистецького нонконформізму Україна, спочатку перебуваючи в авангарді ар'єргарду, в останні декілька років являє особливу активність як репрезентації, так і глядацького «попиту».

На сьогодні вже зрозуміло, що нонконформізм є «незавершеним проектом» української історії, як також не може існувати лише у форматі музейного «осередку пам'яті» чи «культурної спадщини». Ефективна реалізація можливостей музеєфікації нонконформізму гальмується не лише через брак належного фінансування. Більшість музеїв сучасного мистецтва в Україні, котрі репрезентують його артефакти, постали перед проблемою відсутності концепції та позиціонування нонконформізму як явища в музейному форматі — історії, періодизації, регіональної специфіки тощо. А отже й назва музею, як-от, наприклад, «музей сучасного мистецтва», обирається як нейтральна, оскільки сам термін «сучасне мистецтво» є внутрішньо рухомим та дифузійним. Тобто, під його дахом можуть перебувати усі мистецькі явища та стильові потоки у вимірі: постмодернізм — контемпорарне мистецтво.

Художня спадщина нонконформізму є досить різноплановою. Адже її вагомий пласт і досі перебуває у форматі «квартирного» мистецтва, — поза межами музейних зібрань і галерейних колекцій, у приватних збірках самих представників цього руху або ж є власністю родини вже померлого митця, що значно ускладнює процеси дослідження або презентації їхніх творів на виставках тощо.

---

[1] Там само.

Міркуючи про долю митців XX століття, що працювали у безвиході більшовицького терору, мусили поступатися своїми принципами, зрікатися поглядів, творити на догоду пануючій ідеології і, часто осуджуючи їх за компроміси, забуваємо, що насправді не було в історії людства щасливих епох для мистецького творення. Російська імперія та СРСР за будь-яких часів насамперед дбала про своє ідеологічне «забезпечення» — у вигляді указів, постанов, цензурних заборон, публічних судилищ, смертних вироків, що в сукупності являло те, що Альбер Камю називав «державним терором». Не менш трагічні сторінки у цьому «епосі» незгоди митців з владою, імперією, державою, неосвіченою юрбою являє й сучасна Росія, де доля митця вирішується у вимірі боротьби за існування. Ця держава сьогодні стала епіцентром «нового нонконформізму» або постнонконформізму, що був проголошений митцями як «золоте століття» російського політичного та художнього акціонізму. Їхнє протестне вуличне політичне мистецтво присвячене переважно темам виживання незалежного митця в світі цензури, протесту проти існуючого в Росії розподілу суспільства на стани і касти, «відродженню героїчних поведінкових ідеалів митця-інтелектуала в стилі російського лібертарного декабризму»[1], створенню російського національного актуального мистецтва, позбавленого старомодності та містечковості. Політичний стріт-арт повертає в російське мистецтво кращі традиції ярмарково-карнавального середньовічного мистецтва, а відроджені ліворадикальні мистецькі засади спираються на традиції футуризму 1920-х[2]. Жорстка владна ідеологія сучасної Росії провокує в мистецькому соціумі повернення до радикалізації нонконформізму. Про це свідчить діяльність гурту «Війна», PussyRiot, П. Павленського ін. та судилища над ними. Імена Олега Сенцова, Олександра Кольченка, Андрія Макаревича, Олени Трегубової, Бориса Нємцова набувають того ж міфопоетичного значення сьогодні, як імена Олександра Солженіцина чи Валерії Новодворської для століття XX.

---

[1] *Воротников О.* Погиб Леонид Николаев // http://free-voina.org/post/129773489289/. — Дата доступу: 25.11.2015.

[2] Там само.

Олександр Ройтбурд. Портрет Тараса Шевченка-хасида, 2011, полотно, олія, 200 × 150. Власність митця

Сергій Солонський. Автопортрет, з серії «Бестіарії», 1989, фотопапір, тонування, 100 × 150. Власність митця

Чи можливе аналогічне відродження протестного мистецького опору в Україні? Наразі, український нонконформізм, що був єдиною формою збереження національної культури, нікуди не зник. Він просто переміг і став мейнстрімом — не лише мистецьким, але й народним. Тобто, на сучасному етапі мистецький нонконформізм в Україні став державотворчим активізмом, на противагу російському, де він і далі залишається персоніфікованою формою спротиву особистості ідеологічній диктатурі. Ілюстрацією такого твердження може бути порівняння проектів «Хуй в ПЛЕНу у ФСБ» гурту «Війна» в Санкт-Петербурзі та сучасних київських муралів.

Однією з форм відмінності «актуального нонконформізму» від класичного варіанту шістдесятих років є його поступова комерціалізація. Якщо на початку 2000-х молоді митці намагалися висловлювати протестні ідеї за допомогою монументальних форм графіті на стінах будинків міста, то

Володимир Наумець. Аналіз категорії знаків, 1981, оргаліт, олія, 92 × 63. Музей сучасного мистецтва Одеси

Петро Гончар. Танок, 1988, полотно, олія, 180 × 120. Дирекція виставок НСХУ

згодом цей рух переріс у форму комерційного замовлення за спонсорські кошти[1], в якому перевагу отримала не критична складова, а використання етнографічно орієнтованих стереотипів у формі декоративних панно.

Таким чином, розглянувши український мистецький нонконформізм з точки зору формування явища та його віддзеркалення у терміні, можна переконатися, що соцреалізм був не лише фундаментом для природного виникнення нонконформізму (в різних жанрових проявах), але й своєрідним «трампліном» для незаангажованих митців, що стверджувалися у поставі самоототожненості з часом та культурою, до якої належали.

Соцреалістичний метод, за усіх негативних особливостей, про які зараз не пише хіба що ледачий, був таким собі непохитно-цементуючим

[1] *Моляр Є.* Настінний розпис: 5 симптомів нездорового київського моралізму // http://culture.lb.ua/news/2015/07/16/311083_nastinniy_rozpis_5_simptomiv.html. — Дата доступу: 25.11.2015.

явищем, що не лише декларував сталість ідейних застанов, обґрунтовував необхідність власного існування і права на мистецтво хоча б і кастового характеру, але й слугував за примітивну провокацію, себто являючи пласт такої творчої порожнечі, що повинен був рано чи пізно заповнитись недозволеними образами і сюжетами, тим самим породжуючи і виопуклюючи саму ідею опору, що поступово заповнювала національно-культурну і суспільно-політичну явищність совдепівського існування. Тож ця суворо окреслена система соцреалістичної доктрини майже несвідомо «рихтувала» важелі проявлення національного в його достеменному, навіть космополітично зорієнтованому вияві, як також і суспільну інтроверсію, що була покликана встановлювати рівновагу між офіційним і неофіційним.

Нонконформізм виникає з надр соцреалізму, наче «народження трагедії з духу музики», або декадансу із сецесією — з урбаністичної міщанської утопії. Разом з тим слід пам'ятати, що загальні принципи нонконформізму живляться не лише з ідеологічного відторгнення від влади, від соцреалізму, але й користають з прийомів і методів модернізму й постмодернізму; та це вже тема іншого дослідження.

Світовий нонконформізм

Світ до останнього часу не відав про український мистецький нонконформізм, але представники цього напряму знали про світ і про те, що в ньому відбувається, — відкрито або підпільно, виразно або ж приховано. Тому український нонконформізм ніколи не був явищем, відокремленим від світового мистецького процесу, а перебував у колі самобутніх традицій європейських шкіл, що давали поштовх для розвитку його естетичних засад. Водночас практика становлення мистецьких форм у світовій художній спільноті дає підстави розмірковувати про нонконформізм у різний аналітично-оцінний спосіб, як також правити за взірець для побудови загальної мистецтвознавчої концепції.

Для того, аби більш опукло змалювати картину унікальності саме українського мистецького нонконформізму, слід вдатися до історико-культурного порівняння різних проявів і розгалужень нонконформізму у різних частинах світу упродовж XX століття. За моделі для такого порівняння обрано чотири континентальні локації: Південна Америка — з мистецтвом Бразилії, Північна Америка репрезентована мистецтвом Мексики, США та Куби, Європа — Німеччиною, Польщею, Чехословаччиною, Білоруссю, Литвою, Євразія — Росією, Східна Азія — Китайською Народною Республікою та Корейською Народно-Демократичною Республікою. Цей вибір зумовлено, з одного боку, намаганням подати більш барвисту палітру репрезентації явища у світовому мистецькому континуумі, з іншого — бажанням спостерегти різні механізми прояву нонконформізму за різних суспільно-політичних умов. Оскільки цей фрагмент не має на меті докладного розгляду мистецтва тієї чи іншої країни у її хронологічній послідовності й у перебігу з політичними подіями, зупинимось лише на окремих явищах і постатях, котрі в той чи інший спосіб презентують не стільки фактологічний шар матеріалу, скільки дозволяють виявити модель взаємовідносин влади та мистецтва.

Анджей Врублевський. Розстріляні біля стіни, 1949, полотно, олія, 120 × 90.
Музей Війська Польського, Варшава

Як зазначає доктор мистецтвознавства В. Хайт у класичній монографії про витоки і сучасність бразильського мистецтва 1960-х, посилаючись на художника і мистецтвознавця Кіріну ді Капофіоріту, — «нове явище — контакт офіційної влади з окремими групами митців повністю змінює всю картину життя в світі мистецтва у нашій країні, вносить в неї характер винятковості і переваг. Це ставить у тяжке становище тих митців, які залишилися вірними фігуративній пластиці». В. Хайт підкреслює, що роботи бразильських художників-реалістів майже перестали експонуватися на міжнародних та місцевих виставках; так, 1953-го року у Петрополісі було організовано спеціальну Першу Національну виставку абстрактного мистецтва, а також інші експозиції 1950–1960-х, наближені до репрезентації нефігуративного малярства[1]. Він також зазначає, що абстракціонізм багато в чому став результатом невдоволення творчої інтелігенції оточуючою дійсністю та кризою офіційного реалізму, але незабаром був інтегрований маскультурою, з опозиційного та інноваційного він перетворився на мейнстримовий. Бразильський абстракціонізм доволі швидко став офіційним напрямом у мистецтві і був підтриманий керівними колами влади, яку задовольняв відступ художників від змалювання предметного («соцартівського») суспільного життя та його реалій і потреб. «Для Бразилії впровадження абстракціонізму, відчуженого від джерел національного мистецтва, було також одним з проявів "цивілізаторства"»[2]. Є характерним для становлення бразильського нефігуративу, що його основні візуальні ідеї вперше репрезентувалися на бієнале у Сан-Паулу, починаючи з 1951-го року, що кардинально відрізняло ситуацію у сучасному бразильському мистецтві від ситуації в СРСР, де за часів сталінської мистецької стагнації продовжувалася жорстока урядова кампанія переслідування митців за космополітизм і буржуазний націоналізм. «Дуже характерно, — зазначає В. Хайт, — що до участі в бієнале Сан-Паулу, на відміну від традиційного Національ-

[1] *Хайт В. Л.* Искусство Бразилии: История и современность (Очерки). — М., 1989. — С. 163.

[2] Там само.

ного салону образотворчого мистецтва, де ще у 30-ті роки був організований відділ «сучасного мистецтва», почали залучати іноземних художників та архітекторів»[1]. На відміну од радянської системи «заохочення» митців лише на шляху дотримання правил і настанов соцреалізму, у бразильському мистецтві середини XX століття відбувалася активна репрезентація окремої мистецької програми, спрямованої на інтеграцію загальносвітових і локальних тенденцій в національне мистецтво.

Таким чином, можна сказати, що офіційне визнання мистецького нефігуративу та підтриманої державою моделі становлення сучасного мистецтва Бразилії, заохочення мистецьких практик абстракціоністського спрямування спрацьовувало, з одного боку, на показ демократичних засад у країні перед світовою спільнотою, з іншого боку — на демонстрацію вільного творчого вияву митця. Крім того, що такий підхід зробив бразильське мистецтво оригінальним явищем світового масштабу, він також показав можливості повнокровного існування нереалістичних форм мистецтва як нормативних, аксіоматичних, безперечних. «В абстракціонізмі безпредметність не лише метод зображення, але й програма»[2], причому, у бразильському контексті — офіційна програма.

І все ж таки бразильський абстракціонізм, репрезентований зокрема творчістю Уїлліса ди Кастру, Антоніу Бандейри та Івана Серпа, композиції яких подекуди відзначалися досить жорсткою політичною символікою (приміром, в картині Бандейри «Кактус», 1942 р., замість квітів на стебелині «ростуть» людські голови), не отримав у Бразилії справжнього визнання та поширення через опір доволі міцних тенденцій національного та традиційного мистецтва, що було пов'язане з мовою фігуративу. «Вірогідно, надуманість, показна раціоналістичність цього напряму були внутрішньо сторонніми експансивному й пластичному національному характеру бразильців. У 60-ті роки його вплив падає»[3]. Далі бразильське мистецтво

[1] Там само. — С. 164.

[2] Там само. — С. 165.

[3] Там само. — С. 167.

рухається в бік узагальнення та загострення форм через автентику, тактильність та декоративність, а в контексті реалістичного мистецтва набувають поширення місцеві художні традиції.

Аналізуючи природу і сутність зміни ставлення не лише владних структур, але й самого народу до абстраціоністичних творів бразильських митців, В. Хайт наголошує на мотивах неправдивого психологізму або фізіологізму елітарно налаштованих художників, зазначаючи, що «усі пороки і насильство втрачають свою соціальну зумовленість, перетворюючись на втілення "одвічної" порочності, тваринності людини, віддзеркалюючи та збуджуючи песимістичний настрій. Тут кордон між прогресивними й негативними тенденціями у мистецтві проходить не між фігуративним і нефігуративним, а всередині кожного з них у залежності від соціальних і творчих установок та устремлінь художника»[1].

Ця практика розмежування фігуративу й нефігуративу, як «позитивного» і «негативного», базується на концепції дегуманізації мистецтва іспанського філософа Хосе Ортега-і-Гассета: «Нове мистецтво масам протиставлене, і так буде завжди. Воно за природою своєю приречене на неуспіх; більш того, воно анти-народне. Будь-який твір нового мистецтва автоматично спричиняє цікавий соціологічний ефект: ділить публіку на дві частини. Одна — вузьке коло людей — ставиться до нього прихильно, інша — незліченна більшість — ворожо»[2]. Таке тлумачення природи і сутності сучасного мистецтва наштовхує на думку, що нонконформізм у будь-яких проявах — «визнаний» владою або природно невизнаний — є об'єктивно неминучим явищем, поза яким становлення нових форм мистецтва неможливе.

Отже, мистецька практика Бразилії середини XX століття з точки зору нонконформізму презентує своєрідну модель «нонконформізму навспак». Нонконформізм перестає бути самодостатнім явищем, коли його визнають за можливий напрям в офіційному мистецтві, і через те в опозиції до ньо-

[1] Там само. — с. 213.

[2] *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы: Эссе о литературе и искусстве. Сборник / Пер. с исп. — М., 1991. — С. 501.

го не так владна ідеологія (оскільки він опиняється її неодмінним елементом), а щось, до чого раніше він виступав як «опонент», — скажімо, реалізм або фігуративне малярство. Паралеллю до цього спостереження може бути практика політичних виборів у країнах з двопартійною системою: коли до влади приходить колишня опозиція, попередня влада перетворюється на нову опозицію, і в такий ротаційний спосіб підтримується безперервність функціонування демократичних засад існування держави. Щодо українського мистецького нонконформізму, то не могло бути й мови про якесь офіційне його оприсутнення, тим більше визнання його як репрезентанта радянського мистецтва.

У мексиканському мистецтві середини XX століття, на відміну від мистецтва Бразилії, мейнстримовими були народні традиції, де переважали тон і кольорова гама, що й випоставило його на світове самобутнє явище. Приміром, спілкування Бойчука з Сікейросом та їхні взаємні мистецькі впливи, на яких наголошують мистецтвознавці (Д. Горбачов, Я. Кравченко), а також те, що у 1960-ті мексиканське мистецтво озвалося у творчості українських шістдесятників як орієнтир національно спрямованого і соціально детермінованого феномену, до якого прагнув і бойчукізм, — слід вважати одним із важливих чинників для формування мистецького нонконформізму в українському контексті.

З огляду на мексиканський контекст у рамках цього дослідження, варто зазначити, що латиноамериканські мистецтвознавці виокремлюють у становленні народного мистецтва три етапи: 1) «примітивний», доісторичний, що присутній у деяких латиноамериканських народів і досі; 2) «фольклор», під яким розуміється художнє ремесло та усна, переважно міфологічна, «література»; 3) міське народне мистецтво, головно — музика й танці, за допомогою яких народ висловлює те, чого уникає «культурне мистецтво»[1]. Тобто, мексиканське суспільство базується відповідно на традиційній та

[1] *Колесов М. С.* Философия и культура Латинской Америки. — Симферополь, 1991. — С. 130.

Дієго Рівера. Збір цукрового очерету, 1929–1930, розпис в палаці Ернан Кортеса в Куернаваці (фрагмент), Мексика

Дієго Рівера. Сільська школа, 1923–1929, розпис у Палаці Праці Міністерства освіти в Мехіко, Мексика

альтернативній до неї прогресивній глобалізаційній складовій. Традиційна апелює до автентичної, а новітня використовує тенденції зовнішньої глобалізаційної культури. Таке поєднання є характерним і для мексиканського, і для українського мистецького нонконформізу, адже в них відбувається постійна взаємоінтеграція традиції й глобалізації.

Найбільш виразного поєднання традиційної і глобалізаційної складових зазнало монументальне мистецтво Давида Альфаро Сікейроса (1896–1974), який, пройшовши складний шлях опозиціонера, зазнавши у 1960-ті репресій і тюремного ув'язнення, репрезентував найбільш цікавий симбіоз відносин між владою і художником. Йому вдалося стати лідером мексиканського мистецького монументалізму, показати у мистецтві, що навіть на офіційному рівні можна робити вдалі спроби пропагування політичної боротьби за свободу засобами мистецтва.

Так, виступаючи у листопаді 1966-го року на відкритті програмного стінопису Історичного музею, Сікейрос на запитання щодо застосованого

Художник Хосе Д. А. Сікейрос за гратами, фото, 1964

Хосе Д. А. Сікейрос. Ехо крику, полотно, піроксилін, 125 × 90. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк, США

у розпису «опозиційного» червоного кольору відповів: «Колір уподібнений голосу, він є експресивним за своєю формою, відтак, він повинен відповідати темі розписів. Картина революційної теми має бути сповнена фарбами, що символізують кров, страждання, перемогу. Саме червоний колір підходить для вираження цих понять»[1]. Характерно, що отримання Сікейросом Національної премії мистецтв було перетворено ним на політичну акцію: грошову винагороду (100 тисяч песо) Сікейрос повністю пожертвував у фонд допомоги арештованим залізничникам, котрі ще перебували у в'язниці за опозиційну режимові, що видає премії, діяльність. 1967-го року Сікейросові було присуджено Міжнародну Ленінську премію «За зміцнення миру між народами», яку йому вручив письменник Борис Польовий. І цього разу грошову частину премії (10 тис. рублів) художник передав в'єтнамському народові, що потерпав від військових знущань США. «Я не можу поїхати

[1] *Григулевич И. Р.* Сикейрос. — М., 1980. — С. 195.

Хосе Д. А. Сікейрос. Каїн в США, 1947, дерево, піроксилін, 93 × 76. Художній музей де Арте Модерно, Мексика

Хосе Д. А. Сікейрос. Від диктатури Порфіріо Діаса до революції — люди зі зброєю в руках, 1957, піроксилін. Приватна колекція

у В'єтнам, як колись поїхав в Іспанію як бойовий офіцер. Нехай моя премія допомагає в'єтнамцям воювати»[1]. Приклад «фінансових» вчинків Сікейроса є найпоказовішим у сенсі взаємодії художника і влади, котра постачає йому замовлення, затим відзначає премією, і тим самим «оплачує» в такий спосіб опозиційну до себе діяльність. Це також приклад латентної форми підтримки владою, через посередництво офіційно визнаного художника, нонконформістських тенденцій.

Складність постаті Сікейроса в історії мексиканського і світового мистецтва полягає в тому, що на словах він заперечував мистецький авангардизм, а на практиці усебічно використовував його форми; що в соціальному сенсі він поводився як офіційно визнаний провладний лідер, а на практиці підтримував антивладні рухи; що в коментарях до власного творчого методу він наполягав на реалістичності й принциповій фігуративності зображення, а на практиці «інтерпретував» цей фігуратив аж до нефігуративу, підкреслюючи новаційність власного художнього пошуку. «У Мексиці сьогодні всі ми працюємо на державу, — писав Сікейрос, — одні це роблять безпосередньо, інші — опосередковано. Різниця між так званими непар-

[1] Там само. — С. 196.

тійними художниками і нами полягає в тому, що ми свідомо використовуємо надану нам державою можливість, висловлюємо нашу думку, вимагаємо свободи творити те, що ми вважаємо за правильне, іноді ми перемагаємо, іноді наші картини "арештовуються" — закриваються для огляду, ми продовжуємо боротьбу і домагаємося зняття з них арешту. Ми беремо участь у політиці, використовуємо тактику, що відповідає моментові, коли створюємо наші твори і вимагаємо для нас свободи творчості»[1]. Безстрашшя у мистецтві за різного часу було головним важелем його становлення. На відміну від мексиканського мистецтва, яке спромогалося вимагати і перемагати, українське мистецтво 1920–1930-х було позбавлене права на висловлювання у повний голос, і через те вимушене було перебувати в андеграундних криївках.

У практиці українського офіційного мистецтва також існували подібні тенденції підтримки визнаними владою художниками молодих митців та стимулювання новацій в їхній творчості. Народний художник СРСР Сергій Григор'єв сплатив творчу поїздку майбутнього народного художника України Миколи Стороженка на Цілину і Кавказ; народний художник СРСР Тетяна Яблонська спонукала майбутніх монументалістів Аду Рибачук і Володимира Мельниченка на творчу подорож до ненців на острів Колгуєв у Північному Льодовитому океані. «Як мені набрид цей сіро-коричневий живопис, шахтарі і шахтарки в робах! Якби ви роз'їхалися на всі чотири боки і привезли б щось свіже, новаторське!» — казала Т. Яблонська учням.

Такі слова знані вчителі могли сказати у будь-якій із союзних республік кожній талановитій молодій людині, оскільки політичний ізоляціонізм в СРСР стимулював інтерес до самоідентифікації художників і спричиняв рефлексії у царині ретроспективної художньої поетики.

Скажімо, у РРФСР, починаючи з 1940-х, також загострюється боротьба з «формалізмом». Спекулятивно інтерпретується мистецтво формального експерименту 1920-х; до буржуазних, тобто неповноцінних, митців зара-

[1] Там само. — С. 201.

ховують українця К. Малевича та інших авангардистів[1]. Ідейний поборник соцреалізму Л. Троцький в книзі «Література і революція» (1923) принизливо порівнював Башту III Інтернаціоналу В. Татліна з ярмарковим гаджетом, що нагадував йому дерев'яну модель храму, поміщеного у пляшку[2]. Глузливим було його ставлення і до митців-авангардистів: «У 18-му та 19-му рр. на фронтах не рідкість було зустріти військову частину, рух якої відкривався кінною розвідкою й замикався возами з артистами <…> Місце мистецтва узагалі — в обозі історичного руху»[3]. Облога на «формалізм» та репресивна політика проти інтелігенції впроваджувалася на практиці в 1930-ті нацистською Німеччиною та більшовицьким СРСР. Ці держави зібрали матеріальні «аргументи» нонконформізму та продемонстрували на мега-виставках «Мистецтво епохи імперіалізму», «Художники РРФСР за XV років» (Москва, 1930-ті) та «Дегенеративне мистецтво» (Мюнхен, 1937)[4]. Не останню роль у зміцненні нонконформістського руху в країнах повоєнної Центральної Європи відігравали політичні кризи: Угорська криза 1956-го року, «Празька весна» 1968-го та тривалий у часі рух «Солідарність» у Польщі (1980–1990-ті).

У 1950–1960-ті у більшості республік СРСР сформувалося унікальне за національними особливостями явище «тихого модернізму», фундаментом якого було збереження митцями національної ідентичності, що бере початок у 1920-х.

Однією із показових подій зустрічі представників радянської влади з явищем нереалістичного мистецтва стала організована Московською спілкою художників виставка авангардного мистецтва у Манежі, яку 1-го грудня 1962-го року з урядовим почтом відвідав перший секретар ЦК КПРС

---

[1] *Андреева К.* Угол несоответсвия: Школы нонконформизма (Москва–Ленинград, 1946–1991). — М., 2012. — С. 22.

[2] *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. — М., 1991. — С. 191.

[3] Там само.

[4] *Андреева К.* Угол несоответсвия… — С. 22.

М. Хрущов[1]. Доктор мистецтвознавства Ю. Герчук згадував: «Минуло понад сорок років, і чим була "надто цікавою" ця виставка — сьогодні пояснити нелегко. Осяжний список експонатів, збережений гранками каталогу, дуже строкатий, далеко не всі вони повинні були чимось виділятися на тлі звичайної тоді виставкової практики. І багато чого зараз не побачити навіть в репродукціях. А виставка взагалі річ ефемерна. Розрізнені після неї твори не збережуть кожний окремо, ту ауру, яку створювали в сукупності, в просторі залу. До того ж скандал, влаштований тут Хрущовим за місяць після вернісажу, перетворив художню експозицію в подію суто політичну і відсік можливість повноцінних професійних публікацій <…> Офіційна історія радянського образотворчого мистецтва, майже непорушна з часів Сталіна, коли утвердилися її догми, руйнувалася на очах, її потрібно було тепер переглянути свіжим поглядом, знову вивчити, інакше писати, по-іншому показувати в музеях. Інакше потрібно було осмислювати і традиції, які покоління, що минає, залишало наступному за ним. От чому захисникам звичних шляхів так важливо було дискредитувати виставку»[2]. Як би там не було, але ця перша за багато десятиліть репрезентація російського мистецтва в розмаїтті його жанрових, видових та ідейних проявів, виявила неабиякий масив і власне авангардного, і нонконформістського, і традиційного мистецтва, твореного московськими художниками.

У художній культурі Сполучених Штатів Америки, на відміну від інших країн з «процвітаючим» розвиненим соціалізмом, нонконформізм був безпосередньою реакцією на політичні події, а саме — незгодою з експансією мілітаризму на решту сусідніх держав. Треба сказати, що уряд США не відзначався особливим лібералізмом, коли йшлося про підрив авторитету його політики всередині країни. Скажімо, «візуальні культури незгоди» між США і островом Куба, за Деніелом Бєлградом, були багато в чому спорід-

[1] *Белютин Э.* Правда памяти: картины и люди (Из записных книжек художника 1937–2007). — М., 2008.

[2] *Герчук Ю. Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962 года. — М., 2008. — С. 44–45, 48.

нені, незважаючи на культурний та політичний карантин після розірвання дипломатичних відносин 1961-го року та їх поновлення лише 2015-го. Вони використовували схожі методи протесту, а плакат, короткометражна анімація та перформативні види мистецтва поставали не стільки засобом мистецької пропаганди, як способом висловити незгоду з певними політичними процесами[1]. Скажімо, плакат як засіб протесту активно використовували учасники руху «нових лівих» (1960-ті). Це були, переважно, політично заангажовані студенти університетів, які протестували проти війни у В'єтнамі (1959–1975) та боролися з расовою дискримінацією. У плакатах і постерах використовувалася переважно політична символіка в її іронічній інтерпретації або ж техніка «сюрреалістичної заміни» (Д. Бєлград)[2]. Прикладом візуальної іронії може служити плакат із зображенням американського прапору, де замість зірок були зображені літаки, а смуги були замінені гвинтівками. З цим постером студенти Кентського університету 1970-го року вийшли з акцією протесту, під час якої загинуло четверо студентів. Щодо методу «сюрреалістичної заміни», промовисто виглядає плакат із зображенням стиснутого кулака, що мовби «виростає» з троянди, з яким вийшли на антивоєнну демонстрацію студенти Каліфорнійського університету. Її фінал також мав трагічні наслідки. Як зазначає Д. Бєлград, сюрреалізм, що був з самого початку свого існування проголошений Андре Бретоном революційним мистецтвом, пізніше — наприкінці 1960-х — у 1970-ті — став дієвою формою візуального опору у багатьох країнах світу. У кубинському мистецтві «стратегія сюрреалістичної заміни» набула популярності наприкінці 1960-х, коли режим Кастро почав утиски революційно налаштованої спільноти. Один з плакатів візуалізував головних політичних грав-

[1] Лекція Д. Бєлграда, професора факультету гуманітарних наук та культурології університету Південної Флориди (Тампа, Флорида, США), спеціаліста з американської культури XIX і XX століть, «Візуальні культури незгоди у Сполучених Штатах та Кубі», Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», 5.11.2016.

[2] Там само.

ців — Гітлера та Ніксона, — що були зображені на гральних картах, наче королі тоталітаризму, з мечами в руках. Наприкінці 1970-х з'явилося покоління, що увійшло в історію мистецтва США і Куби під семантично різними назвами — «нова хвиля», «генерація Х», «панк», — з якими пов'язана чергова форма візуальної незгоди, «нова чутливість». Її представники вважали, що світ деволюціонує, влада створює регрес та ентропію у суспільстві, і зміна політичної ситуації може позитивно вплинути на соціальне тло. Головними інструментами «нової чутливості» стали пародіювання і сатира на певні політичні ситуації в країні. Так, кічево-футуристичний імідж і практикування пародії було властиве американському музичному гурту «Дево» («Devo») (утворено від слова «деволюція»)[1]. Пародія для них була «актом зухвалості проти системи, з якої неможливо вирватися» (Д. Бєлград). Привернув до себе увагу також художній гурт «Nudo» («Нудо»), який використовував естетику гральних карт, поєднуючи музичний поп-контент з політичним. Так, кубинський співак Карлос Марена зображений дзеркально-симетрично до Карла Маркса; перший тримає в руках арбалет, натомість другий — яблуко. Вже у 1990-ті, намагаючись показати прірву між ідеалами революції та політичною ситуацією, кубинські митці звернулися до образу Че Гевари, де на плакаті Османі Тодеса лідер кубинської революції «став символом у пошуку значення» (Д. Бєлград). Як бачимо, все ж таки у «високому мистецтві» демократичної Америки не існувало якогось глобального протиставлення митця і влади, і через те «американський нонконформізм» має характер кічево-бурлескного віддзеркалення поглядів тих або тих субкультурних угруповань. Наскрізна «революційність», штучно нав'язана диктатурою Кастро, в кубинському мистецтві отримала риси «нонконформізму навпаки»: те, що мало б бути супротивом владі, виявилось її звичайним маркуванням за допомогою знаково-символічних образів, спрямованих не стільки проти влади, скільки «за владу».

---

[1] *Веласкес Дж.* Devo: в начале был конец // «Контр*Культ*Ур'а» (Москва). — № 1 (1989). — С. 140–145.

Для багатьох митців різних країн у цей час органічним джерелом творчого висловлення було послідовне накопичення знань про символіку й історію національного минулого. Ретроархаїзуючий проективізм творчості митців-шістдесятників спрямовувався до середньовічного живопису, проторенесансу, традицій народних майстрів, які складали баланс образного звучання митців Азербайджану, Білорусі, Вірменії, Грузії, Литви, Латвії, Молдови, Росії, України тощо. Митці знову відкривали заборонену радянською владою національно-художню спадщину, яку продовжили розвивати різні покоління художників у 1960-ті. Так, з історії литовського мистецтва були викреслені імена видатних, налаштованих на новаторську візуальну оптику, митців К. Чюрльоніса, гурту «Ars», А. Самуоліса, М. Катілюте, М. Менчінскаса, В. Ейдукявічуса[1], покоління литовських і латвійських митців, які реалізувалися як речники автохтонності[2]. Їх стилізована декоративна манера відкриває спільність творчих стратегій з українськими митцями. Митці Грузії, Вірменії, Азербайджану демонструють тенденцію ретроспективізму з її уроками давнього настінного живопису, виваженістю та значимістю стародавнього мистецтва, принципами розміщення постатей на полотні, вирівняних по висоті за іконописним зразком, символічним поєднанням вікових іпостасей, урочистістю мовби застиглої у своїй непорушності архітектоніки, і цим знаменують важливість етнічних традицій. Поетика «традиційності» була притаманна А. Мартіросяну, Р. Бабаєву, А. Лутфуліну, Л. Гудіашвілі (Грузія), С. Мурадяну, З. Аршакуні, К. Нагапетяну (Вірменія), В. Наріманбекову, М. Абдулаєву, Т. Салахову (Азербайджан). Як приклад можна навести рельєфи Сардарапатського меморіального комплексу, присвяченого героям битви 1918-го року за незалежність Вірменії, що був створений архітектором Р. Ісраеляном у 1967–1968 роках. На напівкруглій стіні Слави зодчий помістив складний сюжетний різьблений рельєф, в якому центральна фігура — молода жінка, що за стародав-

[1] *Синочкина Б. М.* Литва. — Вильнюс, 2008. — С. 225.

[2] А. Степонавічюс, Б. Жиліте, В. Калінаускас, Р. Гібавічюс, С. Красаускас та ін.

ньою традицією проводжає воїнів у похід[1]. Така ж традиція існувала в Україні за Княжої доби, коли юні дівчата благословляли оборонців рідного краю.

Починаючи з 1970-х мистецтво союзних республік змінює вектор розвитку від неотрадиціоналізму в бік постмодерних арт-практик. Цьому сприяло знайомство митців з американським поп-артом, гіперреалізмом і концептуалізмом і, як наслідок, всередині вітчизняного арт-середовища були змінені стосунки з традицією та культурою.

Активними реципієнтами європейських ноу-хау в радянському соціумі були країни Балтії, які ретранслювали нові форми мистецтва іншим радянським республікам через всесоюзні пленери. Так, в одній з радянських республік — Латвії — митці починають активно експериментувати в галузі перформенсу, поп-арту, оп-арту, інсталяції. 1972-го року в Інституті технічної інформації та пропаганди на Соборній площі у Ризі (Cathedral Square) відбулася одна з перших виставок альтернативного мистецтва, де були репрезентовані зазначені напрями сучасного мистецтва. Виставка називалася «Celebration» (Svetki) і відбулася в рамках дев'ятої молодіжної виставки. Латвійський мистецтвознавець Я. Боргс назвав її «першою маніфестацією модернізму». Презентовані роботи були далекі від традиційної візуальної образності (зокрема, були показані експерименти в галузі абстрактної скульптури). Незважаючи на їхню інноваційну складову, що являла опозицію до традиційних скульптури та живопису, вони все ж були дозволені до показу, оскільки їх презентація відбулася під грифом «дизайн». Виставка проклала шлях розвитку сучасних тенденцій, які особливо проявилися під час Другої виставки «Латвійське мистецтво: Природа. Середовище. Людина» («Baba. Vide. Cilveks», 1984), що була досить швидко закрита. Інноваційність виставки також полягала у незвичному місці, що було обране як експозиційний простір[2]. Це був собор Св. Петра (Peterbazniса) в центрі старого міста. І хоча на виставці побували тисячі глядачів, вона була приречена на

---

[1] *Бабаян Л. М., Яралов Ю. С.* Рафаел Исраелян. — М., 1986. — С. 59–72.

[2] *Baranovska I.* On the Sense of Time in "Nature. Environment. Man". — L., 1984. — P. 3.

Олександр Харитонов. Воскресіння, 1980-ті, полотно, олія, 52 × 31.
Приватна колекція

Оскар Рабін. Композиція з ящиком і рибою, 1990, полотно, олія, мішана техніка, 65 × 92.
Московський музей сучасного мистецтва

поразку. Презентація сучасної інсталяції «Тайної вечері», де замість дванадцяти апостолів були представлені гіпсові зліпки місцевих митців, викликала спротив релігійної громади міста. Церква наклала вето на виставку, поскаржившись місцевій владі, котра невдовзі її закрила. Незважаючи на це, обидві виставки були кроком до переформатування й представлення альтернативних художніх практик в публічному просторі Риги[1].

Коливання від «західництва» (пролетарського інтернаціоналізму) до народництва та державництва в Росії, де проблема національного не була політичною проблемою, відбувалися ще з 1930-х; саме тоді з'явився глузливий термін, що побутував у лексиконі затятих «антисовєтчиків»: «ізнародовать»[2]. З'являється і певний тип опозиції: письменники-народники та митці, які звернулися до відродження неоруської ідеї через стилізацію та «декоративність» форми. Причинами такої «декоративної» опозиції К. Андрєєва називає процес хрущовської модернізації, яка потягнула за собою територіальне

[1] *Osmanis A.* Ideology of Power and Transformations in Latvian painting: Witnesses of an Age, Ungaginated (Riga, Latvia: The Latvian Artist's Union, n. d.) // https://books.google.kz/books. — Дата доступу: 10.12.2015.

[2] *Андреева К.* Угол несоответсвия… — С. 58.

Євген Рухін. Композиція, 1974,
полотно, олія, 70 × 66.
Приватна колекція

Ерік Булатов. Світлина на пам'ять, 1994–1995,
полотно, олія, 120,5 × 180.
Приватна колекція

розширення міст внаслідок міграції населення та, як наслідок, — знищення сільської місцевості. Серед митців, які відстоювали «неоруську ідею» у творчості, — І. Глазунов, О. Харитонов, О. Ситніков, М. Шварцман та ін.

У 1970-ті автохтонним для російського нонконформізму явищем стає соц-арт, який відмежовує мистецтво від ретротрадиціоналізму та стає соціальним портретом часу й історії. Його засновники В. Комар та О. Меламід зробили актуальним питання, що було важливим і концептуальним для нонконформізму в цілому. Де пролягає межа між мистецтвом справжнім і доктринерським, що є найбільш вразливим для митця і що є предметом його рефлексій сьогодні? По-суті, соц-арт провокативно розвінчував табу радянської дійсності, примусивши митця замислитися над проблемою власної ідентичності та позиціонування себе в соціумі. І це мало виглядати як «травестія, зміна особистості, пародія, еклектика, гра, блазнювання й іронічна передача ознак однієї культурної системи в художній світ іншої»[1]. Такі постмодерні ініціації соц-арту стають формою нового опору. «Заперечуючи культ екзистенційної справжності та утопію "реальної мови мистецтва", основи інновацій окремих героїв першого повоєнно-

[1] Там само. — P. 319.

го десятиліття, соц-арт спровокував вторгнення неофіційного мистецтва в табу царства мертвих — світ ікон та мови влади»[1]. Сюрреалістичність його візій на теми світських ритуалів, колективних фантазій, радянських міфів, символів та атрибутів стала новою формою політизації мистецтва, що викривала справжню сутність радянської дійсності.

Разом з тим, на початку 1970-х отримує розвиток концептуалізм, що почав експерименти на «периферії» малярства та тексту. В його стилістиці переважали художні «технології» — система знаків, кодів та понять[2]. Ця стратегія знайшла віддзеркалення у творчості, скажімо, у спосіб впровадження текстового матеріалу, студій над феноменом життя радянського обивателя тощо. І. Кабаков та В. Пивоваров використовували естетику дитячої ілюстрації, Е. Булатов та І. Чуйков — досягнення вуличного плакату, а Е. Гороховський послуговувався фотографіями з «родинного альбому»[3]. Таким чином, традиція у творах цих митців виявлялася не безпосередньо, а в критичному форматі. Поєднання візуального образу і «пояснювального» тексту доводило нараційний характер російського та радянського мистецтва до логічного кінця. Зміна акценту з оглядання на читання перетворила засадничу «концепцію» творчості, яка еволюціонувала від чисто мистецького артефакту до образу-ідеї[4]. «Московський концептуалізм» скерував розвиток російського мистецтва в бік наукового, аналітично-концептуального підходу до творчості, витворення власне художнього мовлення і теоретичної бази, — хоча це й не привело до наукових відкриттів, однак, як і в будь-якій впорядкованій системі, дозволило випрацювати певну методологію. Ця методологія становила ключ до міждисциплінарного пізнання й інтерпретації тогочасної історії мистецтва. Скажімо, І. Кабаков трактував візуальні образи як еволюцію історії від абстракціонізму, повз сюрреа-

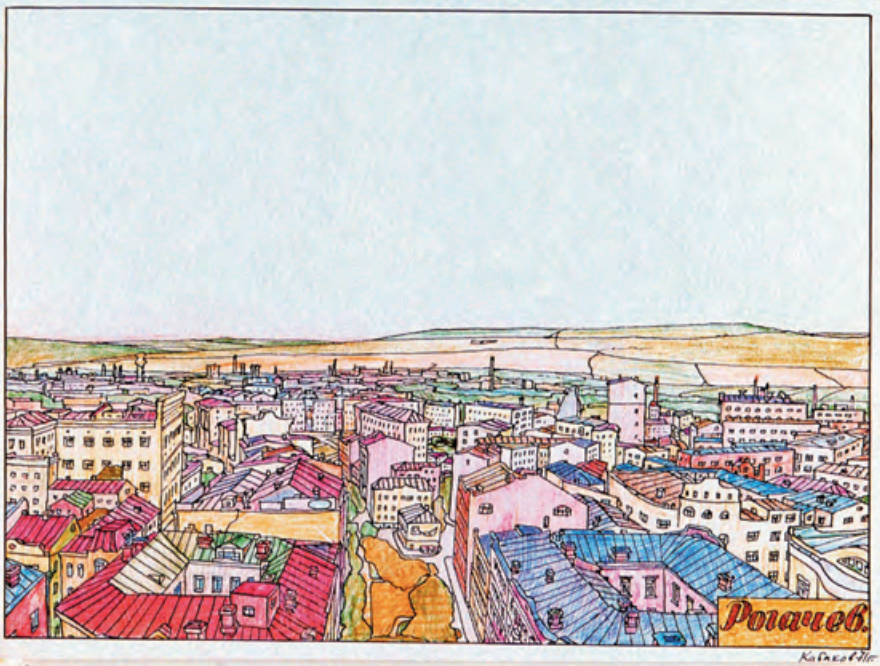
[1] Там само. — P. 322.

[2] Times of Change. Art in the Soviet Union 1960–1985 / State Russian Museum of St. Petersburg. — St. Petersburg, 2006. — P. 79.

[3] Там само. — P. 79.

[4] Там само. — P. 80.

Ілля Кабаков. Без назви, 1995, мішана техніка, 52,75 × 38. Колекція Дмитра Андрієвського



И.К. Но этот процесс связан со все более активной героизацией первоначального эпоса. Первые герои перестанут вообще быть именуемыми... они полубоги... что, собственно, мы имеем в авангарде – отрезанное ухо Ван Гога – это отрезанное ухо у бога, а не у какого-то там неудачника...

Б.Г. И, между прочим непонятно, как мы будем все это воспринимать. Мы будем говорить: предположим, что Малевич взошел над Витебском и опустился в Москве, то есть все бредовые фигуры будут восприниматься как реальность. Он и сам это тогда так описывал, но в результате наше описание его личности не сильно от этого отличается.

И.К. Несомненно. Я думаю, что авангарду вообще предстоит осуществить все

Кете Кольвіц. Вдова, 1920, дереворит

Кете Кольвіц. Пам'яті Карла Лібкнехта, 1919–1920, дереворит

лізм, до мінімалізму. Методологія освоєння західного мистецтва знайшла континуацію та власну стратегію в концептуальних проектах «соц-арту», гурту «Колективні дії», «Мухомор», які випрацювали власні стратегії. Так, «техніка альбому» 1970-х поступається місцем формам, наближеним до західного концептуалізму — перформенсу та фотографії[1].

Незважаючи на те, що Росія була і досі вважається бастіоном концептуалізму, в 1970–1980-ті у Росії відбувалися також пошуки у форматі «нового реалізму». Митці, залишаючись в рамках реалістичного формотворення (втім незалежного від офіційного мистецтва), плекали традиції західного живописного експресіонізму та сюрреалізму, російського примітиву та вуличних театралізацій. У зв'язку з цим можна згадати фантастичні образи Н. Нестерової, містичних богатирів О. Ситнікова та О. Булгакової, поетичні портрети І. Старженецької[2]. Московська критика назвала цей напрям «московською малярською школою», яка продовжила традиції російського «сезаннізму», а саме багатої фактури образів, експресивної або імпресійної трактовки кольору та світла, що нагадувало манеру alla prima[3].

[1] Там само.

[2] Там само. — P. 82.

[3] Там само. — P. 83.

На зламі 1970–1980-х «доба застою» досягла апогею. Сталінські репресії вже не вирували з такою силою, але влада почала застосовувати інші, «сучасні» форми, серед яких — вигнання. Росію примусово залишили Й. Бродський та О. Галіч, Ю. Еткінд, Е. Неізвєстний, Л. Нуссберг, Л. Мастєркова, В. Комар, О. Меламід, О. Рабін, В. Кропивницька, М. Рогінський, було арештовано та депортовано О. Солженіцина.

Подібним до ситуації в Україні був розвиток нонконформістських тенденцій в Німеччині. Держави, що пережили травматичний досвід тоталітаризму, були схожі за ключовими шляхами розвитку візуального мистецтва і засобами боротьби за творчу та громадянську свободу, втіленням протестантської естетики через виражальні засоби творення: експресію стилістики, контрастну безкомпромісність чорного та білого, динаміку монументальних багатофігурних, об'єднаних бурхливою рухливістю форми композицій з проекцією на батальні твори доби Романтизму. На вогнищах нацистської «інквізиції» у 1930-ті було спалено тисячі артефактів, проголошених т. зв. дегенеративним мистецтвом. Рано пішли з життя, зазнали тортур та були переслідувані або знищені нацистським режимом у 1930-ті Кете Кольвіц, Ернст Барлах, Отто Дікс, Джон Хартфілд та ін.[1]

Естетика візуальної незгоди не згасла у Німеччині й донині. На виставці «Шляхи німецького мистецтва з 1949-го року по сьогоднішній день» (Московський музей сучасного мистецтва, 2014), окрім учасників арт-руху Флуксус, Дюсельдорфської школи фотографії, руху «Нових диких» кінця 1970-х, фігуративного мистецтва 1980-х, були представлені також новітні тенденції кінця 1990-х — початку 2000-х, проголошені кураторами як «протестне мистецтво»[2]. Виставка об'єднала митців не лише різних естетичних програм і поглядів, а й ідеологічних опонентів. На виставці, скажімо, неодноразово

[1] Див.: *Федорук О. К.* Образотворче мистецтво Німецької Демократичної Республіки: Наук.-поп. нарис. — К., 1986.

[2] Прес-реліз виставки «Шляхи німецького мистецтва з 1949 року по сьогоднішній день» в Центрі мистецтв і медіа-технологій (Карлсруе, Німеччина, 2013) // http://www.goethe.de/mmo/priv/12679965-STANDARD.pdf. — Дата доступу: 24.12.2016.

Єжи Береш. Пророцтво II виконано, 1989, фото, галерея Університетська, Цєшин, Польща

наголошувалося на причетності Й. Бойса до нацистського молодіжного воєнізованого об'єднання «Гітлер'юґенд»[1]. Роботи таких митців як У. Вюст, Т. Вендіш, Ю. Клаук, Й. Бойс, З. Польке, Г. Ріхтер, А. Гурскі та ін. демонструють не лише больові точки німецької історії періоду холодної війни, життя поділеної навпіл країни, але й пошуки їх подолання, «шлях до себе» (скористаємося назвою однієї з робіт Ю. Клауке), доводять, що «мистецтво заради мистецтва» давно вже перетворене на «мистецтво заради правди»[2].

На відміну від інших країн колишнього соцтабору, польський авангард та концептуалізм 1960–1970-х відзначалися аполітичним духом і відсутністю критики політичної ситуації в країні, у порівнянні, скажімо, з Угорщиною, де мистецтво свідомо висловлювало протест проти влади. У Чехословаччині митці уникали безпосередньої критики політичної ситуації засобами мистецтва, але після придушення радянськими військами Празької Весни репресії проти інакомислячих посилились. Як пише П. Пьотровські, художня свобода у Польщі сприяла радше політичному опортунізму, ніж критиці влади, і не порушувала політичні питання у мистецьких акціях. «М'яка» тоталітарна система провокувала ситуацію «лагідної» критики не так режиму, як структур влади[3]. Отже, стосунки між мистецтвом і політи-

---

[1] *Позднякова О.* Выставка: «Пути неметкого искусства» в Красноярске // http://newslab.ru/article/616103. — Дата доступу: 24.12.2016.

[2] *Сухорослова А.* Жизнь за стеной // http://www.ng.ru/antrakt/2016–03–18/9_wall.html. — Дата доступу: 25.12.2016.

[3] *Piotrowski P.* Polska sztuka miedzy totalitaryzmem a demokracja // Times of Change. Art in the Soviet Union 1960–1985… — P. 89.

Тадеуш Кантор. Просторові форми, 1947, полотно, олія, 70,5 × 63. Музей в Тарнуві, Польща

Тадеуш Кантор. Інформель, 1957, полотно, олія, 144 × 135. Приватна колекція, Польща

кою у Польщі значно відрізнялися від ситуацій у комуністичних країнах Східної та Центральної Європи. Репресивні заходи в СРСР, Чехословаччині, Угорщині та Східній Німеччині призвели до загострення конфлікту митець-влада. У польському мистецтві немає аналогів російського соц-арту чи опозиційного чеського, угорського або східнонімецького андеграунду, адже з повоєнного часу там розвивалися дозволені владою модерністичні спрямування, що були зосереджені на питаннях елітарності та автономії мистецтва, незалежності роботи митця від будь-якої політичної ідеології, вираження автономності образу через метафоричний абстракціонізм, інтерес до фактури та фарби[1]. Такими були роботи Альфреда Леніци, Єжи Куйовського, Ядвіги Мазіарскої, Терези Тишкевич, або найбільш відомого польського художника інформелю Тадеуша Кантора[2].

---

[1] *Федорук О. К.* В колі традицій та авангарду: Польський живопис повоєнних років. — К., 1995.; *Федорук О. К.* На переломі: Здобутки і втрати (Польський нефігуративний та фігуративний живопис 1955–1965). — К., 1997.

[2] *Piotrowski P.* Polska sztuka miedzy totalitaryzmem a demokracja // Times of Change. Art in the Soviet Union 1960–1985… — P. 89.

Анджей Врублевський. Зображення стільця,
1968, папір, акварель, колаж, 29 × 42.
Приватна колекція, Польща

Анджей Врублевський. Свідки,
1968, папір, акварель, 29 × 42.
Приватна колекція, Польща

Концептуальним поглядом на події національної історії відзначається творчість Єжи Береша. Він звертався до народних традицій польської культури та історичних ремінісценцій, що створювали контекст опозиції його творчості до комуністичної дійсності у досить патетичній формі. Знаменною подією для мистецької Польщі стала його акція «Пророцтво Береша», що мала декілька видозмінених презентацій («Пророцтво II», 1968–1988, Краків; «Пророцтво II», 1989, Цєшин). Ці проекти апелювали до національної символіки, що засвідчувало перемогу народного духу над комуністичною владою. У першому проекті митець розмістив у галереї живе дерево та убрав його в кольори національного прапора (біло-червоне), що його виготовив зі свого одягу. Це було відповіддю на напружену політичну ситуацію у зв'язку з польським повстанням студентів 1968-го року та антисемітську кампанію, яку очолили влада та преса. Друга акція 1989-го року символізувала капітуляцію комунізму та тріумф соціокультурного руху «Солідарність». Цього разу в галереї Є. Береш встановив віз з дровами, запалив вогонь з газет, потім сів на стос дерев'яних брусів, зробив лук і біло-червону тятиву. На смолоскипі з тліючим вогнем він написав «справа». Потім написав на своєму тілі «пророцтва виконані» і поставив біло-червону крапку на свій пеніс[1]. Ого-

[1] Там само. — P. 92.

лене тіло, яке є інструментом творчих презентацій митця, він протиставляє напівоголеним соціалістичним героям, які стоять перед Варшавським Палацом культури. Асексуальне і позбавлене еротики тіло Береша є символом воскресіння і, як не парадоксально, духовного відродження. Тіло завдяки містичній трансформації перетворюється в символіці мистецтва Береша на безсмертний дух. Отже, опір Береша спрямований проти комуністичної влади, але також і проти сучасної культури з її культом тілесності. Тіло художника має більше містичний, ніж фізичний характер, і пов'язане з жертвою, перетворенням, незалежністю й національною ідентичністю і, на відміну від постмодерністських настанов, є «інструментарієм для духу». Католицька церква, як і комуністи, рішуче відкинула мистецтво Є. Береша, що апелювало до національних символів і духовного відродження[1].

Спроба створити незалежну «другу культуру» — саме у цьому вбачав власну ідентичність чехословацький андеграунд, що бере початок після Другої світової війни, коли до влади приходить комуністична партія, впроваджуючи політику «зрівнялівки» та репресивні, що не поступалися сталінським, методи впливу, у тому числі й на культуру. Найперше постраждали ті митці, котрі хотіли творити незалежне мистецтво, автоматично опинившись на узбіччі соціуму. Але це були лише незначні угруповання, які не могли чинити опір системі. Класичний нонконформізм другої половини 1960-х одразу ж поринув у андеграунд, чиї адепти захопилися радикальною на той час рок-культурою: до Чехословаччини приходить мода на англійську та американську музику і починається ейфорія від «Роллінг Стоунз», «Лед Зеппелін» та ін. Період «відлиги» сприяє певному вивільненню творчої енергії та послабленню тиску на сферу культури. На вулицях Праги митці влаштовували хеппенінґи, які збирали велику кількість людей навколо, навіть поліція не втручалася, стояла осторонь, просто спостерігаючи за дійством того чи іншого «маргінала». Ситуація кардинально змінилася після 21 вересня 1968-го року, коли

[1] Там само. — P. 93.

Москва злякалася реформаційних процесів у Чехословаччині і вислала свої танки на вулиці Праги. 1970-ті можна вважати золотим десятиліттям нонконформізму у Чехословаччині, і, як сказав один з тих, хто, за висловом В. Гавела, склав «центральну номенклатуру інакодумства», Іван Мартін Йіроус (псевдо — Магор, що у перекладі українською «псих»): «жили ми дуже весело, за контрастом із так званою нормалізацією, що почалася після приїзду окупаційних військ»[1]. Традиційно під чеським андеграундом розуміють спільноту, що сформувалася на початку 1970-х навколо рок-гурту «The Plastic People of the Universe», до якої увійшли поети, музиканти, митці, філософи, есеїсти, а також ті, що сповідували більш радикальні політичні погляди: від анархістів, ультралівих радикалів і хіліастів до християнських традиціоналістів[2]. Рух, що спочатку починався як аполітичний, в період посиленого тиску з боку режиму став однією з найактивніших складових політичної опозиції. Продовжив політику реставрації неосталінізму режим Г. Гусака, який впроваджував прискореними темпами доктрину «нормалізації». Архіпелаг довгоочікуваної свободи похитнувся: 1976-го року влада Чехословаччини розпочинає великий показовий процес над учасниками андеграундного руху. Комуністична пропаганда у цей час посилює «лобову атаку» на письменників і митців, яких преса шельмує як п'яниць та асоціальних елементів. На екрани телевізії один за одним виходять пропагандистські фільми, в яких нонконформістів звинувачують у тероризмі, наркоманії й вандалізмі. Але режим прорахувався, оскільки на їхній захист виступили провідні інтелектуали країни на чолі з письменником-дисидентом Вацлавом Гавелом. У 1980-ті андеграундна мережа покрила майже всю карту країни — від її крайнього заходу до сходу. Андеграундні виставки, окрім так званих «квартирни-

[1] *Фанайлова Е.* Чешская литература: уроки сопротивления // http://www.svoboda.org/a/1908127.html. — Дата доступу: 28.10.2016.

[2] *Маховец М.* Статус андеграунда в чешском обществе 1970-х — 80-х гг. и специфическое значение культуры андеграунда // http://tupikin.livejournal.com/754256.html. — Дата доступу: 28.10.2016.

Албін Бруновський. Гарячкова бездіяльність, 1976, суха голка, травлення, меццо-тинто, друк, 65 × 88

Албін Бруновський. Музика, 1963, суха голка, травлення, меццо-тинто, друк, 65 × 88

ків», влаштовувалися також на смітниках, а саме сміття, після ретельної ревізії, ставало матеріалом для створення арт-об'єктів. У цьому «творчому» процесі, на думку одного з його учасників Петра Плацака, міг взяти участь будь-хто, хто долучився до когорти «непокірних»[1]. З погляду академічного мистецтва, якість цих інсталяцій була невисокою, оскільки важливим був сам творчий процес. Така форма «антипоетичної поетики» (М. Кілбурн) давала міру свободи, звільнення від режимних схем і шкільних рамок. Як зауважив дослідник чеського андеграунду М. Кілбурн, естетика андеграунду виходила за межі завдань візуального мистецтва і музики; він був не зібранням неофіційної культури, а суспільними відносинами, встановленими неофіційною культурою[2]. Одними з центральних фахових постатей чехословацького мистецтва були такі визнані митці, як Альбін Бруновський та Душан Каллай, котрі працювали у графічному жанрі метафоричної містифікації реалій природи, людських відносин, традиційних символів тіла, кораблів, рослин. В Україні до такого жанру були прихильні О. Аксінін та його оточення.

---

[1] Лекція П. Плацака «Чехословацький андеграунд після 1968 року», Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», 21.10.2016.

[2] *Килбурн М.* Антиполитическая политика и антипоэтическая поэтика: эстетика чешского андеграунда // http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/ki15.html. — Дата доступу: 28.10.2016.

Олексій Жданов. З серії «Мутанти», кінець 1980-х, полотно, олія, 56 × 67. Приватна колекція

Олексій Жданов. Похмурий ранок, кінець 1980-х, полотно, олія, 56 × 67. Приватна колекція

Очевидним і спільним є те, що культурна політика в СРСР і країнах колишнього соцтабору базувалась на розумінні мистецтва як ідеологічної діяльності, а будь-які прояви естетичного вільнодумства сприймалися як політичне протистояння режиму. Митці, котрі намагалися протистояти режиму у спосіб незгоди з догматичною формою мистецтва, оголошувалися «буржуазними націоналістами», «формалістами», «безрідними космополітами», а їхнє мистецтво розглядали як антидержавну діяльність.

Андеграундна хвиля в Білорусі упродовж 1980-х перетворилася на авангардне мистецтво, що розвивало необхідні для подальшого становлення культури риси[1]. Свідчень про білоруський андеграунд 1960-х залишилося дуже мало, лише деяка інформація, яка передається з вуст у вуста від митців того часу. Дехто з них працює і нині — Віталій Чернобрисов, який тісно був пов'язаний з ленінградським андеграундом, Кім Хадєєв, Олексій Жданов. Про формування білоруського андеграунду згадує Т. Артимовіч: «Мінське арт-підпілля 1970–90-х для мого покоління довгий час існувало як легенда. Оточені культурною порожнечею початку–середини нульових, ми були змушені шукати натхнення в західній культурі: перша хвиля білоруського Адраджэньня уже давно спала, в Мін-

[1] *Архипова О.* Белорусский авангард 1980-х годов // http://belavangard.by/?p=1520. — Дата доступу: 15.10.2015.

ську майже нічого не відбувалося, у всякому випадку, нам так здавалося, а те, що заслуговувало на увагу, відбувалося за кордоном (та й то — ми про це дізналися набагато пізніше). Складалося повне враження того, що білоруська культура — це… нічога няма?»[1].

Саме в цей час в білоруському арт-середовищі формується новий типаж митця-універсала — вільного філософа та художника, індивідуаліста, дивака, людини з незвичною життєвою позицією та оригінальними поглядами на світ. Такою була творчість білоруського поета та митця Олексія Жданова, у творчості якого поєднувалися гротеск, іронія, стилістична суворість та наївність образів. Про це свідчить серія його робіт «Мутанти» (кінець 1980-х), «Похмурий ранок» (1989), «Місто» (кінець 1980-х), «Землетрус» (1992), присвячена пошукам «міфології міста», його нічного ландшафту та одноманітних гротескно-наївних персонажів, що переходять з картини в картину.

Опозиційною особистістю був Кім Хадєєв — білоруський філософ, культуролог, енциклопедист. 1948-го року він був арештований за антирадянську діяльність, а у 1960-ті пройшов через тюрми і «психушки» повторно. В історії білоруського андеграунду він був непересічною особистістю, навколо нього гуртувалася творча молодь Мінська. Справжній дивак, акцентуйована особистість, Хадєєв жив в однокімнатній квартирі, де можна було зустріти безліч людей: від генерала до художника-безхатченка. У колі його спілкування були Булат Окуджава, Юлій Кім, Лев Аннінський, Юрій Айхенвальд. Як філософ Хадєєв працював над теорією двоїстості, або, як він це називав, «зустрічності», підкреслюючи її відмінність від поглядів М. Бахтіна і М. Бубера[2]. Можна сказати, що сам спосіб життя К. Хадєєва приваблював андеграундну творчу молодь.

Починаючи з 1980-х в Білорусі формується культурна опозиція, яка виступає проти усіх норм і правил, створюються незалежні об'єднання митців,

---

[1] *Артымович Т.* Сага о художнике и поэте Алексее Жданове // http://partisanmag.by/?p=3560. — Дата доступу: 01.12.2015.

[2] *Белоусов О.* Синдром трёх мудрецов: Ким Хадеев. Штрихи к портрету // Советская Белоруссия. — 2003. — 10 янв.

Леонід Борозна. Альбом «Білоруське народне вбрання», 1956–1958, папір на картоні, акварель, 35 × 20. Національний художній музей Республіки Білорусь

проводяться підпільні виставки тощо. Артефактами незалежних експозицій стають постмодерні художні практики — інсталяції, акції, маніфести, перформенси та хеппенінґи. Серед найбільш знакових виставок: «Фрагмент-подія '87» Ігоря і Тодора Кашкуревичів, Людмили Русової, асоціації «БЛО» (Артур Клінов, Валерій Песін, Віталій Чернобрисов, Сергій Пілат та ін.), «Перспектива» та «Панорама». У цей час відбуваються також і виставки забороненого авангарду — «Майстерня художника» та «Демонстрація скарбів білоруського авангарду», які були організовані колекціонерами білоруського живопису Андрієм Плесановим та Олександром Івановим. У просторі своїх колекцій вони об'єднали зразки історичного авангарду з творами сучасників.

На відміну від України, національні інтенції в мистецтві Білорусі припали на кінець 1960-х — 1970-ті. Цей період вважається часом появи націоналізму та «етнографізму» в мистецтві, що розвинулись у діяльність опозиційного до влади об'єднання «Погоня», одним з лідерів якого вважається досі опозиційний митець Олексій Марочкін (псевдонім — Алесь Мара).

Початки цього руху в мистецтві Білорусі були закладені митцем Лявоном Борозною та його однодумцем, мистецтвознавцем і в подальшому одним з кандидатів на посаду Президента Білорусі 1994-го року Зяноном Позняком. Незважаючи на переслідування та пресинг влади супроти національних проявів, в тому числі й у мистецтві, білоруські мистецтвознавці схильні розглядати цей рух в контексті розвитку «національ-

Леонід Борозна. Кореличський квінтет, 1960-і, папір на картоні, акварель, 12,7 × 29,3. Національний художній музей Республіки Білорусь

ної ідеї», поза рамками нонконформізму[1]. Ми будемо вважати цей рух саме проявом білоруського нонконформізму, оскільки, як і в Україні, в Білорусі митці, що відстоювали національні пріоритети у творчості, вважалися дисидентами та склали ґрунтовну опозицію правлячому режиму.

Отже, в Білорусі нонконформізм розвивався за двома основними напрямами: неприйняття догм соціалістичного реалізму та системи державно-партійного керівництва в галузі культури і розробка в художніх творах національно-визвольної та національно-просвітницької тематики[2], що засвідчили хвилю білоруського національного відродження упродовж 1970-х — 1980-х. Один з лідерів цього руху, Лявон Борозна, художник, який працював у галузі декоративно-прикладного мистецтва, дослідник народної культури Білорусі, що сприяв збереженню історико-культурної спадщини, загинув 1972-го року за нез'ясованих обставин, як вважають, від рук КДБ. Митець належить до когорти продовжувачів другої хвилі національного відродження початку XX століття в білоруському мистецтві. Борозна першим серед білоруських митців почав скрупульозно вивчати та відтворювати візерунки ткацтва з національною орнаментикою, досліджуючи і систематизуючи особливос-

[1] З листування Л. Смирної з білоруською мистецтвознавицею О. Архіповою.

[2] Марачкін Алесь // http://vytoki.net/?person=maraczkin-aliaksiej. — Дата доступу: 03.12.2014.

Леонід Борозна. Білоруська казка, ескіз вітража, кінець 1960-х, папір, гуаш, 21 × 10. Національний художній музей Республіки Білорусь

ті народного костюма Гродненщини, Вітебщини, Мінщини, Мозирщіни, Брестчини[1]. Як головний художник Художнього фонду БССР Л. Борозна 1967-го року отримує замовлення на оформлення Мінська до 900-річного ювілею. Виконаний митцем проект був національним за змістом і формою. Влада виступила категорично проти написів білоруською мовою та звинуватила митця у проявах націоналізму. З цього часу починається кампанія переслідування Борозни.

З початком 1972-го року загострюються стосунки між владою і дисидентським рухом, що його ця влада кваліфікувала як «буржуазних націоналістів» та «агентів Заходу». Ініціатива голови КДБ Ю. Андропова була підтримана Л. Брежнєвим, який безапеляційно запропонував «рубати ці явища в корені, не дозволяти покидькам отруювати атмосферу радянського суспільства». Починається кампанія переслідування, судів, арештів та репресій над творчою інтелігенцією у Києві, Львові, Вільнюсі, Ленінграді, Новосибірську тощо. Постраждали від дій злочинного режиму Андрій Сахаров, Олександр Солженіцин, Йосиф Бродський, Ярослав Добош, Василь Стус, Опанас Заливаха та ін. Найбільший терор спостиг Україну, де відбувалися масові арешти, показові судилища і, як наслідок, покарання в таборах суворого режиму Мордовії та Уралу. В Мінську ситуація була напружено спокійною, але 1972 року відбулося жорстоке вбивство художника-нонконформіста Леоніда Борозни[2]. Влада у спосіб жорстких каральних заходів намагалася ізолювати інакомислячих. Один із способів — застосування «каральної медицини» та нелюдських дослідів над т. зв. «пацієнтами» психлікарень.

---

[1] *Наливайко Л.* Леонид Борозна. Наследие // http://www.artmuseum.by/ru/vyst/proshedshie-vyistavki/l-borozna. — Дата доступу: 05.12.2015.

[2] Там само.

Перші спроби висловити протест проти комуністичної системи і національного гніту митцем Олексієм Марочкіним починаються в роки навчання в Білоруській академії мистецтв, коли його роботи «Лісоповал» (1968) та «Смалення чорного кабана» (1970) стали метафорою святкування сторічного ювілею Леніна. У 1970-ті він активно співпрацював з колами опозиційно налаштованої молоді (М. Чарнявскі, З. Пазьняка, А. Рязанов) та митцями, які займали чітку національно-орієнтовану позицію (Л. Борозна, Я. Кулік, М. Круковскі)[1].

Віталій Чернобрисов. Сократ мій друг плюс мінус пташка, 1983, полотно, олія, 54 × 40. Приватна колекція

Поступово в Білорусі формується коло митців-однодумців, до якого входять також М. Купава, В. Марковець, Л. Талбузін, що їх у професійних колах прийнято називати «етнографістами». Алесь Мара стає одним з учасників гурту «На Паддашку» (так називали майстерню Євгена Кулика в Мінську, де зазвичай збиралася опозиційно налаштована інтелігенція і внаслідок чого виник опозиційний клуб під такою ж назвою), бере участь в організації неофіційних художніх виставок та активно розвиває нові формотворчі засоби. Мистецтвознавці відзначають сюрреалістичну складову його творчості та вплив на неї польського символіста Я. Мальчевського. Неприйнятною для радянської влади, формалістичною мовою Мара прагнув висловити протест проти режиму. Національна історія та її героїчний канон, традиція та культура у творчості Мари були головними опонентами тоталітарному режиму БРСР. Його цикли «Видатні діячі історії та культури», «Перекази і легенди Білорусі», «Мої сучасники» стали своєрідною художньою енциклопедією «нерадянської» Білорусі, а деякі твори набули характеру символів національного руху[2].

[1] Марачкін Алесь…

[2] Там само.

«1980-ті, — пише О. Архіпова, — для білоруського арт-середовища — це час національної самоідентифікації. Пошук нових фундаментів для творчості приводив багатьох до традиційної народної культури. Більшість митців саме в цей час почала говорити білоруською мовою, влаштовувати творчі та етнографічні експедиції з метою вивчення автентичної культури»[1]. Ця ситуація була співзвучна багатьом республікам колишнього СРСР, зокрема, Україні, де вивчення нац-арту відбувалося шляхом повернення традицій всередину власної культури. Художнім пріоритетом митців було поєднання експерименту форми та філософії пошуків. Система художності Валерія Мартинчика, Андрія Бєлова, Віталія Чернобрисова, Володимира Акулова будувалася на пріоритетах алегоризму, спонтанно-метафізичній та гротескно-реалістичній образності.

Як і український нонконформізм, білоруське мистецтво 1980-х також перебуває у пошуках власної назви. Науковці називають цей період «білоруським авангардом» 1980-х, «поставангардом», «неофіційним», «андеграундним». Втім, все це свідчить про повернення як до традиції, так і про пошуки нових обширів мистецької свободи та незалежності.

Звертаючи увагу на специфіку мистецтва східноазіатського регіону, провідні в економічному й мілітаристичному сенсі країни якого презентовані передусім Китаєм і Південною Кореєю, тобто державами, в яких збережено комуністично-соціалістичну складову розвитку, — тут проблему мистецького нонконформізму слід розглядати доволі обережно. По-перше, східна специфіка, базована на глибокій, незмінній упродовж тисячоліть мистецькій традиції, до певної міри завжди бере гору у будь-якому напрямі мистецтва, по-друге, «соціалізм зі східним обличчям» створює ідеологічні передумови, технологічні умови і мистецькі засади творів візуального мистецтва, в яких перевага віддається розгляду сучасності з точки зору «вічності комунізму».

Під час одного із інтерв'ю 1984-го року тодішній фактичний керівник Китаю Ден Сяопін (1904–1997) наголошував на тому, що «основу

[1] *Архипова О.* Белорусский авангард…

Ванг Кепінг. Мовчання, 1980-ті, дерево, h — 22. Приватна колекція, Китай

Каталог творів гурту «Безіменні», Китай

в Китаї має становити соціалізм. Мільярдне населення на континенті здійснює соціалізм, але водночас з цим у деяких районах країни дозволяється здійснювати капіталізм <…> Відкриття низки міст на континенті, дозвіл деяким компонентам капіталізму проникати туди як доповнення до розвитку соціалістичної економіки іде на користь розвитку соціалістичних виробничих сил. <…> Ідея застосувати принцип "одна держава — два лади" народилася на основі наших власних, китайських умов. Але тепер ця ідея приваблює увагу за кордоном. <…> Про об'єднання Батьківщини мріє вся нація. І якщо воно не відбудеться через сто років, то відбудеться через тисячу»[1]. Політична настанова, проголошена Ден Сяопіном після смерті Мао Цзедуна, — «одна держава — два лади» — передбачає подвійну скерованість ідеологічних настанов Китаю, з одного боку, на капіталістичний устрій економіки, політики, суспільного життя, з іншого боку, — на дотримування в тих самих сферах життя певних елементів соціалістичної традиції, що була закладена під час Китайської революції 1925–1927-го років. Ще 1981-го року Ден Сяопін проголосив так звані «чотири принципи»: відстоюван-

[1] *Дэн Сяопин.* Основные вопросы современного Китая / Пер. с кит. — М., 1988. — С. 63.

Лі Шуан (арт-гурт «Зірки»). Розмисли, 1981, полотно, олія, 80 × 60. Приватна колекція

Тан Пінган (арт-гурт «Зірки»). Без назви, 1985, полотно, олія, 70 × 50. Приватна колекція

Фен Ґодун (арт-гурт «Безіменні»). Життя, 1975, полотно, олія, 70 × 40. Приватна колекція

ня соціалістичного шляху, відстоювання демократичної диктатури народу; відстоювання керівництва компартії; відстоювання марксизму-ленінізму, ідей Мао[1]. Звісно, ці принципи з точки зору класичного марксизму суперечать один одному, але в тому і полягає «китайська специфіка», що вона упродовж пореволюційного періоду прагнула поєднати непоєднанне. Разом з тим, сполучення зазначених двох тенденцій — загальносвітової та «радянської» — дозволяє розглядати явище мистецького нонконформізму з двох точок зору: як «правильне», «капіталістичне», і «неправильне», «соціалістичне», або ж — навспак. І в цьому також наявна китайська специфіка, котра упродовж останніх майже дев'яноста років дається взнаки у постійному протиставленні та впровадженні принципу називати чорне білим, біле — чорним, сіре — більш сірим або ж менш сірим. Так, під час китайської культурної революції 1966–1976-го років, в рамках якої під гаслами протидії «реставрації капіталізму», пізніше жваво проголошеного, та боротьби «із внутрішнім і зовнішнім ревізіонізмом», влучно вигаданим, здійснювалися заходи з дискредитації та ліквідації не лише політич-

[1] Там само. — С. 150.

ної опозиції, а й ліволіберальної творчої інтелігенції, зокрема митців, які уособлювали національну специфіку китайського мистецтва, що трактувалося як боротьба проти феодальної культури на користь соціалістичної.

Сучасні мистецтвознавці, Зуй Шен, директор програми китайських досліджень і професор азіатської історії мистецтв, теорії і критики в Університеті Каліфорнії в Сан-Дієго, та Джуліа Ф. Ендрюс, професор історії мистецтв в Університеті штату Огайо і фахівець з китайського живопису і сучасного китайського мистецтва, у програмному каталозі виставки неофіційного китайського мистецтва 1974–1985-го років «Процвітаючи в тіні» (Нью-Йорк, вересень–грудень 2011-го року[1]) зазначали, що в контексті «китайського нонконформізму» працювали художники, які об'єдналися в колективи «The Wuming» («Безіменні»), «The Xingxing» («Зірки») і «The Caocao» («Зелене суспільство»), що стали авангардним рухом в постмаоїстську добу (після закінчення культурної революції). Представники цих угруповань торували різноманітні шляхи до особистої творчої свободи в суворих політичних умовах доби.

Характерна у художніх підходах, група «The Wuming» («Безіменні») зберегла інтерес до пейзажного живопису, натюрморту й аполітичного фігуративного малярства, камерних графічних технік (акварель, гуаш, туш), застосованих на недорогому папері й картоні, а іноді навіть на розрізаних взуттєвих коробках. Представники групи «The Xingxing» («Зірки») досліджували історично сформовані космополітичні, західні напрями модернізму, всотуючи прогресивну стилістику Європи й Америки початку XX ст., в тому числі — сюрреалізм, кубізм і абстрактний експресіонізм. У той же час художники шанхайського гурту «The Caocao» («Зелене суспільство») застосовували традиційну техніку чорнила і кольору на папері та спробували показати, як спадщина соцреалізму і національні традиції трансформуються за допомогою абстрактних форм живопису.

[1] Blooming in the Shadows: Unofficial Chinese Art, 1974–1985 / Ed. by Kuiyi Shen and Julia F. Andrews // http://www.artfixdaily.com/calendar/details/7258-blooming-in-the-shadows-unofficial-chinese-art-1974–1985.

Хоча кожний гурт сповідував власні підходи до мистецтва, їх об'єднувало прагнення подолати «гетто соцреалізму», вони начебто відкрили двері для авангардного руху, що почав з'являтися в Китаї, і проклали шлях контемпорарним художникам сьогодення.

Особливим явищем «переможної ходи» соціалістичних ідей в їх виразно утопічному вигляді, доведених до граничного абсурду, є таке державне утворення, як Корейська Народно-Демократична Республіка, в якій немає ознак ані республіканізму, ані демократії з народовладдям. Але художні витвори КНДР, що все ж потрапляють за межі цієї закритої держави, дозволяють скласти враження про провідні тенденції такого явища, як корейське національне мистецтво. Тож прояви нонконформізму в цьому випадку не так просто виявити з причини відсутності вільного творення, але окреслити певні характерні особливості, що поєднують «пролетарів мистецтва усіх країн», можна навіть за цих обмежених умов.

Так, у листопаді 2011-го року в московському Центрі сучасного мистецтва «Винзавод» експонувалася виставка мистецтва КНДР з вишуканою назвою «І під льодом тече вода». Кураторами виставки були виконавчий директор «Винзаводу» Софія Троценко та Анна Зайцева, які зібрали твори понад п'ятдесяти найцікавіших художників сучасної Північної Кореї. Відбір творів відбувався у Пхеньяні під пильним оком шести «наглядачів від мистецтва» у майстернях художників і в Палаці піонерів. Величезні листи з малюнками, виконаними в техніці так званого «корейської живопису» (туш, папір), нехитрі, трохи наївні, людяні сюжети, типові для соцреалістичного арту, яскрава, насичена палітра фарб, вправна композиційна робота художників — ось головні технічні риси репрезентованих робіт. Слід сказати, що офіційний соцреалізм з часом здійснив жанровий перебіг від «героїчно-епічної» стадії сюжетного плину, пасторальності побутово-піднесених сцен до травматично-фізіологічної версії живописного офіціозу, спрямованого на натуралістичне відтворення військових знущань «американської воєнщини» над волелюбним корейським народом. У манері малюнка, у виборі сюжету виразно прочитується офіційна радянська школа

з її високою ремісничою майстерністю[1]. Цим роботам притаманні стримане, толерантне використання народних мотивів, почерпнутих із традиційного корейського мистецтва, зокрема, шитва, а також натуралізм, що споріднюється з гіперреалізмом «сокирної пропаганди». Але в кожному разі специфіка власне корейського мистецтва не віддзеркалюється з переконливістю, котра існує, наприклад, у країнах Південної та Латинської Америки, чи навіть у сусідньому з КНДР демократичному Китаї.

Вдавшись до побіжного огляду стану взаємодії держави і мистецтва у різних країнах світу, переважно другої половини XX століття, можна зробити три головні висновки.

З точки зору організації художньої форми український мистецький нонконформізм може бути сміливо долучений до мистецьких тенденцій низки країн із колишнім соціалістичним вектором розвитку (країни Центральної Європи) з їхньою орієнтацією на локальність, спрямованість на висвітлення національної складової та неповторну особність у системі світової (принаймні європейської) культури. У східноєвропейській мистецькій традиції провідну роль відігравали не стільки політичні обставини та ідеологічні особливості ладу, скільки прагнення митців зберегти етноособливість, як це було — попри все інше — у тодішніх союзних республіках: Грузії, Вірменії, Азербайджені, Узбекистані, Прибалтиці.

Суспільно-культурна складова українського мистецького нонконформізму за природою та сутністю явища об'єднує дуалізм офіційного й неофіційного мистецтва, при цьому йдучи різними шляхами до його демократизації.

Особливим світоглядно-ідейним і до певної міри парадоксальним виявляється «феномен Сікейроса», тобто намагання митця, який, працюючи в офіційний спосіб та у дозволеній творчій манері, більшою мірою служить неофіційним проявам мистецтва, ніж відверто нонконформістські художники.

---

[1] «И подо льдом течет вода»: Выставка искусства КНДР // http://yablor.ru/blogs/i-podo-ldom-techet-voda-vistavka-iskusstva-kndr/887306. — Дата доступу: 13.11.2010.

Будь-який художник зобов'язаний сьогодні плисти на галері сучасності. Він повинен змиритися з цим, навіть якщо вважає, що це судно наскрізь пропахло оселедцем, що на ньому надто багато наглядачів і що до того ж воно взяло невірний курс.

Альбер КАМЮ

ДИНАМІКА

Від «розстріляного відродження» — до «відлиги»

Будь-яке мистецьке явище, що має розвиток у часі незалежно від інтенцій, що цей розвиток уможливлюють, для дослідника може поставати, з одного боку, цілісним, а з іншого — підпорядкованим певним граничним часопросторовим проміжкам, що виділяються у штучний спосіб, аби предмет і об'єкт студіювання отримали структуру, яка дозволить розглядати явище, долучене до «великого часу» (Бахтін), як послідовну, аналітично сформовану модель його становлення.

З такої точки зору український мистецький нонконформізм як конкретно-часове явище постав у період з 1926-го до 1991-го року, не втративши ідейної актуальності і в пострадянську добу. Його періодизація пов'язана з особливостями становлення української культури та мистецтва, з історичною та політичною ситуацією, що склалася в Україні, та істотно відрізнялася від хронології й змістовності його розвитку в колишніх радянських республіках СРСР.

Віхи нонконформізму ми обумовлюємо політичною ситуацією, соціокультурними подіями, а також візуальним художнім контекстом, що формували етико-політичну й естетико-культурну матрицю явища, котре намагалося протистояти ідеологічному пресингу.

Можна було би вважати, що мистецький нонконформізм існував на теренах Російської імперії ще й до більшовицького перевороту, будучи унаявлений, приміром, у літературному декадентстві, сецесійній стилістиці, імпресіонізмі, салонах В. Іздебського та ін. Така точка зору одразу має бути спростована, оскільки згадані течії співіснували паралельно і являли здебільшого естетичні декларації у колах інтелектуалів, які свідчили про природну дискусійність мистецького процесу, що цей процес підживлювала,

Тимко Бойчук. Жінки біля яблуні, 1920, картон, темпера, 54 × 40. НХМУ

Софія Налепінська-Бойчук. Дівчата з книгою, 1927, папір, дереворит, 11,5 × 7,9. НХМУ

а відтак унеможливлювали якийсь владний, політичний супротив тому чи іншому мистецькому явищу. Стосовно сецесійної архітектури можна навіть стверджувати, що замовник, аби вважати себе європейцем, замовляв споруди у відповідній стилістиці, скоріше, як, скажімо, неорюс, еклектика або «цегляний стиль київських підрядчиків». Та й столичні можновладці і представники Дому Романових віддавали перевагу модерним течіям у мистецтві й архітектурі. Б. Єрофалов слушно зауважив щодо зовнішнього вигляду останнього імператора Миколи II: «Навіть наряд імператора з усвідомленими запозиченнями анахронізмів нагадував прикажчика з модної крамниці: коротка борода "від Олексія Михайловича", андріївська стрічка "від Петра I Олексійовича", еполети "від Олександра I Павловича" і шитий золотом комірець в стилі ар-нуво. Така еклектика виказувала відсутність спрямовуючої ідеї і нездатність до цілеспрямованої дії»[1]. Незабаром на історичній сцені з'явилися і спрямовуюча ідея, і здатність до цілеспрямованої дії, що, на жаль, були уособлені більшовицькою владою. Тому й варто наполягати, що витоки мистецького нонконформізму починаються там, де влада втручається у мистецький процес і береться керувати ним.

Отже, за вихідну дату зародження українського мистецького нонконформізму як окремішнього явища можна вважати лист Й. Сталіна Л. Кагановичу «та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У» від 21.04.1926-го, в якому йдеться про результати бесіди Сталіна з наркомом освіти УРСР О. Шумським: «Він [Шумський] вважає, що українізація йде туго, на українізацію див-

[1] *Ерофалов-Пилипчак Б.* Архитектура имперского Киева. — К., 2000. — С. 49.

ляться, як на повинність, яку виконують знехотя, виконують з великою відтяжкою. Він вважає, що зростання української культури та української інтелігенції йде швидким темпом, що якщо ми не візьмемо в руки цього руху, він може піти повз нас <…> Він думає, що для виправлення цих недоліків необхідно насамперед змінити склад партійної та радянської верхівки під кутом зору українізації, що тільки за цієї умови можна буде створити перелом у кадрах наших працівників на Україні в бік українізації»[1] тощо. Як зауважує А. Пучков, «саме після цього листа в партійних колах посилюється протистояння українізації, а в серпні 1932-го Сталін відкрито заявляє про неблагополуччя в українських партійних організаціях, про засилля в них прихованих буржуазних агентів і націоналістів, і політику українізації потроху згортають. Власне, починаючи саме з 1926-го р., коли селянство почали морити і гнобити, необхідність в українізації (коренізації) відпала і виникла потреба в русифікації, причетність до українізації стала кваліфікуватися як ворожа більшовизму»[2]. Відтак, після підйому української культури на хвилі «українізації» у середині 1920-х почався етап жорсткого сталінського «присмирення нового руху за українську культуру в Україні»[3] та

Софія Налепінська-Бойчук. Пацифікація Західної України, 1930, папір, дереворит, 24,7 × 22,8. НХМУ

[1] Див.: *Сталин И.* Сочинения: [В 16 т.]. — М., 1948. — Т. 8. — С. 149–150.

[2] *Пучков А.* «Киев» Осипа Мандельштама в интонациях, пояснениях, картинках. — К., 2015. — С. 161.

[3] Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; Наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво XX століття. — С. 955.

Іван Падалка. Натюрморт, 1920, полотно, темпера, 79 × 67. НХМУ

репресій проти української інтелігенції. Пошуки українських художників цього часу зайшли у протиріччя з цілями сталінської політики створення уніфікованої соціалістичної — по суті, проімперської — культури. Саме через те мистецтво 1920-х опиняється «під забороною», отримуючи репутацію буржуазно-націоналістичного.

Основними рисами цієї «буржуазно-націоналістичної» форми культури були, по-перше, *українська тема* як така; по-друге, всотаний з мистецькою традицією православної культури *візантизм*, зокрема у творах Бойчука ще початку 1910-х; по-третє, *сакральність*, що виражалася передусім у зображенні повсякденних подій у піднесено-узагальненому, символічно-знаковому тлумаченні, як то можна бачити у творах О. Саєнка, М. Рокицького, Є. Сагайдачного, Т. Бойчука, І. Падалки 1920–1930-х.

Таким чином, *початковим хронологічним моментом* в історії українського мистецького нонконформізму можна вважати 1926-й рік, а його другою «рамковою» ознакою — 1956-й рік, тобто час після XX з'їзду КПРС.

З середини 1920-х та упродовж 1930–1940-х відбувалася боротьба радянської влади з т. зв. «формалізмом» у мистецтві. Друга хвиля кампанії боротьби з «формалізмом» розпочалася 1946-го року[1]. Це стало черговим імпульсом, що спричинив процеси виходу нонконформізму з імпліцитної фази в експліцитну та поступового формування інтелектуальної опозиції в художній культурі України у 1960-ті.

Сталінсько-ждановська боротьба з формалізмом у Радянському Союзі, що завирувала вже під час непу, жорстко визначила рамки «дозволеного» і «забороненого» у мистецтві. З 1932-го року «соціалістичний реалізм», що був примарним конструктом та не мав чітких ознак ані стилю, ані «творчого методу»[2], став єдиною художньою моделлю радянської тоталітарної системи. Митцям нав'язувалася логіка підпорядкування доктрині, обмеження художніх засобів, певний набір ідеологічних кліше та стала іконо-

[1] *Андреева Е.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград 1941–1991. — М., 2012. — С. 9.

[2] *Герчук Ю.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. — М., 2008. — С. 41.

графія оспівування режиму. Соцреалізм передбачав не лише формування ілюзорної дійсності методами реалістичного живопису, але й заперечення та ліквідацію будь-якого опозиційного художнього напряму, скажімо, авангардизму. Аналогічні пропагандистські моделі фігуративного мистецтва розвивалися у Німеччині та Італії (1920–1930-ті)[1], де вони посідали панівні позиції[2], а також у Мексиці та інших країнах Латинської Америки.

Результатом нищівної кампанії проти свободи творчого висловлювання в Україні стає VI Всеукраїнська художня виставка (1935 р.), яка демонструвала «величезне творче піднесеня, що є наслідком непримиренної боротьби проти українського націоналізму й формалізму на фронті мистецтва». Далі в каталозі виставки зазначалося: «Для радянських художників — малярів, графіків, скульпторів України — *питанням виключної важливості є питання про національну форму* (курсив мій. — *Л. С.*). *На цьому питанні намагались "зробити собі капітал" українські націоналісти, які робили спроби поставити китайський мур між російськими та українськими радянськими художниками.* Геніальні слова т. Сталіна про національну форму і соціалістичний зміст вони намагалися перекрутити, замінити націоналістичною формою й буржуазним змістом.

---

[1] У травні 1933р. в Німеччині розпочалась кампанія під гаслом «захист народу і держави» від творів інакодумців та «формалістів». Упродовж року на виставках були експоновані твори т. зв. «звироднілого мистецтва»: в Мангеймі («Більшовизм в культурі»), Нюрнберзі («Камера жахів і мистецтво»), Дрездені («Мистецтво на службі розкладання») та ін. Ця експериментальна кампанія продовжилася і у наступні роки, коли в Мюнхені відкрилася пересувна виставка «Дайте нам чотири роки терміну», що діяла до липня 1939 р. і зібрала близько двох мільйонів відвідувачів. Під дію закону про конфіскацію творів «звироднілого мистецтва» потрапило понад двадцять тисяч робіт, які були заховані у спецсхови, а частина з них була спалена у 1938 році (4289 творів). (Див.: *Маркин Ю.* «Искусство Третьего рейха» // Декоративное искусство. — 1989. — № 3. — С. 12–15).

[2] *Schwarz B.* Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Die Fotalben Cgemaldegalerie Linz : Documentezum „Fuhrer-Museum". — Wien. Koln. Weimar : Böhlau Verlag, Wien 2004. — 498 p.; il.

