

Академія  
мистецтв  
України

Інститут  
проблем  
сучасного  
мистецтва

 Modern  
Art  
Research  
Institute

ВХ[студіо]

Академія  
мистецтв  
України

Інститут  
проблем  
сучасного  
мистецтва

Віктор Сидоренко



# ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

ВІД АВАНГАРДНИХ ЗРУШЕНЬ ДО НОВІТНІХ СПРЯМУВАНЬ  
Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століття

Київ — 2008

УДК  
ББК С 34

С 34 Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. — К.: ВХ[студіо], 2008. — ... с.: іл.

ISBN ...

У виданні вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно розглянуто шлях, пройдений візуальним мистецтвом упродовж ХХ - початку ХХІ ст. Усебічно простудійовано явище авангарду початку ХХ ст., мистецько-культурні аспекти еволюції нонконформізму та візуальне мистецтво на перетині новітніх мистецьких парадигм. Монографію доповнено хронологією мистецьких подій. Розраховано на фахівців у галузі сучасного мистецтва, мистецтвознавців, культурологів, студентів відповідних вишів та широкий загал читачів.  
Бібліогр.: 288 поз.

For the first time the book analyzes the way of the visual arts of the 20th and 21st centuries in full complexity. The phenomenon of avant-garde art of the beginning of the 20th century, artistic and cultural aspects of nonconformist evolution and visual arts on the crossroads of the newest artistic paradigms are thoroughly and deeply studied. The monograph is supplemented with the chronology of artistic events. The research is proposed for the experts in art studies, art researchers, and scientists in the field of culture studies, university students and all readers, interested in arts.

ББК

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Інституту проблем сучасного мистецтва  
Академії мистецтв України

Рецензенти:

акад. АМУ, докт. мистецтвозн., проф. О. К. Федорук;  
чл.-кор. АМУ, докт. істор. наук, проф. В. М. Шейко;  
докт. мистецтвозн., проф. О. М. Голубець

© В. Сидоренко, 2008  
© ІПСМ АМУ, 2008  
© Дизайн ВХ[студіо], 2008  
ISBN ...

## ЗМІСТ

<i>Олександр ФЕДОРУК</i>	
Переднє слово .....	6
<b>ВСТУП</b> .....	8
Розділ перший	
<b>АВАНГАРД ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ</b> .....	16
Витоки авангарду в Україні .....	17
Авангард в епоху тоталітаризму .....	57
Розділ другий	
<b>МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ НОНКОНФОРМІЗМУ</b> .....	62
Нонконформізм у політичному контексті .....	63
Роль нонконформізму у збереженні засад вільної творчості .....	75
Українське мистецтво у світі .....	88
Розділ третій	
<b>ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ПЕРСПЕКТИВИ</b> .....	94
Самоідентифікація українського новітнього мистецького простору .....	95
Вектори розвитку мистецтва .....	114
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	141
<b>ЛІТЕРАТУРА</b> .....	146
<b>ХРОНОЛОГІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОДІЙ</b> .....	154
<b>ПОКАЖЧИК ІМЕН</b> .....	177

## ПЕРЕДНЕ СЛОВО

Спрімко увійшов в модерну образотворчість Віктор Сидоренко, приємно дивуючи новизною пошуків, невтомністю у прагненні спізнати неспізнане до нього і здати нездолане, теж до нього.

З властивою безкомпромісністю, прямою вийшов своїм індивідуальним шляхом разом з такими самими, як він, однодумцями-ровесниками, — йшов шляхом, що був ним самим для себе самого означений як новітні мистецькі спрямування.

Він, Сидоренко, увійшов у київське мистецьке середовище, зберігаючи пам'ять про свого вчителя Бориса Косарева (що навчив свого учня бути прямим, послідовним, безкомпромісним у творчому пориванні), — зберігаючи насамперед велику вдячну пам'ять про Харків початку і першої третини ХХ ст. з сестрами Синяковими, Шенбергом, Цапком, Єрмиловим, Хвильовим, Поліщуком, Семенком, Курбасом, Бойчуком, Седляром, Падалкою, глибоку пам'ять про Харків великої материкової культури.

Сидоренко, звиклий до масштабності мислення, — привчений для такої форми мистецького пізнання традиціями Єрмилова, Цапка, Косарева, — себе, однак, бачить у клітці колективного копірвання, і ця масштабність, якщо думати про тяглість мистецької ідеї в просторі, часі, теж була даниною його пам'яті харківським авангардовим зрушенням — отже, звиклий до творчого мислення в пострадянській дійсності, означаючи місцезнаходження самості в нинішньому часі, переймався Віктор Сидоренко суттєвою проблемою: ідентифікацією особи в соціумі.

Від живописних циклів «Цитохронізми», «Амнезія» художник перейшов межу до синтетичних поєднань духовної живописної матерії з інсталяцією та медіа, заявивши про народження «Жорен часу», де індивідуальне насильно скорене колективним інстинктивно з відчайдушною монотонністю, безнадійно і приречено, несло свій хрест: спокути? значення? сумнівів? безнадії? — кожен завжди має право на вибір і кожен по своєму «живається» з «Жорнами часу», які, однак, безмежно перемелюють, іншим не залишається нічого поза бажанням самореалізації або поза монотонною тяглістю спостереження, як у піщаному годиннику стає більше вільного простору... Синкретичний проект «Жорна часу» В. Сидоренка був доброзичливо сприйнятий у багатьох країнах світу, пройшовши етапи престижної презентації на 50-й Венеційській бієнале, і з історичної відстані сьогодні видно, що це виглядало як успішне випробування українського мистецтва на міжнародний контекст.

Потім прийшла черга на цикл «Аутентифікація» — психологічний за медіативними спостереженнями проект, де проблема людського в людині і соціумі викреслювала діаграму моральних зречень симптомів насильного репресивного втручання у закони природи і рівно ж насильного регулювання процесами її еволюції. Людське в людині опинилося перед небезпекою глобальної втрати своєї автономії й духовних пріоритетів. Ціннісні критерії людського зазнавали катастрофічної адаптації, поступово перетворюючись на механічну подобизну людського, але не людяного. Сміливий погляд

художника, розширюючи модерні мистецькі автодидакції, встановив шкалу небаченого досі візуального простору і гарантував інтернаціональну єдність та цілість... Поступово відкривався шлях до інсталяційних порухів думки, що знайшло яскравий рефлексуючий у середовищі міста вираз-логотип пам'яті про Казимира Малевича. Врешті, масштабно тривалий у часі проект «Левітація», де на порядку денному виступають питання ідентифікації особи в сучасному світі, де знову, як привид, зринає посттоталітарне більмо — снів, чи спогадів, чи реактивації давніх реакцій?

Художник Віктор Сидоренко здобув разом із своїми однодумцями міжнародне визнання входженнями на територію новітніх спрямувань. Його проекти примушують думати про сенс життя і задуматись над тим, хто є сьогодні Людина і якими нитками і чи пов'язана вона з колективною свідомістю. Життя Сидоренка — у мистецтві, і в мистецтві він вписав своє ім'я.

Творча доля академіка, віце-президента Академії мистецтв України Віктора Сидоренка пов'язана з процесами організації сучасного візуального мистецтва і мистецтвознавчої науки та критики. Як фундатор і керівник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ він вдумливо і ефективно прогнозує стан розвитку мистецтва і науки. В очолюваному ним Інституті здійснюються важливі мистецькі і наукові акції, професійно підготовлені науковці середніх і вищих ланок науки успішно виконують наукові дослідження, що пов'язані з практикою, класичними традиціями, і завойовують вдумливого читача новизною думки.

Не вперше Віктор Сидоренко взявся за перо: архівцям відомі його публікації про сучасне мистецтво.

Пропонована наукова монографія Віктора Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» позначена глибиною думки, новизною теоретичних суджень, актуальністю проблем, що узагальнюють шлях, пройдений візуальним мистецтвом.

Автор розглядає процес розвитку сучасного мистецтва в єдиному нерозривному зв'язку з традиціями авангарду, висвітлюючи широкий спектр ракурсів еволюції модерних новацій. Він не обминув явища нонконформізму в світлі історичних перипетій та змін, розкрив з властивим для нього серйозним методологічним підходом суть візуального мистецтва та його перспективу.

Не маю сумніву, що актуальна книга Віктора Сидоренка знайде свого читача і стане необхідною на шляху для тих, хто ставить перед собою питання і шукає відповіді, усвідомлюючи, що кардинальні зрушення у сфері культури і мистецтва можливі за умов, якщо дві ланки — практика і теорія — перебувають у логічній детермінації.

Книга репрезентує сучасний науковий погляд, і в цьому — її новизна та значення.

Академік **Олександр ФЕДУРК**

## ВСТУП

Історія українського мистецтва надзвичайно драматична і сповнена суперечливих колізій. На цю тему написано немало монографій, цікавих досліджень, зроблено безліч відкриттів. Ця книжка, хоч, здавалось би, і не є винятком, проте все ж має свої особливості.

З одного боку, читачеві подається інформація про зародження і розвиток сучасного мистецтва, його різновекторність і стильову диференціацію. З іншого, — автор є учасником багатьох сучасних мистецьких подій, а тому як художник має власний незаангажований погляд на теперішню добу і час, що деякою мірою дає можливість зрозуміти складне питання еволюції сучасного мистецтва, систематизувати його здобутки. Нині, коли старі естетичні критерії, продиктовані минулою епохою, втрачають свої орієнтири і витворюється інша реальність, відкривається широкий простір для вільного творення, коли не потрібно адаптуватися до усталених канонів та ідеологем.

Проте парадокс нашої доби полягає в тому, що офіційно сучасне мистецтво в Україні фактично лишається невизнаним і маловідомим. Воно існує, розвивається, але все ще чекає на дослідження, систематизацію і структуризацію. Більше того, наша держава ще не змогла позиціонувати себе в світі. Причини цього, вочевидь, криються не так у зовнішній, як у внутрішній ситуації. Адже деяким пострадянським країнам, наприклад Росії, вдалося створити систему інституцій сучасного мистецтва не тільки в центрах, а й у регіонах. І справа не лише у відсутності в Україні системи обміну інформацією (що теж надзвичайно важливо), а в небажанні держави підтримувати цей процес, що є перешкодою на шляху подолання комплексу периферійності сучасного мистецтва. І як наслідок — відчувається брак коштів, досвіду. За таких умов митцям досить складно реалізувати себе: маємо багато блискучих особистостей, але можливості побачити їх доробок значно обмежені. До того ж, все ще відсутня централізована система музеїв сучасного мистецтва, галерей, не функціонує справжній арт-ринок.

Що таке сучасне мистецтво, зокрема українське, які його перспективи і основні напрями? Цими питаннями цікавляться не лише вітчизняні митці, культурологи, мистецтвознавці, а й іноземні дослідники, куратори міжнародних виставок, які звернули свої погляди на Схід, зацікавившись пострадянським візуальним мистецтвом. Проте ми, на відміну від тієї ж Росії, а також Китаю, так і не змогли скористатися такою увагою, маючи величезний мистецький потенціал. За таких умов українці можуть заснувати хіба що власні мистецькі школи, як це зроблено у деяких східноєвропейських країнах.

Потребує певного пояснення дефініція «візуальне мистецтво», що використана у нашій книжці. Цей термін, хоч і стосується мистецької практики всього ХХ ст., в Україні набув іншого відтінку, і тут прийнято означувати ним період мистецтва останніх років минулого століття. До початку ХХ ст. можна було вважати актуальним термін «пластичні мистецтва», або «красні мистецтва» (російське — «изящные искусства») — образотворче мистецтво. Творчі пошуки першої третини ХХ ст. важко вписати у ці поняття. З погляду сьогодення можна стверджувати, що саме тоді відбувалися процеси, які дали підстави вжити термін, що виник значно пізніше: «візуальне мистецтво». У роки тоталітаризму офіційний шлях розвитку мистецтва заперечував розпочаті візуально-просторові експерименти. Проте тривалий час існував прихований, неофіційний рівень виявлення творчого мислення. Нині долаються межі усталених визначень, протиставляються різні стилі, а кожен художник на власний розсуд створює мистецькі концепції.

Візуальна культура загалом у сучасному суспільстві набуває особливої ваги. У час електронних масмедійних комунікацій, коли наростає швидкість трансляції тексту, а отже, зникає в просторі мовний бар'єр, візуальне, природно, переважає над вербальним.

Тривають дискусії і щодо самого означення терміна «сучасне мистецтво», яке має синонімічні відповідники «актуальне мистецтво», «contemporary art». Проте необхідно розрізнати ці поняття, оскільки існує принципова відмінність між ними. Під сучасним мистецтвом ми розуміємо мистецтво, створене нашими сучасниками. Це більш загальне поняття. «Актуальне мистецтво», «contemporary art» трактується як новітнє, експериментальне, пошукове мистецтво. З одного боку, актуальне мистецтво перетворилося на сферу, цікаву тільки для фахівців — мистецтвознавців, культурологів, істориків, а з іншого — воно значною мірою впливає на візуальне сприйняття доквілля, сприяє розвитку дизайну, реклами, моди, телебачення.

Ці різні дефініції об'єднують те, що вони уточнюють причетність мистецтва до соціально-культурологічної і громадської проблематики, змістовим складником якої є співзвучність нашому часові. «Сучасне мистецтво — це розпад застарілої парадигми і запис процесу цього розпаду. Розпад може бути жестом творення. І треба осмислено пройти через цей процес. Інакше не створиш нічого позитивного», — так, наприклад, сказав директор Центру сучасного мистецтва Юрій Онух в інтерв'ю Тарасові Прохаську [34].

Об'єктивне вивчення і дослідження сучасного мистецтва, втім, надто ускладнене через мінімальність часової історичної дистанції. Але для вільного орієнтування в сучасному візуальному просторі на часі важливо розглянути і проаналізувати основні тенденції сучасної культури, коли зароджуються нові стильові жанри із закодованим змістом, за допомогою телебачення, реклами, дизайну «оформляється» навколишнє середовище, а серед митців народжуються яскраві представники. Тому, аналізуючи роль мистецтва у нашому суспільстві, важливо виявляти також тенденції його розвитку в загальнокультурному контексті.

Сучасний митець експериментує з формою, використовуючи традиційні елементи або вносячи принципово нові. Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х спостерігаються, з одного боку, своєрідне відродження художніх знахідок першої третини ХХ ст., з іншого — активна адаптація втраченого в роки ізоляції від світу та пізнання найновіших мистецьких течій. Отже, культурологічні цикли розвитку мистецтва, яке, на мій погляд, доцільно окреслювати дефініцією «візуальне» (на початку і наприкінці ХХ ст., а також на рівні нонконформізму — всередині ХХ ст.), немовби замикаються, утворюючи єдине ціле.

Важливим є також те, що завдання сучасного мистецтва — виявляти потаємне у соціальних глибинах суспільства, подекуди відкривати приховане. Воно знищує, розкладає на складники, виставляє на посміховище, безжально пародіює. Художник сміливо занурюється у несвідоме людських мас і маніпулює здобутим матеріалом. Він може вийти за межі усталеної естетики і по-своєму трактувати художню вартість. Вдається йому це чи ні, мистецтво це чи блюзнірство, — згодом визначить лише час.

Якось художник В. Бажай в одній із розмов з журналістами наголосив, що експериментувати з творами мистецтва для нього означає просто спілкуватися з ними, сприймати мистецтво легко, невимушено, вступати в діалог з високою ідеєю мистецтва. А для цього досить лише відкрити свою підсвідомість міріадам ідей, котрі так і просяться до втілення. Водночас під означенням «експериментальне» Бажай розуміє також нетрадиційні й новаторські види мистецтва: наприклад, живопис може поєднуватися тут з перформансом, інсталяцією, відео-артом тощо.

Сучасне мистецтво невпинно розвивається, і це — звукові інсталяції, музичні перформанси, у яких електроакустичні ефекти розширюються з новими технологіями. Вже створюється оптичний живопис, де пензель і фарби замінено лазером, дифракційною решіткою, поляризаційною призмюю тощо. Згодом такі образи-картини проєктуються або подаються у вигляді переломлення і гри оптичних променів. Новітні технології в мистецтві надають безмежні можливості для творення. Згадати хоча б інтерактивність засобів мультимедіа, залучення глядача до творчого процесу. За останні роки мистецтво невпинно

завойовує глобальну мережу, розвивається електронна і комп'ютерна музика. Нет-арт, моб-арт, мобільне кіно — усе це нові різновиди медіамистецтва, що невпинно набирають потужних обертів.

Отже, художник — це завжди новатор. Він розуміє всесвіт як екзистенційний простір і змушує нас дивитися зовсім інакше на речі, що видавалися простою декорацією або були надто буденними. Візуальний образ докорінно змінено: він виражається через напис, знак, рисунок, кольорове рішення. Твір, природно, — щоразу відкриття. А відтак його сприйняття завжди різне.

Тоді виникає інша проблема — де ті критерії, за якими можна оцінити сучасний твір? Адже якість не означає досконалість форми, натомість він (твір) викликає безліч спогадів, алюзій, асоціацій, зв'язків. Зрештою, витворюється своєрідний естетичний досвід наших днів — такий собі кітч, пов'язаний із видовищними формами суспільного життя, з шоу, медіа, рок-музикою, рекламою, з іншими візуальними засобами.

Експериментаторам в усі часи було важко. Сучасне мистецтво часто «опальне» в пересічному сприйнятті, відчувається негатив громадської думки, консерватизм публіки, виникають навіть непорозуміння з владою. Через посягання на табу воно відтісняється, оскільки бажання показати щось заборонене не є загальноприйнятним. Саме тому сьогодні, як і понад сто років тому, коли була подібною ситуація оновлення культурних парадигм, говорять про кризу мистецтва.

Але є й інша домінанта сучасного мистецтва, що визначає його генетичний код, зв'язок поколінь. Йдеться про те, що культура, а тим більше сучасна, надзвичайно потужно закорінена в традиції. Візьмімо для прикладу такі країни, як Японія, Сінгапур, Корея та ін., де у художніх творах досить відчутні східні мотиви, елементи етнографізму. Те саме можна зауважити і про митців з країн Африки, Південної Америки. На наших теренах могутнім струменем для творчості є, зокрема, трипільська культура, у якій останнім часом шукають витоки багатьох художніх осягнень. Адже, до всього іншого, Україна за своєю геополітичною структурою перебуває на межі східного менталітету і західної орієнтації. А поет Бенедикт Лівшиць, який часто бував у маєтку Бурлюка в Черняхці — своєрідній лабораторії літературного і живописного експерименту, — надзвичайно тонко відчував близькість України до античного світу. 1933 року у мемуарах він напише: «Ветер с Евксинского понта налетает бураном, опрокидывает любкеровскую мифологию... прежде чем там, за елементами овидия, залечь окрыляющей волю мифологемой» [105].