Георгій Нарбут. Автопортрет (незавершений), близько 1918, папір, графітний олівець, туш, гуаш, 25 × 15. НХМУ

Георгій Нарбут. Державний герб України, проект репрезентативної обкладинки, 1919, папір, акварель, гуаш, золото, 32 × 25. НХМУ

Україна багата фарбами. Реалістично відобразити в художніх творах ці фарби, показати історичні події, що відбувалися й відбуваються у Радянській Україні, її людей-героїв, які будують соціалізм, — це й буде національна форма, яка відповідає подіям в радянській країні, яка відображає соціалістичне будівництво»[1]. Якщо вдуматися у ці слова, виникає сумнів, що йдеться насправді не про національну форму, а про національний зміст, що «відображає соціалістичне будівництво», не про результат, а про процес? Й у тому, й у іншому випадках — тобто якщо читати, як написано, не вдумуючись, — виявиться, що насправді модель взаємостосунків між національною формою і національним змістом на рівні точності застосовуваної

[1] Цит. за: Спецфонд 1937–1939 років: З колекції НХМУ (Каталог) / Авт.-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. — К., 2016. — С. 15–16.

Сергій Стешенко. Повели, 1932, папір, клеєний на дикт, темпера, 98 × 76. НХМУ

термінології не є настільки очевидною, аби бути точною. Може, саме через те після виходу друком 1938-го року нарису Сталіна «Про діалектичний та історичний матеріалізм» у «Короткому курсі історії ВКП(б)»[1] будь-яка художня творчість, пов'язана з неупередженим і самостійним, вільним від ідеологічних контекстів осмисленням дійсності, надовго стає в СРСР неможливою[2]; а «батько народів» і сам до кінця не усвідомлював, про що, власне, йдеться: про форму чи про зміст, про результат чи про процес, ще коли 1925-го року проголошував формулу про «соціалістичну за змістом та національну за формою» культуру[3]. Зараз можна спробувати неупереджено вдуматися у цю дефініцію, в якій, окрім софістичного оксюморону, як нам уявляється, немає здорового глузду. Якщо зміст може бути «соціалістичним», а що це таке, одразу сказати важко, то форма має бути «національною», і що це таке з огляду на зміст — також є малозрозумілим. Національною може бути форма побуту, що відрізняється від аналогічної за суттю форми побуту «сусіднього» народу чи країни. Скажімо,

---

[1] О диалектическом и теоретическом материализме // История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков): Краткий курс / Под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). Одобрен ЦК ВКП(б), 1938 год. — М.: ОГИЗ; Госполитиздат, 1945. — С. 99–126.

[2] Філософія : Навч. посіб. / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін.; За ред. І. Ф. Надольного. — 5-те вид., випр. і доп. — К., 2005. — С. 75.

[3] *Каган М. С.* К вопросу о национальном своеобразии искусства // Вопросы философии. — 1958. — №. 1. — С. 114.

можна визначити до певної міри чітко формальні відмінності між білоруським і українським, вірменським і грузинським тощо побутовими укладами — одягом, фольклором, стравами тощо, — але визначити «соціалістичність» змісту цього одягу, фольклору і страв майже неможливо уже тому, що головною принадою соціалізму є не побутовий уклад, а буттєва система світогляду. Філософ К. Леві-Строс застерігав од спроби порівнювати «сире і варене»; або ж, скажімо, як в тому анекдоті, недоречно порівнювати двох крокодилів, один з яких зелений, а інший мешкає в Африці. У сталінській дефініції порівнюються, або ж зіставляються — на одній площині — двоє непоєднуваних понять, що лежать у різних семантичних площинах, і яку ж марну працю завдав «великий вождь» радянським марксистам, аби довести, що «матерії», про які йдеться у цій дефініції, все ж таки перебувають в одній площині!

Олександр Саєнко. Козак Мамай — народний герой співає українську думу, 1928, дерево, солома, мозаїка, темпера, 120 × 110. Центральний державний музей-архів літератури і мистецтва України

Окремо виходять твори Сталіна з національного питання «Марксизм і національно-колоніальне питання», де вже у самій назві збірника союзні республіки проголошуються колоніями. У теоретичному доробку Сталіна виокремлюється й «українське питання». У збірнику «Статті і промови про Україну» (1936 р.) вкрай небезпечним визнавалося питання «українського націоналізму», з яким потрібно вести боротьбу[1]. За допомогою

[1] *Сталин И.* Статьи и речи об Украине. — М., 1936. — С. 227.

Петро Кодьєв. У колгоспному степу, 1930, полотно, олія, 210 × 130. НХМУ

ЗМІ офіційна пропаганда створювала міфічний образ світлого майбутнього, що його будував радянський народ. Усі відхилення від «генеральної лінії партії» сприймалися як ідейна нестійкість, а найменші прояви інакодумства жорстоко каралися системою партійних чисток і репресій. Мистецька періодика рясніла політично абсурдними звинуваченнями митців у «буржуазному націоналізмі», «лівацтві» та «псевдоноваторстві».

Це був час, в якому, за Зиґмундом Фройдом, прогрес ішов у ногу з варварством. Митці — музиканти, художники, літератори, архітектори — змушені були смиренно демонструвати конформізм, беручи участь в кампанії абсурдних звинувачень колег за цехом, скажімо, у їхній причетності до активної діяльності у міфічній контрреволюційній терористичній організації або у послідовному сповідуванні «куркульської теорії» «ворогом народу» Михайлом Бойчуком. (Вже після XX з'їзду (1956 р.) серед митців побутував жарт, начебто члени Спілки радянських композиторів писали доноси один на одного на нотному папері.) У протоколі допиту художника, викладача Київського художнього інституту Івана Липківського, який був засуджений за активну участь у націонал-фашистській терористичній організації до вищої міри покарання з конфіскацією усього майна, було «вибито» зізнання: «Я, Липківський Іван Васильович, художник, член націонал-фашистської організації (бойчукіст) — (автор) творів шкідливих в галузі образотворчого мистецтва. Я визнаю свою провину перед Радянською Владою, обіцяю дати зізнання. Прошу дати мені можливість чесним тру-

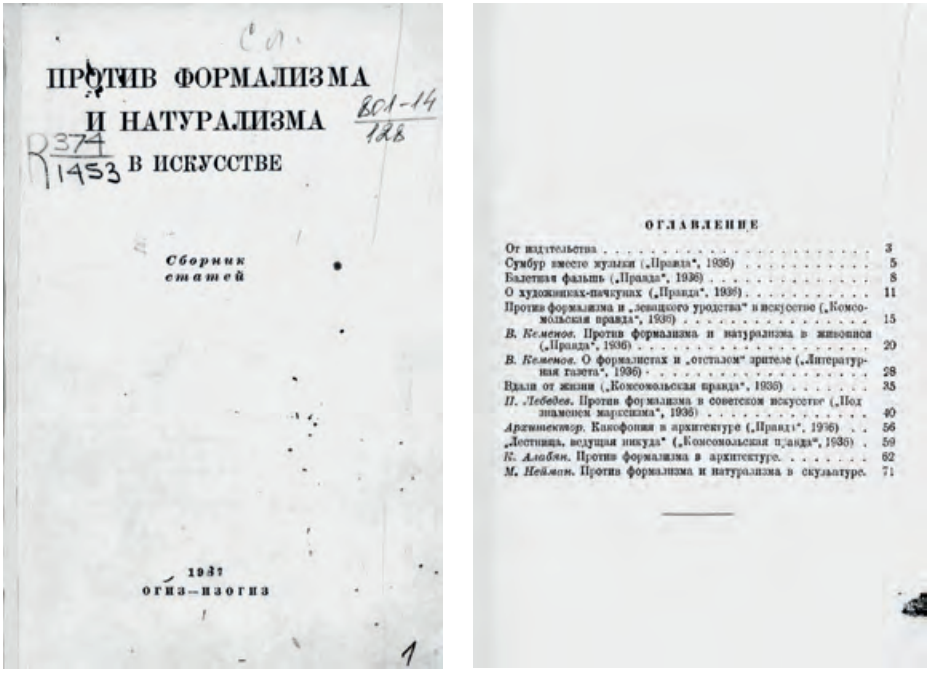
Абрам Черкаський. Обід в полі біля трактора, 1927, полотно, олія, 210 × 287. НХМУ

дом заслужити собі право в новому житті, щоб усі свої сили й знання віддати на користь трудящих»[1]. Вирок був приведений до виконання у Києві 13 липня 1937-го року.

Примусовим наклепництвом та хулою на колег по цеху митці намагалися змити із себе тавро дружби з «ворогами народу» та відробити одержані від влади ордени та посади[2]. В ордері на арешт Онуфрія Бізюкова значаться уривки з протоколів допиту художників О. Пащенка та Я. Мегеді, де йдеться, що Бізюков очолює групу «контрреволюціонерів», до якої входять Касперович, Кржеминський, Шаповал та Гвоздик, яких поєднує негативне

[1] Липківський Іван Васильович. Постанова про арешт // Головний державний архів Служби безпеки України, № 30535-фп.

[2] *Шмигін М.* Його дуже любили жінки, але не поети-більшовики // http://archive.visnyk.lutsk.ua/2007/02/23/3324/. — Дата доступу: 13.12.2015.



ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА
И НАТУРАЛИЗМА
В ИСКУССТВЕ

Сборник статей

1937
ОГИЗ—ИЗОГИЗ

ОГЛАВЛЕНИЕ

От издательства . . . 3
Сумбур вместо музыки („Правда", 1936) . . . 5
Балетная фальшь („Правда", 1936) . . . 8
О художниках-пачкунах („Правда", 1936) . . . 11
Против формализма и „левацкого уродства" в искусстве („Комсомольская правда", 1936) . . . 15
В. Кеменов. Против формализма и натурализма в живописи („Правда", 1936) . . . 20
В. Кеменов. О формалистах и „отсталом" зрителе („Литературная газета", 1936) . . . 28
Вдали от жизни („Комсомольская правда", 1936) . . . 35
П. Лебедев. Против формализма в советском искусстве („Под знаменем марксизма", 1936) . . . 40
Архитектор. Какофония в архитектуре („Правда", 1936) . . . 56
„Лестница, ведущая никуда" („Комсомольская правда", 1936) . . . 59
К. Алабян. Против формализма в архитектуре . . . 62
М. Нейман. Против формализма и натурализма в скульптуре . . . 71

Збірник статей «Проти формалізму і натуралізму в мистецтві», 1937

ставлення до соціалістичного реалізму. «В художніх колах України є течія під назвою "Бойчукізм" — це ім'я автора цієї течії, професора Київського художнього інституту Бойчука, який на з'їзді художників був викритий як кулацький ідеолог з нальотом святительства. По суті, Бойчук орієнтувався на мистецтво минулих віків <…> створив прийоми замкнутої святительної стилізованості, не брав сучасність і цим фактично заперечував соцреалізм <…> Бізюков Онуфрій Терентійович являється учнем Бойчука і послідовником школи бойчукізму — тієї кулацької теорії, від якої сам Бойчук відмовився. Бізюков мені сказав в присутності Найланда, що він зовсім не думає перебудовуватись <…> Він орієнтується на французьких безпредметників, кубістів, пропагуючи чистоту в живописі, що по суті являється запереченням радянської та соціалістичної дійсності. Він мені казав, що всі уря-

ди всіх віків нав'язували чистому мистецтву політичну тенденційність»[1].

До «формалістичних» і заборонених були зараховані мистецькі твори Онуфрія Бізюкова, Олександра Богомазова, Михайла Бойчука, Давида Бурлюка, Неоніли Гриценко, Олекси Грищенка, Олександри Екстер, Миколи Івасюка, Семена Йоффе, Михайла Жука, Віктора Пальмова. До вищої міри покарання були засуджені Михайло Бойчук, Іван Липківський, Софія Налепинська-Бойчук, Василь Сильвестров, Микола Івасюк, Іван Падалка, Василь Седляр, Іван Шульга. Засудженими та ув'язненими були Онуфрій Бізюков та Кирило Гвоздик. З України «емігрували» до Москви бойчукістка Оксана Павленко, дім якої стане місцем паломництва багатьох українських митців-шістдесятників, Йосип Гурвіч та Ірина Жданко, до Казахстану — Абрам Черкаський. У пресі з'являються статті, що оперують знущально-викривальною риторикою[2], а вже у 1937-му році побачив світ збірник «Проти формалізму і натуралізму в мистецтві» з промовистими назвами статей: «Про художників-пачкунів», «Какофонія в архітектурі», «Проти формалізму і "лівацької потворності" в мистецтві» тощо[3].

На противагу «культурним чисткам» та очорненню формалістичних пошуків радянських митців, європейські інтелектуали та митці Заходу у 1930-ті продовжували ґрунтовні дискусії навколо «формалізму». Його позиціонування, з одного боку, апелювало до платонівського визначення форми як поєднання елементів, що створюють хибне уявлення про річ, та які моделюються свідомістю й засобами мистецтва; з іншого боку, заперечувалася хибність форми та наголошувалося на її істинності. Зокрема, у своїй праці Клемент Ґрінберґ «На шляху до нового Лаокоону» (1940 р.) писав про важ-

---

[1] З тексту концепції, що супроводжувала виставку НХМУ «Спецфонд. 1937–1939» (2015).

[2] *Тирле А.* Борьба с формализмом: культурные «чистки» и перестройки. Сотворение советских мифов. Всеобщая русификация. Часть I // http://www.opeterburge.ru/history/borba-s-formalizmom-kulturnye-chistki-i-perestrojki-sotvorenie-sovetskikh-mifov-vseobshchaya-rusifikatsiya-chast-i.html. — Дата доступу: 13.12.2015.

[3] Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей. — [М.], 1937.

Олександр Сиротенко. Жінка з дитиною, 1932, полотно, олія, 165 × 127. НХМУ

ливість «внутрішньої ідентичності» твору мистецтва, який у чистому вигляді складається з абстрактних елементів. Отже, у чистому вигляді, на думку теоретика американського неоавангарду К. Ґрінберґа, мистецтво є абстракцією, а аналіз його формальної структури — або «художньої форми» — дозволяє розглядати твір мистецтва автономно, зосереджуючись лише на його змістовних сенсах. Саме його теоретичні розробки сприяли легітимації авангардних практик митців геометричної абстракції, таких, як Джозеф Альбертс. Легендарний текст американського теоретика «Авангард і кітч», який у 1930-ті був надрукований у «лівому» виданні «Partisan Review», що піднімало питання діалогу політики та культури, став класичним у формулюванні зв'язків авангардної культури з авторитарними режимами[1].

Реакція радянських інтелектуалів також не забарилася. Зокрема, Сергій Ейзенштейн вважав формалізм термінологічним популізмом, адже, на його думку, називати формалістом митця, котрий зосереджений на пошуках форми, те саме, що називати людину, яка цікавиться проблемами сифілісу, — сифілітиком[2].

Те, що на теренах СРСР набуло характеру фізичних репресій та з часом переросло у появу дисидентського руху, у країнах Західної Європи мало

[1] *Гринберг К.* Авангард и китч // http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/. — Дата доступу: 14.12.2015.

[2] Цит. за: *Клюев Е.* Теория литературы абсурда. — М., 2000. — С. 2.

форму інтелектуальних дискусій, які охоплювали не лише культурну, але й трансконтинентального значення проблематику — у сенсі протиборства двох антагоністичних ідеологій: соціалістичної і капіталістичної. Інтелектуали Західної Європи поділилися на кілька непримиренних станів — симпатиків соціалізму «з людським обличчям» як омріяної людством моделі майбутнього і категоричних противників соціалістичного «раю». Так, у праці «Витоки і сенс російського комунізму», що вперше вийшла 1937-го року англійською мовою, Микола Бердяєв вказував на негативну роль комуністичної ідеології, яка передбачала абсолютизацію держави й деспотизм, слабке усвідомлення прав людини та небезпеку безособистісного колективізму[1]. Натомість французький філософ-екзистенціаліст Альбер Камю в есеї «Міф про Сізіфа» (1942 р.) вдається до цілком сучасного осмислення давньої міфологічної ситуації. Саме цей твір Камю мав непересічне значення, оскільки він з'явився під час окупації Франції німецькими військами. Письменник, що належав до Руху Опору, трагічно переживав поневолення батьківщини. В есеї він доходить висновку, що Сізіфа, якого боги прирекли на пекельну працю, слід вважати щасливим. Камю розумів, що потрібен якийсь заклик до цілої нації, гасло, «міф», котрі б мобілізували французів на спротив загарбникам. І саме у такій метафо-

Юрій Садиленко. Сталевари, 1930, полотно, олія, 128 × 105. НХМУ

[1] *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. — М., 1990. — С. 152–153.

ричній формі філософ доносить до людей переконання, що навіть за умов безвихіддя людська діяльність не втрачає свого сенсу. А вихід один: продовжувати котити камінь на гору і не впадати в розпач.

Водночас, ми маємо достатньо інформації про те, як вільна демократична преса західного світу замовчувала трагічні події: репресії, Голодомор, а поодиноким інтелектуалам, що писали про це, влаштовувала обструкцію. Англійський письменник Джордж Орвел у статті «Придушення літератури» (1945–1946 рр.) нагадував про «цнотливість», ба навіть брехливість західної преси, що напускала туману на такі теми, як Голод в Україні, громадянська війна в Іспанії та ін.[1].

Уже з цього прикладу випливає, що проблематика XX століття, кризові явища, пошуки нових шляхів цивілізації вимагали переінакшення традиційних засад і символів. Це пов'язувалося із наростанням у світі реваншистських, диктаторських тенденцій, розширенням сфери впливу супердержав США та СРСР, що прагнули світового панування. На арену вийшли постаті, які взяли на себе роль вершителів долі людства, мимоволі уподібнюючи себе богам. Їхні «діяння», хоч переважно й злочинні, належало сприймати (і це нав'язувалося цілим народам) як героїчні. Все це знаходило відображення у творах мистецтва, літератури, філософії. Традиція оспівування вождів на довгий час запанувала в радянському мистецтві та літературі, особливо стосовно осіб Леніна і Сталіна.

Як реакція на владний пресинг у 1930-ті в провідних музеях України формуються таємні «спецсхрони», куди ховалося від недремного ока влади та пересічного глядача (або й знищувалося) заборонене мистецтво українських «формалістів». Такий фонд у 1937–1939-му роках був сформований у Державному художньому музеї (нині — Національний художній музей України), куди з регіональних музеїв централізовано передавалися твори і де мала бути визначена їх подальша доля. 1939-го року спецхрон

[1] *Оруелл Дж.* Придушення літератури / Пер. з анг. В. А. Скороденко // http://www.orwell.ru/library/ essays/prevention/r/r_plit.htm.

Олександр Сиротенко. Відпочинок, 1920-ті,
полотно, олія, 140 × 230. НХМУ

налічував близько 1 747 одиниць творів мистецтва, що зберігалися в музеї у жахливих технічних умовах, переважно у рулонах. В інвентарних книгах зазначалася причина вилучення твору: «націоналіст», «формаліст», «ворог народу». «Твори спецфонду були заховані в окремому приміщенні музею, доступ до якого мали лише директор і головний зберігач. Спеціальна комісія склала списки художників, роботи яких мали бути знищеними першочергово. Але цього не сталось. Своїм порятунком твори мають завдячувати… війні, яка відсунула на другий план боротьбу з "ворожим" мистецтвом, а також відданості музейних співробітників своїй справі. Невелика кількість творів зі Спецфонду під час війни була евакуйована до Уфи (разом з іншими музейними експонатами), а частину творів вивезли, відступаючи, німецькі війська. Більша частина вивезених до Німеччини творів так і не повернулася до музею. Із 26 робіт Черкаського залишилося 15, з 24 Пальмова — 16. Були втрачені твори Д. Бурлюка "Козак Мамай" та "Робітниче село". Повернення награбованого з Німеччини відбувалося через Ленін-

Григорій Довженко. Куркулі в попа, 1931–1932, полотно, олія, 210 × 140. НХМУ

град та Новгород, тому, ймовірно, твори зникли не у Німеччині, а вже на території Росії»[1].

Саме за цей час сформувалося «тихе» покоління в українському живописі, що уціліло упродовж сталінських репресій, й хоча й не склало потужну інтелектуальну опозицію владному режимові, але зберегло настанови мистецтва 1920-х і донесло його цінності включно до 1960-х. Дехто з цих митців позитивно сприйняв ідеї революційних змін, але саму ідею більшовизму не підтримав. Проте й тим, хто уцілів, не вдалося уникнути постійних утисків та обмежень. Найменшим з покарань було виключення з лав Спілки художників за «космополітизм» та «формалізм» або ж виконання ідеологічних замовлень, як-от оформлення ленінських кімнат чи виставок радянської літератури, що нічого спільного з творчістю не мало. О. Роготченко зазначає, що «такого ідеологічного тиску у тодішній Україні на творчих працівників — "рабісів" ("работник искусства"): художників, літераторів, композиторів, працівників кінематографа, видавництв, театрів і навіть кінотеатрів, — не переживала жодна із п'ятнадцяти республік СРСР. Репресивна політика влади щодо діячів української культури, яка розпочалася нищенням української інтелігенції на початку 1930-х, продовжувалась і після Другої світової війни. На чолі всіх етапів жорстокої, непримиренної боротьби

[1] З тексту концепції виставки НХМУ «Спецфонд. 1937–1939» (2015).

"прогресивного нового мистецтва" із "класовим ворогом" стояли ЦК КПРС та КДБ республік, чиновники яких миттєво реагували на щонайменші прояви непокори й інакодумства серед творчої інтелігенції»[1].

Часткова реабілітація розпочалася у 1960-ті й відбувалася украй повільно. Ось як про це писав на схилі літ художник-конструктивіст Василь Єрмилов: «З початку року (1960 р.) я начебто отримую відпущення гріхів і беруся з новими силами за роботу, так що сьогодні, приміром, у мене "чутно звук пилки й стукіт молотка", мене "чихвостили" за космополітизм. Скажіть, чи можна мене за ці звуки зарахувати до "космополітів"?»[2]. Скажімо, у приєднаному до СРСР Закарпатському регіоні репресії набули більшої жорсткості 1949-го року, коли почалася боротьба з творчою інтелігенцією та «зачистка» території від «безродних космополітів» і формалістів. «Агентом імперіалістичної реакції» на одних зі зборів обласної Спілки художників УРСР був названий Адальберт Ерделі, якого згодом відсторонили від керівництва обласною організацією Спілки та від державних замовлень[3]. У пресі розпочалася кампанія з викриття «ідеологічних помилок» у творчості художника. Митець, який потерпав від депресії, у щоденнику 1953–1954-го роках записав: «От так! Поволі все в мені руйнується. Як художник — постійно побитий; як вчитель — викопканий; як пенсіонер — позбавлений ґрунту; як живий — невмирущий; як напівживий — мертвий; маю стати на шлях мільйонів людей — піти геть тихо, стати землею у вічній темряві і гарно подякувати за багато гарних днів, які мені дав Господь»[4].

Більшість з митців у цей період долучилися до реформування художньої освіти в Україні, були засновниками освітніх осередків і мистецьких шкіл.

---

[1] *Роготченко О. О.* Образотворче мистецтво України 1940–1960-х: Шляхи розвитку й художньо-стильові особливості… — С. 25–26.

[2] Цит. за: *Самчук Т.* Василь Єрмилов: митець і система // http://incognita.day.kiev.ua/vasil-yermilov-mitecz-i-sistema.html. — Дата доступу: 15.12.2015.

[3] *Небесник І.* Барви і темрява життя Адальберта Ерделі // http://zakarpattya.net.ua/Zmi/83288-Barvy-i-temriava-zhyttia-Adalberta-Erdeli. — Дата доступу: 15.12.2015.

[4] Там само.

Закарпаття, що на той час залишалося «заповідною зоною» національної культури та ще не підлягало радянському контролю, формувало та розвивало національні культуротворчі, зокрема інституційні ініціативи регіону. 1931-го року за сприяння творчої інтелігенції у Закарпатті було засноване Товариство діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі (1931), що об'єднало митців цього регіону. Один із засновників закарпатської художньої школи, Адальберт Ерделі, разом з Йосипом Бокшаєм, спочатку заснував першу приватну публічну школу рисунка, а згодом, 1946-го — Ужгородське державне художньо-промислове училище.

У Радянському Союзі, який ізолювався від Заходу «залізною завісою», досвід війни та політичне об'єднання українських земель сформували покоління, яке стало дуже резонансним у період хрущовської «відлиги». «Війна для цих людей була тим моментом, — пише М. Ямпольський, — коли з рабського підкорення, з життя за типом концтабору, з зони архіпелагу вони пішли у зону ризику і рішень, які ніколи не могли бути зведені виключно до наказу командира та його слухняного виконання (хоча і це у війні завжди існує). Вони пережили досвід солідарності, дружби, вступили в інший тип людських взаємин і зрозуміли, що є не лише гвинтиками в системі»[1].

Водночас приходить розуміння, що метод соцреалізму — це не стала конструкція, а гібридний конструкт[2], який видозмінювався в залежності від віянь і «мозкових налаштувань» доби. Несталості його моделі сприяло те, що на першому З'їзді письменників і фольклористів 29.12.1933-го після тривалих наукових дискусій фольклор був визнаний таким, що відповідає завданням радянської культури і мистецтва та здатним до соціальних трансформацій[3]. Таким чином, і фольклор, і етностилістика офіційно стають джерелами онов-

---

[1] *Совсун Н.* Михаил Ямпольский о дезертирстве интеллектуалов, Путине, Майдане и неизбежности демократии // http://life.pravda.com.ua/culture/2015/12/14/204710/. — Дата доступу: 15.12.2015.

[2] Див.: *Паперный В.* Культура два. — М., 2007.

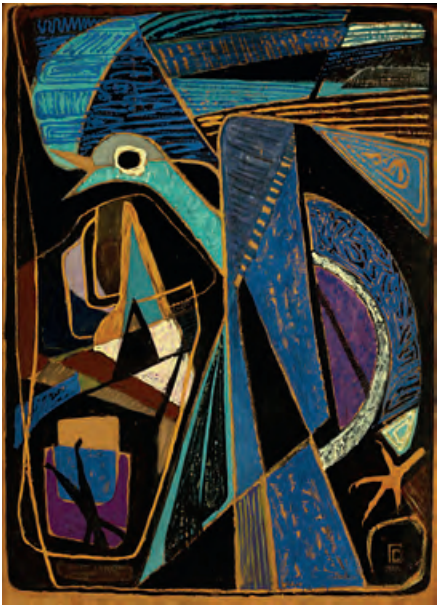
[3] *Костина А. В.* Теоретические проблемы современной культурологи: Идеи, концепции, методы исследования. — М., 2009. — С. 178.

Віктор Зарецький. Пам'яті шістдесятництва, 1960-і, полотно, олія, 130 × 200. Музей шістдесятництва у Києві

лення й «оздоровлення» радянської соціокультурної реальності; тим компонентом, що формував контекст як офіційної, так і неофіційної радянської культури. З метою створення нового догматичного варіанту тоталітарного мистецтва, мовби оновленого за рахунок наближення до потреб робітників і селян, було запропоновано нові форми «пролетарської» й «національної» естетики, що виникли у результаті їх схрещення. У повоєнний час радянське мистецтво все більше віддалялося від фальші і ходульності цитатного фольклорного антуражу у вирішенні національних тем.

Другий період нонконформізму припадає на «хрущовську відлигу» 1956–1962 років. Саме цей час можна вважати періодом становлення і розквіту нонконформізму як культурно-мистецького руху; добою відродження і осмислення глибинних шарів національної історії та здобутків української культури. Нонконформізм виходить з андеграунду у сферу суспільного життя. Історична доповідь М. Хрущова «Про культ та його наслідки»

Опанас Заливаха. Святий Юрій, 1960-і, картина на склі, 120 × 80. Музей шістдесятництва у Києві



Галина Севрук. Синій птах, 1960-і, картон, темпера, 120 × 80. Музей шістдесятництва у Києві

на XX з'їзді КПРС (25.02.1956)[1] дала поштовх до лібералізації культурного життя; а сам факт засудження культу особи, визнання помилок «партійного керівництва» у сфері ідеології, культури став поштовхом до змін не лише в республіках СРСР, а й в інших країнах соцтабору[2].

Для України в цілому засудження культу особи мало принципове значення, оскільки саме в сталінські часи Україна пережила найжахливіші події у своїй історії: Голодомор 1932–1933 років, репресії кінця 1930-х, депортації, масове знищення української інтелігенції та їхніх творів. Незважаючи на це, процес десталінізації розгортався дуже повільно, а зміст критики

[1] *Хрущёв Н. С.* О культе личности и его последствиях: Доклад Первого секретаря ЦК КПСС тов. Хрущёва Н. С. XX съезду КПСС 25 февраля 1956 года // Реабилитация: Полит. процессы 30–50-х годов / Под общ. ред. А. Н. Яковлева. — М., 1991. — С. 19–67.

[2] Див.: *Варшавский Л. Р.* Советское изобразительное искусство: Основные этапы развития. — М., 1961.

Сталіна в українській пресі торкався лише «грубих порушень ленінських принципів національної політики КПРС», також необхідності розширення прав союзних республік у господарському та культурному будівництві. Теоретично це рішення підтримувалося тезою про те, що «соціалізм не тільки не усуває національних відмінностей, а, навпаки, забезпечує всебічний розвиток і розквіт економіки та культури всіх націй і народностей»[1].

Незважаючи на «позитивність» змін, запановує принцип двоякості «відлигової» ідеології. Яскравим свідченням цього стала реформа освіти 1958-го року, що не лише закріплювала двомовність в Україні, але й надавала фактичне право вибору мови. Таким чином, «неоукраїнізація» насправді співіснувала з подальшою політикою русифікації[2].

Кардинальний світоглядний злам відбувся вже 1957-го року, під час першого в СРСР VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів. Для багатьох художників, студентської молоді ця подія стала вирішальною в осягненні неприступних раніше візуальних явищ світового мистецтва: невідомий авангард, європейський модернізм, мексиканська графіка, розгорнута ретроспектива творів Пікассо; вперше експонувалися на виставці «30 років МОСХа» (1962 р.) роботи Р. Фалька, А. Лентулова, Е. Нєізвєстного та ін. Важливу роль у зміні художньої свідомості другої половини 1950-х також відіграли «затруєні» трагізмом часу твори мексиканського й іспанського мистецтва. Виставка робіт Пікассо стала певним рубежем для багатьох художників-шістдесятників, після чого зміни в українському мистецтві стали незворотніми. Тоді ж відбулося й знайомство з молодіжною культурою Заходу. На вулицях міст з'явилися «стиляги», що начебто копіювали модні тренди та поведінку молоді Заходу. Попри те, що жорстока боротьба зі стилягами і модою Заходу тривали, саме явище «стиляг» було виключно радянським: формою суспільного уявлення «хлопчиків-мажорів», тобто юнаків із забезпечених родин

[1] *Баран В. К., Даниленко В. М.* Україна в умовах системної кризи (1946–1980-ті рр.). — К., 1999. — С. 115.

[2] Див.: *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція у русі опору 1960–80-х років. — К., 1995.

Анатолій Зубок. Сліпий бандурист, 1960, папір, ліногравюра, 42 × 29. Музей шістдесятництва у Києві

Георгій Якутович. Йшли овечки, 1960-і, папір, ліногравюра, 42 × 29. Музей шістдесятництва у Києві

Петро Обаль. Мати з дитиною, 1936, папір, ліногравюра, 42 × 29. Музей шістдесятництва у Києві

радянських чиновників, про західний світ, про його побутовий устрій, причому, уявлення, що кардинально відрізнялося від справжнього стану справ на Заході, і через те утопічно-фантазійне. Радянська влада була надто схильна до боротьби з утопічністю і фантазіями, і коли їх бракувало, вона їх навіть вигадувала, пестила, аби потім долати.

1960-ті стають епохою переходу від колоніальної ери до доби незалежності багатьох країн світу, до «відродження, підйому і розквіту самобутніх національних культур»[1]. Ці народи починають здійснювати широку програму національного відродження, стверджуючись у вимірі автентичних культур[2]. Упродовж 1940–1960-х на захист національно-визвольних рухів висловлювалися світові політичні лідери та відомі громадські діячі М. Хрущов[3], Дж. Неру[4], З. Неєдли[5].

---

[1] Декларация о предоставлении независимости колониальным странам и народам // Правда. — 1960. — 22 янв. — № 24.

[2] *Неедлы З.* Статьи об искусстве. — М., 1960. — С. 13.

[3] *Хрущёв Н. С.* Свободу и независимость всем колониальным народам, решить проблему всеобщего разоружения! // Правда. — 1960. — 22 янв. — № 24.

[4] Див.: *Неру Дж.* Открытие Индии. — М., 1955.

[5] Див.: *Неедлы З.* Статьи об искусстве. — Л.; М., 1960.

Юрій Логвин. Толока, 1966, папір, ліногравюра, 29 × 42. Музей шістдесятництва у Києві

Іван Кислач. За вольную волю, 1960-і, папір, дереворит, 29 × 42. Музей шістдесятництва у Києві

Це стимулює й дискусії довкола проблеми національних та інтернаціональних особливостей радянського мистецтва, широко дискутується питання правомірності існування і розвитку «національних форм», актуалізується згадувана сталінська формула щодо «соціалістичної за змістом, національної за формою» на сторінках провідних радянських часописів «Строительство и архитектура», «Архітектура радянської України», «Образотворче мистецтво», «Искусство» та ін. У переважній більшості офіційних теоретичних досліджень питання «національної форми» поставало як питання політичне. Г. Нєдошивін у «Нарисах теорії мистецтва» зневажливо відгукувався про «вигадування будь-якої особливої національної форми для українських художників», яка б відрізняла їх від російських митців, і твердив, що лише людина, «заражена буржуазним націоналізмом», може відшукати в українському мистецтві специфічну «національну» композицію. Дослідник паплюжив творчість «ворога українського народу» М. Бойчука, який «протягував свою ворожу радянському народу ідеологію під маскою мовби відродження середньовічних “споконвічних” національних форм» і «базікав про український портрет, а писав картини в дусі космополітичного формалізму». У національній формі вбачалася загроза, оскільки саме вона свідчила про національну самобутність, спадкоємність

національних традицій, їх велич та дух нації, що довгий час нівелювалися гаслами інтернаціоналізму й імперського шовінізму.

Принагідно згадаємо, що за часів хрущовської відлиги, у другій половині 1950-х, серед молоді, яка, змужнівши у напівголодні повоєнні роки, бралася до вибору фаху для отримання вищої освіти, виникли два напрями, що отримали назву «фахового протиборства» — «фізиків» і «ліриків», себто технарів і гуманітаріїв. Люди романтичного складу прагнули отримати філологічну або ж якусь іншу гуманітарну освіту, люди прагматичного — технічну, беззаперечну, стійку. Обидві форми, виникнувши зсередини суспільно-культурних процесів, тепер можна розглядати як певний вияв відволікання молоді від проблем, пов'язаних із національною самоідентифікацією, або ж від таких завдань, що мали бути націлені на зміну векторів світоглядних орієнтирів, усвідомлення власного коріння та належності до певної нації. У веселому рядку з віршика Бориса Слуцького, який закарбував цю фахову контроверзу, — «Что-то физики в почёте, что-то лирики в загоне», — міститься не стільки переживання за долю цих фізиків і ліриків, з ними «якось воно буде», скільки акцентуація уваги на тому, на що можна було би і не звертати увагу: прагматики завше відрізнялися від романтиків, і кожний, попри все, рухався власним шляхом. Важливо взяти до уваги, що в удаваній контроверзі «фізиків» і «ліриків» імперський шовінізм сам починав боятися інтернаціоналізації фаху, і через те на схилку відлиги, перед брежнєвськими заморозками, «проблема фізиків і ліриків» зникла.

На другу половину 1950-х — початок 1960-х припадає наступний, так би мовити, другий етап українізації, коли починають відроджуватися знищені у 1930-ті наукові та освітянські осередки української мистецтвознавчої науки. Корисним і важливим кроком на цьому шляху було заснування 1959-го у Київському державному художньому інституті (нині — НАОМА) факультету теорії та історії мистецтва (першим деканом цього факультету був П. Говдя). Поступово окреслилося коло національно свідомих дослідників, котрі після тривалого періоду заборон і табу на національну історію і культуру, починають відроджувати перервані у 1930-х тради-

Анатолій Зубок. Мати, 1960-і, папір, ліногравюра, 42 × 29. Музей шістдесятництва у Києві

Опанас Заливаха. «Чи буде суд, чи буде кара…», 1964, папір, ліногравюра, 42 × 29. Музей шістдесятництва у Києві

ції національної школи українознавства Д. Антоновича, С. Таранушенка, М. Біляшівського, І. Огієнка, В. та Д. Щербаківських, Ф. Шміта, А. Скальковського, В. Січинського, В. Залозецького, Д. Яворницького та ін. У їхньому гурті визначилася чітка позиція щодо національних питань, яку розвинули Г. Логвин, П. Білецький, В. Заболотний, П. Жолтовський, Ю. Нельгівський, П. Говдя, Я. Запаско, В. Овсійчук, Б. Лобановський, Л. Владич, Б. Горинь, П. Юрченко, почасти М. Цапенко. Їхні праці відіграли велику роль в драматичній трансформації мистецтвознавчої думки другої половини XX століття. Через погляд на окремі види та жанри мистецтва дослідники дошукувалися глибин національного у взаємодії всіх його ланок.

У колі їхніх наукових інтересів опинилися мініатюри української рукописної книги, гравюри українських стародруків, українська ікона XI–XVI століть,

Галина Севрук. Поламані крила,
1967, картон, темпера, 60 × 60.
Музей шістдесятництва у Києві

Опанас Заливаха. Покров Божої Матері,
1960-і, полотно, олія, 50 × 30.
Музей шістдесятництва у Києві

портретний живопис XVII–XVIII століть, пам'ятки архітектури, творчість митців Розстріляного Відродження, народна картина. Їхній доробок визначив орієнтири та інтелектуальні категорії для покоління учених доби Незалежності. «Новий Ренесанс» в царині українського мистецтвознавства 1960–1980-х позначився появою хрестоматійних фундаментальних праць: «Історія української літератури» у восьми томах (1968 р.)[1], «Історія українського мистецтва» у шести томах (семи книгах) (1966–1970 рр.)[2], «Нариси з історії українського мистецтва» (1966), низки енциклопедичних видань, праць з історії окремих видів мистецтва, перших видань про історію українського образотворчого мистецтва Г. Логвина: «Украинское искусство: X–XVIII вв.» у популярній серії «Очерки истории и теории изобразительных искусств» (М., 1963 р.) та «По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки» (К., 1968 р.)[3] тощо.

[1] Історія української літератури: У 8 т. / Редкол.: Є. Кирилюк (гол.) та ін. — К., 1968.

[2] Історія українського мистецтва: У 6 т., 7 кн. / АН УРСР. — К., 1966–1968.

[3] *Логвин Г. Н.* Украинское искусство: X–XVIII вв. — М., 1963; *Логвин Г. Н.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968.

Григорій Никонович Логвин у приватній бесіді розповів авторові цього дослідження, якими хитрощами він умовив редактора книжки «Украинское искусство» поставити у підзаголовку датування X–XVIII століття, тим самим на початку 1960-х закарбувавши відлік власне українського мистецтва, що згодом було поставлено йому в провину. Наклад монографії Д. Яблонського, старшого брата Т. Яблонської, «Порталы в украинской архитектуре XVII–XVIII веков» (К., 1954 р.) було знищено за вказівкою дирекції видавництва Академії архітектури УРСР, і Г. Логвину випадково вдалося врятувати декілька примірників[1].

Ці та деякі інші дослідження стали неоціненним внеском у царині націоідентичності, особливо ж на тлі праць, що містили переважно упереджені, догматичні інтерпретації й доводили несамостійний статус українського мистецтва. Так, наприклад, у вступі до Програми з історії українського мистецтва, виданої Академією архітектури УРСР 1956 року, йдеться про обов'язкові приписи у спосіб розвінчання ідеалістичних тлумачень художніх явищ в дослідженнях буржуазних істориків українського мистецтва, викривленого висвітлення історії українського мистецтва українськими буржуазними націоналістами, прізвища яких навіть не згадувалися авторами Програми; засуджувалося їхнє прагнення відмежувати культуру українського народу від культури російського народу та «затушевать наличие классового антагонизма внутри украинской нации в дооктябрьский период»; спростовувалися «теорія "єдиного потоку", "безбуржуазності" української культури, її "ізольованого" розвитку від російської культури (М. Грушевський, Д. Антонович, В. Січинський та ін.)»[2]. Попри усі намагання одіозних науковців Москви та їхніх ретрансляторів в УРСР розглядати українське мистецтво як складову російського, деяким українським мис-

[1] Див.: *Яблонський Д. Н.* Матеріал з українського бароко // З історії Української академії архітектури / За ред. В. Тимофієнка. — К., 1995. — С. 67.

[2] Программа по истории украинского искусства / Акад. архит. УССР; Редкомиссия: В. Заболотный, Е. Катонин, Л. Калениченко и др.: В 6 вып. — К., 1956. — Вып. 1: Введение. Древнейшее искусство. — С. 9–10.

тецтвознавцям, і першому серед них Г. Логвину, вдавалося репрезентувати проблемне поле досліджень через нонконформістську модель бачення української історії як окремішньої форми розвитку нації.

Кампанія проти «буржуазного націоналізму» та «бойчукізму» 1958-го року завершується звільненням з Київського художнього інституту трьох викладачів: у рисунках студентів Г. Якутовича, О. Данченка, Г. Гавриленка та М. Стороженка викривають «бойчукістську» умовність. Ось що про цей час згадував М. Стороженко: «Після завершення інституту ми пірнали у підвали — я дізнався про Павленко, Холодного, Седляра. Роботи "бойчукістів" були заховані у підвалах Художнього музею, на які капала вода. Бойчукізм був у рулонах, а Богомазова відкрили у будинку на Смирнова-Ласточкіна, першому від Академії, на четвертому поверсі. Богомазов був представлений у двох іпостасях — це реалізм шишкінського типу і кубізм. Ми з Олексієм Захарчуком робили підрамники для його робіт. Все це йшло врозріз з існуючим станом речей, було забороненим. Робили це спокійно, без пафосу. На початку 1960-х ми з О. Захарчуком поїхали до Москви, подивитися у фондах "заборонені імена". Саме тоді побачив "Священну весну" забороненого тоді формаліста П. Філонова»[1]. Згодом при монументальній секції КТМ «Сучасник» була проведена виставка, присвячена пам'яті репресованого М. Бойчука.

У Ленінграді, на початку 1960-х, в Російському музеї таємно у сховниках можна було побачити твори модерніста Роберта Фалька. Відбувається також і «реабілітація» самого митця, — на хвилі відродження переслідуваного у 1930-ті соціалістичного модернізму у лоно правління МОСХа в кінці 1950-х повертають Володимира Фаворського, Роберта Фалька, Олександра Тишлера, Павла Кузнєцова та Андрія Гончарова. Серед прихильників модернізму у правлінні московської спілки художників і мистецтвознавці — Дмитро Сараб'янов та Олександр Каменський[2]. У Поль-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Стороженко, 25.04. 2013.

[2] *Сальников В.* В 60-х в СССР // Художественный журнал. — 2003. — № 51/52.

Микола Малишко. Коло стіни,
1960-і, картон, олія, 50 × 80.
Музей шістдесятництва у Києві

Галина Севрук. Зрада,
1972, картон, темпера, 40 × 30.
Музей шістдесятництва у Києві

щу, як за ковтком свіжого повітря, їздили дивитися твори друга Казимира Малевича — Владислава Стшемінського, лідера польського авангардизму у міжвоєнні роки, який залишив Росію, аби мати змогу розвивати авангардне мистецтво у Польщі. Скалічений після Першої світової, учасником якої він був, без руки, ноги й з вадою ока, помер у жахливих злиднях від голоду у віці 59-х років.

Тут видається за доречне згадати про доволі цікаве явище стосовно поєднання українського мистецтва і мистецтвознавчого слова українських науковців у 1960–1980-х рр., на що, як відомо, досі не звертало ся особливої уваги. Адже будь-яка спроба правдивого мистецтвознавчого аналізу у тому часі суворо регламентувалася керівними органами, що вони від імені держави сплачували за видання книжок і пильнували за тематикою й ідеологічною витриманістю публікацій, дисертацій. За красномовний приклад оберімо бодай кілька праць, які дозволяють розглянути означену тенденцію у вимірі влада–мистецтвознавчий дискурс: докторські дисертації Я. Затенацького (1965) та В. Афанасьєва (1984) і монографії М. Селівачова (1981), О. Федорука (1986) та Б. Лобановського і П. Говді (1989).

Людмила Семикіна. Кий, Щек, Хорив і сестра їх Либідь, 1960-і, полотно, олія, 50 × 60. Музей шістдесятництва у Києві

Дисертація Я. Затенацького, що була видана у вигляді наукової доповіді, містить такі розмисли науковця: «Справжньо наукове розкриття історичних закономірностей руху людства до комунізму можливе лише за необхідної умови формування у діячів мистецтва найбільш передового матеріалістичного марксистсько-ленінського світогляду, вміння творчо застосовувати марксистсько-ленінську діалектику і методологію, розроблені Леніним ґрунтовні принципи партійності і народності мистецтва при аналізі історичних явищ мистецтва та їхніх пам'ятників, не відступаючи при цьому від принципу історизму. <…> Одним із найважливіших завдань радянського мистецтвознавства завжди була і є непримирима боротьба проти усіх видів фальсифікації історії й теорії мистецтва, проти ворожих тенденцій і проявів буржуазного формалістичного мистецтва, за чистоту марксистсько-ленінської ідеології й естетики»[1]. Такими фразами пересипана друкована доповідь мистецтвознавця (який швидко отримав ступінь доктора), але ж найцікавішим є те, що він цитує «власні думки» попередніх років — скажімо, доби хрущовської відлиги. Ось цитата з його монографії «Український радянський живопис» (1958): «Значної шкоди молодому образотворчому мистецтву 20–30-х рр. завдав бойчукізм <…> Бойчукісти закликали митців до вивчення зразків релігійного візантійського живопису і феодальної Італії, іконопису Київської Русі й українських примітивів XVI–XVII століть, вва-

[1] *Затенацкий Я. П.* Актуальные проблемы истории украинского изобразительного искусства (XIX–XX вв.): Доклад, суммирующий работы, представленные по совокупности на соискание учёной степени доктора искусствоведения. — К., 1965. — С. 5.

жаючи це мистецтво єдиним джерелом для розвитку молодого українського радянського мистецтва»[1]. Сказати, що у другій половині цитати щось не так, важко, але інтонаційність вислову, те, в який саме контекст вміщено інформацію про бойчукізм, викликає огидні відчуття. Далі автор пише: «Апологети бойчукізму разом з тим усіляко пропагували і західноєвропейське буржуазне формалістичне мистецтво, зокрема, експресіонізм, футуризм та ін.»[2]. Знову, здавалося б, Я. Затенацький не грішить проти істини, можливо, езоповою мовою повідомляє читача про бойчукізм у спосіб його заперечення. Адже відомо, що до середини 1950-х про М. Бойчука та його школу не можна було згадувати навіть негативно. А коли й було дозволено, то автори поміж полови ідеологічно витриманих слів намагалися нагадати про справжність історії українського мистецтва.

У такий же спосіб через шістнадцять років інший мистецтвознавець, М. Селівачов, у своїй монографії, виданій за темою кандидатської дисертації, намагається розповісти про долю українського декоративно-ужиткового мистецтва, користуючись тією ж езоповою мовою. Наприклад, аби мати змогу процитувати класичну англійську монографію «European Folk Art in Europe and the Americas» Ганса Юргена Гансена та Петера Анкера, М. Селівачов вдається до такого пасажу: «Чимало форм і типів виробів, елементів і навіть мотивів декору зустрічаються в традиційному декоративно-прикладному мистецтві багатьох народів. На це слушно звертається увага і у виданій в Лондоні 1968-го року книзі, де зведено значний за обсягом ілюстративний та описовий матеріал про народне мистецтво Європи та Північної Америки. Проте "вражаюча подібність форм і декору" різнонаціональних творів привела упорядників книги до висновку, що "треба вивчати народне мистецтво не як національне явище, але як вираз загальнолюдського замилування зоровою красою". На наш погляд, — продовжує автор, — неправомірно так протиставляти національне загальнолюдському.

[1] Там само. — С. 79.

[2] Там само.

Петро Обаль. Молитва, 1935, папір, ліногравюра, 15 × 30. Музей шістдесятництва у Києві

Адже останнє може виступати у безнаціональній, космополітичній формі. <…> Отже, хоча досі ще не вироблено чіткої позиції з приводу розуміння мистецтвознавцями національного й інтернаціонального у декоративно-прикладному мистецтві, все ж існує принципово спільний підхід до цієї проблеми». І тут автор, аби унебезпечити себе, редактора і читача, вимушений продовжити: «Він (себто цей підхід. — *Л. С.*) базується на загальних положеннях ленінського вчення про національну культуру, документах Комуністичної партії Радянського Союзу»[1]. І через абзац далі: «Розвиток сучасного мистецтва характеризується тенденцією до зближення різних культур, що супроводжується підвищенням цінності національної, або, кажучи ширше, етнічної своєрідності в мистецтві»[2]. Тобто, як бачимо, автор стоїть на позиціях здорового глузду, але вимушений прикривати цей здоровий глузд «ідеологічно витриманим» безглуздям.

Такі ж «дефініції» властиві докторській дисертації В. Афанасьєва, який захистив її напередодні квітневого пленуму ЦК КПРС (1985 р.), на якому було проголошено напрям на Перебудову. Дисертацію, що її в рукопису було завершено 1984-го року, за «доби К. У. Черненка», автор вимушений розпочати словами: «Одним із центральних завдань радянського мистецтвознавства є дослідження і висвітлення позитивного досвіду розвитку мистецтва в епоху боротьби за побудову соціалістичного суспільства, розкриття і характеристики тих ідейно-тематичних, структурних, сюжетно-образних і пластичних зрушень і набутків, що визначають

[1] *Селівачов М. Р.* Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві / ІМФЕ імені М. Т. Рильського АН УРСР. — К., 1981. — С. 84.

[2] Там само. — С. 85.

його новаторський характер». В. Афанасьєву пощастило хоча б уникнути обов'язкового на той час згадування про КПРС та її «провідну ідеологічну роль»[1]. Його ж дисертаційний висновок натякає на звісну розкутість і справдешнє розуміння національного мистецтва: «Надійною гарантією плідності новаторських пошуків українських (як і всіх радянських) митців є вірне вирішення проблеми художньої спадщини, першочергового значення творчого засвоєння і подальшого розвитку прогресивних реалістичних традицій. При цьому велике значення мала орієнтація на народне мистецтво, вивчення і засвоєння його естетичних норм, арсенала його пластичних засобів, поетичного змісту»[2]. Здавалося б, автор впритул підійшов до означення нонконформістської сутності тогочасних мистецьких пошуків.

Софія Караффа-Корбут.
«Нас тут триста...», 1963,
папір, ліногравюра, 30 × 17.
Музей шістдесятництва у Києві

Року 1986-го побачила світ монографія О. Федорука про образотворче мистецтво Німецької Демократичної Республіки, рукопис якої також готувався до друку у першій половині 1980-х, тобто за часу зміни ідеологічного вектора у бік демократизації, гласності, прискорення, перебудови. Попри усі вимушені попередні реверанси у бік «методу соцреалізму», що й далі панував на той час, авторові вдалося за допомогою ілюстративного ряду, внадмір вишукано підібраного, зробити аналіз творів художників НДР як справжнього німецького мистецтва демократичного штибу,

[1] *Афанасьев В. А.* Украинское советское изобразительное искусство 1917–1941 гг. Проблемы становления: Автореф. дис. … д-ра искусствоведения / ИИФЭ имени М. Ф. Рыльского АН УССР. — К., 1984. — С. 1.

[2] Там само. — С. 38–39.

Василь Перевальський. Портрет Василя Симоненка, 1968, папір, лінорит, 16 × 12. Музей шістдесятництва у Києві

й зазначити, що «сатирична спрямованість проймала також майже всі жанри живопису»[1]. У такий спосіб науковцеві вдалося, оминаючи ідеологічні верстові стовпи кондового радянського мислевиявлення, доволі об'єктивно показати справжній рух мистецького процесу в одній з країн «соцтабору». З ілюстративного ряду монографії постає, що мистецтво НДР передавало радше бунтівний, супротивний характер, ніж вихваляння принад соціалістичного ладу в країні. Бунт, марш смерті, спалення, воскресіння з мертвих, велика селянська війна, покладання у труну в Заксенхаузені, «Тут побувало гестапо» та інші подібні мотиви превалюють над зображеннями портретів Маркса і Леніна. Наприклад, твір Фр. Радзівілла «Куди в цьому світі?» (1940 р.), сповнений апокаліптичних інферналій, як також полотно «Жертвам фашизму» Ханса Ґрундіґа (1948 р.) — є за переконливі приклади німецького нонконформізму.

1989-го року побачила світ монографія Б. Лобановського та П. Говді «Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст.» — перша праця, в якій про стиль модерн йдеться без звичних для того часу негативних конотацій. Зважаючи на тематику монографії і рік її видання, не варто очікувати на посилання у бік комуністичної ідеології, та й фахова репутація авторів унеможливлювала усілякі довколопартійні натяки. Справа в дещо іншому: «Навіть тепер, — підкреслюють автори, — у період перебудови та гласності в Радянському Союзі, долання тривалого застою

[1] *Федорук О. К.* Образотворче мистецтво Німецької Демократичної Республіки: Наук.-поп. нарис. — К., 1986. — С. 10.

в нашому духовному та художньому житті, використання уже усталеної термінології пов'язане з певними психологічними труднощами. Тим більше, коли йдеться про складну, діалектично суперечливу картину розвитку мистецьких течій нашого часу»[1]. Як бачимо, йдеться про усвідомлення втрат, пов'язаних з масивом текстових і мисленних зусиль, за якими ледь проглядалися хоча б згадки про правдиву історію становлення українського мистецтва. Зрозуміло, про нонконформізм навіть наприкінці 1980-х не могло бути й мови.

Отож, поданий вище побіжний огляд мистецтвознавчих праць не може правити за побудову узагальнюючої моделі свідомого компромісного руху з «лінією партії», як також непоодиноких виявів, з вислову Ліни Костенко, «цензора в собі». Але про одне можна сказати напевно: це боротьба зі страхом в умовах, коли страх є панівною формою буття. Ще М. Бахтін у програмній книзі про творчість Рабле писав, що «у *цілому* світу і народу немає *місця для страху;* страх може проникнути лише *в частину, що відокремилася від цілого, лише у відмираючу ланку, взяту у відриві від того, що народжується. Ціле народу і світу є переможно веселим і безстрашним.* Це *ціле* і говорить вустами всіх карнавальних образів, воно панує і в самій атмосфері карнавалу»[2]. Якщо у творах українських «радянських» мистецтвознавців і було присутнє карнавальне начало, то його джерела містилися не в системі світогляду авторів, а в системі суспільства, яка породжувала необхідність перетворювати явища і факти на блюзнірство і фейк, а потім являти їх як перепоставлене справжнє. Мистецтвознавчі праці були, так би мовити, «нонконформізмом навспак». Як зазначав той же Бахтін (щоправда, з іншого приводу), у карнавалі має місце «розіграш безсмертя й незнищенність народу» через те, що «у карнавальному світі відчуття народного безсмертя поєд-

[1] *Лобановський Б. Б., Говдя П. І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1989. — С. 204–205.

[2] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М., 1990. — С. 282.

нується з відчуттям *відносності існуючої влади і панівної правди*»[1], що, власне, і довів нонконформізм самою природою своєї появи й існування.

Водночас, у сенсі процитованого, варто не забувати, що в українському вимірі *ціле народу,* загроженому історичними поразками і геноцидами, мало глибинніший прихований сенс, і переважно виявлялося у спосіб побутового фольклоризму. На тлі химерної сув'язі понять і дефініцій, сум'яття наукових дискурсів, різночитань, ідеологічного вірнопідданства, нонконформізм цієї пори набуває не лише сенсу мистецького, культурницького спротиву, але й зважується на політичний, націєтворчий відрух, стаючи суголосним отій *цілості народу* з його глибоко затамованими прагненнями, упованнями, допрошуваннями кращої долі.

Для творчої інтелігенції своєрідною «школою самосвідомості» стає оселя скульптора та колекціонера українських старожитностей І. Гончара поблизу Києво-Печерської лаври. Із середини 1960-х, коли в Україні починається переорієнтація політичного курсу у зв'язку з усуненням від влади Хрущова, митець стає опальним дисидентом. А вже початок 1970-х можна вважати піком переслідувань, «останньою хвилею» політичних репресій проти інакомислячих. Важливу роль у цьому відіграють секретар з питань ідеології ЦК КПУ В. Маланчук (1972–1979) і глава КДБ УРСР В. Федорчук (1964–1970), котрий після «успішної» роботи в Україні був призначений на посаду глави КДБ СРСР (1970–1982). На хвилі владної ейфорії визріває необхідність повного знищення того середовища однодумців, що збиралося навколо І. Гончара. «З метою нейтралізації популярності художника і його житла здійснюються заходи, спрямовані на те, щоб відібрати в нього колекцію і віддати її в державний музей. Спочатку нагамагалися з ним домовитися — пропонували купити колекцію, а коли він не погодився, застосовували погрози. І. Гончара намагалися ізолювати, людей, що з ним спілкувалися, попереджали про неприємності, якщо будуть контактувати з опальним художником. Фактично художник знаходився "під

[1] Там само.

ковпаком": його твори не виставлялися, досягнення замовчувалися, художника дискредитували, лаяли як "націоналіста", за ним постійно стежили»[1].

У цей період актуалізуються питання новаторства, продиктованого логікою науково-технічного прогресу 1960-х, появою ЕВМ та ракетно-космічних технологій, що, відповідно, сколихнуло структуру і динаміку художнього сектору. З одного боку, інноваційність торкалася взаємоінтеграції художньої і науково-дослідної практик, з іншого — спричинилася до нових мистецьких технологій. Зокрема, йшлося про пошуки т. зв. «сучасного стилю», який, на противагу класичним параметрам, мав би передбачати інновацію й експеримент.

Василь Перевальський. Портрет Михайла Бойчука, 1966, папір, лінорит, 30 × 15. Музей шістдесятництва у Києві

З початком «відлиги» в Україні з'являються науково-творчі студентські товариства, що залучають молодь до активної культурницької діяльності. Комсомол підтримував творчі ініціативи молоді, яка загалом скептично ставилася до тодішньої політики партії в галузі народного господарства. Разом з тим такі корпоративні молодіжні осередки було легше контролювати, визначаючи межі дозволеного і забороненого. Незважаючи на постійний нагляд професорсько-викладацького складу, намагання змінити спрямування товариств, студентам все ж вдавалося робити новаторські виставки. Одна з таких експозицій анонімних творів була «арештована» керівництвом Київського художнього інституту. Її влаштували

[1] *Крупник Л.* Іван Гончар і влада: конфлікт особистості та тоталітарної системи // http://honchar.org.ua/zasnovnyk/ivan-honchar-i-vlada/. — Дата доступу: 15.08.2013.

Опанас Заливаха. Надія, 1960-і, полотно, олія, 40 × 72. Музей шістдесятництва у Києві

в студентському гуртожитку на вулиці Ломоносова. Про неї стало відомо на кафедрі марксизму-ленінізму: керівництву вузу донесли, що там «формалізм». Завідувач кафедри викликав «анонімів» та попередив їх, щоб це було востаннє[1].

Художник М. Малишко згадував: «В художньому інституті навчання було спрямоване на подолання суб'єктивного, індивідуалізованого мистецтва. Поступово вироблялася двоїстість мислення. На пленерах працювали так: спочатку робили постановки для оцінок, а потім малювали вільно, так би мовити, для себе. Я намагався природу зображувати не адекватно, списуючи з натури, як примушували професори. Мене цікавив рух хмар, їх лінійні ритми, намагання змалювати землю як міцну твердь — це вимагало умовного кольору, лінійного чіткого зображення»[2].

На піку «відлиги» з'явилися культурно-мистецькі товариства, діяльність яких виходила за межі стандартизованого офіціозу. Це Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960) у Києві та «Пролісок» (1962) у Львові. Клуби влаштовували неформальні літературні читання, вечори пам'яті репресованих митців, ставили заборонені п'єси Б. Брехта, М. Куліша, І. Драча, виступали проти репресій української інтелігенції, складали петиції на захист української культури, виборювали повернення в українську культуру «репресованих» імен і творів (як-от бойчукістів)[3].

---

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Малишком, 22.04.2004.

[2] Там само.

[3] Рух опору в Україні 1960–1990-х: Енциклопедичний довідник: 2-е вид. / Передм. О. Зінкевича, О. Обертаса. — К., 2012. — С. 16.

Григорій Пришедько. Козацька церква у Седневі, 1966, картон, олія, 25 × 54. Музей шістдесятництва у Києві

Нетривалий період діяльності клубів, започаткованих не без участі партійного керівництва, не виправдав сподівань на лояльний характер їх діяльності. В архіві родини Зарецьких зберігся один з офіційних листів В. Зарецького як голови КТМ «Сучасник» до президії наради активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників УРСР, написаний на захист п'єси М. Куліша «Отак загинув Гуска», режисером якої був колишній голова КТМ Л. Танюк. Майже готову виставу було заборонено у Львові без офіційного перегляду. Як з'ясувалося, у п'єсі знайшли приховану сатиру на Хрущова[1]. У листі В. Зарецький виступає на захист вистави, використовуючи стратегію подвійної лояльності. З одного боку, він називає виставу чудовим зразком партійної п'єси: «п'єса М. Куліша одразу привернула до себе увагу режисерів багатьох театрів. Автор таврує тупих обивателів, які намарно чекають кінця революції, які хотіли б повернути колесо історії в зворотному напрямку. П'єса публіцистична, актуальна, вона особливо необхідна у Львові, де питання перемоги нової комуністичної ідеології стоїть дуже гостро»[2]. З іншого боку, у листі головним завданням КТМ митець називав боротьбу з впливами мистецтва буржуазного Заходу: «Клуб був і залишається пропагандистом кращих зразків мистецтва соціалістичного реалізму в усій його різноманітності». Разом з тим Зарецький засуджував рішення керівництва театру, що дало «до рук

[1] Див.: Алла Горська. Червона тінь калини: Листи, спогади, статті / Ред. та упоряд. О. Зарецького, М. Маричевського. — К., 1996.

[2] Лист до президії Наради активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників Української РСР. З архіву родини Зарецьких.

наших ідеологічних супротивників зайвий привід для наклепу». Такий вияв подвійної лояльності, коли митці змушені були на офіційному рівні «відстоювати» ідеологічну непохитність та мовби «засуджувати» буржуазно-націоналістичні прояви у мистецтві, також означував феномен українського нонконформізму.

Цей період «відлиги» завершується масовими репресіями проти української інтелігенції вже наприкінці 1962-го року й новою кампанією звинувачень у «безродному космополітизмі», «формалізмі», «буржуазному націоналізмі» тощо. «Неофіційне мистецтво», що публічно було заявлене виставкою в Манежі в грудні 1962-го, визначає чіткі кордони між представниками т. зв. офіційного істеблішменту й андеграундною спільнотою митців, об'єднаних засадами незгоди. Авангард і модернізм стають практично офіційно забороненими після подій у Манежі, оголошуються політичним зрадництвом, що чітко розмежовує кордони між мистецтвом офіційним та неофіційним[1]. Влада розуміє, що шістдесятництво як культурно-мистецьке середовище формується на політичну опозицію[2].

Для тих, хто хотів працювати, не оглядаючись на офіційні директиви, єдиною формою презентації «іншого мистецтва» ставали квартирні виставки. Історично резонансні «квартирники» відбувалися з 1956-го по 1958-й роки у помешканні одного з перших митців-абстракціоністів Одеси Олега Соколова, який творив на межі мультидисциплінарних знань — поезії, музики, філософії, математики. До такої андеграундної виставкової діяльності вдавалися й інші митці та колекціонери Одеси — Маргарита та Олександр Ануфрієви, Володимир Асрієв, Анатолій Глузман, Євген Голубовський, Фелікс Кохріхт[3]. Центрами «неформальних тусовок» стають помешкання І. Гончара, М. та Р. Сельських, К. Звіринського, А. Горської та В. Зарецького. Діяли приватні школи-студії

[1] *Андреева Е.* Угол несоответствия… — С. 49.

[2] Рух опору в Україні 1960–1990… — С. 17.

[3] *Вишеславський Г.* Ноконформізм (андеграунд та неофіційне мистецтво) // Галерея. — 2008. — № 1/2. — С. 44.

В. Зарецького, М. Шкарапути та ін. У Харкові митці гуртувалися навколо послідовника школи Костанді та Петрова-Водкіна В. Ігуменцева, яку він успадкував від В. Бондаренка. Молодше покоління митців збиралося в помешканнях Ленчіна і Джолос-Соловйова. У Львові культовими митцями стають викладачі Львівського художнього інституту, послідовники європейського формалізму Р. Сельський та К. Звіринський, які сформували навколо себе когорту митців — Л. Медвідя, З. Флінту, І. Марчука, Р. Петрука, Л. Пушкаша, А. Бокотея. К. Звіринський провадив бесіди не лише про мистецтво, але й про музику, літературу, філософію, передавав знання, що кардинально відрізнялися від заідеологізованої програми інституту.

Володимир Макаренко. Моя Україна, 1968–1969, темпера, левкас, дошка, 23 × 18,5. Власність митця

Класичний нонконформізм

Третій період нонконформізму — з 1963-го по 1968-й — знаменує перехід від хрущовської політики лібералізації до відродження неосталінських принципів брежнєвського «застою», з його тиском на інтелігенцію та «першою хвилею арештів» у серпні–вересні 1965-го року[1]. Втім, це лише збурило громадськи активні кола митців-шістдесятників і викликало хвилю невдоволень та протестних акцій.

Переслідувань з боку влади зазнали митці різних регіонів України. На Закарпатті це А. Ерделі, Є. Кремницька, П. Бедзір, у Києві — Г. Гавриленко, М. Стороженко, Г. Якутович, Т. Яблонська, Г. Севрук, Л. Семикіна, Г. Зубченко, В. Кушнір, І. Гончар. Репресовано було «за активну участь в антирадянській банді українських націоналістів» терміном на 25 років львів'янку Я. Музику (реабілітована 1955-го), відбував покарання у таборі Мордовії «за антирадянську агітацію та пропаганду» О. Заливаха (1965–1970 рр.), «за спекуляцію» та за «український націоналізм» був засуджений до п'яти років ув'язнення кінорежисер С. Параджанов[2], загинула, як вважають, від рук КДБ, А. Горська (1970 р.). Ставлення влади до діячів культури і мистецтва у 1960–1970-ті відзначалося звичною жорсткістю методів, що мало чим відрізнялися від сталінських, як і вбивство у Мінську Соломона Міхоелса (1948 р.) мало чим відрізнялося від вбивства у Львові Володимира Івасюка (1979 р.), у Черкасах — Василя Симоненка (1963 р.), у пермському ув'язненні — Олекси Тихого (1984 р.), Юрія Литвина (1984 р.), Василя Стуса (1985 р.).

---

[1] Рух опору в Україні 1960–1990… — С. 17.

[2] С. Параджанов був звільнений 1977-го року завдяки міжнародній кампанії протесту. Звернення на захист митця підписали Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Федеріко Фелліні, Лукіно Вісконті, Роберто Росселліні, Мікеланджело Антоніоні. З огляду на заборону жити в Україні поселився у Тбілісі. У подальшому зазнавав переслідувань з боку радянських каральних органів.

Віктор Зарецький. На тлі космосу, 1960-ті, картон, олія, 36 × 66. Колекція Stedley Art Foundation

Ідейно ворожим та антирадянським був визнаний вітраж «Шевченко. Мати» (1964 р.) у «червоному корпусі» Київського університету імені Т. Г. Шевченка, що став першою ластівкою свободи за доби застою в Україні. Виготовлений А. Горською у співавторстві з О. Заливахою, Л. Семикіною, Г. Севрук та Г. Зубченко, він був одразу знищений університетською адміністрацією. Горська та Семикіна були виключені зі Спілки художників і лише через рік поновлені. Мистецьки зображений образ Шевченка звучав аж надто вражаюче і безапеляційно: вітраж випромінював згусток революційної енергії. Каркас було зроблено навмисно огрубленим і з помітним загратуванням. За тими гратами, як згадував шістдесятник С. Білокінь, поет пригортав чи сестру, чи Україну, з величним написом: «Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово!»[1].

Особливого значення у цьому часі на всесоюзному рівні набула закарпатська школа живопису з її полінаціональною самобутністю та спадко-

[1] *Білокінь С.* Життя і смерть Алли Горської // Алла Горська: Червона тінь калини… — С. 201.

Віктор Зарецький, Алла Горська, Анатолій Лимарєв, Борис Плаксій. Ескіз панно «Прапор перемоги для музею "Молода Гвардія" у Краснодоні», 1968, аплікація, картон, 60 × 110. Колекція Ігоря Воронова

ємністю національних традицій[1]. У контексті українського мистецтва твори закарпатських митців справді позиціонувалися як «інше мистецтво». Лише після приєднання Закарпаття до складу Радянської України (1945–1946 рр.) для західноукраїнських митців стало трагічним відкриттям, що окрім сакральної і релігійної складової мистецтва може існувати й інша — ідеологічна, з її абсурдистською позицією викриття помилок та засудження національної своєрідності[2]. Так, В. Полєвой зауважує, що ще у 1920–1930-ті, наприклад, у Словакії існувало дві групи художників, у творчості яких поєднувалися споглядальність і життєлюбність, демократичність й відокрем-

[1] Про це свідчать колективні виставки у Москві 1964-го року, в яких брали участь митці старшого покоління: А. Ерделі, А. Коцка, Ф. Манайло, виставка 1966-го за участю Й. Бокшая, Г. Глюка, З. Шолтеса та В. Свиди. Обласні виставки образотворчого мистецтва Закарпаття (1946, 1950, 1952, 1954, 1955, 1956 рр.) в Ужгороді, Києві, Москві, Всесоюзна художня виставка в Москві з нагоди VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів (1957 р.).

[2] Особый Закарпатский шестидесятник Павел Бедзир // http://7dniv.info/lang-ru/publications/58107-osobliviy-zakarpats-kiy-shestidesyatnik----pavlo-bedzir-foto.html/ — Дата доступу: 04.01.2016.

леність від житейських перебігів, достовірність зображення і декоративне трактування форми. Одна з цих груп на чолі з М. Бенкою створювала поетичні жанрові сюжети, інша (М. Галанда, Л. Фулла) трактувала народні типи у стилізованій манері, що належала до лівого крила нового традиціоналізму. «У Румунії цей рух репрезентований капітальними багатофігурними сценами селянського побуту, які пише К. Рессу, у Польщі — декоративними композиціями З. Стриєнської та графічними роботами В. Скочиляса <…> Сільські гірські краєвиди з фігурами пишуть на Західній Україні І. Труш, а в Греції Е. Фомопулос, який застосовує кольороподільну манеру в дусі пуантилізму <…> У мистецтві цього напряму знайшли собі місце також мотиви національної романтики і неокласики, зокрема, в своїх ідеально-романтичних композиціях на селянські теми М. Швабінський — представник чеської школи, що в цілому була осторонь від цього руху»[1]. Отже, йдеться також про мистецький напрям, що мав глибоке коріння у Закарпатті і утримувався упродовж наступних десятиліть. «Національна народна тема, — слушно вказує В. Полєвой, — знаходить свій розвиток у мистецтві, для якого селянський світ являє собою не предмет захопленого радісного або зворушливого споглядання, а важку драматичну стихію, в якій назрівають напружені конфлікти. Власне кажучи, йдеться про тенденцію, що проривається назовні у творчості художників, які тяжіють до епічно врівноваженого сприйняття селянського існування»[2]. Але якщо цей висновок є важливим і переконливим щодо слов'янських країн Східної Європи, стосовно українських реалій 1920–1980-х він не надто переконливий, — колгоспне рабство (селяни почали отримувати паспорти після 70-х років) спричинювало генетичний спротив «радощам колективної праці», що у творах українських митців могло виявлятися хіба що приховано, як-от на портретах «радісно»-втомлених трударів. Однак принцип «втечі від реальності» на засадах зображення колоритної піднесеної дійсності зберігався у мистецтві

[1] *Полевой В. М.* Двадцатый век: Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. — М., 1989. — С. 199.

[2] Там само. — С. 200.

Віктор Зарецький. В автобусі, 1970-і, папір, мішана техніка, 50 × 50. Колекція Stedley Art Foundation

непохитно, а так звана «мода на Карпати» у 1960-ті прозвучала у творчості багатьох шістдесятників інших етнокультурних регіонів.

На всесоюзних художніх виставках у Москві, починаючи з 1950-х, творчість А. Ерделі, А. Коцки, Ф. Манайла хоч і була позиціонована як самобутня, втім, радянська критика зауважувала, що «ті закарпатці ніяк не навчаться малювати правильно», в дусі соцреалізму, а їхня «сезанівська» манера подачі образів була аж надто формалістичною. Саме через те впливові митці Києва, такі як Т. Яблонська, за неофіційною урядовою ініціативою, брали шеф-

Алла Горська. Т. Г. Шевченко, папір, мішана техніка, 61 × 42. Колекція Stedley Art Foundation

Алла Горська. Борис Антоненко-Давидович, 1963, картон, гуаш, 30 × 23. Власність родини

Алла Горська. В. Симоненко, 1964, папір, темпера, 111 × 47. Музей шістдесятництва у Києві

ство над надто категоричними «формалістами» Закарпаття, як-от П. Бедзір та Є. Кремницька[1]. Ці «наставники» скоріше захищали «підлеглих», ніж намагалися серйозно впливати на зміну їхнього мистецького світогляду.

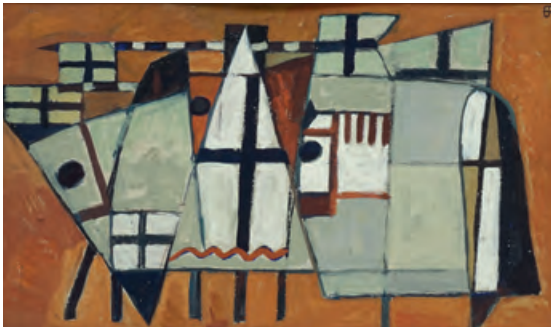
Поруч з «тихим» мистецтвом зображення камерної, «інтер'єрної» повсякденності у творчості шістдесятників та їхніх учителів Є. Волобуєва, Г. Файнерман, О. Захарчука, Ю. Химича, С. Григор'єва, І. Штільмана, Б. Рапопорта, О. Животкова, Я. Левича, Г. Григор'євої, Т. Яблонської, З. Лєрман, М. Вайнштейна, Б. Лєкаря, А. Лимарєва, графіці І. Остафійчука та ін. з'явилися роботи, орієнтовані на соціополітичну драматургію часу. Так, Алла Горська мовою плакатного мистецтва пише візитівку покоління — портрет поета Василя Симоненка, який загинув насильницькою смертю у 28 років від рук міліціянтів. Образ поета, що нагадує форму блискавки, промовляє про миттєвість та швидкоплинність його життя. Насичені різкими колірними контрастами, композиційно динамічні твори мисткині мовби уособили драматичну тональність епохи шістдесятих («Козак Мамай», «Т. Г. Шевченко», 1960-ті).

[1] Особый Закарпатский шестидесятник Павел Бедзир…

Хоча митці й різнилися за манерою живопису стилістично, та їх об'єднувала маніфестація вічних цінностей буття — національних, а отже, загальнолюдських: мова метафори, «езопова» мова відрізняла їх від панівної сугестивної та прямолінійної образності, логіки прямої дії деяких творів гіперреалістів (С. Гета) та концептуалістів (Б. Михайлов). У творах В. Зарецького («На тлі космосу», 1960-ті, «В автобусі», 1970-ті) метафоричність здобуває ознак алюзійності — що є неодмінною принадою постмодернізму, — але не до вщерть унаочнених образів, що ширяли у свідомості «широкого глядача», а образів більш тонкого штибу: чи то алюзії до творів Олександра Стахова-Шульдиженка, чи то — Бруно Шульца (сьогодні виникають асоціації з кінообразами з фільму С. Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і мишачий король», 1994-го р., знятого за мотивами творів Шульца вже по смерті Зарецького).

Осмислення власної історії, культури та звичаїв українського народу переплітalися у класичному нонконформізмі із пошуками національної ідентифікації. Образотворча мова багатьох формувалася в цей час під впливом різноманітних історичних явищ української та світової художньої культури: український авангард початку XX століття, європейський модернізм, мексиканський монументальний живопис, народне малярство («Козак Мамай») та, безумовно, досвід соцреалізму.

У 1960-ті поступово починає відроджуватися повоєнний український монументалізм. На ґрунті нової хвилі українізації багато художників-монументалістів звернулися до національних мотивів та сучасного стилю при оформленні громадських будівель. У 1963-му при Союзі художників УРСР засновують монументальну секцію, куди переходять І. Литовченко, В. Кушнір, Б. Довгань, А. Горська, В. Зарецький, В. Луцак. Роком пізніше (1964) у КДХІ після тривалих дискусій відкривають відділення монументально-декоративного мистецтва. «Ми дізналися, — згадує М. Малишко, — що є постанова про створення відділення, але серед професорсько-викладацького складу точилися дискусії щодо доцільності його відкриття, оскільки не було викладачів. Але ми знайшли Вілена Чеканюка і розпочали навчання. Самотужки знайомилися з техніками. Студенти були талановиті: копія фрески з Софії



Зеновій Флінта. Хрестоносці, 1960-ті, картон, темпера, 30 × 60. Власність Ірини Флінти

Київської була як шедевр у виконанні В. Григорова»[1]. Монументально-декоративне мистецтво стає в центрі амбіцій державної влади. 1969-го року виходять відразу дві постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про заходи для поліпшення якості житлово-цивільного будівництва» (28.05.1969) та «Про заходи для поліпшення монументального й архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР» (2.04.1969). Гріх було митцям-нонконформістам не скористатися з такої можливості, і на весь голос, у спосіб мистецького висловлення не заявити про жанрову відмінність монументалізму від соцреалізму шляхом презентації творів, в яких обрано власну художню мову, яка принципово відрізнялася від реалізму-натуралізму, але разом з тим — за природою монументального мистецтва — дозволяла показувати дійсність у перетвореному свідомістю митця вигляді. Заборонений у станковому мистецтві формалізм у монументальному мистецтві став головним, неупередженим, виправданим прийомом, без якого монументальне мистецтво не існувало.

Офіційна історія радянського мистецтва зазнавала фіаско за фіаско. Однією з предтеч «бульдозерної виставки» у Москві стала перша в СРСР «парканна виставка» в Одесі 1967-го, організована тандемом легендарних митців, які увійшли в історію українського нонконформізму як «Сичик + Хрущик». У СРСР виставка стала початком неформальних виставкових практик, або т. зв. «квартирників». Митці розвісили твори на паркані, яким було огороджено Оперний театр задля ремонтних робіт. Самі роботи були відхилені виставкомом Спілки художників з причини їх надмірної пла-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Малишком, 22.04.2004.

Олег Мінько. Композиція, 1963, картон, темпера, 69 × 98. Власність родини митця

Любомир Медвідь. Евакуація — сірий день, 1965, двп, олія, лак, 40 × 60. Власність митця

катності. Влада жодним чином не відреагувала на периферійну «виставку», кваліфікувавши її як дрібну провокацію. Втім, одеська неформальна когорта вже була інфікована відносною свободою «відлиги», і ця виставкова практика поширилась далі. Виставка одеситів Є. Рахманіна та В. Рісовича 1977-го стала спробою повторити вернісаж і мовби реконструювати події 1967-го. Її демонтаж органами міліції відбувся через 45 хвилин після відкриття[1].

У цьому контексті також слід згадати одну з харківських виставок, яку митці влаштували слідом за московською «бульдозерною». Художники обрали непоказний дворик, що на вулиці Сумській, де неподалік знаходилася варенична. У ній взяли участь В. Бахчанян, А. Кринський, В. Сухомлинов, Ю. Кучуков, В. Григоров. Ось як описує подію Т. Бахмет: «Несанкціоновані владою виставки в шістдесяті були актом викличної непокори, викликом усім державним структурам. І хоча молоді художники швидко згорнули "дійство", виставка справила ефект бомби, що розірвалася. Від міського начальства дісталося і комсомольським ватажкам, і Спілці художників, і міліції — куди дивляться? Чому пропустили? Функціонери від держави отримали вказівку приборкати новоявлених порушників і незгодних. І зроблено було все

[1] *Филюк Е.* Миф о «заборной выставке» // Искусство украинских шестидесятников. — К., 2015. — С. 72.

досить витончено»[1]. Учасникам дозволили експонування творів спочатку на заводі «Поршень», але виставлені твори, звісно ж, не сподобалися начальству, за що Бахчаняну і його соратникам винесли «вирок» за естетичне невігластво та заборонили експонуватися. Згодом молодих митців було запрошено на телебачення, де вони мали змогу виголосити свої погляди, а Спілка художників взяла під крило «порушників», організувавши молодіжну секцію для «перевиховання "лівих" у правильному, соціалістичному дусі»[2]. Молодим митцям навіть запропонували майбутнє членство в Спілці, на що В. Григоров відреагував: «Чому ніхто не запитує у нас, чи хочемо ми у Спілку. Я не хочу. Ми не хочемо». Після чого старші митці, члени правління, обурено оголосили засідання завершеним без будь-якого рішення[3].

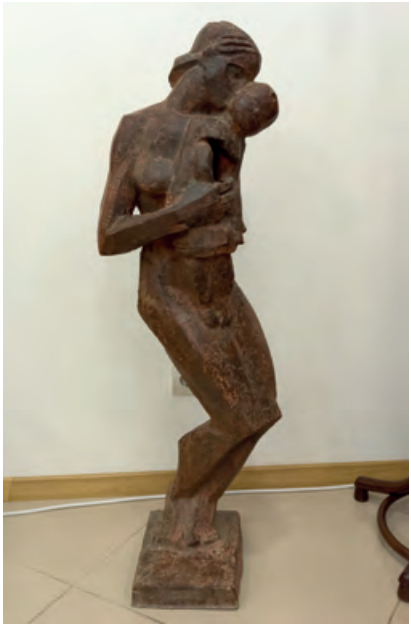
1969–1976 роки в історії українського мистецького нонконформізму закарбували поворот від часу загального піднесення, яке панувало у 1960-ті і відкривало шляхи до свободи думки і свободи самовираження, до атмосфери соціальної безнадії, що загострило протистояння між митцями, їхніми спробами творити вільне мистецтво і владою.

Кінець 1960-х стає часом перманентних революцій на планеті. Символічно він розпочинається вбивством живого символу революції і свободи шістдесятих Че Гевари 1967-го року. У Франції не згасають радикальні молодіжні протести, в тому числі т. зв. «сексуальна революція» (1968 р.), що відлунювали в Італії, Німеччині, Великій Британії та США. Антисистемні рухи у 1968-му захопили і країни т. зв. соцтабору. У той час як на Заході під впливом ліворадикальної філософії екзистенціалізму Ж.-П. Сартра постав рух «нових лівих», по той бік «залізної завіси» О. Дубчек виступив на захист «соціалізму з людським обличчям». Принципово нова модель демократії була співзвучна суспільним настроям і вимагала реальних кроків до демократизації — свободи слова і думки. Адже саме у Чехословач-

[1] *Бахмет Т.* «Вишневая дудочка» шестидесятых. Харьков // Искусство украинских шестидесятников. — С. 83.

[2] Там само.

[3] Віталій Куликов. Альбом / Упоряд. М. Шток. — К., 2009. — С. 29.



Юлій Синькевич. Розстріляна, 1969, тоноване оргскло, h — 112. Власність митця

Алла Горська. Автопортрет, 1960, картон, гуаш 39,5 × 30. Власність родини мисткині

чині були найвиразніше сформульовані вимоги лібералізації суспільно-політичного та культурного життя, що були підтримані інтелігенцією, яка вимагала розширення представництва на загальнодержавному рівні[1]. Саме ці події завершують процеси демократизації і ставлять крапку на можливостях ліберальних змін у суспільстві.

Застійні сімдесяті розпочинаються черговим етапом тиску на інтелігенцію, свідченням чого були розгін і згортання знакових виставок в Москві[2] та містах інших союзних республік. Виставки-одноденки стають символом 1970-х і доби епохи «застою» в цілому, а мистецький нонконформізм — нелегальним явищем «квартирного» формату.

---

[1] *Пілаш Д.* Празька весна та глобальні революційні процеси 1968 року // http://commons.com.ua/prazka-vesna-ta-globalni-revolyutsij/. — Дата доступу: 03.01.2016.

[2] Були одразу закриті після відкриття виставки в клубі «Дружба» та Інституті світової економіки та міжнародних відносин АН СРСР.

Віктор Хоменко. Стара Весна, 1976, папір, акварель, 51 × 36. Власність митця

Микола Стороженко. Ілюстрація до повісті Михайла Старицького «Останні орли», 1971–1972, папір, олівець, 16 × 13,7. Власність родини митця

Саме у цей час нонконформізм став традицією[1] із власним минулим та сьогоденням, з узаконеною шістдесятниками мистецькою іконографією тем і сюжетів, з інноваційною парадигматикою художників, які інтегрували в художній контекст нові технології, матеріали, контексти, розширюючи межі мистецтва, роблячи його майданчиком науково-дослідних експериментів. Разом з тим митці сформували стійку форму мистецької опозиції зі своїми естетичними уподобаннями, мистецькою мовою, адресатами художнього звернення, чітким баченням об'єкту заперечення та розумінням того, що їхній протест є настільки очевидним, що його вже не можна приховати.

В Україні політичний клімат сколихнула ще одна подія. Наприкінці листопада 1970-го року у Василькові було жорстоко вбито лідера дисидентського руху, 41-річну художницю Аллу Горську. Мисткиня неодноразово піддавалася переслідуванням з боку радянських чиновників від культури, перебувала у постійній конфронтації з владою, брала участь у створенні Клубу творчої молоді «Сучасник» у Києві (1960–1964). Починаючи з середини шістдесятих, громадянська активність стає для А. Горської особливо важливою сферою життя. За участь в 1965–1968-му роках в акціях протесту проти розправи з українськими дисидентами її було виключено зі Спілки художників.

[1] *Андреева Е.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. — С. 71.

Поповзли чутки про існування терористичної «бандерівської» організації, керівником якої нібито була Горська. «Найбільша крамола — бути українцем в Україні», — незадовго до смерті записала вона у щоденнику. Горську знайшли вбитою в погребі будинку її свекра, в перуці і з потворно розмальованим обличчям, що нагадувало венеційську маску.

Ці роки позначились і наругою над залом, присвяченим Бойчуку та його школі, вчинену Міністерством культури на І Виставці монументально-декоративного мистецтва (1971 р.). Секція монументально-декоративного мистецтва при Спілці художників, що вперше зібрала фотоматеріал про бойчукістів, ставши на захист митців, зазнала довготривалих переслідувань і таврування[1].

Під гаслом боротьби з українським буржуазним націоналізмом влада, й далі розбудовуючи уніфікований «радянський етнос», по-суті, продовжувала традиції зросійщення України. Ішов наступ на мову народу, на його історію, скорочувалися школи з українською мовою викладання. З початком 1970-х лунає різка критика зі шпальт партійних газет, що приводить до посилення жорсткої політики в усіх культурних сферах. Так, різко змінюються тематичні плани видавництв на історичну тематику: романи, повісті, літописи, хроніки жорстко цензурувались, а у більшості випадків — вилучались або знищувались, як це було зроблено з версткою повісті «Останні Орли» М. Старицького з ілюстраціями М. Стороженка, виданнями з ілюстраціями В. Перевальського, Т. Яблонської та ін. Зникли наклади роману О. Гончара «Собор», «Неопалима купина» С. Плачинди, «Меч Арея» І. Білика, «Гранослов» Д. Павличка. Настрої того часу відбиває уривок зі статті у журналі «Комуніст України» (1973, № 6): «У деяких наукових працях і художніх творах були допущені відступи від класово-партійних критеріїв у оцінці суспільних явищ і процесів. У них ідеалізувалася патріархальщина, з ідейно хибних позицій "самобутності" висвітлювалося історичне минуле українського народу. Перекручено відображалася боротьба за возз'єднання з Росією, події Жовтневої революції і громадянської війни, соціалістична перебу-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Стороженком, 20.12.2013.

Микола Залевський. Якось уночі, 1974, полотно, олія, 92 × 85. Приватна колекція

Віктор Хоменко. НЛО над селом, 1976, полотно, гаптування ready-made, темпера, олія, 70 × 80. Власність митця

дова суспільства. Деякі літератори у своїй творчості відходять від актуальних тем сучасності, проявляють національну обмеженість, засмічують українську мову архаїзмами та штучними зворотами. Все це завдає шкоди справі виховання нашого народу, особливо молоді.

Ніякої так званої "національної проблеми", про яку так галасують за кордоном, у республіці не існує. Національне питання розв'язано у нас найкращим чином, правильно, за Леніним»[1].

Одним з яскравих прикладів «репресованих» мистецьких об'єктів стала Стіна Пам'яті на Байковому цвинтарі. Робота над спорудженням Стіни Пам'яті тривала понад десять років, але на початку 1982-го, коли її рельєфи були практично завершені, партійна верхівка віддала наказ ліквідувати твір. Рельєфи Стіни Пам'яті було забетоновано[2].

Реакцією на «бульдозерні» події 1974-го року в Москві стала виставка молодих альтернативних художників у Києві через два роки — восени 1976-го. Її організаторами та учасниками було покоління нонконформістів-сімдесят-

---

[1] Український вісник. — 1974. — Вип. 7/8. — С. 70.

[2] Див.: *Мельніченко В. В.* Крик птаха III. Неспинна та нескорена. — К., 2011. — 356 с., іл.; *Мельніченко В. В.* Крик птаха IV. Бабино літо. — К., 2014. — 208 с., іл.; *Ерофалов-Пилипчак Б. Л.* Стена Памяти: Архитектура неба и земли // *Ерофалов-Пилипчак Б. Л.* Архитектура советского Киева. — К., 2010. — С. 343–376.

Ернест Котков. Кнехт, 1969, полотно, олія, 34,5 × 49. Колекція ЦСМ «Совіарт»

ників — М. Залевський, В. Хоменко, М. Кривенко, О. Костецький і С. Хотимський, які вбачали початки свободи безпосередньо у мові мистецтва, а не у дисидентському протистоянні владі. Експозицію влаштували у приміщенні районного клубу по вулиці Червоноармійській. Хоча досі ця виставка не знайшла належного висвітлення в контексті історії українського мистецького нонконформізму, все ж вона доповнила список арт-подій, що засвідчили: нонконформізм в Україні був не маргінальним явищем, як про це намагаються зараз говорити деякі мистецтвознавці, наприклад, К. Акіньша. В експозиції були представлені роботи, близькі за естетикою до гіперреалізму, абстрактного експресіонізму, сюрреалізму, загалом, візуальних стратегій, що мали великий вплив на основний сектор розвитку нонконформізму 1970-х не лише українського, але й загальносвітового. Виставка протрималася близько чотирьох днів, після чого керівництво району її закрило, деякі роботи так і не повернули авторам, а з символічних полотен були експропрійовані твори М. Залевського, одного з учнів шістдесятника Ф. Юр'єва, «Якось уночі» (1974 р.) та «Катерина» (1976 р.) В. Хоменка, що промовляли про гнітючу атмосферу часу та були сповнені пророчих візій. В. Хоменко експонував акварельну гіпер-копію «Катерини» Т. Шевченка, в якій застосував ефект мовби пропаленої плями в центрі постаті героїні, що, за словами митця, символізувало «випалену» українську дитину, а ширше — анігіляцію усього українського етносу як жертви російської окупації. Роботи цих митців можна вважати протестним актом супроти владної ідеології й імперського тиску, адже експоновані твори були наповнені викличними метафорами та недозволеним, власне крамольним для тих часів змістом. На жаль, роботи С. Хотимського 1970-х практично недоступні тепер українському глядачеві — на початку емігрантського шляху він зробив виставку творів у маленькому містечку під Мюнхеном — Донавері, де усі його твори були розкуплені[1]. 1982-го року було пограбовано майстерню В. Хоменка, яку він ділив разом з С. Кошовим, на вулиці Кудрявській: всі роботи 1970-х безслідно щезли, що також збідни-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з В. Хоменком, 14.02.2015.

Дмитро Нагурний. Чорнобильський цикл. Полковник О. О. Фірфаров, 1986, полотно, олія, 80 × 60. НХМУ

Борис Плаксій. Абстракція, 1969, полотно, олія. 80 × 78,7. Власність митця

ло історію українського нонконформізму. М. Залевський згадував: «Я брав участь у кількох "квартирних" виставках — виставкові зали були для нас зачинені. Ми протистояли загальноприйнятому мистецтву й ідеології, не догоджали соцкерівництву, не малювали на замовлення портрети вождів і колгоспниць. Тому приватний простір був єдиним виходом, хоч і ризикованим».

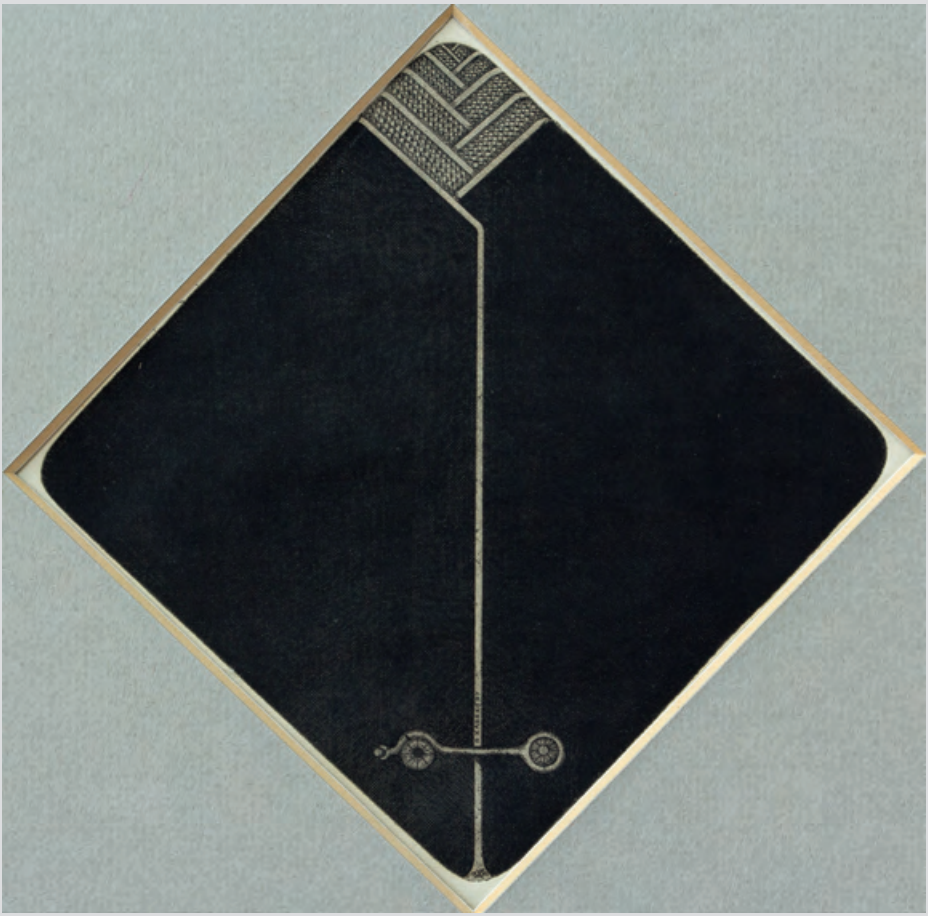
Починаючи з 1976-го року, андеграундні виставки відбувалися під проводом Олега Тістола та Василя Сороки у приміщенні двірницької на вулиці Лук'янівській. Виставлялися Михайло Шаповаленко, Шура Гербаневський, Матвій Вайсберг. На відкриття приходили шістдесятники: скульптор Михайло Грицюк та художниця Ірина Вишеславська. Виставками активно «опікувалося» КДБ, когось викликали. На теперішній Воздвиженці, на другому поверсі, також влаштовували квартирники — Матвій Вайсберг, Ігор Талалаєвський, адепт «чистого» мистецтва, не конформіст, який рано пішов з життя[1].

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Вайсбергом, 15.06.2016.

«Епоха 1970-х» маркується логікою трансформації нонконформізму з етико-політичного простору протистояння режиму у формат молодіжно-контроверсійного андеграунду з його алкогольно-тусовочним життям і перформенсними жестами нонконформістської поведінки. Форми «молодіжного» протесту в цей час стають індивідуалізованими, персоніфікованими. Так, 1976-го року Володимир Шемотюк, студент архітектурного факультету Київського художнього інституту цілу добу непорушно простояв біля входу до «альма-матер», імітуючи характерну поставу Леніна — з кепкою у простягнутій руці. Керівництвом вузу це було кваліфіковано як хуліганство, за що Шемотюк був відрахований.

Когорта митців-сімдесятників творила нову політичну іконографію, що вбирала різні явища нонконформістської художньої традиції. Це і мова плакатного мистецтва 1920-х та радянської тематичної картини, котрі чітко простежуються у творах українських художників-гіперреалістів, які масово торують свій шлях у Москві (С. Гета, С. Базилєв, С. Шерстюк, Д. Нагурний), це і практика соц-арту, що стає помітною в середині 1970-х, це і симптоматика епатажу футуризму та дада, що протиставляли шокуюче, розважальне, намагаючись зробити творчість стилем життя, частиною щоденної реальності. На відміну від американського гіперреалізму, що зображував візуальні хроніки міста, деталі, випадковості та окремі факти[1], український гіперреалізм фіксував, сказати б, політологію часу в її образах-символах радянської дійсності.

[1] *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. — М., 2003. — С. 33–34.



Олександр Аксінін. Іллі Кабакову, 1981, папір, офорт, 10 × 10. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Розгерметизація класичного нонконформізму

1977–1984 роки — завершальна фаза розвитку країни, що отримала назву «розвинутий соціалізм», коли нонконформізм, перед тим як стати мейнстрімом, залишався напівлегальним явищем українського мистецтва, що намагалося вийти з підпілля. У цей час він розширює сфери впливу і по суті втрачає статус герметичного, стає визначальним феноменом не лише мистецького, а й культурно-політичного життя України та інших союзних республік.

У 1970-ті поступово починається процес розгерметизації феномену вітчизняного нонконформізму і його вихід за межі українського контексту. Це час символічної «втечі» й еміграції митців, які розривають тенета «залізної завіси» та ідентифікації себе з *homo sovieticus*. В. Макаренко та А. Соломуха у 1970-ті опиняються в Парижі. З Харкова емігрували до США Є. Джолос-Соловйов, М. Залевський, Є. Гордієць, Є. Прокопов, А. Скорубський. Скандально відома робота Є. Джолос-Соловйова, написана мовби «на прощання», де з броньовика вилазять свині і чорти, не залишила йому шляхів для відступу[1]. До Москви також переїхали харків'янин В. Бахчанян, кияни С. Гета та С. Базилєв. До Німеччини виїхали В. Стрельников та В. Сазонов. І. Марчук надового поїхав до Сіднею, назвавши Україну «могильником для усього живого». Микола Залевський опинився у Мюнхені, й згодом зізнавався: «На жаль, ті сильні художники, які з'являлися у Києві, їхали або до Москви, Пітера, або за кордон. Мені теж хотілося поїхати. Втекти. Це не якась міфічна зрада батьківщини. Для мене батьківщина — те, що неможливо зрадити. Вона завжди з тобою. Як дитинство»[2]. Творча діяльність багатьох на той час була пов'язана з нонконформізмом Москви та Ленінграда,

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з С. Гедзевичем, 15.02.2015.

[2] *Байшев О.* Микола Залевський: частина бога // http://gazeta.dt.ua/CULTURE/mikola_zalevskiy_chastina_boga.html. — Дата доступу: 16.01.2016.

творчі контакти підтримувалися з митцями країн Балтії, передусім Латвії, Литви та Естонії. Зокрема, частими гостям ленінградських «квартирників» і неформальних виставок були О. Аксінін, В. Макаренко, Ф. Гуменюк, С. Гета, С. Базилєв. Тісні контакти підтримувалися з колом московських концептуалістів (І. Кабаков, Вс. Некрасов), низкою художників і поетів ленінградського авангарду (В. Кривулін, Р. Сеф), художниками Литви та Естонії (Стасіс Ендрігявічус, Велло Вінн та Тиніс Вінт).

Українські митці, які емігрували на Захід у 1970-х, усе частіше ставали учасниками масштабних виставок і бієнале російського мистецтва за кордоном. Перша бієнале так званого «російського» мистецтва «Premiere Biennalee des Peintres Russes» відбулася у Франції у 1979–1980-х роках. З українських митців у виставці взяли участь А. Соломуха, В. Макаренко (Париж), Л. Межберг, А. Кринський, В. Бахчанян (США) та Ф. Гуменюк, який проживав у Ленінграді[1]. На виставці також були представлені роботи художників Грузії, Узбекистану, Казахстану, Білорусі, Литви. У Ріміні (Італія) Салон «Fieristico» презентував 1980-го виставку-ярмарок «Художня виставка неофіційного російського мистецтва», в якій з українських митців взяли участь В. Макаренко та А. Соломуха[2]. Учасником Бієнале малих форм графіки у Польщі (1979), а 1981-го року — конкурсу екслібрису для бібліотеки бенедиктинського монастиря в Любліні, стає львівський графік О. Аксінін. Того ж року відбулася перша закордонна персональна виставка художника в Лодзі[3].

У 1974–1975-х роках в Ленінграді відбулися дві виставки в БК «Невський» та БК ім. Ф. П. Гааза, що сприяли відкриттю раніше закритої, неофіційної сфери мистецтва. Зокрема, учасниками виставок був гурт українських митців, що навчалися, а згодом працювали в Ленінграді. Ф. Гуменюк зга-

---

[1] *Gleser A.* Remarques Sur L'art Russe «Non Officiel» // Premiere Biennale des Peintres Russes 20 decembre 1979–13 janvier 1980. — Centre des Arts Et Loisiris Du Vesinet.

[2] *Glezer A.* L'arte Russa Non Ufficiale // Mostra Di Arte Russa Non Ufficiale. Rimini. Salone Fieristico. 23–31 agosto 1980.

[3] Александр Аксинин // http://www.aksinin.com/main.php?lang=ru&bibliography. — Дата доступу: 15.04.2016.

дував: «Ленінград на той час був містом, так би мовити, "відкритішим" порівняно з Києвом, тут з'являлось багато нової мистецької інформації — книжок, репродукцій, які приносили з Мухінського училища в Академію, де я навчався. Студенти Ленінградського вищого художньо-промислового училища більше від нас володіли інформацією про сучасні зарубіжні напрями в мистецтві, по руках ходили альбоми таких митців, як Клее, Міро, Кандинський, Магріт, де Кіріко, Малевич та ін. Наші "академіки" сиділи в бібліотеках, гортаючи альбоми Ель Греко, Рембрандта, Тіціана, Боттічеллі, Веронезе, Мікеланджело, да Вінчі. У цей час ми познайомились з творами Марка Шагала та Павла Філонова. Мої друзі з ЛВХПУ — Геннадій Сорокін, Володя Макаренко — познайомилися з сестрою Павла Філонова і ми часто бували в неї. У її квартирі зберігались оригінали — двадцять–тридцять творів — живопису і графіки. Це дало можливість вивчати їх та аналізувати. Коло філоновців розширювалося, ми познайомилися ще з кількома його учнями, зокрема, Кондратьєвим, ходили до них у майстерні і вивчали їхні роботи. А вечорами сиділи після занять, виконуючи свої "філоновські" речі. Пізніше перейшли з акварелі на олійні фарби. Я виконав близько п'яти таких робіт у дусі Філонова. Але з часом ми побачили твори його учнів і відчули, що це глухий кут. Сам учитель постійно розвивався, його твори цікаві, але послідовники засвоювали лише його технічні прийоми, манеру»[1].

Олександр Аксінін, фото, 1980

Неформальні виставки другої половини 1970-х були дуже обмеженими. За свідченнями самих митців, вони спровокували початок нової хвилі репресій, і молодіжні нонконформістські авангардистські презентації стали поступово припинятися. Експозиція в Будинку культури ім. Ф. П. Гаа-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з Ф. Гуменюком, 12.08.2002.

Володимир Макаренко. Україна, 1983, папір, кольоровий олівець, 40 × 30. Власність митця

за в Ленінграді, що тривала чотири дні, була «арештована» міліцією. На вході було вивішене оголошення «Виставка самодіяльних художників». Митці запротестували, і вивіску було знято. Відвідувачів запускали по триста осіб на п'ятнадцять хвилин під контролем органів безпеки. Відгуки на виставку рясніли брутальними випадами, погрозами знищити митців. Тодішній перший секретар Ленінградського обкому КПРС Г. Романов сказав: «Ленинград — колыбель революции, и я не позволю всяким проходимцам эту колыбель раскачивать». З'явилися негативні статті в ленінградській періодиці. Виставка дала поштовх до гуртування митців за професійним рівнем та повернення до «квартирного» формату нонконформізму. Спочатку було створено групу «18», потім «14», до якої входили Гуменюк, Макаренко, Овчинніков, Ареф'єв, Леонов, Зубков та організовано кілька «квартирних» експозицій у Москві та Ленінграді. Все це відбувалося під постійним стеженням КДБ. Наприклад, під час підготовки виставки на квартирі Казаринової (Ленінград) за митцями було встановлене цілодобове стеження, чорні воронки забирали художників з роботами один за одним і везли у відділок на допит. «Там допитувалися, чому ми туди прийшли. Ми відповідали, що хочемо виставитися без будь-якого протесту, однак нас змушували писати пояснювальні записки, виправдовуватися», — згадував Ф. Гуменюк[1].

Виставка в Будинку культури «Невський» (Ленінград) протривала десять днів. Саме після неї митцям дозволили виставкову діяльність, але

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з Ф. Гуменюком, 12.03.2005.

Феодосій Ґуменюк. Натюрморт з калиною, 1984–1985, полотно, олія, 94 × 85. НХМУ

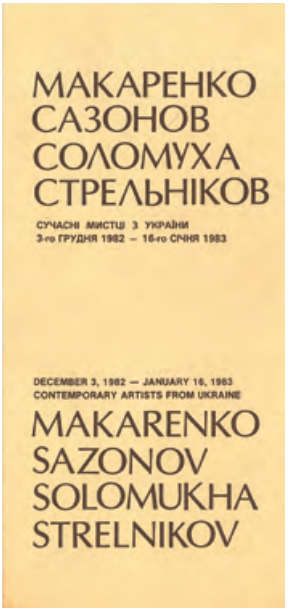
Володимир Макаренко. Пісня, 1982, папір, акварель, 40 × 30. Власність митця

переважно далеко від міста, аби уникнути резонансу. Виставка сприяла й розходженню митців у твочо-ідейному й ідеологічному плані. «Були три великі групи митців — єврейська, російська та українська. “Вождем” єврейської групи був Женя Абергауз. Та після спільної експозиції наші погляди розійшлись. Він мав українське походження, роботи присвячував єврейській тематиці. Одна з його картин на мене справила дуже гнітюче враження — він намалював Юдиф, яка тримає голову козака за чуприну. Після цих спільних показів ми розокремились. Єврейський гурт митців під назвою “Алеф” проводив виставки окремо від нас в Москві»[1].

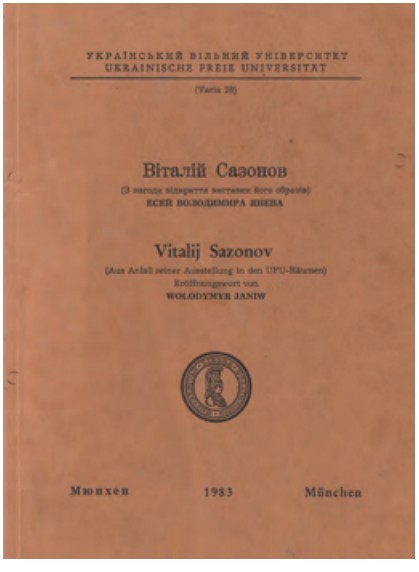
Поступово у невеликий колектив об’єдналася й українська група митців, яка організувала декілька «квартирників» у Москві та брала участь у кількох виставках просто неба. Серед них — Макаренко та Гуменюк, які мешкали в Ленінграді, та гурт одеських митців, близьких до кола московських концептуалістів, — В. Сазонов, В. Стрельников, Л. Яструб та ін. Не всі

[1] Там само.

Каталог «Premiere Biennalee des Peintres Russes», Париж, 1979–1980. Архів Антона Соломухи

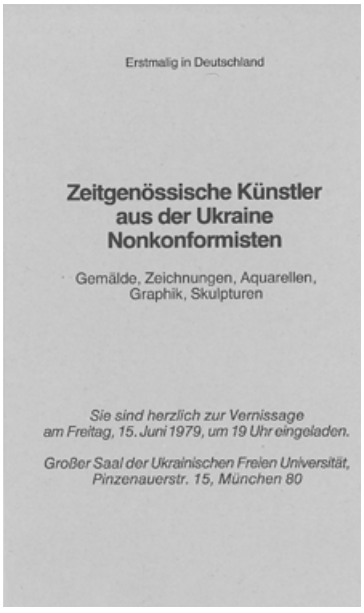


Каталог виставки «Сучасні мистці з України», 1982–1983. Архів Антона Соломухи



Каталог виставки Віталія Сазонова, Мюнхен, 1983. Архів Антона Соломухи

Каталог виставки «Сучасні мистці з України», 1982–1983. Архів Антона Соломухи

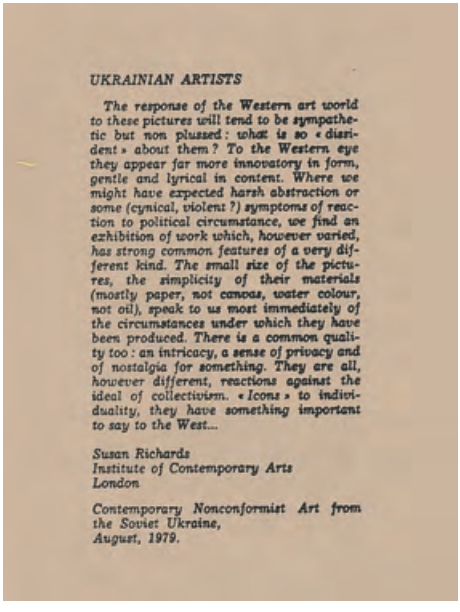


Запрошення на виставку «Сучасне нонконформістське мистецтво з України», Мюнхен, 1980. Архів Антона Соломухи

Афіша виставки «Сучасне нонконформістське мистецтво з України», Архів Антона Соломухи

Публікація про виставку в Лондоні «Сучасне нонконформістське мистецтво з України», 1979. Архів Антона Соломухи

План роботи виставочного комітету, 1979–1980. Архів Антона Соломухи

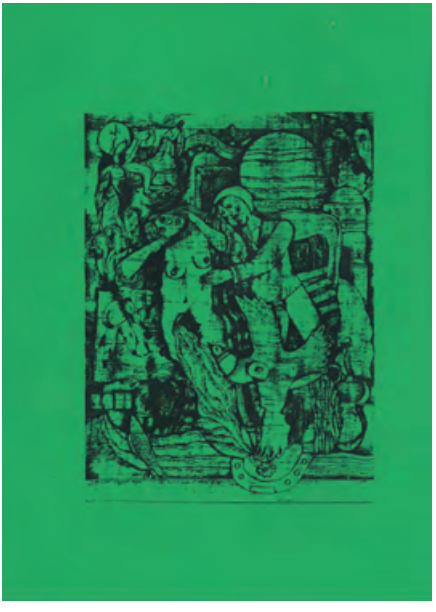


UKRAINIAN ARTISTS

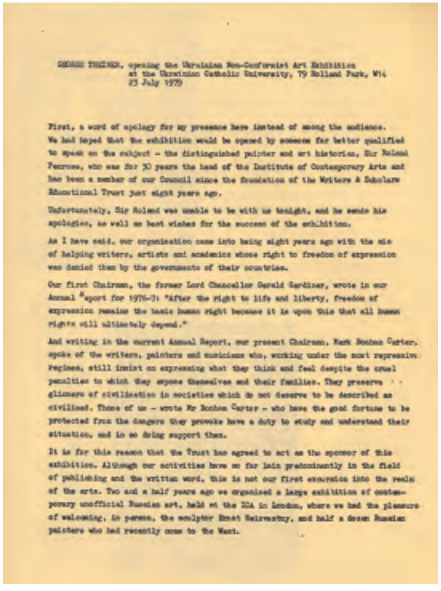
The response of the Western art world to these pictures will tend to be sympathetic but non plussed: what is so « dissident » about them? To the Western eye they appear far more innovatory in form, gentle and lyrical in content. Where we might have expected harsh abstraction or some (cynical, violent?) symptoms of reaction to political circumstance, we find an exhibition of work which, however varied, has strong common features of a very different kind. The small size of the pictures, the simplicity of their materials (mostly paper, not canvas, water colour, not oil), speak to us most immediately of the circumstances under which they have been produced. There is a common quality too: an intricacy, a sense of privacy and of nostalgia for something. They are all, however different, reactions against the ideal of collectivism. « Icons » to individuality, they have something important to say to the West...

Susan Richards
Institute of Contemporary Arts
London

Contemporary Nonconformist Art from the Soviet Ukraine,
August, 1979.



Каталог «Contemporary nonconformist art from the Ukraine», 1979, самвидав. Архів Антона Соломухи



GEORGE THEINER, opening the Ukrainian Non-Conformist Art Exhibition
at the Ukrainian Catholic University, 79 Holland Park, W14
23 July 1979

First, a word of apology for my presence here instead of among the audience. We had hoped that the exhibition would be opened by someone far better qualified to speak on the subject – the distinguished painter and art historian, Sir Roland Penrose, who was for 30 years the head of the Institute of Contemporary Arts and has been a member of our Council since the foundation of the Writers & Scholars Educational Trust just eight years ago.

Unfortunately, Sir Roland was unable to be with us tonight, and he sends his apologies, as well as best wishes for the success of the exhibition.

As I have said, our organisation came into being eight years ago with the aim of helping writers, artists and academics whose right to freedom of expression was denied them by the governments of their countries.

Our first Chairman, the former Lord Chancellor Gerald Gardiner, wrote in our Annual Report for 1976-7: "After the right to life and liberty, freedom of expression remains the basic human right because it is upon this that all human rights still ultimately depend."

And writing in the current Annual Report, our present Chairman, Mark Bonham Carter, spoke of the writers, painters and musicians who, working under the most repressive regimes, still insist on expressing what they think and feel despite the cruel penalties to which they expose themselves and their families. They preserve the glimmers of civilisation in societies which do not deserve to be described as civilised. Those of us – wrote Mr Bonham Carter – who have the good fortune to be protected from the dangers they provoke have a duty to study and understand their situation, and in so doing support them.

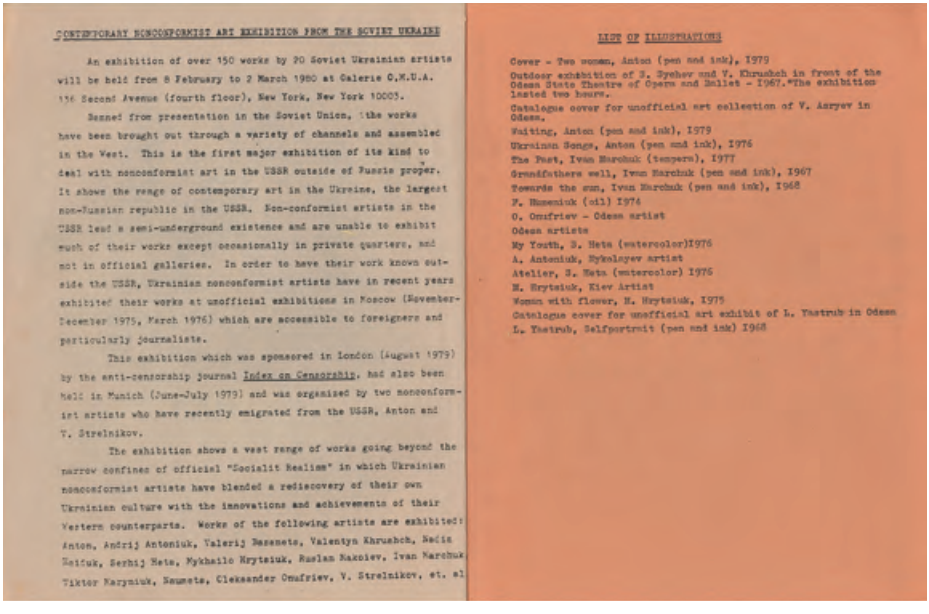
It is for this reason that the Trust has agreed to act as the sponsor of this exhibition. Although our activities have so far lain predominantly in the field of publishing and the written word, this is not our first excursion into the realm of the arts. Two and a half years ago we organised a large exhibition of contemporary unofficial Russian art, held at the ICA in London, where we had the pleasure of welcoming, in person, the sculptor Ernst Neizvestny, and half a dozen Russian painters who had recently come to the West.

Now, I am very happy to say, it is the turn of the Ukrainians, the largest of the many oppressed non-Russian nationalities in the USSR. Again, we are privileged in having two of the artists with us in the flesh, so to speak, and on behalf of the Writers & Scholars Educational Trust I should like to welcome Anton Solomukha and Volodymyr Strelnikov and to wish them every success, both here in London and in Paris and New York, where their work is to be seen later in the year.

Perhaps, as we browse among the works of art on show, we will spare a thought for their less fortunate colleagues who still have to face harassment and persecution back home, as well as for writers and poets such as Vyacheslav Chornovil, Ivan Svitlychny, Vasyl Stus, Yevhen Sverstyuk, Mykhaylo Osadchy, and the philosophers Yevhen Proniuk and Vasil Lisovy, to give but a handful of names. All these, and many more, have spent long years in prison, labour camp, and internal exile for their insistence on their right to freedom of expression.

To all of them, as to our two Ukrainian friends here tonight, we can apply the words of Sir Roland Penrose in his Introduction to the book we published on the Russian art exhibition in 1977:

"The acid test of persecution has proved their merit as human beings and intensified their message – an imperative demand for liberty of the spirit, for freedom to think and express themselves as individuals."



CONTEMPORARY NONCONFORMIST ART EXHIBITION FROM THE SOVIET UKRAINE

An exhibition of over 150 works by 20 Soviet Ukrainian artists will be held from 8 February to 2 March 1980 at Galerie O.M.U.A. 156 Second Avenue (fourth floor), New York, New York 10003.

Banned from presentation in the Soviet Union, the works have been brought out through a variety of channels and assembled in the West. This is the first major exhibition of its kind to deal with nonconformist art in the USSR outside of Russia proper. It shows the range of contemporary art in the Ukraine, the largest non-Russian republic in the USSR. Non-conformist artists in the USSR lead a semi-underground existence and are unable to exhibit much of their works except occasionally in private quarters, and not in official galleries. In order to have their work known outside the USSR, Ukrainian nonconformist artists have in recent years exhibited their works at unofficial exhibitions in Moscow (November-December 1975, March 1976) which are accessible to foreigners and particularly journalists.

This exhibition which was sponsored in London (August 1979) by the anti-censorship journal Index on Censorship, had also been held in Munich (June-July 1979) and was organized by two nonconformist artists who have recently emigrated from the USSR, Anton and V. Strelnikov.

The exhibition shows a vast range of works going beyond the narrow confines of official "Socialist Realism" in which Ukrainian nonconformist artists have blended a rediscovery of their own Ukrainian culture with the innovations and achievements of their Western counterparts. Works of the following artists are exhibited: Anton, Andrij Antoniuk, Valerij Bezsmets, Valentyn Khrushch, Nadia Kotiuk, Serhij Nets, Mykhailo Hrytsiuk, Ruslan Makniev, Ivan Marchuk, Viktor Maryniuk, Naumets, Oleksander Omafriev, V. Strelnikov, et. al

LIST OF ILLUSTRATIONS

Cover – Two women, Anton (pen and ink), 1979
Outdoor exhibition of S. Sychov and V. Khrushch in front of the Odessa State Theatre of Opera and Ballet – 1967. "The exhibition lasted two hours."
Catalogue cover for unofficial art collection of V. Asryev in Odessa.
Waiting, Anton (pen and ink), 1979
Ukrainian Songs, Anton (pen and ink), 1976
The Poet, Ivan Marchuk (tempera), 1977
Grandfathers well, Ivan Marchuk (pen and ink), 1967
Towards the sun, Ivan Marchuk (pen and ink), 1968
N. Nomeniuk (oil) 1976
O. Omafriev – Odessa artist
Odessa artists
My Youth, S. Neta (watercolor)1976
A. Antoniuk, Mykolayev artist
Atelier, S. Neta (watercolor) 1976
M. Hrytsiuk, Kiev Artist
Woman with flower, M. Hrytsiuk, 1975
Catalogue cover for unofficial art exhibit of L. Ysatsub in Odessa
L. Ysatsub, Selfportrait (pen and ink) 1968

Каталог «Contemporary nonconformist art from the Ukraine», 1979, самвидав. Архів Антона Соломухи

Антон Соломуха, Ігор Цишкевич, Володимир Стрельников, 1980, Париж. Архів Антона Соломухи

запрошені з України митці погодилися на участь, оскільки в Україні ситуація була набагато складнішою і більшість побоялася приїхати до столиці[1]. Виставка тривала понад тиждень, та це не завадило резонансу навколо гурту українських митців у Москві та викликало інтерес до них у колах російських дисидентів — Л. Алексєєвої, А. Сахарова, П. Григоренка. «Нашу виставку відвідав Петро Григоренко, — згадував Гуменюк, — потім запросив до себе в гості. Це було 10 грудня — День Декларації людських прав. Усі дисиденти зібралися біля пам'ятника Пушкіну в Москві. Митці з України також приєдналися до гурту. Тоді виголосили промови Сахаров та Григоренко. Після цього вони від'їжджали на машинах по домівках, а ми тікали від міліції, що нас переслідувала. Але то було діло молоде, й ми не мали жодного страху»[2].

Однією зі знакових неофіційних виставок українських нонконформістів за кордоном стала виставка «Сучасне мистецтво з України» (Мюнхен — Лондон — Париж — Нью-Йорк), організована 1979-го року активними учасниками цього руху — Антоном Соломухою та Ігорем Цишкевичем. Зауважимо, що реакція західного світу на виставку була досить прихильною. Утім, деякі очікування не справдилися: після виставок російського неофіційного мистецтва Захід чекав суворої абстракції та симптоматичної

[1] Там само.

[2] Там само.

Виставка українських художників-нонконформістів, 1980, Нью-Йорк, галерея «Америка», на фото — Йосип Гірняк, актор театру «Березіль»

Виставка українських художників-нонконформістів, 1980, Нью-Йорк, галерея «Америка», на фото — І. Цишкевич, В. Стрельников, А. Соломуха.

реакції на політичні обставини, що знайшли б відгук у творах українських митців. Натомість виставка віддзеркалювала ті умови, в яких перебували митці, — про це промовляли маленькі розміри картин, простих за засобами виконання. Критик мистецтва Сьюзен Річардс з Інституту сучасного мистецтва в Лондоні відзначила складність, особистісний зміст та ностальгію за чимось невловним, назвавши твори українських митців реакцією супроти ідеалів колективізму: «"Ікони" індивідуалізму, вони мають щось важливе сказати Заходу»[1]. Саме тому концепція презентації, що відбулася в Нью-Йорку, була дещо видозмінена — вона уособлювала ситуативно-концептуальний перформативний мистецький відгук на посттоталітарну ситуацію. Учасники виставки виготовили сценічні декорації — на тлі плакатів з гаслами «Вперед до комунізму», «Ленін — вічно живий», «Наша мета — комунізм», «Влада — народу» вони розвісили в різних ракурсах порожні рами від картин. На сцені праворуч також стояв порожній мольберт. Це символізувало гнітючу ситуацію несвободи, коли ідеологія стала інструментом нищення вільної мистецької думки[2]. В рецензії на виставку, що з'явилась

[1] *Richards S.* Ukrainian Artists: Каталог «Contemporary Nonconformist Art from the Ukraine». — Самвидав, 1980. — С. 1 // Архів художника А. Соломухи (1978–1983, Париж, Франція).

[2] Інтерв'ю Л. Смирної з І. Цишкевичем, 08.06.2001.

Виставка українських художників-нонконформістів, 1980, Нью-Йорк, галерея «Америка», фото. Архів Антона Соломухи

Мультимедійна виставка, присвячена театру «Березіль», 1982, Нью-Йорк, фото. Архів Антона Соломухи

у паризькій газеті «Liberation», не лише містились історичні рефлексії на тему українського авангарду та бойчукізму, а й прозвучали імена молодої генерації українців, що після скульптора Архипенка та художника Андрієнка поповнила лави кочових митців, яких втратила батьківщина: «Задаючись питанням, чому так сталося, відповідь можна знайти і в бажанні багатьох художників якомога швидше легалізувати свою творчість, представити її як вже здійснене, сформоване явище національної культури. На півдорозі між іконописом та абстракцією, цей теплий живопис, найперше, увиразнює прагнення митців до чіткості та глибоке бажання якомога скоріше позбавитися географічних та ідеологічних кордонів»[1].

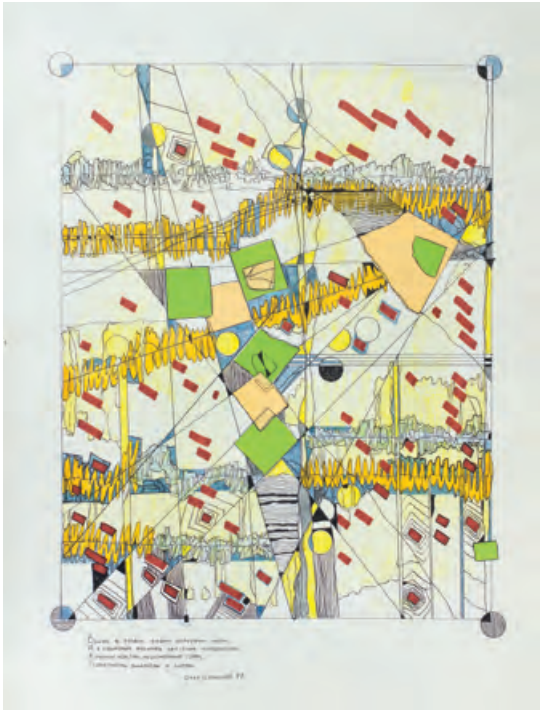
Але не будемо ідеалізувати виміри резонансу від виставки з України на Заході, бо очевидним було ставлення західних критиків до нонконформістського радянського мистецтва як до винятково «російського», що сформувало потужний міф російського нонконформізму на Заході та, зрештою, «виключило» для Заходу такі центри нонконформізму, як Київ, Одеса, Львів, Таллінн, Рига з їх національно забарвленим мистецтвом. Упродовж багатьох років іноземні ЗМІ, порівнюючи радянське нонконформістське мис-

[1] *Feigelson K.* Deux Rendez-Vous Ukrainiens// Liberation. — Mardi 23. — Novembre. — 1982 // Архів художника А. Соломухи (1978–1983, Париж, Франція).

тецтво (а йшлося переважно про російських митців) з авангардом 1920-х років, доводили вторинний характер цього мистецтва, наголошуючи на відсутності особливих відмінностей. Поступово на Заході народжується міф про багатонаціональне нонконформістське мистецтво як вторинне «російське» мистецтво, який, починаючи з 1960-х років і донині, намагаються спростувати як західні знавці радянського мистецтва, так і ті, хто опинився на Заході і продовжував репрезентувати нонконформістське мистецтво за кордоном, зокрема, С. Гординський, М. Мудрак, Д. Даревич, О. Глезер, Б. Гройс, І. Голомшток та ін. Важливою в контексті «вторинності» радянського нонконформістського мистецтва була дискусія, що розгорнулася на сторінках газети «New-York Times» 1977-го року. Це була відповідь відомого українського митця, мистецтвознавця С. Гординського на рецензію виставки українських митців у музеї Нью-Йорка 1977-го року[1]. В рецензії американський журналіст назвав виставку «етнічною», спровокувавши таким чином відповідь С. Гординського в «Times» у вигляді критичного листа. У газеті «Гомон України» (Торонто) С. Гординський так прокоментував свій лист до редакції: «Я в листі застерігся, що виставка так не називалася, крім цього подав приклад, що у Франції ніхто не називає єврейського митця Шагала або еспанця Пікассо — етніками. "Таймс" листа помістив, але викреслив слова "єврейський" і "еспанський", бо це викривало аномалії американської критики». Далі С. Гординський зазначає: «У західному світі, де виробляються віль-

Ігор Цишкевич під час зйомок фільму «Raggedy Man» («Людина в лахміттях»), 1980, США, фото.
Архів Антона Соломухи

[1] Про другу світову виставку українських мистців. Розмова з головою журі Святославом Гординським // Гомон України: Місячний додаток «Гомону України» «Література і мистецтво». — Торонто. — 1983. — 23 лют.



Олег Соколов. Композиція, 1977, папір, туш, фломастер, колаж, 40 × 30. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

ні мистецькі критерії, українських сучасних митців з совєтської України немає, їх ні на індивідуальні, ні на збірні виставки не пускають, тож і світ про них майже нічого не знає. Цю пустку ми мусимо самі заповнити. Цього від нас ждуть мистецькі кола України». У західному світі існує сталий стереотип, веде далі С. Гординський, — якщо виставки з національним характером не влаштовуються амбасадами або музеями даних країн, вони, як правило, зараховуються до категорії творчості «етнічної», що в американському світі має присмак периферійності. Саме тому найпрестижніші мистецькі видання уникають на своїх шпальтах коментувати такі події[1]. Незважаючи на сталість стереотипів, які сформували уявлення західного світу про радянське нонконформістське мистецтво як «етнічне», тобто периферійне, присутність українських митців у виставкових процесах на Заході ставала дедалі помітнішою для зарубіжної преси, що дало поштовх до активного залучення нонконформістів з України в європейському арт-ринку.

Повернемося до українського контексту в Україні. Оскільки особистісне начало в культурі всіляко уніфікувалося, митці в цей час намагались надати «відтінок особистісності» власне творчості, тобто насампе-

[1] Там само.

ред створенню власного іміджу, а не лише художнього образу. Американський критик Дж. Дейч відзначив дві тенденції, що змінюють вектори позиціонування себе у мистецтві. Перша полягає у зростанні відмінностей, і це проявилося у потязі до самобутності як на особистісному, так і національно-етнічному рівнях. Інша тенденція пов'язана зі «зростаючим усвідомленням образу як реальності». Відправною точкою «художньої гри» автора стає його імідж. Протест проти уніфікації, за яким «ти маєш кодифікувати себе так само, як і будь-хто інший», приводить митців до переконання, що вони мають «репрезентувати себе самі, не покладаючись на задану централізовану систему репрезентацій»[1]. Через декілька десятиліть, коли мистецтво і митці з начебто «вільних фрілансерів», які були *self made men*, перетворилися на учасників ринкової колотнечі, описаний Дж. Дейчем досвід вже не буде сприйматися як щось стороннє, як «інше»: він сприйматиметься як дієва настанова.

Позиція митця у багатьох випадках визначалася своєрідною стратегією між небажанням ідентифікуватися з певною системою цінностей, з іншого — бажанням явити особистісне ставлення до світу[2]. Такою була творча діяльність сімдесятника Федора Тетянича (1942–2007), що не замикалася на якійсь вузькій сфері традиційної презентації візуального мистецтва. Його багатогранність мала принциповий характер: йшлося про певний метарівень ідентичності автора вже не як художника, а як деміурга, створювача не художніх робіт, а просторів і світів. Його екологічний проект «Біотехносфери» тяжів корінням до традиції авангардних проектів-утопій, а водночас мовби передбачав глобальні процеси техногенної трансформації, що здатні викликати зміни загального характеру. Йдеться не лише про екологію Землі, але й проблематизацію екології свідомості і самосвідомості особистості, скутої радянською системою цінностей, вихід за межі радянських стереотипів.

---

[1] Цит. за: *Кислова Н.* Сквозь вычуры — к здравому смислу // Изобразительное искусство. Экспресс-информ. — М., 1990. — Вып. 3: Советское искусство и Запад. — С. 8.

[2] Цит. за: Там само.

Київський осередок — як столичний — був за визначенням і «призначенням» осередком свободи і вільнодумства. Неформальним середовищем була й Київська філія Львівського поліграфічного інституту на початку Володимирської вулиці, де викладали В. Ламах, що був завідувачем кафедри мистецтва книги, Ф. Юр'єв, Б. Валуєнко, І. Диченко. За сповідування «сезанізму» доводилося знижувати оцінки, знехотя пояснюючи студентам, що це «не академічний живопис». Між тим, бажання «здобути партійність» у мистецтві було природнім. Вступ до Спілки художників вважався нереальною висотою, але були т. зв. «художнички» (як у О. Галича — «начальнички»), які, як не києм, то палицею, ще й п'ятдесятилітніми таки вступали до лав Спілки[1]. Від початку існувала ситуація конформізму, себто «неправди», державного замовлення. Кожен з митців визначав для себе межу, де закінчується його конформізм і починається його справжнє мистецтво, але ця межа, на думку багатьох художників, завжди була і є досить хисткою. Втім, життя і погляди митців андеграунду принципово не вкладалися таким звичним уявленням. Цей андеграунд формувався М. Трегубом, В. Баклицьким, М. Вайсбергом, І. Нестеренком, О. Гербаневським, М. Ритяєвим, В. Ананяном. Дехто з них почав творчу кар'єру як вуличний митець, виконуючи на замовлення портрети перехожих.

Саме наприкінці 1970-х — у першій половині 1980-х відбувається і поступова легітимізація андеграундного ар'єргарду, коли вперше 1984-го року на Андріївському узвозі відбулося свято мистецтв до Дня Києва. Аби потрапити на фестиваль, слід було пройти багато бюрократичних щаблів, одним з яких було схвалення Худради у Спілці художників, де на кожну картину вішали бірку з печаткою та вказаною ціною. Сюди вдалося потрапити й тим, хто представляв колишній андеграунд. Але вулиця повела себе інакше. Сюди з'їхалися митці з Москви і Ленінграду, які не потребували жодних дозволів від київських чиновників, й такі обставини не могли завадити взаєморозумінню між митцями, — наприклад, у Михайла Ритяєва, який народився в Дніпропетров-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Вайсбергом, 29.09.2016.

Федір Тетянич. Всесвіт, 1987, полотно, олія, 70 × 100. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Михайло Ритяєв. 48 сувоїв Голокосту, 2000-і, полотно, темпера, поліграфічна фольга, 550 × 200. Приватна власність

Михайло Ритяєв. 48 сувоїв Голокосту. Спалення книг, 2000-і, полотно, темпера, поліграфічна фольга, 200 × 110. Приватна власність

ську, але формувався як неформальний митець у Москві, Тетяна Яблонська купила одну з недешевих на той час робіт на склі за 80 карбованців[1]. Андріївський узвіз почав жити власним життям, інакшим, ніж того вимагала мистецька партноменклатура. Іван Нестеренко виставляв національний живопис на склі з поетичними українськими фольклорними ремінісценціями, наслідуючи естетику бойчукізму, і це одразу кидалося в очі, тож прибігала міліція і вилучала твори. Митець «без довідки» не мав права ні на що.

Останній період нонконформізму — «зрілий нонконформізм» — припадає на 1985–1991 роки, тобто період українського мистецького нонконформізму пізнього, радянського часу. Цей етап завершився крахом СРСР і тріумфальною перемогою демократичних сил, до яких належала й неофіційна культура. Саме в той час культурна революція, що супроводжувалася революцією соціальною, була блискуче реалізована представниками культурної еліти України, яким вдалося здійснити легалізацію неформального сектору культури.

[1] Там само.

Покоління 1980-х виконало свою місію — як художню, так і інституційну, давши можливість розвитку ліберальним мистецьким колам, а отже, й неофіційному мистецтву в цілому.

Наприкінці 1980-х в українському суспільстві спостерігалися процеси легалізації різновекторних пластів культури, що увібрали як вітчизняний, так і зарубіжний естетичний досвід: з одного боку, заборонені раніше вітчизняний модерн та авангард, з іншого — змішані конфігурації усіляких західних спрямувань, актуалізованих радянськими нонконформістами. Класичні та некласичні художні стилі та напрями існували синхронно, створюючи ситуацію багатошарового постмодерного «псевдо-палімпсесту»[1].

Системна криза радянського суспільства, що почалася вже в епоху «пізнього сталінізму», досягла апогею в період брежнєвського «застою». Один із найавторитетніших американських совєтологів М. Маля, аналізуючи її причини у 1960–1980-ті, справедливо зазначав: «Упродовж цих двадцяти років криза поглиблювалася.<…> І не лише через те, що країною правила зашкарубла геронтократія, якій не вистачало бажання для здійснення реформ. <…> Фактично, більш глибоку причину “застою” слід шукати в базових структурах самої радянської системи. <…> За дорогі успіхи героїчної епохи радянського соціалізму настав час платити за рахунками. І абсолютно логічно, що вся система, створена Леніним і Сталіним, повільно входила в абсолютну кризу»[2].

Процес глобального переосмислення особливо посилився у другій половині 1980-х. Історичним моментом відліку кардинальних змін українського радянського соціуму стала Чорнобильська катастрофа (26.04.1986), що виявила раніше приховану некомпетентність правлячої верхівки і при-

---

[1] Псевдо-палімпсест — поняття, запроваджене культурологом Н. Маньковською для характеристики постмодернізму в СРСР, до якого відноситься нонконформізм пізнього радянського періоду (див.: *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. — СПб, 2000. — С. 295).

[2] *Маля М.* Радянська трагедія: історія соціалізму в Росії 1917–1991. — К., 2000. — С. 382.

звела до руйнування довколишнього середовища у всесвітніх масштабах[1]. Криза агонізуючої тоталітарної системи і катастрофізм чорнобильського лиха збіглися. Ця подія, як вважають дослідники, зробила українську реальність частиною глобального постмодерного світу кінця XX століття і цілком легітимізувала постмодерну ситуацію в Україні[2]. Після Чорнобиля стався поділ на світ «до» і світ «після апокаліпсису». Французький філософ Ж. Бодрійяр у праці «Ілюзія кінця» зазначив, що «після Чорнобиля Берлінська стіна більше не існувала», тим самим підтвердивши глобальність світових метаморфоз[3]. Постмодернізм з його переоцінкою тоталітарних цінностей став для України неминучим.

Зміни в естетичній та художній свідомості української радянської інтелігенції також були спричинені кардинальними переорієнтаціями у політичному житті країни, що прискорили процеси демократизації суспільства та чергову хвилю національно-культурного пробудження. Починаючи процес Перебудови (1985–1991), керівництво СРСР намагалося модернізувати і поліпшити радянську систему, не руйнуючи при цьому її основ. Та оголошені М. Горбачовим гасла свободи поклали початок процесам, що одразу ж вийшли за рамки, передбачені Перебудовою. Невдало реалізований перший етап Перебудови — «прискорення темпів економічного розвитку СРСР» (1985–1986) — плавно перейшов у другий (1987–1988). Гасло «більше демократії» засвідчило цілковитий провал кремлівських економічних реформ і активне пробудження суспільства від політичної летаргії.

Українські художники й арт-критики одностайні в тому, що саме цей період став часом зламу суспільної свідомості, коли для багатьох ояснилася справжня картина світу. Активний учасник арт-процесу 1980-х І. Оксамитний згадував: «Цей час був дійсно “матч-пойнт”, коли ще все було дуже хистке. Не було навіть і думки про розвал такої потужної держави, як СРСР. Це усвідомлення прийшло набагато пізніше. Сценарій виходу

[1] Цит. за: *Гундорова Т.* Український літературний постмодерн. — К., 2005. — С. 23.

[2] Там само. — С. 29.

[3] Там само. — С. 30.

Сергій Панич. Лебедине озеро, 1991, полотно, олія, 175 × 170. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Гліб Вишеславський. Йду і повертаюсь, 1989, полотно, олія, 150 × 200. Власність митця

з Союзу республік Прибалтики обговорювався, але ніхто не думав, що все відбудеться настільки стрімко. На нас тоді вийшов величезний масив інформації — нові імена, невідомі сторінки історії. Це був безпрецедентний період зміни свідомості»[1].

Події другої половини 1980-х — офіційний візит президента США Р. Рейгана до Москви, нагнітання напруженості в Карабаху, перший етап виведення радянських військ з Афганістану, істерія навколо масових сеансів гіпнозу А. Кашпіровського, а також чемпіонат світу з футболу та Олімпійські ігри в Сеулі — так чи інакше вплинули на свідомісні переорієнтації суспільства й культуру зокрема. «Ми далекі від того, щоб лише свій підхід вважати істинним. У нас немає універсальних рецептів, але ми готові щиро і чесно разом із США й іншими країнами шукати відповіді на всі запитання, у тому числі й найважчі», — констатував Генеральний секретар ЦК КПРС М. Горбачов у передмові до однієї зі своїх програмних книг[2].

---

[1] З повідомлення І. Оксамитного на круглому столі у рамках «Fine Art Ukraine '2013» в Національному культурно-мистецькому і музейному комплексі «Мистецький Арсенал», 23.02.2013.

[2] *Горбачов М. С.* Перебудова і нове мислення для нашої країни і для всього світу / Пер. з рос. — К., 1987. — С. 8.

Валерій Гегамян. Ескіз до картини «Апокаліпсис», друга половина 1980-х, картон, олія, 61 × 86.
Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Можна сказати, що з другої половини 1980-х почали формуватися інституційні основи суспільства, а разом з ними закладалася і матриця сучасної візуальної культури, частиною якої став мистецький нонконформізм. У цей час починають формуватися, за західним взірцем, основи т. зв. молодіжної інфраструктури. Логічним наслідком цього процесу стало виникнення на мистецькій ниві експериментальних театральних студій, перших джазових та рок-клубів, фестивалів мистецтв, як-от синтетичний проект «Молодіжне перехрестя», який відбувся у Києві у 1985–1987 роках під егідою Московського райкому ВЛКСМ та об'єднав театральне, музичне й образотворче мистецтво. Розпочалися процеси взаємоінтеграції «молодіжного мистецтва» союзних республік у спосіб спільних виставок: Україна — Литва, Україна — Естонія тощо[1].

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з В. Хаматовим, 25.07.2015.

1987-го року з'явилися постанова Ради Міністрів СРСР «Про науково-технічну творчість молоді» і Закон СРСР «Про кооперацію», що мимоволі сприяли розвитку і формуванню недержавного сектору культури: кооперативи, госпрозрахункові центри, самостійні бюджети і бурхлива свобода творчості, що супроводжувалася появою перших галерей, центрів сучасного мистецтва, сквотів, вуличних виставок, як-от на Андріївському узвозі в Києві, творчих об'єднань, які за юридичним статусом були або кооперативами, або структурними підрозділами НТТМ. Стало зрозуміло, що в недержавному секторі більше можливостей для творчих реалізацій, вільної комунікації, свободи та фінансових спромог. Формування інституційної платформи сучасного мистецтва — головний тренд кінця 1980-х.

Процесам легалізації нонконформізму в Україні 1988-го року поклав початок аукціон «Sotheby's» в Москві. Він спричинився до міжнародного визнання неофіційного радянського мистецтва, складовою якого було й українське мистецтво. Враховуючи, що учасниками аукціону були також представники сквоту у Фурманному провулку в Москві, куди входили й українські митці, творчі контакти набували масштабнішого характеру.

Перебудовні гасла, проголошені в Москві, мало чим торкнулися України. Якщо, починаючи з 1987-го, у московській пресі і на телебаченні тривало активне обговорення проблем Перебудови, то Україна за інерцією продовжувала залишатися заповідником «застою» під керівництвом В. Щербицького. За таких умов найбільш чутливим барометром перебудовних процесів у соціокультурній сфері стало українське мистецтво. Саме у 1980-ті воно зробило відрух (хоч і не радикальний), повільно, але невпинно йдучи від традиційної художньої мови всіх видів і жанрів до втілення у життя «проекту» нової постструктуралістської поетики і постмодерної практики. Якщо у Москві та Ленінграді, Вірменії та країнах Прибалтики активно діяли симпозіуми і влаштовувалися пленери «іншого мистецтва», Україна в плані презентації покоління художників «нової хвилі» продовжувала перебувати в *авангарді ар'єргарду*. Багато митців виїжджали з України. Так, з'явився феномен «художників Київського вокзалу»: після виставки

на Кузнецькому мості (1986 р.) у Москві залишилися практично всі українські «гіперреалісти»[1].

Водночас формується нова московська арт-критика, що майже повністю змінила ідеологічний вектор на прозахідний ліберальний. «Столичні» критики серйозно заговорили про українське мистецтво саме у 1980-ті. З'явилися терміни, котрі максимально точно віддзеркалювали характер мистецтва української «нової хвилі»: «українське необароко трансавангардного характеру» (Л. Бажанов), «мистецтво асоціативних структур», «нові ніжні», «гарячий постмодерн». Були й такі, котрі, як і раніше, позиціонували українське мистецтво як частину російського, називаючи мистецтво української «нової хвилі» «південноросійською альтернативою».

Отже, ініціатором «розкрутки» українського мистецтва «нової хвилі» стає московська арт-критика, котра, як це не парадоксально, відіграла важливу ідеологічну роль у визнанні українських художників на батьківщині: пропозиції персональних виставок, що супроводжувалися каталогами, стали надходити саме після перших публікацій у російських артвиданнях. Саме завдяки цьому нове українське мистецтво почало активно утверджувати свої позиції в Україні[2].

1987-го року в Москві відбулася Всесоюзна теоретична конференція на тему «Радянське образотворче мистецтво та мистецтвознавство в умовах Перебудови», де вперше було поставлено питання про доцільність подальшого використання терміну «соцреалізм», що раніше нормативував творчий процес, як зайвого поняття. 1988-го року започатковується журнал «Мистецтво» (Москва), присвячений творчості молодих художників. Хранитель кон-

---

[1] З повідомлення О. Соловйова на круглому столі у рамках «Fine Art Ukraine' 2013» в Національному культурно-мистецькому і музейному комплексі «Мистецький Арсенал», 23.02.2013.

[2] З повідомлення проф. О. Петрової на круглому столі у рамках «Fine Art Ukraine '2013» в Національному культурно-мистецькому і музейному комплексі «Мистецький Арсенал», 23.02.2013.

Сергій Братков. Картинка на шпалерах, 1986, мішана техніка, 75 × 75. Власність митця

Євгеній Павлов. Автопортрет з дружиною. З серії «1 × 7», 13 × 13, фото, 1988. Власність митця

сервативних традицій і засад, що друкувався під егідою Академії художеств СРСР, часопис отримав рознарядку «згори» про те, що в ситуації плюралізму та гласності потрібно підтримати нове мистецтво, й саме тому на одній із перших сторінок мовби від руки було дописано слово «інше». Номер був задуманий як автопортрет покоління 1980-х. Матеріали для нього були підготовлені молодими критиками і мистецтвознавцями, які писали про своїх однолітків-художників. Редакція журналу у вступній статті підкреслювала «ПРАВО молодих висловити те, що вони вважають за потрібне»[1].

Мистецький нонконформізм 1980-х вийшов з лона молодіжних виставок і пленерів. За радянських часів існувала чітко регламентована ієрархічна структура: молодіжні виставки обов'язково курувалися ВЛКСМ і Спілкою художників, що відповідали за «ідеологічне виховання» молодих митців. Тоді слово «куратор» мало два значення: перше передбачало певні структурні підрозділи в обкомах, райкомах, ЦК, які «курували» або «вели роботу» з молоддю, друге — т. зв. «мистецтвознавці в цивільному», інакше — кадебісти, які були «закріплені» за кожною творчою спілкою.

[1] Молодые о молодых // Искусство. — 1988. — № 10. — С. 1

Володимир Макаренко. Білі ночі, 1980, полотно, олія, 100 × 81. Власність митця

Володимир Пасівенко. Стан душі-I, 1989, полотно, олія, 100 × 100. Колекція ЦСМ «Совіарт»

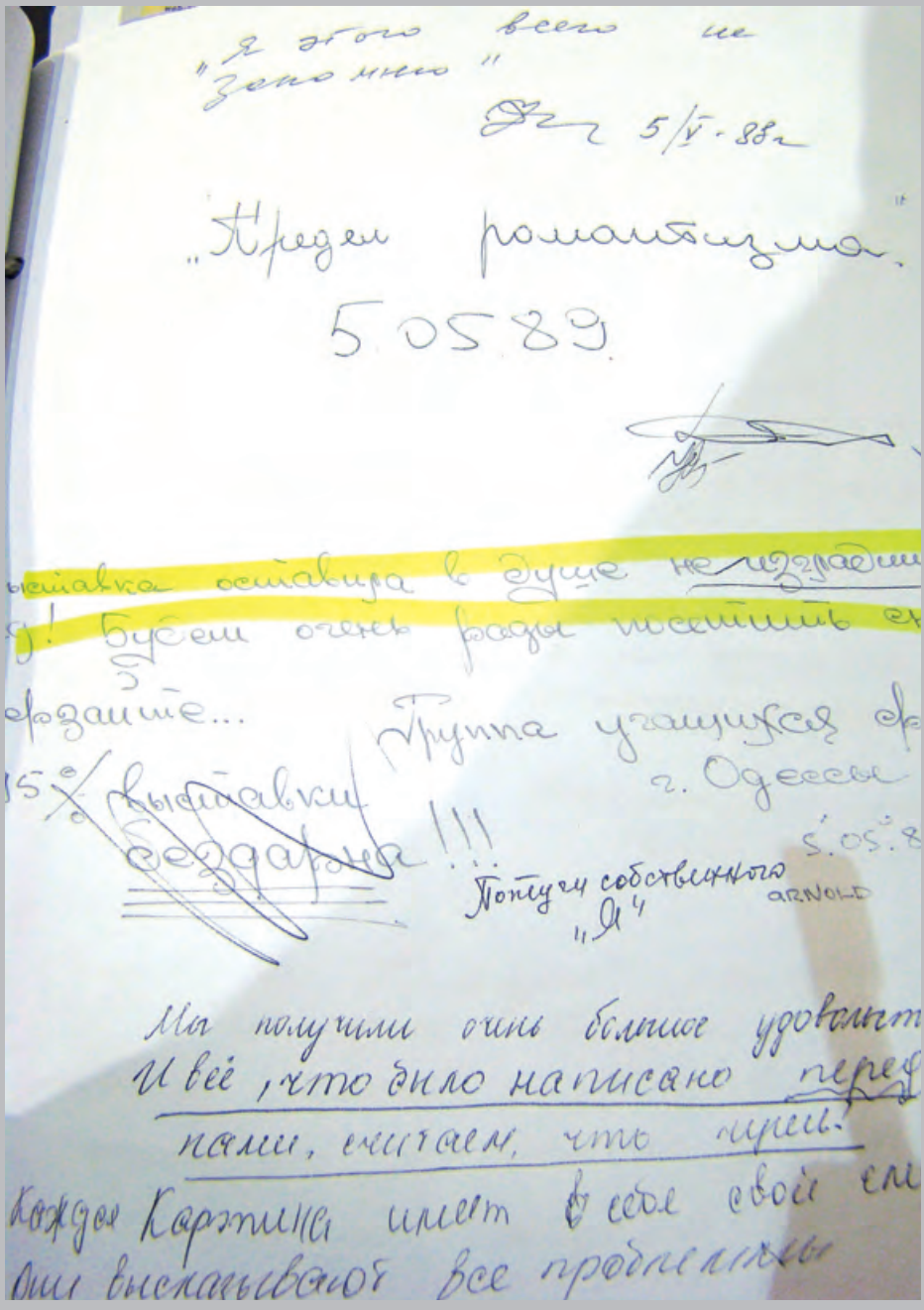
Потрапити на великі всесоюзні виставки було справою честі, тим більше, що без них художник не міг розраховувати на певні «суспільні» блага: закупівлю картин з виставок, відпочинок і працю в будинках творчості, державну квартиру від Спілки художників, почесні звання тощо. Як правило, для вступу до Спілки потрібно було взяти участь у певній кількість виставок: п'ять республіканських і три–чотири всесоюзні. Молоді (до 35 років включно) художники та мистецтвознавці приймалися в Спілку не одразу, а «витримувалися» у молодіжній секції при ній. До того ж всесоюзні виставки, що мали обов'язкові девізи на зразок «Молодість країни», передбачали участь всіх поколінь художників — від маститих до молодих.

Одним з помітних проявів українського мистецтва була Всесоюзна виставка творів молодих художників 1982-го року в Ташкенті. Саме тоді гучно заявила про себе українська група художників. Учасник цієї виставки Т. Сільваші згадує: «Ідея виставки в ЦДХ 1985-го зародилася саме там, в Ташкенті. <…> Коли я приїхав до Ташкента на виставку, то побачив просто таки тріумфальну ходу "святкування України". Я тоді запропонував,

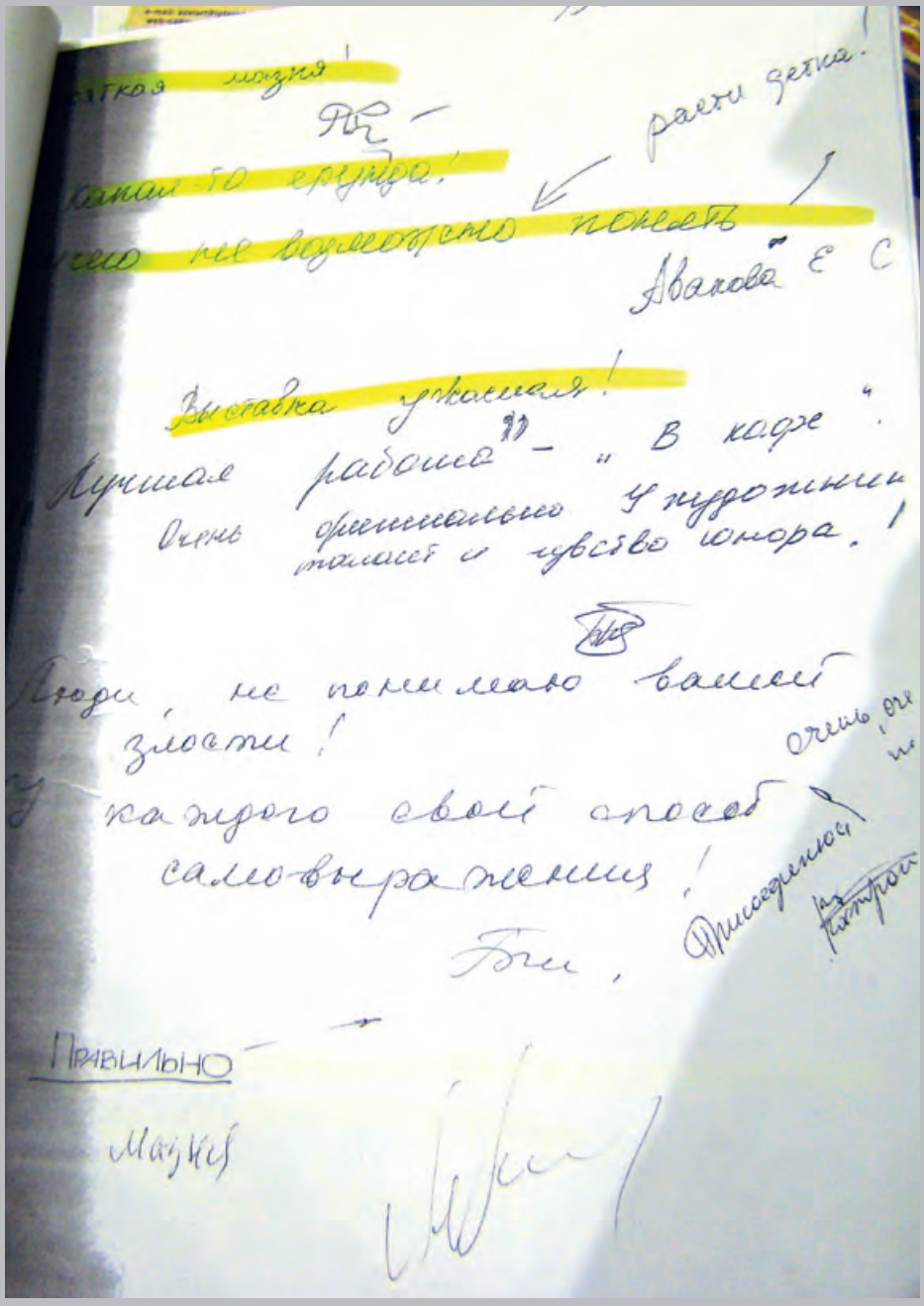
чому б не виставитися більшою групою. Так було закладено фундамент виставки в ЦДХ. Виставка відбулася 1985-го року, тому що як тільки Спілка художників отримала листа, який прийшов з пропозицією виставки в ЦДХ, найперше викреслили моє прізвище. Але 1985-й був справді вже більш вільний. Я пам'ятаю, що коли ми робили експозицію, прийшли якісь хлопці і похмуро дивлячись на мою "Середину літа", сказали: "Знімуть. Може, ти не будеш її виставляти?" Але не зняли, а чиновники з Мінкультури запевнили: "Хлопці, ви тут наймодніші за ці два тижні в Москві". Не можна сказати, що я був зовсім андеграундним художником, але бажаним на виставках я теж не був. У Києві мене практично не виставляли, а виставляли в основному в Москві. І раптом мене обирають до правління Спілки художників, надходить пропозиція від А. Чебикіна очолити молодіжне об'єднання. Коли мене обрали, паралельно засідала комісія з підготовки Молодіжної виставки. Мене зустріли оплесками і запитали, якою я бачу цю виставку, на що я відповів — несподіваною для всіх»[1].

Експозиція «Виставки творів восьми молодих художників» в ЦДХ (Москва, 1985) виявилася справді несподіваною. Дизайнер виставки, харків'янин В. Бондаренко, а також її учасники придумали безліч дизайнерських ходів, оскільки розуміли, що не можна виставляти роботи так, як це було досі. Зазвичай зали були розділені щитами перпендикулярно, а цього разу використали діагональний принцип подачі. Штори, які висіли на вікнах, художники зметнули вгору, щоб створити ефект «вітру змін». Вони «літали» по всій залі, але потім виявилося, що їх мало, і до них додали тканину, яка звивалася по всьому залу, імітуючи вітер. Принцип експозиції був побудований на контрасті: на щитах співіснували, здавалося б, несумісні роботи — на одній стінці розміщувалися А. Савадов і Л. Рапопорт. Учасниками виставки були С. Гордійчук, С. Одайник, В. Расторжевський, С. Базилєв та ін. Виставка тривала місяць, і щовечора велися обговорення,

[1] З повідомлення Т. Сільваші на круглому столі у рамках «Fine Art Ukraine '2013» в Національному культурно-мистецькому і музейному комплексі «Мистецький Арсенал», 23.02.2013.



Відгуки на виставки сучасного українського мистецтва ЦСМ «Совіарт». Архів ЦСМ «Совіарт»



Відгуки на виставки сучасного українського мистецтва ЦСМ «Совіарт». Архів ЦСМ «Совіарт»

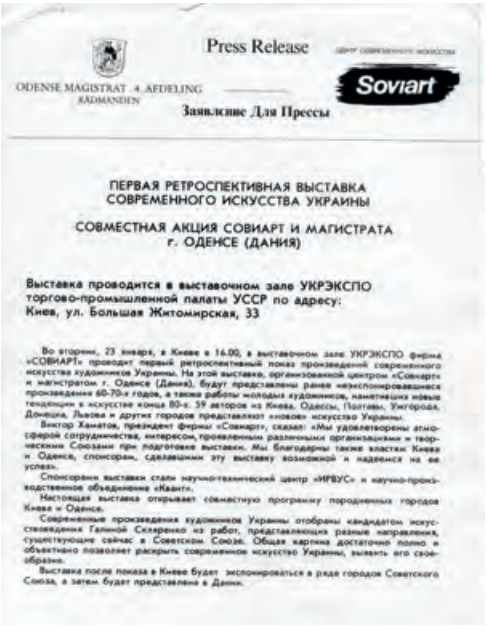
художники намагалися пояснити відвідувачам, чому і навіщо це робиться. Саме тоді й заговорили про нове українське мистецтво.

Найвідомішою виставкою всесоюзного значення стала 17-а Молодіжна, що відкрилася в грудні 1986-го року на Кузнецькому мосту. Від неї бере початок новий, безцензурний етап у розвитку візуального мистецтва СРСР. На ній уперше поряд з номенклатурною продукцією були виставлені роботи молодих андеграундних авангардистів. Офіційна критика одразу охрестила їхнє мистецтво експериментальним і вписала його в існуючу художню структуру: мовляв, експеримент — властивість молодості, підростуть — стануть розсудливішими. Але невдовзі прийшло розуміння, що молодіжні експерименти стають мейнстрімом, а ось виплеканий за правилами Спілки художників «молодняк» не потрібен. «Скрипач не нужен», — як казав персонаж з культового фільму Г. Данелія «Кін-дза-дза!». Така система спілок художників розпалася разом з СРСР, а разом з нею — й уся радянська система функціонування мистецтва, коли єдиним закупівельником була держава.

У зв'язку з цією виставкою український скульптор Ю. Сенкевич, який у 1980-х був секретарем СХ і займався питаннями молоді та міжнародними зв'язками, згадував: «Я б сказав, що основний переворот в образотворчому мистецтві України стався після 1986-го року. Я був в республіканському, а Сільваші був у Київському відділенні СХ, і ми стали працювати заодно. Тоді досить різко повернули голови на новації. У цей час проходила виставка на Кузнецькому мосту, туди поїхали з усього Союзу дивитися на "переворот". Повертаючись додому, художники говорили, що в Києві зроблять не гірше. І я можу сказати, що їхній досвід експозиції був кращим. У цей час, після 1986-го року, широким фронтом почалися художні симпозіуми — у Вільнюсі, Вірменії. З 1976-го року, упродовж десяти років, я писав листи, і вже 1986-го, після Чорнобиля, ми пробили перший симпозіум. Тоді було закладено фундамент багатьом сьогоднішнім новаціям»[1].

[1] З повідомлення Ю. Сенкевича на круглому столі у рамках «Fine Art Ukraine '2013» в Національному культурно-мистецькому і музейному комплексі «Мистецький Арсенал», 23.02.2013.

Справжній прорив стався на Всесоюзній молодіжній виставці «Молодість країни» 1987-го року, де вперше з'явилася картина А. Савадова і Г. Сенченка «Печаль Клеопатри», що викликала численні дискусії серед критиків і громадськості. Саме ця виставка показала всі відтінки молодіжного візуального мистецтва — сказати б, *дозволеного недозволеного*. Цвяшком програми виступили мальовничі тематичні полотна, виконані в гіперреалістичному ключі, що напередодні вернісажу ще значилися за розрядом «занепадницької західної культури».



Press Release

ODENSE MAGISTRAT 4. AFDELING
RÅDMANDEN

Soviart

Заявление Для Прессы

ПЕРВАЯ РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

СОВМЕСТНАЯ АКЦИЯ СОВИАРТ И МАГИСТРАТА
г. ОДЕНСЕ (ДАНИЯ)

Выставка проводится в выставочном зале УКРЭКСПО
торгово-промышленной палаты УССР по адресу:
Киев, ул. Большая Житомирская, 33

Во вторник, 23 января, в Киеве в 16.00, в выставочном зале УКРЭКСПО фирма «СОВИАРТ» проводит первый ретроспективный показ произведений современного искусства художников Украины. На этой выставке, организованной центром «Совиарт» и магистратом г. Оденсе (Дания), будут представлены ранее невостребованные произведения 60-70-х годов, а также работы молодых художников, наметивших новые тенденции в искусстве конца 80-х. 59 авторов из Киева, Одессы, Полтавы, Умгорода, Донецка, Львова и других городов представляют «новое» искусство Украины.

Виктор Хаматов, президент фирмы «Совиарт», сказал: «Мы удовлетворены атмосферой сотрудничества, интересом, проявленным различными организациями и творческими Союзами при подготовке выставки. Мы благодарны также властям Киева и Оденсе, спонсорам, сделавшим эту выставку возможной и надеемся на ее успех».

Спонсорами выставки стали научно-технический центр «ИРВУС» и научно-производственное объединение «Квант».

Настоящая выставка открывает совместную программу породненных городов Киева и Оденсе.

Современные произведения художников Украины отобраны кандидатом искусствоведения Галиной Селюренко из работ, представляющих разные направления, существующие сейчас в Советском Союзе. Общая картина достаточно полно и объективно позволяет раскрыть современное искусство Украины, выявить его своеобразие.

Выставка после показа в Киеве будет экспонироваться в ряде городов Советского Союза, а затем будет представлена в Дании.

Прес-реліз Першої ретроспективної виставки сучасного мистецтва України (Київ-Оденсе).
Архів ЦСМ «Совіарт»

З погляду експонування, дизайну і підбору творів, Всесоюзна молодіжна виставка 1987-го року була найбільш незвичайною. За змістом вона була все ще компромісною, оскільки експонувалося багато замовних робіт. При цьому її організатори знайшли новий експозиційний хід: великі полотна розташували надто високо, а нове мистецтво — на рівні очей. Така драматургічна концепція дозволила свіжим поглядом побачити давно знайоме, загострivши інтерес до нехрестоматійно експонованого звичного мистецтва.

Ще більшою мірою інноваційний підхід проявився на Всесоюзній виставці молодих митців у Манежі (1988). Саме тоді вперше з'явився спосіб експонування творів за національними павільйонами. Україні було відведено два величезні зали Манежу.

Каталог радянсько-американської виставки ЦСМ «Совіарт», 1989. Архів ЦСМ «Совіарт»

1988-го року за результатами всеукраїнської, а згодом і всесоюзної виставки-конкурсу «Світ. Події. Людина» була здійснена одна з останніх державних закупівель творів мистецтва у фонди Спілки художників. Так з'явилася унікальна колекція живопису, скульптури та графіки, що демонструє один з найцікавіших етапів в історії становлення українського мистецтва: відхід від соцреалістичної художньої парадигми, нормативних заполітизованих канонів і перші спроби офіційно дозволених творчих експериментів.

Того ж 1988-го за ініціативи Київської організації СХ УРСР започатковувалися так звані Седнівські пленери в селищі Седнів на Чернігівщині. Українські дослідники актуального мистецтва відзначають, що саме вони стали поштовхом до розвитку українського мистецтва «нової хвилі»: «Ідея створення цих груп, принципи відбору учасників, робота з авторами і наступні виставки є прикладом одного з перших кураторських проектів у мистецтві України. Художники працювали в різних містах і не були

об'єднаними, хоча в 1986–1987 роках вже відчували себе новою генерацією. Явище сформувалося в якості єдиного всеукраїнського руху завдяки пленерам "Седнів '88" і "Седнів '89"»[1].

Серед нових інституцій, які вперше підтримали молодих митців на всеукраїнському рівні, було перше комерційне творче об'єднання в Україні «Soviart». Каталоги, видані до його виставок «21 погляд» (1989) та «Українське малАРТство» (1990), були чи не єдиними виданнями, що розпочали теоретичний дискурс неофіційного мистецтва в Україні. Єднанню художників у більш локальному вимірі сприяли організації «ТОХ» (Одеса), «Центр Європи» (Львів), «Три крапки» (Львів), «Панорама» (Харків), бієнале «Імпреза» (Івано-Франківськ), «Відродження» (Львів) та молодіжні виставки, проведені в Харкові за сприяння голови Харківської організації Спілки художників УРСР В. Сидоренка.

«Седнів '88», як згадував Т. Сільваші, був неймовірний за енергетикою. «Седнівцями» зацікавилася всесоюзна молодіжна комісія з Москви, яка приїхала подивитися на новоорганізовані пленери. Спілка художників СРСР одразу запропонувала виставку, а митці, які не вірили у зміни, розгублено запитували: «А що, тепер уже все можна?» і з похмурим виглядом йшли дописувати етюди. Восени практично всі роботи були затверджені «на Москву»[2].

Під час організації «Седнева '89» прийшло усвідомлення, що необхідно згуртувати так звану базову групу художників, які передавали б традиції молодшим. Правда, у другому заїзді почалися деякі проблеми, ускладнилися взаємини між «старожилами» Седнева і «новачками». Учасники пленеру згадували, що саме тоді з'явилися перші «художники-націоналісти», які ходили в комбінезонах із зображенням жовто-блакитного прапора на грудях, і ситуація була досить напруженою.

Другий седнівський заїзд увінчався виставкою в Національному художньому музеї України. Експозиція була масштабною. Коли художники звози-

[1] *Вишеславський Г.* Пленэры «Седнев-88» и «Седнев-89» и движение «новая волна» // http://bottega-magazine.com/topic/read/340. — Дата доступу: 25.02.2103.

[2] З повідомлення Т. Сільваші на круглому столі у рамках «Fine Art Ukraine '2013»…

ли свої твори в музей, там експонувалася виставка українського живописця, лауреата двох Сталінських премій В. Пузиркова. Коли роботи седнівців почали заносити, художники зрозуміли, що масштабні полотна Пузиркова ідеально вписуються в концепцію виставки та композиційно доповнюють експозицію: соцреалістична естетика дивним чином поєднувалася з постмодерністським обігруванням «великого стилю». Сільваші буквально благав заступника директора музею Ірину Горбачову залишити деякі роботи Пузиркова, але вона не наважилася. На жаль, цей органічний синтез не вдалося здійснити[1].

Якщо раніше формування виставок у Спілці художників провадилося шляхом голосування членів виставкому, то наприкінці 1980-х почалися істотні зміни — нове керівництво Спілки на чолі з А. Чебикіним, що підтримувало ініціативи молодих, відзначалося раніше недозволеною демократичністю. Цьому сприяла і Перебудова, що уможливила ситуацію, завдяки якій Сільваші (за підтримки мистецтвознавців О. Соловйова, М. Костюченка та графіка С. Якутовича) вдалося використати організаційну структуру Спілки художників і реалізувати свій перший кураторський проект створення «нового молодіжного мистецтва».

«Нова хвиля» українського мистецтва швидко еволюціонувала, розгалужуючись за стильовими вподобаннями та корпоративними інтересами. Виникли творчі об'єднання «Межа зусиль національного постеклектизму», «Живописний заповідник», «Паризька комуна» та ін. Спочатку інтуїтивні та персоналістичні шляхи сублімувалися в корпоративні програми. Стилі та напрями, до яких вони звернулися, стали базовими у розвитку українського мистецтва і складали «матрицю української візуальності» (за Т. Сільваші), з регулярністю повторюючись та відтворюючись у подальшому. Так, для О. Тістола такою матрицею стало українське козацьке бароко, для Сільваші та «Живописного Заповідника» — ідеї американського експресіонізму, живопису колірного поля, європейської ліричної абстракції та, до певної міри, «нового реалізму».

---

[1] Там само.

Еднів, 1991, фото. Архів Тіберія Сільваші

Саме на цьому етапі почали виникати різного штибу недержавні структури, підтримані 1988-го року Законом СРСР «Про кооперацію». Поступово зароджується процес галерейної діяльності, засновником якого вважається Віктор Хаматов — з 1987-го року очільник першого творчого кооперативу, а потім громадської неприбуткової організації ЦСМ «Soviart», популяризатора сучасного візуального мистецтва України.

Зарубіжні презентації тієї частини художнього нонконформізму, яка увійшла в історію мистецтва під назвою «нова хвиля», почалися з 1988-го року і здійснювалися в Україні переважно ЦСМ «Soviart» як легальною юридичною інституцією за підтримки американських, данських, німецьких та інших посольств у Москві. Презентації іншими юридичними інституціями чи популяризаторами українського сучасного мистецтва стали можливі після 1991-го, вже у незалежній Україні.

1987-го року «Soviart» у співпраці з американською організацією «Глобал концептс» створили українсько-американський проект, що розпочався Пер-

Видання ЦСМ «Совіарт», фото Лесі Смирної

шою радянсько-американською виставкою сучасного мистецтва. 1988-го року була підписана програма співпраці міст-побратимів Київ–Оденсе (Данія). Презентації відбувалися за сприяння державного та недержавного секторів і мали характер партнерства ЦСМ з Міністерством культури, Художнім музеєм України, Торговельною палатою та іншими держустановами як дозвільними інстанціями[1].

Починаючи з 1985-го року команда майбутніх очільників «Soviart» ще у форматі молодіжного клубу провадила мультикультурні фестивалі (як-от «Молодіжне перехрестя»), що включали в себе театри-студії, рок-фестивалі, перші в Україні музичні та візуальні презентації. Слід відзначити, що програми цього фестивалю затверджувалися в ідеологічному відділі Міськкому КПУ, де розглядався текст кожної пісні.

1987-го «Soviart» провів виставки литовських та естонських нонконформістів у Києві, співпрацював з Грузією і Прибалтикою. Але це були перші підготовчі кроки до серйозної діяльності щодо позиціонування неофіційного мистецтва.

Слід зазначити, що на формі публічних презентацій нового мистецтва позначалися надзвичайна зашореність і консерватизм державної ідеологіч-

[1] З повідомлення В. Хаматова на круглому столі у рамках «Fine Art Ukraine '2013» в Національному культурно-мистецькому і музейному комплексі «Мистецький Арсенал», 23.02.2013.

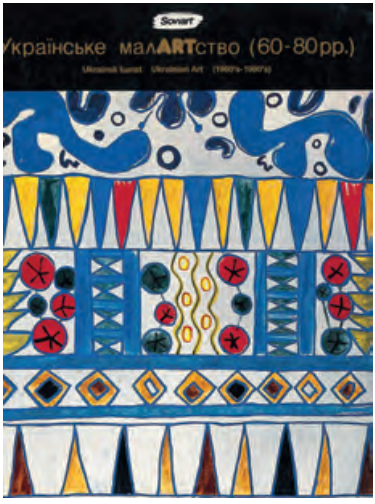
ної машини. Підготовка першої радянсько-американської виставки відбулася за підтримки посла США з Москви, ідеологічних відділів ЦК КПРС і ЦК КПУ, що узгоджували питання її проведення, та за ініціативи журналу ЦК комсомолу України «Ранок». З американською стороною відбувалося тривале листування, а відтак існував непорушний порядок — щотижня організатори мали передавати роздруківки в міський відділ КДБ[1].

Уперше у вимірі презентацій українського нонконформістського мистецтва ЦСМ «Soviart» був здійснений туровий формат виставки: упродовж двох років виставка побувала у понад двадцяти містах колишнього СРСР із загальною відвідуваністю сто тисяч людей. Оскільки «Soviart» був першим кооперативом, то ціна квитка була комерційною — аж один рубль. Реакції на виставку вражали різноманітністю: від — «Сталіна на вас нема», «поверніть рубль, прокляті кооперативщики», «нічого не розумію», «що за мазанина», «цих художників треба розстріляти, вони розбещують наших людей, їх треба вислати», до — захоплених відгуків.

Упродовж п'яти років центр «Soviart» реалізував цілий «пакет» презентацій українського мистецького нонконформізму, як-от «21 погляд», «Три покоління сучасного мистецтва. 60–80-ті роки» та ін. Хоча ці проекти продемонстрували синхронність розвитку українського мистецтва зі світовим, щодо презентативності міжнародних показів усе було доволі складніше, адже західним критикам здавалося, що це виставки відсталої в художньому сенсі країни. У той же час ЦСМ «Soviart» продемонстрував в Україні і за кордоном успішну приватну, громадську, інституційну позаурядову альтернативу консервативному держсектору культури та переваги проектного підходу.

Перебудова та гласність в СРСР сприяли незворотності процесу виходу нонконформістського мистецтва на поверхню художнього життя. Прокомуністичний путч, «ГКЧП» у серпні 1991-го року, який намагався повернути сценарій трансформації СРСР до лона Союзу незалежних держав (СНД), став

[1] Там само.



Каталог виставки «Українське малАРТство (60–80 рр.)», 1990

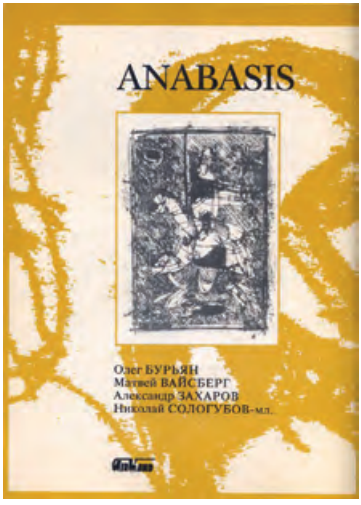
поштовхом до розуміння, що стара форма ідеологічного мистецтва вже не відповідала творчій енергії молодих. Інтуїтивне розуміння цих трансформацій і породило створення молодіжних новацій як культурно-художніх мережевих шлюзів.

Український мистецький нонконформізм другої половини 1980-х був легалізований формально фактом Перебудови, аукціоном «Sotheby's» та бурхливим розвитком недержавного галерейного сектору культури, незалежного від художніх рад, цензури Спілки художників, місцевих партійних органів, що перебували в той час у стані дезорієнтації і нерозуміння своєї ролі щодо позиціонування нонконформістського мистецтва.

Після розвалу радянської імперії, вже за часів «початкового накопичення капіталу», за доби рекету й державного безладдя, 1993-го року у Київському музеї російського мистецтва відбулася виставка під назвою «Анабазис», в якій взяли участь О. Бур'ян (Москва), М. Вайсберг, О. Захаров та М. Сологубов (молодший). Як згадує М. Вайсберг, назву запропонував А. Мокроусов, тодішній редактор «Нового кола», узявши її з заголовку давньогрецького трактату Ксенофонта Афінського, Сократового учня[1]. Назва передбачала, що митці начебто вийшли на поверхню, опинившись у ворожому для андеграунду тилу нової державної легітимності (хоча первісний сенс терміна «анабазис» дещо інший). Отже, нонконформізм почав набувати нових ідейних рис, тепер здійснюючи опір іншим реаліям, вже віддаленим від тоталітарного минулого і необхідності ховатися по квартирах, але впритул наближеним до нового типу випробувань, пов'язаних зі зламом

[1] Інтервю Л. Смирної з М. Вайсбергом, 29.09.2016.