Тому українські модерністи не могли не орієнтуватися на історичну класичну спадщину. У Давида Бурлюка це виявлялося у картині «Бочка Данаїд», у Всеволода Максимовича — близького друга Ф. Кричевського — в гігантських панно «Карнавал» і «Бенкет», у Олександри Екстер у сценічних малюнках до вистави «Фаміра Кіфаред», не кажучи вже про класичні студії київського і петербурзького вченого Тадея Зелінського, які вплинули на становлення його учнів Наталі Енман і Стефаниди Рудневої («Гептахор»), а також його послідовниці, засновниці експериментальної танцювальної школи Айседори Дункан, яка вибрала саме Київ під час свого турне у 1907—1908 рр. Не можна не згадати в цьому ряду і Георгія Лукомського — київського митця і літератора, прибічника українського бароко та неокласичного стилю в архітектурі, живопису, декоративному мистецтві.

І саме в цих особливостях, в яких розвивалася Україна, містяться приховані джерела майбутніх знахідок, багатьох явищ культурно-мистецького середовища. Сакральні символи ми знаходимо у Ганни Собачко-Шостака, Марії Примаченко, Петра Бевзи, у Тамари і Олександра Бабаків, Михайла Попова та Павла Макова, у Тетяни і Миколи Бахтових, Василя Бажая, Павла Ковача. Аналогічний перелік можна безкінечно продовжити, як безкінечним є світ минулого і сучасного.

Витоки сучасного мистецтва криються у різноманітних творчих пошуках, які інтенсивно відбувалися на початку 1920-х рр. Україна була в Європі своєрідним

експериментаторським центром, за висловом Валентини Маркаде, «колискою мистецької революції» [285], про що свідчать виставки вітчизняних митців на світових мистецьких майданчиках. Видатні майстри — Родченко, Татлін, Архипенко, Єрмилов, Малевич та ін. мали широкий простір для творчості, руйнували усталені мистецькі традиції. Так, у живопису і скульптурі футуристи захоплювалися передачею руху, динаміки, природних або створених людиною форм. Кубізм приділяв велику увагу перевазі концепції над художньою досконалістю, що було передумовою виникнення наприкінці століття напряму концептуалізму. Конструктивізм розглядав мистецтво за законами проектування, тому критикував зображувальну конкретику і традиції станкового живопису. Ще 1917 р. Віктор Шкловський у теоретичній праці «Мистецтво як метод» зазначав, що головною функцією мистецтва є розвінчання власного сприйняття, яке стає автоматичним. Цю думку невдовзі розвине Р. Якобсон, теоретично інтерпретуючи кубізм, який розглядав його як особливий випадок, в якому елементи можуть відокремлюватися. П. Мондріан узагалі використовував невелику палітру елементів живопису: чорні горизонтальні та вертикальні лінії, проекцію білого, чорного і сірого кольору, демонстрував комбінаційну нескінченність будь-якої системи за обмеженої кількості елементів живопису. Відокремлені елементи у нього різняться за внутрішніми зв'язками (свого часу це довели зі свого боку російські формалісти та Клод Леві-Строс, вивчаючи природу міфології).

Отже, мистецькі новації початку ХХ ст. опозиціонували зовнішній культурі, але також були природним і необхідним породженням останньої. Вони передбачили і загалом визначили на багато років уперед художньо-графічні досягнення візуального мистецтва. Але ми не знайдемо у тих пошуках готових рецептів і рішень, більше того — вони спонукають до складної і суперечливої творчості, до внутрішньої боротьби і власних одкровень.

К. Малевич проголошував: «Речі розвіялися, як дим, для нової культури і мистецтва, а мистецтво прямує до самоцілі — творчості, панування над формами натури» [243; с. 20]. Експерименти в поезії водночас здійснювали і його друзі В. Хлебніков та О. Кручоних, поеми яких артикулювали звернення до нікого, але загалом відображали власну мову.

До речі, в жилах В. Хлебнікова текла вірменська кров і кров запорожців. У дитинстві він кілька років провів в Україні. А в 1916—1920-х рр. гостював у Красній Полянці під Харковом в екстравагантних сестер-художниць Синякови, про яких я багато дізнався від мого вчителя Б. Косарева, що був з ними знайомий. В. Єрмилов розповідав Е. Лимонову про один епізод, що стосувався Хлебнікова. Якось Синякови та їх друзі гуляли на озері. Одна із сестер, в яку він був закоханий, заплила на човні досить далеко з одним із гостей. Через якийсь час біля човна з шумом несподівано виринув стурбований Хлебніков і почав навколо нього безмовно плавати, висловлюючи в такий спосіб свої почуття. А вже сучасний петербурзький поет і перекладач Михайло Яснов написав про цей час у віршах:

Как начинался русский футуризм?  
Вот Лиля Брик когда-то написала  
о сестрах Синяковых. Пять сестер —  
девицы эксцентричные — в хитонах,  
с распущенными вечно волосами  
гуляли по украинскому лесу,  
пугая всю округу... Пастернак  
влюблен был в Надю, а Давид Бурлюк —  
в Марию, в каждую из пятерых —  
поочередно — Хлебников, Асеев  
женился на Оксане... Так возник,  
как весело писала Лиля Брик,  
в их доме футуризм...

Скульптор О. Архипенко так означив свої експерименти в мистецтві: «Скульпто-живопис — це лише відродження зникаючої тенденції поєднати колір

і форму, — це скоріше новий вид мистецтва, породжений специфічним злиттям і поєднанням матеріалів, форм і кольорів» [5, с. 109]. Подібної точки зору дотримуються також сучасні митці, скажімо художники київської групи «Живописний заповідник» [129, с. 134], одеської — «Човен», львівської «Кум».

З початком авангардних пошуків домінує відхід від реальності (тобто зображувальної конкретики) у бік візуально-просторових рішень. У мистецькій сфері проникають фотографія і кінематограф, художники починають застосовувати новітні технічні засоби, залучати до процесу сприйняття часовий чинник тощо.

Мистецтво виходить на новий інтелектуальний рівень: митці вже не прагнуть імітувати і переосмислювати доквілля, а оперують знаками, символами. Так, О. Архипенко, працюючи у скульптурі, досягає органічного синтезу форми і кольору, особливої пластичної виразності ажурних порожнин. К. Малевич висуває оригінальну просторову концепцію своєрідного різновиду геометричного абстракціонізму — супрематизму. А. Петрицький, М. Андрієнко, О. Екстер, О. Хвостенко-Хвостов вносять у сценографію і театральний костюм новий, принципово відмінний від попередніх часів, образний код. В. Татлін збагачує архітектуру елементами абстрактної скульптури та кінетизму. Активну трансформацію традиційного художнього мислення спостерігаємо у творчості О. Богомазова, В. Бурлюка, В. Єрмилова та ін.

За подальших часів — з настанням сталінського тоталітаризму, із впровадженням соціалістичного реалізму це мистецтво було майже знищене; залишилися жеврїти маленькі вогники в Харкові, Києві, Одесі, Львові. Проте творення справжнього мистецтва продовжувалося. У 60-ті рр., у часи відлиги, знову заяснило полум'я вільного мистецтва. Шістдесятники привнесли в українську культуру свіжий струмінь новизни і пошуків. Дивовижним чином, якимось навіть містично відродилися мистецькі орієнтири фізично винищених авангардистів. Але й нове покоління художників потрапило під пресинг тоталітарної системи. Відійшовши в підпілля, вони перетворилися на антисоціальне явище, а слово «авангардист» стало «з легкої руки» М. Хрущова ледь не лайливим. Державної підтримки (насамперед фінансової) удостоювалося лише офіційне мистецтво, яке прославляло соціальні і культурні звершення радянського народу. Усі, хто не вписувався в прокрустове ложе соцреалізму, були витіснені на маргіналії історії. Опальні художники знищувалися фізично. Часто вони не витримували матеріальних труднощів або ідеологічного тиску і гинули в забутті. Однак неофіційне мистецтво розвивалося: воно витворювалося у майстернях і квартирах, де організовувалися підпільні виставки і салони, де виростало нове покоління талановитих митців. Згадаймо хоч би відому майстерню Івана Гончара в Києві, де збиралися інтелігенція, творча молодь, квартиру Карла Звіринського у Львові [72, с. 79], а також викладацьку діяльність Бориса Косарева та майстерню Василя Єрмилова у Харкові.

З початком політичної перебудови мистецька атмосфера докорінно змінилася. Розкутішими стали ставлення до форм і засобів пізнання дійсності, осягнення надбань попередників. Нині українське мистецтво збагачується за рахунок повернення із забуття доробку багатьох талановитих митців, передусім завдяки реабілітації і визнанню творчості нонконформістів та привернення уваги до творчості художників-емігрантів (О. Грищенко, В. Хмелюк, М. Андрієнко-Нечитайло — Франція, Я. Гніздовський, М. Бутович, С. Гординський, П. Капшученко — США тощо), що сприяє диференціації цінностей й окресленню нових культурно-мистецьких пріоритетів. Київ як одна з європейських столиць поступово стає центром вітчизняної культури і сучасного мистецтва. Інтегрувати українське мистецтво у міжнародне уможливають структури, які виникли завдяки різноманітним інституціям, спочатку здебільшого іноземним, таким як Фонд Сороса, Фонд Євразія, Інститут Гете, пізніше — ряду вітчизняних громадських організацій. Таким чином, зрушується інертність місцевої культури, набуває ваги у творчому середовищі раціональність. А тому відкривається широка дорога мистецтву, що витворює нові моделі майбутнього.

Щоправда, низка виставок, зініційованих в Україні Заходом, не перейшла в площину традиційності, як і подальша спорадична участь у великих міжнародних форумах: бієнале в Сан-Паулу, Йоганнесбурзі, Сіднеї, Венеції або Маніфеста чи Документа в Каселі. Відкривалися галереї, які з часом змінили інтерес, не маючи усталеної ринкової структури. На Заході така ситуація виключена хоч би через те, що існують різного роду донатори, спонсори, яких суспільство і держава зацікавлюють, і насамперед матеріально, у підтримці художніх проєктів. У нас лише зараз вимальовується, хоча і надто повільно, ринок мистецтва, формується інтерес до художніх творів. За цих умов необхідно інституювати сучасне мистецтво, створити національну школу, яка буде цікавою світовій спільноті, організовувати виставки, відкривати галереї і музеї. Але поки що слід визнати, що всім цим займаються лише поодинокі фахівці, які взяли на себе важкий тягар розвитку українського сучасного мистецтва, а багато в чому й проторювання перших шляхів виходу його на високий рівень.

Вирішення актуальних для українського мистецтва проблем збіглося зі знаменним для історії людства зламом тисячоліть, а тому значною мірою синхронізувалося з потребою певних теоретичних підсумків у контексті глобальних світових процесів розвитку культури.

Мета цього дослідження полягає в осмисленні комплексу явищ, які відбувалися в Україні у сфері візуального мистецтва ХХ — початку ХХІ ст., та засад формування його художньо-стильової диференціації. У процесі роботи над книжкою я прагнув вивчити здобутки світового й українського авангарду початку ХХ ст., дослідити трансформацію українського мистецтва часів тоталітаризму; виокремити роль художників-нонконформістів у відстоюванні і збереженні засад вільної творчості; проаналізувати візуальне мистецтво в «перехідний період» другої половини 1980-х — початку 1990-х рр.; з'ясувати основні тенденції і напрями розвитку сучасного візуального мистецтва в Україні у роки незалежності; здійснити порівняльний аналіз українського та західного мистецтва; окреслити творчі можливості репрезентації сучасного українського візуального мистецтва на світових мистецьких форумах.

Вивчення культурних і мистецьких явищ, що відбувалися упродовж минулого надзвичайно бурхливого, трагічного і суперечливого у своїй основі ХХ ст., передбачає насамперед подолання багатьох стереотипів. Формування сучасних форм візуального мистецтва дає підґрунтя для широкого творчого культурологічного дискурсу стосовно можливих тенденцій розвитку українського мистецтва у найближчі десятиліття в загальносвітовому контексті. Дослідження ґрунтується на новітніх поглядах і концепціях епохи посттоталітаризму. Воно могло бути здійснене лише в сучасних умовах поступового виявлення й утвердження інтересів України на світовому рівні.

У цьому сенсі цілком закономірним є те, що в полі зору перебували переважно нові літературні джерела, монографії і публікації в періодичних виданнях 1990-х рр. — початку ХХІ ст.: праці Ж. Бодріяра, Б. Оліві, О. Голубця, В. Маніна, О. Морозова, В. Розумного, Д. Сарабьянова, Н. Степанян, А. Стригальова, В. Турчина, О. Федорука, О. Якимовича, Р. Яціва та ін. Стали в нагоді статті у каталогах, які супроводжували демонстрацію за кордоном кращих зразків українського авангарду початку ХХ ст. Їхні автори (Н. Асєєва, В. Бадяк, Ю. Бірюльов, І. Бондар-Терещенко, Д. Горбачов, І. Горбачова, Л. Ковальська, О. Сидор-Гібелінда, Г. Склярєнко та ін.) послідовно реалізують надзвичайно важливу й актуальну мету: утвердження й реабілітацію самого поняття українського авангарду, повернення українській історії низки забутих імен та оприлюднення фактів реальних історичних мистецько-культурних процесів.

Особливе зацікавлення викликали праці 1990-х — початку 2000-х рр. (В. Бадяк, В. Бурлака, О. Голубець, Л. Ковальська, В. Личковах, О. Соловійов та ін.), які демонструють новий, глибоко аналітичний погляд на проблеми входження та існування мистецтва в умовах тоталітарного режиму.

Важливе джерело становлять публікації, які вийшли в Європі та США в середовищі української еміграції. Окремі монографії і статті містять надзвичайно

цінний матеріал, спогади очевидців давніх подій та їх незаангажовані думки, історичні факти та забуті імена художників, мистецтвознавців, діячів культури і мистецтва. Вони повертають із забуття доробок творців, які свого часу змушені були емігрувати (Д. Зельська-Даревич, М. Мудрак, Д. Нітчан, С. Гординський, Б. Певний, О. Федорук).

Велику цінність мають статті вітчизняних авторів (Т. Павлова, Г. Ілюшина, О. Клименко, О. Лосик, Н. Пригодич, О. Роготченко, В. Бурлака, О. Соловійов, О. Титаренко та ін.), надруковані в періодичних виданнях в останні роки. Вони присвячені найновішим явищам і тенденціям розвитку українського мистецтва, подіям авангардного характеру, які здебільшого є надто складними для сприйняття не лише пересічним глядачем, а й фахівцями, художниками, мистецтвознавцями. Прикметною їх ознакою є сміливий, дискусійний характер. Вони дають змогу детально проаналізувати візуальне мистецтво, порівнюючи його із загальносвітовими процесами ХХ — початку ХХІ ст. Використання матеріалів як вітчизняних, так і зарубіжних авторів дало можливість виявити певні аналогії та здійснити узагальнення.

Своєрідною методологічною основою дослідження стали праці відомих культурологів-мистецтвознавців: Х. Ортега-і-Гасета, О. Шила, І. Дзюби, Ю. Павленка, М. Поповича, В. Шейка та ін. Вони доповнюються фундаментальними виданнями з питань еволюції сучасного візуального мистецтва, різних його видів і жанрів. Особливу цінність становлять збірники документів, у яких йдеться про культуру та мистецтво.

Вивчення літературних джерел доповнювалося аналізом результатів безпосередньої участі автора у мистецьких та культурних вітчизняних і закордонних процесах, спілкування з кількома поколіннями художників, культурологів і мистецтвознавців — свідками та учасниками подій: В. Бажаєм, А. Бокотеєм, С. Братковим, В. Гонтаровим, Ф. Гуменюком, В. Даниленком, О. Дубовиком, К. Звіринським, Б. Косарєвим, О. Клименком, П. Маковим, М. Малишом, В. Маринюком, І. Марчуком, Л. Медведєм, О. Миловзоровим, Е. Миськом, Б. Михайловичем, Ю. Онухом, Г. Островським, В. Раєвським, О. Роготченком, Р. Романишином, А. Савадовим, О. Соловійовим, М. Стороженком, О. Федоруком, В. Цюпком, А. Чебикінім, В. Чепеликом, М. Шимчуком та багатьма іншими.

Значну роль у формуванні моїх поглядів на процеси розвитку сучасного мистецтва відіграв власний досвід, багатолітня творча праця, перебування в основних осередках актуальних мистецьких подій, організація численних мистецьких виставкових проєктів всеукраїнського масштабу. Допомогла й обізнаність з багатьма всеукраїнськими і міжнародними акціями, симпозиумами і виставками сучасного мистецтва, зокрема Венеційськими бієнале, а також участь у підготовці ідеї та реалізації проєктів візуального мистецтва, участь у 50-й та 52-й Бієнале у Венеції (2003, 2007), а також у музеях Гельсінкі (Фінляндія), Денвера і Цинцинаті (США), Магдебурга (Німеччина), Утрехта (Голландія), Ліля, Тулузи, Парижа (Франція) та ін.

Порушені в дослідженні питання зумовили потребу виходу за межі специфічних мистецтвознавчих проблем. Кардинальні зміни у сфері культури і мистецтва виявляють помітний і нерозривний зв'язок з політичними, соціологічними і демографічними катаклізмами, із суперечливими колізіями.

Водночас з'ясовується очевидність значення деяких новітніх парадигм і гіпотез для подальшого здійснення наукових пошуків. Триває переосмислення історичного підґрунтя, заповнення «білих плям» історії. Відбуваються активна переоцінка і диференціація цінностей, окреслення нових пріоритетів. Отже, проблеми культури і мистецтва, духовності і моралі сьогоденні, коли вони позбулися ідеологічного пресингу, але водночас і суттєвої підтримки та теоретичної бази функціонування, набувають особливої актуальності.