суспільного ладу, з переходом від соціалізму до початкових, дикунських форм капіталістичних відносин і в сфері виробництва, і — що важливіше — у сфері людських стосунків. Як зазначав в одній із лекцій з теорії мистецтва французький філософ-позитивіст XIX століття Іпполіт Тен, «нещастя, що гнітять суспільство, відбиваються певним гнітом і на митцеві. Перебуваючи однією з голів у стаді, він піддається усім бідам, що наздоганяють його <…> Досить вірогідно і, можна сказати, безсумнівно, що він буде мати свою частку участі серед громадського лиха, що й він буде розорений, побитий, поранений, потрапить до полону так само, як й інші <…> Під цим безперервним потоком особистих нещасть він зробиться менш, ніж звично, веселим і більш, ніж звично, сумним. Ось перший вплив середовища»[1]. Виходячи ж із загальної концепції Тена щодо природи і сутності мистецтва, твори якого, на його думку, залежать від клімату, країни, раси, до яких належить художник, можна інтерпретувати його висловлювання у контексті нашої теми як такий, що плекає надію, що всі розорення і побиття будуть колись завершені, що митець (якщо він справжній) отримає умови для творчої праці, але ніколи не буде щасливим, оскільки в його людській природі — бути одвічним опонентом, виборювачем, перебувати у неспокої.



Каталог виставки «Анабазис», 1993. Архів Матвія Вайсберга

[1] *Тэн Ип.* Чтения об искусстве: Пять курсов лекций, читанных в Школе изящных искусств в Париже / Пер. с фр. — СПб., 1912. — С. 47–48.

Ганебний час. Такий контраст
Лиш за одне сліпе століття.

Євген МАЛАНЮК

ХРОНОЛОГІЯ

Протононконформізм 1930–1940-х і прояви «суворого стилю»

Теза, що нонконформізм творив потужній імпульс національних основ формотворчості, зробивши ключовим осмислення української ідентичності в цілому, спонукає звернутися до тенденцій і персоналій, які визначили візуальну оптику й художню стратегію розвитку його подальших десятиліть.

Естетично нонконформізм пов'язаний із тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, становлення яких співпало з періодами відродження національної культури.

Узагалі, якщо міркувати про естетичну складову мистецтва, як художній феномен, слід зазначити, що мисленнєвий мотив, котрий поєднує мистецтво із життям, розташовується саме в естетичному, а не в художньому. Геґелівське розокремлення естетичного і художнього, а саме розрізнення між теорією і практикою у їхньому ідеалістичному, а не матеріалістичному сенсі, стосовно явища нонконформізму має бути уточнене. З одного боку, маємо справу з конгломератом творів, об'єднаних імперативом належності до української культури, репрезентантом якої вони були й є завдяки наді-деологічному віддзеркаленню, з іншого, — з когортою митців, які сповідували одні й ті ж переконання стосовно власної ролі в історії українського мистецтва. Якщо позамистецький чинник існування мистецтва брати за віддзеркалення естетичного, то власне мистецький слід відшукувати у тих «цитатних рисах», котрі репрезентують традицію художнього моделювання образу «ідеальної України», або ж «наративної україніки» в її найхарактерніших національних виявах, а також у тому, що її споріднює зі світовою мистецькою традицією моделювання ідеалу.

Одним із таких семіотично окреслених явищ для українського мистецтва було козацько-гетьманське бароко XVII–XVIII століття. Ця унікальна за виразністю й національним колоритом система світогляду утверди-

Михайло Вайнштейн. Автопортрет з братом, 1967, полотно, темпера, 130 × 87,5.
Власність Ніни Вайнштейн

ла самобутність української культури та визначила її подальший розвиток, ставши однією з матриць мистецького нонконформізму. Особливістю барокового мистецтва в Україні було органічне злиття європейського стилю з народними художніми традиціями, що і стало стильовим фундаментом у подальшому становленні українського мистецтва. У XX столітті філософами та мистецтвознавцями бароко розглядалося як «вічно сучасний стиль». Зокрема, французький філософ О. Калабрезе запропонував називати «епохою необароко» культуру кінця XX століття[1], також досягнення стилю були переосмислені у світлі постмодерну, в тому числі й українського (М. Стороженко, В. Реунов, Ю. Луцкевич, О. Тістол).

Не менш важливим і визначальним для становлення нонконформізму став романтизм XIX століття. Ця форма суспільного світогляду була першим самобутнім явищем української культури з автохтонними рисами, започаткувавши мистецтво української національної традиції. Поклавши на себе завдання зображати повсякденне і зовсім негероїчне сільське провінційне життя України, романтизм ідеалізував та оспівував красу та поетику національного побуту і пейзажу, обрядів і свят, зробив привабливим естетику української хати й костюма, апелюючи до лірико-пісенної фольклорності. Серед його адептів — Т. Шевченко, С. Васильківський, В. Орловський, М. Пимоненко та ін., які започаткували нову образотворчу українік у. Риси цього мистецтва знайдуть відображення у творчості художників 1960-х з їхньою романтизацією традицій різних етнокультурних регіонів.

Наприкінці XIX — на початку XX століття українські митці починають розробляти національний варіант «українського стилю» у рамках етнографічно інтерпретованої стилістики модерну. Наприклад, В. Чепелик запропонував для характеристики цього напряму термін «український архітектурний модерн», найбільш визначними пам'ятками якого були будинок Полтавського губернського земства (архіт. В. Кричевський, 1903–1908), будинки земських шкіл Лохвицького та Миргородського повітів (архіт.

[1] Див.: *Calabrese O.* L'eta neobarocca. — Roma; Bari, 1987.

Загальний вигляд експозиції робіт Олександра Мурашка, Георгія Нарбута, Федора Кричевського, 1917, фото з книги О. Кашуби-Вольвач «Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори»

О. Сластіон, 1910-ті), міська лікарня в Лубнах (архіт. Д. Дяченко, 1913–1915), будинок Харківського художнього училища (архіт. К. Жуков, М. Піскунов, 1911–1913), школа імені Тараса Шевченка на Павлівці-Лозовій, 35 у Харкові (архіт. С. Тимошенко, 1914–1916) та ін. Формологічні пошуки в українській архітектурі 1900–1910-х базувалися на прийомах фахового використання морфологічних ознак селянської хати та сакральних дерев'яних споруд, створюваних народними митцями, й інтерпретації майже автохтонної форми шестикутного трапецієподібного дверного та віконного отворів тощо[1]. Поряд із розробленням проектів фасадного оздоблення будівель в «українському архітектурному модерні» неабияка увага приділялася проектуванню декорування інтер'єру, меблів й ужиткового устаткування. Органічне поєднання екстер'єру й інтер'єру у будівлях, створених у зазначеній стилістиці, фахово репрезентувало ставлення українських архітекторів тієї доби до художнього «висловлювання» архітектурної та ужиткової форми «українською мовою». Але цей пошук не був локальним архітектурним і декоративно-ужитковим явищем, а розвивався в руслі загальносвітової моди на національне за допомогою звернення до традицій корінних народів Європи та їхнього переосмислення у професійний мистецький спосіб. Зокрема, європейський рух «мистецтв і ремесел» (наприклад, художники В. Морріс, Ф. Уебб, Д. Г. Россеті, Ф. М. Браун та ін.; майстерня «Морріс, Мар-

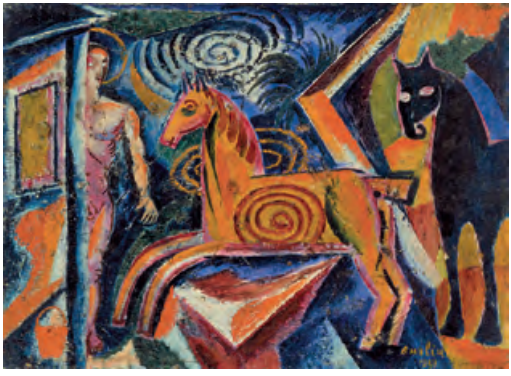
[1] Див.: *Чепелик В. В.* Український архітектурний модерн / Упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. — К., 2000.

Володимир Макаренко. Жовтий хрест, 1981, полотно на дощці, олія, 112 × 112. Власність митця

шалл, Фолкнер і К°, майстри художнього ремесла, живопису, різьблення по дереву, меблях і металу», 1860-ті), що презентував нове розуміння декоративної й ужиткової творчості країн Європи[1], запропонував приділяти увагу дизайну та хенд-мейду, заснованим на національних традиціях. Потрібно відзначити, що українські художники-модерністи, починаючи з В. і Ф. Кричевських, А. Ждахи, О. Сластіона, Г. Нарбута, О. Мурашка, М. Жука, О. Саєнка, Д. Дяченка, С. Тимошенка та ін., з великим пієтетом ставилися до декорування експозиційного простору під виставки в етнічному ключі. Вони використовували килими та килимкові доріжки, рушники й дерев'яні меблі ручної роботи тощо. Яскравими прикладами цього явища слід вважати оздоблення 1905-го року інтер'єру однієї з виставкових зал Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича (нині НХМУ), у середині 1920-х, за першої хвилі українізації, — Науково-дослідної кафедри історії України при ВУАН, очолюваної М. Грушевським, у будинку по вул. Володимирській, 35 (автор декору інтер'єру В. Кричевський, 1924–1925). Цей досвід був затребуваний архітекторами, майстрами монументального та декоративно-ужиткового мистецтва у 1930-ті та 1960-ті, коли в період Великого терору та на хвилі чергової українізації П. Шелеста низку проектів громадських споруд розважально-дозвіллєвої функції було виконано в «українському стилі» (ресторан «Рив'єра» на схилах Дніпра, архіт. А. Добровольський, Н. Чмутіна, 1936–1937; павільйони-буфети і павільйони-крам-

[1] Див.: *Гольдзамт Э.* Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры / Пер. с пол. — М., 1973.

ниці на київських вулицях, архіт. П. Захарченко, 1938; ресторани «Курені», «Кукушка», «Вітряк», «Полтава» у Києві, архіт. А. Добровольський та ін., 1960-ті, тощо). Елементи народної орнаментики, фахово відпрацьованої ще на початку XX століття, у 1960-ті використовувалися в оздобленні інтер'єру станцій Київського метрополітену «Хрещатик», худ. О. Грудзинська; «Університет», худ. В. Лозинська; готелів «Дніпро» в Києві, худ. Г. Зубченко, С. Отрощенко, Г. Шарай, Н. Федорова, 1964; «програмного» готелю «Тарасова гора» у Каневі, архіт. Н. Чмутіна, М. Гречина, О. Гусєва, В. Штолько, худ. А. Зубок, 1960–1962.



Давид Бурлюк. Каруселъ, 1931, полотно, олія, 33 × 45,5. НХМУ

Отже, у 1920–1930-х митці, яких пізніше назвуть поколінням Розстріляного Відродження, декларували зв'язок українського мистецтва з традиціями іконопису та народної творчості. Саме це дає підстави говорити про наявність не лише національного змісту, зумовленого традицією XIX століття, але й національної художньої форми у мистецтві.

Митці М. Бойчук[1], О. Богомазов[2], К. Малевич[3], Д. Бурлюк[4] у своїх теоретичних екзерсисах, епістолярній спадщині намагалися осмислити зв'язок мистецтва з народною творчістю, підкреслюючи її питому «українськість». Так, із того часу стверджуються концепції художнього супрема-

---

[1] Див.: Михайло Бойчук. Візантизм // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — К., 2005.

[2] Див.: Український авангард 1910–1930-х років: Альбом / Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. — К., 1996.

[3] Див.: *Найден О., Горбачов Д.* Малевич мужицький // Хроніка '2000. — К., 1993. — № 3/4.

[4] Див.: *Бурлюк Д.* Зі спогадів футуриста // Хроніка '2000. — К., 1994. — № 3/4.

тизму К. Малевича та візантизму М. Бойчука. Вони стали знаковими і для свого часу, і для наступних часів, заклавши формологічне підґрунтя власне української концептуальної традиції. Супрематична концепція Малевича була побудована, як вважають українські мистецтвознавці, на архетипних формах селянського мистецтва. А саме на його первинних елементах: колі, квадраті, хресті, обов'язково розміщених на білому тлі, що нагадував стіну сільської хати чи піч. Реактуалізація супрематизму з'явиться у творчості нонконформіста В. Макаренка в 1970-ті та А. Федірка в 2000-ні. Рецепції «стилю» Малевича будуть переосмислені в контексті актуального мистецтва, особливо ж у зв'язку зі столітнім ювілеєм «Чорного квадрату».

Практично синхронно із Малевичем М. Бойчук створив трансверсію національного «неовізантизму», апелюючи до грецької традиції, під впливом якої українська культура перебувала упродовж кількох століть. Це був своєрідний «композитний» підхід до творення мистецтва, що апелював до композиційних схем Ренесансу, площинності народної картини та кольорових прийомів іконопису. Бойчукізм як національно орієнтоване явище українського мистецтва стане особливо близьким художникам-нонконформістам, і перш за все у світоглядному плані. Його послідовники та учні будуть намагатися відродити традиції монументальної школи у повоєнні десятиліття[1].

У такий спосіб творчого переосмислення природи національного відбувалося становлення нонконформізму, що був генетично пов'язаний із попередніми епохами й їхніми цінностями; масштаб його глибини стає очевидним лише сьогодні.

Фундамент для розвитку нонконформізму формується вже з другої половини 1920-х. Пошуки українських митців цього періоду тривали врозтіч зі сталінською політикою створення уніфікованої соціалістичної, тобто проросійської культури. Саме тому мистецтво 1920-х опиня-

[1] Див.: Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / Керівник проекту А. Мельник; авт.: Л. Ковальська, Н. Присталенко. — К., 2010.

Анатоль Федірко. Супрематичний Тарас Григорович Шевченко, 2007–2012, полотно, олія, 60 × 80. Колекція ЦСМ «Совіарт»

ється «під забороною» і оголошується буржуазно-націоналістичним. Уже з 1926-го року почався етап «утихомирення нового руху за українську культуру в Україні»[1] та репресивних заходів проти української інтелігенції. Тому традиції і художні концепції епохи Розстріляного відродження були надовго поскрибовані забуттям і поновилися лише по смерті Сталіна. Пізніше вони стали фундаментальними для покоління другої хвилі національно-культурного відродження 1960-х, рефлексуючи та збагачуючи українське мистецтво досьогодні.

Українська еліта, яка в 1920-х прагнула до творення «модерної» нації, змушена була підлаштовуватися під канони соцреалізму, який відкидав будь-яку індивідуацію націй, особливості часу, анігілював розмаїття творчих поглядів, зневажав вільний мистецький пошук, намагаючись усе багатство проявів людського духу убгати у річище раз і назавжди «зрозумілого методу». Голодомор, нечувані репресії приневолили не лише митців, але й увесь народ до покори і уніфікації. Це призвело до одвертої совєтизації та нівелювання всього національного, до декларативного пролетарсько-сурогатного штибу.

Саме за такого «вторинного простору» радянське мистецтво починає створювати підстави для українського національного мистецтва новітнього часу, втілюючи мистецьку пропагандистську парадигму деяких країн Латинської Америки, Німеччини та інших держав із панівним комуністичним (або соціал-демократичним) режимом.

З часом з'являються нові гібридні художні форми, «безтрадиційному народженню» яких приписували якості нового й оригінального. Їх «новизна» була удаваною. Так, скажімо, у 717-му році візантійський імператор Лев Ісавр свідомо розрізнив іконоборців та іконошанувальників, одним надавши кафолічні кафедри на теренах Імперії, інших змусивши шукати притулку в скельних монастирях на ромейських окраїнах, зокрема у Криму десь VIII-го століття. Під таку опалу потрапив і бойчукізм — самобутнє мис-

[1] *Лавриненко Ю.* Розстріляне відродження. 1917–1933. — К., 2012.

тецьке явище, образні мотиви якого живилися саме з візантійської фрескової іконографії та традицій візантійського сакрального живопису. Можна сказати, що Бойчука і бойчукістів, немов східноєвропейських середньовічних іконоборців, батожили-таврували «українським буржуазним візантизмом», як пізніше, у 1960-ті, спадкоємців Бойчука та тих бойчукістів, котрі вижили, як також нонконформістів, бичували батогом «українського буржуазного націоналізму» та «розсакралізовували» у спосіб ідеологічно-революційних, войовничих, у дусі «бога нєт» потреб.

Український післяреволюційний простір започатковує позитивну будівельну антитезу інтеграції окремих художників у дистильовані, ідеологічно затишні, системні групи та асоціації (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ та ін.).

Естетика комуно-колективізму, на думку офіційних ідеологів, повинна була покладатися на «керівну» роль пролетаріату, націленого на будівництво «розвиненого соціалізму» й у перспективі — комунізму. Приклад Павки Корчагіна, що вихаркував рештки здоров'я, укладаючи шпали, а водночас розмірковував про світову пролетарську революцію, насаджувався у свідомості насамперед радянської молоді.

Натомість українські мистецтвознавці 1930-х — початку 1940-х, як-от Іван Врона, під сталеві рейки недолугого пролетарського світогляду намагалися покласти й українське мистецтво у його історичній ретроспекції. Так, отримав наукового ляпаса дореволюційний «український бідермейєр» — за примітивний побутовий етнографізм, «шароварщину», «хуторянство», національну й етнографічну обмеженість, затятий провінціалізм, вузький «просвітянський» патріотизм, міщанську обмеженість, а також усе, що з цим пов'язано[1]. Наративні тенденції з поля фолк-арту асоціювалися з пасивною романтизованою селянською позицією всупереч «базовим цінностям» пролетаріату і розглядалися як прояв неповноцінності. Нові художні угруповання почали устатковувати свій інтернаціональний

[1] *Врона И.* Художественная жизнь Советской Украины. Художественная школа // Советское искусство. — 1926. — № 10. — С. 43.

художній внесок як данину «культурно-національним особливостям Радянської України»[1]. Схрестивши імпульси національної художньої культури та модерні формотворчі підходи, характерні знаки і символи нового робітничого та селянського побуту, чисельні новосформовані об'єднання заходилися коло творення нового національного мистецтва Української РСР.

Особливо постраждала в цих умовах українська культура та представники творчої інтелігенції, плеяда Розстріляного Відродження, більша частина якої була знищена за звинуваченнями в «українському буржуазному націоналізмі». Їхні твори були заборонені до експонування та відправлені до музейних спецсхронів під грифом «таємно», де нівечилися жахливими умовами зберігання. Цей факт дозволяє розглядати пласт «репресованого мистецтва» в річищі нонконформізму і таким чином розширити його хронологічні межі. Цьому сприяли відкриті спецсхрони НХМУ — вперше оприлюднені широкому загалу на початку 1990-х і вдруге 2015-го року, — де утримувалося заборонене мистецтво 1930-х. Їх гострополітична тематика та модерністична візуальна мова змушують засумніватися в класичній періодизації нонконформізму. Адже її початком вважається період «відлиги» середини 1950-х — початку 1960-х. Проте, експоновані твори змінили ракурси сприйняття цього явища, започаткувавши нове літочислення нонконформізму.

Наслідки *foreclosure*[2], себто позбавлення права митців на свободу, простежуються на прикладі творчості українських соцмодерністів, чиє повернення із забуття відбулося лише частково, зокрема у форматі виставкового проекту та виданого 1998-го року каталогу «Мистецтво України XX століття. 1900–2000», а також виставки «Спецфонд» в НХМУ (2015).

З позиції сьогодення дуже складно припускати, що саме змусило радянську владу сумніватися в лояльності творчевияву художників І. Липинського, Т. Фраєрмана, В. Сильвестрова, А. Сиротенка, Є. Горбача, М. Сав-

[1] Там само. — с. 25.

[2] Див.: *Тупицин В.* «Другое» искусства: Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. — М., 1997.

Василь Чалієнко. Антирелігійний карнавал, 1930–1931, полотно, олія, 108 × 140. НХМУ

Іван Падалка. Збирання помідорів, 1932, полотно, олія, 244 × 184. НХМУ

ченка-Бєльського, М. Янчука, П. Кодьєва, А. Черкаського та ін. Це список імен, власне невідомих українцям, до спадку яких ми повертаємося через десятиліття так само, як до когорти бойчукістів, більшість з яких зазнали нищеня, монументальну спадщину яких було стерто на порох[1]. Що ж дивного: історія українського монументального мистецтва без артефактів цього мистецтва. Якщо Генріх Вельфлін закликав до створення «історії мистецтва без імен», то в цьому разі напрошується думка щодо історії мистецтва без творів. У їхніх творах, що збереглися, домінувала регламентована на ті часи робітничо-селянська тематика, а також зображувалися індустріальні об'єкти та шахти. У принципі, таке представлення відповідало сталінській політиці індустріалізації 1920–1930-х.

Вдивляючись в образотворчі витвори того часу, усвідомлюєш, що праця робітників і колгоспників просякнута сакралізацією «теми робочих буднів». Зображення жінок з дітьми, які сидять біля знарядь праці (тракторів, комбайнів), були іконографічно подібні, наприклад, з образом Богоматері з Немовлям. Виразним у таких роботах є звернення до композиційних

[1] Див.: Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва…

Роман Сельський. Автопортрет, 1945, полотно, олія, 54 × 46. Приватна колекція

Роман Сельський. Христове розп'яття, 1921, папір, гуаш, 50,7 × 37. Приватна колекція

схем Ренесансу, використання площинності, характерної для творів декоративно-ужиткового мистецтва, кольорових прийомів фрескового іконопису, що також свідчило про живі традиції репресованої школи Бойчука. Особливістю деяких полотен, виконаних у цьому ключі, була монументальність зображень, що упереджувало появу т. зв. «суворого стилю» 1950-х.

Саме національна ритуалізована складова творів примусила радянських ідеологів зарахувати їх до «буржуазно-націоналістичних», а творців полотен або засудити до розстрілу, або депортувати. Ціла плеяда художників поповнила списки «невідомих імен», чиє повернення в українську культуру відбулося лише за півстоліття.

Слід відзначити, що в довоєнний період важливими були дві геополітичні складові, які впливали на формування світоглядних інтенцій українського мистецтва: Радянська Україна, яка мала власні тенденції розвитку мистецтва, і Західна Україна, що розвивалася у досить патріархальному соціокультурному та ментальному світі як частина Європи, і які шля-

хом військової інтервенції 1939-го року були «об'єднані» у єдину «республіку». Західноукраїнська мистецька школа в особах І. Труша, О. Новаківського, О. Кульчицької, Я. Музики, П. Ковжуна, Р. та М. Сельських, художників-закарпатців А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича розвивала національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва, враховуючи європейські стильові художні напрями — ар-деко, постімпресіонізм, експресіонізм. Покоління цих митців успішно інтегрувало українські культурні здобутки в європейський мистецький контекст.

Йосип Бокшай. Ужгородський замок, 1935, полотно, олія, 100 × 110. Колекція Юрія Небесника

Велика кількість виставок і спільних ретроспектив з європейськими митцями, життя так званих «салонів» та арт-клубів новітнього мистецтва, що мали давнє європейське коріння, розвиток системи національної мистецької освіти — усе це робило Західну Україну символом творчої свободи та живильним середовищем, концентрованою інтелектуальною обителлю майбутнього нонконформізму. Саме у Західній Україні в ці роки відбулися принципові інфраструктурні зрушення.

З кінця 1920-х у Західній Україні під егідою творчо налаштованих митців зароджувалися перші мистецькі товариства, що дали поштовх розвитку національно орієнтованого мистецтва і стали осередками нонконформізму після 1939-го року. У Закарпатті під керівництвом Адальберта Ерделі починає діяльність «Публічна школа малювання» (1927), що сформувала творчість самобутніх художників А. Коцки, Е. Контратовича, З. Шолтеса, А. Борецького, Ш. Петки. У 1931-му році в регіоні було організоване Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі, що поєдну-

вало експертну діяльність із засадами формування концептуального розвитку мистецтва Закарпаття. Після відкриття державного Художньо-промислового училища в Ужгороді (1945) в закарпатському регіоні почалися масові репресії проти діячів культури та мистецтва, священнослужителів греко-католицької церкви, які активно опікувалися мистецьким життям краю. Задумане як вищий навчальний заклад із академічним ухилом, Ужгородське училище поступово було знівельоване до промислово-ремісничого рівня. Не зважаючи на спроби «радянізації» та уніфікації досягнень Закарпатської школи, саме з кінця 1930-х продовжується становлення самобутніх особливостей і традицій, що надавали неповторний національний колорит пейзажному, портретному та жанровому живопису регіону[1].

Ідентичність «закарпатського нонконформізму» 1930–1940-х полягала у синкретичному поєднанні реалістичних принципів творчості та специфічного «світлоколірного еталону» — унікального поєднання складного за колірною градацією синього та фіолетового (кобальт і ультрамарин), що було обумовлено також ландшафтом та колористикою цього краю. Невід'ємною рисою була й поетизація естетики української хати та колиби, гуцульських строїв з неодмінними атрибутами — кептариками, гердanами, намітками тощо. У цьому мистецтві, традиційному за своєю суттю, водночас були помітні тенденції французького постімпресіонізму і фонізму; його вирізняла транснаціональна системність, авторська цілісність, субстанціональна національна образність у творах А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича, Г. Глюка.

Галичина також зберегла етнокультурну самобутність, але, на противагу превалюючим тенденціям реалізму Закарпаття, тут набули розвитку модерністичні тенденції живопису з їх схильністю до нефігуративізму. Активно розвивалися творчі неформальні спілки й ставало популярним навчання у так званих «домашніх академіях». Приватні школи-студії

[1] *Ворон Б.* Закарпатська школа живопису: Велике мистецтво з «маленького краю» // http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska_shkola_zhyvopysu.html. — Дата доступу: 9.10.2016.

Карло Звіринський. Ніч, 1962, картон, олія, 80 × 54. Приватна власність

Карло Звіринський. Епітафія-II, 1960, картон, папір, клей, темпера, 120 × 90. Приватна власність

у Львові, що існували з другої половини XIX — початку XX століття[1], були тісно пов'язані з європейськими мистецькими і культурними традиціями, з художнім життям Східної та Західної Європи.

У 1923–1935-му роках світогляд мистецької еліти Львова формується під впливом художньої школи-студії педагога О. Новаківського. Серед його учнів — відомі для становлення у майбутньому нонконформістської естетики особистості С. Гординський та Р. Сельський. Під впливом останнього упродовж 1930-х розвивалися нові форми художніх об'єднань («Artes», 1929–1935) — своєрідні диспутові клуби, занурені у дослідження радикальних щодо мистецтва «сталінського салону» тенденцій європейського модернізму — конструктивізму, сюрреалізму, абстракціонізму, дадаїзму.

[1] *Ганкевич Р.* Львівська школа мистецтв // http://www.onufriv.com/Sector/About/Criticism/LvivSchool/uk/. — Дата доступу: 9.10.2016.

Олександр Саєнко. Дума про хліб, 1973, дерево, солома, гуаш, 194 × 100. Музей народної архітектури та побуту України

Олександр Саєнко. Семен Палій на коні, 1966–1967, дерево, солома, гуаш, 229 × 179. Музей народної архітектури та побуту України

Р. Сельський був педагогом, який стимулював формальні пошуки та відкрив шлях до абстракціоністських експериментів, приміром, у творчості К. Звіринського. Ця вільна система мислення, антидогматичність у підходах до вивчення мистецтва збирала навколо нього велику кількість учнів, тих, кого ми зараховуємо до класичних шістдесятників: К. Звіринського, Д. Довбушинського, Р. Турина, також молодших — О. Мінька, М. Андрущенка, Б. Сороку, В. Патика, А. Бокотея та ін.[1]

Одним із найбільш активних творчих періодів стає доба 1931–1939-х років. Саме на цей час припадає діяльність Асоціації незалежних художників (АНУХ) у Львові, що орієнтувались на національну самобутність у спосіб взаємоінтеграції українського й європейського контекстів.

[1] Там само.

Учасниками виставок АНУХ, окрім західноукраїнських художників, були знакові модерністи — П. Пікассо, Ф. Леже, А. Дерен, Р. Дюфі, Д. Северин, М. Шагал[1]. У період із 1931-го по 1933-й рік — Голодомору та посилення сталінських репресій на території УРСР — Виставка сучасної української графіки реалізувала туровий формат по містах Європи: Берлін, Прага, Рим.

Цілком недоторканий сталінською «радянщиною» західноукраїнський регіон, що був активно включений в європейський художній контекст до 1939-го року, розвивав формотворчі новації європейського модернізму в поєднанні з естетикою народного мистецтва. Для прикладу, Р. Сельський синтезував європейський модернізм, з його рефлексіями фовізму й експресіонізму, а також стильову домінанту живописної автентики килимового орнаменту й іконографії галицької народної ікони. Саме ці художні принципи дали підстави для розвитку українського нонконформізму Західної України в 1960-х. Ближче до 1940-х у творчості Р. Сельського з'являється *вимушений реалізм* та лаконізм кольорової палітри; художник свідомо припиняє виставкову діяльність на кілька десятиліть. Соцреалізму, який почав поступово розкладати систему цінностей львівської школи живопису, завадила «відлига» та укорінена європейська традиція.

Центральна Україна у 1930–1940-ті вирізнялася особливою традицією, що зберегла мистецькі цінності 1920-х років. Йшлося про послідовників монументальної школи Бойчука, котрі в 1960-ті викликали особливий інтерес у колах художньої інтелігенції. Одним із них був художник О. Саєнко (1899–1985), візитівкою якого було використання самобутньої народної техніки декорування соломкою. Саме в них чітко проявилися естетичні цінності школи Бойчука та східної мініатюри, поєднані з українською народною картинкою, а також площинність, кольорові прийоми іконопису, поліхромність, характерні для декоративно-прикладного мистецтва. Як і бойчукісти, він звертався до композиційних схем Ренесансу та візантійського іконописного канону, орнаментики української вибійки та

[1] Там само.

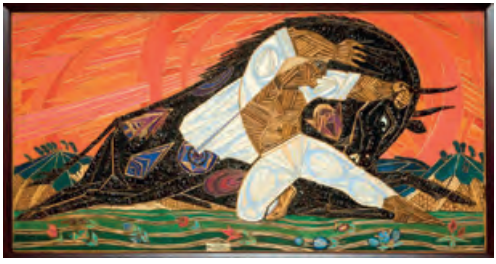
Григорій Синиця. Український вінок, 1970, аплікація, 90 × 120.
Картинна галерея імені Г. Синиці

кераміки, насамперед за мотивом «Дерева життя». Класичний мотив «Arbor mundi» стає символічним у творчості Саєнка, оскільки йшлося про усвідомлення фантомного болю від образу зрубаної крони, а решткі цього «дерева життя» із живими коренями символічно зберігали потенціал і волю до відродження, нагадували про неминучість нового natalicium'у, про невідворотність перетворення на вишневий сад, або ж на «Сад божественних пісень» Сковороди. Можливо, саме таке звернення до сакральних образів первоцвіту зумовлює приховані втечі од тогочасної реальності. Від братів Кричевських художник успадкував потяг до орнаментації простору картини, пластики й автентичності образів («Козак Мамай», «Козак на коні», «Зустріч козака», 1920-ті). Коли в 1960-ті українські художники-монументалісти почали займатися дизайн-розробками інтер'єру ресторанів і готелів в «українському стилі», повертаючись до традиційних технік, саме досвід Саєнка став їм у нагоді.

Визначальною у формуванні нонконформістської свідомості шістдесятників була роль Г. Синиці (1908–1996) — учня послідовників школи Бойчука М. Рокицького та І. Падалки, людини «бойчукістів другого призову». Його творча діяльність розпочалася у 1920–1930-ті. Як самобутній інтуїтивний інтерпретатор другої хвилі бойчукізму, майстер реалізувався не стільки творчо, скільки як педагог-дисидент й організатор монументальної справи в Україні.

Г. Синиця ретельно вивчав специфіку народної творчості і прийшов до розуміння автентичного мистецтва як першоджерела гармонії й образності кольору, що різнило його теоретичну концепцію від бойчукістської. Художник був захоплений ідеєю відродження української монументальної школи, бачив її в синтезі досвіду бойчукізму та колоризму народного мистецтва. Йому вдалося об'єднати навколо себе групу однодумців-монументаліс-

Григорій Синиця. Мадонна палеоліту, 1977,
мішана техніка, 90 × 120.
Картинна галерея імені Г. Синиці



Григорій Синиця. Поєдинок, 1971,
мішана техніка, 90 × 150.
Картинна галерея імені Г. Синиці

тів, які реалізували творчі проекти, спираючись на традицію українського народного мистецтва та космогонізм дохристиянського часу. Упродовж 1930–1940-х він працював над створенням власних теоретичних зображальних засад, де головною домінантою був колір як філософська категорія. Як творча особистість він реалізувався вже у 1960-ті. У Клубі творчої молоді «Сучасник» Синиця читав лекції з історії монументальних стилів, пояснюючи молодим художникам першооснови ремесла: знання історії художньої форми й її еволюції (майже за А. фон Гільдебрандтом). Г. Синиця уважно аналізував генетику виникнення стилів, їхній розвиток, характерні ознаки і художню вартість, звертаючи особливу увагу на колористику і площинність зображення. Йому вдалося згуртувати групу однодумців-монументалістів, що реалізувала творчі проекти, спираючи на традицію українського народного мистецтва та космогонізм язичницьких часів. Зокрема, під його керівництвом у Києві, Донецьку й Олександрії колективом художників-однодумців разом з А. Горською, Г. Зубченко, В. Зарецьким, Г. Марченком, Г. Пришедьком, М. Шкарапутою, Л. Тоцьким, О. Якименком були виконані мозаїчні композиції. Багато шістдесятників погоджуються з думкою, що Синиця дав могутній енергетичний поштовх до розуміння етнокультури й її подальшої ролі в українському мистецтві. Він був вірний тезі Бойчука, що неможливо міркувати про сучасність, не озираючись назад, на минуле, не усвідомлюючи національних коренів, адже саме такий симбіоз є енергетичною основою неповторної сили пластики і форми.

Створення нового напряму в монументальному мистецтві — «української колористичної школи», — що його приписують Синиці, на сьогодні є доволі дискусійною тезою. Адже більшість об'єктів, що оформлювалися на початку 1960-х, були переформатовані під нові гіпсокартонні стандарти, і саме тому досягнення школи існують у певному «віртуальному» форматі, власне, як і досягнення монументальної школи Бойчука.

Одним із предтеч нонконформізму є мистецтвознавець і педагог М. Писанко (1910–1996). Він був вихованцем Одеського художнього інституту, брав участь у Другій світовій війні, отримав важкі поранення. Після війни викладав у художніх училищах Душанбе та Сімферополя. Його теоретичні концепції, над розробкою яких він працював уже в повоєнний час, засновані на уважному ставленні до народного мистецтва, його впливу на семантику та побудову твору, однак, на сьогоднішній день вони маловідомі. Значна частина його теоретичних праць втрачена, а про науковий потенціал М. Писанка свідчить лише видана у Києві 1995-го року книга «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві», що зазнала в 1960-ті цензурних тортур. Його учнями були шістдесятники В. Зарецький, А. Горська, В. Гурін, М. Шкарапута, В. Кушнір та ін.

М. Писанко був змушений звільнитися із Сімферопольського художнього училища з характерної для тих часів причини — за критику соцреалізму і прослуховування музики Баха зі студентами при свічках, що вважалося неприпустимим. 1961-го року про його розробки в галузі теорії мистецтва довідалися в КДХІ і запросили прочитати цикл лекцій на тему гармонії кольору в живописі. За домовленістю між професурою Інституту вони відбулися за зачиненими дверима, проте студенти виявили цікавість до неординарного лектора. У такий спосіб Писанко входить у середовище шістдесятників, а деякі студенти виявляють бажання бути його особистими учнями[1].

Інтерес до цього художника і мистецтвознавця в 1960-ті був досить серйозним. Про це свідчать прочитані ним лекції в КДХІ, АН УРСР, у Спіл-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Шкарапутою, 12.06.2015.

ці художників УРСР, Клубі творчої молоді «Сучасник», у містах Прибалтики. Значна частина теоретичних праць Писанка на сьогоднішній день втрачена. З єдиної, виданої зусиллями М. Шкарапути, книги Писанка були вилучені такі розділи, як «художня абстракція», «пленер і колір», «статика і динаміка», «індивідуальне і загальне», що моли б стати ключем до пошуків для багатьох художників-нонконформістів.

Великим досягненням М. Писанка було те, що він розглядав простір картини не як повітряну перспективу чи декоративну двовимірність, а перш за все як емоційне силове поле і як середовище для прояву енергії, що створюють нові форми простору[1]. У цьому сенсі можна сказати, що теоретичний підхід Писанка був суголосий роздумам свящ. Павла Флоренського у трактаті «Іконостас» (1919–1922) та його загальновідомих лекціях «Аналіз просторовості та часу в художньо-зображальних творах», читаних у ВХУТЕМАС в середині 1920-х. Ми не беремося простежувати мисленнєву кореляцію між роздумами над природою і сутністю мистецтва Флоренського і Писанка (тим більше, що праці Флоренського не могли бути відомі Писанку раніше початку 1980-х: «Іконостас» був уперше оприлюднений у важкодоступному на той час часопису «Богословские труды» 1979-го року, лекції у ВХУТЕМАС — лише 1993-го). Водночас слід наголосити на певній паралельності цих роздумів, і з огляду на їх «автохтонність» вважати, що ставлення до будь-якого зображення з точки зору його енергетичного потенціалу (для Флоренського ікона це не твір мистецтва взагалі, це енергетичний центр, створений за допомогою мистецтва) має бути центральною категорією у педагогічній системі виховання митця. Флоренський підкреслював, що «ікона, будучи *явищем*, енергією, світлом певної духовної сутності, а точніше сказати, благодаттю Божою, є щось більше, ніж хоче її вважати думка, що видає собі атестат "тверезості", або ж, якщо цього доторкання до духовної сутності *не* відбулося, — вона не є узагалі чимось пізнавального значення»[2].

[1] *Писанко М. М.* Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. — К., 1995. — С. 8.

[2] *Флоренский П. А.* Иконостас // *Флоренский П., свящ.* Соч.: В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. — С. 447.

Георгій Нарбут. Еней та його військо, 1919, папір, гуаш, 42 × 29. Харківський художній музей

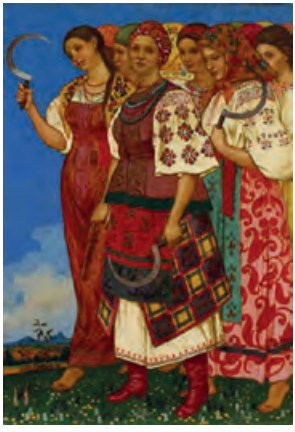
Не лише М. Писанко, але й шістдесятники М. Стороженко, Г. Гавриленко, В. Ламах вдавалися до теоретичного і практичного художнього осмислення й обґрунтування власного ставлення до явища мистецтва як такого. Зокрема, М. Стороженко через техніку свічіння нижніх шарів фарби шукав божественне світло художнього висловлювання, а Г. Гавриленко за допомогою авторської техніки штриха намагався передавати інфернальну подобу та випромінювання світла (в ілюстраціях до «Божественої комедії»[1]), — в той або інший спосіб художники прагнули переосмислити матеріальність видимого світу за допомогою авторських технік, немов роблячи щось на зразок «перекладу» з однієї формальної мови на іншу, з матеріального на метафізичне.

Теоретичні праці М. Писанка демонстрували практичні шляхи виходу з натуралістичного документального методу соцреалізму, розширювали рамки свідомості та збільшували професіоналізм художників, сприяли оригінальності й образному мисленню, уважному ставленню до традиції народного та професійного світового мистецтва[2]. Концептуальність теоретичних розробок Писанка була вагома і значима для художників-шістдестників, оскільки стала фундаментальною теоретичною основою пошу-

[1] Доктор філософських наук Ольга Петрова, зокрема, зазначає: «В 1965 р. в Україні було здійснено перший переклад «Vita Nuova». Григорій Іванович Гавриленко, ілюструючи це видання, у загальній своїй концепції примикає до школи В. Фаворського, виходить з виявлення архаїчного стилю твору. Книга починається портретом Данте на обкладинці й ілюстрована шістьма сторінковими ілюстраціями. Композиції виконано тушшю, пером» (*Петрова О. М.* «Комедія» Данте Аліг'єрі: Мистецький коментар XIV–XX століть. — К., 2009. — С. 291).

[2] *Писанко М. М.* Рух, простір і час…

ку нових шляхів втілення пластичних ідей за допомогою використання художньої національної традиції, в якій зосереджені найважливіші світоглядні концепти української культури.



Сергій Прохоров. Жниці, 1922, полотно, олія, 42 × 29. Харківський художній музей

Науковець називав помилковим шлях, що пропагує «пасивність фотокопіювання окремих сторін життя у формі тетралізованих, нудних мізансцен, не збуджуючи почуття глядача». У цьому контексті він звертався до рецензії М. Алпатова на одну з виставок, котрий гостро критикував «тифозний колір» і «розжованість» змісту творів. Уникнути оголеності ідей і тенденційності може допомогти знання прийомів і способів таких прихованих форм, як рух, асоціації, ритми і т. ін., що їх М. Писанко пропонував використовувати як практичні рекомендації художникові[1].

Узагальнюючи розробки М. Писанка, можемо відзначити його основні теоретичні концепти. По-перше, площина картини сама має ознаки композиційності; по-друге, площина картини є не тільки геометричною формою, але й енергетично-просторовою (емоційною палітрою форм простору) конструкцією; по-третє, як енергетично-просторова конструкція, вона має значеннєві відмінності верха і низу, лівої і правої сторін; по-четверте, як геометричне тіло вона має статичну дзеркальну поверхню, але як середовище — вона жива, якщо знати зони дії сил і емоційно-значеннєві зони [2].

Значний інтерес представляє регіон Слобідської України (особливо Харків і Харківщина) багатий на культурну спадщину та потужну підтримку меценатів, починаючи ще з XVIII століття[3].

---

[1] Там само. — С. 4.

[2] *Шкарапута М.* Спогади про київський Клуб творчої молоді та моїх учителів у мистецтві // Галерея. — 2008. — № 1/2. — С. 52–53.

[3] Борис Косарєв. Харківський модернізм: 1915–1931 / Уклад. М. Мудрак, В. Чечик, Т. Павлова. — К., 2011. — С. 35.

Василь Єрмилов. Ескіз упаковки цигарок, 1922, папір, картон, туш, 9 × 8,5. Харківський художній музей

Тут, на фундаменті розробок мистецтвознавців М. Макаренка, Ф. Шміта, Є. Рєдіна і С. Таранушенка, близького товариша бойчукістів, засновника європейського конструктивізму В. Єрмилова, лідера українського модернізму Б. Косарєва, а також засновника Харківської художньої школи, новатора в живописі С. Прохорова, упродовж багатьох років розвивалися тенденції, що наснажувалися впливом народного мистецтва, — авангард, конструктивізм і «національний романтизм».

Новаторство харківської школи безперечне, адже Харків до 1934-го року був столицею України, де зосереджувалися усі інноваційні течії — модерн, авангард, футуризм, кубофутуризм, конструктивізм. Тут започаткувався славетний театр Леся Курбаса «Березіль»[1]. У першій третині XX-го століття в Харкові відбувалася концентрація творчої сили й енергії, знайшли натхнення брати Бурлюки, В. Маяковський, В. Хлебніков[2], розвивався талант національно орієнтованих майстрів М. Бурачека, І. Севери, С. Прохорова. У творах харківських художників зазначені течії тісно переплелися з вітальним духом української автентики — народної ікони, орнаментами вишивки та ритуального ткацтва, а також творами українських художників-примітивістів.

Одним із самобутніх і національно орієнтованих художників Харкова був учень Рєпіна С. Прохоров (1873–1948). Робота Прохорова «Жниці» (1922), на якій зображені постаті, котрі мовби зійшли з полотен доби Ренесансу або

[1] Див.: *Єрмакова Н. П.* Березільська культура: Історія, досвід / ІПСМ НАМ України. — К., 2012.

[2] Там само. — С. 36.

Федір Кричевський. Життя (Любов, Сім'я, Повернення), 1925–1927, полотно, темпера, (триптих) 178 × 89. НХМУ

Бориса Кустодієва, була створена в період політики українізації 1920-х, на хвилі миттєвого, офіційно дозволеного «піднесення української нації». Це була своєрідна «ренесансна оптика» ідеалу України, котрий співпав з черговим етапом національного відродження і маркувався власне ідеальним концептом українського у перебігу з мотивами боттічелієвської «Весни», лицарями Георгія Нарбута та бароковими жанровими мідьоритами першодруків Лаврської інтролігаторні. У ній відбилася концептуалізація бароко — не в європейському його варіанті, а в українському. Перед створенням цієї картини Прохоров випробовував міць власного пензля у піччікато академічних портретів дівчат в українських народних строях на тлі барвистої орнаментики доби сецесії. Навколо Прохорова збиралося багато творчої молоді. 1944-го року, під час Другої світової, йому вдалося відкрити Художню школу імені Рєпіна й об'єднати творчі кола інтелігенції Харкова: авторитет митця був беззаперечним для багатьох наступних поколінь харківських художників.

Тема сакралізації української образності пронизує і творчість засновника європейського конструктивізму, трансформатора традиції В. Єрмилова (1894–1968). Брав участь у Першій світовій як учасник бойових дій у Персії, за що отримав Георгія 4-го ступеня. У 1930-ті митець викладав у Хар-

Анатолій Петрицький. Інваліди, 1924, полотно, олія, 167 × 194. НХМУ

ківському художньому інституті, повернувся до викладацької роботи лише у 1960-ті: йому «вибачили» його формалізм, в якому він був звинувачений разом з колегами — А. Петрицьким та О. Страховим. Національні риси його мистецтва сформувалися під впливом іконографії, народного мистецтва та досягнень європейського модернізму. Так, приміром, у зображенні дівчини у віночку з проекту ескізу реклами цигарок «Українка» (1920-ті) автор апелює до іконографічного образу Богоматері. Цигарки і Богоматір — звісно, не дуже вдала комбінація образів, але це було граничною ідейною формою того несумісного, що творило нову міфологію українського соціуму на тлі неукраїнського ментального ландшафту.

Спираючись на народне мистецтво, конструктивізм надав традиційній українській орнаментиці «технічного статусу», уподібнивши її до гайкового ключа або виробничого станка[1]. Можна сказати, що українськими художниками-конструктивістами була знайдена точна формула «виробничого» мистецтва — національного за суттю та функціонального, інноваційного за формою. Це відповідало завданням творення нової матеріальної реальності в дусі часу та постання модерної української нації. Але вже з початком 1930-х всі авангардні експерименти були заборонені на догоду єдиній соцреалістичній концепції.

Якщо розглядати локації нонконформізму на карті України, то доволі відособленим регіоном виглядає Одеса. Культурна геополітика Одеси розвивала кращі європейські традиції ще з початку XX-го століття. Тради-

[1] *Павлова Т.* Василь Єрмілов жде весну. — К., 2012. — С. 83.

ції «салонів» скульптора та арт-промоутора європейського та українського модернізму В. Іздебського, орієнтовані на «буржуазні» смаки Парижу митці, такі як А. Нюренберг, І. Малік, Т. Фраєрман та інші, нарешті, безумовна привабливість самого міста робили південну «столицю» України інтелектуальним центром майбутнього нонконформізму. Ці обдаровані та тонкі стилісти, прибічники вишуканого живопису сприяли зміцненню пластичної мови доби ар-нуво. Південноукраїнська школа ввібрала в себе багато стилістичних і художніх течій, які співіснували практично синхронно. На розвиток мистецтва регіону вплинули художні традиції XIX-го століття, зокрема, імпресіонізм, як-от у ліричних пейзажах К. Костанді. У той же час тут розповсюджуються тенденції ар-деко й «м'якого» авангарду, першість у якому належала М. Жуку. Не менш важливим для Одеси був розвиток пошуків у річищі «українського стилю», лідерство в якому отримав самобутній художник, дизайнер інтер'єру та меблів А. Ждаха. Значимим у формуванні традицій нонконформізму був «дух Одеси», ландшафт і морське узбережжя, виразна атмосфера історичної давнини, що додавало топографії міста відчуття особливого культурно-текстурного простору.

У 1930–1940-х мистецьке розмаїття південного регіону України змушене було адаптуватися під стандарти соцреалізму. Усі попередні досягнення, традиції авангарду та свободолюбства були знівельовані, у художньому житті краю запанував вимушений конформізм. «Ліві» митці та колекціонери, пов'язані з традиціями європейської Одеси, залишають радянізоване місто: від'їжджає В. Іздебський, який на собі відчув усю природу більшовицького активізму, вивіз свою колекцію меценат Я. Перемен, емігрували «формалісти» С. Олесевич та С. Фазіні. Але залишилися ті, що й далі були носіями неспотвореного соцреалізмом світогляду: М. Жук, Т. Фраєрман, М. Шелюто, які передавали свою майстерність студентам художнього училища.

Коли 1939-го року сталося «об'єднання» Західної та Східної України, у мистецтві почала формуватися єдина образна система, повільно наростали процеси інтеграції досягнень Лівобережжя та Правобережжя, які в наслідку призвели до злиття і дозволили природно розвиватися штучно пере-

Віктор Рижих. Футбольний матч, 1969, полотно, олія, 119 × 179. Колекція Людмили Березницької

рваним раніше процесам з національною складовою.

У повоєнний час лінія розвитку радянського мистецтва все більше віддалялася від фальші та ходульності цитатного фольклорного антуражу у зображенні національної тематики, прагнучи до пошуків свіжої антропологічної образності.

Однією з тенденцій, що об'єднала мистецькі потуги різних регіонів України, явився «суворий стиль» 1950-х. Його морфологія бере початок у творах А. Петрицького «Інваліди» (1924) та в Ф. Кричевського в третій частині триптиха «Життя» (1925–1927) — «Повернення». Їхня сувора оптика, породжена Першою світовою, покладе начало візуальності 1950–1960-х, уже по Другій світовій. Інакше кажучи, упродовж кількох десятиліть — між 1920-ми і 1960-ми — семантичний потенціал такої образності лишається невичерпним, не зважаючи на тоталітарні намагання нищення націоавтентичності на біологічному рівні, будь-якими способами: «психушками» з мокрими простирадлами, гарячими батареями центрального опалення, примусовою «терапією» та спекуляцією на розбіжності між тим, що люди чули з радіоприймачів і тим, що вони бачили насправді. Якщо розглядати репресивні дії у 1930-х щодо мистецьких тенденцій і потуг авангарду, то «суворий стиль» 1950–1960-х слід вважати за нарешті збулу конструкцію між 1920-ми та 1960-ми, що зберегла антропологічну типологію людського образу.

Поняття «суворий стиль» запропонував мистецтвознавець О. Каменський, який схарактеризував у такий спосіб творчість угруповання митців, що виступало під гаслом «правди у мистецтві» та «щирості у віддзеркаленні дійсності» і було репрезентоване на виставці «Вісім» (влітку 1961-го р.).

Іван Чибісов. В Охотському морі, 1973, полотно, олія, 79 × 120. Колекція Людмили Березницької

Ігор Григор'єв. Будівництво, 1973–1976, полотно, олія 140 × 90. НХМУ

Слід наголосити, що саме наприкінці 1940-х — на початку 1950-х виникло таке явище світового кінематографу як «італійський неореалізм», в якому у стрічках Фелліні, Антоніоні, Росселіні, Вісконті, де Сантіса та інших у динамічний спосіб карбуються ті ж суворі риси людського буття, що й — статично — у полотнах радянських художників. Відмінність лише в одному: Рокко та його брати, повія Кабірія, узагалі «маленька людина» (як «людина у куфайці» в естетиці шістдесятників) в італійському кіно репрезентує те, чого слід позбавитися, тим часом у радянському мистецтві — або оспівується як жанрова принада «методу» соцреалізму, або ж є продуктом сатири. Натомість в українських шістдесятників (М. Вайнштейн, І.-В. Задорожний, Н. Марченко, Т. Голембієвська та ін.) мотиви «суворого стилю» іконізуються, або ж виникає мотив прихованої образи або прихованої іронії (В. Бауер, М. Вайнштейн, В. Мамсіков, І. Чибісов) щодо суспільного ладу, який спричинює такі стани.

Саме «суворий стиль» у вимірі дозволеного соцреалізму відкриває ще одну передумову нонконформізму в українському мистецтві. Діалектика «суворого стилю» передбачала нечіткість, аморфність, пошук форми серед безформності. Навіть від вистояних прототенденцій 1950-х й аж до зане-

Володимир Куткін. Волго-Балт, 1988, папір, графітний олівець, 7,5 × 95,5, НХМУ

паду «стилю» у 1980-ті спостерігаємо пошук не стільки форми, скільки настрою, не стільки власне стилю, скільки мотиву оповіді, не стільки жанрової окремішності, скільки технічної довершеності.

Разом з тим, манері «суворого стилю», всупереч догматам соцреалізму, були притаманні ознаки стилістичної похмурості та стриманості, монументальність композицій на кшталт багатофігурних картин-панно з характерним грубим та узагальненим моделюванням; колорит вирізнявся домінуванням сіро-коричневої гами, з натяком на т. зв. «демократичний російський реалізм» XIX-го століття. У ньому переважали динамічний невротизм і приглушеність тонів. Для «суворого стилю» є характерною широка лінія, монументальна лапідарність форми, звернення до індустріальної поетики без патетики. На відміну від персонажу соцреалістичної картини, який втілював екстравертний позитивізм і закликав суспільство до дії в ім'я світлого майбутнього, в мистецтві «суворого стилю» домінувала цілком інша «антропологія». Це герой опісля Другої світової, персонаж мирного часу, романтизований, камерний, позбавлений індивідуальних рис.

У 1960–1970-ті виникають дві парадигми розвитку «суворого стилю». Одна з них стала відгуком на трагічні події війни (В. Задорожний, Н. Марченко), де були відчутні інспірації суворості та декоративного етнографізму (Т. Голембієвська, «Безсмертя», 1973). Інша тяжіла до традиції 1920-х з їх національною орієнтацією. Зокрема, в роботі М. Вайнштейна «Лікнеп» (1960) відчутне звернення до творчості бойчукіста В. Седляра. У побудові композиції він апелює до іконографічності «Таємної вечері».

Це дає підстави говорити про відродження перерваних традицій у творчості художників «суворого стилю» повоєнного часу, котрі культивували базові цінності української культури з сакральним компонентом[1]. Поряд із корпусом картин достатньо класичної художньої орієнтації справжня драматичність світовідчуття, далека від «ура-парадного» концепту соцреалістичного мистецтва, спостерігається у камерному, арт-хаусному варіанті. Роботи, виконані в особистісно-психологічному ключі (А. Горська, М. Вайнштейн, С. Параджанов та ін.), становлять той пласт мистецтва нонконформізму, в якому саме українські митці явили важливу екзистенційну складову перехідної доби з усіма її ознаками: нетвердістю пошуку, розмитістю ідеї, непевністю у перспективах.

Напевно, тенденції нонконформізму у візуальному мистецтві мали споріднену природу і в інших галузях мистецтва, наприклад, у літературі, особливо 1920-х (романи Ю. Яновського та В. Підмогильного), але в театральній справі (за винятком хіба що «Березолю») та кінематографі 1930–1950-х, що фінансувалися державним коштом і жорстко контролювалися, про них можна говорити з великою обережністю. Це зумовлено тим, що нонконформізм 1930–1940-х перебував у форматі «приватного виміру», залишався естетичним феноменом, і стане соціально активним у наступні десятиліття, котрі отримали окреслення «класичного нонконформізму».

---

[1] На противагу усталеній думці, що «суворого стилю» в Україні не існувало, слід навести назви творів, виконаних як програмні для цього напряму: «Геодезисти» Л. Вітковського (1963), «На місці минулих боїв. Мої земляки» В. Задорожного (1964), «Чайна» О. Заливахи (1965), «Прогулянка. Валя і Валентин» І. Григорьєва (1965), «Захисники Севастополя» В. Калуги (1965), «Продзагін» А. Наседкіна (1967), «В ім'я життя» А. Хмельницького (1967), «Комісар» В. Токарєва (1967), «Будівельники» Г. Неледви (1967), «Реліквії Бресту» В. Рижих (1969), «Війна» О. Лопухова (1969), «Лікнеп» М. Вайнштейна (1960-ті), «Думи матерів» Н. Марченко (1971–1972), «Іртишські рибалки» О. Губарєва (1976), «Солдати» С. Гордійця (1977).

Алла Горська. Козак Мамай, 1960-ті, картон, олія, 62 × 59,5. Колекція Stedley Art Foundation

«Національна форма» та «сучасний стиль» 1960-х

У словосполученні «національна форма» присутній, так би мовити, мігруючий акцент: або йдеться про національне, або про форму. Якщо акцент ставиться на національному, то мова про світоглядну складову, якщо на формі — про композиційну, жанрову, технічну тощо. За усієї умовності вживання цього словосполучення у «науковому сенсі», слід брати до уваги розбіжність між уявленнями митця і уявленнями мистецтвознавця. Для першого поняття «національна форма» має настановчий характер, для другого — імперативно-аналітичний. Якщо згадати розрізнення Адольфа фон Гільдебрандта на «форму буття» і «форму впливу», то у понятті «національна форма» акцент на слові «форма» увиразнює форму впливу, акцент на слові «національна» наголошує на формі буття. Отже, розглядати національну форму з точки зору її буття і її впливу означає робити спробу розташування у складному конгломераті мистецьких рис, явлених художнім твором, цілу систему уявлення про добу, за якої цей твір з'явився. Це дозволяє відповісти і на запитання, чому він з'явився, і на запитання, чому він не міг не з'явитися.

Стосовно європейських художників А. Б. Оліва зазначав, що історія мистецтва є своєрідним резервуаром[1], звідки вони черпають з граничною розкутістю все, що потрібно, тож виходить суміш перетікання фігуративного в абстрактне, і навпаки, матеріального в геометрине, орнаментального у зображальне (як в орнаментальному розпису Врубеля на хорах Володмирського собору), а саме розуміння мистецтва набуває вислову через наполягання на географічній (регіональній, національній)

[1] *Олива А. Б.* Искусство на исходе Второго тысячелетия / Пер. с ит. — М., 2003. — *С.* 92.

ідентичності. Саме така мотивація і супроводжувала іманентно художників-шістдесятників у їхньому прямуванні теренами формально-логічного пошуку в царині українського мистецтва, й феноменологічного — в царині української образності.

Для підтвердження цих слів звернімося до міркувань грузинського письменника Константіне Гамсахурдіа (1891–1975) щодо творчості Ладо Гудіашвілі 1958-го року: «На порозі XX століття перед грузинською літературою і живописом постало велике завдання: ми повинні були підняти своє мистецтво до рівня універсальності.

Слід зазначити, що наша література і живопис XIX століття мали дещо етнографічний характер.

У молодості грішив цим і Ладо Гудіашвілі…

Мені абсолютно чуже те захоплення, якому віддавали данину такі чудові наші поети, як Григол Орбеліані і Георгій Леонідзе. Хоча треба сказати, що у зрілому віці обидва вони захоплено оспівували істинних героїв грузинської історії»[1].

Ситуація, на якій зосередився грузинський письменник, що отримав вищу освіту у провідних німецьких університетах (ступінь доктора філософії — у Берліні; спілкувався з Т. Маном, затим, як водиться, відбув термін на Соловках і наприкінці життя став лауреатом Державної премії ГРСР імені Шота Руставелі й кавалером двох орденів Леніна), була одноманітною «спільною долею» у Російській імперії, котру Б. Савінков влучно назвав «тюрмою народів». Вихід з цієї історично складеної в'язниці у всіх народів, що в ній перебували, був так само приблизно однаковим: як Ю. Пілсудський спочатку «їхав в одному трамваї» з європейською соціал-демократією, але вийшов на зупинці «польський націоналізм», так і народи колишньої Російської імперії, рухаючись до становлення власної державності, долали шлях від самоствердження на етнографічній основі до само-

[1] *Гамсахурдиа К.* Ладо Гудиашвили / Пер. с груз. // *Гамсахурдиа К.* Собр. соч.: В 8 т. — Тбилиси, 1981. — Т. 7/8. — С. 573.

Андрій Коцка. Гуцули, 1987, полотно, темпера, 150 × 160. НХМУ

Андрій Антонюк. Хвала хлібу, 1985, оргаліт, темпера, 85 × 95. НХМУ

ствердження як рівноправної нації у родині світових націй. Відтак і форми мистецтва — як форми суспільної свідомості, — скажімо, у грузинському й українському досвіді першої чверті XX століття, мали спільні риси. У цих рисах слід вбачати дві провідні складові: національна форма, що бере начало у фольклорній традиції, та наднаціональний зміст, до якого ця форма тяжіє, як вид до роду.

Власне, після майже тотального знищення українських митців у 1930-ті та за доби воєнно-повоєнної творчої депресії, у 1960-х відбувається мовби друга хвиля інтересу до фольклорних джерел і національного самоосмислення, що вже у 1970-ті викінчилося намаганням митців «підняти своє мистецтво до рівня універсальності».

Отже, відштовхуючись од схематичного впровадження окремих етнографічних артефактів у сталий формат соцреалістичної картини, українські нонконформісти 1960-х поступово прийшли до концептуалізації національного через трансгресію фольклору, його стилістики й образності. Нова візуальна мова 1960-х, шляхом упровадження й інтеграції символів правдивої автентики, а не радянізованого пролетарського сурогату, була побудована на сакралізації образного українського контенту, переосмисленні рівня використання у візуальному мистецтві фольклору, що був офіційно

Павло Бедзір. Сільський мотив. Доярка, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 20 × 30. НХМУ

Павло Бедзір. Двоє, 1963, папір, сангіна, 19,3 × 13. НХМУ

визнаний не «пережитком провінційного архаїчно-селянського світогляду», але самостійною складовою народної творчості[1]. З метою створення нового догматичного варіанту тоталітарного мистецтва, нібито оновленого за рахунок наближення до потреб робітників і селян, у художній культурі були запропоновані нові форми пролетарської й національної естетики у спосіб їх «схрещення». З цією метою під догматичні стандарти панівного соцреалізму та сталінського ампіру із середини 1950-х підвели системні рейки «колгоспного замісу» на «суворий стиль», що спрямовували вектори розвитку «правильним курсом» та згідно з «лінією партії». Етнографізм, фольклоризм, неоромантизм стають елементами, завдяки яким, почасти, штучно стилізується фахове радянське мистецтво. У 1960-ті народність мистецтва і народництво розумілися швидше метафорично, через кристалізацію ідеї «селянського стилю» («фольклорного стилю»). Його проявом став пошук «національної форми», що проклала зворотній місток до традиції 1910–1920-х, творчості митців Розстріляного відродження, украї-

[1] *Костина А. В.* Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования. — М., 2009. — С. 177.

ського іконопису, зокрема народної картинки.

Андрій Коцка. Жінка із Колочави, 1958, полотно, олія, 79 × 97,2. НХМУ

Світоглядним орієнтиром для шістдесятників став розсакралізований і знищений радянською владою бойчукізм, що осмислював національну культуру через зв'язок з іконою та селянською творчістю як вищими формами мистецтва як такого (К. Малевич, О. Архипенко, В. Татлін, Ф. Кричевський). Одним з перших, хто звернувся до теоретичного осмислення «національного стилю», був О. Богогмазов, який у трактаті «Живопис і елементи» (1914) визначив три його складові: вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами, матеріал. Динаміку ліній, площин і барв Богомазов пов'язував з ландшафтами і географією України, що додають національного колориту мистецтву. Не менш важливу роль має характер і психіка нації, її поетичне сприйняття та розуміння природи. Не останню роль у цьому ж процесі відіграв і вихід двотомної, гарно ілюстрованої авторськими рисунками монографії Михайла Драґана «Українські деревляні церкви: Генеза і розвій форм» (Львів, 1937), що мала неабияке поширення в середовищі українських митців. М. Драґан працював над текстом цієї книжки упродовж 1925–1930-х років, паралельно вивчаючи in situ пам'ятки дерев'яної монументальної архітектури XVII–XVIII-го століть майже по всій материковій Україні.

Не зайве повторити, що позиціонування «національної форми» актуалізувалося в другій половині 1950-х і було, як не дивно, пов'язане зі сталінським гаслом: «національне за формою та соціалістичне за змістом». Дослідники сходились на думці, що підґрунтям «національної форми»

є народне мистецтво, а отже, й властива вона переважно творам художників-примітивістів. Схвально ставилися до спроб середньоазійських республік творити самобутню стилістику[1], а от «вигадування будь-якої особливої національної форми для українських художників»[2] політизувалося й відносилося до проявів «українського буржуазного націоналізму».

Одним із підтверджень цього явища може слугувати збірник наукових праць Інституту історії і теорії архітектури Академії архітектури УРСР «Архітектурна творчість», що був зданий до друку за три тижні по смерті диктатора (27.03.1953), але ж усі ідеологічні настанови лишилися, зрозумілим чином, тими самими, спиралися на «геніальні праці товариша Сталіна», зокрема, «Марксизм і питання мовознавства» та «Економічні проблеми соціалізму в СРСР». Серед авторів збірника — кандидат мистецтвознавства М. Цапенко («Про національну форму у радянській архітектурі»), кандидат архітектури Г. Логвин («Історична спільність архітектури російського й українського народів»), М. Соколов («Народність радянської архітектури»). Зокрема, Г. Логвин у приватній розмові з А. Пучковим (2000 р.) казав, що йому «досі соромно за ту статтю». М. Цапенко, якого пізніше було названо «вдумливим погромником», у конструктивно побудованій статті виділив чотири типи ставлення до національної форми. Перший: суто національні традиції («цей погляд досить часто знаходить своє віддзеркалення, наприклад, в архітектурній практиці Грузії та Вірменії»). Другий: синтез національних і загальносвітових (класичних, греко-римських) форм та їх пізніша інтерпретація (ренесанс, класицизм). Третій: ті форми, що функціонально відповідають духу сучасності (будівельна техніка, конструкції, матеріали): «у громадному будівництві Донбасу можна зустріти багато різних форм, але не таких, котрі хоча б до певної міри нагадували форми українського зодчества, вироблені у минулому». Нарешті, четвертий, — це коли «буржуазно-націоналістичне розуміння форм українського мистецтва й архітектури суперечить фактам

[1] Див.: *Зингер Е.* Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве. — М., 1962.

[2] Див.: *Недошивин Г. А.* Очерки теории искусства. — М., 1953.

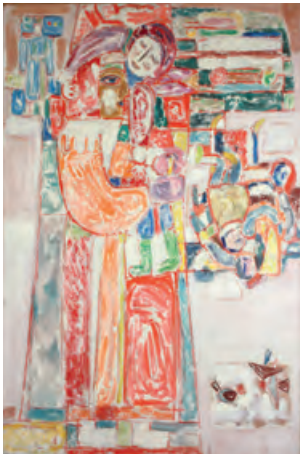
Володимир Микита. Мірка — мішання (На полонині), 1986–1987, полотно, темпера, 152 × 238. НХМУ

об'єктивної історії української культури і живиться псевдонауковою, шовіністичною теорійкою зрадника українського народу Грушевського, котрий, фальсифікуючи українську історію, тлумачив про нібито замкнений в собі, відірваний від культури російського народу процес розвитку української культури»[1], тобто коли українське взагалі не можна було уявляти осібно, без кивань у бік усього російського.

Отже, провідною настановою для розуміння «національної форми» в українському візуальному мистецтві 1960-х є насамперед «цитування» знакових символів і образів т. зв. «низового», селянського, народного мистецтва. З одного боку, йшлося про можливість відкрито й неупереджено, «доки дозволяється», сказати про національні корені, з іншого, — накреслити певний напрям, в якому спочатку можна рухатися, аби

[1] *Цапенко М. П.* О национальной форме в советской архитектуре // Архитектурное творчество: Сборник / Под ред. М. П. Цапенко; Акад. архитектуры УССР. — К., 1953. — С. 36–37, 41.

Юрій Лучцкевич. Старі, 1989, полотно, олія, 100 × 130. НХМУ



Валерій Ламах. Зима, 1960–1961, полотно, олія, 105 × 80,4. НХМУ

виконати вправу з самоідентифікації, і лишитися «громадянами світу». Як зазначає Г. Скляренко, «головним напруженням українського художнього процесу в ХХ столітті можна назвати зіткнення, з оного боку, прагнень національного самовизначення, з другого — модернізації культури, самозбереження на засадах окремішності та пошуку шляхів виходу у європейський культурний простір»[1]. Якщо зараз така модель уявляється можливою хоча б на рівні загальної ідеї, у 1960-ті вона була ідеологічно уможливлена механікою перетворення «радянського мистецтва» на власне українське. Та щойно національна форма отримувала модерні, а не етнографічні підстави, ставлення «української радянської» влади до творів такого штибу набирало політичної барви і спричинювало ідеологічний тиск.

Разом з тим, посилаючись, зокрема, на «типологію Цапенка», слід застерегти, що як, приміром, «суворий стиль», по-суті, не є стилем у класичному розумінні, а формою карбування повоєнної депресії, так і «наці-

[1] *Скляренко Г.* На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття. Збірник статей. — К., 207. — С. 21.

ональна форма» не є, по-суті, власне національним конструктом зі сталими ознаками. «Колір і форма не оформлюють нічого, а лише прагнуть виразити потаємну силу відчуттів <…> Ми бачимо, що у всіх предметних вираженнях живопису живопис форми не має, оскільки відтворена форма — не форма, а вираження живописного відчуття»[1]. Цю тезу Малевича можна підкріпити посиланням на концепцію А. фон Гільдебранда[2]. Національна форма, як і будь-яка мистецька форма, надає можливість для розрізнення зорових і рухових, площинних і глибинних уявлень на рівні, з одного боку, просторового уявлення як «зчитування» сутності в зображеному явищі, з іншого боку, світоглядного уявлення про те, як суспільно-культурне явище може бути репрезентоване художником за *сутністю* національного. Цю сутність митці шукали через реабілітацію загального принципу «народної картинки», з'єднаної з прийомами «високого» мистецтва, до якого апелювали майстри XIX — початку XX століття; композиційні й сюжетні схеми та образи художників згаданого періоду стають іконографічними наративами. Архетипи і легенди, що передавалися з вуст в уста, події і герої національної історії, що репрезентувалися через радянський ідеологічний контрафакт, іконографія народної картинки, яку можна було потаємно побачити лише у запасниках музеїв, мотиви дівчини-покритки (незаміжньої матері), святково-обрядові «дійства», що збереглися у традиції хіба що Західної України, поезія Шевченка, читання якої завжди ставало політичною акцією на ті чи ті роковини, мотиви українських народних пісень, що лунали переважно у неміських ландшафтах, — на цьому будувалися міфопоетичні пошуки другої хвилі «українського стилю» 1960-х, що — за усієї ідеальності, привабливості й виразності того часу, — все ж перебував у опозиції до прихованого демонізму доби.

---

[1] *Малевич К. С.* Форма, цвет и ощущение // *Малевич К. С.* Чёрный квадрат: Манифесты. Декларации. Статьи. — СПб., 2014. — С. 77–78.

[2] Див.: *Гильдебранд А. фон.* «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей. О Гансе фон Маре / Пер. с нем. — М., 1991.

Тетяна Яблонська. Лебеді, 1966, полотно, олія, 105 × 129. НХМУ

Так, Тетяна Яблонська (1917–2005), яка тривалий час вважалася «іконою» соцреалізму, відходить від декларативності й етнографізму («Весілля», 1963) в бік камерних, часом медитативних лаконічних рішень із складними стилістичними поєднаннями «світлокольорового еталону» закарпатської школи, сакральних основ народної творчості та досвіду європейського модернізму в особі А. Матіса та Ф. Леже («Лебеді», «Наречена», 1966 р.). Її портрети солдатських вдів, так само, як і «Мезенські вдови» В. Попкова або ж загальновідомі образи персонажів К. Кольвіц, Ф. Мазереля, П. Пікассо та інших митців, які намагалися вбачати в людстві загальнолюдське, а не знеособлене, — з одного боку, можна вважати «після-хлібною» віддушиною, з іншого, — прагненням через містерію соцреалістичного дискурсу

Тетяна Яблонська. Життя продовжується, 1971, полотно, олія, 200 × 230. НХМУ

показати його зворотний, фольклорний бік, «людський, надто людський». Не можна полишати без уваги й того, що її програмний «Хліб» (1949) був не лише «шедевральним стовпом» соцреалістичної доктрини в образотворчому мистецтві, але — з суспільно-громадянської точки зору — давав можливість Тетяні Нилівні, двічі лауреату Сталінської премії, упродовж всього її творчого життя виступати в ролі своєрідної берегині, якій дозволялися різного роду модерні відхилення від соцреалізму, і бути гарантом свободи творчого пошуку у колі передовсім молодих українських митців.

Скульптор і живописець Іван Гончар (1911–1993), володар однієї з унікальних колекцій української старовини, повертаючись до досвіду художників XIX — початку XX століття, у серії робіт «Українські народні типажі в міс-

Сергій Параджанов. Кучер сина, 1960-ті, тканина, фотографії, шкіра, засушені едельвейси, мережива, волосся Сурена, 55,5 × 37. Музей Сергія Параджанова у Єревані

цевих національних строях другої половини XIX — початку XX століття» з документальною точністю відтворює обряди, традиції й костюми всіх регіонів України. Для цього він використав складений на основі власної колекції альбом «Україна й українці», де розміщені унікальні фото, типажі, замальовки вишивок, ткацтва, розписів, одягу, церков понад сотні сіл із різних регіонів України. Хоча форма у творчості Гончара зберігала традиційність, сам підхід до систематизації національних ознак побуту мав би стати основою для подальшого самостійного пошуку в галузі національної форми.

Зі слів Василя Перевальського (нар. 1938), «національна форма не може бути упорядкована на усі часи, тут не може існувати жодних трафаретних рішень. Творення національної форми може сприйматися дещо штучним, декларативним заняттям. Але якщо ставити собі таке завдання, то це, природно, спонукає до вивчення того, що вже зроблено, і тоді — хочеш чи ні, — досвід попередників впливає на підсвідомість художника, починає нуртувати в тобі інакше, ніж коли б ти цього не знав, і тоді, звичайно, що відсвіт того, що не можна висловити словами — національного, — обов'язково буде в мистецтві»[1]. Тобто, ідеал національного базується на зверненні до константних ідеалів нації. Структуризація формалістичних елементів у його творах відбулася шляхом пошуку організації ритміки, площинних рішень, «силових» моментів ліній і плям, сукупність яких і є, за словами митця, «формалізмом на національній основі».

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з В. Перевальським, 12.09. 2015.

Василь Перевальський. Мати молодая. Ілюстрація до збірки «Українські народні пісні про кохання», 1968, дереворит, 15,8 × 12. Власність митця

Василь Перевальський. Приїхали три козаки. Ілюстрація до збірки «Українські народні пісні про кохання», 1968, дереворит, власність митця, 15,8 × 12. Власність митця

Зрозуміти логіку суджень художника можна лише за допомогою з'ясування істотної відмінності українських народних «пісень про любов» від інших фольклорних жанрів. Відсутність конкретики місця і дії, тобто перебування закоханих героїв у якомусь абстрактному просторі, метафори, паралелізми, символіка, знаковість, відсутність портретних характеристик, а лише почуттєве сприйняття реальності, — усе це диктувало і засоби виразного. Відмова од етнографічних елементів, категорична площинність композиційних рішень, відсутність тональних переходів, лінеарність і підтонування площинним штрихуванням «гребінки». Ілюстрації В. Перевальского не документалізують орнамент буквально: саме зображення перетворюється на орнаментальну форму. Необароковість форми ілюстрацій до збірника «Українські народні пісні про любов» (1968), підкреслена плавністю та грайливістю лінійної ритміки, відсилають до малюнків народних майстринь — Є. Прибильскої та Г. Собачко-Шостак.

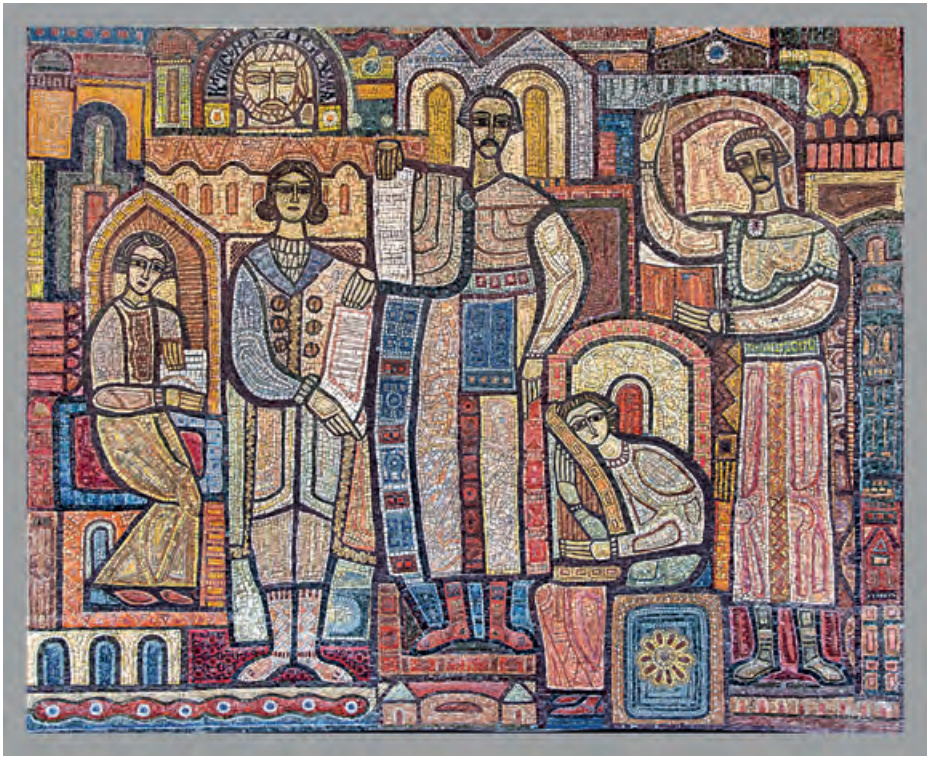
Найліпший український шрифтовик, каліграф, художник-графік Василь Чебаник (нар. 1933) вважає, що «шрифт — це візуальне зображення мови символами, що пластично співпадають з особливостями мовної мелодії і, як органічне ціле з мовою, живляться одним корінням з глибини історії <…> Наша мова володіє багатою традицією первозданного кириличного письма, що існує тільки в пам'ятках культових канонічних творів православ'я <…> Як самостійна держава — Україна повинна володіти всіма символами державності і, перш за все, державною мовою з відповідною цій мові графічною абеткою <…> Новостворена національна абетка у цей несприятливий для існування української мови час стане надійною резервацією, де мова збережеться навічно, ще й позбудеться ознак вторинності й неповноцінності»[1]. Форма накреслення літер будь-якої абетки, як правило, випрацьовувалася десятиліттями: скажімо, гарнітура «Таймс» початково призначалася лише для набору центральної британської газети, гарнітура «Баскервіль» — лише у одному англійському видавництві, гарнітури «Академія» або «Лазурський» — для російських видань наукового та мистецького профілю, гарнітура В. Хоменка (1967) — для української й російської абетки, якою на початку 1970-х набиралися книжки у видавництвах «Будівельник» і «Мистецтво». Отже, за формою накреслення гарнітура В. Чебаника, що створена виключно для української абетки, щонайтісніше пасує мелодиці української мови, а відтак закарбовує у графічний спосіб форми її національної інтонованості.

Художник книги Віталій Мітченко (нар. 1947), який у 2000–2007-му роках брав участь у розробці дизайн-концепції оформлення серії ексклюзивних видань «Духовна скарбниця Православ'я», є автором оформлення українських перекладів Р. Роллана, Дж. Г. Байрона, Л. де Камоенса, шеститомника В. Шекспіра, видань М. Гоголя, Лесі Українки, І. Драча, Д. Павличка та ін., звертався до мотивів національної барокової традиції, пере-

[1] Василь Чебаник: «Український шрифт повинен стати візуальним зображенням української мови, її чарівної мелодії» // https://forte4na.wordpress.com/

Віктор Зарецький. Київські князі, 1960-ті, папір, темпера, 60 × 65. Музей шістдестництва у Києві

осмислюючи їх на європейських кшталт. Приміром, твори Петра Могили, випущені видавництвом «Фенікс» в ошатному поліграфічному варіанті (з футляром), мають усі декоративно-графічні ознаки семантичного ореолу архітектури українського бароко у перебігу з бароковою друкованою продукцією типографії Києво-Печерської лаври. Постмодерне використання необарокових мотивів у строгій книжковій формі, з якісним поліграфічним виконанням, свідчить про поєднання творчого задуму В. Мітченка відтворити давній текст сучасними засобами та прагненням друкарні зробити це на периферії європейської культури друку. Такий приклад «національної



Микола Стороженко. Києво-Могилянська академія, 1968–1970, мозаїка.
Інститут теоретичної фізики НАН України

Микола Стороженко. Львівське Ставропігійне братство XVI–XVII століття, 1968–1970, мозаїка.
Інститут теоретичної фізики НАН України

Микола Стороженко. Григорій Сковорода, 1968–1970, мозаїка. Інститут теоретичної фізики НАН України

Микола Стороженко. Феофан Прокопович, 1968–1970, мозаїка. Інститут теоретичної фізики НАН України

Микола Стороженко. Швайпольт Фіоль, 1968–1970, мозаїка. Інститут теоретичної фізики НАН України

Микола Строженко. Максим Березовський, 1968–1970, мозаїка. Інститут теоретичної фізики НАН України

форми» може бути віднесений, так би мовити, до п'ятої умови «типології Цапенка»: метасинтез традиції, класичності, функційності й європейської ультрасучасності виконання.

У творах українських нонконформістів слід вбачати і номадизм бойчукістів, що кочував, немов скіфи степами давньої України, полотнами, фресками і мозаїками, — наприклад, Миколи Стороженка (1928–2015). У мозаїках «Осяяні світлом» в Інституті фізики АН УРСР він звернувся до українського варіанту романтизованого неовізантизму, тим самим «пошепки» впровадивши бойчукістський неовізантизм в українську мистецьку практику 1960-х. Як відомо, модерна українізована візантика знайшла втілення ще в монументальних композиціях художників початку XX століття — М. Сосенка, Ю. Буцманюка[1], а також у форматі цілісної школи українського монументалізму Бойчука. Власне, у творчості Стороженка відбувається не лише повернення до принципів школи монументального живопису 1920-х, а й пристосування цих принципів до часу, що не передбачав ані візантизму, ані бойчукізму.

Серед полісемантичних, часом провокаційно-експресіоністичних колажів художника та режисера Сергія Параджанова (1924–1990) зустрічаються пошуки з використанням насичених граней української фолк-традиції. Один з таких творів — «Кучерик сина» (1960-ті), де автор звертається до дохристиянського обряду «постригу» волосся, що увійшов у традиційну українську родинну обрядовість, — не епатуючий, але інтимізований і втаємничений. Ще більшу міру інтимності й утаємниченості — у тому числі від радянських контролюючих органів — репрезентують програмні фільми, зняті Параджановим-режисером: «Тіні забутих предків» (1964), «Київські фрески» (1965, зберігся у фрагментах) та «Колір граната» (1969). Метафорична мова, що поєднує його шедеври 1960-х, споріднена в чомусь зі стилістикою фільмів А. Тарковського, одначе кінострічки українського мит-

[1] Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво XX століття. — С. 65–67.

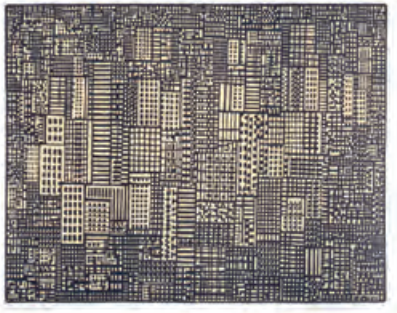
Анатолій Сумар. Вікно з кактусами, 1960,
полотно, темпера, 61,5 × 58.
Власність родини митця

Анатолій Сумар. Тераса, 1959,
полотно, темпера, 85 × 83.
Власність родини митця

ця сповнені такої енергетики, почерпнутої з культурної аури національних материків (Львівщина, Буковина, Закарпаття), що виводять авторську думку у простір європейської кінематографічної традиції. Це дозволяє, до певної міри переконливо, поставити параджанівське кіно поряд з найкращими зразками італійського неореалізму, французької «нової хвилі» та російських фільмів А. Тарковського, М. Калатозова, М. Хуцієва, В. Шукшина. Вироблений у фільмах цих (та інших) майстрів іконографічний канон, в якому національне поєднувалося із загальнолюдським, талановито втілювали виконавці головних ролей: І. Миколайчук, Б. Ступка, М. Гринько, Д. Баніоніс, Ю. Ярвет, Б. Брондуков та ін.

Характер міської культури нонконформізму та сприйняття національної форми «урбанізованим» митцем можна простежити у творах київського художника Анатолія Сумара (1933–2006). Якщо більшість шукала національне у селянських «апокрифах», Сумар, окрім живопису, займався дизайном іграшок, шукав свій орнамент у візуальних атрибутах міста. Його живопис схожий на декоративний килим, зітканий з елементів, що становлять «міську автентику»: ліхтарі, балкони, вікна та кактуси на під-

Анатолій Сумар. Вулиця Леніна, 1959, полотно, темпера, 65,5 × 110. Власність родини митця



Леопольд Левицький. Велике місто, 1968, папір, лінорит, 24на31,5. НХМУ

віконнях (улюблені «квіти» митця). Так, його картина «Тераса» сповнена цікавих персоніфікованих асоціацій: людина «планетарного масштабу», яка не уміщається на терасі, тримає в руках книгу, що символізує будинок. Ця робота, як найхарактерніша для Сумара, дозволяє казати про своєрідний «міський стиль» нонконформізму 1960-х.

Міський характер мистецького нонконформізму дає підстави вести розмову про «сучасний стиль», що найперше був пов'язаний із позиціонуванням урбаністичної автентики зокрема.

Власне, сучасність у мистецтві — це проблема сприйняття, що залежить від суті та гостроти погляду на час і його поточні події; уміння віднаходити правильну дистанцію і позицію, що дозволяє зрозуміти епоху і описати її виразними засобами.

Європейські інтелектуали ще з початку XX століття намагалися пояснити природу сучасного в мистецтві, пов'язуючи її перш за все з «відмиранням» класичної художньої мови та появою на авансцені абстрактного живопису. У праці «Революція сучасного мистецтва» (1955) Х. Зедльмайр визначив сучасність як категорію історичну, пов'язану з нечуваною революцією, що свого часу знайшла віддзеркалення в мистецтві. Прагнення знайти адекватну часові художню мову на Заході привело до експансії форм, матеріалів, контекстів у художню творчість, далеких від класичних структур мистецтва. Діалектика революційних пошуків інновацій на Заході починається

вже з появою адекватної альтернативи модернізму у вигляді нових художніх практик — перформенсу, хепенінґу, концептуального мистецтва та мінімалізму. Для мистецтва стає характерним таке позиціонування сучасності, що позначене потребою виходу за межі картинного простору та залучення у свою орбіту безлічі маргінальних для традиційного мистецтва феноменів, що раніше зовсім не ідентифікувалися з мистецтвом як таким.

Якщо на Заході мистецтво активно й радикально поривало із традиціями, з історичними нормами й правилами (хоча й не відкидало їх повністю, творячи, за Октавіо Пасом, нові міфи замість старих), — в Україні проблема «сучасного стилю» була пов'язана не лише з інноваційністю, але з інерційністю художніх практик. Критичні умонастрої 1960-х врешті вилились в культурну стратегію, що поставила наріжну проблему балансу між функціональною і функціоналістською валентністю та національною оптикою.

Головною складовою «сучасного стилю» є, зрозуміло, його *сучасність*, що передбачало конструктивність та динаміку (рух) форм. Другою образно-пластичною складовою була *художня форма*, що користала з народного мистецтва, його стилеформальної традиції, принципів композиції та кольору. Нарешті, третьою, не менш важливою складовою було не лише опанування традиційних технік (енкаустика, мозаїка, вітраж, майоліка, кераміка, гобелен, декорування соломою, емаль, різьблення), а й *удосконалення технологій*, що припускали співтворчість художника з технологами й інженерами, а також майстрами народного мистецтва — носіями традицій.

Залишаючись у просторі традиційної картини, натуралістичній офіційній зображальності митці протиставляють більш активну й експресивну художню мову, що почала інтегруватися в тіло традиційної радянської картини. Дискусію на тему новаторства розпочала стаття Н. Дмитрієвої «До питання про сучасний стиль у живопису» (1958)[1]. Як зазначає

[1] *Дмитриева Н.* К вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. — 1958. — № 6. — С. 9–10.

Ю. Герчук, однією з найбільш гострих у мистецтві періоду «відлиги» була проблема пошуків стилю, що покликалися усе більш резонувати з соцреалізмом у спосіб експресії і лаконізму художньої форми. «Саме ж поняття сучасності отримало особливу ціну в суспільстві, що почало усвідомлювати відставання від світового рівня культури, економіки, способу життя. Між тим категорія стилю мала невисокий статус в офіційній художній ідеології і до радянського мистецтва не додавалася (активно стверджений "соціалістичний реалізм" вважався "методом", а не стилем). Рисами нового стилю апологети його вважали узагальненість і активність образотворчої форми, лаконізм і експресію, гостроту контрастів»[1].

Отже, «сучасний стиль» розповсюджувався на усю царину матеріальної культури та підвищував естетичний статус усіх видів мистецтв, формував предметно-просторове середовище засобами дизайну — від організації до декорування суспільного і приватного простору[2].

Плідним у становленні «сучасного стилю» був взаємозв'язок архітектури і прикладних мистецтв. У 1960-ті митці повернулися до стилізації ресторанів під млини та мисливські будиночки, готелі декорували у народному стилі. Одним із таких цікавих досвідів було оформлення ресторанів «Вітряк» (архітектори А. Добровольський, Г. Добровольська, В. Соченко, художники В. Зарецький, А. Горська), «Курені» (архіт. А. Добровольський, худ. Л. Миронова), «Світлиця козака Вуса» (худ. М. Шкарапута), «Млин» (архітектори О. Малиновський, Л. Берлінська), «Дубки» (архітектори В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць, художники А. Гайдамака, О. Миловзоров, Л. Міщенко) та ін. Потрібно відзначити, що проектування ряду сільських будівель в «українському стилі» (наприклад, у Великих Сорочинцях) або земських шкіл із яскраво вираженими національними рисами (у Западинцях, Бодакві, Пісках), які породили низку запозичень в інших областях України — на Черкащині, Київщині, Миколаївщині, побутувало ще на

[1] *Герчук Ю. Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962. — М., 2008. — С. 21.

[2] Там само. — С. 22.

Готель «Либідь». Інтер'єр великого залу ресторану з гобеленом,
Київ, 1970, архітектор Н. Чмутіна

Готель «Дніпро». Декоративне пано залу ресторану з тарілками, розписаними за народними мотивами,
Київ, 1965, архітектор Н. Чмутіна

початку XX століття. До цієї практики, відроджуючи традиції національної формотворчості, звернулись українські шістдесятники через майже півстоліття після завершення стилю модерну на наших теренах.

Спроба шістдесятників створити національно-гармонізований образ урбаністичного середовища за допомогою звернення до традиційних рустикальних мотивів — в інтер'єрі готелів, ресторанів, кафе — виявилася недовговічною. Відбулася зміна курсу в архітектурі — від сталінського ампіру країна стрімко перейшла до хрущовського раціоналізму, а отже, в соціальному сенсі, й до суспільного індиферентизму[1]. Головним завданням того часу було будівництво масового доступного житла з невибагливим, мінімізованим комфортом. Наш повоєнний стиль був позбавлений візуального сприйняття і унікальності, саме через те пристосування мозаїк до баналізованих архітектурних форм саме по собі було онтологічно конформістським: типові будинки радянських шкіл, ресторанів, кафетеріїв, вестибюлів поліклінік і лікарень, громадських споруд унеможливлювали пошуки шляхів синтезу мистецтв. Це було скоріше монументально-декоративне «пристосуванство», що не могло не відбитися і на якості самих монументальних творів. Панівну форму тодішньої ідеології щодо синте-

[1] Див.: *Пучков А. О.* Стильоспадкоємність радянської архітектури (1920-ті — початок 1990-х): Спроба побудови соціальної матриці // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: У 2 кн. / ІПСМ АМУ. — К., 2006. — Кн. 2. — С. 92.

Карпатська зала ресторану в готелі «Інтурист», Львів, 1969, архітектор В. Дроздов

Центральна зала ресторану «Млин», Київ, 1967, архітектори О. Малиновський, Л. Берлінська

зу мистецтв висловив доктор архітектури В. Ясієвич: «Одна архітектура не спроможна сформувати сучасний соціалістичний стиль. Інтер'єр кожного будинку включає крім архітектурної оболонки комплекс предметів, що повинні мати єдині стильові риси. На заводі — це верстати, в громадських і жилих спорудах — меблі, предмети побуту»[1]. Загальну зрівнялівку речей, ідей, людей, їхніх приватних обставин і характерів було визнано за принцип, якому — як опозиційний — не міг не бути протиставлений зумовлений здоровим глуздом принцип дотримання унікальності серед одноманіття. Причому одноманіття було нав'язуване, а унікальність — природною. Так, українському архітектурному і художньому нонконформізму 1960–1970-х був особливо близький так званий «муралізм» мексиканської школи з прямолінійними обрисами форм і прагненням наочною мовою вхопити дух сучасної епохи. Недоконані бойчукістами імпульси взаємозбагачення з мексиканським мистецтвом, у 1960–1970-ті проросли на новому, вже підготовленому попередниками ґрунті. Там вони знайшли пафос національного героїзму і монументальний декоративізм, а на українському ґрунті були доповнені імпульсами народної творчості.

[1] *Ясієвич В. Є.* Про стиль і моду (архітектура, меблі, одяг). — К., 1968. — С. 126.

З початком 1990-х ресторани й готелі в рустикальному стилі, створені у 1960–1970-ті, стрімко переформатовувались, а так звана «модернізація» архітектурного середовища скоріше нагадувала вандалізм нових власників, які руйнували базові основи національного мистецтва: ресторани і кафе зачинялися, готелі змінювали стиль оформлення інтер'єру[1]. Відбувалася певна стандартизація національного у найгірших його проявах: поняття «євроремонт» як ознака сучасного стилю оздоблення інтер'єру було некритично перенесене начебто з Європи, де такого явища не існувало. Як не існувало у США в 1940–1950-х т. зв. «стиляг», що були явищем винятково радянським, столично-московським, з хибними уявленнями «хлопчиків-мажорів» із забезпечених родин радянських можновладців про «західне життя». Так, у готелі «Русь» з'явилася «венеційська зала», а гобелени, виготовлені на фабриках Гуцульщини і Решетилівки, зникли безвісти. Там-таки було знищено керамічне панно «Київська Русь» Г. Севрук. Синхронно видозмінювався інтер'єр залу-ресторану в Будинку кіно, авторство якого належало Б. Любичу. Так само було демонтовано декоративне панно в київському кафе «Одеса». У готелі «Мир» були знищені високохудожні панно з металу А. Гайдамаки, у магазині «Казка» — розписи народної художниці М. Тимченко. Крім того, у Чорнобилі були понівечені, по-варварському розідрані на шматки гобелени І. та М. Литовченків, а також знищено розписи цих художників на фасаді культурного центру. Поступово багато архітектурних об'єктів, оформлених у дусі національної стилістики, було втрачено. Як не дивно сказати, але книжка Н. Гассанової «Текстиль у дизайні інтер'єру», видана 1987-го року, лишається мартирологом текстилю, яким оздоблювались інтер'єри громадських будівель у 1960–1980-х: його можна зараз побачити лише в цьому виданні.

---

[1] Див.: *Каракис И. И.* Интерьеры общественных зданий Украины / КиевЗНИИЭП. — К., 1975.

Федір Тетянич. Кошовий отаман Військa Запорізького Іван Сірко, 1966, полотно, олія, 180 × 250. НХМУ

«Стиль з половиною»: 1970-ті — початок 1980-х

У 1970-ті — на початку 1980-х нонконформізм стає традицією з власним минулим і теперішнім, явищем «правової презумпції» художнього життя України як окремішнього від інших форм життя, і не лише України. Мистецтво виходить за рамки традиційної етнокультури, локальний та інтернаціональний контексти шукають точки перетину.

Відчуття вторинності, втрата впевненості й ослаблення соціальної мотивації — ось головні маркери 1970-х, що «залізною завісою» відокремили УРСР від Заходу, де вже давно відбувся радикальний поворот до постмодернізму з його «високими» технологіями. Не дивлячись на окремішнє членство УРСР (і Білоруської РСР) в ООН з 1945-го по 1991-й рік, це аж ніяк не впливало ані на політичну окремішність тодішньої України, ані на її мистецьку самостійність.

З позиції розуміння сучасного мистецтва, йдеться не стільки про вторинність самих митців, як засобів зображальності, що вони їх шукали у доступних на той час традиційних техніках і технологіях. Ідеологічна обмеженість, відокремивши Україну від світу, призвела також до технічної та технологічної обмеженості, адже саме технології стали мовою і засобом постмодернізму. Кристалічні решітки з пофарбованої ангобами глини у виконанні львів'ян Т. Левківа та І. Франка схожі на запізніле «виколупування» актуальності в старих засобах виразності, адже нові технології були просто недоступні. До аналогічних вправ вдавалися київські художники А. Рибачук і В. Мельниченко, котрі по закінченню КДХІ поїхали набувати творчого досвіду на о. Колгуєв.

Але саме з цього часу поступово здійснюється повільний вихід за межі неотрадиціоналізму; національне не розглядається як винятково регіональне, але позиціонує себе як відкрита система, здатна сприймати,

переосмислювати і перетравлювати будь-який життєвий матеріал. Один з митців відгукувався так: «Інтернаціональним контекстом дуже цікавлюсь і люблю з друзями мріяти про його місце. Ці розмови і мрії якраз і є тим, що складає локальний контекст»[1]. Тобто, митці почали шукати образ національної культури серед інших культур, синхронізувати свої пошуки з загальносвітовими. І позиція, і метапозиція митця у системі культури, кожна по-своєму, змінюють самі основи та характер художніх пошуків. Митець демонструє здатність виходу за межі замкненої системи, в бік культурних рефлексій та широкого розуміння європейського художнього тла. У контекст українського мистецтва поступово прийшли арт-практики постмодерного живопису: колаж, асамбляж, палімпсест. У експериментальному художньому просторі з'являється «метафізичний синтетизм», поп-арт, до яких згодом приєдналися концептуалізм і гіперреалізм. Відбулася переорієнтація на інші стилі в мистецтві: імпресіонізм, модерн, символізм, авангард, сюрреалізм, американський реалізм. Така переорієнтація змістила вектори зацікавленості процесами переосмислення традиції й ставленням художника до неї.

Саме з 1970-х починається еволюція синхронних полістилістичних пошуків у візуальному мистецтві різних регіонів України. Художники експериментують в галузі інсталяцій, звертаються до практик постмодерного мистецтва. Пошуки в річищі національного поступово відходять від ретроархаїзуючого проективізму народності: якщо шістдесятники розуміли стосунки з історією та традицією ідилічно, суто візуально, спрощено, то в художніх арт-практиках 1970-х проблема національного постає у метафізичному ключі, із нагнітанням смислів, контекстними наворотами, репрезентацією ідіоматичного ставлення до власних творів і, через них, — до реального життя з його неочікуваними й очікуваними примхами й загальною химерністю.

---

[1] *Тупицин В.* «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. — М., 1997. — *С.* 38.

Тетяна Яблонська. Юність, 1969, полотно, олія, 150 × 165. НХМУ

Завдяки зрушенням у мистецькій свідомості, що були зумовлені згасанням хрущовської відлиги і настанням брежнєвської упередженості з маргінальною реставрацією ідеї сталінізму, у 1970-ті мистецтво «українського модернізму» переходить, так би мовити, у «класичний» формат, і починається стадія рефлексії та саморефлексії на тему художніх опцій попередніх епох. У цьому сенсі картина Т. Яблонської «Юність» (1969) може бути трактована як маніфест часу, в якому кожна людина лишається на самоті і з собою, і з Богом, і… з озером. Саме поставою такого штибу мистецтво доби демонструє стан «катастрофічного продовження мистецтва

В майстерні Ади Рибачук, Володимира Мельниченка, 2016, фото Лесі Смирної

минулого»[1], рухається шляхом створення персональних «світів», що дозволяє говорити про начало (або ж легкий натяк) становлення вже нового — постмодерністського — вектору мистецтва в українському контексті.

Говорячи про 1970-ті в українському мистецтві, можна скористатися вичерпним визначенням Б. Гройса «стиль з половиною»[2]. Лише з початку 1980-х сформується та художня мова, що дозволить у подальшому вести розмову про появу стратегічних програм розвитку національного мистецтва, таких, як «Межа зусиль національного постеклектизму», художніх об'єднань із власною філософією бачення національного («Живописний зоповідник», «Паризька комуна») та ін. Ці арт-гурти опановували локальну проблематику мистецтва України, використовуючи міжнародний загальновживаний і опрацьовано виважений культурний тезаурус. Деякі філософи та культурологи, такі, як Х. Р. Де Вентоста, О. Калабрезе, назвуть цей постмодерний відрізок «епохою необароко». Вони вважали, що саме цей термін най-

[1] *Оліва А. Б.* Культурний номадизм та діаспора / Пер. з італ. — К., 1996. — С. 4.

[2] *Groys B. A.* Style and a Half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism // Socialist Realism without Shores / Rd. by Th. Lahusen and Ye. Dobrenko. — Duke Univ. Press, 1997. — P. 76–90.

краще, вичерпно вбирає в себе «дух часу»[1], і крім бароковості (причому, доволі умовної стосовно справжнього бароко як авторитарного стилю французького абсолютизму XVII–XVIII ст.) у цьому часі немає нічого. З такої точки зору, на наш погляд, навряд чи до кінця прийнятної, можна казати не лише про бароковість, а й про візантійщину в сенсі її подвійних стандартів моральності, атмосфери загальної підозри, взаємної недовіри, замішаної на етикетній вишуканості стосунків, абсолютній ввічливості на вищих щаблях влади і церкви, удаваній лояльності, «сталінізмі» управління, а також усіх інших вадах, що притаманні добі, котра була замкнена на саму себе і непохитна в ідеологічних конструктах упродовж століть. У нашому ж випадку йдеться не про століття, а про десятиліття, і через те барокова візантійщина[2] українського мистецтва 1970-х виглядає більш опукло.

Любомир Медвідь. Хлопчики з колесами I, 1971, фанера, полотно, темпера, 64 × 100. Приватна колекція

Зауважимо, що 1970-ті стають часом занурення митця у власні індивідуальні програми, стилістичні концепти, світоглядні переконання, іноді — виразну демонстрацію достеменно енциклопедичного знання стилів.

---

[1] Див.: *Calabrese O.* L'eta neobarocca. — Roma ; Bari, 1987.

[2] «Візантинізм, візантинизм, візантійщина — різновид державно-правової форми, при якій правлячою елітою усвідомлено обмежується розвиток в суспільстві ідеї справедливості на користь ідеї влади, у зв'язку з чим державно-правові інститути, що втілюють одну ідею, навмисно знищуються і, навпаки, формуючи іншу, — посилюються. При цьому церква не лише своїм авторитетом санкціонує такий державно-правовий порядок, але і відмовляється на користь держави від здійснення догматичної функції, функції церковного устрою, залишаючи за собою лише прерогативу молитви за імператора»: http://alex-kozl.livejournal.com/232652.html. — Дата доступу: 17.03.2016.

Ернест Котков. Дитинство, 1966,
полотно, олія, 68 × 45.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

Юрій Луцкевич. Нелєдва, 1980,
полотно, олія, 102 × 118.
Приватна колекція

Спадковість тривалих авторських напрацювань в європейському, американському та російському мистецтві, а також їхня пересадка на національний ґрунт створили ситуацію на кшталт ретрансляції національних «світів» та «образів» П. Філонова, К. Малевича, Г. Клімта, С. Далі, Е. Уайєта, З. Серебрякової, М. Венеціанова, М. Шемякіна та ін. Звернення до широкого кола форм і традицій у змісті та формі мистецтва поновлювало раніше заборонені історичні стилі й течії. Характерним в цьому сенсі є ідіоматичні, каверзно-психологічні пошуки художників Т. Яблонської, В. Зарецького, Г. Севрук, В. Рижих (Київ), Л. Медвідя (Львів), В. Макаренка (Дніпро), Л. Яструб, В. Маринюка (Одеса).

1970-ті стають немовби трампліном для стрибка українського мистця у постмодернізм. Це як у басейні: вишка є, воду налили, але плавці, ще побоюючись осягати висоту і глибину, все ж таки насмілюються дивитися згори вниз і вважати, що вода і є їхньою природною стихією. Творча практика окремих художників демонструвала полярність мистецьких критеріїв, створюючи платформу для змішаних конфігурацій західних тенденцій. Тож зупинимося на деяких найбільш виразних мистецьких ознаках часу.

Багато художніх творів 1970-х можна об'єднати поняттям *повсякденність* в її аналітично піднесеній інтерпретації. Художники надихались враженнями оточуючого світу: місцем, типажем, ситуаціями. У той же час полотна зберігали конструкцію традиційної жанрової картини, тіло якої, немов молоденький хамелеон часу, набувало пластичних і кольорових новацій, але ж мімікруючи під ситуацію зовсім не по-хамелеонському. Можна відзначити твори камерного звучання — О. Орябинського «У ванній» (1971), А. Чичкана «Мікрорайон» (1971), З. Лєрман «Портрет майбутньої матері» (1973), стилістичний корпус яких вписується у контекст «тихого модернізму» з його латентними інтонаціями побутовості, «невисоким летом думки», але із затишністю і належними уявленнями про доместікацію.

Володимир Стрельников. Без назви, 1983, дошка, олія, 60 × 50. Колекція Катерини Луньової та Володимира Недранця

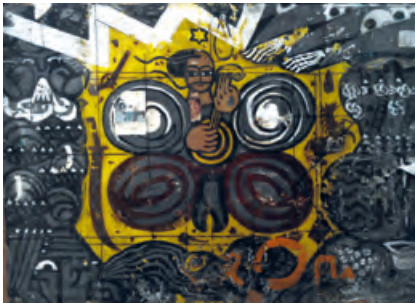
У цей час ще відчутними були рефлексії «суворого стилю»[1], що відійшли від «класики жанру» і, зберігаючи жанрову специфіку, втратили характерні риси — такий собі маньєризм між ренесансністю і бароковістю візуального нонконформізму 1970-х.

Однією з тенденцій стає т. зв. «археологізм»[2] — напрям у мистецтві, що звернувся до осмислення прикмет і традицій стародавніх цивілізацій у творчості. В українському мистецтві ця тенденція виразно проявилася

---

[1] Роботи М. Вайнштейна («Бетон першої п'ятирічки», 1969; «Батько. 1941», 1973), В. Бауера («Дві шинелі», 1979), В. Мамсикова («Карьєр у Кривому Розі», «Пепіл», 1971, «Колгоспний двір», 1972, «Бригадир», 1974), В. Хоренка («Індустріальний пейзаж», 1977), Ю. Зорко («Нова околиця», 1970–1971), В. Куткіна («На заводі Ленінськая кузня», 1977), І. Чибісова («На пірсі», 1978) та ін.

[2] *Оліва А. Б.* Культурний номадизм та діаспора… — С. 4.



Федір Тетянич. Козак-метелик, кінець 1970-х, колаж, авторська техніка, 95 × 70.
Власність родини митця

Федір Тетянич. Ескіз до вітража пивзаводу, кінець 1970-х, картон, авторська техніка, 30 × 58.
Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

в одеському модернізмі з його установкою на деяку, умовно кажучи, антикізованість і хтонічність інтерпретації поверхні у творах В. Стрельнікова, В. Сазонова, частково в роботах В. Маринюка, Л. Яструб, В. Цюпка. Їхня кольорова палітра, створена нібито з глини та піску, зберігає забутий, але все ще міцний дух Ольвії й Херсонесу, Геркуланума і Помпеї.

Ця тенденція еволюціонує з картинного простору в простір арт-об'єктів та інсталяцій, нібито підлаштованих під патину старовини і сповнених свіженькими нонконформістськими метафорами. Діалектика перетворення одного в інше, або вихід за межі картинного простору — в арт-об'єкт може бути пояснена й так: конкретний прийом у такий спосіб перетворюється на принцип, а той, відповідно, стає основою художнього методу, що буде виопуклений в українському нонконформізмі у наступні десятиліття. Серед творів такого роду — об'єкти художника Ф. Тетянича (1942–2007), відомого під ім'ям Фріпулья, — створені ним із підручних матеріалів: дерев'яних, грубо обтесаних брусків, з ефектом навмисної саморобності. Їх можна назвати інсталяцією протесту проти соцреалізму, що існував у рамках андеграунду й підкреслював убогість оточуючої дійсності. Поряд з цим у творчості Тетянича як живописця слід вбачати значний, навіть іноді нав'язливий доважок цитування художньої манери П. Філонова, який був для того покоління митців такою собі мантрою. Але одні відштовхувалися від неї, а інші — як Тетянич — затоплю-

Федір Тетянич. Хатка, 1970-ті, інсталяція. Архів Гліба Вишеславського

валися в ній цілковито. Якщо можна сказати, що філоновський метод 1920-х в українському мистецтві 1970-х був вагомим нагадуванням про існування традиції, що свого часу йшла врозріз із часом, то це слід віднести до семантичного тезаурусу тих-таки 1970-х. Адже мистецтвознавчий лексикон 1970-х не передбачав термінологічного апарату для висвітлення сучасних творів, зокрема й Тетянича, у парадоксально-формологічному дискурсі, наприклад, Державної академії художніх наук (1930-ті), яка намагалася узагалі обходити увагою творчість таких митців. Відтак розрив між творчістю нонконформістів і творчістю мистецтвознавців — на прикладі творів Тетянича — карбував ситуацію, котру інакше, як стагнаційною, назвати важко.

Багато індивідуальних стилістичних програм художників цього часу прирівнювалися радянською владою до націоналістичних. Саме таким був визнаний «плентанізм» І. Марчука (н. 1936) — своєрідна манера художнього висловлювання, що вирізнялася хитромудрим сплетінням ліній та ниток. Генетичне коріння «плентанізму» Марчука походить з дитинства, оскільки батько художника був професійним ткачем; з іншого боку, це безумовне сповідування традиції, започаткованої П. Філоновим.

Узагалі, багато з митців 1970-х, будучи діадохами його майстерності, як на його батьківщині, так і в Україні, з часом почали здійснювати планомірний «вихід із Філонова», тим часом філонівщина перетворилася на палімпсест з незугарною орфографією «кульковою ручкою».

Олександр Дубовик. Даная, 1980, полотно, олія, 120 × 120. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Олександр Дубовик. Двобій, 1995, полотно, олія, 132 × 132. Колекція Дмитра Андрієвського

Сергій Параджанов. Імператор Юрій Іллєнко,
1960-ті, колаж, репродукція скульптурного
портрету роботи М. Рапая, 37 × 28,5.
Музей С. Параджанова у Єревані, Вірменія

Сергій Параджанов. Юдит,
1960-ті, фотографії,
вирізки з репродукцій, 19 × 17.
Музей С. Параджанова у Єревані, Вірменія

В арт-об'єктах та інсталяціях, створених у цей час, простежується генетичний зв'язок із предметним, декоративно-ляльковим світом достеменно автентичних образів у роботах львівської й закарпатської шкіл живопису. Творчість Ф. Манайла, Р. Сельського, К. Звіринського, В. Патика та ін. насичена предметами українського побуту: глиняними глечиками, прядками, горнятами та підсвічниками. На відміну від творів Тетянича, «західноукраїнська інсталяція» 1970-х тривала у рамках власне картинного простору[1].

Відтак зароджується й нове прочитання національної тематики. Образи національних героїв і міфічних персонажів набувають певної гібриднос-

[1] Починаючи з 1990-х, ця тенденція чітко проявиться у так званому ленд-арті В. Бахтова, дерев'янних об'єктах-конструкціях М. Малишка, об'єктах-фетишах Г. Вишеславського, роботах художників О. Животкова, М. Бабака, скульптора В. Кочмара та ін. Творчість цих майстрів «археологічно» зберігає пласти знакових образів у рамках традиції, парадоксальну безперервність якої можна відчути навіть за найбільш нігілістично-руйнівними жестами соцреалізму.

ті трактування, постмодерної іронічності, сарказму, бурлескності народної традиції (від «п'яного сміху» Котляревського до «матеріально-тілесного низу» Бахтіна)[1]. У 2000-х подібні експерименти з трансформацією образів будуть продовжені митцями одеської школи. Наприклад, у О. Ройтбурда в картині «Шевченко» (2014) портретований герой представлений в образі єврея, а козак Мамай набув харизматичних рис Будди («Будда Мамай», 2014).

Саме в 1970-ті в українському мистецтві починають розвиватися художні прийоми або творчі методи, що є характерними і для світового постмодернізму. Найбіш відомий серед них — *принцип палімпсесту*, на якому досі будуються багато об'єктів й асамбляжів концептуальних арт-практик. Історично він був укорінений в художніх пошуках кубістів, дадаїстів і сюрреалістів, або ж, приміром, у творах Еля Лисицького (1920-ті), коли наклеювали на основу витинанки з газет і афіш, а потім наносили зверху інший шар зображення так, аби фрагменти попереднього просвічувались[2]. Ідея побудови зображення за принципом палімпсесту також використовувалась у творчості американського художника Бена Шана у 1950-ті: для художника було важливим, що «відчуття форми є сутнісною частиною картини; воно має вимір, практично часовий вимір»[3]. Палімпсестна традиція за своєю природою є традицією постмодерною, і якби освічені монахи у середньовічних скрипторіях, затираючи пемзою чорнильні літери на телячій шкірі пергамену, знали, що вони вдаються до «постмодерної» техніки, то подивувалися б такому латинському слову.

Прийом палімпсесту чітко виявся в художній арт-діяльності С. Параджанова та О. Дубовика. Так, використовуючи репродукції відомих творів та ікон за принципом палімпсесту, Параджанов практично завжди звертався до згущеної образності, запозиченої в українській фольк-традиції.

---

[1] Одиночні експерименти в цій галузі зустрічаються в українському мистецтві в роботі Ф. Тетянича «Козак-метелик».

[2] Палимпсест // http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture. — Дата доступу: 12.11.2014.

[3] *Белград Д.* Культура спонтанності: Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці. — К., 2008. — С. 60.

Майстер декорував зображення так, що вони ставали подібними до ікон в окладах або народних картин. До такої практики звертались українські художники початку XX ст.: приміром, Ф. Кричевський експонував твори на народних килимах-паспарту, котрими декорувалося експозиційне приміщення. Через півстоліття Параджанов повернувся до цієї традиції, трансформувавши її в «барокові» театралізовані багатофігурні композиції, що знайшли продовження у творах А. Соломухи та А. Савадова у 1990-ті. У наступні десятиліття нові версії картин-ікон запропонували О. Ройтбурд, М. Бабак, А. Твердий та ін.

У творах О. Дубовика принцип палімпсесту використовується як поєднання в одному творі різночасових художніх концепцій. Він проявився в синтезі засобів виразності різних видів мистецтва: візуального, декоративно-ужиткового, дизайну й інтерактивних видів мистецтва. Творчість Дубовика це намагання стерти грані між видами і жанрами художньої творчості. Спочатку в роботах художника виникла ціла палітра знакових образів, — таких, наприклад, як букет, який унаслідок трансформацій і сепарацій (термін Дубовика) еволюціонував в інші образи-знаки. Серед них — голови, «ніки», «тунікоподібні», «гості», «фантоми», «тріумфатори» та ін. З часом у художника виникає відчуття недосконалості ідеї трансформації образів, бо вже існує «чиста ідея», і майстер припиняє еволюцію сепарації[1]. Їй на заміну приходить ідея палімпсесту, тобто деякого віртуального бачення простору полотна, де поряд з одними ідеями стверджуються інші, що живуть за законами іншої логіки — логіки духу — в межах одного твору. Прийом палімпсесту дозволив Дубовику створити гранично загострені системи бінарних естетичних опозицій, художні контрасти й поліхромні візуальні ряди, орієнтовані на асоціативне та інтелектуальне сприйняття зображення.

Ще наприкінці 1960-х в українському мистецтві з'являється лінія живопису *метафізичного синтетизму*, що узагалі радянським атеїстичним світоглядом розглядався як крамола. Початок метафізичному синтетизму

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з О. Дубовиком, 20.11, 28.12.2012.

Володимир Макаренко. Дівчина з котом, 1974, папір, акварель, 29,7 × 29. Власність митця

Володимир Макаренко. Осінь, 1975, акварель, папір, 30 × 40. Власність митця

поклало організоване на Заході угруповання художників-нонконформістів, відоме як «Петербурзька група». Так, 1976-го була опублікована вступна стаття М. Шемякіна до каталогу виставки В. Макаренка під назвою «Козак Володимир Макаренко, група Петербург та Метафізичний Синтетизм»[1], що відсилає до поетичних творів В. Маяковського (поема «Владимир Маяковский», вірш «Необычайное приключение бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче») як форми уособлення митця, а також у контексті народжуваної мистецької парадигми.

Художня манера В. Макаренка, або «Козака Макара», як його називали з легкої руки Шемякіна, отримає розвиток саме під впливом скандального пітерського скульптора. Шемякін називав метафізикою експерименти друзів-живописців, з якими працював у Ленінграді. Молоді художники наполегливо й глибоко вивчали мистецтво тубільців доколумбової Америки, стародавньої Венесуели, аборигенів Австралії, Єгипту часів фараонів[2], архаїку України, вичленовували культові метафізичні корені в мистецтві старого й нового часу, шукали зв'язок між ними, все це у своїх творах

[1] Див.: *Даревич Д., Сусак В.* Володимир Макаренко. Малярство. — К., 2014.

[2] *Глезер А.* Русские художники на Западе // http://artwork2.com/content/mikhail-shemyakin-i-metafizicheskii-sintetizm. — Дата доступу: 15.06.2015.

Микола Стороженко. Гайдамаки. Ілюстрація до «Кобзаря» Т. Шевченка, 1985–2004, ДВП, авторська техніка, 42 × 39,5. Власність родини митця

Микола Стороженко. Розрита могила. Ілюстрація до «Кобзаря» Т. Шевченка, 1985–2004, ДВП, авторська техніка, 42 × 39,5. Власність родини митця

синтезуючи. Референтні зіткнення народного мистецтва і міфології, релігії і фольклору творили таксономічну матрицю метафізичного синтетизму «школи» Шемякіна.

Слід зауважити, що досвід виходу людської свідомості в метафізичний простір не піддається формально-логічному поясненню та вербалізації, а саме слово «метафізика» має значний динамічний потенціал, до того ж досить розпливчастий. Недаремно метафізик І. Кант вважав, що у метафізиці можна казати будь-які дурниці, не побоюючись, що тебе звинуватять у брехні. І як говорив зовсім не метафізик Вольтер, коли той, хто слухає, не розуміє, і той, хто говорить, втрачає тяму на розуміння, — це теж із поля метафізики.

Таким чином, йдеться не про вербальне уособлення методу, а про візуальне, тобто про глибинне вираження на рівні художнього символу, вираження того, що знаходиться за межами твору мистецтва.

Наприклад, М. Стороженку в такий саме спосіб вдалося так організувати систему художніх зображальних засобів, що суб'єкт їхнього споглядання возвеличується до розуміння того, що відкривається за його художнім твором, — до метафізичної реальності. Вона чітко проявилася у циклі ілюстрацій «Мій Шевченко» (1985–2004), художній задум яких митець виношував ще з кінця 1970-х. Ідея «метафізики площини», на думку художника, була закладена як своєрідна форма внутрішньої боротьби між інтелектом та інтуїцією. Одним з її елементів є символ або образ-символ, або, як його назвав майстер, — образ-марення, що не стільки ілюструє поезію Шевченка, скільки втілює «почуття внутрішнього духу й строю творів поета»[1]. Іншим важливим елементом побудови метафізичного простору є «часові зрушення», коли в межах одного полотна поєднуються різночасові епізоди: реальні та уявні.

Якщо в 1960-ті нові художні форми створювалися шляхом канонізації форм «низового» мистецтва та вирізнялися спільністю художніх пошуків, то в українській культурі 1970-х пошуки стають більш персоніфікованими,

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Стороженком, 22.02.2012.

індивідуалізованими, навіть за рахунок створення палімпсесту на тубільні мотиви. Але разом з тим вони були і більш цитатними, епігонськими, зі своєрідним російсько-американським акцентом, схильністю до цитування, коли українському митцеві «було хороше» в ореолі іншого митця, не надто вже й українського. Втім, від естетико-політичного поля позиціонування художньої творчості мистецтво приходить до естетико-концептуального, хай навіть ця концептуальність була дещо чужинською. Мистецькі 1970-ті в Україні це дісней-ленд, тимчасово побудований на лінії перегону між 1960-ми та 1980-ми — початком 1990-х, «від Сяну до Дону», де замість зворушливих американських гірок зусиллями художників створювалися пагорби і галявини: пагорби насипалися з російсько-американського ґрунту, галявини виникали там, де цього ґрунту не вистачало, але свого було вдосталь. У зв'язку з цим змінювалася сама призма поглядів на проблему національного, яке перебувало у пульманівському вагоні транзитивного переосмислення етнонаціональних цінностей, та його синхронізації зі світовим мистецьким процесом.

Арсен Савадов, Георгій Сенченко. Печаль Клеопатри, 1987, полотно, олія, 275 × 330. Приватна колекція

Палімпсест національного: 1980-ті — початок 1990-х

15 листопада 1982-го року на Красній площі за Мавзолеєм Леніна о 12:45 труна з тілом Генерального секретаря ЦК КПРС, голови Верховної Ради СРСР, Верховного Головнокомандувача, Маршала Радянського Союзу Леоніда Ілліча Брежнєва була закрита червоним віком і спущена у яму. Під час цієї церемонії телеглядачі — пенсіонери, школярі і студенти, творча інтелігенція, робітники і селяни, командири і політпрацівники — почули з глибу землі грюкіт: видався звук, схожий на поминальний залп. Потім злі язики казали, що в такий спосіб система геронтологічного правління напророчила свою швидку загибель. Хоча горбачовська Перебудова й була не за горами, та швидкоминуча влада інших старців-політбюровців Юрія Андропова та Костянтина Черненка все ще тримала на плаву агонізуюче тіло начебто міцних кордонів «однієї шостої частини Земної кулі». У редакційній «правдинській» статті до 80-ліття Брежнєва, що вийшла уже після квітневого пленуму 1985-го року, на підйомі Перебудови, було наведено «остаточну» характеристику брежнєвського правління, наче хтось можновладний намагався поставити жирну крапку на його діяльності. «Розповсюджувалися настрої самочинства, уседозволеності, прагнення прикрасити дійсне становище справ. Знизилася вимогливість у справі підбору і розстановки кадрів, їхня відповідальність за доручену справу. У той же час відсутність послідовного демократизму, широкої гласності, критики і самокритики, дієвого контролю не дозволяли своєчасно викривати негативні явища, рішуче вести боротьбу з тим, що гальмувало прогрес радянського суспільства»[1]. Стаття, написана в риторичній манері виступів М. Горбачова, наче ревізіонувала прорахунки,

[1] К 80-летию со дня рождения Л. И. Брежнева // Правда. — 1986. — 19 дек. — № 353(25915). — С. 3.

які дозволили народити «Перебудову в дії». Власне, і перебудовча риторика молодого Генерального секретаря, і падіння брежнєвської труни, і газетні публікації, в яких слово, як і раніше, розходилося із дійсністю (хоча всіляко наполягалося на тому, що це не так), — породило після квітня 1985-го суспільну довіру до намірів нового керівництва держави, а згодом і казуси: довжелезні черги за свіжим номером газети «Правда» у кіосках «Союздруку» 1985–1986-го років змінилися байдужістю до друкованого слова узагалі (лише газета «Аргументы и факты» витримувала читацький попит). Жартували, що за Брежнєва винайшли штучні щелепи, за Андропова — штучну нирку, за Черненка — штучну голову, за Горбачова — язика без кісток. Навіть ставропольська інтонація в голосі Горбачова була наче створена для того, аби її пародіювати. У такий спосіб поступово, після першого року ейфорійного захоплення ідеями Перебудови, прокинулося сатиричне, навіть гротескове ставлення до реальності, а відтак і прагнення митців подолати в собі містечковість, здолати «залізну завісу» і зрівнятися зі світовим постмодерном. Державна риторика це дозволяла, світовий постмодерн сам провокував «здоровий дитячий сміх» як модель ставлення до реальності. Цю реальність у світі вважали нормою побуту, в СРСР — хибами імперіалізму. Українські митці і тому, й іншому, сміючись, надавали однакову міру уваги.

Якщо Політична доповідь Горбачова на XXVII з'їзді КПРС (25.02.1986) ще сповнена ознак мовної риторики попередньої доби, то його численні наступні публічні виступи мають самостійно вироблену стилістику. Скажімо, у розмові з Габріелем Гарсіа Маркесом 15.07.1987 Горбачов, як справжній інтернаціоналіст, казав про переважання загальнолюдського над класовим: «Значний художник — це той, хто небайдужий до долі народу, до болю народу. Коли читав ваші твори — "Сто років самотності" та інші, — то відчував, що в них немає схем, що вони пронизані любов'ю до людей, до людства. <…> Без історичних коренів немає народу. Дерево без коренів сохне, гине»[1].

[1] *Горбачёв М. С.* Беседа с Габриэлем Гарсиа Маркесом 15 июля 1987 года // *Горбачёв М. С.* Избранные речи и статьи: В 7 т. — М., 1988. — Т. 5. — С. 226.

Арсен Савадов. Без назви, 1991, полотно, олія, пластик, світло, 370 × 460. PinchukArtCentre

Маркес у відповідь відреагував дещо стримано, схарактеризувавши Перебудову як «напружений оптимізм». Ту ж ідею щодо важливості підкреслювати національне у загальносвітовому М. Горбачов висловив також у промові «Перебудова — справа всіх народів країни» на зустрічі в Києві 23.02.1989. Зокрема, йшлося про таке: «добре, що в Україні багато чого робиться для задоволення потреб людей інших національностей <…> Словом, товариші, національне відродження стало однією з органічних складових частин перебудови. Нові суспільні умови, що стверджуються сьогодні, створюють

Валерія Трубіна. Небесний хор, 1989, 199 × 147. Колекція Ігоря Воронова

для кожного народу можливість розгорнути свій потенціал в тих унікальних масштабах, які надають нам географія й історія»[1]. Через два з половиною роки, коли промовець перебував в українському Форосі під домашнім арештом реставраторів радянщини — членів ДКНС («ГКЧП»), Верховна Рада УРСР проголосила Незалежність України, тим самим підкресливши значущість свого потенціалу «в тих унікальних масштабах, які надають нам географія й історія».

Отже, у 1980-х — на початку 1990-х українські митці стають нібито ревізіонерами попередньої традиції, намагаються модернізувати її, відокремити національне і від радянського, і від «шароварного». Пришвидшення модернізації, як і належало вчиняти відповідно до лозунгу «гласность — перестройка — ускорение» (за аналогічною моделлю часів Олександра II: «самодержавие — православие — народность»), породило в українському мистецькому нонконформізмі явище *конспективного постмодернізму,* що передбачало подолання розриву між світовими і радянськими традиціями в мистецтві. Це ставало можливим ще й тому, що покоління митців-вісьмидесятників вже не було настільки політично заангажованим, як його попередники, шістдесятники, й культивувало переважно естетичні, ба навіть гуманістичні засади протесту. Митці групуються за корпоративними інтересами, створюють концептуальні програми і маніфести розвитку національного мистецтва. Українська традиція стає «типоландшафтом» для дослідження та її розгалужених трансформацій.

[1] *Горбачёв М. С.* Перестройка — дело всех народов страны: Речь на встрече с трудящимися в городе Киеве 23 февраля 1989 года // *Горбачёв М. С.* Избранные речи и статьи: В 7 т. — М., 1990. — Т. 7. — С. 338.

Національним ключовим контентом українського мистецтва, що склав постмодерну симфонію творчого процесу 1980-х —початку 1990-х і тим самим вирізнив українське мистецтво на тлі європейських шкіл, стало українське бароко XVII–XVIII століть, що постало у формі необароко з постмодерністським акцентом, як найзручніше, найприйнятніше поле для «гри у мистецтво» і вивільнення людини зі світоглядних лещат радянського ладу. Виникає ідеальний «конструкт», що органічно явив баланс української народної традиції й сталої формологічної семантики європейського стилю, виявивши органіку локального як питомо інтернаціонального. Картину «Печаль Клеопатри», створену А. Савадовим спільно з Г. Сенченком (1987), слід вважати точкою відліку для нового («постнеобарокового») періоду в українському мистецтві, виявом конспективного постмодернізму, адже в ній наявні алюзії і на київський пам'ятник Хмельницькому, і на «Матір-Батьківщину» Бородая, і на західноукраїнські гірські ландшафти з Везувієм, що пускає пустельний димок, і тигром С. Далі (котрий символізує не скільки сон розуму, скільки його пробудження), на якому наче сидить Петро Перший з обличчям чи то Катерини Другої, чи з венеційською маскою, що нею оздоблювали носові частини парусних кораблів за часів відкриття Колумбової Америки, а також «усього, що знадобиться знову».

Процес розпаду тоталітарної держави та передуючі йому Чорнобильська катастрофа (1986), землетрус у Вірменії (1988), виведення радянських військ з Афганістану, масовий психоз, спричинений телесеансами Кашпіровського й Алана Чумака (1988–1989), т. зв. «павловська грошова реформа» (квітень 1991-го) та інші «збудники соціального спокою» стали символічним тлом, яке змінило усталені свідомісні та мистецькі ландшафти. Саме в цей час загострюється протистояння між радянською («совєцькою») імперською ідентичністю і пошуком національної, між соцреалізмом як мистецьким стилем і способом світовідчуття імперської спільноти та — митцями, що є носіями національної ідентичності[1]. Об'єднавчим

[1] Див.: *Гундорова Т.* Український літературний постмодерн. — К., 2005.

чинником для митців цього покоління є гостре несприйняття радянщини, а її стереотипна символіка стає об'єктом художньої ревізії та критики.

Український нонконформізм цього часу демонструє широке розуміння специфіки художнього меседжу, використання семіотичних і структурних підходів у межах програмної еклектики мистецьких пошуків. Хтось із митців зосереджувався на аналізі тоталітарної дійсності та радянських стереотипів. Інші перебували у полі міждисциплінарного пошуку, де мистецтво ставало типоландшафтом дослідження таких філософських категорій, як час, простір, річ, життя, смерть, нудьга, бунт, міф та орієнтувалося на необхідність самоосмислення творчого акту, наприклад, послуговуючись теоріями Е. Гусерля, А. Бергсона, М. Гайдеґґера, Ж. П. Сартра, А. Камю[1]. Це логічно привело їх до виявлення меж між міметичним, знаковим і метафізичним у мистецтві, а також до переосмислення функцій живопису як такого. У зв'язку з цим у мистецькому середовищі виникли дискусії про «смерть живопису», хоча насправді йшлося про так звану «смерть картини» або «розкартинювання»[2], тобто вихід за межі конвенціональної образотворчості.

Слід зауважити, що заперечення живопису як такого та його дискредитація, як, до певної міри, тоталітарної форми функціонування мистецтва, пов'язаної з «великим наративом», почалися на Заході на початку 1980-х. Крапку з комою в цій дискусії поставив Музей Соломона Гуґґенхайма в Нью-Йорку, де 1989-го року відбулася виставка німецького неоекспресіонізму, що репрезентувала митців від Герхарда Ріхтера до Іржи Георга Докупела та продовжила дискусійний процес легітимації живопису та картини[3]. Власне кажучи, коли йдеться про «смерть мистецтва» або його складових (живопису, скульптури, графіки і т. ін.), слід зауважувати, що мистецтво насправді не вмирає, а некрологічна метафорика щодо його

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з Тіберієм Сільваші, 20.12.2013.

[2] Там само.

[3] *Герасименко П.* Есть ли жизнь после живописи?: http://www.arterritory.com/ru/novosti/5213-estj_li_zhiznj_posle_zhivopisi. — Дата доступу: 05.12.2015.

Юрій Воєвода. Приємного апетиту, перебудово..., 1988, плакат, 60 × 80.
Дирекція виставок НСХУ

Дмитро Фіщенко. Історичний пейзаж із позолоченим вождем, 1988, полотно, олія, 160 × 250.
Дирекція виставок НСХУ

долі зумовлюється, з одного боку, намаганням людей слова привернути до себе увагу, як також — людей справи зробити на «смерті мистецтва» свій «маленький ґешефт». Це мовби споріднювало з відомою тезою програмного українського шістдесятника Є. Волобуєва про подолання реалізму, який є «таким сильным, живучим, огромным, вечно голодным чудовищем»[1], хоча йшлося про подолання не лише реалізму.

Розщеплення живописного медіуму відбувалося також у царині пошуків концепт-арту, де поєднувалася методологія творчості і науки, філософсько-літературні та художні наративи. Серед таких медіаторів був одеський гурт «Медична герменевтика» (С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман, П. Перперштейн), вербальні та художні практики у своїй творчості поєднували Олег Соколов, Вілен Барський, Вагрич Бахчанян, Микола Трегуб. З-поміж українських митців були й такі, котрі до певної міри інтерпретували новітні міждисциплінарні стратегії «Fluxus», інтегруючи різні способи художнього висловлення: візуальні, символічні, звукові, рухові, що знайшли втілення у перформенсах та гепенінґах українських митців, з використанням давніх традицій і ритуальних дійств (Г. Вишеславський, В. Бахтов, О. Животков).

[1] Див.: *Волобуев Е. В.* ...Реализм — это такое сильное, живучее, огромное, вечно голодное чудовище... / Сост. Н. Е. Волобуева. — К., 2011.

Гліб Вишеславський. Брама Місяця, 1988, інсталяція, 260 × 250 × 30. Власність митця

Гліб Вишеславський. Брама Сонця, 1988, інсталяція, 320 × 350 × 250. Власність митця

У другій половині 1980-х у багатьох містах існували гурти митців, переважно молодих, котрі спромоглися відповісти на специфічні виклики часу. «Це був неформальний рух "Нова хвиля" з ознаками субкультури, який вирізнявся певними світоглядними установками (персоналізм, ірраціоналізм, суб'єктивізм, антирадянськість), соціальною поведінкою (утворення неформальних спільнот, конфліктність, субкультурність) й естетичними уподобання (неоавангардизм, постмодернізм). Їхню творчість характеризує презентативність, експресія, метафоричність, алогізм, абсурдизм, використання міфологічних образів, звереннння до стародавніх культур, національної автентики, містицизму»[1]. Власне, «Нова хвиля» уособлювала весь спектр постмодерністського мистецького знаряддя, що його викували за кордоном, а застосовували в Україні — конспективно, пришвидшено, монтажно, у найкращих зразках і найвиразніших спалахах.

[1] *Вишеславський Г. А.* «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект): Автореф. дис. … канд. мистецтвознавстства / ІПСМ НАМ України. — К., 2014. — С. 1.

В українському суспільстві спостерігаються процеси легалізації абсолютно різновекторних шарів культури, що увібрали вітчизняний та інтернаціональний естетичний досвід. У художнє життя входять течії, що довгий час перебували під забороною: модерн та авангард кінця XIX — першої третини XX століття, сучасне мистецтво, з барвою «неофіційності», змішані конфігурації різних західних напрямів, а також давньоукраїнське мистецтво, що раніше вивчалось мистецтвознавцями і критиками досить поверхово і тенденційно. Класичні стилі й сучасні художні напрями існували синхронізовано, створюючи ситуацію багатошарового постмодерного «псевдо-палімпсесту»[1]. Розширюється коло стратегічних програм і маніфестів розвитку національного мистецтва. Здебільшого їхнє авторство належало арт-об'єднанням, предметом дослідження яких стають національна історія, традиції та ментальність українського народу, ландшафти та географія. Мистецтво цього періоду, наслідуючи досвід попередніх десятиліть, звертається не до традиційного сприйняття, а до постмодерного осмислення національних реалій, збудженого зокрема телевізійним красномовством Горбачова, котрий, хоча й марно, намагався у тривалості виступів перевершити Фіделя Кастро.

Якщо для художньої творчості попередніх трьох десятиліть нонконформізму онтологічно важливим було збереження «почуття священного» по відношенню до національної традиції, то мистецтво «Нової хвилі», ввійшовши в історію також під назвою «трансавангардне необароко», рухалося шляхом «втрати почуття священного»[2]. «Трансавангардне необароко» поєднувало в собі дві стильові течії, що однаково апелювали до традицій. Це «трансавангард», що звернувся до традиції авангарду, і в прямому сен-

---

[1] В. Бичков вважає вдалим це поняття Н. Маньковської, запроваджене нею для позначення російського постмодернізму, до якого належить нонконформізм пізнього радянського періоду (див. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. — СПб., 2000. — С. 295).

[2] *Померанц Г. С.* В поисках свободы // magazines.russ.ru/continent/1999/100/po18.html. — Дата доступу: 22.07.2015.

Олег Голосій. Жовта кімната, 1989, полотно, олія, 200 × 420. PinchukArtCentre

Олег Голосій. Без назви, полотно, олія, 207 × 82,5.
Колекція Дмитра Андрієвського

сі означав «після авангарду»[1], та «необароко», що відроджувало традицію великого історичного стилю. Таким чином, поєднання цих явищ у національному форматі дозволило говорити про мистецтво 1980–1990-х як про еклектичне, що було спрямоване на національні стереотипи.

Нагадаємо, що трансавангардом (термін запропонований А. Б. Олівою) — що є наче терміном-конкурентом постмодернізму — прийнято називати течію постмодерністського живопису з властивою їй неоекспресіоністичною подачею кольору й образів, фігуративністю, зверненням до регіональних художніх особливостей, включаючи первісні традиції та традиції корінних народів[2]. У центрі уваги цього мистецтва — українське суспільство «на зламі» з його проблемами постколоніальної, посткомуністичної свідомості та пошуком шляхів національної ідентичності.

Український трансавангард, що вміщував інтернаціональні та національні цінності, справді володів «духом необароко» з його втратою цілісності, нестабільністю та мінливістю форми. Глибинність подібних змін у мистецтві також була продиктована ментальними трансформаціями мистецької свідомості, що визначали процеси формотворення.

Питання про те, чи бароко є не лише стилем певного відрізку часу, але й інтерпретаційним ключем до розуміння сучасного мистецтва, почало дискутуватися з першої половини XX століття. 1934-го року Е. Панофський сказав, що бароко не є кінцем епохи Відродження, а «початком четвертої епохи, яку можна назвати "Сучасною" з великої літери "С"»[3]. Термін «необароко» можна застосувати до культури кінця XX століття; він був уживаний у 1980-ті іспанським філософом Х. Робертом де Вентосом, який написав про схильність сучасної культури «не до цілісного, а до

---

[1] *Соловьев А.* Новейшая история украинского искусства. «Новая волна». Часть I. 1987–1989 // http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html. — Дата доступу: 21.07.2015.

[2] Див.: Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под. ред. В. В. Бычкова. — М., 2003.

[3] Див.: Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World (Six Vol. Set). — N. Y., 2004.

Костянтин Реунов. Вольова грань, 1988, полотно, олія, 100 × 100. Дирекція виставок НСХУ

Марина Скугарєва. Севастопольський вальс, 1994, полотно, олія, гаптування, 180 × 120. Приватна колекція

подрібненого та фрагментарного сприйняття, до пантеїзму та динаміки, до багатополярності та фрагментації»[1]. Італійський філософ О. Калабрезе також вважав «бароко» кращою концептуальною категорією для окреслення культури кінця століття з її трансгресією поп-культури у «високе» мистецтво, усвідомленою прив'язкою до минулого, несамовитими візуальними потоками та поліморфністю медіа[2].

Що ж було характерним для мистецтва «трансавангардного необароко»?

Перш за все, в сенсовому плані мистецтво трансавангарду зверталося до «низового» буття з його потужним імпульсом фатальності. Воно відображало занурення свідомості в драматичний простір гнітючих передчуттів, що чітко проявилося в творчості О. Голосія. Його доробок просякнутий натуральністю фобних переживань, рисами інфернальності, некрофілічності, наче усвідомленням власного швидкого фіналу. Трансавангард також ніс потужний

[1] Там само.

[2] Там само.

Дмитро Кавсан. Аве Цезар, 1988, полотно, олія, 200 × 180. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Олександр Гнилицький. Юдиф і Олоферн, 1988, полотно, олія, 125 × 125. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Валерія Трубіна. Цар-риба, 1989, полотно, олія, 300 × 200. НХМУ

імпульс наївну, запозиченого у т. зв. «низового» мистецтва. Характерними в цьому сенсі є деякі твори української художниці В. Трубіної, наприклад, «Цар-риба» (1989) та ін.

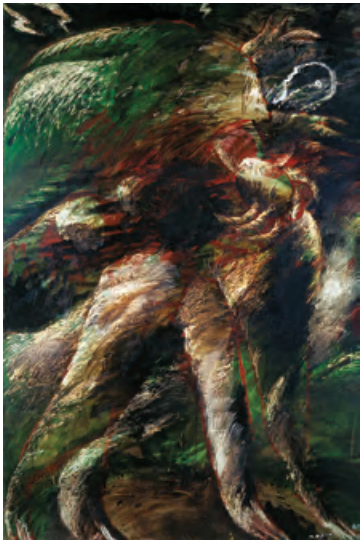
Між потворним і прекрасним у цьому мистецтві стоїть знак тотожності (або рівності), оскільки цей напрям зовсім не ставить перед собою завдання догматизації чи осмислення цих категорій. Надмірність, декоративність та естетизацію форми в живописі українського трансавангарду можна кваліфікувати як «ексцес»[1], тобто порушення норми. Наочніше за все такий парадокс форми проявився в надмірності масштабів творів. Частково «манія грандіозу» є поверненням до традицій форматної соцреалістичної картини. Та це лише частково. Адже «епоха необароко», на думку О. Калабрезе, позначалася і в проведенні виставок-гігантів, телемарафонів, масових рок-концертів, спортивних видовищ, знаменно відроджувалась пишнота урочистостей[2]. Це через те, що «великі речі схильні до гордині» (*І. Кулінський*).

Мистецтво українського трансавангарду сьогодні можна назвати новою сторінкою в світовій «тератології» (науці про чудовиськ), з їхніми образами примар, монстрів, прибульців, мутантів. Їхньою головною ознакою стала певна аморфність форми або, іншими словами, форма, що знаходиться в стадії становлення та пошуку самої себе. Але, як наслідок, ця безформність стала нібито канонічною для мистецтва трансавангарду та визначила певний праобраз національної свідомості, залученої в стан невизна-

[1] *Calabrese O.* L'eta neobarocca. — Roma; Bari, 1987.

[2] Там само.

ченості, що лише формує власну ідентичність. У сенсі використання тератологічної образності трансавангард запозичує досвід мистецтва середньовіччя, бароко, романтизму й експресіонізму на кшталт мунківського «Крику».



Олег Голосій. Ті, що тікають від грози, 1989, полотно, олія, 300 × 200. PinchukArtCentre

У есеї «Синтаксис чужака» тератолог Р. Джованнолі називає ці образи фігурами-поліпами, «здатними надуватися, розширюватися, зменшуватися, змінюватися за власним бажанням і в крайніх, кризових ситуаціях — тріскатися»[1]. Ілюструють це висловлювання знакові роботи художників-трансавангардистів О. Гнилицького «Героїчний канон» (1988), О. Тістола «Возз'єднання», «Кондотьєр» (1988), О. Ройтбурда «Блудний син (за Рембрандтом ван Рейном)», О. Голосія «Жовта кімната» (1989), Д. Кавсана «Платонічна любов до каміння» (1989), Ю. Соломко «Відпочинок у дорозі» (1989), С. Ликова «Бронзовий релікварій, центральна частина триптиху» (1988), С. Панича «Брутальна пісня» (1989), В. Трубіної «Небесний хор, або 3 пісні слів не викинеш» (1989), А. Савадова/Г. Сенченка «Без назви» (1991) та ін.

Раніші індивідуальні пошуки трансформуються в корпоративні, з їхніми програмами та художніми стратегіями. «Нова хвиля» українського мистецтва досить швидко еволюціонувала. Виникаючі творчі союзи часто антагонізували між собою, — «Межа зусиль національного постеклектизму» (1987), «Живописний заповідник» (1992), «Паризька комуна» (1980-ті) та ін.

Важливою точкою відліку в творчості О. Тістола, К. Реунова, М. Скугарєвої, Я. Бистрової, О. Харченко стала спроба створити метаісторичний

[1] Там само. — С. 104.

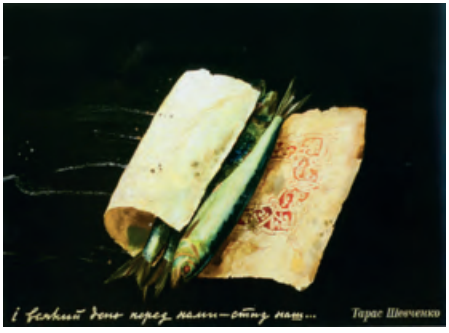
Віталій Шостя. Зона, 1988, плакат, 80 × 100. Дирекція виставок НСХУ

Олександр Калмиков. Одноголосно, 1988, плакат, 80 × 100. Дирекція виставок НСХУ

синтез на основі національної традиції, співвіднести фальшиві та справжні грані, такі як «національне» та «радянське», «автентичне» та «стереотипне». У мистецькій системі спадщини художників цього часу політичні і радянські мотиви є присутніми як дух абсурдного минулого. Радянська мова й радянська символіка частіше за все представлені як архаїка та неспроможність здійснити програмну деідеологізацію в галузі зображення. Вже у 2000-х у О. Тістола з'являться роботи («Автопортрет», 2013) підкреслено української орієнтації, обрамлені орнаментальним візерунком, що створював ефект окладу. У подібному ключі свої роботи на початку XX століття експонували представники «українського стилю».

На рубежі 1980–1990-х українські митці повертаються до пошуків чистої пластики, апелюючи до художньої течії початку XX століття — неопластицизму. Концепція таких пошуків була вичерпно сформульована одним із лідерів цього напряму Т. Сільваші — як актуалізація кольору та виходу за межі площини картини. Саме «абсолютний», ідеальний колір несе метафізичне відчуття та подолання рамок тимчасово-просторового континууму[1], надаючи поверхні символічну реальність ландшафтів. Тому

[1] *Шапиро Е.* Метафизика времени и пространства: О творчестве Тиберия Сильваши // День. — 2007. — № 58. — С. 6.



Віталій Шостя. «І всякий день перед нами — стид наш» (Т. Г. Шевченко), 1988, плакат, 70 × 100. Дирекція виставок НСХУ

Віталій Шостя. «Вам що, наша влада не подобається?», 1988, плакат, 70 × 100. Дирекція виставок НСХУ

художники-неопластики через абстрагованість форми кольору відтворювали унікальність українського природного та культурного ландшафту. Саме вони стають важливим інструментом самоусвідомлення, пошуку ціннісних орієнтирів у творчості О. Животкова, О. Кривенка, А. Криволапа, М. Гейко, Т. Сільваші. Кожний із цих майстрів мав індивідуальну програму, але при цьому не виключав діалогу із минулим — авангардом 1910–1920-х, іконою та сакральним живописом[1]. Також у роботах названих художників добачається повернення до неомодерних 1960-х, зокрема, до творчості Г. Гавриленка. Саме йому вдалося знайти чисту «формулу» пейзажу, за допомогою пошуків нових пластичних засобів виразності наблизитися до художнього абсолюту. Національну програму пошуків реалізують в цей час художники, які мають у 1980-ті власний впізнаваний почерк і стилістику (М. Стороженко, І. Марчук, П. Гончар).

Крах і критика перебудовчого метанаративу, усвідомлення відсутності ілюзій на її рахунок, коли за сталою риторикою «Одобряем! Поддерживаем! Голосуем "за"» вже вчувалися слова Великого Кобзаря «…І всякий день перед нами стид наш», промовисто прозвучали на плакатах 1980-х. Зобра-

[1] *Геда Е.* Идеи маслом: Беседы с художником Тиберием Сильваши // http://nv.ua/project/idei-maslom.html/. — Дата доступу: 20.05.2015.

жені В. Шостею загорнуті у сувій два оселедці символізували лише одне — навіть у сувої оселедець залишається дешевою рибою, як гучні гасла періоду Перебудови, виповнені декларативною порожнечею. У плакатах «Одноголосно» О. Калмикова, «Приємного апетиту, перебудова» Ю. Воєводи, «Хто ж ми такі? Куди йдемо?» В. Шевцова, «Вам що, наша влада не подобається?» В. Шості (1988) звучить далека від агітаційної викривальна риторика. Скульптура українського пластика А. Рідного «Марш ентузіастів» (1988) мовби «реанімувала» до життя класичну формулу сталінського «соціалістичного за змістом та національного за формою» мистецтва. А терновий вінець, що трансформувався у мітлу в плакаті В. Шості «Вам що, наша влада не подобається?», означав лише загрозу, що її несли із собою агонізуючі рештки тоталітарного режиму.

Цікавими і нетривіальними у плані звернення до національної семантики стали творчі доробки Д. Стецька (Тернопіль), А. Антонюка (Миколаїв), В. Пасивенка (Київ), М. Степанова (Одеса), І. Марчука (Київ), В. Гонтарова (Харків). Ця творчість «працювала» з генетичними національними культурними кодами, шукала глибинне значення національної знакової образності та символіки, намагаючись проникнути у їхню сутність. Варто сказати, що в цей час на американському континенті саме семантика, а не символіка, була проголошена мистецтвознавцями одним із базових напрямів гуманітарної думки XX століття, а в СРСР у 1970–1980-ті зусиллями Ю. Лотмана, О. П'ятигорського, В. Топорова, В'яч. Вс. Іванова, Б. Успенського, О. Жолковського, М. Гаспарова семіотика здобула статус окремої школи, з працями представників якої досі рахуються зарубіжні семіотики.

Конспективний постмодернізм в українському візуальному мистецтві 1980–1990-х має, на наш погляд, ту характерну ознаку, що він не лише був формою осміювання чогось, що було раніше, — якраз цю якість український постмодерн взяв із західної традиції дуже точно, в лапках, цитатно («аби не відставати»), та й не це слід вважати за головне. Чи не найголовнішою його ознакою була така переосмислена форма цитування, в якій вже не видно ані оригіналу, ані намагання цитувати. Замість цьо-

Тіберій Сільваші. Портрет Яблонської, 1988, полотно, олія, 140 × 180. Власність митця

го у творчості українських постмодерністів спостерігаються «чеховські мотиви» майже за кінематографічною стилістикою Кіри Муратової: люди не чують одне одного, хоча й начебто спілкуються, — у стилістиці Ель Греко (Л. Подерв'янський, «Сім'я Огієнків», 1988 р.), Рембрандта (С. Лопухова, «Ноктюрн», 1988 р.), Босха (М. Бабак, «День ненароджених птахів», 1988 р.) та ін. Тобто, цитування розташовувалося й у сфері класичних картин, й у сфері кіноепосу, «хронореалізму» (Т. Сільваші): так, наприклад, Є. Гордієць у картині «Політ» презентує «болотяну лукрозу» з ландшафтів «Сталкера» або Т. Сільваші у «Відображенні» (1988 р.) — з дзеркальної семантики «Дзеркала» А. Тарковського. Так, скульптура М. Рідного «Марш ентузіастів» і картина Б. Михайлова «У фотографа» (1988 р.) відсилають до розписів лесхи книдян у Дельфах — «Взяття Іліона греками» або «Аїда», що належали пензлю Поліґнота (середина V ст. до Р. Х.). Риса-

Тіберій Сільваші. Будинок, де живе Наташа,
1983, полотно, олія, 90 × 180.
Власність митця

ми «технологічного еклектизму» вирізняються експериментальні фото Є. Мухоіда («Автопортрет з сестрою», 1996 р., «Парносиметрія», 1998 р., «Без назви», 2002 р.), «де у монтажному переплетінні уживаються фото та комп'ютерний друк, окрім органічного образного засобу» (О. Соловйов). Імпресіоністичність і палімпсестність, навмисна кракелюрність і ненавмисна композиційна загостреність творів Є. Мухоіда є семантично ретроспективними, незважаючи на актуальну постмодерну тілесність. Ще більшою мірою такий підхід стане характерним для творчості А. Савадова і А. Соломухи у 1990–2000-ті, але його хронологічна основа занурена у 1980-ті, у те, що можна назвати або «турбореалізмом» (В. Покровський), або новим академізмом, або ментальним театром, тобто такою формою надтекстового, надхудожнього, наднаративного мистецького повідомлення, меседжу, який залучає до «роботи на глядача» увесь знаковий арсенал, що накопичений світовою культурою в артефактах і контрафактах, але у такій композиційній конструкції, яка «тут-зараз» потрібна художникові, аби, по-перше, помістити це повідомлення у контекст свого часу, по-друге, у контекст минулих часів, по-третє, у контекст майбутнього, що

буде свідчити про час створення картини (скульптури, інсталяції тощо) найбільш метафорично, найопуклі-ше, краще за всі інші види мистецького висловлювання. Якщо короткочасний український постмодернізм і можна вважати бліц-конспектом світового постмодерного досвіду, то з певною корекцією щодо використання мотивів для творчої переробки і міри їхнього нагромадження на полотні. Ця корекція полягає в тому, що саме у 1980–1990-ті майже одностайно було утворено універсальну модель мистецтва як спротив брехливим словам, що линули єдиним потоком із газетних шпальт, телеекранів і радіоточок. Одна потуга була владно протиставлена іншій, і в цій боротьбі мистецького сенсу з політичною облудою взяв гору принцип «гри у життя», що зрікався догматичного самоусвідомлення, сталих форм, «сталінізму» в самому собі. Як не дивно, більшою мірою українські митці, що належали «Новій хвилі» або не належали «Новій хвилі», а не, приміром, російські, на цьому шляху досягли успіхів розототожнення з соцреалістичною конвенцією, розірвали її, перетворивши застигле політичне слово на живу матерію можливості вільного читання і перечитування того, що подобається із власної минувшини, не озираючись, на якій саме полиці стоїть ця потрібна книжка.

Євген Мухоід. Портрет Лариси Кадочникової, початок 1990-х, фото, 54 × 53. Власність Лариси Кадочникової

Борис Михайлов. Реквієм. Історія Хвороби, 1997–1998, фото. Власність митця

Український постнонконформізм

Здавалося б, нонконформізм як явище мав би вичерпати свій ідейний потенціал із розвалом системи, якій опозиціонував, тобто в останній третині 1991-го року. Але не все так просто.

Якщо серпень 1991-го і можна вважати — навіть з експериментальної точки зору — граничною датою існування нонконформізму (мовляв, «якщо немає конформізму, то навіщо нонконформізм», і з позицій формальної логіки це до певної міри зрозуміло), то таке припущення виглядає прозорим лише на перший-ліпший погляд.

Тут видається доречним нагадати цитату, що свого часу набула галасливого резонансу в радянських гуманітарних студіях з т. зв. «національного питання». Вона належить «вождю світового пролетаріату» і стосується, між іншим, з'ясування питань взаємодії української й великоросійської культури. «Існує дві нації в кожній сучасній нації <…> Існує дві національні культури в кожній національній культурі. Є великоруська культура Пурішкевича, Гучкових і Струве, — але є також великоруська культура, що характеризується іменами Чернишевського і Плеханова. Є такі ж дві культури в українстві, як і в Німеччині, Франції, Англії, у євреїв і т. ін.»[1]. Попри всю свою химерність, в цій думці схоплена насправді важлива обставина, без якої не можна уявити собі ані розвою окремо взятої культури, ані поліфонії світових культур, що складається із практики всотування тих або тих «магістральних ліній», впливів, образів, думок, переконань, ідеологій, в сумі яких і вибудовується уявлення про якусь знеособлену інтернаціональну культуру, якої насправді не існує. Інтернаціоналізм, або ж, як зараз прийнято казати, космополітизм (і це також правильно), існує

[1] *Ленин В. И.* Критические заметки по национальному вопросу (1913) // *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. — 5-е изд. — М., 1973. — Т. 24. — С. 129.

Володимир Бахтов. Храм Афродіти. Острів Березань, 2000, геліографіті, шовк, друк, 145 × 225. Колекція ЦСМ «Совіарт»

не сам по собі, в рамках якихось сталих риторичних кліше, тобто не в «результаті», а в процесі — у процесі динамічного співвідношення тих чи тих культурних обставин або рис *у кожному акті* взаємодії між націями, народами, державною політикою тощо. Як немає іншомовних слів у мові, в яку ці слова потрапили і зазнали природного вживання, так, на наш погляд, не існує «зарубіжних впливів» у культурі, коли вони вже в неї інкорпоровані і стали «аборигенними». У такому сенсі український мистецький нонконформізм після 1991-го року, по зникненню СРСР з політичної мапи світу, з появою нових самостійних держав уже не становив опозицію до офіційної ідеології, а став одним із елементів української культури, що почала означувати себе рівною серед інших культур цивілізованого світу.

Світоглядні орієнтації цієї форми українського нонконформізму зберегли цінність дотепер у формі *постнонконформізму* — досить дискусійного явища 1990–2000-х, що виникло на руїнах посттоталітарного режиму в умовах демократичних свобод. У наш час його рефлексії відчутні в творчості майстрів, які сформувалися в 1960–1980-ті і розвивали критерії художності попередніх десятиліть. До них долучилося й нове покоління митців 1990-х, естетичні підходи, візуальна структура, проблематика, теми і сюжети яких склалися під впливом історичного нонконформізму.

Постнонконформізм продовжив рефлексії історичного нонконформізму, забезпечивши постійну тяглість і здатність до оновлення національної традиції, зокрема, трансгресії семантики й орнаментики народного мистецтва у творчість сучасних митців, засвідчив нову форму незгоди представників творчої еліти з політичними реаліями сьогодення, що

Микола Бабак. Із серії «Зворотня сторона», 2004, фото, диптих, 80 × 120. Колекція ЦСМ «Совіарт»

відбилася в соціально-критичних проектах[1] і протестних мистецьких перформенсах з їхньою радикальною сугестивною виразністю на вулицях і площах міст (М. Куликовська — Україна, П. Павленський — Росія).

Постнонконформізм слід розглядати концептуально, з погляду національних основ формотворчості. Адже саме в цьому явищі, що частково спирається на традиції класичного нонконформізму, особливо важливим є осмислення національної ідентифікації мистецтва та самоідентифікації митця. Його представники знову актуалізували питання, що саме є українським і що таке національна ідентичність. Лише синтезувавши артефакти цього явища, можна зрозуміти, в чому полягає національна специфіка творчості його представників.

Перша хвиля сучасного українського постнонконформістського мистецтва 1990-х пов'язана, з одного боку, зі Студентською революцією на граніті (1990) та кампанією протестів «Україна без Кучми» (2000–2001), з іншого, — із пристосуванням арт-соціуму до умов ринку та ринкових відносин у царині мистецтва, що впливало на небачені раніше особливості «розвитку суспільства». Природно, що це спричинило зміну звичного способу функціонування художника і в мистецтві, і в суспільстві, і частіше за все викли-

[1] Наприклад: гурт «Р.Е.П.» («Євроремонт»), В. Ралко «Київський щоденник» (2013–2015), арт-тандеми О. Бабак/Є. Матвєєв («Жертвопринесення», «Теллуріс», 2015) та В. Ралко/В. Будников «Укриття» (2015).

Олег Тістол. Возз'єднання, 1988, полотно, олія, 270 × 240. PinchukArtCentre

Тіберій Сільваші. Живопис, 2006–2007, полотно, олія, 150 × 180. Колекція Дмитра Андрієвського

кало реакцію неприйняття тотальної комерціалізації арт-процесу. Спроба залучення мистецтва в цей процес випробовувала його на міцність і почала новий період нонконформізму з приставкою «пост-», що протистоїть вже не «радянській» та «тоталітарній», а швидше «ринковій» моделі буття. Поступово створюється ситуація дивовижної комбінації одночасного стоїчного протистояння ринку і водночас адаптації до нього художника.

Друга хвиля естетичного протесту та незгоди з політичними реаліями пов'язує українське мистецтво з подіями Помаранчевої революції (2004) та Революції гідності (2013–2014). За цих умов постнонконформістське мистецтво стало реакцією на актуальні суспільно-політичні, переважно пов'язані із кризовими перебігами, події в Україні, і пропонувало власну естетичну альтернативу розуміння природи національного.

Прояви постнонконформізму позиціонуються багатьма майстрами не лише як незгода з процесами комерціалізації мистецтва, а й як з'ясування стосунків між «глобалізмом» і «локалізмом», «національним» та «інтернаціональним», підставою для яких (стосунків) є поява нових історико-культурних сенсів. Така дихотомія не може бути усунена чи з'ясована у спосіб взаємопроникнення, синтезу, тим більше — відвертого протистояння, особливо за умов, коли Україна перебуває у стані пошуку шляхів до самоідентифікації.

Постнонконформізм також постав як персоніфікована незгода з процесами комерціалізації мистецтва, щодо зростання цін на оренду майстерень[1] або т. зв. «бартерських угод» між галереями та митцями. Зокрема, в одному з інтерв'ю про це висловлювався Т. Сільваші: «Коли радянська система зазнала краху, ми намагались наслідувати західні моделі, але відтворити їх в умовах зубожілої країни. В умовах жахливої інфляції бартер був звичайною практикою. І ми почали розраховуватись картинами за виставки та проекти. Так з'явилось те, з чим зараз воюють»[2]. Отже, постнонконформізм засвідчив неможливість митця залишатися поза політичним контекстом, відкривши портал мистецтву до нових форм незгоди в умовах демократії.

Художники-постнонконформісти не пропонують якихось рятівних рецептів, а констатують, що настав час для докорінних змін, ідей, рішучих кроків. Національне буття та мистецтво як його віддзеркалення з початку 1990-х і досі перебувають у стані «перезавантаження», оскільки до невпізнаваності змінюється довкілля, «сільські будинки та містична Україна Гоголя зникають із появою ландшафтних прикмет сучасності». Україна й далі, знаходячись у зоні ризику, постає — і насамперед у багатьох проектах художників — як певна ілюзія, «мертва зона», за словами художника Івана Марчука, «могильник для талановитих людей», «могильник для усього прогресивного»[3]. Але не все так жахливо, як уявляється митцям, оскільки якби це насправді було так, як вони вважають, ми не мали б підстав говорити про існування феномену сучасного — ба навіть контемпорарного — українського мистецтва. Гасла деяких естетиків і філософів щодо «смерті мистецтва», що упродовж двадцяти років тягнуть цю мисленнєво негативну традицію з часів Артюра Данто і Ернста Гомбріха (наприклад, монографія Данто «After the End of Art», 1997), наразі виявляються доволі передчасними, та й узагалі мистецтво як форма суспільної свідомості може зникнути лише разом з цією свідомістю.

---

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з В. Хоменко, 14.11.2015.

[2] *Сільваші Т.* Есе. Тексти. Діалоги. — К., 2015. — С. 123.

[3] *Пахлевская О.* Художник из космоса: http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/hudozhnik-iz-kosmosa. — Дата доступу: 19.06.2015.

Василь Цаголов. Художня гімнастика, 1997, фото, 76 × 115. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Василь Цаголов. Викрадення Європи, 1996, фото, 100 × 70. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Постнонконформізм передбачає звернення до широкого поля національної проблематики, де протистояння «художник — влада» не є настільки визначальним, як за тоталітарної доби. Йдеться вже не про окремі долі виразників спротиву та репресії проти них, — загрожененим трагічною історичною незбулістю опинилося загалом націобуття.

Предтечею постнонконформізму можна вважати полотно відомого українського художника Олега Тістола «Возз'єднання» (1988), присвячене події т. зв. «возз'єднання» України з Московським царством 1654-го року та визнання Україною протекторату московського царя. Переказуючи сюжет (сама можливість цього дозволяє віднести роботу скоріше до постмодерного дискурсу, ніж до контемпорарного), можна крізь анілінове відтворення уявних подій — братні обійми Хмельницького з боярином Бутурліним, характерні київські ландшафти (зокрема, кічеві бронзові ліхтарі на ескалаторах метро «Університет», згодом демонтовані) — побачити елементи пізнішої «анілінової поетики» і в кінострічці Ю. Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) з Б. Ступкою у головній ролі. Цей фільм, малоприступний для перегляду, як і картина О. Тістола, також продовжує розпочатий поколінням шістдесятників інтелектуальний дискурс, що на той час був потрактований як

Арсен Савадов. Донбас-Шоколад, 1997, фото. Власність митця

Антон Соломуха. Чорнобиль. Басейн. «Різанина на Хіосі» Делакруа, 2009, фотоживопис, 100 х 150. Приватна власність

націоналістичний. Серед інтелектуалів йшлося про неправочинне вживання терміну «возз'єднання» стосовно українсько-московських відносин та фальсифікації української історії на догоду Московії. У самвидаві 1966-го року вийшов трактат українського історика М. Брайчевського «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваження із приводу однієї концепції»[1] і одразу став бестселером у колах дисидентської інтелігенції.

Мистецтво 1990–2000-х, як і культура в цілому, безповоротно втратило ідеологічну функцію, але набуло визначеність національну. Якщо для Ш. Бодлера на початку XX століття сучасним художником *par excellence* був той, хто зважився на зміни світового порядку, то для теперішнього українського художника актуальним стає провокативне «зривання всіх і всіляких масок» (Л. Толстой) демократичного українського суспільства. Сучасні арт-практики дедалі більше занурюються в атмосферу гнітючої інтерпретації дійсності, постають на «естетику негативного» як дзеркального відображення атмосфери кризи суспільства. Приміром, попереджає «шокоте-

[1] *Брайчевський М.* Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.spas.net.ua/index.php/library/article/124. — Дата доступу: 13.08.2014.

Олександр Животков. Пам'яті Іраклія Парджіані, 2007–2008, авторська техніка, 88,5 × 220.
Колекція Дмитра Андрієвського

рапевтичну» лінію українського постнонконформізму феномен соціальної фотографії Бориса Михайлова. У циклі «Історія хвороби» (1998–1999) «низове» радянське буття з його маргіналами та фріками, що поступово виходить із андеграунду на поверхню вже в часи Перебудови, художник поєднує з біблійними сюжетами та іконографічними схемами сакрального живопису. Продовжуючи шукати шляхи примирення традиційних форм релігійного малярства з вимогами нового часу, Б. Михайлов дає авторську інтерпретацію композицій славетних художників доби Відродження, для прикладу, Рогіра ван дер Вейдера та ін.

Серед майстрів, у творчості яких є намагання співвіднести драматичність українського контенту з реаліями насолоди, — лідер трансавангардного руху Арсен Савадов та французький художник українського походження Антон Соломуха. Естетика *alteration* (від латинського — *alter* — інший з двох, протилежний), з'єднання сакрального та профанного, священного та низинного, як, для прикладу, вагітності та потворності, краси та брутальної оголеності, сексу та кладовища, розкриває ряд нескінченних художніх асоціацій. Термін *alteration* був використаний філософом Ж. Батаєм та означав одночасно зміну стану, часу, складну семантику розвитку та виродження. Він вважав, що *alteration* може означати й трупне розкладання, й «перехід у зовсім інший стан, у стан *tout autre,*тобто в священне — як

це може статися, наприклад, із духом»[1]. Інтерпретуючи думку Батая, Р. Краус робить висновок, що термін «*alteration*» має двозначний сенс, що засвідує одночасно і «високе», і «низьке». Серед відомих майстрів, які зверталися до прийому дихотомічного показу дійсності, були Діана Арбус, Жан-Поль Вігі, Джоель Пітер Віткін та Роберт Мапплторп, — художників цікавить те, що на споді, заборонене і потаємне, що підживлює бажання глядача зазирнути в недосяжні глибини людської природи, її інстинктів і табу.

Павло Бедзір. Ліс, 1993, фетра, туш, 62 × 43. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Художники 1990-х намагаються торкнутися лезом технології страждання й трагедії, перетворивши їх на провокативний бурлеск (наче передбачаючи майбутній «жлоб-арт» І. Семесюка, А. Єрмоленка, О. Манна та ін.), чітко спроектований у неоакадемічній манері подання. Такий підхід можна розглядати як варіацію свідомого *художнього вуайєризму* — «низького» приглядання до високого мистецтва. Цей впізнаваний прийом, яким користуються А. Соломуха та А. Савадов, можна умовно позначити як «ментальний театр» (за М. Булгаковим), в основі якого — комбінація різних контекстів образотворчої реальності: субкультура і класика, кітч (Kitsch) та естетичний андеграунд. Творчість цих художників прагне до синтезу міфу, метаморфози, метафори, а поетика песимізму дозволяє торкнутися буденної символіки, залишаючись у ментальному просторі класичного мистецтва.

Наприкінці XX століття загострюються пошуки національної ідентифікації, а культура й мистецтво починають торувати шляхи виходу з глобалізаційної кризи. Як зазначає А. Б. Оліва, цей час ознаменований страбічним

[1] *Краусс Р.* Люке vs Батай: kventin-batay.livejournal.com. — Дата доступу: 10.02.2012.

напруженням подвійного руху: глобалізації та трибалізації[1]. З одного боку, під впливом розвитку і впровадження новітніх технологій, промислового виробництва нових візуальних практик, мистецтво поступово починає втрачати власну ідентичність, виробляючи стандартизовану й уніфіковану мову художньої діяльності. З іншого боку, ця ситуація породжує певну незгоду, тобто нонконформізм, а отже й появу художніх стратегій, пов'язаних з відмовою від стандартизованого мислення, поверненням у лоно культури «права на власну уяву» та ідентичність. Трибалізація як «племінна культура» та вияв спротиву глобалізації, на думку Оліви, в контексті загальнокультурної ситуації має реактивну та регресійну природу: рухається від реанімації націоналістичних і фундаменталістських умонастроїв, що споконвіку притаманні тій чи іншій національній спільноті[2].

У контексті сучасної культуротворчості повернення до української архаїки є формою культурного ретропроективізму, тобто формою звертання в минуле, що пов'язує постнонконформізм з історичним нонконформізмом[3]. Якщо асамбляжі О. Бабака радше перебувають в діалозі з творчістю С. Параджанова (не лише фільмовою, а й колажно-асамбляжною), то роботи О. Животкова полемізують з німецьким поствоєнним мистецтвом. Зокрема, його твори апелюють до спадщини А. Кіфера, мистецтво якого було поєднанням неоекспресіоністського та традиціоналістського контекстів. Для творчості О. Животкова характерне поєднання цілком сучасної постмодерної естетики з архаїзмом, що відрізняє його творчість від ігрово-карнавальної, навіть барокової форми у вимірі традиції. Творчість цих майстрів археологічно зберігає в собі пласти знакових образів у рамках традиції, парадоксальну безперервність якої можна відчути навіть за найбільш нігілістично-руйнівних засад соцреалізму.

---

[1] Термін трібалізація (*tribalizzazione*) утворений А. Б. Олівою від слова *tribi* — плем'я.

[2] *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. — М., 2003. — С. 191.

[3] У 1990–2000-х пошуки в цій галузі чітко проявилися в творчості О. Бабака, Т. Бабак, В. Бахтова, П. Бевзи, Г. Вишеславського, В. Шкарупи, О. Животкова, Г. Гідори, М. Кардаша, В. Кауфмана, М. Гейка, П. Ковача, О. Литвиненка, М. Малишка, О. Якуніна та ін.

Віктор Сидоренко. З проекту «Жорна часу», 2003, фото. Власність митця

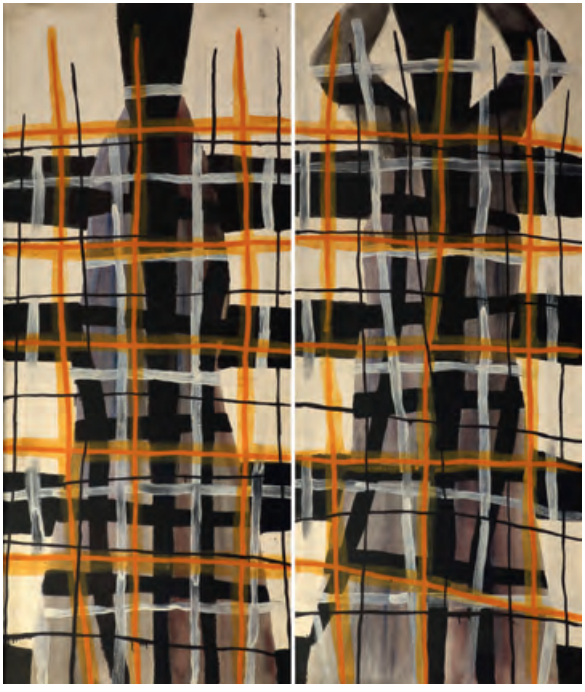
Ця тенденція знайшла розвиток в інсталяціях і просторових об'єктах-фетишах О. Бабака, О. Бородая та М. Кардаша. Збиті з дерев'яних брусів, грубо змодельовані конструкції, як правило були виконані під час пленерів, одним із яких став «Постійно діючий пленер-лабораторія "Велика шишацька експедиція"». Художники виявили інтерес до вимираючих сіл, що їх почали залишати люди, й відповідно ключовою темою їхньої арт-діяльності стають народження/життя/руйнування об'єкту. Археологічно важливими стали предмети домашнього вжитку, образи людей, які спрадавна населяють ці території, орнаменти опішнянської кераміки в сукупності із природними рельєфами Полтавщини[1]. До цього ж класу творів, але із ознаками т. зв. «українського поетичного кіно» 1960-х, слід віднести документальну стрічку Оксани Чепелик «У затишку білих акацій» (2013), зйомки якої відбувалися у с. Засупоївка Яготинського району Київської області.

Амбієнтальні (середовищні) проекти з їх пластикою українського ландшафту та особливий характер освітлення спонукали деяких митців до експериментів із простором. Природа виступає як царина художньої діяльності, а митець — як землевпорядник[2], який трансформує природнє довкілля і перетворює його на мистецький ландшафт. Поруч із високими технологіями, медіатехніками «природа стає ще однією територією, що її треба захопити та емпірично освоїти».

---

[1] Перегляд виставки. Олександр Бабак. Ретроспектива. Живопис, просторові об'єкти, фотографії: www.namu.kiev.ua/print.html. — Дата доступу: 09.07.2015.

[2] *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия… — С. 28.



Олександр Бабак. Поганські канони, 1995,
полотно, олія, диптих, 195 × 80.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

Андрій Блудов. Архів III, 2003,
мішана техніка, 120 × 150.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

У часопросторовому ленд-арті миколаївський художник Володимир Бахтов, за його словами, досліджує «свій простір», у якому реконструює історичне минуле та відповідно конструює майбутнє[1]. Зображальним тлом для художника стали степи Надчорномор'я, пагорби сонячного Бугського лиману, піщаний берег Кінбурнської коси[2]. На «глиняних ландшафтах» Бахтов ніби воскрешає силуети античних культових споруд. Інтерпретуючи суть давніх ритуальних дійств та обрядів, він запозичує сюжети з античної класики, звертається до динаміки рухів давньогрецького скульптора Скопаса чи до пластики рельєфних метоп Парфенона роботи Фідія та його школи.

[1] Владимир Бахтов: «Я сам построил модель своей жизни»: www.vn.mk.ua/stories.php?id=21088. — Дата доступу: 09.07.2015.

[2] Там само.

Водночас постнонконформізм дедалі більше набуває ознак соціальної ангажованості. З одного боку, починає переважати занурення в національну семантику й орнаментику як «націєтворчий» феномен (О. Бабак, Г. Вишеславський, О. Тістол). З іншого, — не менш значущою стає т. зв. «надреалістична» творчість, що часто береться догоджати корпоративним смакам і замовленням, і є конкурентноспроможною на Заході, й, отже, є експортним продуктом (А. Савадов, А. Соломуха).

У національному художньому дискурсі одним із ключових питань є посттоталітарний період. Він розглядається через призму особистого досвіду як час становлення, пошуків, прозрінь, як спонукання до роздумів над характером тоталітарної та демократичної моделей. Наприклад, український художник В. Сидоренко, одна зі знакових постатей сучасного мистецтва, розвиває тему тоталітарного минулого як трагічний період української історії. Апофеозом його мистецьких візій, підсилених сучасними технологіями, стає людина статична, замислена, хай навіть «загіпсована», але неодмінно людина як центральний образ на полотні чи в інсталяційному виконанні. Людина статична — символ буддійської замисленості, ледь усміхнена, з кіборгізованою фіксацією рук, що застерігають, але й обережно прикликають до «обіймів». Акцентуючи на загрозі духовного клонування й уніфікації, породжених прорадянською формою свідомості, митець говорить про непрості речі сьогодення: стандартизація людської суті є не лише наслідком тоталітарного минулого, сучасне буття демонструє її у ще більш складних вимірах і формах. У проектах В. Сидоренка йдеться не так про минуле, як про теперішнє і майбутнє. Споглядача мистецьких проектів Віктора Сидоренка може збентежити певна суперечність між використанням тоталітарно-посттоталітарних реалій та символіки і прагненням вийти поза їх межі. *Людина транзитивна* обтяжена попереднім досвідом, мовби «зачарована» ним — такий новий варіант дискурсу, що його митець пропонує на початку XXI століття. Аутентифікація *людини транзитивної* у стані реінкарнаційної обмеженості, незвичної «статичності», позірної приниженості відбувається способом

увічнення її особливих буттєвих порухів, які передбачають її спроможність вийти з цього стану у поставі переможця.

Деякі творчі проекти «нульових» увиразнюються сценографічною «формулою», покликаною творити театрально-декораційний образотворчо-пластичний образ України, що виступає немов сценою для розгортання трагічних подій історії.