## АВАНГАРД ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ

### Витоки авангарду в Україні

Досвід існування цивілізації свідчить, що на зламі століть настають значні суспільні зрушення, наростають бурхливі події, напруження і катаклізми. У цьому сенсі початок ХХ ст. в Європі, яка на той час все ще залишалася одним із центрів найвищих здобутків людської спільноти, не випадково позначений низкою суперечливих явищ. З одного боку, маємо нагоду спостерігати грандіозний прорив у науково-технічній сфері, у розумінні навколишнього світу, невинний потік винахідництва, відкриттів, які принципово змінили світогляд і спосіб життя людства. Динаміка подій, які вплинули на всі сфери буття, в тому числі й на розвиток культури і мистецтва, набуває прискореного розвитку.

З іншого боку, розвиток науково-технічного прогресу лише підштовхнув людство до переорієнтації естетичних і морально-етичних



Казимир Малевич.  
Квіткарка.  
1903. 80х100 см.

цінностей, до місця людини в природі і суспільстві. Ейфорія здобутків і надії на активний поступ надто швидко змінилися емоційним надломом і важкими потрясіннями. Досягнення цивілізації призвели до зворотного ефекту — їх широкого використання та випробування під час жорстоких боїв Першої світової війни. Тому не випадково ХХ ст. ознаменувалося в історії людства посиленням зв'язком мистецтва з політикою, коли модерністські течії розглядаються лише крізь призму різноманітних реакцій, крізь посилені спротив і негативізм.

Автори більшості теоретичних концепцій намагалися втілити їх на практиці. Одні використовували для цього психоаналітичний критицизм і, спрямувавши увагу на суб'єктивний вплив, визначали наміри митця. Інші творили соціальну історію мистецтва, в якій важливе місце відводилося політичному, соціальному й економічному контекстам. Структуралістський пошук передбачав не формальний підхід до розгляду роботи (тобто як саме вона створена), а її тлумачення. І нарешті — постструктуралістська модель критицизму розгорталася у напрямі не лише визначення сенсу твору, а й його оцінювання як мистецького явища.

Цими чотирма методами дослідження, які виникли на початку ХХ ст., послуговуються і до сьогодні, розглядаючи ті чи інші мистецькі явища (звичайно, сучасна історія мистецтва використовує також різноманітні критичні моделі, такі як формалізм, структурна семіотика, фемінізм тощо).

Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. у мистецькій сфері — це закінчення епохи Бекліна і Ходлера, натуралістів, позитивістів, орієнталістів, академічного живопису. На небосхилі з'являються Майоль, Лембрук, Матісс, Мунк, експресивно-романтичний Бурдель. У Німеччині 1904 р. виставляються твори Сезанна, Гогена і Ван Гога. Під впливом цих художників у Дрездені виникає товариство, зніційоване Е. Кірхнером, Е. Хеккелем, Ф. Блейлем, учасники якого вирішили покінчити з усіма офіційно визнаними напрямками. На паризькій виставці 1886 р. вперше заговорили про неоімпресіонізм в особі Сера, Сіньяка, Піссаро. Хоча два роки тому на виставці у Салоні Незалежних всіх вразила художня манера Сера. Дрібні мазки основних кольорів зливалися на полотні з крапками чистого кольору. Така барвіста мозаїка кольорових крапок дістала назву пуантилізму, течія, яка в українському мистецтві виявилася більш як п'ятдесят років по тому у творчості буковинця Петра Мегика, який згодом замешкав у Варшаві та у США, видавав журнал «Нотатки з мистецтва», очолював з 1952 р. новозасновану Студію мистецтва у Філадельфії.

Минуле століття окреслене ще й іншим напрямом, який визначив розвиток усіх гу-

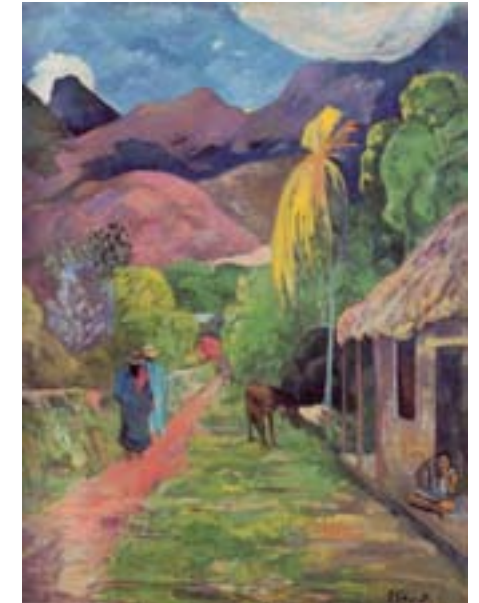


Давид Бурлюк. Жінки

манітарних сфер, включаючи філософію, соціологію, лінгвістику і літературознавство. Йдеться про психоаналіз Зигмунда Фрейда. Ця теорія не оминула мистецтво і збагатила мистецький словник такими поняттями, як сублімація, фетишизм, пригнічення, критичний погляд тощо. 1900 року, після того, як побачив світ трактат Фрейда «Інтерпретація сновидінь», у Відні відбувається піднесення експресивного мистецтва Густава Клімта, Егона Шіля та Оскара Кокошки, які у своїй творчості використовують психоаналіз. Загалом художники почали більше працювати над суб'єктивністю і сексуальністю, виявляли привабливість у буденних речах, звертали увагу на кризу внутрішнього «я».

Інтерпретація науки про підсвідоме З. Фрейда переплелася з модернізмом. Психоаналіз і модерністське мистецтво об'єднувалися кількома ідеями — захоплення витоками мрій і фантазій, починаючи з примітивних часів. Візьмомо для прикладу дадаїзм, наприклад, який обґрунтував безформність творчого вираження, оскільки воно зароджується у підсвідомості. 1922 року видатний теоретик дадаїзму Андре Бретон за допомогою психоаналізу опрацював естетичну теорію нової течії — сюрреалізму. Сюрреалісти прагнули відобразити підсвідому дію розуму, що виявлялася в інтуїтивних порухах, снах, галюцинаціях. У «Маніфесті сюрреалізму 1924 року» Бретон писав: «Сюрреалізм. Чистий психічний автоматизм, що має на меті виразити, або усно, або письмово, або іншим способом, реальне функціонування думки. Диктування думки поза всяким контролем з боку розуму, поза усілякими естетичними чи моральними порухами... Сюрреалізм ґрунтується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм... Він намагається назавжди порушити всі інші психічні механізми і зайняти їх місце під час вирішення головних проблем життя».

На початку ХХ ст., у період війн і революцій, зароджується у світовій практиці авангард, що ніс у собі емоційний заряд несприйняття старих форм відображення дійсності. Один із представників цього напрямку Казимир Малевич прагнув революційно відійти від реалій і створити власний ірраціональний світ суб'єктивних образів. Авангард був у цілому спрямований на формування нової свідомості мас. Естетична революція таким чином руйнувала зашкарублість суспільних поглядів і стереотипів. Художники (деякі з яких, до речі, брали участь у Першій світовій війні, наприклад О. Кокошка, П. Клеє, В. Стшемінський, а талановиті німецькі художники Франц Марк, Аугуст Маке загинули на фронтах) не оспівували красу і таємничість світу, навпаки, вводили через образи грубу матеріальність життя, вносячи хаотичні ритми сучасного міста, романтизуючи вулицю.



Поль Гоген.  
Вулиця на Таїті



Оскар Кокошка.  
Буревій. 187х221 см.

Ще наприкінці XIX ст. Ф. Ніцше закликав переосмислити у творчості сутність людини і культурної цивілізації. У його інтерпретації набули поширення ірраціоналізм і агностицизм. Типології культури присвячене перше його дослідження «Народження трагедії із духу музики» (1872), де бере початок ідея про буття як стихійне становлення, що потім буде розвинута у вченні про «волю до влади», положення «апріорі волі». Теоретичні пошуки в мистецтві представників модерністських і постмодерністських течій значною мірою ґрунтувалися на теорії А. Шопенгауера. Австрійський художник і письменник-експресіоніст О. Кокошка виставляв твори разом з модерністами, що тяжіли до Густава Клімта, викладача Віденської школи мистецтв і ремесел. Перебуваючи в Берліні, він познайомився з В. Кандинським і зближився з експресіоністичною групою «Штурм». А вже значно пізніше, 1937 р., його картини фігурували на відомій виставці «Дегенеративне мистецтво», що її організували нацисти. На цій саме виставці було репрезентовано також картини іншого митця — швейцарського художника і графіка Пауля Клеє, який завжди залишався під впливом психоаналітики Фрейда, написав надзвичайно багато художніх творів. Його аналітичні щоденники і листування порівнюють з трактатами Леонардо да Вінчі. Він вчився разом з В. Кандинським в Академії образотворчих мистецтв у Мюнхені, входив до створеної останнім разом з Францем Марком, Аугустом Маке, Давидом Бурлюком, композитором і художником Арнольдом Шенбергом експресіоністичної групи «Синій вершник», був знайомий з Гансом Арпом, Робером Делоне, Райнером Марія Рільке.

Примітивізм побутових речей, на що звернув увагу Фрейд, привабив багатьох митців, які утворили цілий напрям в авангардному мистецтві. Деякі митці своєрідно поєднували примітивізм з природою, як Поль Гоген, інші — зосереджувалися на формальному перегляді західних стереотипів і шукали зразки й мотиви на африканському континенті, як, скажімо, Пабло Пікассо або Анрі Матісс.

В Україні Д. Бурлюк, наприклад, наснажувався творами місцевих наївних художників (Петро Коваленко), картинами народних майстрів із зображенням популярного образу Козака Мамаю, анонімними парсунами XVIII ст. Мотиви примітивізму трапляються у таких українських майстрів, як Микола Касперович («Голова дівчинки»), Іван Падалка («Фотограф»), Василь Седляр («У школі лікбезу»), згодом у Костянтина Єлеви («Голос робітника»), Семена Йоффе («У тирі»).

Німецький психоаналітик, який займався також історією мистецтва, Ганс Прінцхорн організував 1922 р. виставку розумово хворих, розглядаючи їх мистецтво крізь призму розосередження свідомості з точки зору експресивного примітивістського авангарду. Ці ідеї мали великий вплив на багатьох митців, серед яких Пауль Клеє (нині існує Центр Пауля Клеє в Берні), Макс Ернст, згодом Жак Дюбюффе. Психоаналіз допомагав митцям вивчати проекцію відокремлених наказів чи шизофренічних образів як симптом розумового порушення. Безперечно, що в сучасному модерністському мистецтві ми можемо визначити паралелі з напрямом психоаналізу початку XX ст.

Абстрактному мистецтву передували кубізм, засновниками якого прийнято вважати Жоржа Брака і Пабло Пікассо. Вони намагалися за прикладом Поля Сезанна відтворити на поверхні полотна об'ємну структуру, використовували підкреслено геометричні умовні форми, розкладали реальні об'єкти на стереометричні примітиви. Сам термін з'явився після того, як критик Луї Восель кубічними химерами назвав нові роботи Брака. І вже 1911 р. разом з Браком Пікассо, який проголосив, що світ треба відтворювати не таким, яким його бачить митець, а яким мислить, серйозно трансформує стиль примітивізму і починає розвивати аналітичний кубізм. Митці прагнуть розкривати внутрішню структуру і сутність речей, вивчати вимоги сучасності, «константу буття», певним чином вибудовуючи її. А вже наступного року зароджується нове відгалуження: синтетичний кубізм. Стають відомими роботи Пікассо, зокрема «Авіньйонські дівчата» та «Гітара», а також твори Хуана Гріса, Фернана Леже та Марселя Дюшана.

Творчість Пікассо початку XX ст. репрезентує, наприклад, ключовий момент в історії скульптури, надавши простору нового сенсу. (Раніше скульптура не мала зв'язку з довкіллям і була нейтральною до нього.) Досліджуючи африканське мистецтво, він довів, що західна скульптура паралізована жахом поглинення об'єктів реальним простором, відірвана від світу ілюзорною реальністю. Пікассо вдалося перетворити простір на скульптурний матеріал. Частина його «Гітари» — це віртуальна маса, нематеріальну зовнішню поверхню якої ми не бачимо, але інтуїтивно відчуваємо.

Отже, французькі фовісти, італійські футуристи, німецькі експресіоністи переглядають своє ставлення до кольору і малюнка, двома



Семен Йоффе.  
У тирі. 1932.  
П., о., 200х150 см.  
Київ, НХМУ

роками пізніше (1907 р.) кубізм звільняє живопис від розповідності і чуттєвості, абстракціонізм — від предметності, футуризм вносить дух нігілізму і агресії. Отже, стан мистецтва на початку ХХ ст. можна вважати естетичною революцією.

До Америки теж доходили європейські мистецькі віяння, трансформуючись на місцевому ґрунті. Спочатку найбільше цінувалося наслідування французькому імпресіонізму. Група художників, серед яких Р. Хенрі, В. Дж. Глекенс, Джон Слоун, Ернест Лоусон та ін., кинула виклик заскорозлим догмам. За пристрасть до зображення звалища та інших прозаїчних предметів їх назвали школою «відра для сміття». На «Арморі-шоу» (Armory Show) 1913 р. вже виставлялися твори художників, які належали до різних напрямів. Деякі митці досліджували можливості кольорової і формальної абстракції, інші залишилися вірними реалістичній традиції. Елементи реалізму, кубізму, експресіонізму та інших течій європейського мистецтва поєднували художники Джорджія О'Кіфф, Чарльз Демут, Лайонел Фейнінгер, Джон Мерін, Марсден Хартлі.

Західноєвропейські стилі та напрями не могли не визначати характер еволюційного поступу і в Україні, західні землі якої, а також Закарпаття, Буковина і частина Поділля, входили до складу Австро-Угорщини. Але українське мистецтво першої третини ХХ ст. розвивалося у складних суперечливих умовах. З одного боку, Україна дедалі тісніше та глибше включається у загальносвітовий культурний процес, а з іншого — у воєнних та суспільно-політичних колізіях відбувається злам фундаментальних засад національного буття, знищуються витвори культури та їхні носії — як творці матеріального добробуту, так і представники духовної сфери: митці, вчені, педагоги, релігійні діячі тощо. ХХ століття є своєрідним «коливанням маятника» від усебічного розвитку культури доби національного відродження першої третини століття — до занепаду, виродження, асиміляційних процесів. Українська культура загалом — це свідчення того, що народ, незважаючи на скрутні обставини існування, тяжів до збереження історичної пам'яті, власної мови, мистецьких надбань минулого, до витворення нових цінностей, які б акумулювали неповторний образ світу.

Закладалося підґрунтя подальшого розвитку мистецтва, національно-культурного відродження, що набуває дедалі більшого значення в сучасних умовах. Період 1905—1914 рр. був добою загального зростання художньої майстерності, плідного завершення творчої діяльності таких корифеїв національної культури, як І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Лисенко, І. Труш, О. Мурашко, С. Васильківський, С. Світославський, О. Сластюн.

У літературі з'являються нові жанрові різновиди — візії, студії, акварелі, ескізи та різноманітні стильові форми — від експресіонізму, імпресіонізму до символізму і неонатуралізму. Ще в 1890-ті Ольга Кобилянська започаткувала в українській літературі неоромантично-символістську стилістику, яка вирізнялася потужним романтичним ідеалом і психологізмом. Письменниця вибудувала власну філософію, в основі якої імпресіоністичне нюансування людських почуттів і думок («Царівна», «Valse melancholique», «Він і вона»). Творчість М. Коцюбинського сприяла засвоєнню психоаналітичного письма, самоаналізу, об'єктивації відчуження. Поряд з імпресіоністичною манерою і спробою творення новітнього со-

ціального роману-міфу він увів в літературу екзистенціальну проблематику, теми естетизму, масової людини, міщанства, до яких звертатимуться майстри слова у подальші часи. Стилістична манера В. Стефаника містила ескізність і фрагментарність, де переплітаються метафоричні ключі-символи на тлі буденної мови, що створює модерну образність. Міцніла нова генерація митців: видатних письменників В. Винниченка, Г. Чупринки, Л. Мартовича, Олександра Олеся; композиторів М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка; художників М. Самокиша, О. Мурашка, Г. Нарбута та ін. Постійні творчі зв'язки єднали в культурному сенсі політично та економічно розірвані Схід і Захід України.

Нові мистецькі течії, тяжіння до пошуків форми, характерні в цілому для початку ХХ ст., виявлялися в Україні у специфічних формах, пов'язаних з вивченням та застосуванням фольклорних традицій. Становлення мистецьких угруповань, які конкурували між собою, було передумовою вільного творчого розвитку, плюралізму стилів і течій, без якого немає плідного художнього розвою. Дедалі чіткіше окреслюються дві орієнтації: перша на збереження національно-культурної ідентичності (народницька теорія), друга на загальноєвропейський культурний процес та його універсалізм (теорії європеїзації, космополітизму, модернізму).

Таким чином, уже з початку ХХ ст. розвивається низка галузей української науки і культури, багатовимірною виявляється діяльність науковців, митців і публіцистів, які усвідомлюють свою національну належність, прихильників вільного розвитку українства в усіх напрямках культурної роботи. Свідоме витворення власних культурних форм, індивідуально неповторний зміст творчості виникли лише тоді, коли настала можливість не тільки чинити опір денационалізації життя, а й висувати завдання пошуку власних шляхів у науці, освіті, мистецтві, політиці, що і було, по суті, вимогою українізації суспільно-культурних процесів. Ідеями національного відродження пройняті наукові та публіцистичні твори І. Франка, М. Грушевського, В. Винниченка, М. Хвильового.

Витворилася концепція елітарного характеру культури, еліти як носія і єдино можливого творця національного мистецтва. У світовій практиці думка про обстоювання елітаризму була надзвичайно популярною. Естетична автономія була ще визначена за доби Імануїла Канта, який обстоював ідею незацікавленості у мистецтві. Ця філософська доктрина визначила розвиток європейського модернізму, починаючи з ХІХ ст. В Україні подібна теза також набула значного поширення. Митці, розгублені перед соціальною стихією, зображали «прийдешнього хама», котрий по-варварському стирає з лиця землі все нагромаджене історією. Лунали заяви про те, що «владарювання пролетаря» розтопче Сікстинську мадонну (Б. Лепкий), знищить культурні надбання людства (А. Товкачевський).