Скажімо, самою назвою гурту Р.Е.П. — Революційний експериментальний простір — митці, що сформували цей «простір», засвідчили не лише експериментальність концептуального пошуку, але й промовистість, а отже й безкомпромісність художнього меседжу, що став відгуком на окремі вражаючі події національної історії. Майданчиком для експонування деяких проектів сучасних митців (М. Куликовська «HomoBulla», 2014) стали місця жорстоких вбивств, катувань і збройних конфліктів. Деякі митці позиціонують свої пошуки як «об'єднання гострого, майже звіриного відчуття національної модерністської ідентичності та плюралістичного постмодерного розуміння інформаційного суспільства»[1]. Тобто, вкотре йдеться про безкомпромісність художнього жесту, що стирає межі між національним і загальнолюдським. Попри все, проекти «репівців» «діагностують стан українського суспільства», і таким чином є реакцією на такі кризові явища, як його демократична переорієнтація, «майдан» у розумінні народно-визвольного руху українського народу проти злочинних режимів, «Помаранчева революція» як акт громадянської незгоди та протестів. Одним зі знакових для гурту став проект «Євроремонт». Самі учасники назвали його «метафорою українського суспільства», яку можна розглядати як інсталяцію, символ, декорацію європейського добробуту. Насправді ж вона постає міщансько-гіпсокартонним симулякром, наративним атрибутом пострадянської дійсності, що мовби випручується із радянської убогості у бік цивілізованої Європи.

[1] *Бабак М., Матвєєв Є.* Жертвоприношення: рефлексії на тему сучасного мистецтва і вітчизняного арт-простору: http://artukraine.com.ua/a/refleksii-na-temu-suchasnogo-mistectva-i-vitchiznyanogo-art-prostoru/#.VkxWy2ChfIU. — Дата доступу: 18.11.2015.

Петро Малишко. Коливання, 1993, полотно, темпера, диптих, 220 × 120.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

Ніна Денисова. Біла, 1995,
полотно, олія, 120 × 110.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

Микола Журавель. Ніжні відносини, 1993,
полотно, олія, 48 × 56.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

Раніше консолідоване імперіальною потугою суспільство з розпадом на незалежні держави постало перед багатьма, часто непередбачуваними реаліями самоідентифікації та гармонізації з загальнолюдськими цінностями. Мистецтву належала найскладніша місія (якщо розглядати проекти того ж гурту «Р.Е.П.»): перейшовши спокуси кічевим гумором та бурлескною іронією, дошукуватися шляхів національної самоідентифікації в умовах взаємопроникнення й синтезу із західним культурно-художнім контекстом.

У мистецтві постнонконформізму з'являється така форма художнього висловлювання, як документальна творчість, коли твори отримують формальні ознаки «художнього щоденника» із властивою йому фіксацією подій онлайн. Ця форма диктує і певні прийоми такого художнього висловлювання — наприклад, поєднання спрощеної стилістики коміксу та наїву. Саме цей творчий почерк став характерним для однієї з яскравих представниць актуального мистецтва Влади Ралко, гротескно-сюрреалістичні візії якої є естетичним еквівалентом соціокультурних і політичних реалій останніх років. У її «Київському щоденнику» (2013–2015) робиться спроба інвента-

Борис Егіазарян. Жінки-мироносиці,
1999, 60 × 50, полотно, олія.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

Матвій Вайсберг. Скрипаль,
1992, полотно, олія, 120 × 100.
Власність митця

ризувати ментально-підсвідомі образи-символи (закопаний у землю триголовий орел; жалобна георгіївська стрічка; гвоздики тощо), що зіперті на події останніх років з їхніми сподіваннями на світле майбутнє та розчаруваннями у буттєвому сьогоденні. До числа художників, які ведуть подібні «художні щоденники», можна зарахувати й А. Кахідзе. Тут йдеться швидше про особистий досвід, що безпосередньо пов'язаний з актуальними подіями у країні. У цьому сенсі цікаві творчі хроніки митців М. Вайсберга та О. Белюсенка, які не лише вийшли на Майдан, а й спробували художньо осмислити цей досвід.

Матвій Вайсберг вважає, що він ніколи не ставив національне питання на перше місце — українець, єврей, росіянин і т. ін. «В цій ідентичності моя українська ідентичність стоїть вище за єврейську, але так може бути не завжди, оскільки це досить плаваюче відчуття. <…> Відбувається народження в муках не етнічної, а політичної нації України»[1].

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Вайсбергом, 29.09.2016.

Ірина Вишеславська-Макарова. Маковій, 1996, полотно, олія, 73 × 54. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Михайло Демцю. Гуцулка Ксеня, 2012, полотно, олія, 100 × 100. Колекція ЦСМ «Совіарт»

У з'язку з військовою агресією Росії проти України, анексією Криму, окупацією частини Донбасу та, власне, інертністю держави в питанні захисту українських територій, художники активно демонструють громадянсько-патріотичну позицію. Це виявляється в участі у благодійних аукціонах, на одному з яких були продані «декоровані» представниками творчої еліти ящики з-під гранат, патронів, важкого озброєння. На передаукціонній виставці «Мистецтво, яке рятує» (2015) в Мистецькому Арсеналі були репрезентовані об'єкти О. Ройтбурда, А. Савадова, Ю. Соломка, К. Гнилицької, І. Чичкана, А. Кахідзе, М. Вайди, М. Вайсберга, М. Куликовської. Оскільки самі явища Майданів (Помаранчева революція, Революція гідності) були актом висловлення незгоди, і з «мистецької точки зору» — явищами нонконформізму, віддзеркалення їхніх настанов у творах «постреволюційних» художників також слід віднести до постнонконформістських.

Слід зауважити, що постнонконформізм, продовжуючи традиції історичного нонконформізму, рухається шляхом пошуку національної ідентичності з його орієнтацією в бік архаїки, виправдано навмисного політизування

та соціалізації мистецтва. Причому політизування й соціалізації мистецтва такою собі «ідеологією поза ідеологією», за умов, коли пошук національної ідеї сповнюється галасом і словоблуддям, не підтверджені реаліями життя, як і, скажімо, за доби Перебудови, або ж — за доби жахливої сталінської риторики. Все те ж — лише з «національною ознакою», те ж, але з іншим присмаком і під іншими офіційно визнаними прапорами. За всякого часу мистецький постнонконформізм є певним задзеркаллям реальності, наслідком будь-яких буремних політичних процесів — близьких до революційних та власне мілітаристських. На цьому історичному відтинку постнонконформізм виступає в поставі не лише естетичного, а й етичного спротиву: він входить у резонанс із певними загальноприйнятими світовими стандартами культурних і загальнолюдських цінностей. Національне в мистецтві постнонконформізму діалогізує з глобалізаційним, віддає перевагу контемпорарному порівняно з традиційним. З одного боку, у творчості українських художників присутнє пародіювання національного у спосіб кітчевих мотивів, що цілком об'єктивно схоплені, з іншого боку, — спроба зрозуміти національне як наслідок вистражданих форм з часів радянських моделей мислення та болісного сподівання на самоствердження України в родині європейських культур. Саме ці вектори й їхня напруженість спонукають художника в епоху шизо-, хаосології (Ж. Делез та Ф. Гваттарі) спиратися на традиції класичного нонконформізму.

Відповідаючи на запитання, якій саме формі мистецтва має поступитися місцем постнонконформізм, слід відповідати дещо стримано: оскільки постнонконформізм бере спадкоємне начало в класичному нонконформізмі, що був формою опору правлячій системі та збереження української традиції, остільки він залишиться формою мистецького опору будь-якій системі, котра лишається спадкоємницею тих засад, проти яких вів боротьбу класичний нонконформізм. Перефразовуючи Л. Керролла, посмішка постнонконформізму може піти лише разом із владною ідеологією чеширського кота.

Історична свідомість нашого часу має бути пильною, аби не споруджувалися від імені історії кровожерливі ідоли, що поглинуть культуру.

Йохан ГЕЙЗІНҐА

ГЕОГРАФІЯ

Алла Горська. Танець-дует, 1964, папір, акварель, 42 × 66. Власність родини мисткині

Симультанність київської школи

Через вісім років по тому, як венеційські гондольєри, змахуючи веслами над каламутними зеленими водами Венеційської лагуни, що віддзеркалювали червоний плащ Казанови, втомлені руки Тіціана, задумливе з похмільного ранку обличчя Карло Гоцці, скандували: «Ар-хи-пен-ко! Ар-хи-пен-ко!», на XVI бієнале 1928-го було презентовано триптих киянина Федора Кричевського «Життя» (у бієнальському каталозі іменувався «Родинний портрет»). Його було визнано фаворитом виставки й репродуковано в італійських газетах і журналах[1].

Тогочасна Європа, позиціонуючи національне як позитивно опозиційне до загальносвітового, визнавала у світовій художній культурі першої чверті XX-го століття кілька конвертованих українських прізвищ: Довженка і Архипенка, а «слава інших обмежена епізодом (Мурашко, Петрицький) або не завжди асоціювалася з Україною, як це сталося з Малевичем»[2]. О. Сидор-Гібелінда, що вивчав історію присутності українських митців на Венеційських бієнале, нагадує, що у першій історії кіно М. Бардеша та Р. Бразіяка є розділ «Українське кіно. Націоналістичний ухил Довженка. Впокорення Довженка. Земля»[3]. Отож, не дивно, що саме за ці «націоналістичні ухили», на які так виразно вказали мадярські кінознавці, саме Довженка, а разом з ним інших українських митців-візуальщиків цькували на батьківщині й визнавали за її межами. «У політично жорсткіші 1920–1930-ті роки українському мистецтву неодноразово вдавалося вийти на світовий рівень. Потім воно лише потенційно сягало його, хоча й часи м'якіші, ліберальніші, до того ж, з обох боків.

[1] *Сидор-Гібелінда О.* Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності. — К., 2008. — С. 143–144.

[2] Там само. — С. 110.

[3] Там само.

Вдумайтеся: шість разів підряд Радянський Союз взяв участь у Венеційській бієнале *за режиму Бенітo Муссоліні*! Але з обох же боків — збільшення цікавості, зменшення бажання»[1]. Але все це «не стане портретом коханої жінки», як дотепно висловився 1956-го року Йосип Бокшай щодо абстракціонізму: участь українських митців у бієнале за доби Муссоліні — це такий собі абстракціонізм.

Як було вже зазначено, історія київського нонконформізму бере початок з 1926-го року, коли згідно з директивами Сталіна в Україні провадиться жорстка кампанія проти «українського буржуазного націоналізму», що спричинила стрімке згортання політики «українізації». Її наслідки найперше відчув Київ — «третє столичне місто СРСР», — яке одним з перших підпало під ідеологічну боротьбу з «формалізмом», що кваліфікувався як політичний кримінал й ідеологічна диверсія. Напрям розвитку нового мистецтва був визнаний за лідируючими позиціями КДХІ, про який одна бельгійська учена у 1927-у писала: «Робота, яку провадив і провадить Київський художній інститут, є для України винятковим, єдиним і одиноким у своєму роді піонерством в ділянці нової образотворчої школи і нової мистецької культури»[2]. Саме в цьому вузі студенти здобували фах у надзвичайно потужних за рівнем обдарування професорів Олександра Богомазова, Михайла Бойчука, Віктора Пальмова, Льва Крамаренка, Федора Кричевського, Казимира Малевича, Володимира Татліна, Василя Касіяна та ін.

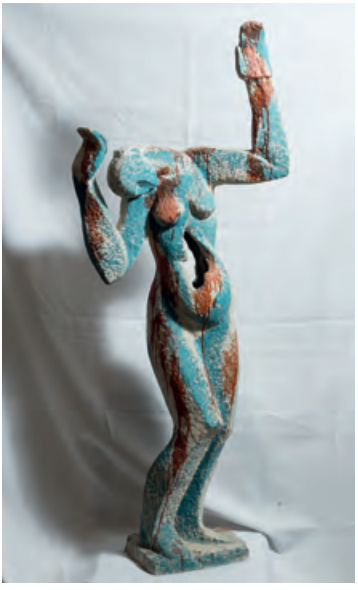
Про винятково активну атмосферу художнього життя Києва і європейський рівень фундаторів київського нонконформізму та їхніх учнів свідчила одна з перших по революції масштабних виставок «10 років Жовтня», під орудою її активного організатора І. Врони, яка згуртувала митців різних регіонів України. Експоновані на виставці твори явили значний мистецький потенціал київського осередку, самобутність ідей її вчителів і потужні

[1] Там само. — С. 183–184.

[2] *Рябічева С.* Спецфонд // Мистецтво України XX століття. 1900–2000 рр.: Каталог. — К., 1998. — С. 76.

можливості учнів. Усі твори виставки були придбані Закупівельною комісією та передані в музеї України[1].

Якщо звернутися до теоретичних настанов К. Малевича у контексті наших міркувань, слід нагадати, що Малевич розумів традицію у вимірі Просвітництва як щось знакове порівняно з універсальністю, позачасовістю Нового часу (у випадку Малевича — супрематизму)[2]. Якщо Малевич відкидав будь-яку традицію і натомість створював власну, «одноосібну», то представники київського мистецького осередку, зокрема М. Бойчук, всотували світову традицію і пропонували певну «колективізацію» нової мистецької візії.



Юлій Синькевич. Вбите життя, 1965, цемент, олія, h — 128. Власність митця

Починаючи з середини 1930-х безповоротно утвердилися принципи соцреалістичного мистецтва, а твори митців, як також і експонати виставки «10 років Жовтня» були зараховані до неблагонадійних та «ув'язнені» в підвалі Художнього музею.

На тлі цих метаморфоз виникла потужна, хоча й доволі штучна форма пролетаризованого неовізантизму Бойчука та його учнів. Історія київського соцмодернізму 1930-х викінчилася репресіями щодо цієї школи. Таким чином радянська влада немовби визнала феномен нонконформізму, здобувши в його особі ворога «номер один».

Мистецтво другої половини 1920-х — 1930-х, що було позначене розвитком нових художніх пошуків, дало поштовх до подальшого становлення

---

[1] Там само. — С. 78.

[2] *Лозова Л. Я.* Теологічний вимір ленінградської школи мистецтва авангарду 1920–1960-х років: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / ІПСМ НАМ України. — К., 2014. — С. 10.

Борис Довгань. Шмон (Архіпелаг ГУЛАГ), 1968, бронза, патина, h — 52.
Музей сучасного мистецтва України

нонконформізму. У творах митців київського мистецького осередку можемо спостерегти найголовніше: нонконформізм протиставив уніфікованому соцреалізму критичну оптику, народність, модерне трактування образів.

Мистецькі пошуки київських митців, які опинилися у вимушеній взаємодії з практикою соцреалізму у 1930-ті, не дивлячись на проблемні аспекти цієї взаємодії, вийшли на новий рівень художнього синтезу, органічно поєднуючи традиції монументальної школи Бойчука з позірними вимогами соціальної реальності. Образи робітників і селян у творах митців «втраченого покоління» поставали у піднесено-сакральній інтерпретації, а колорит і монументальність подачі унаочнювали зв'язок їхньої творчості з настінною фрескою. Митці вибудовували свої творчі світи, спираючись на досвід фігуративного малярства з актуальними на той час напрямами авангарду, як, зокрема, конструктивізм в архітектурі.

Стилістика 1930-х живилася з природних художніх витоків 1920-х, а гостросоціальна й відверто викривальна критична оптика творів віддзеркалювала з часом гнітючу атмосферу подальших часів: Голодомор, репресії, колективізація, розкуркулення, релігія й атеїзм. Мистецтво різничкувалося у різноманітних візуальних потоках соцмодернізму, що містив у собі і обов'язкові індустріальні сюжети з зображенням шахтарських і заводських буднів, як також народно-пролетарський і селянський сурогат, що його намагався опанувати бойчукістський неовізантизм.

Отже, зоднобіч, вагомою присутніла тенденція народництва, до традиції фрески й фолк-арту, а також — індустріально-виробнича тематика, що

поєднувала ідеологічні та формалістичні вимоги щодо лапідарної стилістики, згущено-гнітючого колориту й суворості образів.

У повоєнний час знову стають популярними сюжети з зображенням заводів, фабрик і шахт. Найщедрішими на замовлення пропагандистського мистецтва є саме індустріальні регіони. Данину Донбасу та цілинним краям Алтаю й Казахстану упродовж 1950–1960-х віддали В. Зарецький, А. Горська, Г. Синиця, Г. Зубченко, Г. Марченко, Г. Пришедько, М. Сороженко та ін. А в 1960-ті вже відчувається притягальність так званих «низових» образів: «маленька людина», «людина в куфайці» стають одкровенням в естетиці шістдесятників. Від радіоактивного опромінення соцреалізму митці захищаються зануренням в органіку сільської автентики, семантики й орнаментики народного мистецтва. Конфліктність дихотомії між «радянським» та власне «українським» була чітко означена, скажімо, у творчості В. Зарецького[1], який безнастанними пошуками і в різні періоди шукав чи гармонію, чи деструктив у стосунках «колективу» та «індивіда».

Період «відлиги» 1960-х, без сумніву, подарував мистецтву романтизовані настрої, що походили з рустикальних мотивів і протиставлялися міській культурі. Ось як цей час описав в одному з інтерв'ю О. Тістол: «Наприкінці 60-х починався більш радісний період — люди ставали багатші, збудували нові хати, красивіше почали вдягатися, майже забули голод. У мене є фотокартка кінця 60-х, де мій тато в твідовому модному костюмі, в якому він міг вийти на Уолл-стріт і ніхто б не здивувався. І мама могла б пройтися по Пікаділлі у шовковому платті»[2]. Можливо, саме в 1960-х відбувається справжнє поєднання «міста й села», що його на початку 1920-х галасливо проповідував більшовизм. Художники наче підлаштовувалися під авто-

[1] *Смирна Л.* «Театр ляльок» або «Ігри з манекенами»: Віктор Зарецький та його герої-нонконформісти // Мистецтвознавство України. — К., 2009. — Вип. 10.— С. 51–55.

[2] *Тістол О.* Про наїв… http://ukrainian-naive.com/publication/tistol_essay. — Дата доступу: 17.10.2016.

Валентин Задорожний. Максим Березовський, 1981–1984, полотно, олія, 140 × 136. НХМУ

ритарно завдану необхідність відповідати романтичним настроям доби, переосмислювали її в рамках національно-етнографічної моделі і намагалися протиставити пануючому соцреалізму і соціальній індиферентності.

На хвилі хрущовської «відлиги» у 1960-ті виникає потяг до вивчення фольклору — так званого «архіву народів» (за Й. Г. Гердером). Прояв фольклоризму у творах митців Центральної України значною мірою спровокував саме західноукраїнський регіон з його незайманою автентикою та зробив Київ епіцентром стрімкої «українізації» творчості шістдесятників.

Проекція на ретроспективізм, «народність» та фольклорну поетику стають головним трендом шістдесятих. Фольклоризм був всеукраїнським явищем протесту проти естетичного консерватизму та моралізаторства соцреалізму, рухом за національну ідентичність у мистецтві. «Плазма фольклоризму», з його акцентом на кольорі та «примітивності» форми, торкнулася як митців, що належали до так званого «офіційного» істеблішменту, так і неформальних кіл київської творчої інтелігенції. Серед них — Валентин-Іван Задорожний, Тетяна Яблонська, Георгій Якутович, Ірина Вишеславська, Олександр Губарєв, Галина Севрук, Віктор Зарецький, Алла Горська, Ернест Котков, Венеамін Кушнір, Анатолій Сумар, Сергій Параджанов, Василь Перевальський, Володимир Прядка, Валерій Ламах та ін. Оскільки не йдеться про ретельний розгляд кожного із представників київської школи українського мистецького нонконформізму, ми зупинимося лише на декількох іменах. Вони обрані не стільки через те, що твори цих художників є найбільш виразними, скільки через те, що вони, з одного боку, репре-

Алла Горська. Дума. Вітер (Тарас Шевченко), 1963, папір, змішана техніка, 100 × 75. Власність родини мисткині

Алла Горська. Кат, 1963, папір, гуаш, 65 × 40. Власність родини мисткині

Алла Горська. Іван Світличний, 1965, калька, гуаш, 80 × 44. Власність родини мисткині

зентували той чи інший напрям у середовищі нонконформізму, а також демонстрували досить радикальний художній контент.

Київський «фольклоризм» був синтезом формотворчих засобів народної картини (або народної ікони) та прийомів модерного мистецтва. Якщо взаємодія з модернізмом дозволяла митцям розширити межі творчої свободи, то «народна ікона» та «народна картина» допомогли їм набути творчої ідентичності.

Починаючи з 1960-х, з періоду, умовно кажучи, «суворого стилю», стилізованого під бойчукізм, І.-В. Задорожний, учень А. Петрицького і К. Єлеви, позиціонував свої твори як ієратури іконічних образів, і сама картина, створена митцем, сприймалася як ікона. У 1974-му році він здійснює знаковий для нонконформізму жест — спалює усі свої твори реалістичного періоду[1], пориваючи з ним назавжди, що стає своєрідною ініціацією «очищення» творчості. Очевидною є стилістична

[1] *Соловей О.* Украинская история — сквозной мотив творчества Ивана-Валентина Задорожного // http://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ukrainskaya-istoriya-skvoznoy-motiv-tvorchestva-ivana-valentina-zadorozhnogo. — Дата доступу: 18.06.2016.

Георгій Якутович. Похорони Івана. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», 1965, дереворит, 14 × 10. Власність Сергія Якутовича

Георгій Якутович. Дитячі радощі. Іван та Марічка. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», 1965, дереворит, 15,5 × 11. Власність Сергія Якутовича

спорідненість мистецтва Задорожного з адептом «естетики машинних форм», французом Фернаном Леже. І якщо Леже мислив мовою сучасності й прогресу, то творчість Задорожного занурює глядача в глибини історії, трактованої іконічно й майже ідеалістично, являючи її міфологічний чи казковий сенс.

Маніфестом модерністської інтерпретації національної тематики було мистецтво лідера київської школи, спадкоємниці мистецьких традицій 1920-х, учениці Ф. Кричевського Т. Яблонської. Народність стає центральним поняттям та одночасно «магістральною» міфологемою її творчості. На відміну від «парсунності» та казковості персонажів І.-В. Задорожного, художниця поєднує в структурі картини декоративну домінанту народного мистецтва та суворість персонажів, трактованих майже ієрогліфічно. Суворий аскетизм і тривожне світовідчуття образів старих жінок немовби обрамлені в орнаментальну декорацію з квітів і візерунків. Яблонська стимулювала модерністські тенденції в українській культурі, і сама представляла з себе людину нової культури.

Галина Севрук. Козак в дорозі, 1968, туш, перо, 15 × 30. Приватна власність

Галина Севрук. Капище, 1966, туш, перо, 10 × 30. Приватна власність

Галина Севрук. Страждання, 1967, картон, темпера, 70 × 40. Приватна власність

Своєрідність «карпатського» стилю привносить у «фольклорний стиль» Г. Якутович, творчість якого позначена активним реагуванням на світові часові перебіги у сукупності з національними і в поєднанні з глибинною орієнтацією на традицію. Творчість Якутовича дає підстави говорити про його мистецькі здобутки одночасно в кількох вимірах. Його художні рефлексії збуваються то у формах «суворого стилю», то в стилістиці українських стародруків, як також натякають на впливи мексиканської графіки. Прикметною для його творчості стала монументальність та структурна вибудуваність композиції, строга та стабільна логіка форми. Характерною ознакою його «карпатської» графіки є злиття образів з природною стихією — митець бачить людину як невід'ємну частину топосу Карпат, а його київські гори немовби знаходять відбиток у живописних карпатських антуражах. Потужна епічна спромога автора тримається на енергії штриха й просторовому моделюванні, конституюючій силі лінії та форми. Так, наприклад, образ, створений Якутовичем у композиції «Аркан» (1963), являє своєрідний маніфест української «відлиги»: енергію натхнення, що

Віктор Зарецький. Самогон, 1965, полотно, олія, 78,5 × 117. Колекція Людмили Березницької

Віктор Зарецький. Каструють бичка, 1960, полотно, темпера, 33 × 81. Приватна колекція

не знаходить виходу, і перебуває у стані творчої сублімації. Художник безнастанно рухається шляхом пошуку гармонії буття в загальнолюдському сенсі. Його ілюстрації до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» означили новий етап творчого світогляду, своєрідно пантеїстичного, в якому божественне світло присутнє в кожній деталі простору художнього твору. Важливою постає зміна техніки ліногравюри на торцеву ксилографію, якою виконані ілюстрації.

Творення нової реальності у роботах Г. Севрук відбувається шляхом ретроінсталяції або ретроархаїзуючого проективізму, що для багатьох шістдесятників став одним із способів актуалізації апофатичного визначення реальності, де реальність уже втрачена, але живе як абсолют, естетичний візаві, співрозмовник. У контексті пошуків національної форми ретроархаїзуючий проективізм був оксюмороном, що існував як ще одна можливість естетичної самореалізації. Людина випереджала реальність заданої дійсності на підставі того, що переносила в цю реальність образи минулого. Це було пов'язано з осягненням національної історії, пошуком, що й досі не втрачає своєї актуальності і може бути потрактоване як втеча у романтизований світ подій і персонажів, де оживають образи М. Грушевського, В. Винниченка, С. Петлюри. Герої портретних «парсун», ікон та плакеток Г. Севрук несуть у собі подих як візантійської емалі, так і сецесії, кореспондуючи з архітекурністю української орнаментики. Це не була лише ретроінсталяція на кшталт реконструкції чи відновлення на підста-

ві регенерації, це реалізувалося як складна драматургія: минуле героїзувалося у нонконформний спосіб і всупереч ідеологемам та міфологемам культурної політики.

Одним із майстрів і зачинателів такого стилю був І.-В. Задорожний, котрий звертався до Стародавньої Русі, давнього Києва і на основі древньої історичної реальності творив імовірну сучасну реальність. У цей ряд можна поставити І. Литовченка, Г. Якутовича, Л. Осику, В. Федька, Г. Севрук та багатьох інших.

Наприкінці 1960-х вже відчувається криза розуміння реальності[1], і йдеться про дедалі більше розмежування на «автономні» художні поетики. Ідилічний екстравертний фольклоризм з його декоративністю форми і звучністю поступається метафізичним глибинам творчевияву. «Ця проблема належить до фундаментальних живописних завдань, але вона ж дає матеріал для побудови релігійного або ідеалістичного світогляду, що представляє видиму реальність відбитком, відблиском незримого і невисловленого», — писала К. Андреєва[2]. Матеріалістичній радянській ідеології київські митці протиставили феномен виходу за межі раціонального досвіду та пошук незримих і вічних основ світобудови, потаємних вимірів мистецтва, його духовного сенсу. У той же час, на хвилі хрущовської «відлиги», з'являється перше видання «Майстра і Маргарити» М. Булгакова (1965), А. Тарковський робить головним героєм двосерійного фільму іконописця Андрія Рубльова (1966), в московському Політехнічному музеї та на площі Маяковського відбуваються перші поетичні читання Є. Євтушенка, Б. Ахмадуліної, А. Вознесенського, Р. Рождественського, Б. Окуджави, що їх зафільмував М. Хуцієв у кінострічці «Мені двадцять років» (1965); в Україні виходять друком книжки, про які і не мріялося у 1940–1950-ті: «По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки» Гр. Логвина (1968), «Собор» О. Гончара (1968), «Сті-

[1] *Андреева Е.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва—Ленинград 1941–1991. — М., 2012. — С. 170.

[2] Там само. — С. 171.

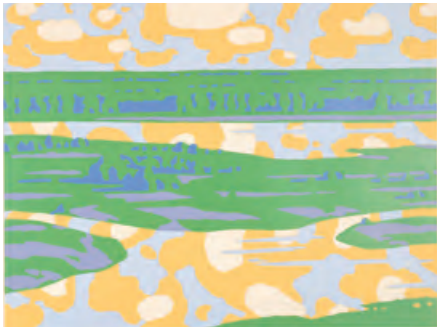
Григорій Гавриленко. Жіночий образ, 1960-ті, картон, олія. 28 × 30. НХМУ

Григорій Гавриленко. Пляж, 1967–1969, полотно, олія, 52 × 67. Власність родини митця

нопис Потелича» Л. Міляєвої (1969) тощо. Ці та інші культурні феномени засвідчують виникнення і пропагування особливої форми свідомості, зорієнтовані на мистецтво як духовну складову, почасти позбавлену виразної соціальності, а поряд того — цілком побудовану на соціальності в її радянському варіанті. Втім, саме в 1960-х соцреалістичні тенденції пом'якшувалися, і мовби дозволили собі «розчинятися» в матеріалі, віддаленому від безпосереднього тиску ідеології. Як зазначає К. Андрєєва, «проблеми підзабороненого "ідеалізму" (релігії, метафізики) хвилюють суспільство усе більше й більше в міру того, як наростає соціальна стагнація і перспективи технічного прогресу стають не такими певними»[1]. Втім, тривалість такої можливості була незначною: сам Хрущов припинив «відлигу», замінивши її на особливу форму «заморозки» ще на початку 1960-х, але інерція, завдана доповіддю на XX-му з'їзді КПРС щодо культу особи, діяла до початку 1970-х.

Так, наприклад, беззаперечний класик українського мистецтва В. Зарецький уже з другої половини 1960-х поетику «суворого стилю» піднімає до метафізичного рівня. Заборонена соціальна тематика, до якої звертається митець — секс, джаз, алкоголь, наркотики — стане наскрізною

[1] Там само. — С. 58.



Григорій Гавриленко. Михайлівське, 1980–1982, папір, кольоровий лінорит, ліва частина диптиху, 40 × 53. НХМУ

Григорій Гавриленко. Михайлівське, 1980–1982, папір, кольоровий лінорит, права частина диптиху, 40 × 53. НХМУ

для його творчості аж до кінця 1980-х. Митець викривав притаманності радянської дійсності, позначеної мляво біжучою шизофренією («шизохаосологією», як вже було сказано з іншого приводу), наповнюючи свої роботи натяками, асоціаціями, в яких проблеми побуту і соціального устрою виходять за межі дозволеної реальності. Контраст між реалістичною певністю, яскравістю образів і гнітючою атмосферою зображуваного занурюють глядача в особливий психоемоційний стан («Самогон», 1965, — Малевичеві «слід відпочити»). Реальність у його творах виходить за межі звичної логіки, що дозволяє говорити про метафізичне звучання його полотен. Портретні образи і сюжети цього періоду, позірно розкуті й барвисті, надміру «міфологізовані», насправді вражають трагічною відокремленістю від героїки й оптимізму соцреалістичної дійсності. Тут Зарецький постає як «справжній» нонконформіст, остерігаючись усіляких ризиків збитися на патріотичну патетику, і дарує нам — як мислитель насамперед — образи нонконформістського способу існування «поза соціумом», — образи, що втілюють так і не збулий аристократизм, а яскрава, майже неприродна орнаментика лише підкреслює новітню «архаїку» («Каструють бичка», «Смалять кабана», 1964; «Самогон», 1965). Навіть фрагментарно вкраплені подекуди і переважно стилізовані орнаменти (прообраз української вишивки), що не давало підстав звинувачувати його в «націоналізмі» (найбільший

Яким Левич. Передмістя, 1968–1999, полотно, олія, 88 × 92. Колекція ЦСМ «Совіарт»

страх митця-нонконформіста того часу), засвідчували, що художник, свідомо чи ні, натяком або дидактичним мазком-образом фіксував трагічну незбулість, невикінченість національних моделей — і суспільних, і етно-біологічних.

Київські митці були внадмір візіонерами, — чи то спрацьовували київські ландшафти, чи кулінарські наливайки, або й з огляду на розкутість, спричинену вишколом вчителів дореволюційного періоду, самвидавними книгами. Бурхливе спілкування геніальних одинаків, буяння каштанів, білостінні монастирські мури, на яких вбачалися боттічеллієва «Дерелітта», лауренціанові сходи Мікеланджело, римська «Темп'єтто» Донато Браманте, «Стансів», Леонардів підводний човен та протравлена соляною кислотою «Меланхолія» Дюрера. Таким божественним осяянням сповнені картини яскравого візіонера 1960-х Григорія Гавриленка, в яких спрощеність зображення набуває «позареального» сенсу і промовляє насамперед про «таємницю форми». «Світ "чистої прозорої духовності", про яку пише В. Ламах, найбільшою мірою надихає Г. Гавриленка в усіх його пошуках, починаючи з пронизаних світлом постатей дівчат, які розчинялися в безмежності пейзажних малюнків і абстрактних композицій, в яких світло — з вислову соратника Гавриленка, мистецтвознавця Б. Лобановського — трансформуючись в строгі геометричні схеми, створює форми оточуючого світу» [1].

[1] *Лобановский Б.* Киевские анахореты: О творчестве ряда киевских художников 50–60-х гг. // Византийский ангел. — 1997. — № 3. — С. 31–40.

Яким Левич. Місто на горі, 1965, полотно, олія, 90 × 85. Приватна колекція

Яким Левич. Нагорна проповідь, 1967, полотно, олія, 90 × 85. Приватна колекція

Серед митців, які були причетні до нонконформістського руху в українському (і радянському) мистецтві Г. Гавриленка вирізняла особлива масштабність творчої думки, що вбирала роздвоєність митця, водночас відбиваючи двоїстість навколишнього світу. Своїми новаторськими пошуками і експериментами з формою він дав імпульс розвитку багатьом митцям з різних регіонів України. Зокрема, під його впливом розвивалася стилістика творчості одеської художниці Людмили Яструб. Енергетика пошуків «абсолютної форми» стане притягальною і для митців-неопластиків кінця 1980-х — початку 1990-х, таких, як Т. Сільваші, А. Криволап, О. Животков та ін. Саме ці митці через абстрагованість форми й актуалізацію кольору будуть дошукуватися унікальності природного і культурного ландшафту України. Гавриленко ж дошукувався не стільки національної форми, як форми взагалі.

Український нонконформізм не лише сповнювався енергетики національної культури, але й сягав довершених художніх форм, що поставали над історією, нацією, культурою. Може, саме через те пейзажні твори Гавриленка позбавлені «конкретики місця», а жіночі образи мають позачасовий характер.

Микола Трегуб. Ми тебе не, 1970-ті, фанера, колаж, олія, 90,5 × 57. Приватна власність

Микола Трегуб. Та, що сидить, 1970, оргаліт, мішана техніка, 68,5 × 49,5. Приватна колекція

Микола Трегуб. Підтягнувся кріпко у Кам'янець-Подільському, 1974, картон, мішана техніка, 69 × 50. Приватна власність

Дослідницька натура митця особливо проявилася в роботах, якими він пишався, — «Дві жінки в природі» (1965–1966), «Жіночий образ» (1967), «Пляж» (1967–1969). У цих зовні простих образах сформульоване мистецьке наближення до істини — межа, за якою вже немає засобів для вираження, за якою колір і форма зникають у всеосяжному світлі. У художніх пошуках митцеві вдалося наблизитися до «художнього абсолюту», що, мовби маленький острівець на картині Яна ван Ейка «Мадонна канцлера Роллена» (1436), уособлює весь космос і людської самотності, і весь обшир світу, в який заглиблено людину. Ось як поетично про це писав Гавриленко, наче копіюючи «Велику елегію Джону Донну» Й. Бродського: «Застыли облака. Застыли сосны. Застыла трава. Ковер травы. Песок. Застыли дома. Светят стенами. Ровное поле. Ровная земля. Застыли тени. Плывут люди. Тихо». Вважаючи, що «мистецтво не вимагає, щоб його розуміли», не підкоряється законам логічного мислення, Гавриленко був митцем–мислителем. У нечисленних нотатках він залишив думки про мистецтво й творчість: «Думаю, идёт искусство всемирное. 20 век — первый век — предтеча единой всемирной культуры, первой всемирной культуры». Або: «Искусство — духо-

Вілен Барський. Шекспір гротескний, 1970-ті, ліногравюра, 40 × 30. Власність Ніни Вайнштейн

Вілен Барський. Колаж з Вермером, 1970, папір, фломастер, туш, колаж, печатки, 30 × 42. Власність Ольги Денисової

вная сила, направленная положительно (к свету, к добру). Духовная сила со знаком плюс». В його найбільш відомих широкому загалу ілюстраціях до поезії «Vita nova» Данте була виразно продумана метафізична система, в якій чітко простежувалося втілення образу зі світла та ліній.

Не менш важливою є й тенденція «політизації» мистецтва, яка реалізується через досвід митців, що пройшли сталінські концтабори ГУЛАГ. У творчості В. Куткіна новаторство ґрунтувалося на особистій життєвій драмі: художник зазнав сталінських репресій і значною мірою тому був взірцем для молодих шістдесятників щодо сповідуваної громадянської позиції. Куткін був членом КТМ, брав участь у лотереях і охоче дарував свої роботи для їх проведення. У пронизливих композиціях «Сестри, сестри, горе вам» (1959), «Не витерпів лихої долі, умер на панщині…» (1959) тема особистого і національного страждання розкривається лаконічно і монументально, в граничному контрасті експресивно-грубого штриха і чорного тла. У пейзажах «І все то те повито красою…» (1959), «Село неначе погоріло» (1961) знаходять відображення такі властиві Шевченковому слову зачарованість рідною землею і сердечне переживання за її трагічну долю.

Сергій Параджанов. Орфей, 1980-ті,
дошка, колаж, 49,5 × 37.
Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Веніамін Кушнір. Scherzo,
1968, полотно, олія, 199 × 200.
Власність Івана Кушніра

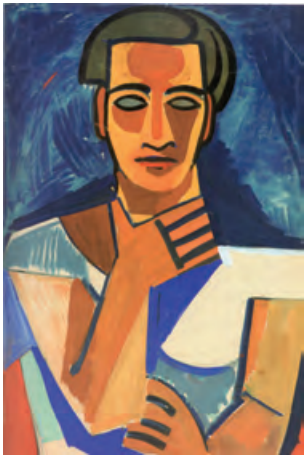
До цього ж ряду слід віднести творчість Якима Левича, котрий наприкінці 1960-х звертається до сакральних сюжетів («Місто на горі», «Нагірна проповідь» та ін.), в яких біблійні ландшафти трактовані як просторові принади київо-подільських двориків. На той час такі сюжети могли існувати лише за межею номенклатурної палітри і спричинювати «партійну» критику.

Тим більше, що 7.01.1969 було ухвалено «цілком таємну» постанову секретаріату ЦК КПРС «Про підвищення відповідальності керівників органів друку, радіо, телебачення, кінематографії, установ культури і мистецтва за ідейно-політичний рівень матеріалів, що друкуються, і репертуару». У цьому документі, що його розповсюджували по міністерствах, відомствах, ЦК КП союзних республік, крайкомах і обкомах партії, ЦК ВЛКСМ, ВЦРПС, парторганізаціях «газет, журналів, радіо і телебачення, видавництв, кіностудій, установ культури і мистецтва», Головному політичному управлінню Радянської армії і Військово-морського флоту, а головне — центральному цензурному закладу СРСР Головліту, — зокрема, йшлося про

те, що «в обстановці загостреної ідеологічної боротьби між соціалізмом і капіталізмом особливу значимість набуває здатність працівників друку, діячів літератури і мистецтва більш гостро з класових, партійних позицій виступати проти будь-яких проявів буржуазної ідеології, активно і вміло пропагувати комуністичні ідеали, переваги соціалізму, радянський спосіб життя, глибоко аналізувати і викривати різного роду дрібнобуржуазні і ревізіоністські течії. Тим часом окремі автори, режисери і постановники відходять від класових критеріїв при оцінці і висвітленні складних суспільно-політичних проблем, фактів і подій, а іноді стають носіями поглядів, далеких від ідеології соціалістичного суспільства. Є спроби односторонньо, по-суб'єктивістському оцінити важливі періоди історії партії і держави, в критиці недоліків виступати не з позицій партійної та громадянської зацікавленості, а в ролі сторонніх спостерігачів, що є чужим принципам соціалістичного реалізму і партійної публіцистики»[1]. Ця постанова відіграла роль ідейно-жанрового друшляка, через який «наглядачі за культурою» промивали «дрібнобуржуазні і ревізіоністські течії», що наповнювали цей друшляк по вінця. Ольга Петрова у мемуарній книзі «Миттєвості приватного життя» (2016), згадуючи про цю постанову, зазначає, що «творчу інтелігенцію України, всіх, хто працював, був інноваційним, розшматували на тріски. Живе слово, нотний запис, художній образ у кіно або у живопису пильно відстежувалися ідеологічними наглядачами та викорінювалися. Ще до призначення Москвою на посаду першого секретаря КПУ В. Щербицького (1972) ідеологізоване керівництво всіх творчих спілок України позбувалося інакодумців»[2]. Майже у буквальному сенсі мотив «розшматування на тріски» можна спостерегти в андеграундних композиціях

[1] Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» // http://opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/tsk/1964/?id=4901. — Дата доступу: 20.11.2016.

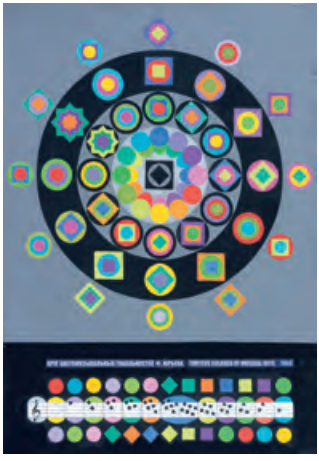
[2] *Петрова О.* Миттєвості приватного життя. — К., 2016. — С. 399.



Валерій Ламах. Автопортрет, 1960-ті, картон, гуаш, 74 × 56,4. Колекція Едуарда Димшиця

Миколи Трегуба «Та, що сидить» (1970), «Композиція» (1970-ті), «Храм» (кінець 1970-х); а картини-колажі «Не гріється на чужині…» (1978), де використано шматки газетних шпальт, на яких друкувалися партійні постанови, мовби відсилають до колажів О. Родченка (1920-ті) зі шматками газет та табірних колажів С. Параджанова 1973–1977-го років. Картини М. Трегуба за жанром і загальною ідейною настановою завжди підпорядковані мотиву уособлення сакральної лірики через динамічно абстраговану й експресійно-драматичну рефлексію, втілену у кольоровому вирішенні з елементами пуантилізму, народного примітивного малярства та концептуалізму, з використанням текстів, інкорпорованих у сюжет полотна («Ми тебе не…», 1970-ті, «Підтягнувся кріпко у Кам'янці-Подільському», 1974). У картині Ернеста Коткова «Голодомор» (1962–1963) і тема, й її трактування, і манера виконання закрили їй дорогу до експонування на довгі роки. «Арт-хаусні» дереворити Ади Рибачук («Колгуєв острів: Із циклу "Жінки"», 1961) та Володимира Мельниченка («Жінки Комі», 1959, «Гарпунери», 1958), що створені на о. Колгуєв під час вимушеного «творчого відрядження», ліногравюри Вілена Барського («Маска», «Шекспір гротескний», «Двоє», 1970-ті), картон/олія Валентина Реунова («Читають новини», 1960-ті — наче «Їдці картоплі» Ван Гога), полотно/олія Михайла Вайнтшейна («Нінче чергування», 1966 — наче «Нічна варта» Рембрандта), а також «Scherzo» Веніаміна Кушніра (1968), що являє собою змішаний варіант бойчукізму й футуризму, і відноситься до арт-хаусу не за розміром, а за контекстом художнього висловлення, — усі ці роботи перейняті, разом з архаїзацією стрижневого мотиву, пошуком проблеми особистості людини суспільної, яка мовби перебуває у паралельному вимірі і прагне виборсатися з побутових лещат.

Флоріан Юр'єв. Кольоровий реквієм, 1968, картон, темпера, 65 × 50. Власність митця



Флоріан Юр'єв. Музика кольору. Система кольорових тональностей, 1960, картон, темпера, 65 × 50. Власність митця

Флоріан Юр'єв. Ластівка ЕКО, присвячена М. Леонтовичу, 1961–1971, полотно, темпера, 101 × 51. Власність митця

Раніше дещо побіжно були згадані київські художники Ада Рибачук і Володимир Мельниченко. Попри те, що їхня творчість потребує всебічного аналізу та узагальнень, у нашому контексті слід наголосити, що «особливості їхнього мистецького супротиву полягають у репрезентації особливого формату даного явища: супротив у формі активного самозахисту. Митці доводили право на авторську форму реалізації у мистецтві; не намагаючись змінити існуючу систему, вони прагнули довести цій системі власну мистецьку правоту»[1]. Такий тип ставлення художників до дійсності демонстрував форму удаваної толерантності, свого роду езопову не стільки мову мистецтва, скільки *мову поведінки*. Це дозволяло їм досягати мети і захищати можливості власного творчого висловлення посеред оточуючої ідеолого-засталактивізованої мовчанки. Наприкінці 1950-х — на початку

[1] *Горова Н. В.* Явище мистецького супротиву у культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку XXI століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка): Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / ІПСМ НАМ України. — К., 2017. — С. 12.

1960-х Рибачук і Мельниченко вдавалися до пошуку національної ідентичності серед ненців, немов Гоген — серед таїтянських тубільців.

Ті ж тенденції, але з озиранням на світовий культурний контекст, являють графічні ілюстрації Ольги Петрової до «Божественої комедії» Данте (1970-ті), що їх можна вважати вдалою спробою виходу з арт-хаусної репрезентації на щабель «великого часу» (Бахтін). У цих роботах закріплено спробу втечі за межі оточуючої радянської реальності, у метафізично-середньовічний простір світової літератури, вигадки, фантазії, іронії та гротеску, що споріднює їх з творами Дюрера, а також політипажами Гюстава Доре. Так, приміром, робота «Бертран де Борн», на якій зображено начебто відрубану голову Івана Драча, а також аркуші «Нікчемні», «Геріон», «Ліс самогубців» та інші карбують — кожна в свій графічний спосіб — не лише історико-міфологічні сенси, а також метафору творчого відсторонення митця від контексту, що оточував його. Авторка згадує, що після листа академіка В. Касіяна до ЦК КПУ, у якому йшлося, що «художник О. Петрова є сюрреалістом і їй не можна давати змоги паплюжити українське мистецтво», вона «зробила наївну спробу вступити до аспірантури Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АНУ. Вчений секретар поважної академічної установи рішуче кинула мені в обличчя: "Данте нас не цікавить"»[1]. У такий спосіб «нікчемні», перебуваючи у «лісі самогубців» духу, намагалися дотримуватися букви секретної постанови ЦК КПРС і тим ще більш опукло виказувати усі конструктивні вади радянського «геріону».

Експериментальний характер творчості городян-нонконформістів найбільш яскраво проявився у творчості трьох шістдесятників: Валерія Ламаха, Флоріана Юр'єва та Миколи Стороженка.

Валерій Ламах (1925–1978) був однією з парадоксальних постатей київського нонконформізму. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігається архів митця, де представлена тека світлин соцреалістичних агітплакатів, що їх митець виконував задля заро-

[1] *Петрова О.* Миттєвості приватного життя. — К., 2016. — С. 250.

Ернест Котков. Зародження,
2011, 80 × 90, полотно, олія.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

Володимир Пасівенко. Натхнення,
1968, картон, олія, 47 × 37.
Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

бітку[1]. Він вигадав цілу систему, що пояснювала його позицію щодо офіційних замовлень, адже ставлення до т. зв. «атрибутів» радянської картини у нього було типово соц-артівське: митець мав «розставити» доярок, кукурудзу, пшеницю, корову «у правильному порядку» на полотні.

За цим образом вагомо вгадується художник-філософ, який залишив по собі складні філософсько-естетичні екзерсиси, приховані від пильного ока влади. Він назвав це методом «схематичного споглядання». Тобто, йшлося про структуризацію мистецтва за принципом схеми. Наведемо роздуми митця на тему новаторства у мистецтві, що він пов'язував з формотворчістю: «Есть только один путь приближения к тайне — путь причащения к форме, жить в форме. Только так можно постичь высшую истину формы: что форма творит жизнь и есть сама жизнью. И вне формы нет жизни». Тобто, форма розглядалася як певна духовна, навіть сакральна сутність буття в мистецтві.

---

[1] Ламах Валерий Павлович. Личное дело. — Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 581. Оп. 2. Спр. 446. Арк. 101.

Ольга Петрова. Бертран де Борн. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте («Пекло», пісня XXVIII), 1970-і. Власність мисткині

Ольга Петрова. Ліс самогубців. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте («Пекло», пісня XIII), 1970-і. Власність мисткині

Ольга Петрова. Геріон. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте («Пекло», пісня XVII), 1970-і. Власність мисткині

Флоріан Юр'єв (нар. 1929) — ще один київський художник-нонконформіст, якого можна вважати предтечею сучасного мультимедійного мистецтва, що використовувало технічні засоби, поєднуючи звукові і візуальні ряди. Він був виразником синтетичних пошуків поєднання живопису з інтерактивними засобами — музикою і світлом. З початком 1960-х Юр'єв працює над розробкою поєднання кольору і музики, що вилилося у новий напрям, який він назвав «кольоротворні модуси», наголошуючи на інструментальних властивостях кольору. Це був художник, який зображував музику, і бачив живопис як музичний твір. Згодом у нього з'являється нова теорія: музика світла. Під впливом цих теорій він розробляє проект-утопію «світлотеатру». І ось як він про це писав: «Тут буде світлоорган, на якому солісти зможуть виконувати свої світломузичні твори, автомати відтворюватимуть світломузичні записи, фонове підсвічування всього залу, зв'язане з сольним і автоматичним пультом тощо. Слід сподіватися, вона розв'яжеться сама по собі в міру художнього освоєння світломузичних інструментів і розвитку ансамблевого виконавства»[1].

[1] Юр'єв Ф. Музика кольору // http://www.medved.kiev.ua/florian_yuryev/4/index.htm. — Дата доступу: 03.01.2016.

Нові стилетворчі орієнтації сколихнули післявоєнне монументальне мистецтво, що диктувало відродження традиційних забутих технік та новизну сучасних технологій. Ось як про це згадував М. Стороженко: «Перш ніж перейти до виконання замовлення в Інституті теоретичної фізики, мені як автору частини робіт необхідно було виробити новий підхід, систему професійних прийомів, технологічних і матеріальних вдосконалень, що відповідало б духу нової архітектури, її просторово-об'ємної організації, необхідно було подолати схему, яка склалася на той момент і, як експеримент, втілювалася в життя в ці роки — до того ж, у матеріалі, що не є довговічним у монументальному живописі (керамічна або лита неморозостійка плитка). У плані збагачення багато чого привнесли художники-станковісти: в цей період умовність збагачується новою специфікою, більш життєвою і глибокою»[1]. Митець вважав, що *у творчості головне не протест, а експеримент*, і бачив у цьому головне завдання мистецтва[2]. Вдосконалення технології диктувала сама ідея, закладена у мистецькому творі. Так, у монументальній композиції «Трійця» розпис виконувався Стороженком у техніці холодної енкаустики по левкасу, що мало створити *ефект не видимості, а видіння*. Саме через те митець скористався не традиційним прийомом змішування фарб, а інноваційним *принципом оптичної дії:* шари фарб передбачають кінцевий (верхній) результат. «Кожний колірний шар зберігає свою природу, — незмішаність одніє фарби з іншою — це основна умова. Без білил. Тонкі, лесировані шари є пасткою світла, вони зберігають його і пропускають через шари послідуючі. Так динаміка руху світла перетворюється на оптичну дію. Отже, в "Трійці" — не механічний засіб змішування фарб, а принцип оптичної дії шарів. Ця незамуленість природи фарб і утворює "проходження" світла через шари. Потрібно було досягнути світла, світіння»[3]. Цей метод був розроблений митцем вже 1978-го року в роботі «Осяяні світлом («Фізики»)» в Інституті фізики АН УРСР, яка виконана у техніці гарячої енкаустики (без олії).

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з М. Стороженком, 18.02. 2013.

[2] Там само.

[3] Там само.

Звісно, київський мистецький нонконформізм однозначним явищем не був. Втім, попри розмаїття творчих пошуків його представників, можна підтверджувати наявність, поряд із власне усталеним, мистецьким нонконформізмом, що втілювався у конкретних творах, нонконформізму інтелектуального, що базувався на пошуках нових концептуальних орієнтацій, опосередковано пов'язаних з мистецькою практикою. Вербалізація цих орієнтацій, що мали стосунок до художнього пошуку митців-нонконформістів, в той чи інший спосіб, з одного боку, підживлювала простір існування явища за допомогою умовисновків, з іншого, — спрацьовувала на виокремлення артефактів нонконформізму в середовищі традиційного радянського мистецтва. До цього слід додати: вербалізований нонконформізм виявився у радикальних формах молодіжного мистецького тренду й був явищем винятково міським. Саме це й відрізняє природу його формування від засад, що були притаманні українському нонконформізму 1930–1960-х — від народності, етнографізму та фольклоризму. Це був *радикальний нонконформізм,* що відзначався яскраво заявленими рисами космополітизму, орієнтувався на традицію мистецтва, пов'язаного з філософсько-інтелектуальними практиками.

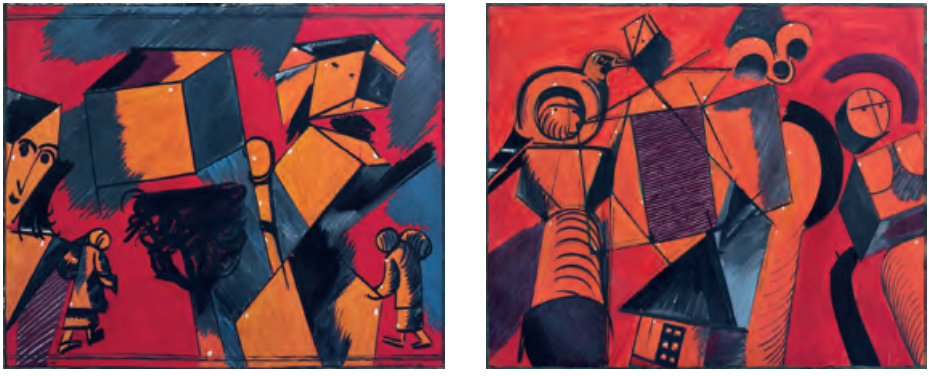
На думку багатьох учасників київського арт-середовища 1970-х, це десятиріччя набуло особливо гострого, майже дихотомічного відчуття того, що життя має подвійний вимір. Звісно, ситуація культурної дихотомії та подвійних стандартів була маркером не лише сімдесятих. Але саме за того часу з'являється майже екзистенційне відчуття ідіоматичної вичерпності інтелектуального ресурсу, що був заручником політичних ідеологем і пропаганди, творених застійними радянськими інституціями.

Генерація митців, юність яких припала на кінець 1970–1980-ті, попри відчуття своєї осібності серед радянських художників, прагнула репрезентувати свій художній продукт в офіційний спосіб. Звичайно, київським неформалам було ще далеко до наслідування ідей радикальних свобод, сексуальної революції та відкритого постмодернізму західного взірця, але основи становлення світогляду, який би відповідав світовим

Валерій Ламах. Композиція, 1950-і, полотно, олія, 34 × 50. Колекція ЦСМ «Совіарт»

стандартам культурного процесу, закладалися саме тоді. Це були молоді митці, що потерпали від пропагандистського тиску, прагнули престижності і були принциповими у бажанні легітимізувати неформальний сектор національної культури. До таких митців слід віднести Т. Сільваші, Б. Михайлова, О. Тістола, О. Ройтбурда, О. Голосія та ін. Тепер їхній доробок складає підґрунтя сучасного українського арту. За період перебудови їхній статус змінився від напівлегального до цілком легітимного, такого, що навіть визнається як класика.

Іншим світоглядним напрямом у мистецтві нонконформізму України були митці, творчість яких можна охарактеризувати як радикальний нонконформізм, або ж визнати їх провідниками нонконформізму «чистої ідеї». Це явище, разом із класичним нонконформізмом, становить немовби пару, без усвідомлення природи якої важко скласти цілісне уявлення про його онтологію.



Микола Малишко. Урок, 1992, полотно, темпера, диптих, 200 × 110. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Радикальний нонконформізм, або нонконформізм «чистої ідеї», — це світоглядний молодіжно-студентський культурний напрям представників київського міського арт-середовища кінця 1970-х — початку 1980-х, учасники якого заперечували необхідність обов'язкової репрезентації творчого доробку, базували основні засади на принципах сповідування «чистої ідеї» поза репрезентацією (а подекуди і поза реалізацією) творів, що виконані на її основі. Представники радикального нонконформізму спиралися, з одного боку, на теоретичну платформу «чинарів»-оберіутів 1920–1930-х, а з другого, — на сучасних їм московських концептуалістів.

До пошуку форм нонконформізму «чистої ідеї» у київському осередку спонукають напівміфи-напівлегенди про загадковий київський «Бермудський трикутник» і акції, що представники цього угруповання, ламаючи ідеологічні стандарти і мистецькі стереотипи, влаштовували у Києві. Результати їхньої творчості відрізнялися від результатів творчості звичайного митця homo soveticus і досі репрезентують одну з маловідомих сторінок історії радикального нонконформізму.

Про таємничий феномен «Бермудів» було відомо переважно тим, хто навчався у 1970-ті в художньому і театральному інститутах Києва. Його локація в сквері на Львівській площі, територіально зручна для студентів цих закладів, була епіцентром того, що тепер отримало назву інформа-

ційних потоків. На той час носіями таких потоків були особистості, життя яких відрізнялося від класичних радянських зразків: на «Бермудах» панувала чиста ідея.

Сквер на Львівській площі був місцем зустрічі неформалів — художників, архітекторів, мистецтвознавців, філософів, — дуже різних (також і за віком), але близьких за базовими світоглядними настановами. На «Бермуди» приходили також «аспіранти», що не мали документів про початкову освіту, поети, творчий доробок яких складався з одного вірша «Народ и партия едины в опизде…ии своём». До цього осередку долучалися також викладачі Київського художнього інституту, які прагнули жити, покладаючись на власну думку, і не потребували особливих соціальних гарантій, що надавалися особам такого штибу радянськими регламентаціями.

Точний склад «Бермудів» неможливо сьогодні назвати, але до його «золотого» списку належали Ілля Вайсбург, Валентин Раєвський, Борис Філонов (Борчик), Володимир Дишлюк, Михайло Турбовський, Віктор Мінько (Міня), Віктор Костур, Владислав Шемотюк, Григорій Хорошилов, Олексій Тюха, (?) Панченко (Паня), Сергій Зорук, Леонід Ярошеня, Валерій Ярош, Володимир Харишко (Харитон). Трохи пізніше приєдналися Віктор Хоменко, Матвій Вайсберг та Сергій Кочкін.

Потяг до публічного позиціонування власної діяльності в цьому середовищі взагалі не сприймався. Стилем їхнім було не замкнене життя, а життєдіяльність людей, об'єднаних широким колом інтересів — літературних, художніх, наукових, та постійне спілкування на «Бермудах».

Автором назви «Бермудського трикутника» був угорський поет Янош Селлей. Родом із Закарпаття, вихований у традиційному патріархальному світі, він був загадковою особистістю для міської молоді, яка зростала у стерилізованому радянському соціумі. Хоч Селлей помер у Будапешті, його прах перевезли в Україну. Архітектор В. Дишлюк, який клопотався похованням, уперше побував на малій батьківщині поета, познайомився з його матір'ю, пізнав його спосіб життя, малознаний до того. «Селлей сповідував католицизм, в 10 років приймав перше причастя, і це урочисте фото в мун-

дирчику стояло у Яноша на столі ліворуч. А праворуч було фото молодого Ніцше, якого ми знали вже за зрілим образом на світлинах. Ми ніколи не говорили про ці атрибуції, але у кожного десь всередині був молодий Ніцше. Янош Селлей покінчив з життям самогубством»[1]. Він був поетом екзистенційного виміру, який ніколи не оприлюднював власних творів.

Такий підхід до результатів творчості нагадує католицьку модель ставлення до творінь Божих як до абсолютних, що її проповідував Франциск Ассізький (XII–XIII ст.). Його трактат-флорілегій «Квіточки милі брата Франциска» (Fioretti di San Francesco) отримав таку назву не лише через те, що в ньому розповідається про різні дивовижні, чудесні, повчальні та доброчесні випадки з життя св. Франциска та його перших послідовників, а й тому, що цей християнський діяч і засновник ордена францисканців вирощував квіти у своєму саду задля власне краси і не дозволяв дивитися на них стороннім. Як відомо, він також «проповідував птахам і закликав ластівок до тиші».

Саме цього найвідомішого представника ордену жебраків можна визнати за предтечу світоглядних орієнтацій «ордену» київських «Бермудів» кінця 1970-х — початку 1980-х. Це був молодіжний протестний рух у вияві тусовок і збіговиськ просто неба на Львівській площі. Молодіжна форма київського нонконформізму «Бермудський трикутник» не відзначалася логікою побудови художніх програм і колективною сингулярністю, але виробила нові критерії існування: позиція незгоди щоразу не повинна була матеріалізуватися через художній жест, оскільки сама матеріалізація ідеї вважалася аморальною і перетворювалася на проективний конформізм. Втім, матеріалізація «чистої ідеї» все-таки мала місце, митці працювали «в шухляду», але їхні твори однак не передбачали публічної репрезентації.

Такий радикальний вимір нонконформізму, що обстоював чистоту ідеї, сповідувався навіть як спосіб життя. Оприлюднений творчий жест позиціонувався як «паразитарність» і пристосуванство. Як згадують самі учасники «Бермудів», через ці «фільтри» міг пройти не кожний. «Це був ціка-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з В. Дишлюком, 01.03.2016.

вий феномен, з проекцією на порубіжжя XIX–XX століття, коли прорівались животворними формами: ти повинен так жити, і жити, як в останню мить. Якщо ти все це фіксуєш — ти "зрадник батьківщини". Я пам'ятаю жорсткі суперечки серед митців щодо матеріалізації ідей у творчості, наприклад з митцем із Криму Харитоновим, і нашу суперечку з ним в тролейбусі між Алуштою і Ялтою. Він був за матеріалізацію цих речей, а ми з Григорієм Хорошиловим були проти. Врешті, незгода думок стала спонукою для Харитонова написати мені присвячену картину, яку він виставляв у Сімферопольському музеї, "Прощання з другом"»[1].

Йдеться про речі, котрі, здавалося, не могли співіснувати в сукупності: уявність високої мети і водночас неможливість її відкритого позиціонування. Учасники подій згадують, як викладачі філософських дисциплін у Київському державному художньому інституті (КДХІ), які змушені були сповідувати практику радянської квазіфілософії, вже поза стінами Інституту ставали справжніми філософами-протестантами, і їхній світоглядний активізм набував зовсім інших вимірів пошуку нових сенсів.

До «бермудівців» належав поет і філософ, за освітою мистецтвознавець, Григорій Хорошилов. Він за життя не опублікував жодного власного твору. Поезія жила в ньому як внутрішній священний стан, до якого він нікого не допускав. Перша книга поета була опублікована вже посмертно у 1993-му році. Помер він від серцевого нападу у 51-річному віці.

Серед поетичного доробку Хорошилова є такий вірш:

Две реки —
Сводитор и Суматор.
В
Междуречьи —
Дом где ты родился.

Каждый день
Бездонный
Выпускатор

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з В. Дишлюком, 01.03.2016.

Выпускает в междуречье
Лица.

Их рисуют
Брейгель Босх и Гойя

И они приходят
Целоваться
Каждый вечер в дом
На междуречье —
С твоим сердцем
И с твоей
Душою

Дом стоит на множестве
Потоков.

Среди них
Есть
Множество всех множеств…

У цьому вірші та інших поетичних творах Хорошилова постає прагнення наслідувати творчому досвіду ленінградських оберіутів 1920–1930-х (Даниїл Хармс, Олександр Введенський, Микола Заболоцький, Костянтин Вагінов, Ігор Бахтерєв, Дойвбер Левін та ін.) з обов'язковим елементом застосування «заумі». Наприклад, як у Хармса:

– А вы знаете, что ПОД?
А вы знаете, что МО?
А вы знаете, что РЕМ?
Что под морем-океаном
Часовой стоит с ружьём?

Як зазначав Валерій Шубінський, «головна межа, зруйнована ними [оберіутами], — це межа між серйозним культурним жестом і пародією. <…> Із текстів оберіутів зник "розумний автор", який знає правила гри і свідомо їх порушує. За їхньою сюрреалістичною поетикою стояв найскладніший і найцікавіший антропологічний експеримент — ототожни-

тися зі свідомістю напівідіота, дитини, безграмотного обивателя, ототожнитися майже повністю, але все ж якимись віддаленими куточками розуму, зберігши здатність дивуватися дивакуватим поворотам цієї свідомості»[1]. Але було б недоречно ототожнювати оберіутські пошуки з пошуками «бермудівців» хоча б тому, що перші писали, аби друкуватися, другі писали, щоб писати.

Валентин Реунов. Читають новини, 1960-ті, картон, олія, 55 × 50. Приватна колекція

У наведеному вірші Хорошилова закладено суть зрозумілих колізій брежнєвського часу — а саме вимушеного культурного роздвоєння, що нічого спільного не мало з аморальністю чи пристосуванством. Це — одночасне існування у паралельних світах радянської ідеології і внутрішньої світоглядної справжності. Теорія так званого «випускатора», про яку пише поет, народилася під час однієї з поїздок митців до Криму і означала властивість еґреґора «виманювати» сенс з соціокультурного хаосу. Композиція цих дій вибудовувалася спонтанно, так само спонтанним і непередбачуваним було їх завершення. Активісти «Бермудів» називали це так: «випускатор почав працювати». Молодь, яка особливо гостро відчувала нестачу загальнокультурного кисню, вважала це актом несвідомого символічного сенсопородження. Можна сказати, що при всьому скептицизмові до публічної реалізації ідей радикальний нонконформізм все ж випрацював свою модель позиціонування, яка зараз, з плином часу, повною мірою може бути репрезентована як мистецько-мисленнєва цілісність.

[1] *Шубинский В.* Даниил Хармс: Жизнь человека на ветру. — М., 2015. — С. 198–199.

Юлій Шейніс. Із серії Я — проти. Ковдра, 1986, офорт, акватинта, 30 × 34,7. НХМУ

Юлій Шейніс. Із серії Я — проти. Єдина думка, 1986, офорт, акватинта, 30 × 34,7. НХМУ

Почасти радикальне крило нонконформізму являло себе у спосіб публічної демонстрації — акціонізм або перформенс вуличного типу. Скажімо, деякі з них відбувалися просто на порозі КДХІ й були розцінені керівництвом як провокація. Так, В. Шемотюк, студент архітектурного факультету КДХІ, 1976-го цілу добу непорушно стояв біля входу в інститут, імітуючи характерну поставу Леніна — з простягнутою вперед рукою та у двох кепках: на голові та в руці. Шемотюка було відраховано з інституту (пізніше поновлений). Імітував Леніна і Дишлюк: на день народження «вождя світового пролетаріату» він блукав у «його» костюмі вулицями Києва, заходив у кав'ярні, розмовляв «ленінським» голосом з характерним грасуванням та крилатими фразами (наприклад: «Что такое Советская власть? В чём заключается сущность этой новой власти, которой не хотят или не могут понять ещё в большинстве стран?» тощо), збиваючи з пантелику київських обивателів і міліцію.

Щороку студенти КДХІ влаштовували новорічні «фестивалі». Молодь творчих вишів збиралася тут, щоб приємно провести час та подивитися на екстравагантно декоровані коридори, де розташовувалися чудернацькі вироби з пап'є-маше. Сергій Гета та Сергій Базилєв робили з пап'є-маше величезні «стьобові» аморфні скульптури, скажімо, нетверезих зайців-

чудовиськ або морячків з гармошками. Форми були контраверсійними, радикально гіперболізованими. У залах Київської консерваторії, куди студентів КДХІ запросили оформити зал перед святковим новорічним концертом, вони зробили гігантську паперову інсталяцію баби-гулівера. Своїм розжирілим тілом вона заповнила увесь простір концертної зали. Після категоричної відмови прибрати свої «декорації», намовлені ректоратом консерваторії прибиральниці врешті звалили «ідола». Урочистий концерт з нагоди Нового року відбувся без декорацій.

При розгляді діяльності «Бермудів» найперше впадає в очі стан свободи і втечі від нормативності мислення, що зумовило акцентуйований стиль поведінки й особливий спосіб проведення часу. Оскільки в такій тусовці реалізація не віталася, то коли один з членів «Бермудського трикутника» Г. Хорошилов наважився нарешті провести презентацію рукопису роману (не виданої книги!), його товариші просто під час презентації влаштували акцію протесту. Вони поводилися зумисне дистанційовано і, розпиваючи портвейн, демонстрували незгоду з поведінкою товариша.

Ця акція за напруженням пристрастей нагадує єдиний творчий театралізований вечір оберіутів у Ленінградському будинку друку 24 січня 1928-го року під назвою «Три левых часа». Наслідком цієї акції було те, що Д. Хармс і його друзі відсвяткували успіх. «Їхні вправи, ще учора відомі лише вузькому колу, стали фактом історії літератури. З'явився оберіутський театр і, що важливо, з'явився оберіутський стиль, до цих пір небачена форма репрезентації, поведінки, гумору. Усе це було пред'явлено широкій публіці і щонайменше зацікавило її»[1]. У випадку з презентацією рукопису Хорошилова також можна спостерігати «небачену форму репрезентації, поведінки, гумору». Тут треба зазначити, що алкоголь в середовищі творчої інтелігенції був (і є) особливою формою протесту. За словами БГ (Б. Гребенщикова), лише алкоголь допомагав побачити ту білу гарячку, якою була радянська дійсність. Інших можливостей протесту, окрім як влаштувати

[1] *Шубинский В.* Даниил Хармс: Жизнь человека на ветру.— М., 2015. — С. 218.

провокацію, було не так багато. Група митців, зокрема В. Дишлюк та В. Костур, залізла на пам'ятник Б. Хмельницькому і була знята співробітниками міліції та звинувачена у хуліганстві у стані алкогольного сп'яніння. Це була акція, організована за попередньою домовленістю, і її учасники довели вірність ідеї, пройшовши цей шлях до кінця. Акція була подана в суді як дослідження способу створення пам'ятника — вилитий він чи зварний. Учасникам вдалося витримати тиск міліції та прокуратури і перетворити радянський суд на фарс.

«Бермуди» були не гуртом, а способом життя, і як і будь-яке концептуально детермінованe явище в мистецтві, вони утверджували себе шляхом відмови від звичних традицій, норм і канонів. У власних рецептивних стратегіях, поряд з вищезгаданими діями, митці цього напряму вдавалися до по-екстремістському налаштованого радикалізму, як також концептуалізму як вербалізацію ідей і смислів. Якщо концептуалізм передбачав оприявлення концепції твору поряд з власне твором, то радикальний нонконформізм сповідував замовчування процесу творення як концептуалізацію. Слід зауважити, що радикальний нонконформізм досить гучно претендував не лише на заперечення доктринерського світогляду в мистецтві, а й на сам факт публічного позиціонування будь-якого світогляду через художній (філософський, літературний) жест. «Бермудівці» проповідували руйнування факту презентації будь-якої форми творчості заради найважливішого — екзистенційного буття в мистецтві.

Паралельно існувала форма поведінкового виміру, яку можна охарактеризувати як форму вільного, не зашореного мислення, думки і фантазії, спонтанних дій учасників, що були означені як *афективний атлетизм*. Це було тренування свідомості, вибудовування принципів поведінки, своєрідна «дресура один одного», яка не мала нічого спільного з формалізацією ідеї. «Це було те, що стоїть поза мистецтвом, розробка й практикування такого собі "мистецтвування", яке зовсім не означало "мистецтво-знавство", оскільки це вже був пост-процес, а ми творили перед-

Іван Марчук. Українська ніч,
1987, полотно, олія, 59 × 48.
Приватна власність

Іван Марчук. Корова у місті. І місто підкорилося...,
1969, картон, олія, 60 × 80.
Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

процес», — зазначає Дишлюк[1]. Таким чином, роз'єднання пост-процесу і перед-процесу у мистецтві, свідомість митця і мистецтвознавця немов би входять у незафіксований і спонтанний стан афекту версус-репрезентації художнього твору, що вважається завчасно дефективним. До певної міри «Бермуди» творили світ «ідей», і способи їх творення значно відрізнялися від буденних уявлень.

«Бермудівці» ніколи не прагнули «престижу», когорта людей-однодумців не трималася на рекламації власного бренду. «Бермуди» не були б самими собою, якби припинили «тиху» революцію, що спонукала до пошуку нових і нових сенсотворчих, не матеріалізованих через презентацію практик. Удар по усталених традиційних порядках був лише деталлю загально спрямованого удару по споживацькому способу буття та мислення в мистецтві, в якому панувала закостеніла офіційна радянська ідеологія. Позиція митця, який потребував публічності й визнання, була тією «червоною хустиною», проти якої «бермудівці» і повстали.

Наприкінці 1970-х склався і лексикон некласичної філософії гурту «Бермуди». Поняття, якими маркується їхня акціоністська діяльність, виникали шляхом видобування сенсів з форм імпровізованої драматургії. Номіна-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з В. Дишлюком, 01.03.2016.

Віктор Хоменко. Баба Дора, 1978, папір, акварель, 57 × 40. Власність митця

ції, що використовували «бермудівці», віддзеркалювали ментальні орієнтири представників напряму. Це був лексикон не лише лінгвістичного, а й візуального тренажу. За тезаурусом цього лексикону можна було вибудувати парадигмальну лінію, методи і принципи діяльності «бермудіців».

Скажімо, термін *гіполепсис* — підхоплювання; культурно-рапсодична рецитація. Учасник діалогу підхоплює цитату і відбувається «взаємодія сенсів»[1]. Це була альтернатива радянській практиці нівелювання особистісного начала через уніфікацію й зрівняліку. На *симпосіоні* (так називалися вечірки на «Бермудах») усі спонтанні дії обов'язково мали пройти через *спойдегілойон* — поєднання сміхової рефлексії й ерудованості: ти маєш дотримати ся форми сміхової поведінки, яка передбачала гру та пінг-понг інтелектів. Концептуальним у битві діалогів був *ріпост* — миттєва відповідь на якусь фразу, коли учасник діалогу має дати мовленєву «здачу». Сутнісним для лексикону було *мистецтвування* — підоснова мистецтва. Лексема *підоснова* дрібнилася на похідні від неї слова — «*подоснова — основа — снова — нова*». Новація полягала в методології *ракоходу,* або називання слів у зворотному напрямку і видобування з цього вже іншого сенсу: «*нова — снова — основа — подоснова*». У ході розмов і дискусій митці вибудовували *паралакс:* «мнение встречает другое мнение и получается сомнение»[2]. Сумнів був найголовнішим артикулятором філософського дискурсу «Бермудів», оскільки продукував виклик ретроградним світоглядним установкам, гаслам та ідеологемам. Важливою у спонтанній драматургії акцій «бермудців»

[1] Див.: *Зенкин С.* Гуманитарная классика: между наукой и литературой. — М., 2012.

[2] Інтерв'ю Смирної з В. Дишлюком, 01.03.2016.

була *емерджентність*, або буквально — боковий зір: процес споглядання, важливий для творчої людини. На симпосіонах «Бермудів» випрацьовувалася саме емерджентність установки. Слід зазначити, що емерджентність, котра розуміється як здатність тримати в полі зору і ціле, і деталі, більш влучно могла б іменуватися акомодаційністю: можливістю хижих птахів під час льоту зі значної висоти бачити дрібних тваринок.

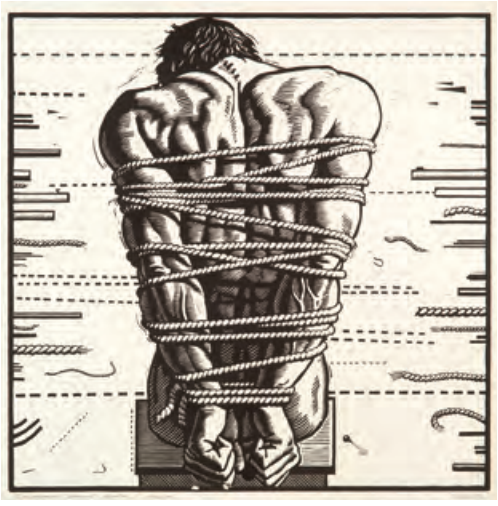
Практика складання словників мовного розширення — молоді «бермудці» утворювали своєрідну мистецьку субкультуру — у всі часи й у будь-якому найменшому людському угрупованні була усталеною природною практикою. Від родинних словечок, сенс яких зрозумілий лише двом–трьом членам родини, до «Хазарського словника» М. Павича, котрий зробив цю особливість мовного буття спільнот літературним жанром, — специфічна, іноді вигадана лексика, включно з її складними формами (анафора, епіфора, паліндром тощо), з одного боку, формувалася практикою спілкування, з іншого, — формувала принципи такого спілкування. Амбівалентність виникнення й функціонування словника мовного розширення, а саме такий словник послідовно і створювали «бермудці», свідчила про їхню певну відкритість до збагачувального спілкування одне з одним, про намагання розототожнитися зі спільнотою професійних радянських митців, про бажання відчути себе осібною часткою київських інтелектуалів.

Для порівняння наведемо декілька прикладів/визначень класиків московського концептуалізму, яких «бермудівці» вважали проективними конформістами. Так, у «словнику» Дмитра Прігова знаходимо такі поняття кінця 1970-х: *влипание* — занурення у певний стиль або дискурс до повної ідентифікації з ними (як раніше говорили: «автор вмирає в тексті»), на відміну від стратегії *мерехтіння* (коли текст вмирає в авторі); *милицанер* — носій ідеї небесної держави і державності, медіатор між державами земною й небесною, оскільки ідеї небесної державності в межах земної державності не втілювані, вони є героєм культурним, страждальним. У словнику Іллі Кабакова: *изумительно* — виголошується завжди захопленим вигуком при вигляді й розглядуванні творів друзів та інших митців, а також як реакція

на будь-яке слово або повідомлення; жодного відношення до змісту повідомлення або твору не має; природа його — суто нервова реакція на миттєве зіткнення з чимось, що опинилося надто близько й від чого не можна швидко і безпечно втекти. *Потрясающе* — див. *изумительно*; *гениально* (див. *изумительно). Колбаса* — універсальне порівняння, що, як не дивно, повністю розкриває сенс того, з чим порівнюється. Приклади: «стан був жахливий, немов ковбаса», «картина була активна і насичена, немов ковбаса», «вона була весела, весь час танцювала, веселилася, немов ковбаса».

Не можна не побачити у практиці створення словників мовного розширення субкультур віддзеркалення елементів оберіутства, яке не в останню чергу не лише привертало увагу до нових смислів старих уживаних слів, а й провокувало створення нових, у які вкладалися або старі смисли, або ті, що зазнавали змін водночас зі створенням терміну, яким вони позначалися. Так, можна вигадати будь-яке слово, але не можна вигадати явище, яке цим словом позначалося: вони народжуються у стихії живого мовлення, вимови, у царині інтонацій як денотат і коннотат, і неможливі одне без одного.

Ближче до середини 1980-х діяльність напряму вичерпала себе. Фінальним акордом була зустріч учасників «Бермудів» у середині 1980-х у сквері на Львівській площі, в якому на асфальт наприкінці літа падали стиглі каштани. Відтоді філософія і принципи буття в мистецтві, сповідувані «бермудівцями», поступово стають однією зі сторінок українського нонконформізму, хоч до власне художньої практики цей напрям не мав стосунку: йшлося не про фарби і полотно, а про ідеї та розум. Саме тоді художником Валентином Раєвським була здійснена спроба зафільмувати зустріч, але з цього наміру нічого не вийшло. Найцікавіший епізод залишився поза кадром: на місце події раптом приїхала трунна машина, з якої почали вивантажувати оббиті червоним оксамитом труни. Саме з того моменту «почав працювати випускатор», але Раєвський відмовився знімати цей символічний епізод, тож на відео було зафіксоване лише рядове зібрання «ветеранів». Знак у вигляді трун означав лише одне — символічну смерть гурту, завершення історії «Бермудів».



Сергій Гета. Демократія військової хунти-І. Монолог, 1980, ліногравюра, 59,7 × 60,3. НХМУ

Сергій Гета. Переворот. Із серії «Світ звинувачує», 1979, офорт, акватинта, 59,5 × 46. НХМУ

«Бермудський трикутник», що проіснував у Києві близько шести–семи років, створив міфологему, що передавалася від одного до іншого сучасника в усній формі, і в такий спосіб створювала простір середовища існування митців, які нонконформно ставилися до форм сучасної їм культури і мистецтва. Без такого центру розсіювання розумової енергії між непересічними особистостями тепер важко уявити історію київського нонконформізму в його цілісності. Осмислення цього явища хоч і суперечить принципам, не лише задекларованим його учасниками, а й дотриманим як спосіб життя в мистецтві, було спричинено необхідністю ґрунтовного наукового аналізу і виявлення інтелігентно-міських особливостей існування творчої людини в радянському контексті нонконформізму.

Приблизно з початку 1980-х молоді митці поступово залучаються до більш широкого кола київських нонконформістів, що починає швидко структуруватися. У творчості вони намагаються відокремитися від «української теми», що її розвивали шістдесятники, вважаючи, що живопис, як і мова, може виражати національні орієнтації та почуття без створення

Олег Тістол. Зиновий Богдан Хмельницкий, 1988, офорт, 20 × 25. Власність митця

робіт на українську тематику. Це стало дуже важливою проблемою ідентифікації покоління 1970–1980-х, яке намагалося дистанціюватися від пасеїзму попередників, що оперували головним чином українськими мотивами, з якими у свою чергу було пов'язане уявлення про те, яким має бути національне мистецтво.

Специфіку нонконформізму цього часу — кінець 1970-х — 1980-ті — можна проілюструвати творами представників двох різноскерованих течій. З одного боку, це надпобутовий гіперреалізм Сергія Гети, з іншого — надбіблійний міфологізм Матвія Вайсберга. Та й самі ці митці репрезентували дві різноскеровані моделі віддзеркалення буття: М. Вайсберг, який починав як вуличний художник і уособлював київський андеграунд, С. Гета, який збувся у Москві як художник, котрий у творчості долав герметичну звичність сприйняття чужого як свого і свого як чужого. Тут, стосовно творчості С. Гети доречно буде пригадати запитання одного з провідних радянських мистецтвознавців Германа Недошивіна, звернене у приватній розмові до Ольги Петрової щодо її ілюстрування твору Данте: «А як ця тема могла народитися у Києві?» У цьому запитанні, коментує О. Петрова, відчувалося почуття вищості москвича. «Тема народилася не в Києві, а в голові», — дотепно відповіла вона[1]. Ця «вищість» Москви, що пролазила в усі щілини, це «впритул до Москви» замість «геть від Москви», як було сказано у 1920-ті, спрацьовувала на певного роду вишкіл українських художників, на формування власного шляху у річищі здорової (або ж хворобливої) гри із атрибутами радянськості.

[1] *Петрова О.* Миттєвості приватного життя. — К., 2016. — С. 277.

У творах С. Гети, скажімо, в аркуші «Переворот» із серії «Світ звинувачує» (1979 р.), слід вбачати мовби закарбоване переживання художником вже не локального, а «світового» антигуманізму: йдеться про державний переворот 1979-го року у Центральноафриканському регіоні, повалення диктатури Ж.-Б. Бокасси і створення республіки. Якщо у давньому Римі республіканська форма правління поступилася імперській формі, і це було сприйнято як належне, то у випадку цього перевороту все відбулося навпаки: на радість країнам соціалістичного табору, передовсім СРСР. Через те не є дивним, що московський нонконформіст українського походження не зміг обійти увагою цей історично цікавий парадокс і показує загиблих під час перевороту афроамериканців — чи то бунтівників, чи то поліцейських, які бунтівникам протистояли, — на тлі знеособленого портрету диктатора, завішаного нагородами та поданого у карикатурному вигляді, художник наче намагається репрезентувати модель нонконформістського ставлення до диктатури через де-нонконформізований хід. Це нонконформізм, що віддзеркалює самого себе. Осмислення наслідків перевороту в ЦАР явлено і лінограюрою «Демократія військової хунти — І. Монолог» (1980), в якій увагу зосереджено на протестній моделі бунтівної свідомості, зведеної на постамент, хоча цей постамент — табурет, на якому спиною до глядача сидить скутий мотузям мікеланджелів м'язистий виборювач громадянських свобод. Жанрове відсилання до робіт Рокуелла Кента у цьому аркуші додає своєрідної переконливості прагненню художника до принаймні графічного вільнодумства.

Матвій Вайсберг, який залучає, за його власним зізнанням, до своєї живописної манери художні засоби Ф. Гойї, Ж. Руо та Х. Сутіна, на наш погляд, скоріше апелює до кольорово-стилістичних прийомів анімації Ю. Норштейна, найбільш виразно закарбованих у програмних мультфільмах «Їжачок у тумані» (1975) та «Казка казок» (1979). Напрочуд авторське, творче перечитування цієї колористичної гами — пастозності сфумато — дозволяє авторові у серіях «Юдейська пустеля», «Єврейська королева у вигнанні», «Слабкий антропний принцип», «Врата», «Біблійний зоопарк» (1980–1990-ті) та — зосібна — «Стіна» (2014) досягати рембрандтів-

ської напруги з двома, а то й кількома точками освітлення сюжету, де персонажами є не стільки конкретні матеріальні речі або персони, скільки стани, переживання, буттєві мотиви, емоційні консонанси та відстороненість від реалій реального світу.

Іконографія творчості Віктора Хоменка у 1970–1980-ті перебувала у площині т. зв. хронореалізму, трактованого по-новому, умовно, із символічним звучанням деталей композиції — від виснаженої голодом немолодої жінки («Стара весна», 1976) до поєднання фотоапарату доби непу «Фотокор-1» на штативі з газовою плиткою 1930-х («Баба Дора», 1978). В останній акварелі основною є ідея часу, пережиття стану конкретного і минулого часів в одному творі. Предмети на полотні позначають віхи життя людини. Реалістичні живописні структури поєднувалися з абстрактно-декоративними площинними компонентами, що символізують не так час, як одно-часність.

Перебудова (1985–1991) сприяє розгерметизації радянського українського, яке шукає місце у світі глобальних цінностей, даючи поштовх поступовій легітимізації «молодіжних» новацій в мистецтві. Криза «розвинутого соціалізму» та, відповідно, процеси поступового краху раніше монолітного СРСР винесли на поверхню культурного життя «зростаючу хвилю національних прагнень у Східній Європі», породили феномен «дійсної національної мозаїки» (З. Бжезінський)[1], що спричинило черговий пошук позиціонування ідентичності у мистецтві.

Національне у творчості покоління митців «нової хвилі» перестало бути інструментом боротьби із замаскованою під інтернаціоналізм русифікацією, зникла потреба відтворення і документування національних форм, сюжетів і тем, до яких тяжіло покоління шістдесятників. Національне отримало довгоочікувану і нереалізовану на той час свободу, можливість співставити себе з глобальним, світовим, що довгі роки ототожнювалося зі свободою, до якої прагнула національна культура.

---

[1] *Бжезінський З.* Посткомунізм і прямування націй: Проба сил // Зустрічі. — Варшава, 1990. — № 1/2. — С. 89.

Сергій Якутович. Емігранти, 1984, офорт, 49,5 × 32. Власність родини митця

Сергій Якутович. Жінки, 1980, офорт, 49,5 × 63,5. Власність родини митця

Перебудовна доба породила незворотність процесів демократизації, що спричинилося й до змін життєвих цінностей та способу життя індивідів. У 1970–1980-ті в культуру прийшло покоління, що відчуло на собі тиск «великої культури» й на хвилі отриманих свобод торувало шляхи до «престижності», — чи то йшлося про складні візуальні форми, чи про успіхи процесів реформації кризуючого ідеологічного мистецтва та легітимізації неформального сектору культури. Про ці процеси свідчить художній досвід багатьох митців, який за період перебудови перейшов від напівлегального статусу до цілком легітимного. У різний спосіб стилістичного новаторства воно докорінно змінило доктринерський дух епохи та зміцнило за собою панівні позиції в культурі, отримавши можливості «офіційного» визнання: престижні премії, творчі майстерні, пристойні заробітки за рахунок продажу робіт. Адже саме на хвилі перебудови неофіційне мистецтво стало явищем «престижним» — його почали купувати іноземні дипломати, що працювали в Москві, євреї, що виїздили на Захід, а також місцеві бізнесмени. Нонконформізм для митців перестає бути світоглядною позицією, він залишається на рівні естетичному: як художній жест, як економічно обумовлена категорія. Пошуки національного в мистецтві, що були «небезпечною зоною» для попереднього покоління нонконформістів, сприйма-

Тіберій Сільваші. Відображення, 1988, полотно, олія, 130 × 150. Дирекція виставок НСХУ

Тіберій Сільваші. Без назви, 1998, полотно, олія, 40 × 50. Колекція ЦСМ «Совіарт»

ються вже не як служіння патріотичній ідеї, а як спроби знайти авторську ідентичність на ринку мистецтва, вийти через ідею до визнання. Ця ситуація була спровокована процесами демократизації, і найперше — напливом західних свобод «суспільства споживання» з його потужним ресурсом матеріальних цінностей. «Місце етики протестантського аскетизму зайняв гедонізм»[1] з його принадами запізнілої сексуальної революції, культури ЛСД, ЛГБТ, емансипацією тощо.