Попри всі суспільні колізії в Україні завдяки вільним мистецько-культурним зв'язкам зі світовою спільнотою створювалися передумови для розвитку мистецького життя. Українське модерне мистецтво розвивалося, природно, в межах європейських рухів, хоча мало власні риси й орієнтації. Ще 1875 р. у Києві одним з основних художніх центрів стала рисувальна школа М. Мурашка. Обізнаність

з тогочасним європейським мистецтвом у Мюнхені та Парижі розширювало напрями цієї школи.

У Львові 1898 р. під головуванням художника імпресіоністичного спрямування І. Труша виникає Товариство для розвитку руської штуки, згодом, 1905 р. — Товариство прихильників української літератури і штуки, метою яких було популяризація мистецтва й надання матеріальної і моральної підтримки українським митцям. Активізує діяльність очолювані М. Грушевським Наукове товариство імені Шевченка у Львові та згодом Українське наукове товариство у Києві, що сприяють відродженню національного мистецтва і виховують цілу плеяду талановитих митців, серед яких був і М. Бойчук.

Формування неонародницької та модерністської течій пов'язувалося з питаннями про шляхи і напрями національно-культурного самовизначення. Це надавало особливого драматизму полеміці і деклараціям, з'ясуванню їх відмінності та ідеологічного спрямування, сприяло розгортанню двох основних типів ідеології (модернізм і народництво), формуючи нове коло культурологічних понять і концепцій, спонукало до розгортання дискусій, появи творчих угруповань і партій. Значущість і національно-культурна закоріненість народницької теорії, рівень її популярності й розробленості в минулому позначилися на трансформації інтенцій та форм раннього українського модернізму, у свою чергу модерністська критика спонукала до внутрішньої переорієнтації та еволюції народництва, яке значно модернізувалося. Слід особливо наголосити на тому, що розвиток різноманітних художніх стилів і напрямів в Україні відбувався загалом у загальноєвропейських формах, хоча не збігався з Європою за часовими параметрами.

Західноукраїнські митці навчалися у мистецьких закладах Польщі, Німеччини, Франції, Австрії, Італії. Вони органічно сприймали нову систему відображення навколишнього світу, зумовлену тенденціями імпресіонізму та постімпресіонізму. Іван Труш, художник, літератор, критик, культурно-громадський діяч, видавець журналу «Артистичний вісник», навчався разом з киянином Миколою Бурачком та іншими художниками у Краківській академії красних мистецтв, до речі, в українського пейзажиста і видатного імпресіоніста Яна Станіславського. У цій самій академії, де культивувалися нові художні явища, вчилися О. Новаківський, О. Курилас, А. Манастирський, М. Федюк. У Відні Олена Кульчицька опанувала не лише малярство, а й різноманітні графічні техніки, емаль, скульптуру. Виражник імпресіоністичного методу Модест Сосенко продовжував навчання у Мюнхені та Парижі, займався монументальним і станковим живописом, копіював А. Дюрера та фра Беато Анжеліко, звертався до української ікони XV–XVI ст. Пластичні засоби мистецтва вивчав у Мюнхені й Парижі Адальберт Ерделі, який використовував колористичну гармонію, святкову декоративність та підкреслену розкутість, властиві творчості імпресіоністів і постімпресіоністів [94; 137].

Вибух Першої світової війни перервав еволюційний розвиток, поглибив існуючі суперечності в українській культурі та спричинив нові, не менш трагічні. Українці, які проживали по обидва боки кордону у складі Російської та Австро-Угорської імперій, були втягнені у страхотливий колообіг військових дій, протиріччя революції та громадянської війни. Так, парадоксальним чином світова війна, розриваючи стійкі культурні контакти, ламаючи українські

культурні заклади й осередки, одночасно закладала умови нового культурного піднесення, стимулювала зростання національної свідомості. У Києві створюється Центральна Рада під головуванням М. Грушевського, у Харкові проголошується Українська радянська республіка. Зрадницьки знищуються паростки української самостійності: трагедія Крут та кривавий похід на Київ у лютому 1918 р. більшовицьких військ під командуванням М. Муравйова. Гетьман П. Скоропадський, спираючись на підтримку німецької армії, намагається захопити владу, але згодом проти нього повстає Директорія під головуванням В. Винниченка, а 1920 р. — С. Петлюри. А далі — історична подія виняткової значущості — короткотривалий союз УНР і ЗУНР. Розірвана на шматки нація поступово самоусвідомлювала себе єдиним українським народом.

Висока напруга і небувала динаміка емоцій не могли не знайти свого відображення у сфері культури і мистецтва. Після Першої світової війни побачила світ праця швейцарського дослідника Г. Вельфліна, який свого часу висунув принцип «історія мистецтва без імен» («Основні поняття історії мистецтва», 1915). Мистецькі підходи Вельфліна формувалися, у свою чергу, під впливом «аналітичної психології» швейцарського вченого К. Юнга, який обґрунтував наявність у психіці людини не лише індивідуального підсвідомого, а й глибшої сфери — колективного підсвідомого як віддзеркалення досвіду минулих поколінь, що містить першообрази — так звані архетипи.

В елітарних верствах усього європейського суспільства різноманітні теорії спричинили своєрідний ефект — певний катаклізм і феномен духовно-мистецького рівня, визначили пріоритетний вектор художнього процесу. Згодом він був окреслений загальним поняттям «авангарду», який вміщував різні течії, такі як кубізм, експресіонізм, конструктивізм і т. ін.

Авангард, який швидко охопив усю Європу, не міг оминати України. Модерне мистецтво прагнуло великих площин і простору. Афішувався епатаж, безапеляційне заперечення традицій. Олена Кашуба у статті «Роздуми з приводу “феномена” українського авангарду» зазначає: «Ренато Поджолі у книзі “Теорія авангарду” (1968) визначив такі риси авангарду, як активізм (любов до дії, динамізм), антагонізм (опозиція до історичного та мистецького порядку, анти-традиціоналізм), нігілізм (деструктивність та інфантилізм)<sup>1</sup>. У такому ж самому сенсі, але в ширшому спектрі, виділяє риси авангарду Мечислав Порембський. Він визначає десять ознак: войовничість (активність), безкомпромісність, елітаризм і виникаюча з цього інша позиція — дистанція перед сучасністю, розрив з традиціями, поліцентризм, інтердисциплінарність, програмність, дух бунту та утопізм<sup>2</sup>. Синонімом цього мистецтва на різних етапах історії його існування виступали терміни “футуризм”, “нове мистецтво”, “пан-футуризм”, “лівий фронт мистецтва” (так визначався авангард у радянському мистецтвознавстві того часу)» [84].

Одна з тенденцій розвитку модернізму в літературі спиралась на розгортання неореалізму, який також тяжів не лише до стильової синтетичності, а й до оновлення самої гуманістичної концепції, як це спостерігаємо в прозі та драматургії В. Винниченка, у творах М. Чернявського, Г. Хоткевича, С. Васильченка, Б. Лепкого. Саме неоромантизм і неореалізм як основні тенденції літературного поступу початку ХХ ст. дали поштовх для розвитку провідних течій

<sup>1</sup> Авторка цит. за: Ковалев А. Существовали «русский авангард»: Тезисы по поводу терминологии // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1. — С. 123-130.

<sup>2</sup> Porębski M. Avangarda a rozwój w sztuce / Co robić po kubizmie? — Kraków, 1984. — S. 10.



Олександра Екстер.  
Маска. 1919



Олександра Екстер.  
Місто вночі. 1914

у літературі 20-х рр. — символізму, футуризму, неокласицизму. Представники різнопланового і розмаїтого українського авангарду прагнули насамперед відмовитися від народництва і провінціалізму та взяти за зразок традиціоналістську й класичну Європу як своєрідну культурну модель. Згадаймо, як у листопаді 1908 р. у Києві на виставці «Ланка» Д. Бурлюк іронічно заявив: «Попи від мистецтва їдуть на своїх мотоциклах, вивозячи своє золото в щільно зав'язаних лантухах. Люб'язні буржуї, ваші обличчя сяють радістю розуміння». Відкидаючи мистецтво попередніх поколінь, авангардисти, звичайно, наражалися на гостру критику, різке несприйняття. Виникали, наприклад, нечувані раніше літературні дискусії, які здійснювали, з одного боку, І. Франко, С. Єфремов, І. Нечуй-Левицький, а з іншого — Гнат Хоткевич, Грицько Чупринка, Гео Шкурупій, М. Сріблянський, М. Євшан, М. Семенко. Співробітники журналу «Українська хата» буквально насолоджувалися, ведучи бій зі «старим поколінням», особливо з «Літературно-науковим вісником» та газетою «Рада». Для «Української хати» ідея *Марінетті і футуризму* стала провідною; оглядаючись на Європу, письменники описували «нерви, кав'ярні, нічне життя і машини». Так, Хоткевич і Чупринка культивували власний образ і стиль, названий «богемним», який згодом асоціюватиметься із футуризмом. Футуризм як художньо-стильовий напрям уперше заявив про себе різновидом італійського авангарду. Його найяскравішим теоретиком і творцем самого поняття був італійський поет і художник Філіппо Томмазо Марінетті, який у «Маніфесті футуризму», статті, що з'явилася друком 20 лютого 1909 р. в газеті «Фігаро», заявив, що він і його прибічники підривають традиції, як поточені хробаками мости. Назва розуміється як культ майбутнього, дискримінація минулого разом із сучасним: «Найстаріші серед нас — тридцятирічні, за 10 років ми повинні виконати завдання, поки не прийде нове покоління і не викине нас у кошик для сміття».

Він проголошував, що не розум має керувати поетичним словом, а саме слово повинно керувати віршем, «parole in libera», тобто «слова — вільні». У літературі, особливо у поезії, футуризм виявився у відмові від граматики, орфографії, творенні нових беззмистовних звуків-слів. Індустріальне місто з високорозвиненою технікою протиставлялося вимираючому селу, висувався

культ героя-індивіда, героя-надлюдини, що прагне насильницькими методами перебудувати світ, слабкостями оголошувалися людські почуття, ідеали любові, добра і щастя. У жанрі футуризму Марінетті створив живописні й акварельні роботи, а також плакати. Динамічні візуальні конструкції, нагромадження на перший погляд хаотичних літер, символів та зображень — все це перепліталось у фантастичних графічних композиціях. Мотоцикл оголошено досконалішим витвором, ніж скульптури Мікеланджело, фотоапарат і кінокамера можуть замінити недосконалість живопису і ока.

Давид Бурлюк у своєму футуристичному гуртку об'єднав В. Маяковського, В. Хлебнікова, О. Кручоних, Б. Лівшиця, Олену Гуро. «Футуризм мертвою хваткою узяв Росію. Так! Футуризм помер як особлива група, але у всіх нас розлитий паводком», — це слова яскравого представника російського футуризму В. Маяковського, мати якого, як відомо, була українкою. Та й інші в групі мали кривий зв'язок з Україною: О. Кручоних з Херсона, Б. Лівшиць з Одеси.

Перший український поет-футурист Михайль Семенко був сміливим експериментатором форм і стилів. Виступ 1913 р. В. Маяковського справив на поета величезне враження, після якого, за висловом самого Семенка, «вранці він прокинувся футуристом». Його збірки «Дерзання» та «Кверо-футуризм», де були і непристойні рядки, і незвичний словоподіл, і оспівування буденщини, спричинили найгучніший літературний скандал. Подібно до російських футуристів, що намагалися скинути зі щаблів історії навіть Пушкіна, Семенко епатажно заявляв: «Я палю свій «Кобзар». Дадаїстсько-футуристичними віяннями перейняті поезії Василя Хмелюка, опубліковані ним наприкінці 20-х рр. у Празі.

Літературно-мистецька група «Авангард» діяла у Харкові під керівництвом поета В. Поліщука. До її складу входили художники В. Єрмилов і Г. Цапок, а також письменники О. Левада, Л. Чернов (Малошійченко), Раїса Троянker, В. Ярина. Вони обстоювали конструктивний динамізм, або «динамічний спіралізм» як стиль епохи, спрямований на боротьбу проти відсталості, міщанства, просвітництва, хуторянства, за дійсний європеїзм у художній практиці. Були ще й інші невеликі футуристичні гуртки, такі як «Ком-Космос» (Харків, 1921), «Юголіф» (Одеса), «СіМ» («Село і місто», Москва, 1925; до складу входили й українські письменники).

В авангардному мистецтві початку ХХ ст. можемо простежити надзвичайно активні міжнародні контакти між художниками Західної і Східної Європи. Українські митці не тільки цілком вільно почувалися в європейському мистецькому світі, а в багатьох випадках посідали чільні місця в новітніх мистецьких течіях. Український авангард сформувався як зв'язок між естетикою символізму, експресіонізму і кубізму. Революційні течії Франції, Німеччини та Італії — кубізм, футуризм та експресіонізм — спалахують в Україні оригінальним напрямом, а саме кубофутуризмом, творцями якого були О. Екстер, О. Богомазов та О. Архипенко, який був першим скульптором-кубістом у світі, про що він стверджував у своїх автобіографічних спогадах, опублікованих у філадельфійському журналі «Нотатки з мистецтва»\*. У 1920-х рр. пан-футуристи згрупувалися навколо часопису «Нова генерація» та письменника Михайля Семенка, який, відкидаючи застарілі моделі, увів у мистецтво поезо-малярство, подібно до Соні Делоне з її двометровою «симультаністичною» книжкою, що розкладалася, і в

\* Див.: Нотатки з мистецтва. — 1987. — № 27. — С. 51.

якій текст накладався на малюнки (1912 р.), або Гійома Аполлінера з його «Каліграмами» (1918 р.).

Оцінюючи тенденції розвитку авангардного мистецтва початку ХХ ст., необхідно враховувати такий важливий чинник. Вагомою причиною небувалої активності українських митців у першій третині ХХ ст. у процесі розвитку авангардних течій було те, що сама динаміка революційних ідей, що їх активно пропагували більшовики, перегукувалася на початкових етапах з ідеями авангардизму. Саме тому пролетарські ідеологи підтримували основоположні принципи багатьох мистецьких течій (супрематизму, футуризму, конструктивізму), які протиставляли себе салонному мистецтву буржуазного суспільства. На офіційному рівні авангард підтримував Пролеткульт, всеукраїнську організацію якого створено 1922 року. Проте минуло зовсім небагато часу і ці течії було оголошено поза законом як формалістичні і декадентські, а твори художників знищувалися.

Якщо говорити про українське мистецтво (точніше було б сказати: мистецтво, що існувало і розвивалося на землях, які територіально входили до складу сучасної України), то ситуація була вкрай специфічною. Оскільки землі здавна були історично розділеними між двома імперіями (а в 20-ті рр. між рядом країн — Росія, Угорщина, Польща, Чехія), тому все, що відбувалося у сфері мистецтва, тривалий час однозначно приписувалося до культурного ареалу Росії чи Польщі (як складника Австро-Угорщини). Так, серед творців російського авангардного мистецтва були українські митці: Давид

і Володимир Бурлюки, О. Екстер, К. Малевич, В. Баранов-Россіне, В. Татлін. Скажімо, киянин Казимир Малевич, який у автобіографіях, листах, статтях всіляко наголошував на своєму українському походженні, започаткував супрематизм, а В. Татлін став «батьком» конструктивізму (обох їх запросили викладати до Києва наприкінці 20-х рр.). К. Малевич свої супрематичні композиції, які намагався поширити на оформлення сцени, в архітектурі, на текстиль і порцеляну, вперше експонував на петербурзькій виставці «0,10» (1915 р.). В абстрактних творах, щоб досягнути найвищої виразності, прагнув співвіднести форму й навколишній простір. Й до сьогодні не вщухають суперечки з приводу його «Чорного квадрата» (1915 р.). Вже пізніше — наприкінці 20-х рр. він створив картини й ескізи, що їх можна трактувати як передбачення трагічного майбутнього селян. Символічними є з чорними руками й ногами зображення, що босоніж бігають по чорній ріллі поміж червоно-чорним хрестом і біло-червоним мечем.

Володимир Татлін також підкреслював своє українство, грав на бандурі, яку майже завжди носив із собою. Відомо, наприклад, що він, бажаючи потрапити до майстерні Пікассо і зазирнути у творчу лабораторію великого майстра, вирішив прийти до нього під виглядом



Володимир Татлін.  
Пам'ятник III Інтернаціоналу  
(модель). 1919–1920



Василь Кандинський.  
Білий хрест. 1922. П., о.

кобзаря. І йому це вдалося (щоправда, Пікассо згодом здогадався про його намір). Експериментуючи у кубістичній манері Пікассо, Татлін використовував іконографію музичних інструментів. Його «Конструкція у блакитному й жовтому» виявляє незаперечну подібність до української бандури. Про перегук творчих виявів В. Татліна і П. Пікассо писав К. Малевич у статті «Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм», що була надрукована у журналі «Нова генерація», № 9 за 1929 р.: «...ідею просторового кубічного малярства переніс з Франції до нас художник В. Татлін. Над матеріальними етюдами працювали тоді у Франції художники П. Пікассо і Архипенко. Для Татліна і Архипенка, як для скульптора, це явище мало позитивний бік, для Пікассо було лише частковістю. Матеріальні добори Пікассо були для Татліна головним стимулом у його творчості. Цей стимул був настільки дужий, що вивів його одразу ж із малярського двовимірного строю і примусив перенести формування і відношення матеріалів за кубістичним відчуттям в реальний простір... Отож із порівняння рельєфу Пікассо і контррельєфу Татліна ми побачимо, що загальна структура їх одна, також фактура, контрастне зрівняння не набагато відрізняється своєю гостротою».

До речі, варто наголосити на хронологічних межах українського авангарду. Як зазначає Олена Кашуба, «перші твори, які реально можна було б вважати за авангардні, з'явилися лише 1912 р.: «Точильник» К. Малевича, «Міст (Севр)» О. Екстер, 1913 р. малює свої перші футуристичні потяги та авто О. Богомазов» [84].

Обидва Бурлюки експонували роботи в «Блакитному верхнику» в Берліні (1911 р.). В. Кандинський, росіянин, який виріс в Одесі і був



Олександр Архипенко.  
Жінка, що йде.  
1912

членом Асоціації південноукраїнських художників, виставляв свої твори з цією групою тоді, коли працював у Німеччині. Він також брав участь у Міжнародних салонах в Одесі у 1909-1910 рр., організованих скульптором В. Іздебським. Як теоретик абстрактного малярства В. Кандинський заснував 1911 р. в Мюнхені мистецьку модерністичну групу «Blau Reiter» («Синій вершник»).

Олександра Екстер, неодноразово перебуваючи у Франції, вивчала ідеї футуризму та поширювала їх в Україні. (Адже саме у Парижі 1912 р. відбулася перша виставка художників-футуристів, серед них Балла, Боччони, Руссоло, Карра, Джорж Северіні, твори яких вразили увесь світ.) Вона з успіхом поєднувала традиційно розділені народне та образотворче мистецтво. Її схематичні космічні експресії пов'язані з абстрактними мотивами, що зустрічаються у місцевому шитві і в народних звичаях («Пейзаж із писанкою»). Художниця допомагала влаштовувати виставки авангардного мистецтва в Києві, Харкові, Одесі.

Творчість Екстер позначена багатогранністю мистецьких пошуків, її надихав також і театр. Працювала головним художником театру Олександра Таїрова в Москві. У сценічних малюнках до вистави «Фаміра Кіфаред» Інокентія Анненського 1916 р. застосовувала кубістичні геометричні форми. У кубічну монохромність внесла стихію багатобарвної колористики, композиції її були динамічними, пульсуючими, випромінювали нестримну життєву енергію.

Входила до художніх груп «Спілка молоді», «Бубновий валет», разом з О. Богомазовим заснувала в Києві групу «Кільце». Майстерня Екстер у Києві, що згодом вже називалася Студією, стала центром паломництва для багатьох інтелектуалів, серед них Ілля Еренбург, Бенедикт Лівшиць, Осип Мандельштам, Віктор Шкловський, Натан Венгров, Анатоль Петрицький, Павло Ковжун, Софія Вишневецька, Сара Шор, Василь Чекригін, Ісак Рабинович, Олекса Грищенко. Вона прагнула виховати у художникові інтерес до національного стилю, відчувати надихаючу силу народної творчості і водночас повернути у русло європейського модернізму. Її педагогічна система передбачала обов'язковий аналіз живопису Пуссена, Сезанна, Матісса, Пікассо, а основні принципи лягли в основу курсів художниці у ВХУТЕМАСі та паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже. На з'їзді художніх організацій вона виголосила лише одну, але надзвичайно містку фразу: «Якомога більше вільної творчості і якомога менше провінціалізму». З приходом до Києва 1919 р. військ Червоної армії Екстер від'їждить до Одеси. А Студію до її швидкого закриття очолює І. Рабинович, яку він перейменує на «Вільну школу живопису Олександри Екстер». Київська школа кубофутуристичної та конструктивістської сценографії, яку вона створила, стала основою подальшого розвитку українського авангарду. Сприймав кубофутуризм і став його яскравим представником Олександр Богомазов, визначивши три основні елементи мистецтва: вольовий імпульс до творчості; зовнішнє середовище в розумінні багатства його динамічних сил, що

збуджують творчий імпульс; матеріал, навколишнє середовище, оскільки воно не лише стимулює творчість, а й формує ментальність. Його трактат «Живопис і Елементи», де викладені засади авангардного мистецтва, можна вважати однією з ключових теоретичних розвідок початку ХХ сторіччя. Митець розглядав лінію як збудника руху, напряму і концентрованих енергій, описував різні якості цих енергій, зосереджуючись на зображенні простого стола.

Неопримітивіст й експресіоніст Віктор Пальмов, твори якого сьогодні представлені в японському музеї сучасного мистецтва, у Третяковській галереї, у Російському музеї в Санкт-Петербурзі, 1927 р. разом з Марком Епштейном та Анатолем Петрицьким створює Українську спілку художників. У його творах органічно поєднується космічне й побутове, загальне й окреме, людина і природа, сподівання революційного оновлення і трагедія. Разом з Д. Бурлюком він успішно експонувався 1920 р. на виставці в Японії. Нині картина з цієї виставки «Циганка» (1917—1918 рр.) зберігається в Національному художньому музеї Києва. Викладаючи живопис у Київському художньому інституті (його запросили на професорську посаду 1925 р.) та в теоретичних працях, він стверджував, що в будь-якій картині відбувається своєрідна боротьба кольорів, силу якої ще ніхто не дослідив. Він проголошував, що фотографія і кіно роблять безпорадним образотворчий натуралізм, а тому нові шляхи слід прокладати саме у кольорописанні.

Олександр Архипенко, який народився в Києві 1923 року в родині професора механіки Київського університету, переїхав до США, коли йому було 36 років. Його ім'я згадували поруч з іменами Пікассо, Брака, Дюшана, Дерена, Делоне та інших творців модерного мистецтва Франції, Німеччини, Італії. Твори Архипенка прикрашають славетні світові музеї — у Парижі Центр Помпіду, в Нью-Йорку музей Modern Art, Музей Соломона Гуггенхайма, а також музеї Берліна, Стокгольма, Тель-Авіва, Москви. Його новації і творчі пошуки в скульптурі неперевершені: започаткував скульпто-малюнок, використовував конструкції з різномірних матеріалів, увів увігнуті і випуклі форми, а також порожнину, надав твору просторового оточення, а загалом повернув скульптурі багатобарвність і багатоаспектність. Владислав Стшемінський, видатний теоретик польського авангарду, який співпрацював з К. Малевичем і В. Татлінім, а наприкінці 1920-х рр. вигадав власний напрям «унізм» — монохромні полотна, вкриті хвилеподібними лініями, — говорив про те, що Архипенко ніколи не відступав від основного принципу: «Мистецтво не повинно бути імітацією вже створених речей, митець повинен бути творцем». Він вигадав машину для рухомих образів, яку назвав «Архипентурою». Вона являла собою приєднаний до електричного струму пристрій у вигляді коробки з металевими смужками, що нагадували венеційські



Анрі Матісс



віконниці, поверх яких рухалося полотно. Намальовані абстрактні форми на заслоні після вмикання рухалися, створюючи мінливу серію зображень жіночих форм.

Він мав мистецькі школи там, де мешкав, — у Нью-Йорку, Лос-Анджелесі, Чикаго. Заклав власну школу на Монпарнасі в Парижі, де була школа Анрі Матісса і майстерня Огюста Родена. Мав персональну виставку в Берліні у галереї «Дер Штурм», якою керував видатний знавець модерного мистецтва Гервард Вальден, а згодом організував тут студію, де навчалося чимало митців. У самому серці Нью-Йорка, на Манхеттені, вів експериментальну школу кераміки «Арко», читав лекції в університетах, влаштовував численні персональні виставки.

Ще 1908 р. у Парижі митець заявив про себе як про неординарного художника завдяки пророчій інтуїції відомого відкривача талантів Гійома Аполлінера. Він широко виставляється у Салоні незалежних митців у 1910—1911 рр. У найближче коло його друзів увійшли тоді Модільяні, Леже, Брак, Пікассо. Архипенко самостійно відвідував Лувр та інші французькі музеї, захопився Єгиптом, Асірією, античною Грецією, ранньою готикою, скіфською пластикою, а також архаїчним африканським мистецтвом, виявив нахил до спрощення і перетворення людських зображень у тривимірних формах з геометричним підкресленням (типичним зразком є його блокова, місцями заокруглена «Жінка з котом», 1910 р.). Зацікавившись кубістичними картинами Пікассо і Брака, побачив можливість застосувати не тільки у малюванні, а й у скульптурі кубістичні принципи. «Боксери» Архипенка визнані взірцями абстрактної скульптури ХХ ст. Його знаменитий «Танок» — це пара динамічних постатей, де форма творить окреме просторове оточення.

Архипенко увесь час експериментував. Він увів поліхромну скульптуру, надав їй кольору. Його конструкція «Карусель П'єро» складається з круглих дисків, куль і конусів з лакованого гіпсу. Проте не все так однозначно сприймалося у мистецькому світі. В Англії «Танок» перелицювали у карикатуру і надрукували на обкладинці журналу «Скетч», а 1913 р. твір став предметом глузувань на «Арморі шоу» у Нью-Йорку. 1920 року кардинал і патріарх Венеції Ля Фонтана пропонував не відвідувати виставки Архипенка на Венеційській бієнале, мовляв, архітектор спотворює образ людини, створеної як Божу подобу. Американська критика у своїх оцінках вдавалася до крайнощів: то називала його найбільшим скульптором від часів Родена, то знецінювала до митця з незначним талантом. У тоталітарному СРСР картини Архипенка просто знищувалися як «буржуазні витребеньки». Нині у Національному художньому музеї України зберігається ряд скульптур Архипенка, серед них «Шевченко-пророк», яку подарував Україні на початку 90-х Аристид Вірста. На жаль, поки що наша держава не в змозі придбати розкидані по світах безцінні твори українського майстра...

У 60-х рр. світове суспільство визнало мистецтво «складання», почали розвиватися ідеї, які Архипенко запропонував ще чотири десятиріччя тому. Його теорія творчості містила концепцію космосу, враховувала природу структур і теорію відносності А. Ейнштейна з філософським обґрунтуванням Анрі Бергсона, пояснювала поєднання генія Леонардо да Вінчі з наукою та інженерією, доводила, що частиною мистецтва є математика.

Мало дослідженою залишається творчість неокубіста Івана Кулеця (1880-1950), професора живопису празької студії пластичного мистецтва, фактично Академії мистецтв України у Празі, директором якої був Д. Антонович [3, с. 10]. Він працював з краківськими формалістами, був під впливом паризької Ecole de Paris, виховав плеяду українських художників. Д. Антонович високо шанував творчість художника-авангардиста, підкреслюючи, що «майстер купається в каскадах чистих яскраво-барвних фарб, з великою майстерною умілістю об'єднує насичені гарячі кольори в шляхетно холодних гамах і примушує свої кольори блискіти власним світлом, так що невправне око їх зближує до вітражів <...> Але композиції Кулеця — не вітражі, його кольори світять не чужим, а власним світлом». Симпатії художника Кулеця до авангарду відчутні в композиціях «П'єро», «Русалка», «Голова», «Гільйотина», «Революція». Звичайно, Кулець був прихильно наставлений до представників чеського авангарду Кремлічки, Кубішти, Гутфройнда. (Одна з перших досліджувала спадщину І. Кулеця проф. М. Мудрак [134, с. 253—269].)

У ключі розвитку європейського авангарду слід сприймати творчість вихідця з України В. Баранова-Россіне (1892—1942). Творчість митця, зокрема його скульптуру «Симфонія № 2», зауважив Г. Аполлінер, назвавши його французьким футуристом. Однією з визначальних робіт Баранова-Россіне на шляху до авангарду є його «Кузня», що була на виставці «Москва-Париж». Твори художника «Бузковий стіл», «Півень», «Стілець» позначені впливами модерного мистецтва. Він використовував різні матеріали, створюючи продукт реди-мейду.

Це лише окремі яскраві представники українського авангарду, які обрали абстрактний напрямок. Ідея художнього мистецтва, яке нічим не пов'язане з реальністю, бере гору над принципами фігуративності. Зображення, що відкидає абстрактний живопис, — це відображення видимого світу, переконлива імітація природи. Але для перших абстракціоністів — Кандінського, Мондріана, Малевича — образ сприймається в самодостатній чіткості, а не через попереднє співвіднесення із зовнішньою дискурсивною моделлю, і наділений здатністю безпосереднього пізнання. Про це пише французький філософ та історик мистецтва Філіп Серс у дослідженні «Тоталітаризм і авангард» [191]. Вивчаючи філософське підґрунтя авангарду, він стверджує, що однією з функцій цього художнього напряму — творити реальність. Абстракція в живопису — це не втрата змісту, не відмова від фігуративності, а динаміка поштовху. Вона своєрідно поєднує два полюси: повертає живопису фігуративність та звертається до внутрішньої реальності.

Далі Ф. Серс зауважує, що авангардне мистецтво виходить за межі інтелекту. Основне прагнення початкового авангарду — об'єднати різні способи вираження в певну органічну єдність. Авангардна революція в галузі архітектури є боротьбою функціоналізму і прикрашання. Архітектори висуюють на перший план світлову динаміку і взаємопроникнення простору; статичні елементи зникають, натомість з'являються мобільні перегородки або шторки. Сценографія, яка тісно пов'язана з архітектурою, намагається створити метафізичний театр, де активно використовуються ресурси постановки. Отже, авангардні тенденції, що започаткували синтетичний рух у мистецтві першої половини ХХ ст., можна звести до такого: абстракція проти



Марсель Дюшан.  
Фонтан. 1917

фігуративності в живопису, внутрішнє проти стилю в архітектурі і метафізичний театр проти психологізму в сценічному мистецтві.

Ці роздуми філософа важливі для нас в тому сенсі, що ми маємо змогу простежити еволюцію мистецької свідомості, яка відмовилася від канонічних постулатів і вийшла за межі, здавалося б, самого мистецтва. Для більшого розуміння ситуації, що склалася, розглянемо творчі вияви оригінальності неперевершеного новатора ХХ ст. французького художника, що починав як імпресіоніст, згодом теоретика мистецтва, режисера і актора Марселя Дюшана, який у цей час виставляє на розгляд публіки свій знаменитий «Фонтан» і започатковує, таким чином, реді-мейд. Цей жанр у мистецтві ґрунтується на обігруванні і повному використанні зазвичай масового предмета промислового виробництва.

А взагалі передумовою відкриття художніх можливостей Дюшана є випадок з Гансом Арпом — швейцарським і французьким художником і поетом, одним із засновників дадаїзму, який пізніше синтезуючи сюрреалізм і абстракцію, створював живопис, графіку, колажі і скульптуру. Якось закінчену щойно роботу він розірвав на шматки, гадаючи, що вона вийшла невдалою. Та падаючи на підлогу, клатті паперу несподівано виклалися так, що в результаті з'явився твір, який ідеально відповідав задуму майстра. Арп зібрав їх, у точності зберігаючи одержаний таким несподіваним чином порядок. Можна вважати це випадком, який дав йому те, що не піддається раціональному контролю. За законом випадковості Арп продовжував пошук нових творів.

Випадок, що виправдовує творчий жест і є способом звільнення мистецтва від шор логіки, використовує також Марсель Дюшан у своїх «Прикладах спонтанної зупинки» та «Розведення пилу». Експерименти з традиційним мистецтвом тривають. Американський художник Емануель Рудницький 1914 р. знімав для каталогів виставок свої картини на фотокамеру. Несподівано він виявив на знімках те, що було приховано в картинах. Відтоді художник Рудницький стає відомим світові як фотограф-сюрреаліст Ман Рей. Його фотографії позначені такими творчими відкриттями, як соляризація, розмітність, подвійне експонування або рейограма. І, що цікаво та видається закономірним, через рік відбувається знайомство двох скандалістів від мистецтва — Дюшана і Рея.

Виступають проти мистецької логіки й інші митці — за пропозицією Фернана Леже знімаються кінофільми, які не мають сценарію, де картину «тримало» поєднання ритмічних образів, а Езра Паунд використовував на знімальному майданчику призматичні лінзи, що подібнювали обличчя і навколишні предмети на окремі фрагменти — в кадрі могли промайнути очі, рот, геометричні фігури.

Але художника, що займається пошуками, може чекати інша несподіванка: твір набуває сакрального змісту. Уникнути такого ризику допомагає знаменитий реді-мейд Марселя Дюшана «Фонтан». І до сьогодні не вщухають суперечки з приводу цього епатажного проекту. Французький живописець і скульптор, концептуаліст Даніель Бюрен 1967 р. зазначив, що з того моменту, як Дюшан мистецтвом назвав сушарню для пляшок, лопату або пісуар, мистецтвом стає все що завгодно: варто лише визнати це щось мистецтвом. Деякі вбачають у рішенні Дюшана виставити «Фонтан» ключовим моментом модерності. Отже, критерій мистецтва не в самому творі,

а в жесті того, хто проголошує себе художником, і в погляді того, хто сприймає запропоновані художником твори.

1912 року в паризькому «Салоні незалежних» від Дюшана вимагали зняти свою картину «Оголена, яка спускається сходами» як таку, що шокувала організаторів. Але наступного року вона вже демонструється в Нью-Йорку на виставці «Арморі-шоу». Більш як 100 тис. глядачів вишукувалися у довгу чергу, аби побачити полотна, що стало справжньою сенсацією. Натхнений таким успіхом, художник 1917 р. надіслав до нью-йоркського «Салону незалежних» (він був одним із його засновників) за підписом «Р. Мутт» (наближена назва компанії з виробництва сантехніки) перевернутий пісуар і назвав його «Фонтан, реді-мейд». Журі спочатку відмовило. Але згодом, коли стало відомо, що автором твору є знаменитий Дюшан, об'єкт було визнано твором мистецтва. І до сьогодні «Фонтан» вважається справжньою парадигмою авангарду. Пісуар стає, таким чином, частиною загального проекту — наполегливого пошуку особистісної автентичності.

Що ж до «Оголеної, яка спускається сходами», то тривають дослідження самої ідеї і техніки створення роботи й нині. Працюючи над картиною, Дюшан детально вивчав механізм руху і обертів, а свої нотатки збереже і пізніше опублікує. Назва картини перегукується із «Танцівницями, що підіймаються сходами» Едгара Дега. Проте Дюшан, на відміну від Дега, змінює піднесений рух підйому на спуск. Те, що було злетом, сходженням до світла, раю, святості, стає падінням, спуском до тіней, пекла, нещастя. Під головним зображенням, підвішеним між небом і землею, сходи, здається, живуть самі по собі, нескінченно продовжуючись.

Постать жінки, у зображенні якої використано кольори дерева, нагадує шарнірні з'єднання частин, стрижнів, стає подібною до манекена або навіть механічного робота — символу ХХ століття. 1912 року вона здавалася нереальною: розмитий рух форм, що майже зникають. Хіба вони не нагадують спіритичні фотографії, де велику роль відіграють тіні? Дюшан говорив: «Тінь реді-мейду — це частина реді-мейду». 1918 року під впливом тіней від реді-мейду Дюшан створює своєрідне прощання із станковим живописом — картину подовженого формату, з кількома зображеннями і дивною назвою «Ти мене — це синонім „ти мене замучив“ або „ти мене любиш“».