Ближче до кінця 1980-х рух, що отримав назву «нова хвиля», стає оформленим явищем українського мистецтва. Цій генерації митців була притаманна різновекторність стилетворчих пошуків, що їх репрезентували як окремі митці, так і гурти однодумців, об'єднаних у творчі корпорації зі спільними програмами. Її творчий жест означував звернення до архаїчних культур, національної автентики, абсурдизм та метафоричність[2].

У другій половині 1980-х створилась ситуація, коли революційна перебудова торкнулася українського мистецтва чи не найжорсткішим чином

[1] *Borowska A.* Społeczeństwo konsumpcyjne — charakterystyka // Zeszyty naukowe politechniki białostockiej. Ekonomia i Zarządzanie. — 2009. — Z. 14. — S. 13.

[2] *Вишеславський Г. А.* «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект): Дис. … канд. мистецтвознавства / ІПСМ НАМ України. — К., 2014. — С. 5.

й окреслила кризу між новопосталою естетикою постмодернізму та прихильниками традиції модернізму. До найпомітніших мистецьких дискусій можна віднести ті, що точилися у київському середовищі між «Живописним заповідником» та «Паризькою комуною», коли ціле покоління вісімдесятників було доволі штучно поділене на кілька протилежних конкуруючих кланів. Насправді ж ішлося про базові світоглядні відмінності у підходах до мистецтва. Відповідно, це були універсалії модернізму всупереч постмодерністському релятивізму. Сам факт їхнього паралельного перебування на одній території дав підстави митцям замислитися, чи є постмодернізм хронологічним спадкоємцем модернізму, чи все ж він позиціонує себе як частину модернізму.

Постмодерністську модель представляв гурт «Паризька комуна» (Олег Голосій, Лєра Трубіна, Олександр Гнилицький, Василь Цаголов, Юрій Соломко, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко, Дмитро Кавсан), який з'явився у другій половині 1980-х і почав працювати у системі глобальних світоглядних орієнтацій. Митці актуалізували у своїй творчості такі культурні категорії, як наратія, «мовленнєві структури», міф та коди поп-культури. У своїх художніх креаціях вони були орієнтовані на італійський трансавангард, німецький експресіонізм «нових диких» та, частково, дадаїзм.

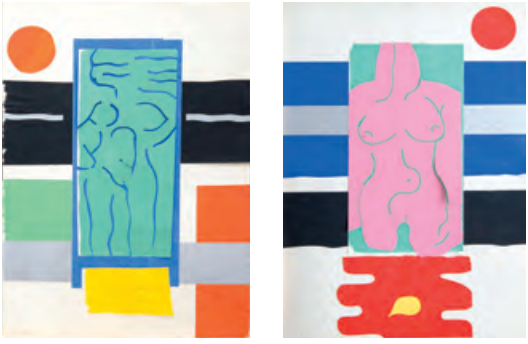
Актуалізація модерністської моделі була пов'язана зі специфічними умовами її розвитку — вона була перервана у часи Великого терору 1930-х, поступово відновлювалася у 1960-ті, існуючи у вигляді спорадичних персональних проектів-локацій або в напівлегальному становищі та відриві від світового контексту. Її легалізація в кінці 1980-х вимагала заповнення порожніх лакун та відновлення ланцюгових зв'язків між авангардом 1920-х, особовими модерністськими проектами 1950–1970-х та традиціями більш давніх епох[1], що їх актуалізували у своїй творчості митці «Живописного заповідника» (Т. Сільваші, М. Кривенко, А. Криволап, О. Животков, М. Гейко).

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з Т. Сільваші, 18.02.2016.

Ґенеза «Живописного Заповідника» поставала з ідей американського експресіонізму та живопису колірного поля, європейської ліричної абстракції та, до певної міри, європейського «Нового реалізму». Якщо митці «Паризької комуни» були орієнтовані на постмодерну іронію і карналізацію живописного поля, то «Живописний заповідник» перебував у полоні чисто живописної проблематики, актуалізуючи роботу з ненарративністю, матеріалом, фарбою, пігментом, форматом. Стратегічною для «Живописного заповідника» була консервативно-охоронна позиція щодо картини: вона залишалася основною формою художньої реалізації. У той же час митці «нової хвилі» працювали як над розширенням ресурсів репрезентації самої форми картини, так і введенням в обіг нових форм. Саме тоді популярним стає термін «розкартинювання», що засвідчив появу перших інсталяцій, відео- та фоторядів тощо. Динаміка відносин з картиною у «Живописного заповідника» та «Паризької комуни» різнилася. Якщо «Паризька комуна» після періоду розширення засобів виразності повернулася остаточно до картинної форми (тут очевидною була стратегія репрезентації та вплив ринкових механізмів), то «Заповідник» актуалізував шляхи виходу за межі звичного розуміння форми «картини» в ідею «колірного об'єкту» як інтеграцію в простір, в інсталяцію та інші гібридні форми. Робота з «картиною» (а картинна форма була синонімом живопису) в цьому контексті потребувала уточнення самого поняття і терміну «живопис». «Так виник поділ на "художника" і "живописця"(у мене точно, я це озвучив у 1993–1994 рр.). "Художник" —поняття широке, що включає в себе всі форми висловлювання і використовує будь-які медіа інструментально для показу своєї ідеї. "Живописець" — поняття вужче і специфічне. Воно включає в себе не тільки якості, пов'язані з особливими здібностями бачити колір і організувати колірний хаос, але і особливий спосіб працювати з «живописним ефектом». «Живопис» — це естетичний досвід, в якому свідомість переживає себе не як рефлексію, а як переживання самого життя. Саме в цьому різниця в стратегіях «вислов-

лювання» і «досвіду», — розповідав Т. Сільваші[1].

І «Живописний заповідник», і «Паризька комуна», і «Межа зусиль національного постеклектизму», та й назва «нова хвиля» послуговувалися готовими світовими формами і моделями задля здійснення власних творчих стратегій. Разом з тим, їх можна класифікувати, скориставшись влучним визначенням Д. Корсуня, у системі «національне — наднаціональне»[2], адже саме вони проблематизували питання, що в подальшому стали базовими у розвитку українського мистецтва і склали «матрицю української візуальності» (*за Т. Сільваші*).

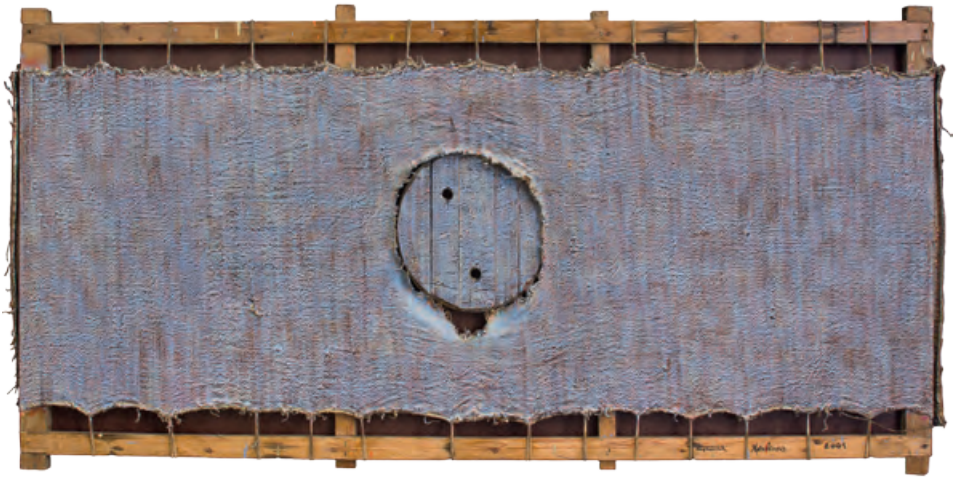


Микола Кривенко. Вона і море II, III, 1984, папір, гуаш, декупаж. 51 × 37. Власність митця

Київський арт-гурт «Межа зусиль національного постеклектизму» був створений наприкінці 1980-х у співпраці митців О. Тістола, В. Реунова, М. Маценка, Я. Бистрової, М. Скугарєвої. Засобом самоідентифікації митців стає робота з національними стереотипами, які вони шукали в народному малярстві, зокрема іконописі (свої роботи 1980-х Тістол називав «ілюстрацією великої ікони»), та добі бароко, що стало матрицею побудови нової національно орієнтованої візуальності. У маніфесті митці означили відмову від абсолютизації єдиної системи цінностей, їхньому творчому жесту був властивий програмний еклектизм, цитатність, гротеск, співвіднесення й зіткнення декількох ціннісних систем в рамках «цінності — антицінності», а саме національне-радянське, елітарне-масове тощо. Лідер гурту Тістол до національних стереотипів відносить атрибути гетьманської влади, фрагменти вулиць і краєвидів, історичних персонажів. Його тво-

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з Т. Сільваші, 20.12.2016.

[2] *Корсунь Д.* // Живописний заповідник: версія '2008. — К., 2008. — С. 4.



Микола Кривенко. Чудесний улов, 2001, полотно, олія, авторська техніка, 93 × 198.
Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

рам, виконаним у трансавангардній стилістиці, був притаманний ексцес форми, внутрішня нестабільність т. зв. «кліматичних зон» (А. Б. Оліва), де акцент переносився з власне форми на її динамізм та властивість провокувати невизначеність, нестабільність та змінність позицій. Нова експресивна поетика будувалася на розмитості категорій, відсутності гармонійної завершеності, фрагментарності, «перенасиченості імпульсами і напругами найрізноманітнішого походження, що не піддаються тлумаченню в поняттях витриманої та в собі завершеної поетики»[1]. У плані загальнокультурному рефлексія гурту «Межа зусиль національного постеклектизму» була не стільки іронічною, як зазначають дослідники, а більше ревізіоністською — тобто спробою відокремити національне від радянського і насамкінець зруйнувати тотальність радянської ідентичності. Виявляючи раніше табуйовані образи та тематико-стилістичні зразки української культури, митці здійснили критичне переосмислення національної культури та спробу відновити забуті «лакуни» й «білі плями» історії мистецтва.

[1] *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. — М., 2003. — С. 53

Творчість представників «нової хвилі», до яких належали О. Голосій, О. Гнилицький, А. Савадов, О. Тістол, К. Реунов, В. Раєвський, В. Цаголов, С. Панич, Ю. Соломко, В. Трубіна, А. Сагайдаковський, Д. Кавсан, Л. Вартиванов, Г. Вишеславський, М. Маценко, М. Скугарєва, П. Керестей та інші, існувала на перетині національної та західної культурних парадигм. Прикметною її рисою стали повна відмова від соцреалістичного канону, видовищний та ігровий контент, взорування на середземноморський італійський трансавангард, а водночас відродження концептів і стилів національної культурної традиції, що в даному випадку спиралася на реактуалізацію тенденцій необароко. У зв'язку з цим актуалізацію отримала вже згадувана концепція необароко, сформульована італійським дослідником О. Калабрезе. Не випадково цю аналогію помітив московський критик Л. Бажанов, який запропонував одне з визначень мистецтва «нової хвилі»: «українське необароко трансавангардного характеру»[1]. Калабрезе вважає, що культура дедалі більше набуває образу невимовності і втрачає «дух зрозумілості». Як стверджується далі, така замуленість сенсів почалася власне з професійної мистецької критики, а батьком концепції «необарокової критики» слід вважати італійського куратора, автора терміну «трансавангард» Оліву. Саме він поставив в один ряд художника і критика, задекларував право критика на епатажну й ексцентричну поведінку, що передбачала елементи провокації, а також створив новий тип критичного тексту, наповненого алегоричними лексемами й парафразами[2].

Побіжний розгляд нонконформізму київської школи дає підстави вважати, що провідні мотиви столичних художників — жанрові, технічні, композиційні тощо — були підпорядковані, з одного боку, більш-менш серйозній «грі у національне», з іншого — прагненню перетворити т. зв. «містеч-

[1] Українська нова хвиля (друга половина 1980-х — початок 1990-х): Каталог. — К., 2009. — С. 33.

[2] *Калабрезе О.* Эпоха необарокко (реферат книги) // Хроника конца века: Экспресс-информация. — М., 1991. — Вып. 3. — С. 28.

кове» українське мистецтво на світове явище, вивести його на обрій загальнокультурного вжитку, чому сприяли зокрема презентації наших митців на Венеційських бієнале.

«Київське мистецтво» так само належало світовому, як світове — «київському», й у міру знання про світову мистецьку практику саме київським художникам випало опинитися «законодавцями нонконформістської моди» у країні з різними культурно-історичними орієнтаціями. Це стало можливим завдяки низці обставин.

По-перше, зміни у самому явищі київського нонконформізму змогли відбуватися завдяки тому, що його представники пильно стежили (навіть більш пильно, ніж представники інших регіональних шкіл) за зміною в ідеолого-політичному житті країни, і — за відомим висловом — «гнулися з лінією партії, але трохи в інший бік», причому — кардинально в інший, дзеркально в інший бік. Так, наприклад, під час Голодомору й колективізації (після 1929-го року) український мистецький нонконформізм проявлявся у творах митців як точка подолання болю, завданого цими явищами. У 1960-ті слова «Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я насторожі коло їх / Поставлю слово», — прозвучать щирим гаслом серед покоління шістдесятників на противагу безглуздо гучній політичній риториці. У 1980-ті, коли, як вже було згадано, стався крах перебудовчого метанаративу, коли за сталою риторикою вже вчувалися слова Шевченка «…І всякий день перед нами стид наш», митці стають ревізіонерами художньої традиції, заповнюють лакуни незнання, очищаючи національну риторику від маніпулятивних політичних нашарувань і у спосіб своєрідної «стандартизації» підпорядковують її загальноєвропейським цінностям. Нонконформізм з ідеї поступово перетворювався на товар, але, як сказав класик, такою є доля будь-якого бунту, що його ангажує суспільство споживання[1].

[1] *Лобановская А.* Александр Ройтбурд: У меня нет жизненной философии [Електронний ресурс] / Анна Лобановская // Lb.ua. — 2009. — Режим доступу до ресурсу: http://culture.lb.ua/news/2009/11/22/14632_aleksandr_roytburd_u_menya_net_zh.html

По-друге, розмаїтість векторів віддзеркалення мистецької «дзеркальної пружності»— немов хрестоматійні лебідь, рак і щука — підкреслювала варіативність художнього спротиву, наче пропонувалися зразки того, яку саме модель поведінки «у мистецтві» слід обирати, аби не погрішити перед власною совістю і не змарнувати довіру нащадків. Так, М. Вайсберг і М. Трегуб обрали спосіб розчинення в андеграунді; В. Зарецький і В. Ламах обрали принцип соціальної бінарності; С. Гета і С. Базилєв стали резидентами українського мистецтва у Москві.

По-третє, роботи представників київського осередку мистецького нонконформізму наче увібрали в себе «колористичну» палітру супротивних сенсів і мотивів, що могли існувати в середовищі «столиці УРСР» збалансовано. Через це твори київських митців у природний спосіб, з одного боку, окреслювали ситуативне поле можливих орієнтацій національного нонконформізму через загальнолюдське (особливо після 1960-х), з іншого — за тематикою і принципами відходу від дійсності карбували певний набір візуально-стилістичних орієнтацій: від національно забарвленого полістилізму до європейськи орієнтованого трансавангарду. Прикладами можуть служити як вже згадувані твори шістдесятників з їхніми пошуками сенсів національної форми, так і роботи митців нової хвилі, які своїми «хвилястими» витворами (тоді вже не шукали профілі ворогів народу у зачісках Й. Сталіна або зображення тризубу на центральному порталі київського залізничного вокзалу), мовби нагадують про спадок мазепинського бароко та незбулий аристократизм української національної традиції.

Львівський модернізм та ужгородський традиціоналізм

У дослідженні О. Федорука про місце України в творчості польських художників початку XX-го століття є цікаве спостереження: Ф. Паутш, що увійшов до історії мистецтва як майстер картин з життя гуцульських селян, створив велике історичне полотно «Богдан Хмельницький під Збаражем». Експонована у червні 1911-го року на персональній виставці польського художника у польському-таки Львові картина привернула увагу письменника Г. Хоткевича, котрий у спеціальній статті «Хмельницький Паутша» докоряв художникові за те, що гетьман вийшов у нього занадто гіперболізований. «Паутш, — пише О. Федорук, — відступив від реалістичних позицій, загострivши до символічної крайності образ»[1]. У даному випадку, як і у більшості інших, пов'язаних із польським образотворчим мистецтвом XIX — початку XX століття, йдеться про намагання репрезентувати і полякам, і українцям, і євреям, і вірменам, і мадярам, і русинам, і гуцулам, і бойкам, і лемкам, та іншим народностям Західних земель українську історію у спосіб, що докорінно відрізняв її від справдешнього образу.

Ця історія вважалася «тутешньою» історією Польщі, у ній розчиненою, і, відповідно, вимагала належного ставлення: з алегоричністю і потягом до епічного відтворення. Ця особливість також притаманна мистецькому нонконформізму у розрізі того спостереження, що будь-яка подія національної історії іншої нації для художника, що належить до «володаря чужих земель», є моделлю накладання власних національних рис на інші, «сусідні», «провінційні» відносно державного центру. Традиція

[1] *Федорук О. К.* Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1976. — С. 48.

Євген Лисик. Ведмідь у клітці, 1960-і, папір, темпера, 280 × 180. Власність родини митця

такого накладання, що має давні історичні корені, саме у Львові та й узагалі у Західній Україні насправді є джерелом взаємопроникнення, а відтак і наднаціонального, «сарматсько-космополітичного» ставлення до автохтонно-національного.

На центральній площі Львова — площі Ринок — вишуканий лев перед головним фасадом Ратуші тримає у лапах щит міста, на якому під цегляною брамою також зображено лева: він просто крокує, аби показати себе і побачити оточуючих. І скульптура лева, і його щит, і зміст міського герба, — все це форми сприйняття історичного простору, де ці леви, герби і брами мали символічний зміст і нагадували: маємо справу з містом, в якому традиція міцніша за новацію, але й новація ніколи не віддасть своїх прав традиції. Якось вони обидві уживаються в цьому просторі, і через те Львів, може, єдине по-справжньому європейське місто України, в якому все, що відбувається у мистецькому сенсі, має риси європейськості. Цю європейськість Львова упродовж радянського часу намагалися зтерти, будуючи на нових околицях однотипні житлові будівлі, але ж завдяки метафоричності історичного минулого, завдяки Австро-Угорщині з польщизною, завдяки віденським кав'ярням з варшавськими вершками, завдяки класицизму, що на перетині однієї вулиці з іншою перетворюється чи то на модерн, чи то на еклектику, — у такому місті за визначенням і за самою суттю його існування не може бути сталості традицій, і через те, можливо, саме традиції в ньому зберігаються так, як ніде.

Отже, на відміну від Центральної України, де, починаючи з другої половини 1920-х, національні інтенції були придушені радянською владою, а більшість митців була депортована або знищена, — у Західній Україні національне не перебувало у дисидентському форматі, а розвивалося у міцному тандемі європейських формотворчих шукань: львівські леви заважали.

Галичина та її столиця упродовж історії були частиною життя як Західної, так і Східної Європи, і сьогодні Львів зберігає унікальні артефакти, що свідчать про взаємоінтеграцію багатьох культурних традицій і муль-

тикультуралізм. Органіка різних культур витворила особливий колорит міста з його польськими, українськими, вірменськими, русинськими, єврейськими типоландшафтами Галичини. У греко-католицьких костелах львів'яни органічно почуваються поляками, у римо-католицьких — австрійцями, у вірменській церкві, зведеній у псевдоморних формах 1912-го року, львів'яни долучаються до азійсько-кавказької культури, у синагозі місцевий колорит підкреслено перетворюється на загальносвітовий; і не в тому сенс, що мотиви національного втрачають головні риси і ніби підлаштовуються під загальнокультурне, європейське, а в тому, що вони набувають рис, які стають тотожними будь-якій культурі, в якій людина може відчувати себе людиною.

Митці, які формували інтелектуальне середовище Львова, найперше, були зорієнтовані на обшири європейського модернізму, з виразним регіоналізмом, локальністю естетичних пошуків, тісно пов'язаних із національним, місцевим і переважно міським культурним контекстом. На феномен нонконформізму у Львові орієнтувалися митці різних поколінь: Р. Сельський, К. Звіринський, Я. Музика, В. Патик, Л. Медвідь, О. Мінько, І. Остафійчук, Р. Турин, Л. Левицький, С. Караффа-Корбут, Е. Мисько, З. Флінта, О. Мінько, Р. Петрук, І. Крислач, С. Шабатура, Б. Пушкаш, Б. Сорока, О. Боднар, Т. Бриж, Є. Лисик, О. Аксінін, П. Маркович, М. Ліщинер, П. Гулин, В. Гудак, Т. Левків, І. Франк, Б. Пінігін, Я. Качмар, І. Шумський, М. Андрущенко, М. Штейнберг, Л. Бусулаєва, Б. Пікулицький, М. Красник, Ю. Сяркевич.

Авторське, по-паризькому «високе» мистецтво Львова завжди було просякнуте інтелектуалізмом і філософічністю, що поєднувалося з регіональною специфікою й авангардним баченням будь-якої форми, особливо художньої. Загострюючи і персоніфікуючи мистецьку оптику, львівський модернізм упродовж XX століття зберігав необхідний для впізнавання зв'язок образу з предметним світом.

До аналізу львівського мистецтва можна застосувати лексему «кодування» (М. Герман), інакше кажучи, побудову умовних візуальних систем,

декодування або розшифровка яких і стає головною для розгадування та осмислення[1]. Львівські художники несли, насаперед, імператив незаангажованої творчої індивідуальності, інтегрованої в обшири європейського модерного культурного контексту. Саме звідти почерпнули вони зорієнтованість на елітарність, відчужену від маскультури, й індивідуальне бунтарство; активне начало в їхній творчості — позасвідоме, екизстенційне, інтелектуальне начало[2]. Можливо, з мистецькими льохами «Червоного вітряка», але без абсенту, кукурудзяного сонця Ван Гога і буфетниці Клода Моне.

У Львові у 1920-ті вирувало активне мистецьке життя. Митці шукали нових творчих самореалізацій і програмних рішень. Тут діяло ліве, авангардне угруповання «Артес», відбувалися виставки Пабло Пікассо, Анрі Матіса, Андре Дерена, П'єра Боннара, тривали активні студії та знайомство з формотворчою «кухнею» світових мистецьких процесів Кракова та Парижа[3].

Галицький осередок має давню традицію національно-визвольної боротьби, учасниками якої виступала мистецька інтелігенція Львова. Це були особистості, що віддавали перевагу або національним строям, або формі військового легіону, для яких патріотизм був не лише словом, а й ідеологією в дії. Юліан Буцманюк, Лев Гец, Олена Кульчицька, Осип Курилас брали участь в українському визвольному русі та входили до легіону Українських Січових Стрільців. Скажімо, графік Лев Гец створив відзначені спонтанною манерою емоційно-експресивного рисунка альбом творів під назвою «Антологія стрілецької творчості» (1918) та інтонований віденською сецесією літопис у рисунках про перебування в таборі інтернованих «Домбю» (Польща, 1919), оригінали яких знаходяться у музеях Рима та Кракова. На титульному аркуші останнього з названих

---

[1] *Герман М.* Модернизм. Искусство второй половины XX века. — СПб., 2003. — С. 9.

[2] *Маньковская Н.* Хронотипология неклассического эстетического сознания — авангард и модернизм / *Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов Вяч. Вс.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / Ин-т философии РАН. — М., 2007. — С. 21–22.

[3] Роман Сельський. Твори з приватних збірок [Текст]. — Львів; К., 2004. — С. 24.

Зеновій Флінта. Четверо у човні, 1960-ті, картон, темпера, 40 × 50. Власність Ірини Флінти

Зеновій Флінта. Корова, 1966, шамот, емалі, темпера, 25 × 40. Власність Ірини Флінти

альбомів напис: «Зошит сей для мене на спомин, що сидів з вами в неволі, в Домбю 1919 р.». Поруч із ним масову продукцію стрілецьких листівок, виданих у Відні й у Львові, випускали інші учасники Визвольних змагань, уже згадані Ю. Буцманюк, О. Курилас, О. Кульчицька. Так, Юліан Буцманюк був головним дизайнером символіки та відзнак легіону Українських Січових Стрільців, отримавши ранги сотника УСС, отамана Армії УНР[1], став організатором і натхненником «Пресової Кватири», що збирала та вивчала пам'ятки «стрілецького мистецтва» у його різновидах[2]; Олена Кульчицька, абсольвентка віденської Kunstgewerbeschule[3], включилася в легальний опір сталінському режимові; Осип Курилас був стрільцем булавного відділу Першого полку Легіону УСС, щоправда, після війни «перекваліфікувався» на соцреалізм.

За усього усвідомлення митцями важливості не лише власне військового спротиву силам, що заважали самостійності України, а й куль-

[1] Див.: *Саварин П.* З собою взяли Україну: Від Тернопілля до Альберти. — К., 2007.

[2] *Каськун С.* Юліан Буцманюк. Воїн, митець // http://zhovkva-zamok.do.am/publ/1–1–0–35. — Дата доступу: 17.02.2016.

[3] Олена Кульчицька / Стаття М. Голубця, ред. і передм. М. Осінчука. — Львів, 1933. — С. 10.

Роман Сельський. Блакитний вид з вікна, 1959, картон, гуаш, 51 × 72. Приватна колекція

Роман Сельський. Акерман, 1960, полотно, олія, 81 × 100. Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького

турного — нехай і у «військовому одязі», — головною особливістю їхньої творчості наприкінці 1910-х було політично ангажоване протестне мистецтво як таке. При цьому об'єкти, проти яких виступали митці, швидко змінювали форму і засади існування: від антивоєнної тематики Першої світової війни у 1914-му до антибільшовизму у 1919-му. Тому можна навіть сказати, що звісні межі існування мистецького нонконформізму — 1926–1991 рр. — пов'язані із рухом опору більшовизму і тоталітаризму (скажімо, у нацистській Німеччині), корені якого сягають раніше 1926-го, і в даному випадку пов'язані із національно-визвольними змаганнями, в яких активну участь брали галицькі патріотично налаштовані митці.

Предтечею, що пов'язував дорадянський Львів з класичними нонконформістами — шістдесятниками, був відомий митець-новатор Роман Сельський, який, услід за педагогом Олексою Новаківським, розбудував підвалини «львівської школи колоризму»[1] й орієнтувався на інноваційні течії та обрано-сюжетну проблематику європейського модернізму, звертався до регіональної специфіки галицької ікони та килимо-

[1] *Космолінська Н.* Роман Сельський для Львова та України // Роман Сельський. Твори з приватних збірок. — Львів; К., 2004. — С. 30.

Роман Сельський. Пні, 1961, картон, гуаш, олія, 61,4 × 76. Колекція Едуарда Димшиця

Роман Сельський. Червоно-жовта веранда, 1970-ті, картон, олія, 50,5 × 69,2. Колекція Едуарда Димшиця

вої орнаментики. Якщо О. Новаківський, майстер широкого діапазону, котрий починав з пасторальних мотивів «Пробудження» (1912), а закінчував портретами Леніна на чолі колони демонстрантів, створив школу, де здобули початкову освіту С. Гординський, М. Левицький, О. Плешкан, С. Гребус-Баранецька, Г. Смольський та ін.[1], то навколо Сельського сформувалося замкнене, елітарне художнє коло, де щосуботи збиралися Роман Турин, Вітольд Манастирський, сестри Максимович, велися розмови про мистецтво французькою та польською мовами. Це було середовище людей, які несли культуру європейських цінностей, справжніх аристократів, далеких від радянської влади та ідеології[2].

Після студіювання в Парижі та Кракові мистецтво Сельського було природно і глибоко вписане в сюжетно-образну структуру і проблематику художніх пошуків XX-го століття. Творчості майстра притаманні увага до формалістичних об'ємно-площинних пошуків і кольору: змістова функція кольору, конструктивність форми, взаємодія об'єму, площини, простору. Це споріднювало його творчі пошуки з польським «капізмом»,

---

[1] *Лобановський Б. Б., Говдя П. І.* Українське мистецтво… — С. 164.

[2] Звіринський Карло Йосипович: http://logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam--14–15.pdf. — Дата доступу: 08.02.2016.

Леопольд Левицький. Композиція, 1960-ті, папір, кольоровий лінорит, 20,3 × 14,4. НХМУ

Леопольд Левицький. Три дівчини, 1960-ті, папір, лінорит, 27 × 18,8. НХМУ

Леопольд Левицький. Дівчата I, 1960-ті, папір, лінорит, 39 × 18,6. НХМУ

що проголосив культуру кольору основою живопису[1], французьким фовізмом і ташизмом, що зробив творчим кредо спонтанність художнього жесту. Образні мотиви творів Р. Сельського, попри всю його оригінальність, відсилають до манери художнього письма, що належить «митнику Руссо», Матісу, Модільяні, Піросмані (особливо — на чорному тлі, наче на чорній цераті), європейськості літературних творів Чехова, Буніна, Томаса Манна, японської європейськості Акутагави і Кендзабуро Ое. Так само, які і вони, Р. Сельський тяжів до створення багатих і пластичних зображень оточуючого світу. Відтак, європейська система художніх цінностей у творчості Сельського була органічно поєднана з регіональною специфікою західноукраїнського топосу, його колоритом, предметами побуту, пляжними вакаціями жінок з дітьми.

Радикально лівий мистецький світогляд, що стирав кордони між мистецтвом і політикою, сповідували учасники Краківської групи, що займала

[1] *Зашкільняк Л. О., Крикун М. Г.* Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів. — Львів, 2002. — С. 470.

Олег Мінько. Космічне тіло, 1963, картон, темпера, 48 × 68. Власність родини митця

Олег Мінько. Кераміка, 1965, картон, темпера, 51 × 41. Власність родини митця

вагоме місце в мистецьких колах Кракова та Львова 1930-х[1]. Одним з її лідерів був Леопольд Левицький (активіст авангардного Львова), який у страшні роки боротьби з «безрідними космополітами», у 1948–1949-му, очолив Спілку радянських художників у Львові. Його однодумець Йонаш Штерн був неодноразово ув'язнений за звинуваченням у політичній діяльності, під час Другої світової неодноразово потрапляв у фашистські гетто та тікав. У той час, як Штерн створював картини-епітафії («Пейзаж», 1968), услід за ним Левицький одягав на своїх героїв маски, переслідуючи амбівалентність мети: «приховати і явити, приховуючи явити, являючи приховати». Адже маску одягає людина, яка обирає ту іпостась, що дозволяє їй діяти «у просторі натяків, замовчувань і навіть двозначностей»[2]. І саме ця амбівалентність виражена у Левицького у чорно-білій структурі графічних аркушів, де персонажі змушені бути замаскованими, аби явити справжнє обличчя.

---

[1] *Бесага М.* Краківська група та Леопольд Левицький // http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/VKhDADM/2007–9/07bmyall.pdf. — Дата доступу: 09.05.2016.

[2] *Бычков В. В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры… — С. 51–52.

Карло Звіринський. На тому березі, 1965, картон, темпера, 60 × 80. Приватна власність

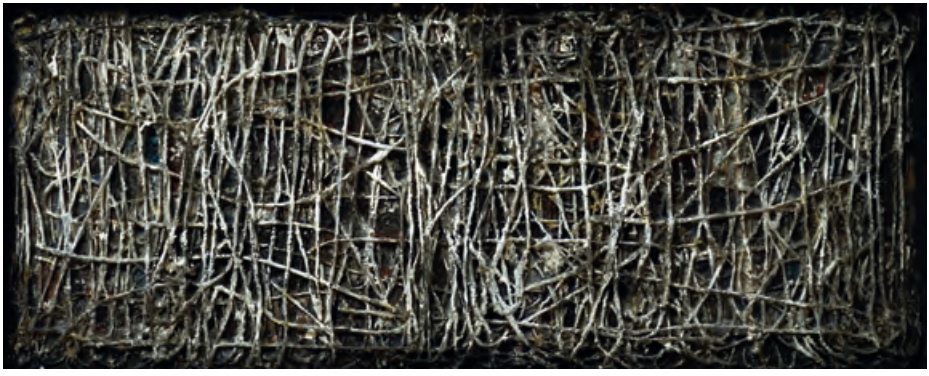
Карло Звіринський. Рельєф «Коробки», 1957, дикт, картон, темпера, 40 × 50. Приватна власність

Модерністський мотив решітки, що вважався «символом модерністського пафосу» в європейському мистецтві довоєнного часу[1] та був доволі розповсюдженим серед львівських художників, є одним з наскрізних і в творчості Леопольда Левицького: він мовби вписується у динамічні модулі ліній, що надає його роботам більшої авангардної спрямованості. Одна з цікавих композицій цього художника є варіацією на мотив «модулів» Піта Мондріана. Левицького також не оминула доля в'язня — кілька разів він потрапляв до краківської тюрми. Згодом розчарувався в комуністичних ідеях, усвідомивши, що так звана «культура для народу» — це лише маска, що камуфлює злочинність системи, маска, яку він одягнув на своїх персонажів («Люди», 1960-ті).

Митці, про яких щойно йшлося, були щільно пов'язані з інтернаціональним середовищем і послідовниками більшості стилістичних авангардних напрямів того часу. Поруч з цим авангардним середовищем існувало інше, що посіло рефлексивну позицію, узявши на себе відповідальність проаналізувати і синтезувати традиції та технології народного мистецтва. Таке студіювання було не лише вивченням зовнішніх стилістичних прийомів, тим більше що кваліфікувалося владою як небезпечне і злочинне.

---

[1] *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [Текст] / Р. Краусс. — М. : Художественный журнал, 2003. — С. 19.



Карло Звіринський. Рельєф V, 1957, дикт, шнур, клей, темпера, 40 × 120. Приватна власність

До старшого покоління митців-нонконформістів належить також Ярослава Музика. Формування її творчої особистості припало на 1920–1930-ті — пік ескалації національних культурних цінностей з їх пошуками семантики українських форм, коли митці повертали традиційне у формат професійних мистецьких практик. Усе творче життя, активне формування якого відбувалося у 1920–1930-ті, мисткиня колекціонувала твори українського народного мистецтва; вільно володіла давніми традиційними техніками декоративного мистецтва, відроджувала і запроваджувала їх у власну творчість: живопис на склі, батік, тиснення по шкірі, енкаустика, створила багато унікальних робіт в техніці кольорової емалі. Однією з перших Музика почала практикувати роботу в техніці березової кори, що на початку 1990-х набула маскультівського формату, а мініатюри з неї заполонили арт-вулиці Києва та інших міст України.

Художниця проводила невтомну науково-дослідну роботу — працювала у реставраційній майстерні Національного музею, поїхала вивчати давньоруський іконопис і реставраційні техніки до Москви, студіювала живопис у приватних майстернях Парижа[1]. Роль мисткині в орга-

[1] *Рінко О.* Ярослава Музика. Життя без початку і кінця: http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=344. — Дата доступу: 08.08.2016.

Любомир Медвідь. Забава курей і хат, 1963, двп, олія, лак, 50 × 50.
Власність митця

Любомир Медвідь. Евакуація — лет метелика, 1967, двп, олія, лак, 60 × 140.
Власність митця

нізації переговорів між представниками ОУН та чинною владою стала для неї фатальною. Як зазначає О. Гнатюк, приводом для репресій Я. Музики стала її відданість школі Бойчука, «збирання та документування праць, що залишилися після митця в Галичині. Доля розпорядилася так, що під час війни Музиці випала роль кустоса галицького авангарду: художники, які масово виїздили, доручали їй зберігати свої твори <…> Частину Бойчукової спадщини вдалося зберегти попри війну, тривале ув'язнення і табори, попри численні обшуки НКВД, який конфіскував усе майно Музики, зокрема і твори мистецтва <…> Збірка Музики, точніше, те, що вціліло, в 1990-ті роки, спонукала до зацікавлення Бойчуком»[1]. 1948-го року Я. Музика була заарештована як буржуазна націоналістка й засуджена до 25 років таборів, але після смерті Сталіна, 1955-го року була реабілітована[2]. Як зазначає Л. Дрофань, під час слідства до 54-річної мисткині були застосовані фізичні та психологічні тортури, а їх виконавець уже в 1970-х був удостоєний звання «Заслужений працівник культури»[3].

---

[1] *Гнатюк О.* Відвага і страх / Пер. з польськ. — К., 2015. — С. 332–333.

[2] *Ріпко О.* Ярослава Музика…

[3] *Дрофань Л.* Мистецький всесвіт Ярослави Музики // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2012 / ІПСМ НАМ України. — К., 2012. — Вип. 4 (14/15). — С. 102.

Василь Гудак. Місто, 1986, кераміка, кольорові поливи. Приватна колекція

Василь Гудак. Надреалізм, 1980-ті, кераміка, кольорові поливи. Приватна колекція

Василь Гудак. Спогад, 1978, кераміка, кольорові поливи. Приватна колекція

Слід сказати, що на західноукраїнських землях мала місце неперервність мистецької традиції, саме через те у Львові не існувало такої розрізненості між старим і новим поколінням митців. Діяв Клуб творчої молоді «Пролісок», учасниками якого були нонконформісти старшого і молодшого поколінь — Софія Караффа-Корбут, Іван Кислач, Емануїл Мисько, Любомир Медвідь, Стефанія Шабатура, Ярослава Музика[1]. Яскравим свідченням реального ставлення влади до української молодої інтелігенції стали арешти окремих членів клубу у 1965-му році і заборона його діяльності до початку 1970-х[2]. Іншим прикладом було закриття виставок І. Боднара, Н. Паук, І. Остафійчука. Тоталітарний режим намагався позбавити «непокірних» найважливішого — контакту з глядачем. У середині 1950-х у помешканні учня Р. Сельського Карла Звіринського почала діяти «вечірня школа». Її вихованцями стали А. Бокотей, Л. Цегельська-Крип'якевич, П. Маркович, І. Марчук, О. Мінько, Р. Петрук, Б. Сойка, З. Флінта, С. Шабатура. Крім малярства, рисунка і композиції, молодь вивчала історію України, літературу, музику, давню і сучасну культуру. У приватних помешканнях влаштовувалися невеликі персональні виставки та їх обговорення.

---

[1] *Горинь Б.* Опанас Заливаха: Вибір шляху. — К., 1995. — 24 с.

[2] *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом/ Мистец. середовище Львова другої половини XX ст. — Львів, 2001. — С. 152.

Євген Лисик. Медея, 3-й ескіз сценографії до балету Р. Габічвадзе, 1982, картон, темпера, 80 × 100. Власність родини митця

Євген Лисик. Медея, 4-й ескіз сценографії балету Р. Габічвадзе, 1982, картон, темпера, 80 × 100. Власність родини митця

Рушійною силою мистецького поступу виявилося активне гуртування молоді у колі митця Карла Звіринського. Після закінчення малярсько-промислової школи він вступив у 1949-му році до Львівського інституту декоративного та прикладного мистецтва на монументальне відділення, але невдовзі був відрахований за неприпустимий на ті часи вислів, що «одне яблуко Сезанна варте більше від усього мистецтва соцреалізму разом узятого»[1]. Звіринському належить вислів, що є ключем до інтерпретації його творчості: «Все моє малярство — то молитва. В ньому я намагався виразити свій подив для величного творення Бога. Все, що я малював, було інспіровано цим почуттям».

Недаремно у творчому доробку митця одне з головних місць посідає сакральний живопис: близько сорока ікон для Успенської церкви Львова, стінописи у церквах на околицях Львова. Тривалий час художник очолював школу іконопису імені Св. Луки при монастирі ордена Студитів[2]. Якщо Й. Штерн у картинах-епітафіях кодував екзистенційні сенси «часу Знищення, часу жахів війни», — Звіринський працював над картинами-

[1] Звіринський Карло Йосипович: http://logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam--14–15.pdf. — Дата доступу: 08.05.2016.

[2] Там само.

Олександр Аксінін. Ex libris T.B.S., 1975, папір, офорт, 12,5 × 9,5. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Олександр Аксінін. М із циклу «Звуки», 1980, папір, офорт, 17,5 × 14. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Олександр Аксінін. Жовте коло, 1975, папір, офорт, 15,1 × 8,5. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

медитаціями, де символічні прямокутні структури або вертикалі промовляють знаками, символами та ієрогліфами внутрішнього світу глибоко віруючої людини. Аби не наразитися на спротив з боку владних структур, митець вигадував «потрібну» інтерпретацію для своїх абстрактних композицій. Ці дерев'яні структури він називав шматками зрубаних сосен, які він мислив як реалізм[1].

Послідовниками та учнями Р. Сельського та К. Звіринського були І. Боднар, Т. Бриж, Д. Довбошинський, П. Маркович, З. Флінта, М. Шимчук і багато інших, серед яких — Б. Сорока, О. Аксінін, Є. Лисик: творчість кожного з них потребує окремого дослідження. Так, наприклад, серед великої кількості робіт Є. Лисика були й особливо нонконформістські. Одна з таких символічних робіт — «Ведмідь у клітці» (1960-ті), яку митець, працюючи у скутому просторі комунальної квартири, вважав автопортретом. Ця картина була втіленням екзистенційного стану цілого покоління. Волаюча у простір темноти фігура-трансформер, закута за міцні чорні грати, нагадує також беззвучно хапаючу ротом повітря рибу, яку викинуло на берег море. Людина у «темні» тоталітарні часи змушена

[1] Інтерв'ю Л. Смирної з Б. Мисюгою, 20.03.2016.

Володимир Іванов. Ex libris О. Аксініна, 1981, папір, офорт, 14,5 × 10. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Володимир Іванов. Ex libris Е. Бураковської, 1981, папір, офорт, 12,5 × 10. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Валерій Дем'янишин. Фея, 1981, папір, офорт, мішана техніка, 9 × 10. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Олександр Аксінін. Ex libris Богдана Пикулицького, 1975, папір, офорт, гуаш, 12 × 12. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Володимир Пінігін. Domus, 1987, папір, офорт, 12,5 × 9,8. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Богдан Пікулицький, Катерина Суєвалова, Олександр Аксінін, Валерій Дем'янишин, Ярослав Нечай, Юрій Чаришніков, Генрієтта Левицька, Володимир Пінігін. Поздравляем 20 лет, 1977, папір, офорт, 10 × 10. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Богдан Срока. Із циклу «Наші люди», 1973, папір, лінорит, 30 × 20. Колекція Остапа Лозинського

Богдан Срока. Із циклу «Наші люди», 1973, папір, лінорит, 25 × 20. Колекція Остапа Лозинського

Богдан Сорока. «Куди вас чорт жене?», 1975, папір, лінорит, 20 × 25. Колекція Остапа Лозинського

була мовчати, саме через те у роботі митець вдався до інтроверсії, поєднуючи два образи в одному, мовби передаючи два людські стани: крику і мовчання. У полотні «Жінки і місто» (1960-ті) людина та її планетарність протиставляються здрібнілому оточуючому світу. Здавалося б, люди мають загубитися в цьому світі, але художник вирішує їхню долю інакше.

Мистецький світогляд львів'янина О. Аксініна, графічні твори якого останнім часом стають культовими, — одна з цікавих спроб поєднати особистісний «львівський естетизм» з теорією «осьового часу» К. Ясперса, сюрреалізмом С. Беккета й інтелектуалізмом Х. Л. Борхеса у вимірі мислеформ наступного штибу: «Чи все є мистецтвом? Все. Немислима ціна девальвується, і вхід і вихід ставлять в основі один і той же рух. І цей рух є співмірність із самим собою. І ця співмірність — ідеальне світіння один через одного при повному розрізненні деталей, і вони різні в зворотному порядку, і такий порядок — насолода» (1978). Упродовж 1970–1980-х Аксінін, на творчості якого позначився вплив польських художників Ст. Фіалковського, А. Струмілло, В. Якубовського[1], сформував навколо себе середовище однодумців, серед яких і московські концептуалісти, зокрема, І. Кабаков, Д. Пригов, Вс. Некрасов.

[1] Метаграфика: Александр Аксинин (Каталог выставки в галлерее «Pionova») / И. Введенский, Н. Соколов, Г. Матушак. — Гданьск, 2012. — 128 с.

Іван Франк. Хмаринка, 1989, шамот, дерево, емалі, поливи. Приватна колекція

Тарас Левків. Інформація з кінця астероїдів. Венера. Уявна планета, 1987, кам'яна маса, емалі. Приватна колекція

Важливо підкреслити, що для львівського нонконформізму 1930–1980-х було характерним випрацювання заангажованої у власних «герметичних сенсах» (Б. Мисюга) системи філософських координат і візуальних знаків, своєрідної метамови, що потребувала інтелектуальної підготовки. «У ретроспективному погляді, — як зазначає Б. Мисюга, — з позицій нашого сучасного сприйняття її (космогонічності львівського мистецтва кінця 1980-х. — *Л. С.*) художні форми несли в собі передчуття майбутніх суспільних змін, національного самоусвідомлення та відродження. У пластичній мові того часу з'вилися форми української пракультури, а зображальні засоби доповнювалися мотивами "відкритого вікна", "третього ока", "вигляду з позицій пташиного лету" тощо»[1]. Так, для Р. Сельського це був діалог із сюжетно-образною проблематикою європейського модернізму, для К. Звіринського — герметизм заангажованого у знаково-ієрогліфічні структури квадратів та вертикалей предметно-просторового світу, для Б. Сороки — через вертепне пересмішництво й псалмоспівецьке налаштування[2], для Є. Лисика — через особливу солярисну плазму театральних декорацій і водночас планетарність мислення.

[1] *Мисюга Б.* Експлікація до виставки «Екзистенція — Космос — вектор львівського модернізму: 1960–1980-ті рр.», Львів, 2016.

[2] Там само.

Ігор Шумський. Маска, 1987, колінкор, полотно, олія, 35 × 25. Приватна колекція

Микола Андрущенко. Натюрморт з цибулею, 1967, полотно, олія, 80 × 70. Приватна колекція

Іван Франк. Відлуння плачу, 1974, папір, крейда, 140 × 100. Приватна колекція

Ескапізм та інтелектуальна робінзонада, спільність, яка виникала між митцями не стільки через вибір, скільки завдяки сумним обставинам, в атмосфері «тривожних симптомів хронічного розчарування і наступної душевної втоми», переростали в депресію і неспромогу «змагатися із полотном і фарбами»[1]. 1972-й рік — нова хвиля політичних репресій: до Будапешта виїжджає греко-католицький священник і митець Ласло Пушкаш, до Ізраїля — художник М. Штейнберг, друзі Л. Медвідя. 1977-го загинув художник-аматор Борис Жданюк, «який творив шедеври, переповнені наївністю, смутком, гумором та сугестивною виразністю». Природньо, що світовідчуття було таким, що займатися мистецтвом могли лише ті, хто ставився до абсурдизму радянського соціуму з певною часткою цинізму та іронії. Так, у ранніх роботах Любомира Медвідя з'являється альтернатива модному на той час у Львові тренду французького мистецтва («Індустріальне шампанське», «Самогонний агрегат», 1961). Дадаїстські експерименти в роботах «Дядько-кентавр» та «Білі каблуки на просіці» (1961) вибудовували гідну альтернативу догматичному мистецтву: це була «анестезуюча» свобода ігрової

[1] *Медвідь Л.* Ремінісценції. — Львів, 2010. — 200 с.: іл.

Петро Гулин. Маски лицедіїв, 1970, картон, темпера, 80 × 60. Власність митця

Ярослав Качмар. Таїнство I, 1983, полотно, олія, 135 × 230. Власність митця

динаміки форм з їх «невід'ємними перипетіями і прикметами — химерністю, непевністю, невизначеністю, тривогою, смутком, коліщатами, загрозливими курами-Голіафами і негарними невістками з весільними шатами, закоченими за безликі краї горизонту...»[1].

Антитеза індустріальній патетиці соцреалізму у Л. Медвідя — хутір як забута Богом «прісна територія, безпросвітна площина, хронічна пуща» і водночас як метафора свідомості й людського духу в творах із серії «Периферія» («Забава курей і хат», «З'ява міщан на вулиці», «Кораблі і цукрові буряки», 1963). Наприкінці 1960-х митець звернувся до абстрактного реалізму, а його твори почали порівнювати з творами відомого американського реаліста Ендрю Ваєта, який був на той час популярним митцем навіть серед радянського політикуму, улюбленим художником М. Хрущова. Головна образно-сюжетна особливість робіт цього напряму — акцентування деталей, епізодичність, моментність: «Приміром, тінню від високої хмари на опуклості земного масиву, променем сонця над повікою ока чи чубчиком хлоп'ячої голови, точно дотичним до гребеня горизонту і т. ін.»[2].

---

[1] Там само.

[2] Там само.

У різних варіантах роботи «Запуск паперового змія» (1971) з їх «гіперкристалічною формопластикою» митець перебував за один крок від гіперреалізму. Запускаючи паперового змія, митець примушував глядача мовби піднятися вгору, відчути речі з висоти пташиного лету. Одна із знакових серій митця — «Евакуації», яка стала квінтесенцією творчого шляху майстра. У ній він торкається усіх недуг цивілізації, адже «мілітаризм має ознаки статевого збочення як важкого психічного розладу, характерного безпричинно агресивною поведінкою і ритуальним поїданням жертви в ескалації сексуального екстазу»[1]. При цьому у його творчості зображення істот-мутантів уособлюють гібридні процеси у самому суспільстві, яке заражене, на думку митця, «синдромом гомункулуса». Ген агресії — у гіпертрофованих метеликах, тваринах і людях, які, мов у пантомімі, прямують уперед, але їхній погляд звернений назад, у минуле («Евакуація — сірий день», 1965).

Узагалі, митці львівської школи нонконформізму — перелічені вище й не названі — перебували у пошуку власної стилістики не стільки через свідому мистецьку незгоду з радянською ідеологією, скільки через бажання висловити себе у невідомому або ж маловідомому. Невідоме було невідомим тому, що іноземних художників в СРСР здебільшого не «продруковували», і їхнє відкриття відбувалося стохастично; маловідоме було маловідомим ще й з тієї причини, що ті чи інші мотиви з'являлися на візуальному обрії не більш регулярно, ніж невідомі. Так, у переважної більшості художників зі Львова можна простежити ті чи ті візуальні паралелі з митцями і мистецтвом або ж російського авангарду 1920–1930-х, або ж європейського модернізму. Наприклад, у роботі Т. Левківа «Архітектура в космосі» (1987) відчутні «проуни» Еля Лисицького; у Л. Медвідя — «кулаки Сікейроса», у К. Звіринського — мотиви Х. Міро і Дж. Поллока, в «Композиції» (1962) З. Флінти — мотив обкладинки книжки П. Флоренського «Удаваності в геометрії» роботи В. Фаворського, у гравюрах Б. Сороки — «чорнолакові» постаті

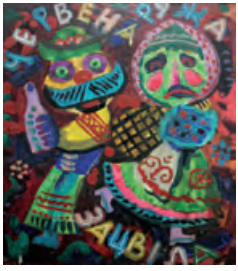
[1] Там само.

Франца Мазереля, і т. ін. Усе це, починаючи із назв творів — а їх розмаїття невелике («композиція», «два плюс три», «дилема», «один, два, три», «аплікація», «епітафія», «потойбічне», «грішний трикутник», «без назви» тощо) — свідчить про перевагу візуального над вербальним, кодування смислів — над осмисленням повідомлень, розумового — над почуттєвим. Власне, нонконформізм і передбачає переважання розуму над почуттям, оскільки ідеологія зверталася саме до розуму, а не почуттів.

Адальберт Ерделі. Бідні діти, 1937, полотно, олія, 108 × 87. Колекція Юрія Небесника

Львівський нонконформізм 1960–1970-х змагався з панівною ідеологією у спосіб застосування гіпербол, символів і алегорій, абстрагованої форми; у 1980-ті він вже живився космогонічними образами, підхопленими зі «Сталкера» А. Тарковського, з романів Ст. Лема та іншої «наукової фантастики», коли — на щаблі цехового інтелектуалізму, навіть аристократичного естетства — маски було скинуто, і постали чіткі уявлення про поділ світу на декартово-лейбніцівські «тіло» і «дух», кантівські «думку» і «буття», ріккертівські «землю» і «небо», й відчайдушно біблійні «світ горній» і «світ дольній». Причому, якщо світ 1960-х — це світ настільки «дольній», з масками, купюрами, настільки заземлений, що земніше й не буває, то світ 1980-х — «горній» настільки, що до «неба рукою подати».

Нонконформізм на Закарпатті мав власну, самобутню барву, яка на час входження Прикарпатської України 1946-го року до складу УРСР вже являла стійку традицію. Незважаючи на політичну відокремленість регіону від основної



Федір Манайло. Ескіз до монументальних розписів на тему народної пісні «Червона ружа зацвіла», 1967, картон, темпера, гуаш, акварель, 17,7 × 15. НХМУ

Федір Манайло. Ескіз до монументальних розписів на тему народної пісні «Ой, Марічко, чічері», 1967, картон, темпера, гуаш, акварель, 17 × 15. НХМУ

частини України упродовж усієї історії, мистецтво тут завжди було тісно пов'язане з рідним краєм, мало тривке національне коріння, релігійну константність, було просякнуте народним духом і мотивами автохтонної селянської культури, де зокрема привітання «Слава Ісусу Христу» — «Навіки Богу слава», звернення до батьків винятково на «Ви» вважалось за обов'язкове. Сповідуючи основні наративи української історико-культурної та національної ідентичності, митці Закарпаття постали своєрідними ілюстраторами народного життя і побуту, акцентуючи увагу на етнічній своєрідності, виділяючи та підкреслюючи регіональні особливості.

На відміну від офіційного мистецтва Центральної та Східної України, соцреалізм у середовищі закарпатських художників не був домінантно визначальним. Тут не була викорінена еліта, зокрема, мистецька, не було голодомору та не впроваджувалася політика індустріалізації, а більшість корінних закарпатців отримало ще семінарську освіту. Як також тут не домінувала міська культура з «традиційним» для Східної України приниженням сільської культури, а приватні забудови, храми, каплички створювали затишну атмосферу європейськості. Як зазначає П. Макушенко, «упродовж довгого часу закарпатці відвойовували землю у ліса. Разом з тим ліс годував народ своєю живністю, обігрівав його і давав чудовий матеріал для будівель. Вони настільки зростались з оточуючою природою, що склали з нею одне нерозривне ціле»[1]. Така майже ідилічна світоглядність була притаманна й багатьом творам киянина Г. Якутовича, що постійно наїжджав

[1] *Макушенко П. И.* Народная деревянная архитектура Закарпатья (XVIII — начала XX века). — М., 1976. — С. 11.

у Прикарпаття і мав там приватний будиночок. Г. Логвин у програмній хартії «По Україні» звернув увагу, що «в горах немає ні величних палаців, ні розкішних замків або храмів, бо тут не було міцних в економічному відношенні громад, спроможних виконувати великі будівельні роботи. <…> Тому в цих районах плекалося майже виключно дерев'яне будівництво. <…> Тут ми не знайдемо і двох однакових церков. При спільності типу вони дуже різняться в деталях»[1]. До таких архітектурних притаманностей додамо й ландшафтно-природні явища, що часто вражали своєю непередбачуваністю: стрімкі річки, гірська незатишність, тумани і затяжні дощі, тривожні шуми високих смерек і маленького ялівця, — водночас це і створювало життєву й духовну ауру, в якій цей екзотичний космос і мистецтво складали ціле й небуденне.

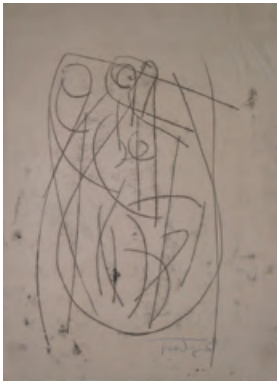
Павло Бедзір. Сільський пейзаж, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 13 × 30. НХМУ

Природна й культурна атмосфера витворювала особливий тип людини-закарпатця, яку обійшли східноукраїнські голодомори й репресії, вигартувала в ній імунітет до совєтизації, що трагічно зависала над цим неповторним краєм. Що, безумовно, відбилося і в мистецтві: нове не сприймалося у Закарпатті як заперечення старого, а традиція органічно продовжувалася, змінювалися лише інтерпретація та тезаурус художньої мови. Тут традиційно склалася та не була перервана логічна послідовність: культурна традиція — наставник — учень, що зазвичай формує сталу художню школу. Не випадково саме у 1950-х в мистецтвознавчу термінологію був введений термін «закарпатська художня школа»[2].

---

[1] *Логвин Г. Н.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968. — С. 331.

[2] *Ворон Б.* Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з «маленького краю» // http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska_shkola_zhyvopysu.html. — Дата доступу: 03.07.2016.



Павло Бедзір. Композиція з оголеною фігурою, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 39,2 × 28,9. НХМУ

Павло Бедзір. Композиція із трьома жіночими постатями, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 28,5 × 20,4. НХМУ

Павло Бедзір. Композиція з двома жіночими постатями, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 28,5 × 23,5. НХМУ

Ще одним важелем розвитку регіону була культурно-мистецька еліта Закарпаття, стара генерація митців, налаштованих на збереження місцевих традицій. Закарпатська школа з її естетикою української хати (колиби) та гуцульського строю, своєрідною географією різновисотних ландшафтів та специфічним «світлоколірним еталоном» була представлена творчістю старійшин — Йосипом Бокшаєм (1891–1975), Адальбертом Ерделі (1891–1955), Федором Манайлом (1910–1978), чия творчість заклала традиції національної формотворчості та орієнтувалася на регіоналізм національних східноєвропейських шкіл.

Процес «закручування гайок» на Закарпатті розпочався у 1950-х, коли вектор розвитку художньої освіти повернули в бік ремісничої практики — виготовлення сувенірної продукції. Але на той час закарпатська школа зміцніла і складала сталу згуртовану когорту митців, що мали світоглядну спільність художніх ідей з їх різноманітністю стилістичного відтворення. Це надало можливості «закарпатській школі» почати культурну експансію на території УРСР, адже на її індустріалізованому радянською владою «материку» суцільно домінував жанровий соцреалізм, національне і фольклорне переслідувалися, а ледь не єдиним проявом відхилен-

Павло Бедзір. Композиція, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, композиція, 31 × 24. НХМУ

Павло Бедзір. Композиція, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, чорний папір, монотипія, 30 × 23,5. НХМУ

Павло Бедзір. Композиція, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 31,5 × 24,2. НХМУ

ня у бік прогресуючого нонконформізму був «суворий стиль». Через те поява значної кількості стилістично різноманітних і майстерних за виконанням творів «закарпатської школи» була своєрідним ковтком свіжого повітря, адже її відносна простота, фольклорність і нарочита народність у поєднанні із високою професійною майстерністю привертала увагу до сільської культури як носія національного.

Осердям закарпатської школи є пейзаж, заснований на пленері, а отже, йому органічно притаманні яскраві кольори, розбілена гама й особливий характерний для митців цього регіону світлоколірний еталон. Пейзаж став також основою жанрових творів, а його багатоплановість — стуктуротворчим і стилетворчим засобом побудови композиції з акцентами на традиційній фольклорній поетиці та символізмі деталей (як, скажімо, у Ф. Манайла)[1]. Традиційність зберігали й нечисельні портрети «школи», в яких закарбовувалися етнічні типажі, традиційний одяг та обов'язкове пейзажне тло[2].

[1] *Ворон Б.* Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з «маленького краю»…

[2] Там само.

Єлизавета Кремницька. Дівчина в кріслі, 1965, полотно, олія, 130 × 88. Колекція Михайла Дурана

Єлизавета Кремницька. Художній салон, 1960-ті, полотно, олія, 116 × 103. Колекція Михайла Дурана

Серед засновників «закарпатської школи» почесне місце посідає Федір Манайло. В одному з інтерв'ю митець так прокоментував засади власної творчості: «Я задав собі питання: як мені бути закарпатцем у стилю, у формі, у смаках наших проти таких великих стильових рішень, такої великої культури, як європейська. Я шукав себе… Боявся, що їх стильові досягнення можуть вплинути на мою справу, <…> я хотів найти себе у тому стилі, який відчував із побуту, із мистецтва нашого краю і характеру нашої карпатської природи»[1]. Його роботи трансформувалися у своєрідну форму музеєфікації предметів побуту та «інсталювання» речей у просторі картини («Свято в гуцульській хаті», «Блакитна пічка», 1960-ті).

[1] *Манайло-Приходько В.* Народна традиція та пошук модерної національної форми у творчості Федора Манайла // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Ужгород, 13–14 трав. 2013 р. — Ужгород, 2013. — С. 81.

Так, Манайлова «Гуцулка» (1939 р.) відтворює образ української селянки через асоціативну сутність предмета — свічки, що дозволяє говорити про використання глибинної символіки на рівні архетипічного мислення. «Прощання невісти» (1940 р.) є своєрідною «реплікою» на роботи бойчукістів. Не оминула творчість Манайла і мода на індустріалізацію, але у нього вона виглядає орнаментально, немов писанка. Свідченням глибокої сконцентрованості художника на проблемі національного в Україні є його робота «Борня за волю» (1965 р.), котру можна вважати роздумом художника над трагічною історією спротиву українського народу та трагедією його розокремленості між польською, литовською та австро-угорською коронами. Він виходить за межі локальної історії Підкарпатської Русі і показує трагічність історії усієї України.

Найбільш своєрідним художником Закарпатського регіону, що був безкомпромісним нонконформістом та боровся за свободу митця у творчості, можна вважати Павла Бедзіра (1926–2002). Його оп-арт — це не експеримент з оптичними ілюзіями, розміром плями та її сприйняттям сітківкою ока, це експеримент у вимірі синтезу абстрактних уявлень, реальних символів, повноцінна формальна та змістовна трансформація об'єкту і його контексту. З таким підходом до творчості у нього не було шансів уникнути звинувачень у формалізмі й абстракціоністичних збоченнях. Він вибрав тактику внутрішньої еміграції. На місяці закривався вдома і працював по 24 години на добу[1].

Ученицею А. Ерделі була дружина «прописного нонконформіста» П. Бедзіра Єлизавета Кремницька (1925–1978). Її роботи — від абстрактних серій без назв до портретів — виконані в техніці *аля прима* на одному подисі. Пейзажі не захоплювали її, а були лише тлом у натюрмортах чи композиціях. Майстерна художня техніка, внутрішня розкутість і тренноване око дозволяли художниці відчути в абстрактних формах впізна-

[1] *Сирохман М.* Павел Бедзир / Искусство украинских шестидесятников. — К., 2015. — С. 104.

вані риси. Мисткиня тяжіла до абстрактного мистецтва та частково до наївну. Подружжя жило безкомпромісним життям нонконформістів, часто в нужденних умовах, які іноді скрашувалися богемними зустрічами в ресторані «Верховина» — місці зустрічі митців і поетів у ті часи[1]. Схильність до виявлення усього національного в роботах Є. Кремницької проявлялася в деталях: у кольорах, обрядових сюжетах і масках, у національному вбранні.

Ференц Семан (1937–2004) — яскравий представник нонконформізму «закарпатської школи». Його учителем був Антон Шепа, один з перших випускників Ужгородського ремісничого коледжу, якого неодноразово звинувачували у формалізмі, називали шовістом та «закарпатським Ван Гогом». Семан так і не зміг вивчити ані російську, ані українську мови, не зміг подорослішати (як це відзначають у багатьох дослідженнях), категорично не сприймав радянську художню систему, але також і не входив до якогось кола чи об'єднання українських художників; він лишався собою. Знаковими в його житті стали зустріч із С. Параджановим, участь в пленерах Т. Яблонської[2]. Київська мистецтвознавець Ольга Петрова порівнювала художника із М. Шагалом з його славетним гаслом: «Я відчув, що світ стоїть догори ногами»[3]. Дослідниця Марина Гордєєва писала, що наприкінці 1960–1970-х у суспільстві з'являється таке явище, як «автономний суб'єкт», який намагається максимально дистанціюватися від держави, домінуючої ідеології й офіційних цінностей[4]. У суспільстві, де сидіння на

---

[1] *Сирохман М.* Кремницкая Елизавета / Искусство украинских шестидесятников. — К., 2015. — С. 171–172.

[2] *Петрова О. М.* Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. — К., 2015. — С. 161.

[3] *Бондар М.* Ференц Семан і зараз присутній в житті Ужгорода // http://zakarpattya.net.ua/Zmi/114402-Ferents-Seman-i-zaraz-prysutnii-u-zhytti-Uzhhoroda/ — Дата доступу: 20.10.2016.

[4] *Шумилович Б.* Ференц Семан // Искусство украинских шестидесятников. — К., 2015. — С. 226.

Єлизавета Кремницька. Пейзажний мотив, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 5,5 × 30. НХМУ

Єлизавета Кремницька. Чоловіча фігура, 1961, естамп, папір, монотипія, 27,7 × 35. НХМУ

Єлизавета Кремницька. Міський мотив, кінець 1950-х — початок 1960-х, естамп, папір, монотипія, 26,2 × 30. НХМУ

Єлизавета Кремницька. Композиція з оголеною та птахом, 1961, естамп, папір, монотипія, 40 × 26. НХМУ

бордюрі виглядало як виклик порядку, життя і манера поведінки Ф. Семана сприймалися по-ворожому. Він був знаковою особистістю «закарпатської школи», радикальним нонконформістом-одинаком. Богдан Шумилович підкреслював: «Можна сказати, що він був носієм "парасовєцької" ментальності — специфічного типу свідомості, що не є совєцькою чи несовєцькою. Такі люди були своєрідними мутантами радянської системи, мали печальний досвід відчуження від домінуючої соціокультурної ситуації, але не мали досвіду позитивного — входження в принципово іншу макросистему. Негативізм, естетизм і відраза до політики були для них ключовими мотивами поведінки»[1]. Семан художньо досліджував сутність речей, виокремлюючи її з контексту, розглядаючи її «тут і зараз». Його цікавили

[1] Там само. — С. 227.

Ференц Семан. Автопортрет (оголений), 1990, полотно, олія, 150 × 168. Колекція Юрія Небесника

Семан Ференц. Гуцульський натюрморт, 1960-ті, полотно, олія, 90 × 170. Колекція Юрія Небесника

«речі в собі»: сліпий, старий клоун, бик. Композиція «Оголеної з гітарою» (1960-ті) практично повторює композицію «Материнство» (1969), але внутрішня сутність вже зовсім інша, немовби автор задається питанням — яка ця річ і чому вона така?

Візитною карткою Володимира Микити (нар. 1931), константного у художніх пошуках митця, є полотно «Вівчар» (1969). Це одна з найбільш упізнаваних робіт «закарпатської школи», в якій синтезовано традиційний світогляд закарпатця з релігійною складовою та впливами бойчукізму.

Пізніше входження «закарпатської школи» в український мистецький нонконформізм було репрезентоване його представниками у неточному розумінні слова, — адже їхня діяльність не мала за мету боротьбу з соцреалізмом. Крім того, нонконформізм у Закарпатті не став супротивом особистості тиску системі, бо ж художники були згуртованим осередком, що спільно працювали і розвивали місцеві традиції.

Певні утиски, що мали місце, не змінили стану «закарпатської школи» у цілому. Але, розглядаючи цю школу в межах усієї України й її художнього життя того часу, стає зрозумілим, що вона безперечно є нонконформістською, оскільки зберегла і розвивала традиційно-патріархальне в мистецтві, поширювала його, сприяла становленню пошуків національного в інших регіонах України на модерністський кшталт. Згуртованість мит-

ців і сталість традиції дозволила Закарпаттю опинитися якщо не осередком нонконформізму, то локацією, де «класичні» нонконформісти з інших регіонів могли працювати над реалізацією власних проектів. Зокрема, сюди приїздив зі Львова Р. Сельський, тут жив і працював Г. Якутович, Закарпаття стало джерелом натхнення для Т. Яблонської, О. Губарєва, Г. Зубченко, В. Кушніра. Завдяки тісному спілкуванню Ф. Манайла та С. Параджанова народився фільм «Тіні забутих предків».

Людмила Яструб. Композиція з обличчям, 1970, полотно, олія, 70 × 56. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Харківський конструктив і одеське порто-франко

У 1930-му і 1932-му роках бойчукісти О. Мизін, І. Падалка, О. Довгаль та В. Седляр, що працювали тоді у Харкові, брали участь — саме як українські митці — у XVII та XVIII Венеційських бієнале. Критика напише, що українська секція — єдино національна у всьому радянському павільйоні[1]. Це художнє начало репрезентації українського «радянського» мистецтва за межами СРСР немов спрацювало на становлення харківської форми нонконформізму. Все почалося з ліквідації представників оригінальної харківської мистецтвознавчої школи.

1933-го року, після самогубства народного комісара освіти УРСР М. Скрипника, який намагався стримувати «радянізацію» України, за сфабрикованою справою в діяльності контрреволюційної організації «Російсько-українського націоналістичного блоку» було репресовано таких видатних учених, як О. Берладіна, Д. Гордєєва, Вс. Зуммер, П. Жолтовського, О. Нікольського, С. Таранушенка, Ф. Шміта та ін. Але ще у 1920-х наукові праці харківських мистецтвознавців зазнали обструкції за відсутність актуальної революційної теми і марксистського підходу до розв'язання наукових проблем.

У 1920-ті творча інтелігенція не лише Слобожанщини усвідомлювала необхідність поєднання інноваційного й традиційного, функціоналізму й естетизму, промислового виробництва й дизайну у творчості, шукала відповідність між модерністю і національною ідентичністю. З середини 1920-х у Харкові почали активно розвиватися національні інтенції школи графіки, виплекані послідовниками М. Бойчука. На його запрошення сюди

[1] *Сидор-Гібелінда О. В.* Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності. — К., 2008. — С. 152.

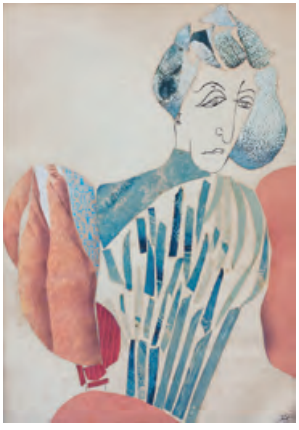
з Києва приїздить випускник Української академії мистецтв Іван Падалка, якого митець вважав «знавцем українського стилю». Саме з цього часу можна говорити про спільні інтенції між київським і харківським граверними осередками. Критика відзначала спільний лаконізм і монументальність у побудові художньої форми, органічну єдність європейських і водночас народно-національних рис[1]. Цей напрям перейде через складні випробування ідеологічного мистецтва й вийде на поверхню культурно-мистецького життя Харкова вже у 1960-ті, яскраво виявившись у творчості В. Ігуменцева та В. Гонтарова.

У 1950-ті вагому роль в організації художнього життя Харкова відіграло повоєнне покоління митців-реалістів: Є. Єгоров, О. Хмельницький, А. Константинопольський, Д. Сова, В. Кузнецов, П. Юрченко, Є. Трегуб, А. Сафаргалін та ін. Практично всі вони пройшли через вогонь Другої світової, отримали поранення та нагороди, і для покоління шістдесятників були беззаперечними моральними авторитетами. Мистецтво повоєнного Харкова хоча і було досить тенденційним і публіцистичним, «в дусі часу», але започатковувалося саме цими майстрами.

У 1960–1970-ті співіснували різні тенденції, що взаємоперетиналися, сповідуючи радше спільний інтерес, аніж конфронтацію. Для більшості харківських шістдесятників — В. Гонтарова, В. Куликова, В. Ігуменцева, В. Ленчина, П. Тайбера, Є. Джолос-Соловйова — це був час пошуку нових пластичних засобів і прийомів власного візуального висловлення. У їхньому мистецтві, всупереч фальшивому пафосу соцреалізму, домінувала міфологія, що апелювала до естетичних кодів європейського модернізму й авангарду. Ті майстри, які нині сприймаються як соціально ангажовані, аж ніяк не були реалістами у хрестоматійному значенні слова, відверто користувалися відкриттями західноєвропейських модерністських течій: авангарду, конструктивізму, сюрреалізму. Це покоління щиро і чесно прагнуло створювати мистецтво

[1] Історія українського мистецтва: У 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво XX століття. — С. 100–101.

Борис Косарєв. Вир, 1923, папір, олівець, 27,5 × 17. Колекція галереї VOVATANYA



Борис Косарєв. Портрет дружини, 1932, папір, олівець, аплікація, 49 × 35. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Борис Косарєв. Харків, 1931, папір, акварель, туш, 46 × 30. Колекція галереї VOVATANYA

гранично естетичне, «підняте над землею», що не замикалося на буденності, як тоді висловлювались у офіційній періодиці.

Розвиток виробничих мистецьких практик і дизайну, активне впровадження творчих інновацій, враховуючи й переорієнтацію Харківського художнього інституту на художньо-промислові напрями, а згодом на дизайн, не могли не позначитися й на художній формі, що тяжіла до структурного, формуючого, активно-конструктивного начала. Ця переорієнтація пройшла складний шлях боротьби: антагонізму нової естетики зі старою усталеною системою догматичних підходів до мистецтва. Віталій Куликов (1935–2015), учень відомого харківського педагога, блискучого рисувальника, послідовника школи Петрова-Водкіна, Філонова та Костанді Григорія Бондаренка, згадував, як у Художньому інституті з нього намагалися робити «вбогого натураліста», пояснюючи це «повагою до людини», яку портретують[1]. У 1960-ті «ніякої Харківської школи, зрозуміло, не було, картини та інша ізопродукція, що вироблялася в Хар-

[1] Віталій Куликов. Альбом / Упоряд. М. Шток. — К., 2009. — С. 27.

Григорій Бондаренко. Харків. Пролетарська площа, 1941, автолітографія, 25 × 32. Колекція Віри Бондаренко

Григорій Бондаренко. Листівки доньці та онукам, 1930–1960-ті, акварель на папері, 10 × 15. Колекція Віри Бондаренко та Яна Васильєва

кові, мало чим відрізнялася від того, що робилось в інших великих містах Союзу, соцреалізм, як будь-яка монопольна естетична доктрина, був одноманітним скрізь»[1]. Усі модерністські течії, а найбільше авангард, вважалися крамольним «формалізмом». Таким чином, з навчання був викреслений і досвід видатних митців-авангардистів харківської школи 1920-х, які розвивали європейські традиції, сповідуючи й національну ідентичність у мистецтві[2].

Традиції 1920-х вдалося зберегти і пронести небагатьом. Ідеологічних репресій вдалося уникнути доволі опальним художникам Григорію Бондаренку (1892–1969), Борису Косарєву (1897–1994) та Василю Єрмилову (1894–1968), які були легендами харківського мистецького середовища, уособлювали культуру, до якої тягнулися молоді митці. Саме вони і долучилися до реформування Харківського художнього інституту. Б. Косарєву, який мав статус лауреата Сталінської премії, у спосіб боротьби з системою та осо-

[1] Там само. — С. 28.

[2] Виктор Николаевич Игуменцев. Линогравюра. Гравюра на дереве. Гравюра на металле. Резцовая гравюра на цинке. Гравюра на пластике. Рисунок. — К., 2009. — С. 62.

Віталій Ленчин. З серії 1917, Революція, 1966–1967, офорт, 23 × 34. Харківський художній музей

бистостями, які цю систему плекали, вдалося відокремити відділення сценографії від кафедри живопису[1], двері якої відкривалися лише під час офіційних переглядів студентських творів. В інститут також після довгої перерви був запрошений один з його засновників, В. Єрмилов, якого вважали чи не єдиним на той час справжнім дизайнером, котрий у 1963–1967-х роках встиг написати учбові програми курсів конструювання та формоутворення, розробив принципи роботи з кольором[2].

Викладач історії та технології літографії Г. Бондаренко, чиї лекції перетворювалися на справжні майстер-класи, належав до митців-інтелектуалів. Його ерудованість приголомшувала, у невеликій хатній бібліотеці він тримав заборонені, «формалістичні» видання, як, скажімо, «Профілі» А. Ефроса, довоєнні монографії про Петрова-Водкіна та Кончаловського, каталог виставки Філонова, що не відбулася, табуйовані на той час дореволюційні фоліанти. Більшість своїх зусиль він присвячував не творчості, а студентам і бюрократичним справам — зборам, засіданням тощо[3]. Єдиною можливою формою реалізації, не скутою догмами і приписами, стало малювання вітальних листівок, де чітко виявлялися паралелі зі святковістю народного лубка та конструктивізмом («Парубок та дві дівки», 1910; вітальні листівки 1920-х). На схилі літ Бондаренко повернувся до імпре-

[1] Віталій Куликов. Альбом… — С. 28.

[2] Там само. — С. 29.

[3] Там само. — С. 24–25.

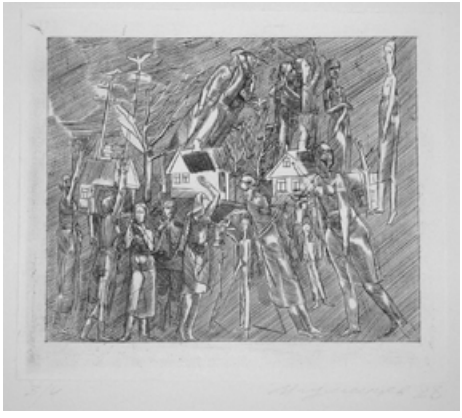
Віталій Куліков. Дійові особи, 1978, олія на картоні, 50 × 70. Колекція Ірини Кулікової

Віталій Куліков. Красуня №6, 1989, олія на картоні, 70 × 50. Колекція Ірини Кулікової

сіонізму, з якого починав ще в роки навчання у К. Костанді в Одесі. Один з таких етюдів, «Троянда з головою свині» (1946) — зразок і акварельної майстерності, і авторської іронії. Можна назвати і низку олійних пейзажів, в яких вчувається замилування й любов до української землі («Ранок», 1958). «Радянська Батьківщина була вбогою. Але коли траплялося забути про існування режиму, можна було побачити іншу Україну: зачарування і печаль полів, меланхолію осінніх сутінок, тихий рух вод степових річок, пасма туманів, сором'язливих дітей на сільських вулицях, святкову піну квітучих вишень…» — писав В. Куликов[1].

У 1980–1990-х художня творчість самого В. Куликова демонструє іронічне ставлення до «радянщини», яке з роками почало актуалізовуватись і набуло гострокритичного звучання. Це були пошуки, які у гротескній формі демонстрували абсурдизм радянського та пострадянського соціуму. Гротескні та сороміцькі сюжети поставали на карикатури часу: оголена дівчина, що вішає прапор на будівлю, а їй допомагає розжирілий чиновник («Республіка», 1997), або збори президії однієї з офіційних установ, де під портретом Ілліча сидить оголена дівчина («Президія», 1990). Куликов часто

[1] Там само. — С. 21.



Віталій Ігуменцев. Земляки, 1988, естамп, папір, різцева гравюра на цинку. 12,4 × 14,6. НХМУ

Віталій Ігуменцев. Лихоліття, 1988, естамп, папір, різцева гравюра на металі, 13 × 14. НХМУ

супроводжував роботи іронічними підписами, як-от: «Ліліт — персонаж із католицької Біблії. У православ'ї вона невідома. Вона — перша дружина Адама, що надокучувала йому своїми зазіханнями на лідерство в шлюбі настільки, що Адам попросив Бога замінити її іншою жінкою. Так з'явилася Єва. Сучасні феміністки приписують Ліліт винахід пози "наїзниці" й шанують її як родоначальницю фемінізму. Взагалі-то вона фурія, суккуб, демон, який ґвалтує самотніх чоловіків вночі. — *В. К.*»[1]. У такій пародійній манері — звісно, не лише літературній, — художник намагався висміяти, немов Оноре Дом'є, ситуативні, майже жанрові сценки з життя пересічних громадян, які вимушені (або ж не вимушені) працювати в обставинах, де сміх був єдиним рятівним засобом психологічного виживання.

Творчість Віталія Ігуменцева репрезентує переосмислення лінії «селянського романтизму» школи Бойчука. За світоглядними настановами він ніколи не був нонконформістом чи «уклоністом», втім, його творчість завжди була закоріненою у національній проблематиці з сільською атрибутикою та мешканцями, а отже й формально далекою від «чистого» реалізму. Як митця його «хвилювала незрозуміла таємниця робіт художників

[1] Там само. — С. 227.

Павло Тайбер. Дівчина зі свічкою, 1989, полотно, олія, 100 × 85. Колекція Бориса та Тетяни Гриньових

Павло Тайбер. Весна, 1991, полотно, олія, 105 × 95,5. Власність митця

Павло Тайбер. Наш карнавал, 1991, полотно, олія, 120 × 90. Власність митця

російської школи», йому був близьким світ передвижників з їхньою традицією реалізму, і ці захоплення робили його дещо осібним серед більш прогресивних колег і студентів[1].

Павло Тайбер (нар. 1940) належить до тих харківських митців, які на початках кар'єри намагалися м'яко відхилятися від «генеральної лінії» офіційного радянського мистецтва і знайти себе у компромісному тоді ще «національно-романтичному» напрямі, композиціях із зображенням мотивів народного життя, стилізованих під старовину або ж український фольклор. У його живописі присутнє певне театралізоване дійство, мізансцена з її атрибутами лицедійських костюмів і масок. Це не випадково, адже маска — одночасне балансування на межі прихованого і справжнього, лицемірства і щирості. Саме про цей подвійний вимір радянської реальності в такій метафоричній формі і промовляє художник у своїх роботах. Він — наче улесливий візантійський царедворець, який замислив недобре щодо свого патрона.

Вчителі Віктора Гонтаріва (1943–2009) з «Мухінки» — Г. Рубльов та А. Казанцев були послідовниками «бубнововалетівців» І. Машкова, П. Кон-

[1] Виктор Николаевич Игуменцев. Линогравюра. Гравюра на дереве. Гравюра на металле. Резцовая гравюра на цинке. Гравюра на пластике. Рисунок: Альбом. — К., 2009. — С. 63.

Віктор Гонтарів. Золота Україна, 1989, полотно, олія, 130 × 190. Колекція Віктора Єрьоменко.

Віктор Гонтарів. Без назви, 1990, полотно, олія, 130 × 190. Колекція Віктора Єрьоменко

чаловського, О. Осьмьоркіна. Після навчання в Ленінграді Гонтарів повертається у рідний Харків, де був живий дух забороненого бойчукізму. Митець глибоко сприйняв слова Бойчука, що правдивими є лише ті твори, що «обняті в національну форму і традиційно переказувані нащадкам». На 1980-ті припадає пік творчої еволюції митця, коли склалася його особлива, «гонтаровська» манера, що її можна означити як «національний наївний містицизм»[1]. Твори Гонтаріва справді є своєрідними оповідями-наративами про життя Слобожанського краю з мотивами традиційної патріархальної народної культури, яке він уписував у культурний контекст. Іронія та містифікація споріднюють його творчість з самобутньою прозою Гоголя, який став своєрідним alter ego митця. З-поміж творчого доробку Гонтаріва, який можна узагальнити, скориставшись власною назвою його картини «Подвір'я мого дитинства», є й роботи іншого, характерного для харківського осередку соціально-ангажованого характеру, де автор з властивою йому іронією торкається проблеми зомбування громадян радянською пропагандою («Генералісімус», 1989). Гоголівщина, шагалівщина, бубнововалетчина й інші «-ини», що становлять коло світоглядних орієнтацій митця, проявляються на тлі національних засад у формі іронії, гротеску, буфонади.

[1] *Федорук О.* Коло вічного повернення Гонтаріва // Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка. — К., 2016. — С. 7–10.

Борис Михайлов. Хліб, 1973, кольорове фото. Власність митця

Пошук нових форм візуалізації у Харкові значно відрізнявся від попередньої інтерпретації модерністської традиції 1950–1960-х. Запевнений процесами хрущовської відлиги, він супроводжувався експериментами, створенням своєрідного суб'єктивно-індивідуального міфу дегероїзації радянського мистецтва. Поряд з пошуками національної форми 1960-х це була одна з найважливіших ініціатив у подоланні «гетто соцреалізму», що дозволила неофіційному мистецтву по-своєму інтерпретувати власну поставу. Міф харківського андеграунду базувався на розсакралізації, або, як це назвав Борис Михайлов (нар. 1938), «вирівнюванні надлишковості радянського».

«Радянськість» у Харкові була насичена й перенасичена усіма належними атрибутами. Столичність одного з колишніх промислово-інженерних мегаполісів, суворість індустріальних сіро-ртутних ландшафтів, пролетарськість і, зрештою, конструктивістська культура прямих ліній і динамічних форм 1930-х вплинули на розвиток особливої форми художньої свідо-

Вагрич Бахчанян. Портрет, 1975, промокальний папір, м'який фроттаж, малюнок тушшю, 16 × 20. Колекція Ірини Бахчанян

Вагрич Бахчанян. Старий живопис, 1975, підготовлений папір, твердий фроттаж, малюнок кульковою ручкою, 21,5 × 37. Колекція Ірини Бахчанян

Вагрич Бахчанян. Агороном, 1975, підготовлений папір, м'який фроттаж, машинописний текст, 21,5 × 28,3. Колекція Ірини Бахчанян

мості — «індустріальної», — що на думку одного з активістів харківського нонконформізму Сергія Браткова була інакодумством[1]. Харків 1960-х був сповнений особливо концентрованим духом вільнодумства. На тлі глибоких соціальних диспропорцій з'являлись обєднання прогресивної молоді, як-от «Блакитна коняка» — субкультурна молодіжна спільнота з не закомплексованою поведінкою, що передбачала сексуальну свободу, нудизм і творче епікурейство. «Розгром й арешти учасників спільноти, що були логічно послідовними, судові вироки до різних строків ув'язнення привернули увагу західної преси, зокрема радіостанцію БіБіСі»[2].

Важливим елементом нової форми візуалізації, як вважає К. Бобринська, було створення своєрідного концепту «радянського». «"Радянське", — пише вона, — було тим "іншим", з яким в різних формах вели свої діалоги соц-артисти і концептуалісти. Воно стало своєрідним худож-

---

[1] *Сидлин М.* Искусство брутальной иронии. Почему Сергей Братков снимает детей, омоновцев и металлургов // http://www.photographer.ru/cult/person/712.htm

[2] *Пригодич Н.* Группа «Время» — теория удара // http://www.magazine56.com.ua/images/2013/02/5.6-Kharkiv.comp_.pdf

Сергій Братков. Ковдра 1, 1988, фото на полотні, пластик. Власність митця

Олександр Ситниченко. Таня, 1971, фото. Власність Олега Мальованого

нім виробом, колективним твором неофіційної культури»[1]. Термінологічні кентаври «радянське мистецтво» і «радянський спосіб життя» були представлені як особлива естетична система нонконформістського мистецтва періоду 1970–1080-х[2], а саму «радянськість» було інкорпоровано на правах особливого «персонажа» в тіло творчого продукту[3].

Модель колективного конструкту «радянського», починаючи з 1960-х, впроваджував гурт фотомитців «Час», до якого належали Борис Михайлов, Юрій Рупін, Євгеній Павлов, Олег Мальований, Анатолій Макієнко, Олександр Супрун, Генадій Тубалєв, Олександр Ситниченко[4]. А у 1970-ті Харків збагатився на нове покоління митців, пов'язаних з гуртом «Час» — Віктором Кочетовим, Романом Пятковкою, Сергієм Солонським. Використання кітчу як методу-антипода соцреалістичного мистецтва, змішання тілесного (сексуального) й ідеологічного дискурсів, провокативність сенсів, документалістська фіксація «совєцького» з його маргінальними сценами життя homo sovieticus, метод «накладання» зображень одне на одне, що народжувало комбінування та перехрес-

[1] *Бобринская Е. А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. — М., 2012. — С. 193.

[2] Там само.

[3] Там само. — С. 195.

[4] *Пригодич Н.* Группа «Время»…

Олександр Супрун. Троє, 1979, фото. Власність митця

Сергій Солонський. З серії «Бестіарії», 1989, фотопапір, тонування. Власність митця

ні переміщення готових семантичних блоків, — не лише стилістично-змістові новації, котрі відрізняли харківський осередок від одеського порто-франко чи, скажімо, ужгородського традиціоналізму, але й спосіб художнього мислення, характерний для пізньорадянського Харкова, що дозволяв відрізнити вигадане від достовірного, високе від низького, правду від брехні. «Старе» мовби включалось в систему нового, а нове, відповідно, народжувалось на зіткненні «великого» стилю, що передбачав певну тему, і теми, що суперечила самому соцреалізму[1]. «Старе» потребувало нової оптики зору та негайної реконструкції: вивільнення сенсу шляхом інверсії базових ідеологічних цінностей, якими була просякнута радянська культура.

Для молодих митців категорія часу стає змістово-онтологічною. Йдеться, зрозуміло, не про фізичний, а про соціокультурний час, в якому митці рихтували набої темпоральності. С. Братков згадував про одну з перших експериментальних серій фотографій, присвячених чеховському «Вишневому саду» (1984): «У 1984 у році я їздив на екскурсію чехівськими місцями. Ми приїхали в садибу, де Чехов писав “Вишневий сад”. І я сфотографував постпостчехівський сад — зовсім не вишневий: це

[1] *Комар В., Меламид А.* Соц-арт. Цит за: *Бобринская Е. А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. — С. 197.