Найвідомішими зразками реді-мейду Дюшана (крім «Фонтану») є велосипедне колесо на табуретці (1913), сушарня для пляшок (1914), лопата (1915), упаковка для друкарської машинки (1916), скляна посудина («Повітря Парижа», 1919). Пізніше Дюшан робить свої твори багатоскладовими, наприклад використовує 152 мармурових кубики і термометр у кошику («Чому чхає Роза Селяві?», 1921), залучає текст («Wanted»), імітує («Вода і газ на всі поверхи», 1959).

Традиції Дюшана намагалися продовжувати. Так, його друг Ман Рей виставив на широкий огляд праску, в яку встромив безліч цвяхів. Привабливим реді-мейд був і для П. Пікассо; у його творі фігурували два друшляки («Жіноча голова», 1934).

В Україні основоположником реді-мейду вважається В. Єрмилов, який добре був обізнаний з експериментуванням Дюшана. Але в інтерпретації Єрмилова реді-мейд набув протиприродно-ностальгійного відтінку. Його «Гітара» була вже не річчю, а знаком цієї речі. Засновник московського концептуалізму і яскравий пред-

ставник поп-арту Ілля Кабаков, який, до речі, також родом з України, використовує предмети нудного совкового побуту, наприклад чашку і кавник, терку (серія «Питання і відповіді», 1976), комаху («Чия це муха?», 1965–1968). І марно шукати у цих творах глибину сенсу, оскільки твір «засиджений мухами» і зведений нанівець. Сам Кабаков трактує цей порожній зміст як безкінечну напругу поля, що містить різноманітність змістів і значень. А взагалі вітчизняний реді-мейд трансформувалася в епатажну ідею та породив пізніше інші радикальні жанри, такі як інсталяція, колаж, асамбляж.

Отже, з'ясується, що Дюшан підносить у ранг витвору мистецтва все що завгодно, а формула «можна робити все що заманеться» дає підстави пересічному глядачеві вважати реді-мейди посередністю. Сам Дюшан стверджував, що реді-мейди не є мистецтвом, хоча самого Дюшана визначення мистецтва цікавить не більше, ніж будь-якого представника авангарду. Але суспільні інституції винесли з його проекту лише видовищний аспект. Публічний тиск був спрямований не до твору певного якісного рівня, а до об'єкту, який не має краси і змісту, і сама присутність якого вже є провокацією. Реді-мейди сприймаються як демонстрація зникнення об'єкта мистецтва. Дефініцію реді-мейду колись запропонував Андре Бретон (сам Дюшан її не заперечував): «Це звичайний предмет, возвеличений у ранг твору мистецтва за рахунок простого вибору артиста». Щоб там не було, не бракувало тлумачень жесту Дюшана, який постарів від втоми, а незабаром і взагалі залишив цей світ. Уже по його смерті було виставлено на розгляд публіки його останню інсталяцію «Etant Donnes...», що являла собою бутафорську діораму з розпластаним оголеним тілом — своєрідна ілюзія далекого водоспаду серед пагорбів і високої трави. І до цього часу ця інсталяція є напівприхованою загадкою: магічний ландшафт можна було бачити лише крізь дві дірки для підглядання, що були прорізані в старих дверях. На схилі віку Дюшан був визнаним майстром, у нього брали інтерв'ю журналісти, його твори вміщували музеї Нью-Йорка і Парижа.

Треба зазначити, що Париж тривалий час залишався основним всесвітнім центром культурно-мистецьких подій. В усі часи Франція відзначалася тим, що з боку держави надавалася матеріальна підтримка розвитку мистецтва і культури в країні. На початку ХХ ст. тут вирувало повнокровне і багатогранне життя. Саме тут після студій у Мюнхенській академії працював у 1902–1904 рр. Олександр Мурашко, звідкіля привіз до Києва імпресіоністичні віяння. До часу створення залізної зависи на кордонах Радянського Союзу Париж часто відвідували художники з України, зокрема митці з Галичини. Їхні твори були в центрі уваги відомих фахівців, про них неодноразово писала місцева преса. Так, 1910 р. на виставці у знаменитому «Салоні незалежних» серед двох тисяч робіт привернули загальну увагу 18 оригінальних праць колективного авторства неовізантістів М. Бойчука, М. Касперовича та Софії Сегно. Визнання здобули також українці О. Грищенко, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Хмелюк, М. Глущенко. Свого часу у французькому часописі «Candide» зазначалося, що «портрети Глущенка — солідні полотна, рятують честь виставки незалежних». Принагідно слід згадати ще один вагомий приклад — здобутки українського малярства на всесвітньо відомій Венеційській бієнале 1928 року. Місцева мистецька критика, оці-

нюючи праці наших художників, відзначила ефективне поєднання європейської традиції з народним примітивом, а художника К. Гвоздику удостоїла найвищої похвали і назвала українським Гогеном.

Галицькі митці, які мали змогу вільно пересуватися у світі, часто приїжджали до Парижа. Першими столицю світового мистецтва відвідали С. Борачок, Й. Ярема, Р. Сельський, Р. Турин. У новоствореній Модерній академії популярного Фернана Леже, співторця кубізму, що орієнтувався на сильну композицію з чіткими геометричними формами, студіювали Г. Штрєнг, О. Ган, М. Райх, Р. Сельський, а згодом В. Ласовський. У Парижі жив до 1931 р. і С. Гординський, який навчався спочатку в академії Жульєна в класі Лоранса, а згодом у того ж таки Ф. Леже. Він виставляв свої картини і графіку в Гран Пале на виставках Салону французьких митців, Салону митців-декораторів та в Петі Пале на виставці Міжнародного салону книжкового мистецтва.

Фернан Леже підказав режисерові Гансу Ріхтеру ідею майбутньої стрічки, яка побачила світ під назвою «Сни на продаж». Фільм замислювався як оголошення війни тоталітаризму і окреслив зрушення художньої оцінки. Леже говорив Ріхтеру: «Подивись на ці пейзажі, завалені мотлохом. У всьому цьому стільки поезії. Американці все це викидають, а я маюю». Четвертий епізод фільму присвячено М. Дюшану. Спочатку планувалося відзняти його «Роторельєфи» в кольорі, на різній швидкості, з призмами. Все це вийшло красиво, але якось монотонно. Тоді митці вирішили екранізувати картину художника «Оголена, яка спускається сходами», розіграти її, перенести рух на плівку. Тим більше, що сам Дюшан не заперечував. Але на той час цензура не дозволяла йому на екрані. Тоді Дюшан запропонував приховати оголеність антрацитовою заливкою. Фільм користувався величезним успіхом, хоча в Бостоні його все-таки заборонили. Слід зазначити, що такі відео-експерименти в мистецтві, можливо, започаткували сучасне медійне мистецтво.

Художники авангардистського напрямку творили певну філософію і проголошували різні ідеї. Вони, наприклад, намагалися стати діяльною силою світового розвитку, історичного поступу, етичною досконалістю. Важливо й те, що всіляко прагнули відійти від традицій, усталених форм, які, ставши догмою, починають заважати розвитку мистецтва. Скажімо, німецький художник і літератор Курт Швіттерс, друг Ганса Арпа і Ель Лисицького, вихідним матеріалом художньої творчості обрав сміття: використаний трамвайний квиток, обгортку з-під сиру, розірвану підшову, ганчірку, пір'їну. Тобто все те, що суспільство викидає як непотріб. Отже, висувуються поняття відчуження, бідності, розкладання звичного матеріалу. В етичному сенсі відчуженим лишається сам художник. Він виокремлює бідність — як матеріально-ціннісну категорію, так і духовну. Але загалом свобода — як творчості, так і самого митця, дає можливість поєднувати різномірні елементи в єдине ціле. Образ Швіттерса, який рятуються від німецького варварства, маючи в одній кишені версію своєї скульптури, а в іншій пару мишей, є яскравою ілюстрацією моральної перемоги вільного митця і незламного опору.

Швіттерс започаткував близьку до дадаїзму течію «мерц»: створив канон мерц-картини, складником якої є зношені предмети та фрагменти газет. Аналогічно побудував один із центральних своїх творів — колосальний асамбляж «мерцбау». Він написав також поему-колаж «Присвячується Анні Блюме» (1919 р.), а також зраз-

Іван Падалка.  
Фотограф на селі. 1927.  
Папір, темпера.  
33,5x45 см. Київ, НХМУ



ки звукової поезії. Ці дві речі в авторському виконанні записані в 1932 р. на грамплатівку. Вважається, що творчість Швіттерса вплинула на американське авангардне мистецтво середини століття, яскравим представником якого є Р. Раушенберг.

Колажі з афіш і газет створював також німецький архітектор і літератор, організатор більш скандальніших дада-акцій у Берліні, один із творців техніки фотомонтажу Йоханнес Баадер. Відомим є його дада-асамбляж «Велич і захід Німеччини» (1920). Він працював також над проектом Світового храму, який мав будуватися 1000 років і досягти висоти 15 кілометрів.

Реді-мейд розвивався далі, в художній твір залучається майже все, що побутувало у 50-ті рр. Наприклад, «Шовкографія» того ж Р. Раушенберга синтезувала на полотні в єдину композицію не тільки мистецькі фрагменти, а й побутові елементи: годинник, мішки для овочів тощо. Дж. Чемберлен використовував зім'яті автомобільні уламки, Дж. Джонс — банки з-під кави, нагромаджував «металокострукції» Енріко Парамполіні.

У Росії також розвивався монтаж та художнє конструювання. Згадаємо латиша за походженням Густава Клуциса, основною темою творчості якого був політичний плакат, де неприховано відображалися нестримний культ вождів, агресивність радянської культури, контрасти героїв і безликої маси. Приблизник «виробничого мистецтва», митець виступав також як дизайнер книжок, газет і журналів, активно використовуючи фотомонтаж. Його композиції не уникли елементів дадаїзму, хоча сам Клуцис це заперечував. Художник вчився у таких визначних майстрів, як М. Реріх, К. Коровін, К. Малевич. Брав участь в оформленні Міжнародної виставки декоративно-ужиткового мистецтва (Париж, 1925 р.).

Отже, українські митці були невіддільні від європейського авангарду початку ХХ століття. Цьому сприяло також відкриття в Києві за ініціативи Центральної Ради Української академії мистецтв (грудень 1917 р.), яка стала першим за багатовікову історію українським ви-

щим навчальним закладом мистецького профілю і в самій своїй основі відрізнялася, наприклад, від Петербурзької академії. Її першим ректором був видатний архітектор і художник Василь Кричевський. Вітаючи таку визначну подію, художник і педагог О. Богомазов зазначав, що тільки створення вищої художньої школи в Києві, вільної від академічної рутини і плазування перед авторитетами, може посправжньому сприяти розквіту українського мистецтва в колах сучасних європейських художніх течій.

Академія складалася з окремих майстерень, якими керували найвидатніші митці того часу: Г. Нарбут, брати В. і Ф. Кричевські, О. Мурашко, М. Жук і А. Маневич. Серед педагогів були також: М. Бойчук, М. Бурачек, відомі і визнані лідери авангардного мистецтва О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін. За професійним складом Українська академія мистецтв витримала б порівняння з кращими художніми закладами світу. 1918 року М. Бойчук разом з В. Кричевським вели Майстерню композиції. Серед учнів Бойчука були широко знані у майбутньому митці-монументалісти — його брат Т. Бойчук, а також К. Антонович, А. Іванова, С. Клос, Л. Лозовський, О. Павлик, І. Падалка, М. Рокицький, О. Сахновська, В. Седляр.

Найвидатніший український графік Георгій Нарбут переїхав із Петербурга до Києва на запрошення академії працювати професором—керівником графічної майстерні. На той час молодий енергійний художник одержав освіту у Петербурзькому університеті, у приватній школі Ш. Холоші у Мюнхені, став великим знавцем історії, геральдики і бібліографії, членом групи «Світ мистецтва». Був нагороджений золотою медаллю і дипломом на всесвітній книжковій виставці у Лейпцигу 1914 року. Значним творчим здобутком визнано його графічну серію «Українська абетка», де подано багатий спектр художніх, стилістичних і композиційних прийомів. Він ілюстрував також книжки і періодичні видання, створював ескізи українських паперових грошей і розмінних монет, облігацій і поштових марок зі складними орнаментами у дусі українського бароко. Олекса Ізарський згадував про нього: «Очевидно зорова пам'ять у нього така велика, що він не потребував начерків з природи. Все що завгодно — небо, тварин і найрізноманітніших людей, в будь-якому ракурсі, найскладніші ракурси архітектурні, перспективні нагромадження колон — ну, справді, як у Біб'єнна або Гонзаго! — він виконує з пам'яті, «з голови», фантазуючи і без перерисовки... Здібності у нього були вражаючі. Не слухавши жодних курсів з історії мистецтв, архітектури і т. п., він володів величезним матеріалом, ерудиція його була невичерпною. Він засвоював закони перспективи, архітектурне проектування — з найбільшою легкістю. Пам'ятаю, як він любив всілякі хитромудрі скорочення, наприклад паркет вигадливого малюнка в перспективі» [112].

У другій половині 1922 р. Українську академію мистецтв перетворено на Інститут пластичного мистецтва, 1924 р. — на Художній



Віктор Пальмов.  
Побачення (L'amour). 1926.  
Фанера, олія, 87x71 см.  
Київ, НХМУ

інститут. З часу заснування Академії та перших років її функціонування закладено настільки могутнє підґрунтя, що ніякі зміни, що запроваджувала пізніше влада, тривалий час не могли порушити установлених мистецьких пріоритетів. Так, навіть коли 1922 р. Академію мистецтв перетворено на Інститут, М. Бойчук залишився на факультеті і досяг великого успіху в згуртуванні студентів і колег, своїх послідовників [92, с. 103–107]. Саме вони гаряче підтримали ідею періоду українізації шукати натхнення в середньовічних фресках та іконах України, в народному мистецтві, а також полотнах раннього італійського відродження.

Ще під час перебування в Парижі у 1908–1910 рр., після студіювання в Кракові (1899–1905 рр.) та Мюнхені (1906 р.) у Михайла Бойчука викристалізувалося загальне уявлення про форму і зміст мистецтва. (До речі, як зазначає мистецтвознавець Людмила Соколюк, «в Парижі Бойчук отримав визнання на європейському рівні як автор нового напрямку в мистецтві — Renovation Byzantine (відродження візантійського), або неовізантизм» [216, с. 1]). Він та його учні, виконуючи, наприклад, настінні малюнки, синтезували раннє італійське Відродження, французький кубізм і місцевий примітивізм.

Бойчук присвятив життя стильовим проблемам творчого вислову. Праці церковних майстрів вразили його свого часу більшою подібністю до візантійського, аніж до європейського мистецтва і до старовинних релігійних мініатюр. Митець писав в одній із праць, що візантійська культура для України зовсім не чужа і переплелася з язичницькою культурою. Треба лише, наголошував Бойчук, аналізувати, дивитися, у який спосіб твориться дійсність, який має містично-ідеалістичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип... «Ми маємо невичерпні джерела зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишивках, гончарстві, набойках, писанках, килимах і т. д. ...Простота рисунка, золоті фони, ніжність тонів — все до найменшої рисочки варте уваги на малюнку. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розуміння і розташування ліній. Пізнаймо дійсні закони малювання». Ці слова, продиктовані Є. Бачинському 1910 р. у Парижі [151, с. 20], сприймаються як мистецьке кредо майстра. Найперше він прагнув пізнати основи монументального мистецтва, що було найбільше розвинене у Візантії, і вже на його основі витворити власний стиль і втілити його в усі форми культурної дійсності. Л. Соколюк наголосила: «Ще в 1910 р., перебуваючи в Парижі, М. Бойчук відзначав умовність назви «Renovation Byzantine», акцентуючи, що у себе вдома — в Україні його школа стане школою українського мистецтва. Зорієнтованість М. Бойчука на національні традиції середньовічної культури перегукувалася з певними тенденціями художнього розвитку в різних країнах Європи. Неовізантизм М. Бойчука був однією із об'єднуючих ланок між українською культурою і європейським художнім процесом» [216, с. 1].

Окреслюючи величезну наукову цінність школи Бойчука, Д. Горбачов наводить слова Аполлінера, який «присвятив бойчукістам спеціальний розділ у своїй хроніці, де писав: “Це дуже цікава школа хоч би тим, що майстри ці виставляються колективно, що їхній навчитель не хоче випинати індивідуальне начало. Що він вважає колективну творчість кращою, ніж надмірний індивідуалізм, який, на думку Бойчука, вадив багатьом майстрам паризької школи”.

Аполлінер віддав належне і ерудитії бойчукістів: “Ця малоросійська група дає приклад того, як можна вільно мандрувати сторіччями. Досі на таке були спроможні поети, а нині і художники поставали ерудитами. Вони подорожують по сторіччях і почувуються кривими Джотто і Чімабуе”» [49, 3 (див. також: 113)].

Розписи Бойчука Селянського санаторію, що був знищений під час війни, вважаються найвищим досягненням фрескового малярства в Україні. Композицію «Робітнича родина» виконано в іконографічному вирішенні: вертикальне зображення постатей та традиційне двовимірне трактування простору за допомогою різної тональної насиченості площини, засвоєної від іконопису зворотної перспективи.

Діяльність і творчість Бойчука, який намагався, крім того, внести українські мотиви до державних замовлень, не вкладалися у рамки, які дедалі активніше насаджувала ідеологічна система. Тож проти нього висувалися абсурдні звинувачення в тому, що він таємно малював релігійні образи, що він вихованець опального митрополита Андрея Шептицького, а окрім того буржуазний націоналіст. Митця заарештовано в Києві 1936 р., а наступного року розстріляно. Досягнення очолюваного Бойчуком монументального малярства порівнюють з мистецтвом Мехіко, створеним Дієго Ріверою, Хосе Клементе Орско і Давидом Альваре Сікейросом — за всієї відмінності їх індивідуальних стилів. Л. Соколюк зазначила: «Школа М. Бойчука органічно вписується у пошуки нових пластичних ідей передовими майстрами світового мистецтва ХХ ст. Окрім того, феномен бойчукізму в українському мистецтві першої третини ХХ ст. має значні риси схожості з мексиканським муралізмом. Ці два явища світової художньої культури, що виникли паралельно на різних континентах, не обмежуються типологічною близькістю, бо тут діють якісь більш глибокі механізми національно-історичного характеру. А такі крос-культурні порівняння набувають нині особливої ваги як для осмислення Україною місця своєї культурної спадщини у світовій художній системі, так і у створенні майбутньої теорії світового мистецтва» [216].

Серед учнів Бойчука в Інституті — член АРМУ, художник імпресіоністичного спрямування Микола Неділко, творча манера якого зосереджувалася на колористиці, теорії барв. Він не міг припасувати свою творчість до партійних пропагандивних вимог з обов'язковим реалістичним зображенням нав'язаних сюжетів. Митець, який перебував під пильним наглядом з боку відповідних органів влади, влаштувався декоратором у київських театрах — опери і музичної комедії. З початком Другої світової війни переїхав до Львова, а потім до Німеччини, 1948 р. емігрував до Аргентини (Буенос-Айреса), а 1961 р. до США, де й помер [151, с. 29–38].

У Німецькому національному музеї в Мюнхені, одному з найбільших осередків світового мистецтва, де зберігаються близько дев'яти тисяч картин — Пінакотекі (Pinakothek), — 1947 р. відбулася велика виставка митців, які перебували у трьох західних зонах окупованої Німеччини. Триста творів на ній експонували українські митці. Серед мистецького розмаїття вирізнялася картина Миколи Неділкі «Над Дністром», сповнена гарячого надвечірнього повітря, переданого густими мазками колористичних переливів. Далі були виставки митця у Буенос-Айресі, в Нью-Йорку, Парижі, Філадельфії, Едмонтоні й Торонто. Так світ пізнавав українське мистецтво, що не вписувалося в офіційні радянські канони.



Казимир Малевич.  
Жіночий торс. 1928.

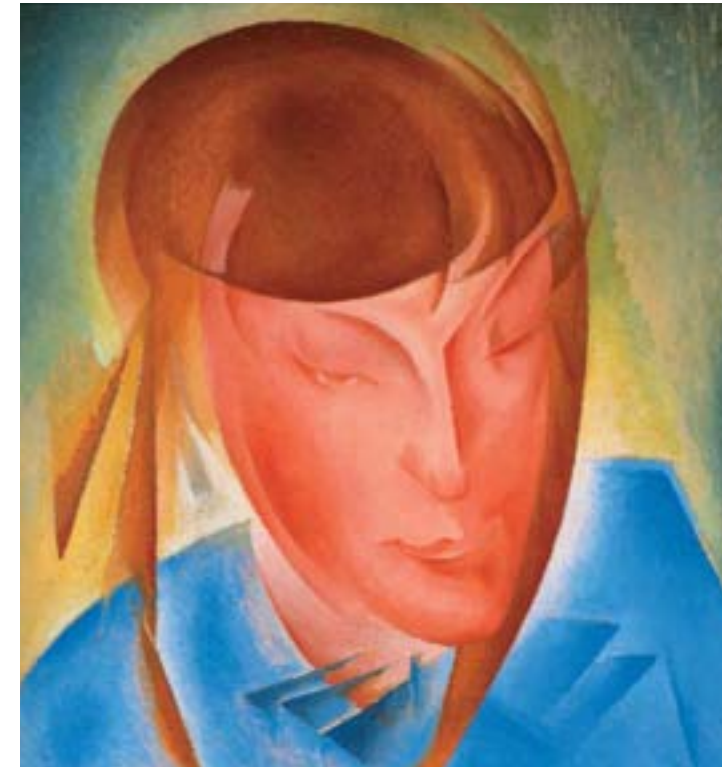
Використовував також (хоч інакше і трохи пізніше, ніж Бойчук) візантійську спадщину художник, поет, перекладач, автор монографій з мистецтва, літературний і мистецький критик Святослав Гординський, який 1928 р. слухав лекції візантійської історії в Українському науковому інституті в Берліні, заснований 1926 р. (директором був запрошений колишній міністр закордонних справ Української держави Д. Дорошенко) і існував як філія Берлінського Фрідріх-Вільгельм університету. До науково-дослідних кафедр входили, зокрема, такі видатні діячі української культури, як В. Липинський, І. Мірчук, Б. Лепкий, С. Смаль-Стоцький, О. Колесса, В. Щербаківський, Л. Білецький, Д. Чижевський, І. Крип'якевич та ін. Там влаштовувалися виставки української графіки (організував Д. Антонович), географічних карт України (під керівництвом В. Кубійовича). Здійснювалася й активна видавнича діяльність: побачили світ за редакцією І. Мірчука підручник українознавства німецькою мовою, посібники з історії України Б. Крупницького, низка словників. До слова, по війні 1945 р. Інститут припинив існування, а його надзвичайно цінну бібліотеку було фактично знищено.

Повертаючись до школи Бойчука, зазначимо, що застосовували у розписах галицьких церков візантійську поліхромію також М. Осінчук та П. Ковжун. Їх з повним правом можна вважати творцями візантійського стилю у церковному живопису.

Одним із художників-авангардистів, поет, теоретик мистецтва, видавець, літературний і художній критик був Давид Бурлюк, який народився на хуторі Семиротівщина Харківської губернії (нині Лебединський район Сумщини), а виріс у маєтку Чернянці поблизу Херсона, де батько служив економіком. Навчався у Казанському і Одеському художніх училищах, в Королівській академії в Мюнхені, студії Ф. Кормона в Парижі, в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури. 1908 року він організував у Києві виставку мистецького авангарду «Кільце», на якій представили роботи його брат, талановитий митець, який рано пішов з життя, Володимир, а також О. Екстер, М. Ларіонов. Одностайно Бурлюка прагнули зруйнувати основи мистецтва минулого і створити на зовсім інших засадах нове мистецтво. Хоча вони називали себе митцями майбутнього, футуристами, у них було мало спільного з італійськими футуристами. Натомість вони проголошували себе частиною майбутнього і готувалися брати участь у соціалістичній революції, а в основу своєї творчості поклали абстрактну ідею, яка випереджала зразки західного модернізму. Д. Бурлюк будував неопрimitивізм на трьох джерелах: спогадах дитинства, праісторії й фольклорі. У нарочито дитячій манері подавалися провінційні краєвиди. Ці картини яскраво віддзеркалюють його співпрацю з В. Кандинським, В. Маяковським, Б. Лівшицем, В. Хлебніковим,

О. Кручоних. До речі, саме О. Екстер познайомила 1911 р. Бенедикта Лівшиця з Бурлюком.

У спільному полемічному маніфесті «Ляпас громадському смаку» Бурлюк посилався на три основи нового мистецтва: дисгармонію, дисиметрію і дисконструкцію. Митці вдягалися у незвичне вбрання, розмальовували обличчя, а також декларували нові творчі принципи у журналах з епатажними назвами: «Требник трьох», «Здохлий місяць», «Садок суддів». Як пише мистецтвознавець Богдан Певний, Бурлюк говорив про те, що вже час встановити малярський вимір — поезію, малярський лад — архітектуру, малярський контрапункт — музику. Щоб проаналізувати картину, потрібно насамперед збагнути її цілісність щодо площини, характеру і структури поверхні, проаналізувати кольорову її оркестрацію. Отже, мистецтво, за Бурлюком, — це розмальований простір [Див.: 151, с. 42—43]. Пейзажі та марини, створені в Японії і виконані в стилі імпресіонізму, віддзеркалюють футуристичні й кубістичні мотиви. Вірші й картини американського періоду виявляють його захоплення Нью-Йорком. Носій модерного мистецтва Д. Бурлюк, проживши на еміграції майже 45 років, помер у цьому місті 1967 р., а прах митця, за його заповітом, розвіяний за вітром. Маєток же Чернянка поблизу Херсона в тодішній царській Росії називали коліскою футуризму.



Олександр Богомазов.  
Портрет доньки. 1928, П., о.

Олександр Богомазов.  
Пилярі. 1927. П., о.



\* Горбачев Д.  
Український батько  
російського футуризму //  
Дзеркало тижня. —  
2001. — № 49 (373). —  
15—21 груд.



Василь Єрмилов.  
Арлекін. 1923. 75x36 см.  
Дерево, олія, рельєф.

Д. Бурлюкові вдалося за часи хрущовської відлиги двічі побувати в колишньому СРСР. Він пропонував 1962 р. організувати в Києві до свого 80-річчя персональну виставку, куди б увійшли також твори його американських друзів. Та цей задум не здійснився: за наказом радянського Міністерства культури картини далі Праги не пустили.

Потужний український струмінь мали багато його картин, серед них «Святослав» (1915), «Козак Мамай» (1916). Вірші також усучіли насичені українізмами. Але ймовірно, що в Україні не залишилося жодної картини Д. Бурлюка. До речі, існує портрет Тараса Шевченка, виконаний Бурлюком у непритаманній для нього академічній манері. Д. Горбачов цитує американського мистецтвознавця Кріспіна Брінтона, який писав про українського митця: «Саме ім'я Бурлюка — кипіння, бурління — надзвичайно характерне як для особистості, так і для мистецтва цього впертого козака з величезним серцем. Народжений в Україні в Харківській губернії 9 липня 1882 року, Давид Давидович жив, як гоголівський Тарас Бульба. У жилах Бурлюкових — кров непосидючих запорожців. І в мистецтві він — справжній син тих степів, де став радикалом і бунтівником. Він ступав на кожний хоч скількись цікавий пункт обох континентів — Європі й Америці. У ньому самому й у його мистецтві немає нудьги. Він бере форму, фарбу і сам рух — і ці три першостихії, об'єднавшись, обіцяють радісне, велике, воєвниче, молоде мистецтво»\*.

Тісно також пов'язаний з Україною скульптор і художник, засновник напряму супрематизму Казимир Малевич, який народився у Києві. Та родинний будинок нещадно зруйнували 1983 р., коли будували Інститут електрозварювання АН УРСР. Батько — дворянського походження, поляк, працював техніком цукрових заводів, мати — українка з Полтавщини. Найповніші на сьогодні дані про митця зібрав мистецтвознавець Дмитро Горбачов у антології «Він та я були українці»: Малевич та Україна», де вміщено статті про Малевича з різних часописів, спогади сучасників, статті самого художника та автобіографію, листи, архівні матеріали та ілюстрації творчих робіт. «Перші його художні вправи — візерунки на печі подільської хати. Перші враження — селянські розписи... Ці орнаменти символізують світовий розквіт, закликають добрі сили вогненної світової речовини. Біле тло тут — безкінечність,

що в ній проростають ритми життя. Саме так космічно буде трактувати біле тло своїх абстрактних картин Казимир Малевич», — пише Д. Горбачов, досліджуючи витoki творчості митця [31, с. 211]. Художник свідомо використовував у своїх творах елементи української народної творчості. Та й сам народ його абстракції сприймав як орнаментальні малюнки: майстрині з Вербівки робили на їх основі вишивки.

У Києві Малевич вчиться у художній школі, під впливом передвижників працює у стилі натуралістичного реалізму. Згодом перебирається до Москви, де бере участь у подіях 1905 р. і створює колористично-імпресіоністичні картини («Квіткарка»). Але в Ленінграді, де він залишився без роботи, звинувачений у тяжкому гріху «містики» і катований чекістами, він відходить від яскравої декоративності. Так Малевичу довелося звідати всі тортури радянської системи. Повернувшись до Києва, Малевич перебуває на посаді професора Київського художнього інституту і приєднується до «спектралістів» з ОСМУ. Тут його убезпечили від переслідувань наркомпрос М. Скрипник, ректор Київського художнього інституту І. Врона, професори інституту Лев Крамаренко та Андрій Таран, мистецтвознавець С. Єфимович, директор Київської картинної галереї Ф. Кумпан, а також письменники-редактори Михайль Семенко та Гео Шкурупій.

Малевич мав чудовий лекторський дар, студентів закликав вивчати «природу художника» і очищатися від будь-яких впливів. П'ять систем його школи, які повинні були пройти учні і на яких ґрунтувалося мистецтво, — це імпресіонізм, Сезанн, кубізм, футуризм і супрематизм. Його аналіз історії мистецтва був надзвичайно глибоким. На той час професори академії розробили систему кольоропису: Богомазов у серії картин «Пилярі» і В. Пальмов у творах, які назвав кольоровим дійством. «Тесля» Малевича є своєрідним перегуком із серією Богомазовських малюнків. Проте у Богомазова люди зображені у русі, а в Малевича — статичними. Згодом у Малевича, як відгук на політичні події в Україні, богатирі стають безрукими, безликими ляльками. Він потай малює фігурки з серпом та молотом, хрестом і домовиною на головах. У часи голодомору постаті на його полотнах зарухалися, але то були передсмертні конвульсії бігу поміж скривавленим мечем і хрестом.

Майже два десятиліття Харків був столицею України, і це визначало його роль не тільки в політичному, економічному, а й у культурно-мистецькому житті. Тут працювали: Ф. Кричевський, А. Петрицький, І. Падалка, М. Бойчук, В. Седляр, Г. Цапок, В. Єрмилов, Б. Косарев, М. Шаронов, І. Кавалерідзе, О. Довженко, Л. Курбас та ін. У місті завжди вирувало мистецьке життя. Сюди з'їжджалися на викладацьку роботу учні І. Рєпіна — С. Прохоров, Г. Горєлов, М. Любимов, О. Кокель, М. Федоров. У 20—30-х активно діяла харківська школа мистецтвознавства, фундатором якої був Федір Шміт — відомий мистецтвознавець, фахівець з методології і соціології мистецтва, який



Борис Косарев.  
Городи. 1919.  
11x20 см. Папір, олівець



Борис Косарев.  
Натурморт. 1921.  
21x22 см. Колаж.



Вадим Меллер.  
Ассирійські танці.  
Ескіз костюма  
балетної студії Б. Ніжинської  
(Київ). 1919.  
Картон, гуаш. 60x28 см.  
Київ, приватна збірка.



Василь Єрмилов.  
Рельєф «А». 1920-ті.  
Фанера, дерево, олія,  
48,8x52,7 см.  
Київ, приватна збірка.

працював у кількох інститутах Європи, завідував (з 1912 р.) у Харківському університеті кафедрою загальної історії та теорії мистецтва, а з 1922 р. очолював НДІ мистецтвознавства, ректор Археологічного інституту в Києві, пізніше професор І Московського державного університету, з 1924 р. — директор Російського інституту історії мистецтва.

На запрошення режисерів Леся Курбаса, Миколи Фореггера, Самуїла Марголіна театральними декораціями і костюмами займалися художники-авангардисти, яким був наданий широкий простір для сценографічного експериментаторства: О. Хвостенко-Хвостов, що у 1920-х працював разом з В. Єрмиловим, юрист за фахом Вадим Меллер, який навчався у Мюнхенській академії мистецтва, був близький до групи «Синій вершник» і спілкувався з В. Кандинським та О. Екстер, а також А. Петрицький, серед учителів якого був О. Мурашко. Наснажений конструктивістськими ідеями, Петрицький писав: «Я темпераментно відчуваю життя. Люблю людей з характерними обличчями й фігурами, люблю залізо, камінь, скло та матеріали, серед яких живу, відчуваю динаміку життя». Інтенсивною забудовою міста займалися талановиті архітектори: споруджувалися будівлі у стилі українського модерну, які відзначалися високим рівнем ліпних робіт, інтер'єрних розписів, проводився міжнародний архітектурний конкурс, у якому брали участь як майстри з СРСР, зокрема з України, так і закордонні митці (наприклад, французький художник швейцарського походження, письменник, теоретик архітектури, основоположник модернізму в архітектурі Ле Корбюзьє та ін.). Такі будівлі, як Держпром (архітектори С. Серафимов, С. Кравець, М. Фельгер), Палац культури залізничників (архит. О. Дмитрієв), Головоштамт (архит. А. Мордвінов) стали зразком світової архітектури.

Видавалися численні часописи, функціонували мистецькі об'єднання. Одним із таких відомих угруповань було, наприклад, «Сім плюс три», яке об'єднувало митців різних напрямів. До складу групи входили як художники рафіновано модерністського напрямку, так і кубофутуристичної групи. Зрозуміло, що ці митці не мали естетичної платформи, хоча проголошували сміливі мистецькі маніфести. Найактивніші серед них: В. Бобрицький, Б. Косарев, Г. Міщенко, Б. Цибіс, В. Єрмилов, Г. Цапок [Див.: 186, с. 351].

Заслуговує на особливу увагу творчість видатного художника Василя Єрмилова, одного із засновників дизайну в Україні, ім'я якого ще донедавна всіляко замовчували. Саме він оздоблював місто до революційних свят, робив монументальні розписи у Червоноармійському клубі (1920), оформлював агітпоїзд «Червона Україна» (1921), розробляв шрифти, ілюстрував та макетував книжки, на численних виставках демонстрував свої композиції, у яких поєднувалися фотографія, рельєф, живопис. Про широкий творчий діапазон митця свідчить його участь в організації виставки АРМУ, де він представив дев'ятнадцять робіт. Серед них: шрифтові дошки, рекламні плакати, експериментальні композиції, натюрморти, пейзажі тощо. Його плакат за всієї обмеженості засобів і гостроти композиції побудований на використанні різних поліграфічних елементів — смуг, кіл і фотомонтажу. Навіть скульптор-плакатист А. Страхов (Браславський), який на Міжнародній виставці декоративно-ужиткового мистецтва у Парижі (1925) одержав Гран-Прі за плакат «В. Ульянов (Ленін)», зізнавався у запозиченні в Єрмилова елементів колірної вирішення і побудови.

В. Єрмилов брав активну участь в оформленні Всеукраїнського літературного музею, який складався з дев'яти залів, у яких розміщувалося 135 вітрин і 65 тис. експонатів. На жаль, результати цих титанічних зусиль не збереглися. Проте по приватних зібраннях розкидані проекти деяких розписів оформлення кімнати Т. Шевченка для Харківського театру опери і балету (1939). Вони яскраво засвідчують зацікавлення митцем народним мистецтвом. В оформленні широко використовуються традиційні для трипільської культури символи, як от меандр-безкінечник, «хвилі», «дерево життя», які здавна надихали авангардистів до нових пошуків.