Юрій Рупін. Акт XX, 1975, колаж, фото, 40 × 30. Власність Олега Мальованого

Євгеній Павлов. З серії «Любов», 1976, фото, 24 × 17. Власність митця

Олександр Ситниченко. Музика, 1973, фото, 40 × 30. Власність Олега Мальованого

були яблуні, і серед яблунь — покинута садиба, метал, труби — неромантичний, непоміщицький чехівський сад. Я надрукував це на фототканині. Фототканина давала сильний сіряк»[1]. Тут слід наполягати на платонівській інтерпретації часу як «рухомого образу вічності», що її стверджує митець як метанаратив: осягнути час як постійно змінну, діахронічну, інваріантну та надзвичайно складну реальність. Осягнути не стільки час, скільки регресивну дію часу за допомогою матерії — в її буквальному (буквальніше не можна) тлумаченні: за допомогою фотоматерії. Цю особливість сприйняття часу і простору художником можна підтвердити тим, що «суспільна історія, завдяки специфічному зв'язку у ній минулого, теперішнього й прийдешнього, має всередині власний час, що відрізняється від суто хронологічного перебування буття "у" часі»[2]. Узагалі, можна сказати, що фотомистецтво, після того, як світлина почала сперечатися із полотном за технікою відтворення форм *зовнішнього світу*, — з часів Дагера, — все ж таки не змогло взяти гору над живописом через відсут-

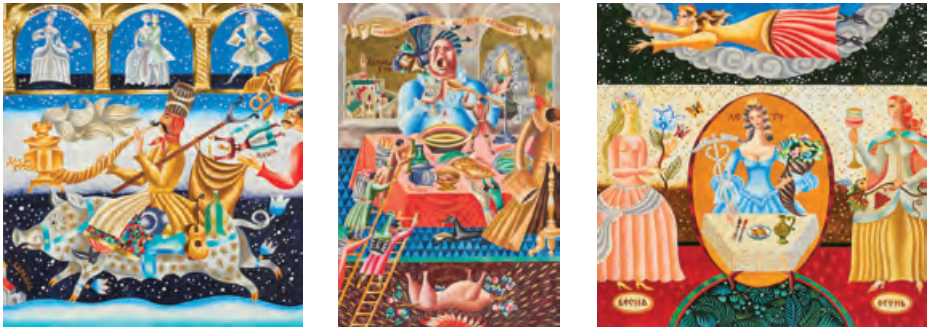
[1] *Сидлин М.* Искусство брутальной иронии…

[2] *Лой А. Н.* Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». — К., 1978. — С. 23.

Євгеній Павлов. З серії «Скрипка», 1972, фото, 10 × 30.
Музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна;
Музеї мистецтв в Зімерлі, США, ЦСМ «Совіарт»

ність можливості відтворювати *світ внутрішній*. Через цю обставину — звісно, важливу не лише з точки зору техніки виконання твору — фотографія намагалася перетворити зовнішність на внутрішність, а художники, вдаючись до занять фотографією, намагалися ставати фотохудожниками: плинність часу і статичність простору (навіть якщо він сприймався як динамічний) в їхньому розумінні повною мірою могли бути схоплені об'єктивом камери й авторською технікою подолання об'єктивної одноманітності відтворення форми. Часто-густо зовнішнє видавалося за внутрішнє, і навіть прийоми такої мисленнєвої мутації у свідомості фотохудожника і глядача не наражалися на ментальну суперечку.

Олег Мальований в 1960-ті знімав оголених жінок; Олександр Супрун робив колажі — колгоспників з цибулею; Борис Михайлов знімав мідлклас, інженерів. За зовнішньою формою, схопленою художником, мала проглядатися форма внутрішня, відсторонена від зовнішності, притаманна людині як такій. Втім, робота Євгенія Павлова «Голлівуд» (1984) рясніє кінематографічними штампами, забороненими і зухвалими; «Всі їдуть до Москви» (1978) Віктора Кочетова — це іронія з приводу фалоцентричності тодішньої столиці; «Бутерброди пам'яті» (1987) Романа Пятковки,



Євген Джолос-Соловйов. Ескізи розписів ресторану «Старе місто», 1974–1975, папір, гуаш, 90 × 90.
Власність Жаннети Соловйової

поєднуючи документальні радянські фотографії з образами повсякденної реальності, викликають неоднозначні епічні асоціації[1].

Пошуки 1960-х той же Михайлов означив: «Де-героїзація з іронічним і скептичним ставленням до життя та ідеології була головною складовою часу, його історичним відчуттям»[2]. Поєднання офіційної фотографічної інформації та радянського андеграунду символізувало у творчості Б. Михайлова, Ю. Рупіна та ін. процес вторгнення мистецтва в царину ідеологічної брехні, пропаганди та їхніх артефактів і атрибутів. У контексті неофіційного мистецтва в РСФСР з 1970-х ці практики інкорпоровані у соц-арті (В. Комар, О. Меламід) та московському концептуалізмі, зокрема гурті «Колективні дії».

Для покоління сімдесятників проблема ідеології та мистецтва перетворюється на проблему, що потребує розв'язання, і саме через те у цей час мистецький нонконформізм Харкова здійснює важливий змістовий поворот, спрямований не на заперечення ідеології та будь-яких ідеологічних проявів у мистецтві, а на діалог з нею. Саме тоді з'являється покоління художників з активною антирадянською позицією, мистецтво яких було симпто-

[1] *Сидлин М.* Искусство брутальной иронии…

[2] *Сандуляк А.* Харьковская школа фотографи: Борис Михайлов // http://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--boris-mikhaylov-/#.WE3R8YVOLIU. — Дата доступу: 12.05.2016.

Олексій Борисов. Митець і модель. Привіт, містер Магрітт, 1984, полотно, олія, 60 × 70. Власність митця

Олексій Борисов. Край і різностояння, 1988, картон, олія, 50 × 60. Власність митця

Постер виставки арт-гурту «Літера А». Архів Олексія Борисова

матичною реакцією на соціально-політичну проблематику часу. Це покоління харківських митців було тісно пов'язане з тенденціями московського соц-арту та концептуалізму. Починаючи творчу кар'єру в Україні, вони долали герметизм локального контексту, здобуваючи поступове визнання в інших країнах світу.

На відміну від «російських автохтонів» Булатова і Кабакова, які працювали з повсякденною символікою, використовуючи ефект візуальної та змістової активності радянських предметів побуту, Вагрич Бахчанян (1938–2009), як і в подальшому В. Комар та О. Меламід, звертається до «високого» стилю радянської класики. Він поєднав характерну для соц-арту та концептуалізму іпостась художника і письменника. Його поезію цитували, а деякі рядки одразу ставали крилатими в середовищі міської інтелігенції: «Вся власть сонетам!», «И на нашей улице будут будни!», «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», «Друг товарищу брат»[1]. Бахчанян кардинально повернув флюгер нонконформізму на діалог з опонентом, вибудовуючи зв'язки між ідеологічним мистецтвом і його концептуальним осмисленням, між традицією 1920-х і сучасними напрямами. На думку К. Андрєєвої,

[1] Вагрич Бахчанян // http://m-introduction.livejournal.com/21223.html/ — Дата доступу: 27.06.2016.

Володимир Кочетов. Без назви, 1991, 40 × 30, фото. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Володимир Кочетов. Каса, 1983, 40 × 30, фото. Колекція ЦСМ «Совіарт»

Бахчанян був причетний до передсоцартівського кола пошуків, що практикували «пародійну політичну поведінку»[1]. Основним імпульсом творчості Бахчаняна стала репрезентація влади з культом Леніна та Сталіна як основних персонажів творів. Про це він напише вже у 1980-ті в автобіографічній книзі «Мух уйма: художества», де усі події, описані ним, постають синхронізованими з реаліями політичного життя країни: «Я родился в Харькове через 21 год после свершения Великой октябрьской социалистической революции. Пошел в школу в год капитуляции фашистской Германии. Поступил на работу вскоре после смерти Сталина»[2]. Його автобіографія стає формою пародії на його власну біографію. Сталінський проект соцреалізму знайде вихід у розсакралізації та перетворенні його шляхом кітчевості ідеологічного сюжету на еклектику. Складовими цієї еклектики будуть ідеологізований соц-арт, концептуалізм та мінімалізм.

Майстер соціальної фотографії Б. Михайлов намагався включитися у різні мистецькі системи, випробовуючи себе також у жанрі документального кіно. Митця спочатку приваблював «похмурий естетизм» фотомистецтва Латвії, соціальна спрямованість фотографії Литви, вражальними стали дитячі ню британо-французького фотохудожника Деві-

[1] *Андреева Е.* Угол несоответсвия…

[2] *Горькова А.* Бахчанян, «художник слова» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://magazines.russ.ru/october/2010/5/go11.html. — Дата доступу: 27.06.2016.

Андрій Гладкий. Бабуся, 1990, полотно, олія, 130 × 150. Колекція арт-клубу «РодДом»

Олексій Єсюнін. В студії, 1989, полотно, олія, 120 × 90. Власність митця

Андрій Пічахчі. Полустанок, 1991, папір, гуаш, 100 × 70. Власність митця

да Гамільтона й оголена натура латвійця Гунара Бінде. Для Михайлова важливо було знайти таку візуальну формулу, де б людське, повсякденне, соціальне і тілесне поєдналися, і ця творча стратегія надзвичайно відрізнялася від естетики соцреалізму з його стерильними портретними образами старих людей та дітей, і аж ніяк не віталася в Україні[1]. Саме через візуалізацію тілесного (у бахтінському розумінні «матеріально-тілесного низу») зображення «старих, що народжують», через приземленість та іронічність «світу дольнього» митець зображує принципову, «природню» хворобливість радянського соціуму.

Перебудовні хвилі гласності помітно сколихнули Харків. Зважаючи на пожвавлення художнього життя та відчутний подих свободи, з'явилося покоління митців, що продовжило традиції андеграундної культури. У 1988-му році харківські митці-нонконформісти об'єднуються в гурт «Літера А» (Олексій Борисов, Андрій Пічахчі, Андрій Гладкий, Сергій Братков, Олексій Єсюнін), який став мистецьким феноменом, для якого світоглядна й естетична незгода стала життєвим кредо у подальшому. Якщо в радянські часи це виявлялося у формі естетичного протесту засобами авангардного живопису, то сьогодні, залишаючись вірними обраній традиції, вони

[1] *Вакулина Е.* Игра в фотографию: Борис Михайлов — о том, как всё начиналось и что из этого вышло // http://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm. — Дата доступу: 24.04.2016.

Валерій Басанець. Портрет художників О. Ануфрієва, В. Стрельникова, В. Маринюка, 1975.
Колекція галереї NT-арт

Валерій Басанець. Початок, 1964, полотно, олія, 49 × 70.
Колекція ЦСМ «Совіарт»

полемізують з ідеологією культури суспільства споживання[1]. «Літерівці» є сталими нонконформістами й досьогодні, обстоюючи цінності традиції на противагу медійним технологіям та проектній діяльності контемпорарного мистецтва.

Характерною особливістю харківської школи мистецького нонконформізму було передовсім іронічне ставлення художників до матеріалу, з яким вони працювали, та, часом, в якому працювали. У рамках державно дозволеного харківські митці намагалися робити максимум недозволеного, але так, щоб воно виглядало принципово дозволеним. Якщо це і соцреалізм, то настільки соцреалістичний, що від власне реалізму мало що лишалося, але соціалістична ідея зберігалася. Маскарадність, буфонада, гротеск, сатира, приземленість водночас з пошуком нових технологій виразу і технік репрезентації (фотографія Михайлова і Павлова, афоризми Бахчаняна) у принципово гумористичному, але такому, що сприймається

[1] *Канцедал С.* Игра в класики // http://artukraine.com.ua/a/igra-v-klassiki/#.WE3U2oVOLIU. — Дата доступу: 21.04.2016.

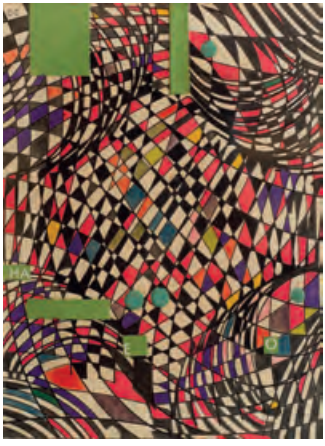
Юрій Єгоров. Променистий ранок,
2000, полотно, олія, 120 × 123.
Колекція галереї NT-арт

Юрій Єгоров. Море, парус,
1988, полотно, олія, 82 × 88.
Музей сучасного мистецтва Одеси

надсерйозно, матеріальному втіленні — ознаки творчості цього осередку, представники якого наче унаочнювали гоголівську сентенцію з «Мертвих душ»: «И долго ещё определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать её сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы».

Наступне місто, до розгляду мистецького нонконформізу якого ми переходимо, це Одеса — традиційний центр художньої культури, що від колонії давніх греків Одесос, литовців початку XV століття, від чорноморських казаків — колишніх запорожців — до турецького Хаджібея (як іменувалася територія майбутньої Одеси)[1] накопичував різноскеровані смаки, уподобання, орієнтації, котрі свідчили про мультикультурний контекст виокремлення міста серед інших міст Надчорномор'я. Дух свободи був давнім природнім явищем для південної столиці нонконформізму. В Одесі — портовому місті — розривалася «залізна завіса», а кон-

[1] Див.: *Тимофеенко В. И.* Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. — К., 1984. — С. 150–154.



Олег Соколов. Мова мистецтва,
1980-ті, папір, акварель, 15 × 12.
Колекція Семена Верніка

Олег Соколов. Квіти,
1978, папір, колаж, 53 × 44.
Колекція Євгена Голубовського

такти зі світовою культурою мали також історичне підґрунтя. Ця своєрідна «брама країни», начебто віддалена від центру, навіть за радянських умов являла собою вільне місто.

На тлі маргінальних проявів свіжою хвилею одеського арту, мов сиві хвилі Чорного моря, постає Товариство південноукраїнських художників (1890), що значно пожвавило життя тодішньої провінції. Тут не було пафосу екстравертної соціальності, а близькими за засобами виразності та передачею атмосфери став імпресіонізм і паризька школа в цілому, що ми бачимо в полотнах лідерів цього руху К. Костанді, П. Нілуса та інших. Мода на Париж сприйнялася як справжня зухвалість поколінням старших «передвижників». Непрограмна творчість була одразу оголошена декадентською та дегенеративною. Імпресіонізм став першою нонконформістською альтернативою мейнстрімному провінційному мистецтву. Невдовзі інноваційність імпресіонізму переходить у класичний формат, і з'являється інакша альтернатива у вигляді Салонів Володимира Іздебського, де представлялися усі напрями сучасного мистецтва — від академічних до інновацій-

Валентин Хрущ. Без назви, 1978, полотно, олія, 50 × 50. Колекція Ірини Стрельникової та Юрія Жигальова

Валентин Хрущ. Рибки, 1970-ті, дошка, мішана техніка, 40 × 40. Колекція Катерини Луньової та Володимира Недранця

них[1]. Ідеологом Салонів був Василь Кандинський, який привозить в Одесу увесь світовий арт-авангард — тут експонувалися твори Пікассо, Брака, Матіса, гурт «Синій вершник», італійські та російські футуристи, «Бубновий валет» тощо. Це були справжні радикали від мистецтва, яких місцева преса охрестила «буйно помішаними», а їхню творчість назвали «божевільною», «агресією варварів, які знищили культуру етрусків»[2].

Не менш значимим для розвитку одеського осередку був бойчукізм (М. Гронець, І. Гурвич, Г. Комар, Г. Довженко, М. Павлюк, І. Пастернак, Я. Тимофеєв, М. Шехтман[3]), який, хоча й намагався відповідати стерео-

---

[1] Салон: каталог интернациональной выставки картин, скульптуры, гравюры и рисунков 1909–1910. — Одесса, 1909. — С. 5.

[2] *Настюк Е.* «Салоны» Издебского: открывая миру Кандинского, Бурлюка, Гончарову, а России — Матисса и Дерена // https://artchive.ru/encyclopedia/231~Salony_Izdebskogo_otkryvaja_miru_Kandinskogo_Burljuka_Goncharovu_a_Rossii_Matissa_i_Derena. — Дата доступу: 17.06.2016.

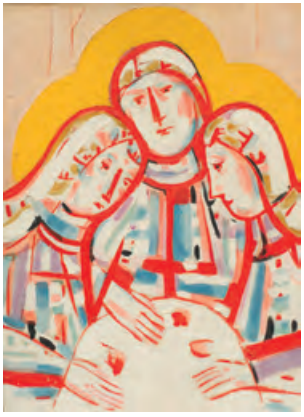
[3] Одесская школа. Авангардный класс // http://hudpromo.livejournal.com/4725.html. — Дата доступу: 18.06.2016.

Людмила Яструб. NON, 1979, полотно, олія, 70 × 151. Колекція Анатолія Димчука

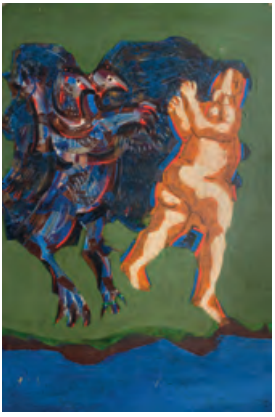
типним вимогам соцреалізму та приєднався до програми пролетаризації України, все ж став культовим явищем «епохи нонконформізму», «батьком» стильового та світоглядного образу українського мистецького нонконформізму. Втім, усі здобутки школи Бойчука були знищені, а вже до кінця 1930-х про бойчукізм в Одесі навіть не згадували.

У 1930-ті запанувала тотальність соцреалізму, що помітно розкладав зсередини ще живі традиції авангарду. Їх було відкинуто у минуле, і в Одесі запанував конформізм радянського зразка. Ланкою, що пов'язувала дорадянську Одесу з поколінням нонконформістів-шістдесятників, були митці, яким вдалося вижити і пронести високі здобутки культури початку XX століття включно до 1960-х. Це Теофіл Фраєрман (1883–1957), Михайло Жук (1883–1964) та Микола Шелюто (1906–1984). Саме одеськими шістдесятниками було підхоплено і розвинуто традицію модерного мистецтва порто-франко, закладені Салонами Іздебського: перетинання виноградного ґрона італійця Брюллова і санкт-петербурзька невська вода з уражів Дмитра Ухтомського не викликали здивування. 1916-го року Ісаак Бабель писав «за Одесу» з її теплим, сонячним кліматом, мовним розмаїттям, безтурботністю й нервово-демократичними імпульсами, що у південній столиці було все, чого немає у столиці північній: невловима, але

Людмила Яструб. Дівчата в арках, 1979, картон, олія, 75 × 56. Власність Віктора Маринюка



Людмила Яструб. Трійця, 1979, картон, олія, 71 × 56. Власність Віктора Маринюка



Людмила Яструб. Чорний птах, 1976, картон, олія, 70 × 50. Колекція галереї NT-арт

прекрасна мрія, з якою туманний і містерійний Петроград не зрівняється ніколи. На противагу Бабелю, Кандинський, який 1889-го року писав: «Прочь из этой Одессы», а 1918-го в автобіографічній книжці «Ступени» жалівся, як некомфортно його родина почувається у цьому місті[1], залишив тут настільки стійкий парфум власного мистецького авангарду, що його не могли роздмухати ані вітри доби Визвольних змагань, ані сперте повітря Великого терору, ані штучно створений вітродув короткочасної відлиги та тривалого застою. «Дача імперії» (О. Ройтбурд) не ставала санаторієм, але часто-густо дозволяла митцям «лікувати» світогляд за курсівками: море, повітря, Приморський бульвар, місцева говірка робили свою вдячну справу.

Може, через те одеська школа трималася осторонь соціальної тематики, була аполітично налаштованою, знаходячи власні константи у колективних пошуках абстрагованих образів міста. Творчість одеських шістдесятників — В. Мацкевича, Л. Межберга, О. Стовбура, В. Стрельникова, В. Сичова, Л. Яструб — відзначалася модерністською трактовкою міської-

[1] Одесская школа. Авангардный класс…

Володимир Стрельников. Прогулянка, 1971, папір, олівець, 60 × 80. Колекція Семена Верніка

Володимир Стрельников. Композиція №13, 1989, дерево, олія, 43 × 66. Колекція ЦСМ «Совіарт»

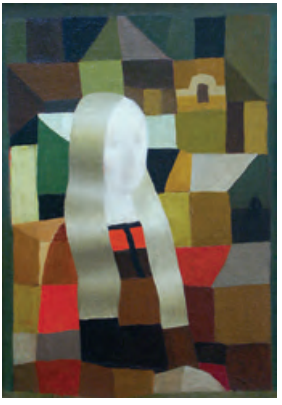
го пейзажу, подекуди з елементами іронії, властивими одеському менталітету. Пошуки національної естетики виявлялися як у площині іконографії українських південних пейзажів у дусі Костанді, так і «абстрагованої автентики». Інше крило тяжіло до концепт-арту та увійшло в контекст історії московського концептуалізму, зокрема, гурти «Медична герменевтика», «Перці» та ін.

Хоча своєрідних рис одеський нонконформізм набув ближче до 1970-х, але й у 1960-ті художнє життя міста відзначалося граничною напругою. Почали розгортатися неформальні виставки просто неба: квартирники, неофіційні зібрання тощо; митці енергійно опановували простір неофіційних традицій, що у сукупності витворювало простір своєрідної міської інфраструктури нонконформізму: тож влада активно реагувала.

Серед художніх стратегій одеського регіону були дві основні, — це модерністська, з її опертям на традиції імпресіонізму та авангарду, та постмодерністська, що спиралася на концептуальне осягнення мистецьких явищ. З точки зору постмодерністського дискурсу, в одному приморському котлі готувалися різні інгредієнти у контроверсійному поєднан-

Віктор Маринюк.
Мати з дитиною,
1971, полотно, олія, 55 × 48.
Власність митця

Віктор Маринюк.
Багаточасник,
1980, полотно, олія, 96 × 65.
Власність митця.



Віктор Маринюк.
Дівчина і місто,
1973, картон, полотно, олія.
70 × 50. Власність митця.

ні свободи творчого пошуку, натяків на класичні зразки, перетлумачення сталих форм із «російською» складовою та авангардними європейськими мотивами. До цього спектру інгредієнтів можна віднести «Концептуальне Євангеліє» В. Наумця (1982), поєднання мотивів Пікассо і ренесансного сакрального живопису (В. Маринюк), філоновські алюзії В. Стрельникова, «втомлених танцівниць» Матіса (В. Хрущ, 1978), кільок у томаті та без томату — немов у Петрова-Водкіна (В. Хрущ, 1970-ті), псевдо-мондріанівські структури В. Цюпка (1970-ті), гунів Є. Рахманіна (1997), оп-арт Вазарелі та сецесію в творах О. Соколова, хрести Малевича у О. Стовбура, «кандинщину» С. Савченка (1980-ті), пародіювання соцреалізму Дейнеки у «дівчатах з м'ячем» Ю. Єгорова (1980-ті) та загальну орієнтованість на міфопоетичне відтворення «одеського світу» в полотнах Л. Яструб, Ст. Сичова, В. Маринюка, Є. Рахманіна.

Одним із лідерів одеського нонконформізму, який уславився критичним ставленням до радянського офіціозу, був учень Т. Фраєрмана Юрій Єгоров (1926–2008), малярство якого увібрало своєрідні для Одеси ознаки: домінування середнього плану, нетипова, збільшена композиція, аморфність контурів і прихильність до імпресіоністичності у формі подачі. Мотиви інду-

Євген Рахманін. Двоє,
1977, полотно, олія, 55 × 60.
Колекція Семена Верніка

Олександр Ануфрієв. Салют Хрущику,
1971, полотно, олія, 55 × 68.
Колекція Галереї NT-art

стріалізації, тема тяжкої праці, що набирали обертів уже з 1920-х і знаходили відображення навіть у творчості таких політично незаангажованих митців як Фраєрман та Шелюто, — нове покоління, що групувалося навколо Єгорова, не сприймало як метафору творчості. Їхніми метафорами стають такі географічно-просторові природні фактори, як море, сонце, пляж, спека, відпочинок, що безпосередньо чи опосередковано знаходять відгук у доробку Валерія Басанця, Олега Волошинова, Адольфа Лози, Валентина Мацкевича, Віктора Маринюка, Людмили Яструб та ін.

Олег Соколов (1919–1990), учень Фраєрмана, з-поміж багатьох митців Одеси, може вважатися провідним спадкоємцем традиції авангарду. Свої антирадянські погляди він висловлював уголос, а на стіні своєї квартири створив фреску, присвячену жертвам сталінізму. Надіславши до редакції одного з часописів листа, він відкрито висловив протест проти антисемітизму[1]. Авторський почерк Соколова неможливо було повторити, а оригінальність смаку щоразу знаходила самобутнє творче виявлення. «У його творах завжди гостро відчувається напруження у відносинах між формою

[1] *Голубовский Е.* Одесситам представляют работы «Одинокого бунтаря» // Вікна Одеси. — 2009. — 25 жовт.

Володимир Наумець. Із серії «Концептуальне Євангеліє», 1982, папір, мішана техніка, 42 × 28. Приватна власність

Олександр Стовбур. Знаки (килимові), 1983, полотно, олія, 85,5 × 85,5. Колекція ЦСМ «Совіарт»

та змістом, яке С. Ейзенштейн вважав критерієм та ознакою високого рівня художньості»[1]. Його колажі часто супроводжувалися вербальним коментарем (або власним, або рядками із французьких символістів), поєднували зображення математичних графіків і цифр, динамічні оптичні ілюзії оп-арту, геометричну абстракцію, уривки з радянських журналів, обкладинки книг, японської гравюри та естетики ар-нуво.

Людмила Яструб (1945–1980) поступово відійшла від реалістичного живопису спершу в бік іконографічності, а згодом зайшла себе в абстрактному живописі, не втративши зв'язку з імпресіоністичною подачею образів. Використовуючи притаманні Одесі метафори, за допомогою яких вона створювала відчуття тепла, спеки, сонця і відпочинку, її нефігуративні композиції продовжили перервану у 1930-ті лінію абстракціонізму Кандинського. Ймовірно, передчуваючи трагічний фінал, на нехарактерному для неї реалістичному портреті мисткиня зобразила себе в барвистій, заквітчаній хустці з обличчям, схожим на бліду посмертну маску («Автопортрет», 1968).

---

[1] *Шелестова Е.* Соколов Олег // Искусство украинских шестидесятников. — К., 2015. — С. 238–251.

Віталій Сазонов. Без назви, 1980–1981,
темпера, олія, полотно, 68 × 62.
Приватна власність

Віталій Сазонов. Без назви, 1980–1981,
темпера, олія, полотно, 68 × 62.
Приватна власність

Захоплення іконографією виявилося у прагненні до первинної простоти, до медитації в мистецтві Володимира Стрельникова (н. 1939). «Мене ніколи не цікавить зміст», — каже митець, підкреслюючи, що призначення мистецтва — не в копіюванні реалій життя. Але ми не повинні йому одразу вірити. На митця, вихованого в традиціях академічної системи, значний вплив мав його дід, котрий викладав каліграфію в одеському училищі. Саме через те його твори — це своєрідна медитація каліграфічно виписаної лінії, де знаходить вихід спонтанне вираження внутрішнього світу в неорганізованих логікою формах. У павутиння ліній митець мовби «заплутує» сенси, де проглядають поодинокі фігуративні зображення та текстові коментарі. Десь у кутку серед орнаменту ліній глядач може прочитати уривки слів і речень, як-от прізвища митців — колег по цеху чи інформацію про заплановану виставку («Графіка 12», 1977–1978). Джерелом натхнення для художника стали ікона західноукраїнської та російської шкіл, скіфська культура, в яких він вбачав простоту та мінімалізм

способів відтворення, досконалість форми[1]. Згодом художник відходив від фігуративу, звертаючись до абстракції. Після довготривалих переслідувань Стрельников змушений був емігрувати на Захід[2]. Свою позицію у мистецтві він означив так: «Я з тих художників, про яких на Заході кажуть: той, що сам іде. Самітники. Котрі збоку, а не на дорозі: не хочуть відчувати тиск ринку»[3].

Віталій Сазонов (1947–1986) рухався від іконокопіюючої техніки в бік ускладнення форми: фігуративність та фактурність ускладненої композиції домінували. Мистецтвознавці вважають творчість Сазонова продовженням українсько-візантійської іконографічної традиції, що резонувала з творами модерних напрямів у мистецтві XX століття[4]. Про творчість митця після його еміграції писали в Україні і за кордоном. Німецькі критики вважали, що його творчість є полемікою з формою ікони, з її філософським змістом, який він абстрагує[5].

Світлоносне біле тло, як пронизана сонцем константа, образно-емоційне середовище, ідеалістична занурeність у споглядально-медитативний простір є характерними метафорами Віктора Маринюка (н. 1939), який спирається на традиційні для іконографії символічність («Вершник на барані», 1970), ілюзорність, кольорову гаму та композиційні принципи, проте завжди шукає способи осучаснення форми та сюжету («Мати з дитиною», 1970).

Дещо осторонь в одеській школі перебував Андрій Антонюк (1943–2013), якому вдалося уникнути офіційних соціально-політичних мотивів і зануритися у «народницький стиль», що він його дещо ускладнив ком-

---

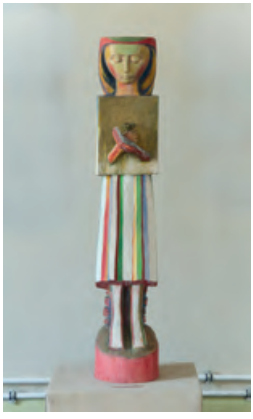
[1] *Левкович С.* Галактические прогулки Владимира Стрельникова: http://vo.od.ua/rubrics/kultura/18993.php. — Дата доступу: 22.06.2016.

[2] Стрельников Володимир. Малярство, графіка…

[3] Там само.

[4] *Даревич Д.* Абстрактні ікони Віталія Сазонова // Образотворче мистецтво. — 1991. — № 3. — С. 18–19.

[5] Gespräch mit dem Ikonen // Kölner Stadt-Aryeiger. — 1982. — 17–18 Juni. — № 138/19.



Микола Степанов. Дівчина із свічкою, 1989, дерево, поліхромний розпис, h — 145. Одеський художній музей

Сергій Савченко. Човен (Чайка в порогах), 1989, полотно, олія, 61,5 × 82,5. Власність митця

позиційно. Його не можна вважати класичним нонконформістом, оскільки Антонюк є одним з найбільш титулованих художників південного регіону України і яскравим представником національного в найбільш традиційному розумінні слова.

Слід підкреслити, що імпресіоністичність, схильність до абстракції, домінування емоційного над змістовним, використання нетипових ракурсів та їх доведення до знакових образів, використання метафор тепла, сонця, відпочинку та спокою, гротескність персонажів, їхня ілюзорність є тим, чим м'який одеський нонконформізм вирізнявся серед інших регіональних центрів цього явища. Він існував як романтична, відстороненомедитативна, без відкритого живописного філософствування, без прямої критики довколишнього світу, позиція, що було характерно для Києва і Львова. Кожен з митців чесно відпрацював свій символічний образ, збувшись в оригінальній авторській манері. Так, скажімо, для Єгорова це був образ моря та «дівчини з м'ячем», для Яструб — домінанти трьох кольорів, для Стрельникова — мозаїчний колаж, для Сазонова — іконографічна наративність форми.

Мультидисциплінарний підхід до творчості був характерним і для представників одеського концептуалізму (С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман, О. Петренко, Л. Скрипіна, Л. Рєзун-Звєздочотова та ін.) як напряму, що його можна вважати таким, котрий найбільш точно віддзеркалює космополітичні настанови Одеси як порто-франко: «свобода просто так», без сталих орієнтацій, конкретних проявів, світоглядних стрижнів, свобода, котра щомиті може, немов Протей, перетворитися на протилежність, не втрачаючи переконливості образного висловлення. Не випадково, що саме в Москві — центрі радянської ідеологічної потуги — українські концептуалісти з Одеси мали більше можливостей оприявнити результати творчого пошуку. Москва другої половини 1980-х сприяла більшій розгерметизації нонконформізму — чи то через те, що в Москві був відносно молодий і прогресивний М. Горбачов, а в Україні відносно старий і регресивний В. Щербицький, чи тому, що Москва була більш відкритою до західного світу, ніж Україна, — але лишається фактом головне: досвід нонконформізму в його концептуалістському абрисі варто сприймати як досвід не лише апофатичного заперечення цінностей радянського соціуму, але й як досвід погодженості з цінностями західного світу. І хоча, за словами П. Пепперштейна, нонконформізм викінчився «декадентською соборністю апофатичного капіталізму», для українського мистецтва і далі є актуальним: або розчинитися у західних тенденціях, або ж прямувати шляхом переосмислення та подальших пошуків у вимірі національної ідентифікації.

VAGRICH
BAKHCHANYAN
219EAST 84TH STREET APT. 1-D
NEW YORK,N.Y. 10028
Bakhchanyan
10/9/99
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST

VAGRICH
BAKHCHANYAN
219EAST 84TH STREET APT. 1-D
NEW YORK,N.Y. 10028
Bakhchanyan
10/10/99
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST

VAGRICH
BAKHCHANYAN
219EAST 84TH STREET APT. 1-D
NEW YORK,N.Y. 10028
Bakhchanyan
10/7/99
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST

VAGRICH
BAKHCHANYAN
219EAST 84TH STREET APT. 1-D
NEW YORK,N.Y. 10028
Bakhchanyan
10/8/99
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST
STALIN TEST

ПІСЛЯСЛОВО

Практична діяльність кожного художника — конформіста чи нонконформіста — за будь-яких історичних умов, — політичних катаклізмів або ж суспільно-культурної сприятливості, завжди постає як віддзеркалення історії розвитку та взаємодії матеріальних потуг людства та його суб'єктивних творчих здібностей, здатності перетворення матеріального на ідеальне.

Предметно розгорнуте багатство людської діяльності викликає до життя і спонукає до розвитку багатство суб'єктивної людської чуттєвості. Умовами виникнення естетичної свідомості й естетичної творчості є, з одного боку, об'єктивні передумови, з іншого — суб'єктивні. Об'єктивні не залежать від людини і нав'язуються їй разом із фактом народження, суб'єктивні — здібності до розуміння, прагнення до свободи волевиявлення, наснага до опору часові й тим координатам, які цей час продиктовує ідеологічно — формуються в людині і людиною якщо й не як обов'язкова умова її життєвого тривання, то принаймні як власне усвідомлення, над чим варто замислюватися і працювати.

Мистецтво є найбільш наочною формою того, чого може не бути у світі матеріальному, але чого не може не бути у світі ідеальному, для якого матеріальне виступає просто як прагматична підстава. Отже, праця художника, якщо він справжній, це завжди вільна праця, результати якої спрямовані — на відміну від сфери матеріального виробництва — на пред'явлення такої міри «непотрібного», яка перетворює працю митця на історичний феномен, і розрізняє власне культурне та не власне цивілізаційне. Якщо «непотріб» такого штибу розуміти як практику осмислення художником свого місця у часі, географії, рідній домівці, у просторі культури, — не лише національної, а й наднаціональної, — неодмінно стикаємось із явищем, що виходить за межі усталеного, прагматично розцінюваного, матеріально конкретно-

Вагрич Бахчанян. Stalin test, 1999, мішана техніка, папір, гумова печатка, аплікація, 28 × 21,5 (кожна). НХМУ

го і перетворюється на той пласт культури, заради якого існують час, географія і домівка. У нашому випадку таким явищем для української історії ХХ-го століття є мистецький нонконформізм.

Нонконформізм не вкладається у норми, концепції, його не викладали в школі, не нав'язували вихованцям художніх вишів, — до нього кожна творча людина приходила самостійно, з міри внутрішньої свободи, жадання справедливості, пошуку історичної правди, виковування моральних засад, самостановлення як людини і шанобливого ставлення до інших з усіма їхніми вадами й цнотами. Якщо такий поступ відбувається упродовж творчого життя художника, він, навіть попри уявлення про «героїзм», постає «героєм свого часу»: показує нащадкам, яким насправді був час, в якому йому випало народитися, творити і вмерти.

Героїня п'єси Г. Горіна «Той самий Мюнхґаузен», дружина барона, розмірковуючи про те, що таке правда, стверджує: «правди узагалі не буває, правда це те, що на даний момент вважається правдою». Упродовж радянського ХХ століття правдою вважалося те, що насправді правдою не було, і мистецтво віддзеркалювало цю відсутність або езоповою мовою, або «вимушеним реалізмом», або ж соціалістичним реалізмом — хто з митців на що був здатен. На відміну від розкутішої мистецької ситуації в інших радянських республіках (РРФСР, Вірменія, Грузія, Прибалтійські республіки), в УРСР національне питання становило справжню ідеологічну небезпеку для імперськості «країни рад». Влада такого розуміння правди художникам пробачити аж ніяк не могла. Саме тому український нонконформізм — на відміну від інших союзних республік та узагалі інших країн — починається з політичного супротиву українській темі на хвилі українізації 1920-х, котра підпадає під заборону і через те природно викликає посилену увагу з боку українських митців. Якщо радянськість мистецтва була офіційною нормою, то українськість мистецтва ставала неофіційною антинормою. Тобто, українська тема мимоволі була визначена владою як нонконформістська, тим самим означившись у вимірі культурного і політичного явища. Скоріше не так «творчий метод» соцреалізму (проголошений офі-

ційно 1932-го року), скільки припинення українізації спричинило до поділу митців на «українських буржуазних націоналістів» (або «формалістів») та прибічників офіційної художньої лінії, що формувалася як передумова соцреалізму. У 1960-ті художники реабілітують українську тему в її фольклорно-модерністичних варіаціях. Якщо митці 1920-х не могли бути реальною загрозою для влади (до того ж, їхні твори деякий час експонувалися публічно), оскільки їхня опозиція мала риси «закритої форми», то пошуки національного в мистецтві нонконформістів-шістдесятників стають відкритою формою такої опозиції. Нонконформізм для митців 1980-х перестає бути світоглядною позицією, лібералізується, залишаючись на рівні естетичного, як мистецький жест. У другій половині 1980-х — на початку 1990-х прагненням художників було: співвіднести українську тему з європейськими естетичними нормами, а не винятково з локально-герметизованим фольклоризмом. Якщо згадати про латиноамериканське національне мистецтво, якому пощастило стати загальносвітовим феноменом, то звертання до практики українського мистецького нонконформізму показує, що ми були вимушені підпорядковувати власне українське європейським і світовим мистецьким стандартам контемпорарного, значною мірою втрачаючи національну своєрідність. Українським митцям просто забракло часу вписатися — як-от, наприклад, мексиканцям — у виміри, коли власне національне ставало міжнародним явищем та елементом світової культури.

Не зважаючи на те, що український мистецький нонконформізм не був цілісним культурним явищем, а широкою долонею захоплював політико-ідеологічні підстави, намагаючись зруйнувати їх, можна спостерігати певну спадковість тем і форм у нонконформістському рушенні і обстоюванні ним національної ідентичності. Отже, на нашу думку, слід виокремити такі періоди: протононконформістський етап, що бере початок з 1926-го року (лист Сталіна Кагановичу «та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У» від 21.04.1926) і триває до початку хрущовської відлиги (друга половина 1950-х); класичний нонконформізм (початок 1960-х — 1970-ті); «розгерметизація» класичного нонконформізму (1977–1984 роки); «зрілий нонконформізм» (1985–

1991 роки); з 1991-го року до сьогоднішнього дня — постнонконформізм як форма мистецької незгоди з новим засадами демократичного устрою.

Однією з проблем у вивченні українського нонконформізму як явища культурного, мистецького, є його матеріалізація у розумінні збереження творів та інших артефактів, без чого неможливо провадити науково-мистецькі і суспільно-культурні дискурси. І через те питання створення колекцій мистецтва нонконформізму є чи не найважливішим щодо репрезентації становлення ідеї національного в її найнаочнішому сенсі.

Накопичення творів неформального мистецтва у межах галерейного бізнесу почалося з початку 1990-х. З часу здобуття Україною Незалежності відбувалися поступові процеси легалізації приватного колекціонування, а власники колекцій намагалися пристосуватися до нового законодавства. Вони почали шукати насамперед економічні способи діяльності своїх приватних збірок, а саме: продажу, обміну, доформування або експонування творів на аукціонах тощо. Слід зауважити, що основоположними принципами колекціонування та презентацій творів митців-нонконформістів з державних і приватних колекцій України є насамперед моделювання національної парадигми у мистецькому форматі. Ці процеси набули особливої актуальності в останні роки, коли твори нонконформістів стали класикою і жаданими у музейних колекціях — причому не у фондах, а в експозиції.

Найбільша образа для мистецтва — коли його витвори приховують, коли на них не дивляться. Найбільша образа для книжки — коли її не читають. Але найгірше, що може статися з книжкою або витвором мистецтва, це те, що вони припиняють провокувати думку. Український мистецький нонконформізм уявляється нам формою значної історико-культурної провокації, що буде збурювати свідомість глядача, і кожний зможе дописати цю книгу сам, спостерігши ті моменти, котрі лишилися поза увагою.

ТЕЗАУРУС

Андеграунд (від англ. *Underground*, букв. «підпілля», «під землею») — мистецьке і ширше — соціокультурне явище на теренах СРСР, що бере початок у 1930-ті, метою якого було створення радикального альтернативного соціуму в культурі, що за цілями спротиву тоталітарно-ідеологічним настановам виходив далеко за межі завдань візуального мистецтва, був радше формою індивідуального ставлення творчої людини до життя, аніж конкретною формою мистецтва. До андеграундних митців у різний час належали М. Трегуб, В. Баклицький, М. Вайсберг, І. Нестеренко, О. Гербаневський, М. Ритяєв, В. Ананян та ін. У власне мистецтвознавчій літературі поширені інші назви андеграунду: «неофіційне мистецтво», «дисидентське мистецтво», «інше мистецтво» та ін.

Бойчукізм (похідне від прізвища лідера напряму М. Бойчука) — культурно-мистецьке явище та напрям в українському візуальному мистецтві 1910–1930-х, в основу якого було покладено концепцію створення національного мистецтва у різних його видах на основі синтезу мистецтва Візантії, проторенесансу й українського етно-примітивізму. Згідно з теорією Бойчука, сучасне монументальне мистецтво України, постаючи з національного ґрунту, виходило на світовий рівень, перетворилося на європейське, загальнолюдське. Таке мистецтво ставало часткою всеосяжного національного стилю (від архітектури, мозаїк, фресок, видів графіки до ужиткових речей — килимів, вибійок, кераміки тощо). У 1930-ті саме за національну складову мистецтва бойчукісти були звинувачені в «українському буржуазному націоналізмі», наслідком жорсткої кампанії влади проти бойчукізму було знищення їхніх творів і самих митців. Представники бойчукізму: О. Бізюков, Т. Бойчук, К. Гвоздик, А. Іванова, С. Колос, І. Липківський, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр, М. Шехтман (за: Енциклопедія сучасної України).

«Відлига» — неофіційна назва періоду в історії СРСР між сталінізмом і брежнєвщиною; розпочалася після смерті Сталіна (5.03.1953), особливого значення набула після XX з'їзду КПРС (14–25.02.1956), на якому було засуджено культ особи, і тривала приблизно до часу гонінь на Б. Пастернака (щодо його відмови від Нобелівської премії, 1958), В. Гроссмана (вилучення рукопису його роману «Життя і доля», 1961) та відвіданої Хрущовим виставки художників-авангардистів у московському Манежі (1.12.1962). Вислів «хрущовська відлига» пов'язаний з назвою повісті І. Еренбурга «Відлига». Характеризується певним відходом від методів сталінської політики, спробою її реформування в напрямі лібералізації, відносною демократизацією та гуманізацією політичного і громадського життя.

Дисидентство (від лат. *dissidentis* — незгодний) — суспільно-культурний протест, світоглядний і практичний (мистецький) виступ проти тоталітарного режиму у спосіб видання і розповсюдження літератури забороненого змісту, утворення політичних груп, участь у національно-визвольних рухах (ОУН-УПА), відкритих протестах проти арештів творчої інтеліґенції, розкриття злочинів НКВС тощо. Більшість з учасників дисидентського руху були репресовані, посаджені до тюрем, таборів і психлікарень. Серед митців-дисидентів були Я. Музика (репресована 1949–1955), В. Свєнціцька (репресована 1947–1956), В. Куткін (репресований 1950–1955), А. Горська (вбита 1970-го), О. Заливаха (репресований 1965–1970), С. Параджанов (репресований 1973–1977-го).

Класичний нонконформізм — явище в рамках мистецького нонконформізму, що розвивалося з 1963-го по 1976-й роки та знаменувало перехід від хрущовської політики лібералізації до відродження неосталінських принципів брежнєвського «застою». Саме в цей період нонконформізм набув характерних рис, став традицією зі своїм минулим та сьогоденням. Представники класичного нонконформізму склали дієву опозицію владі та сформували стійку форму мистецької опозиції, із власним художнім тезаурусом, іконографією тем і сюжетів (сцени сільського/міського життя, мистецька шевченкіана, картина на зразок «Козак Мамай»

тощо), естетичними уподобаннями (народне малярство, авангард початку XX ст., європейський модернізм, мексиканський монументальний живопис тощо), персоніфікованою мистецькою мовою, чітким баченням об'єкту заперечення та розумінням того, що їхній протест вже не можна приховати. Класичний нонконформізм виробив чіткі стратегії функціонування: неформальні виставки просто неба, квартирники, неофіційні зібрання («хатні академії») тощо, митці енергійно опановували вимір неофіційних традицій, що у сукупності створило простір своєрідної міської інфраструктури нонконформізму.

Конспективний постмодернізм — характерний для українського, в тому числі радянського візуального мистецтва другої половини 1980-х — 1990-х, спосіб засвоєння ідейно-художніх цінностей західноєвропейського постмодернізму, для якого була характерною ревізія попередньої традиції й її модернізація, а саме: намагання подолати розрив між світовими і радянськими традиціями в мистецтві у прискорений спосіб. Ознакою конспективного постмодернізму була переосмислена форма цитування, в якій стиралися межі між оригіналом і намаганням цитувати. Конспективний постмодернізм був формою надтекстового, надхудожнього, наднаративного мистецького повідомлення, меседжу, який залучив до художнього контексту увесь знаковий арсенал, накопичений світовою культурою.

Конформізм — бінарна опозиція до понятя нонконформізм, що передбачає соціальну мотивацію — свідому або вдавано свідому — приймати панівну ідеологію та «творити» на замовлення. До конформістів належали досить яскраві особистості, які втілювали загальні суспільні настрої і поведінку, некритично або пасивно сприймали існуючу ідеологію. Серед митців можна назвати В. Костецького, О. Шовкуненка, В. Касіяна, К. Трохименка, О. Лопухова, С. Григор'єва та ін.

Концепт національного — поняттєва модель, що віддзеркалює стереотипи культурних уявлень певного етносу, які співвіднені з духовним та емоційним вимірами його життя, є внутрішньо усвідомленим осягненням речі через генетичну пам'ять роду, вираженим через знак та

знаковість як єдність ідеального та матеріально-феноменального (за Томою Аквінським), або як єдність категорій розмислу та апріорних форм почуття (за І. Кантом), і що синтезує в собі акт пам'яті, орієнтований в минуле, акт уявлення, орієнтований в майбутнє, та акт судження, орієнтований у теперішнє. Концепт національного є проекцією українського культурного, історичного та географічного «типоландшафтів» у творчості митців без огляду на їхнє етнічне походження. В українському мистецтві досліджуваного періоду він був пов'язаний з духовними та візуальними трансформаціями *української теми,* що пройшла декілька етапів становлення. Практично на усіх етапах вона або підпадала під заборону, або викликала посилену увагу з боку влади, вважалася неофіційною антинормою. У 1910–1930-ті інтерпретація української теми була пов'язана з традицією синтезу мистецтв православної культури *візантизму*, *проторенесансу* та *українського примітивізму* школи Бойчука та наділялася *сакральністю.* У 1960–1970-ті художники повертаються до української теми у її фольклорно-модерністичних варіаціях. У другій половині 1980-х — на початку 1990-х митці намагалися відійти від локально-герметизованого фольклоризму та привести українську тему до європейської естетичної норми, використовуючи естетичний постмодерний тезаурус.

Концептуалізм (від лат. *conceptus* — поняття, думка) — напрям в українській культурі, що набув особливого поширення у 1980-х в нонконформістському мистецтві, метою якого є представлення певної художньої інтелектуальної ідеї або концепту. Мав найбільше поширення в Одесі та Харкові, найбільш точно віддзеркалив космополітичні настанови нокноформізму пізньорадянського періоду. Концептуалізм спрямував розвиток українського мистецтва в бік аналітично-концептуального, науково-дослідного підходу до творчості, зробив автора коментатором власних творів. Поєднання вербального та візуального дозволило говорити про випрацювання певної методології напряму, яка полягає у міждисциплінарному підході. Ця стратегія знайшла віддзеркалення у творчості харків'ян В. Бахчаняна та

Б. Михайлова, у колі одеських концептуалістів С. Ануфрієва, Ю. Лейдермана, О. Петренка, Л. Скрипіної, Л. Рєзун-Звєздочотової та ін., які працювали над впровадженням текстового матеріалу та студіями над феноменом життя радянського обивателя.

Мистецький нонконформізм — незгода із загальноприйнятою схематичною формою художнього мислення, намір здолати стандарти її стереотипного догматизму і замість безособової форми подати індивідуальну, діалектично змістовну форму.

«Національна форма» — це впровадження принципів народної картини та народної ікони, ширше — «цитування» знакових символів і образів народного (селянського) мистецтва в образотворчому мистецтві України 1920-х — 1960-х. «Національна форма» була пов'язана зі зверненням художників до т. зв. «української теми», а саме змалювання побуту і життя селян, національних традицій: строїв, житла, обрядів і свят різних етнографічних регіонів України. Дискурс «національної форми» був пов'язаний зі сталінською ідеологічною формулою «національного за формою та соціалістичного за змістом» мистецтва. У часи згортання політики українізації питання «національної форми» стає проблемою виключно політичною, а митців, що будували своє мистецтво на засадах народної творчості, звинуватили у 1930-ті в «українському буржуазному націоналізмі», перекрученні «геніальних слів Сталіна» та підміні їх «націоналістичною формою й буржуазним змістом». Натомість, справжня «національна форма» мала відповідати подіям у радянській країні, відображати людей-героїв та соціалістичне будівництво. Вдруге до пошуків «національної форми» митці повернулися у 1960-ті, на хвилі лібералізації «хрущовської відлиги»: відштовхуючись від схематичного впровадження окремих етнографічних артефактів у сталий формат соцреалістичної картини, українські нонконформісти 1960-х поступово прийшли до концептуалізації «української теми» через трансгресію фольклору, його стилістики, образності, інтеграції символів правдивої автентики у живе тіло візуального мистецтва.

Постнонконформізм — культурно-мистецьке явище 1990–2000-х, що виникло на руїні посттоталітарного режиму та в умовах демократичних свобод засвідчило, з одного боку, новий вияв незгоди вже не з «радянською», а «ринковою» моделлю буття, процесами комерціалізації мистецтва, зростанням цін на оренду майстерень або т. зв. «бартерськими угодами» між галереями та митцями тощо, з іншого — розвивало критерії художності попередніх десятиліть, що мали статус неофіційних. Постнонконформістськими можна назвати також соціально-критичні проекти (В. Ралко, гурт Р.Е.П.) і протестні мистецькі перформенси покоління митців 2000-х (М. Куликовська — Україна, П. Павленський — Росія). Як і в історичному нонконформізмі, наріжною митці зробили національну проблематику, зрушуючи нові історико-культурні сенси між «глобалізмом» і «локалізмом», «національним» та «інтернаціональним», на новому етапі звернулися до народного мистецтва, архаїки, дитячої творчості тощо (О. Тістол, Г. Вишеславський, В. Бахтов).

Протононконформізм — явище, що передувало класичному нонконформізму та було пов'язане з першою хвилею кампанії радянської влади другої половини 1920-х — 1940-х проти «формалізму» та «українського буржуазного націоналізму». Протононконформізм розвинув протестні стратегії на рівні художньої творчості, але не став дієвою опозицією до влади. Твори митців цього часу відзначені гостросоціальною та викривальною критичною оптикою. Теми, що їх актуалізували митці у творчості, — Голодомор, репресії, колективізація, розкуркулення, релігія, атеїзм тощо.

Радикальний нонконформізм (або нонконформізм «чистої ідеї») —світоглядний молодіжно-студентський культурний напрям представників київського міського арт-середовища кінця 1970-х — початку 1980-х, учасники якого заперечували необхідність обов'язкової репрезентації творчого доробку, базували основні засади на принципах сповідування «чистої ідеї» поза репрезентацією (а подекуди і поза реалізацією) творів, що виконані на її основі. Представники радикального нонконформізму спиралися, з одного боку, на теоретичну платформу «чинарів»-оберіутів 1920–1930-х, а з другого — на сучасних їм московських концептуалістів.

«Репресоване мистецтво» — це мистецтво періоду 1930-х, яке в ході сталінської політики було визнане занепадницьким і формалістичним, заборонене до експонування. Переважна більшість його представників була знищена за звинуваченнями в «українському буржуазному націоналізмі», а їхні твори відправлені до музейних спецсхронів під гриф «таємно», де більша частина була знищена та понівечена жахливими умовами зберігання.

«Суворий стиль» — напрям у радянському мистецтві 1950-х — 1960-х, що в рамках дозволеного соцреалізму відкриває ще одну недозволену форму, що передує появі нонконформізму в українському мистецтві. Творам «суворого стилю» були притаманні ознаки стилістичної похмурості та стриманості, монументальність композиції на кшталт багатофігурних картин-панно з характерним грубим та узагальненим моделюванням; широка лінія, монументальна лапідарність форми, звернення до індустріальної поетики без патетики. Поняття «суворий стиль» запропонував мистецтвознавець О. Каменський, який схарактеризував у такий спосіб творчість угруповання митців, що виступало під гаслом «правди у мистецтві» та «щирості у віддзеркаленні дійсності» і було репрезентоване на виставці «Вісім» (Москва, 1961).

«Сучасний стиль» — напрям у радянському мистецтві доби «відлиги», що прийшов на зміну сталінському «стилю тріумф» та характеризувався мінімалізмом, простотою, конструктивністю та динамікою (рухом) форм, використанням національних традиційних різновидів мистецтва та технік (вишивка, ткацтво, декоративний розпис, енкаустика, мозаїка, вітраж, майоліка, кераміка, декорування соломою, емаль, різьблення), функціоналізмом, яскравістю локальних кольорів тощо. Дискусію довкола цього стилю розпочала стаття Н. Дмитрієвої «До питання про сучасний стиль у живопису» (1958). Його ознаками у живопису були узагальненість і активність образотворчої форми, лаконізм, експресія, гострота контрастів, а головне — усвідомлене розуміння відставання від світової культури та модернізація художньої мови. В архітек-

турі «сучасний стиль» формував предметно-просторове середовище засобами дизайну; відбувся активний взаємозв'язок архітектури і прикладних видів мистецтва: будівлі загального користування — ресторани, готелі — стилізували під млини та мисливські будиночки, декорували у народному стилі.

Трансавангард — світоглядно-мистецький напрям, що походить від італійського trans-avanguardia, буквально означає «за авангардом» або «після авангарду» та вважається, по суті, конкурентом терміну «постмодернізм». Автором поняття є італійський критик і куратор Акіле Боніто Оліва, який вперше оприлюднив його у статті «Італійський трансавангард» (1979). Трансаванград відзначала катастрофічність контексту, повернення живописного начала, наративності й образотворчості, антропологічність, відродження національної ідентичності, невизначеність, ніцшеанський нігілізм, нарація фрагментарного типу, еклектизм (гнучкість ідентичності), відсутність дистанції між різними стилями, минулим та сьогоденням, реактивація експресіонізму. До представників українського трансавангарду відносять О. Гнилицького, О. Голосія, Р. Жука, Д. Кавсана, П. Керестея, С. Панича, В. Раєвського, К. Реунова, О. Ройтбурда, В. Рябченка, А. Савадова, В. Трубіну. Їхнім творам притаманні фігуративність, динамізм, міфологічність, цитатність класичних творів мистецтва, фантазійність, ексцес форми (монументальність розміру творів) тощо.

Фольклоризм — художня течія в українському мистецькому нонконформізмі 1960-х, для якої було характерне звернення до фольклорних мотивів, символів, образів, народної міфології та пісенної традиції, переосмислення їх першоелементів у символічному ключі, стилізація, принципи композиції та колориту народного мистецтва. Особливого значення у творчості митців набули сюжети з сільського життя (Т. Яблонська), предмети побуту (Ф. Манайло), лірико-пісенна традиція (В. Перевальський), обрядові дійства (С. Параджанов). У контексті цієї течії відродився інтерес до «української теми» та «національної форми» в українському візуальному мистецтві 1960-х.

Шістдесятництво — культурно-мистецький рух творчої, національно орієнтованої інтелігенції, що зародився у другій половині 1950-х — у період «хрущовської відлиги» та тимчасового послаблення режиму, найповніше творчо виявив себе на початку та в середині 1960-х. Цей рух до певної міри наснажувався (не без впливу західної демократії) засадами вільної творчості, а в художній царині повернувся до тематико-стильових та ідейних принципів доби «Розстріляного відродження», реабілітувавши «українську тему» та «національну форму» в модерністичній інтерпретації. Основу руху шістдесятників склали митці А. Горська, В. Зарецький, С. Параджанов, Г. Гавриленко, Л. Семикіна, Г. Севрук, Г. Зубченко, В. Кушнір, В. Перевальський, П. Бедзір, Є. Кремницька, К. Звіринський, С. Караффа-Корбут, О. Дубовик та ін.

Lesia V. Smyrna PhD (Art)

THE CENTENNIAL OF THE NONCONFORMISM
in the Ukrainian Visual Art

The history of the Ukrainian art nonconformism had been lasting almost for the whole 20th century. As an expression of the hidden revolt against of the ideology of the socialist realism it is a complicated and contradictory phenomenon. This research is devoted to the nonconformism in Ukraine which is not just a stylistic feature of time but it comprises Ukrainian cultural matrix with its own taxonomy of events, art objects, lists of artists, critics-insurgents, lists of art objects, that appeared in the hostile circumstances, or due to the same events were not created, or perished. The nonconformist art has its own library of images, compositional hints and art techniques. On the contrary to the Soviet socialist realism art the Ukrainian art nonconformism reflected national, spiritual and worldview orientations of the nation. Due to the mental background it comes as the most expressive, overwhelming and convincing art phenomenon which resisted to the official doctrine of the socialist realism.

On the contrary to other national parts of the Soviet empire the nonconformism in Ukraine went far beyond the borders of "the conditional title of art trends that could not be put in the norms of the official Soviet art". In Russia the resistant actions of the artist bohemia against Soviet official dogmas posed an ideological platform for the nonconformism, in Ukraine a tough struggle had been waged against imperial dominance for the national expression in the art, for the restoration of the Ukrainian national tradition. On the one hand, its founders strived for the national self identification, on the other hand, for the discretion from the cosmopolite rules and also from the Bolshevik doctrine, Russophile ideas; they presented nationality and national characteristics as "Achievement of the united and fraternal humanity" (Berdyaev M.). Search for the new forms of the artis-

Валерія Трубіна. Цар-риба, 1989, полотно, олія, 300 × 200 (фрагмент). НХМУ

tic expression, apprehension, understanding and application of the world tendencies were tightly interwoven with the need for the national self identification; the application of the symbols and codes of the own historical and fine art traditions within the context of the Ukrainian culture inevitably became a gesture of the political will giving thus a raise to the nonconformist reality.

The lexeme "nonconformism" had been stayed as "an outsider" within the Ukrainian scientific and art discourse. In the Soviet period this term had not been used in Ukraine. The forms and objects of this art had been viewed very cautiously, in the late Soviet period they were named as "an art of associative structures" or "left", "innovative", "experimental", "avant-garde" or later "underground" art. Nowadays the terms "unofficial", "Independent", "catacomb", "prohibited", "alternative", "parallel", "another", "dissident", "protest", "the protest art", "the art of resistance", "another culture" et cetera.

For the first time the notion "Ukrainian nonconformism" appeared in the title of the exhibition "Contemporary nonconformist art from the Ukraine" that was presented in European countries and in the USA in 1979–1982. In one of the critical reflections on the exhibition that was published in the "The Road of Victory" (*"Shlyakh Peremogy"*, Ukr., Munich) newspaper the notion "nonconformism" was explained in Ukrainian as "un conformism" but later the term "nonconformism" was widely spread. The author of the review made an accent on its propagandist and populist character; he claimed it as an effort to open a window from Ukraine into the Western world. According to his opinion "contemporary activists of the unofficial art in Ukraine comprised a social group, which had entirely independent art and national features".

Within the art research context the lexeme "nonconformism" was used in the vocabulary of terms of Moscow conceptual school as "a conditional name for the art trends that could not be ranged correspondingly to the norms of the official Soviet art and existed within the underground in 1960–1980". Therefore it should be noted that the notion of underground is much more narrow and specific than nonconformism.

Adapting this definition to the Ukrainian context art nonconformism could be viewed as a non compliance with the generally acquired schemat-

ic form of art thinking, the intention to break standards of the stereotype dogmatism and instead of the impersonal form to introduce individual dialectical essence.

Within the context of the present research the sense of the nonconformism term could be expanded engaging such notions of "sixties" and "dissidence". Art activists of the 1960^{s} years of the 20th century were the generation of the nonconformist intellectuals who were inspired by the ideas of the free creativity (under the influence of the Western democracy) revived priorities of the national culture and language. The dissidents were the creative personalities who by their world view conviction, theoretically and practically (publishing and supplying the dissident literature, founding the political groups, even parties) openly opposed the Soviet authorities. The majority of them were repressed, taken to prisons, camps and psychiatric clinics.

Since the 1980^{s} the term "nonconformism" was in active usage in the West by Sovietologists, journalists, researchers of politics and emigrants of the so called "third wave".

At the beginning of 1980^{s} the term "nonconformism" was applied to defining the Polish movement "Solidarity". Later this definition was used for Leningrad artists who united in "The Community of the experimental independent art" and the lexeme described the whole Russian independent art.

Even if some researches consider that it is enough to give no proves for the problem of the artistic nonconformism in the national dimension it must be stressed that in this case beyond the national boundaries this phenomenon would be reduced to the dismantling of the Soviet remains, to the simplified understanding of the art non compliance with the Soviet authorities. Nonconformist artists had a refined worldview and moved from the attributive, ethnographic, folklore and local interpretation of the traditions to the overwhelming humane evaluative "priceless" approach, to combining their own identity with the global cultural context.

We must point to the two directions in the nonconformism notion, they sometimes over cross each other but also exist separately. On the one hand we

deal with the nonconformism as with a model of the civil position in the society burdened with the ideological violence; on the other hand we survey the art nonconformism which is expressed in the special art objects, visual language, compositional techniques, hints, allegories and symbols, in all of that the artist had absorbed and represented in the fine art forms. As for the artists non compliance is not abstract, it is always a specific form of the resistance which is individual for each artist.

In the Ukrainian art the nonconformism appeared as a resistance against any restrictions of the national creative manifestations and became an overwhelming phenomenon on the territory of Ukraine. During the Soviet period the history of the Ukrainian art was rewritten under the ideological pressure and the period before the October revolution had been subjected to the severe critique (Vrona A. and others) because of the home made ethnographic and village features, national limitations, obscene provincialism, "educational" patriotism, bourgeois narrow worldview.

The search for the new forms of the art expression crossed with the need of the national self identification and engaging of the symbols and codes own historical and fine art traditions. Such efforts inevitably faced the political pressure in the sphere of culture and art and attempts for the sterilization of even tiniest splashes of national ad regional context; thus in such circumstances nonconformist reality had emerged.

Proto nonconformism

It might be considered that the art of non conformism existed in the Russian empire before the Bolshevik revolt for an example in the literature of decadence, secession stylistics, impressionism, salons of Izdebsky V. and others. But such point of view can be argued, because the above mentioned trends coexisted by parallel and openly to the authorities, mostly they exposed the art declarations in the intellectual circles which proved the discursive nature of the art process and gave an instant fuel to it. There was not seen an attempt of the polit-

ical opposition. Soon the idea of the socialist realism appeared on the historical scene and unfortunately the idea of the strictly directed action was expropriated by the Soviet authorities. We should also underline that the beginning of the nonconformist art starts when the authorities intrude forcedly into the art process.

So the starting point of the emergence of the Ukrainian nonconformism could be counted from the letter of Stalin J. to Kaganovych L. "and other members of the Central Committee of Bolshevik Party", dated 21.04.1926, in which the results of talk between Stalin I. and the Commissioner of Education of the Ukrainian Soviet Republic Shumsky O. "He (Shumsky) considers…that the development of the Ukrainian culture and intellectual elite speeds fast, and if we would not control it, the process might go far beyond the intended frames.". And after this letter the party circles opposed the Ukrainization. In August of 1932 Stalin openly claimed that Ukrainian party organizations were not as loyal as they might had been, he accused the hidden bourgeois agents and nationalists in that and so the Ukrainization policy was not any more promoted.

Since 1926 when the Ukrainian peasantry started to suffer from persecution the necessity in the Ukrainization (finding national roots) became vain and the Russification stepped onto the political scene; adherence to the Ukrainization was regarded as a hostile to Bolsheviks.

Unlike in other Soviet republics (for example in Russian federation) where there was no such attention of authorities to the national problem (Armenia, Georgia, Baltic republics) in Ukrainian republic as the most large European country in the USSR by its territory the national question represented the ideological unsafe sphere and tried to ruin the imperial myth about "the Soviet country". The authorities could not forgive such unveiling the truth. So by the difference with the other Soviet republics and other countries the Ukrainian nonconformism took the start from the official political suppression of the Ukrainian theme on the wave of the Ukrainization of 1920^{s}, which was prohibited later and naturally attracted a lot of attention of the Ukrainian artists. Soviet features of the art were the official norms, at the same specifics was unofficial anti norm which influenced the ideas and values of the artists, their lifestyle, an attitude

to the surrounding world, the forms of the creative will expression, desire for the Aesop metaphors of art language and conviction in the rightness of all their art activity. The officials exposed the Ukrainian theme as nonconformist, defining the phenomenon at the very start of its becoming. "The art method" of the socialist realism was officially proclaimed in 1932 and had not essentially span up the nonconformist movement but ceasing of the Ukrainization caused the split among the artists onto "the Ukrainian bourgeois nationalists" (or "formalists") and the followers of the official art guideline, which had formed as a prerequisite of the socialist realism.

Thus after the Ukrainian cultural raise on the Ukrainization "wave" in the middle of 1920ˢ the period of the severe Stalin's "calming down of the new Ukrainian movement for the Ukrainian culture" and repressions of the Ukrainian intelligentsia were unleashed.

Creative searches of the Ukrainian artists became opposite to the goals of Stalin's policy aiming at the creation the unified Imperial culture. Therefore the art of the1920ˢ appeared under the prohibition acquiring the bourgeois and nationalist reputation.

At the same time the works by J. Stalin "Marxism and the National Question" were published and the Soviet republics were considered to be the colonies. In the J. Stalin's theoretical writings the "Ukrainian Question" was touched separately. In his book "The Articles and Speeches about Ukraine" the question of the Ukrainian nationalism was considered to be very dangerous and it was stressed the need to wage a struggle against the nationalist tendencies. By means of the media the official propaganda created mythical image of the cloudless future that the Soviet people were building. All "the deviations from the general line of the party" were regarded as an ideological instability and even slight splashes of the alternative thought were severely punished by the system of the party cleanings and repressions. Art editions often accused the artists in "the Ukrainian bourgeois nationalism", "left views" and "pseudo innovations".

The main characteristics of this "bourgeois and nationalist" culture can be enlisted as follows: for the first, the Ukrainian theme as it is, for the sec-

ond, the Byzantine accent connected to the Christian Orthodox religious traditions in the interpretation of this theme, especially see in the works by Boychuk in the beginning of 1910^{s}, for the third, the sacred plain of the art interpretation of the theme. Sacred features were expressed by depicting every day events in general, symbolic and sign interpretation that could be observed in the art works by Sayenko O., Rokytsky M., Sahaidachny Y., Boychuk T., Padalka I. in 1920^{s} –1930^{s}.

For example, during the Holodomor and collectivization (after 1929) the Ukrainian art nonconformism had not comprised the essential opposition to the ruling regime, but it appeared in art works as a point of overcoming the pain caused by these events (themes of the Holodomor, repressions, collectivization, religion and atheism in art objects). This generation was deported and exterminated in Solovki and Mordovia camps and their works were closed in special archives in the classified secret piles. Nowadays they comprise a significant layer of "the repressed art" of 1930^{s}.

Thus the year of 1926 could be considered the starting chronological moment in the Ukrainian nonconformist art, the year of 1956 was another frame symbol after the 20th Congress of the Communist Party of the Soviet Union.

Classical nonconformism (beginning of 1960^{s}–1970^{s})

These decades are defined as a period of becoming and flourishing of nonconformism — the cultural and art movement, the revival and over thinking of the profound layers of the national history and achievements of the Ukrainian culture. The nonconformism stepped out of the underground into the sphere of the social life. Historical "Secret Speech" by M. Khrushchev at the 20th Congress of the Communist Party gave a spin to the liberalization of the cultural life. The very fact of denouncing the cult of personality and mistakes in "party guides" in the ideological and cultural sphere prompted changes no just in the republics of the USSR but in the countries of the socialist camp.

For Ukraine in general the condemnation of the personality cult had a principal importance, because during Stalin's period Ukraine lived through the most awful events in its history: the Holodomor (1932–1933), repressions in the end of 1930s, deportations, massive extermination of the Ukrainian intelligentsia and their works. Despite all this the process of de Stalinization unfolded very slowly and critique of J. Stalin touched just "the rude violations of Lenin's principles in the Communist Party national policy" and the necessity to expand the rights of the Soviet republics in economics and culture. Theoretically this decision was aimed to prove the thesis "that the socialism does not eliminate the national differences but provides development and flourishing of economics, culture of all the nations" (Baran V., Danylenko V.).

Despite "positive" changes the principle of "double faces" of the thaw ideology dominated. The exemplar was presented by the education reform in 1958 that fixed the official status of two languages in Ukraine and in fact it provided the right of choice for the language. So the "neo Ukrainization" coexisted alongside with the Russification policy.

In 1920[s] the artists had not been a real opposition to the authorities (for some time their works were exposed publicly); their opposition had the features of "the closed form" and so the searches for the national roots in art by nonconformists in 1960[s] became an open form of the opposition. In 1960[s] the artists rehabilitate the Ukrainian theme in its folklore and modernist variations. On the "thaw wave" in 1950–1960[s] the nonconformism came out of underground into the social sphere and the liberalization of the cultural and art processes acquired the legitimate status. The art activists of the 1960[s] returned in the culture an individualism versus *homo sovieticus* and the imperative and national orientation as it had been in 1920s. They started themes and genres uncovering the crimes committed by the Soviet authorities. We should distinct: a) the artists, who oriented on the rustic, local problems, who took inspiration in the folklore and the specifics of ethnic regions in Ukraine (Yablonska T., Zaretsky V., Sevruk G., Y. Muzyka) and b) the orientation on the world modernism with its avant-garde experiments with art forms and colors (Dubovyk O., Zvirynskyi K., Minko O., Lamakh V., Yastrub L., Sokolov O.).

Depressurization of the classical nonconformism (1977–1984)

At the end of 1970s and beginning of 1980s in the period of "developed socialism" before being stated as a main stream the nonconformism remained the semi legal phenomenon of the Ukrainian art and tried to go out of the underground. During this period it expanded its influence and lost the status of the hermetic one, the nonconformism appeared to be the determining phenomenon of the art, cultural and political life in Ukraine and other republics. In 1970s consequently the process of depressurization of the Ukrainian nonconformism started and it expanded beyond the Ukrainian context. It was the time of the symbolic run away and the emigration of the artists, who broke the borders of "the iron curtain" and self identification with *homo sovieticus.* Solomoukha A. and Makarenko V. went to Paris. Jolos-Solovyov E., Zalevsky M., Gordiyets E., Prokopov E., Skorubsky A. emigrated to the USA from Kharkov. Scandalously known work by Jolos-Solovyov E. was painted as farewell symbol and had not left him steps back as on the painting depicted pigs and devils stepped out of the car. Bakhchanyan V. left Kharkov for Moscow, also Geta S. and Basylev S. moved there from Kyiv. Strelnikov V. and Sazonov V. immigrated to Germany. For a long time Marchuk I. dwelled in Australia. Mykola Zalevsky went to Munich and later confessed: "Unfortunately the prominent artists from Kyiv went to Moscow, Petersburg or abroad. I would also like to run away. It is not some mythical betrayal of the Fatherland. The fatherland could not be betrayed, it is always with you as a childhood." The art activity of the majority of artists was connected to the nonconformism of Moscow and Leningrad; the contacts were kept with the artists of the Baltic republics (Latvia, Lithuania, and Estonia). For example Aksinin O., Makarenko V., Gumenyuk F., Geta S., Bazylev S.often visited "home" and unofficial exhibitions in Leningrad. The close contacts were built with the circle of the Moscow conceptualists (Kabakov I., Nekrasov Vs.), the artists and poets of Leningrad avant-garde (Krivulin V., Sef R.), the artists of Lithuania and Estonia (Stasis Endrigyavichus, Vello Vinn, Tynis Vint).

One of the symbolic unofficial exhibitions of the Ukrainian nonconformists abroad was "Contemporary art from Ukraine. Munich — London — New York –Paris" exhibition (1979) organized by the active participants of this movement Anton Solomoukha and Igor Tsyshkevych. It should be noted that after the exhibitions of the Russian unofficial art the Western audience expected severe abstraction and symptomatic reaction on the political circumstances that would echo in the Ukrainian art. Susan Richards, an art critic from London Institute of contemporary art outlined the complexity, personal features, and the nostalgia for the unknown; she called the Ukrainian art the reaction on the ideals of the collectivism: "The icons of the individualism have an important message for the West".

Such art practices of the Postmodernist art as collage, assemblage, and palimpsest have steadily entered the context of the Ukrainian nonconformist art. "The metaphysical synthesis" appeared in the experimental art plane, later it was joined by the conceptualism and hyper realism. It initiated the processes of over thinking of the tradition: the national sense positions itself as an open system not just in folklore interpretation; the local ad international context search for their own crossing points. The researches in the national depths stepped from the retro and archaic folk projects: the artists of 1960^{s} interpreted relations with the tradition and history in idyllic and simplified way; in art practices of 1970^{s} the national problem was presented in the metaphysical manner with aggravation of senses, excessive context details, the representation of the idiomatic attitude towards own works and through them to the real life with its unexpected and expected tricks and variability.

The awareness of oneself by applying the experience of the others, another art language is one of the features of the Ukrainian culture. The openness for the external experience appeared, the cultural space and its scales expanded ad it is viewed not hermetic but open and manifold. The prism of views on the problem of national was changing, this problem stayed in the Pullman car of the transitive over thinking of the ethnic ad national values and synchronization with the world art process. In this sense we should mention idiomatic, tricky and psychological searches by such artists as Yablonska T., Zaretsky V., Sevruk

G. (Kyiv), Medvid L. (Lviv), Makarenko V. (Dnipro), Yastrub L., Marynyuk V. (Odessa), Seman F. (Uzhgorod).

The Stalin project of the socialist realism found the way out in the dismantling sacred dogmas and turning it into eclectics by means of the kitch ideological content. This eclectic aimed at the creation of the subjective and individual myth to put down the Soviet art. The conceptualism and *sots art* would be parts of the eclectics. Alongside with the searches of the national form it was one of the most important initiatives to overcome "ghetto of the socialist realism" that let the unofficial art to interpret the situation in its own manner on the base of the socialist realism (Kulykov V., Bakhchanyan V., Rupin Y., Pavlov E. and others).

"Mature nonconformism" (1985–1991)

It is a period of the Ukrainian art nonconformism in the late Soviet times. This era ended with the fall of the Soviet Union and triumph victory of the democratic forces to which the unofficial culture had belonged. In this time the cultural revolution was followed by the social one and it was brilliantly conducted by the representatives of the non formal cultural elite in Ukraine. They managed to undertake the legalization of the non formal sector of culture. The generation of 1980ˢ fulfilled its art and institutional mission; they provided the chance for the development of the liberal art circles in the no government sector and unofficial art in general.

For the artists of 1980ˢ the nonconformism ceased to be a worldview position, it became liberal and stayed on the aesthetics level as an artistic gesture. In the second half of 1980ˢ and in the beginning of 1980ˢ the artists strived to establish the correspondence between the Ukrainian theme and European aesthetic norm, avoiding local hermetic folklore tendencies. If we remind Latin American national art that became a worldwide phenomenon the appeal to the practice of the Ukrainian nonconformist art shows that we were compelled to subordinate the own Ukrainian to the European and world art standards of contemporality losing the national specifics in some sense. The contemporality does not presume national features but it

promotes the cosmopolitan ones. The Ukrainian artists had no time to correspond to the demands as Latin Americans did when the national became the international. The Ukrainian national art came out to the world level too late for establishing the Ukrainian art as an element of the world aesthetic norm.

The generation of 1980ˢ artists was not so politically engaged as their predecessors but they cultivated aesthetic dimensions of the protest. Despite the accent on the personal features the artists who came on the wave of perestroika strived for prestige and they adhered to the own principles I their desire to legitimate the informal sector of the national culture. For the period of perestroika their status changed from the semi legal to the legitimate one that was acknowledged as classics of the contemporary art. At this time the contradictions between Soviet imperial identity and searches for the national identity, between the socialist realism as an art trend and a way of presentation of imperial community and artists who propagated the national culture. The hostility to the Soviet reality was the uniting background for the artists of this generation. The stereotype symbols were subjected to the critique and art revision. "The new wave" of the Ukrainian art made a fast evolution, differentiating according to styles and corporative interests. Such creative associations as "The limit efforts of the national eclectics", "Painting reserve", and "Paris commune" had appeared. Their styles and directions were laid in the basis of the Ukrainian art development and comprised "a matrix of the Ukrainian visual creativity" (Silvashi T.) regularly repeating and reproducing. The Ukrainian Cossack baroque was such a matrix for Tistol O.; Silvashi T. and "Painting reservation" were inspired by the American expressionism, painting of the color field, European lyric abstraction, and to the some extent by "the new realism".

The national features of the "new wave art" stopped to be an instrument for the struggle with the Russification masked under the internationalism. The need to reproduce and fix national forms, plots ad themes of the 1960ˢ generation disappeared. The national reality obtained freedom that was awaited and unrealized for a long time. At last the time came for the chance to compare ourselves with the global world, which was equated with the free will that national culture

sought. The attempt to assimilate the international experience was an attempt to find the own place in the world.

In the second half of 1980s formally the Ukrainian artistic nonconformism was legalized by the very fact of perestroika, Sotbie's auction and fast development of non governmental gallery sector of culture independent from the artistic councils, censorship of the Artist's Union, local party organizations which were disorientated by the misunderstanding of the role and ideological criteria system for not yet legalized nonconformist art.

At this period various nongovernmental structures began to appear, they were supported by the Law of the USSR "On the cooperation". Steadily the process of the gallery activity emerged. The founder of it was Viktor Khamatov, the Head of "Soviart", the first creative cooperative that popularized the contemporary Ukrainian art. Abroad the presentation of the nonconformist art known as a "new wave" began from 1988 and they were undertaken exclusively by the Center of the Contemporary Art "Soviart" as a legal institution under support of the American, Danish and German embassies in Moscow. Presentations by other legal institutions or popularizing agencies of the Ukrainian cotemporary art became possible after 1991 in the independent Ukraine.

Perestroika and glasnost in the USSR fueled irreversible process of the nonconformist upcoming on the surface of the art life.

Procommunist coup d'état (Moscow, August of 1991) turned the scenario of the USSR transformation into the Union of Sovereign States; it prompted understanding that the old form of the ideological art had not been able to bear the creative energy of the young artists. The intuitive apprehension of these transformations gave birth to youth innovations as cultural and art network gateways.

Post nonconformism

Despite that the final act of nonconformism took place in 1991 when the Soviet Union ceased to exist in the transformation from the totalitarian era to the independent one some features of the historical nonconformism continued

their life. Its worldview orientations preserved their value till nowadays in the forms of post nonconformism — rather arguable phenomenon in 1990–2000 that was born on the ruins of the post totalitarian society in the situation of the democratic liberties. Post nonconformism followed the artistic and worldview reflections of the historical nonconformism providing following consequence and ability to renovate the national tradition, interpreting in the new way semantics and ornamentations of the folklore art, constituting the new form of non compliance of the artistic elite with the present political realities that was reflected in the social critical projects.

The first wave of the Ukrainian contemporary nonconformist art of 1990s was connected to the Student's revolution on the granite (1990) and the protest campaign "Ukraine without Kuchma" (2000–2001) and the adaptation of the art society to the market relations that made an impact on the unseen before specifics of the social development. Evidently it did not cause the changes in the usual way of the artists functioning in the art and society, but evoked the reaction of the non-acceptance of the total art commercialization. An attempt to engage the art into this process trialed it in the strength and opened the new period of nonconformism with a prefix "post" that opposed not to the Soviet totalitarian regime but to the market model of reality. So we witnessed the amazing situation of the simultaneous opposition of artists to the market and adaptation to it.

The second wave of the aesthetic protest and non agreement with the political realities are linked to the events of the Orange Revolution (2004) and the Revolution of Dignity (2013–2014). The nonconformist art became a reaction to the social political crisis events in Ukraine and proposed its own aesthetic alternative of understanding of the national essence.

The expressions of the post nonconformism are viewed by many masters not just as non-agreement with the commercialization of art but as "clear out" the relations between "globalism" and "local worldview", "national" and "international", basis for which is the emergence of the new historical and cultural senses. Such dichotomy could not be solved or eliminated by the mutual pene-

tration, synthesis or open opposition, when Ukraine is in the search of the self identification ways. The national in the art enters the dialogue with the global preferring contemporality but not the traditions. On the one side the national is subjected to farce in art works by Ukrainian masters, presenting it through the kitch motives; on the other side they make attempts to understand the national essence as suffered forms of denial of the Soviet thinking models and painful hope for the self affirmation of Ukraine in the family of the European cultures.

Represented in the monograph art works are united by the only and one intonation of artistic articulating despite the difference in origins, generations, stages and stylistics. In our understanding the intonation of forms makes possible to distinct artists when they have common attitude to the problem of the national as to super national, to the personal as to the collective, to the par as to the Universe, to the moral as to the general human. Our artists struggled for the right to the free unengaged creative work for all the 20th century. The price of the freedom was paid by the Soviet Solovki and Mordovia camps imprisonments, repressions and persecutions; the Russification, the veto for the national identity are the incomplete of the hell circles from which the nonconformism of Ukraine has risen not as a "high fashion" in art but worldview and physically suffered destiny of the Ukrainian nation.

ПОДЯКА

ОСОБЛИВА ПОДЯКА
Вікторові Хаматову
Тетяні та Борисові Гриньовим

ПОДЯКА ЗА ПІДТРИМКУ ВИДАННЯ
Олесі Авраменко
Олені Аккаш
Дмитрові Андрієвському
Олені Ануфрієвій
Ользі Архіповій
Гаяне Атаян
Ользі Балашовій
Оксані Баршиновій
Ірині Бахчанян
Стеллі Беньяміновій
Людмилі Березницькій
Вірі Бондаренко
Олексієві Борисову
Сергієві Браткову
Оксані Ваврик
Ніні Вайнштейн
Матвію Вайсбергу
Янові Васильєву
Олегові Введенському
Семенові Верніку
Глібові Вишеславському
Ігореві Воронову
Андрієві Гладкому

Олесі Говорун-Штраус
Вікторові Головльову
Євгенові Голубовському
Орестові Голубцю
Галині Городничевій
Олександрові Губарєву
Вікторові Гукайлу
Петрові Гулину
Олесеві Демку
Ользі Денисовій
Анатолієві Димчуку
Едуардові Димшицю
Володимирові Дишлюку
Олександрові Дубовику
Михайлові Дурану
Вікторові Єрьоменко
Олексієві Єсюніну
Олександрові Животкову
Юрієві Жигальову
Олексієві Зарецькому
Христині Звіринській
Юрієві Іванченку
Семенові Кантору
Леонідові Комському
Михайлові Кулівнику
Ірині Куліковій
Іванові Кушніру
Аліні Ламах
Анні Лимарєвій
Анні Лисик
Юлії Литвинець

Аллі Лобановій
Остапові Лозинському
Катерині Луньовій
Володимирові Макаренку
Ларисі та Марату Макоєвим
Миколі Малишку
Олегові Мальованому
Вікторові Маринюку
Ніні Матвєєвій
Галині та Аллі Мацкевич
Валентині Медведєвій
В'ячеславові Медвідю
Любомирові Медвідю
Володимирові Мельниченку
Богданові Мисюзі
Борисові Михайлову
родині Міньків
Євгенові Мухоіду
Володимирові Наумцю
Юрієві Небеснику
Володимирові Недранцю
Галині Неледві
Данилові Нікітіну
Євгенові Павлову
Дмитрові Паруті
Василеві Перевальському
Ользі Петровій
Андрієві Пічахчі
Андрієві Пучкову
Олексієві Роготченку
Ользі Романовій

Сергієві Савченку
Ніні Саєнко
Вікторові Сидоренку
Олегові Сидору-Гібелінді
Юлієві Синькевичу
Тиберієві Сільваші
Олесі Смирній
Дмитрові Смирному
Олесеві Солов'ю
Жаннеті Соловйовій
Антонові Соломусі
Сергієві Солонському
родині Степанових
Миколі Стороженку
Ірині Стрельниковій
Анні Сумар
Павлові Тайберу
Олександрові Томаху
Мирославові Трегубу
Тетяні Тумасян
Олександрові Федоруку
Ірині Флінті
Вікторові Хоменку
Ігореві Цишкевичу
Іванові Цюпку
Андрієві Чебикіну
Луїзі Черешкевич
Миколі Шкарапуті
Ользі Школьній
Миколі Штоку
Флоріанові Юр'єву

Арт-клубу «РодДом» (Харків)
Асоціації арт-галерей України
Аукціонному дому «Дукат»
Бібліотеці Київського національного університету
культури і мистецтв
Бібліотеці Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури
Галереї NT-art
Галереї VOVATANYA
Дирекції виставок Національної спілки художників України
Дніпропетровському художньому музею
Картинній галереї імені Г. Синиці
Львівській національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького
Музею Івана Гончара
Музею народної архітектури та побуту України
Музею Сергія Параджанова у Єревані
Музею сучасного мистецтва Одеси
Музею сучасного мистецтва України
Музею шістдесятництва у Києві
Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України
Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого
Національному художньому музею Республіки Білорусь
Національному художньому музею України
Одеському літературному музею
Одеському художньому музею
Харківській муніципальній галереї
Харківському художньому музею
Центральному державному архіву-музею літератури і мистецтва України
Центру Сучасного мистецтва «Совіарт»
PinchukArtCentre
Stedley Art Foundation

Зміст

Олександр ФЕДОРУК. Нонконформізм
як вибір мистецької свободи 7
Андрій ПУЧКОВ. Надсвітла темрява історико-культурної
емблематичності мистецтва: Три розмисли замість передмови 12
ПЕРЕДНЄ СЛОВО 19

ПРИРОДА 28
Термін та явище 31
Світовий нонконформізм 49

ДИНАМІКА 89
Від «розстріляного відродження» — до «відлиги» 91
Класичний нонконформізм 135
Розгерметизація класичного нонконформізму 155

ХРОНОЛОГІЯ 195
Протононконформізм 1926–1940-х і прояви «суворого стилю» 197
«Національна форма» та «сучасний стиль» 1960-х 229
«Стиль з половиною»: 1970-і — початок 1980-х 257
Палімпсест національного: 1980-і — початок 1990-х 277
Український постнонконформізм 301

ГЕОГРАФІЯ 321
Симультанність київської школи 323
Львівський модернізм та ужгородський традиціоналізм 377
Харківський конструктив і одеське порто-франко 411

ПІСЛЯСЛОВО 445

Тезаурус 449
The Centennial Of The Ukrainian Nonconformism 459

Наукове видання

Леся В'ячеславівна Смирна

СТОЛІТТЯ НОНКОНФОРМІЗМУ

в українському візуальному мистецтві

Українською мовою

Випусковий редактор — *І. Кулінський*

Верстання, обробка ілюстрацій, дизайн — *А. Шалигін*

Коректура — *І. Кулінський*

Фото на обкладинці — *Р. Петрук*

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua
01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК No 1186 від 29.12.2002

Виготовлено у друкарні «Видавництво "Фенікс"»
Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК No 271 від 07.12.2000

Леся Смирна — мистецтвознавець, керівник відділу
міжнародних наукових зв'язків та куратор міжнародних арт-проектів
Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник.
Лауреат конкурсу Літературно-наукового фонду імені Воляників-
Швабінських фундації Українського вільного університету (2016),
володарка Гранту Президента України для обдарованої молоді (2004),
премії імені Софії Темницької-Морачевської (2003),
стипендії видавництва «Смолоскип» (1996–2002).
Член Національної спілки художників України.
Сфера наукових інтересів: культура і мистецтво XX–XXI століть.
Авторка монографій: «Віктор Зарецький: Митець, рокований добою» (2006),
«Мистецький нонконформізм України в інтонаціях» (2017),
статей в українських і світових наукових виданнях.