В. Єрмилов пробує себе в різних жанрових напрямках — декоративному, живописному, графічному; вибудовує власний напрям і формотворчу стилістику, максимально навантажує матеріал невідомими досі конструктивними образами, бере участь в оздобленні будинків в українському стилі (наприклад, Художнє училище, нині Харківська державна академія дизайну та мистецтва).

Біографія митця вельми строката, сповнена творчих шукань, експериментування. Уже на виставці Товариства художників (1912) отримує високу оцінку преси. Завойовує симпатію глядачів його натюрморт «Кавун» (1920), написаний у кубофутуристичному ключі. Художник виконує також низку портретів, на яких виводить знеособлені типи тажі тодішньої радянської епохи, скажімо «Хлопець у кепці», переданий у досить складному ракурсі, енергійними і темпераментними мазками. У начерку оголеної натури (1920) у «шарнірних» з'єднаннях проглядаються реалістичні традиції, де відсутнє спрощення малюнка. Уміння виявити характерне в людині яскраво демонструє його портретний графічний начерк художника Г. Берковича (1930-ті).

У 1930-х В. Єрмилов уже не може, а головне — не хоче вписатися у прокрустове ложе догматичного соцреалізму і залишається за лаштунками мистецького життя. Майже двадцять п'ять наступних років його не розуміють, ним, по суті, нехтують. Але ніщо не могло зламати бунтарського духу митця. Він продовжує зрідка творити, та вже фактично тільки для себе. Це або стилізовані зображення квітів, або ледь не однією вправною лінією написані портрети, або атлетичні фігури спортсменів у характерній «єрмилівській» позі — схиленою до плеча головою, або урбаністичні картини.

Навіть поховання, як і саме життя цієї неординарної особистості було незвичайним і авангардним, позначеним ореолом символічності. Як згадував у приватній розмові художник Є. Соловйов, тіло з труною лише підвезли до Спільки художників (його свого часу виключали із Спільки), але за розпорядженням парткому заносити для прощання в середину не дозволили. До кладовища проводжали близькі і друзі. Посередині Харкова, на перетині вулиць Маяковського і Сумської, у старенький автобус Художнього фонду, в якому везли труну з небіжчиком, врізався трамвай. І всі побачили, як з



Олександр Хвостенко-Хвостов  
Ескіз костюма  
до опери  
«Любов до трьох  
апельсинів».  
1926



Іван Кавалерідзе  
Модель пам'ятника  
Артему для Святогорська  
(варіант ескіза). 1926.  
Оргскло. 55x25x31 см.



автобуса раптом потекла кров. Хоч і розуміли, що такого бути не може, всі застигли вражені. Виявилось, що водій, щоб не хилило труну, укріпив її за допомогою ящика з гальмівною сумішшю, яка була червоного кольору...

Мистецтвознавець Дмитро Горбачов у розмові зі мною зазначав, що Єрмилов зізнавався йому якимось, що вже з ранніх літ уявляв себе у майбутньому відомим художником, роботи якого оцінюватимуть надзвичайно високо.

Але все це буде значно пізніше. А тоді, в 20–30-ті рр., митця добре знали і за межами України. До Єрмилова завжди тяглася молодь. Через Вагрича Бахчаняна (відомий на прізвисько Бах, концептуаліст, виконавець відомих колажів) він познайомився з Едуардом Лимоновим (Савенком), тоді молодим авангардним поетом, а нині відомим письменником, громадським діячем, який народився і жив у Харкові, а згодом перебрався в Москву, потім у Францію і Америку, організатором радикальної організації НБП (Націонал-більшовицька партія). За пропозицією Бахчаняна Єрмилов згодився навіть проілюструвати близько десятка віршів Лимонова, але смерть художника не дала можливості здійснити і цей проект.

У 1920-ті ідеї авангарду в Україні органічно поєдналися з широко популяризованою політикою українізації. У навчальних закладах і в друкарській справі швидкими темпами впроваджувалася українська мова. Театр і кінематограф збагачували імена світової слави: Лесь

Курбас, О. Довженко та І. Кавалерідзе, який був також видатним скульптором-кубістом. Театр «Березіль» Лесь Курбаса вже тоді знали далеко за межами України. У харківському будинку «Слово» — своєрідному осередку української культури, який почали зводити 1928 р. за проектом архітектора М. Дашкевича, — був зосереджений цвіт нації. Тут мешкали художники, актори, музиканти, творили модерну українську літературу знамениті письменники, наприклад П. Тичина, В. Сосюра, Майк Йогансен, М. Хвильовий, М. Куліш, А. Панів, Остап Вишня, М. Куліш, Лесь Курбас, А. Любченко, В. Підмогильний, Михайль Семенко, Ю. Смолич, Ю. Яновський.

У періодичних виданнях виходило чимало дискусійних, оригінальних та сміливих критичних і мистецтвознавчих матеріалів. Модерну українську літературу творили видатні майстри слова. Павла Тичину (йдеться про його поезію 20-х рр.) називали символістом, імпресіоністом і романтиком. У збірці «Соняшні кларнети», «Плуг», «Вітер з України» він виявив себе оригінальним ренесансовим поетом, митцем українського відродження. Класичний стиль, що ввібрав засоби античної і європейської строфіки, був притаманний Максиму Рильському (збірки «Синя дале-

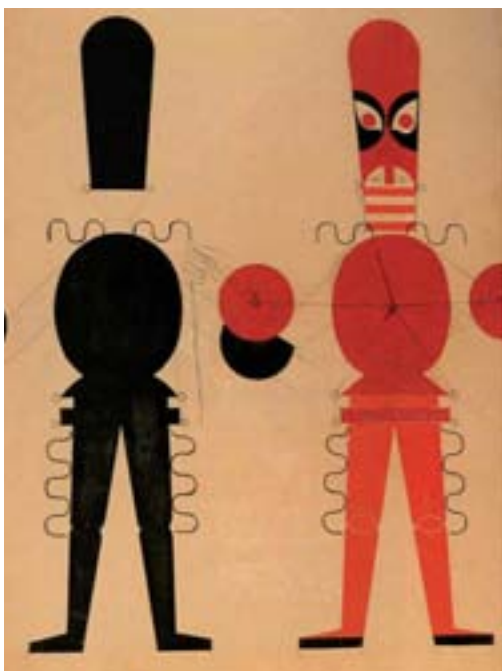


Анатоль Петрицький.  
Європесць  
(ескіз до балету  
«Червоний місяць»).  
1927

чень», «Під осінніми зорями», «Гомін і відгомін»). Микола Бажан вражав експресіоністично-бароково-романтичними віяннями, складною архітектонікою вірша (поєми «Гофманова ніч», «Сліпці», «Розмова серцець»). Прагнув світової слави українській поезії Микола Зеров: «Прекрасна пластика і контур строгий, / Добірний стиль, залізна колія — / Оце твоя, Україно, дорога...» Збагачували літературу поетичні дивотвори Майка Йогансена, епатажні модерні поезії Гео Шкурупія і Михайля Семенка, символічні з експресіоністичною напругою образи Тодося Осьмачки. А ще твори М. Драй-Хмари, Є. Плужника, Л. Чернова, Г. Косинки...

Як результат далекосяжних змін, що виникли в українському суспільстві, в Харкові 1927 р. М. Семенко заснував футуристичну групу «Нова генерація», яка видавала й однойменний журнал. Мистецькі переконання поволі набували визнання. Передувало цій організації київська вільна спілка письменників і кінематографів «Бумеранг», перше видання якого «Зустріч на перехресній станції» оформлював Володимир Татлін. Досить розмаїтим за мистецькими вподобаннями був часопис «Нова генерація», в якому намагалися охопити всі авангардистські явища. Співробітниками були художники станкового живопису А. Петрицький, В. Єрмилов, П. Ковжун, фотограф Дан Сотник, архітектори І. Малозьомов, О. Касьянов, Л. Лоповок, М. Холостенко, кіно- та театральні діячі О. Перегуда, М. Терещенко, Г. Затворницький. Журнал плекав інтернаціональний дух, відкидав національну інтроспекцію. К. Малевич видрукував за два роки у виданні чотирнадцять оригінальних статей — теоретичного плану та з історії нового мистецтва.

А взагалі в Україні функціонувало безліч об'єднань — як літературних, так і художніх. Серед останніх виокремлювалося найчисленніше — Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ, 1925–1932 рр.). До його складу входили такі відомі особистості, як М. Азовський, О. Богомазов, М. Бойчук, М. Бурачек, К. Гвоздик,



Анатоль Петрицький.  
Міністр (ескіз до опери  
«Турандот»). 1928



Юхим Михайлів.  
Закуте мистецтво.  
1925. Акварель. 46х39,5 см.

В. Єрмилов, В. Касіян, Б. Кратко, В. Меллер, С. Налепинська-Бойчук, О. Павленко, І. Падалка, В. Пальмов, В. Седляр, А. Таран, О. Хвостенко-Хвостов та інші. Основні ідеї Асоціації, як виявилось згодом, не відповідали подальшим планам розвитку радянського мистецтва, яке прямувало штучно накресленим шляхом — від критичного реалізму передвижників до соціалістичного реалізму. І це не випадково, адже АРМУ відверто проголошувала, що вона висуває на опрацювання проблему образотворчого реалізму, водночас заперечуючи реалізм натуралістичний, статично-побутовий як спадщину буржуазного минулого, бореться за вихід українського мистецтва з дореволюційного провінціалізму, відкидає демократичну творчість російських та українських художників, зокрема передвижників. Дотримуючись таких позицій, АРМУ з перших днів свого існування повела боротьбу проти впливу Асоціації художників революційної Росії (АХРР) на українських митців, проти Асо-

ціації художників Червоної України (АХЧУ, 1926—1932), які заявили про свою вірність реалістичним, демократичним традиціям. АРМУ висувало гасло боротьби за якість і рівень мистецької української культури, за вихід її з дореволюційного провінціалізму, заперечувало натуралістичний статично-побутовий реалізм, перебувало в пошуках відповідної форми.

Філія цього київського об'єднання з'явилася в Одесі 1925 року. До її складу входили М. Павлюк, Ю. Бершадський, С. Кишинівський, Р. Комар. У місті у 20-х рр. існувало близько двохсот творчих об'єднань як авангардного, так і традиційного спрямування. Найбільш популярними були група М. Бойчука, Юго-Леф та Товариство імені К. К. Костанді. Діяльність останнього була під особливим наглядом належних інстанцій. Його закрили 1929 р., визнавши таким, що не відповідає ідеологічному моменту.

Не могла влаштувати радянських ідеологів і діяльність Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ), до складу якого здебільшого увійшли художники, які в 1927 р. вийшли з АРМУ. Художники (Ірина Беклемишева, Віктор Пальмов, Анатоль Петрицький, Дмитро Шавикін, Михайло Шаронов та ін.) орієнтувалися на найновіші течії європейського мистецтва. Зокрема, А. Петрицький, окрім театральних декорацій, створив близько сотні портретів провідних українських діячів (більшість з цих робіт знищено у 1930-х). Офіційні радянські видання стверджували, що під досягненнями сучасної мистецької культури члени ОСМУ розуміли «новітнє західноєвропейське буржуазне мистецтво» і, подібно до АРМУ, принижували творчість художників, вірних реалістичним, демократичним традиціям минулого, характеризуючи їх як «пасивне натуралістичне відбиття (побуту) та етнографічних особливостей українського народу, властиве натуралістам усіх відтінків, що інтерпретують здебільшого спадщину передвижництва».

Не була однорідною організацією АХЧУ. Так, у ній виокремлювалася постать одного з її організаторів Юхима Михайліва, художника

символістського спрямування. Він експонувався на численних виставках організації, хоча його твори стилістично різнилися від інших. Алегоричність, притаманна його творам, і до сьогодні є темою різних трактувань. Йому приписують бароковість, характерними ознаками якого є тема смерті і непевності життя, а також декоративність, філософська заглибленість. Картину Михайліва «Мій сон» (1921) літературознавець і критик, згодом репресований, як і більшість талановитих майстрів Григорій Майфет пояснював так: під час затемнення сонця символ зла зелений змії піднявся на власний атрибут боротьби — шибеницю. Її силует зображений на тлі брудного неба. Зло святкує ефемерну тимчасову перемогу над світлом [168, с. 96; 126, с. 232].

Отже, художник по-своєму реагував на суспільні події, використовуючи відповідні символи. Твір «Закуте мистецтво» (1925) є протестом проти того стану, в якому опинилося за радянські часи мистецтво. На картині зображене дерево, обкручене ланцюгом з червоним замком. Побоюючись відповідних каральних заходів, дружина художника перемалювала замок в коричневий колір. У символіко-алегоричній формі, переважно улюбленою митцем технікою пастелі, виконані роботи «За завісою життя» (1923), триптих «Україна: старий цвинтар», «Зруйнований спокій», «Блукаючий дух» (1916), «Вікно з книгами» (1910), де проглядаються виставлені на вітрині часописи «Літературно-науковий вісник» і «Рада». Недаремно він захоплювався творчістю таких яскравих особистостей, як російські художники М. Реріх, В. Борисов-Мусатов, виразник символізму в литовському мистецтві М. Чюрльоніс. Літературна спадщина Михайліва містить переклад з французької мови «Місячного серпа» Р. Тагора (1918), вступне слово до «Співомовок» С. Руданського (1917).

Трагічний фінал недовготривалого періоду українізації спричинив величезні втрати. Досить швидко українські діячі культури і мистецтва, які радо сприйняли і сповідували авангардні позиції, зрозуміли, що цей художній стиль пореволюційній державі був не потрібний. Подальші зміни передбачали запровадження зовсім інших цінностей та пріоритетів. Мистецтво поступилося могутньому натиску ідеологізації культури, а також смакам масового глядача...

Згідно з постановою ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» у Радянській Україні, як і на всій території Союзу, було одночасно ліквідовано всі мистецькі об'єднання і розпочато впровадження соцреалізму як єдиного творчого методу. Контроль за розгортанням цього процесу і його неухильним дотриманням покладався на нове мистецьке формування державного рівня — Спілку художників. Доктрину соцреалізму офіційно проголосив А. Жданов на Першому об'єднаному конгресі письменників. З приходом до влади Й. Сталіна процес насильницького «упорядкування» мистецької сфери став практично неминучим. Одним із найжахливіших його наслідків стало фізичне знищення кращих представників інтелігенції, зокрема українських митців. Достатньо згадати хоча б про трагічну долю названого вище творця унікальної української школи монументально-декоративного і станкового живопису М. Бойчука та його найближчих друзів-однодумців. «Більшість монументальних робіт бойчукістів знищено дотла: про цілу епоху в розвитку українського образотворчого мистецтва нині здебільшого можна говорити, базуючись хіба на... спогадах очевид-

ців», — зазначила вже цитована вище Людмила Соколюк у своїй книжці «Графіка бойчуків» (Харків; Нью-Йорк, 2002. — 224 с.).

А в 1920-1930-х у Європі мистецьке життя народжувало нових митців, які заявляли про себе сміливими експериментами. 1920 року в Берліні відбувається виставка дада, яка засвідчила поляризацію авангардної культури і культурних традицій. Відбувається політизація мистецької практики, що знаходить своє відображення у фотомонтажах. Дадаїзм (дада) як модерністська течія у живопису, театрі, кіно, літературі виник під час Першої світової війни 1916 р. у Швейцарії. Митці прагнули виявити себе у скандальних витівках — чи то виведення каракулів на парканах, чи то без жодного сенсу псевдокреслення, чи то комбінування випадкових предметів. Ірраціоналізм, розчарування, заперечення стандартизованого мистецтва, цинізм і безсистемність — ось основні їх постулати. Пізніше, у 20-ті рр., дадаїзм злився з іншими течіями: у Франції — з сюрреалізмом, у Німеччині — з експресіонізмом. Найвідомішими дадаїстами визнано Ганса Арпа, Марселя Дюшана, Макса Ернста, Трістана Тцара. Німецький і французький поет, художник, графік і скульптор Ганс Арп одержав освіту в Страсбурзькій школі мистецтв і ремесел, в академії Жюльєна в Парижі. Співпрацював і товаришував з Кандінським, Аполлінером, Модільяні, Пікассо, Сонею і Робером Делоне. Ілюстрував книжки Трістана Тцара, Бенжамена Пере, Ріхарда Хюльзенбека. Найбільша колекція його творів зберігається у Музеї сучасного мистецтва в Страсбурзі, що міститься на площі його імені. Існує також Фонд Арпа, що кілька років тому дістав статус національного музею.

Німеччина стає батьківщиною іншого художнього об'єднання та напряму в архітектурі — Баухаузу, який виник у стінах Вищої школи будівництва і художнього конструювання та випускав однойменний журнал і серію баухауз-книжок. Ще 1919 р. Анрі Ван де Вельде ініціював створення нового навчального закладу на основі злиття двох мистецьких шкіл. Його очолив берлінський архітектор Вальтер Гропіус, який вважав, що в нову епоху архітектура повинна бути чітко функціональною, економічною, зорієнтованою на технології масового виробництва. Після Гропіуса школу очолювали в різні часи провідні архітектори і художники-авангардисти І. Іттен, П. Клеє, В. Кандінський, Л. Фейнінгер, О. Шлеммер, Г. Маркс, Й. Шмідт, Г. Штельцль. Закрили школу нацисти 1933 р., вважаючи її розсадником комунізму.

На Східній Україні, де запанували офіційні догми, мистецьке експериментаторство припиняється. У суспільстві панує задушлива атмосфера. За цих умов центр, де відбувалися важливі для українського мистецтва події, перемістився до 1939 р. на Західну Україну, яка ще не зазнала сталінського режиму. Сюди зі Сходу емігрувала значна частина художників і мистецтвознавців. Ще наприкінці 1920-х, відчувачи загрозу репресій, прибули П. Ковжун, В. Крижанівський, Р. Лісовський, П. Холодний, В. Січинський та ін. Вони активно включилися в художнє життя і стали його організаторами. Так, низку виставок ініціювала Спілка праці українських образотворчих митців (СПУОМ), яка «своїм завданням убачала... перегляд творчого потенціалу в мистецтві, а метою — зміцнення зв'язків українського мистецтва з актуальними потребами життя народу, поглиблення національного характеру мистецтва» [12, с. 69]. Саме в той час за-

сновано перший україномовний мистецький навчальний заклад — Державну художньо-промислову школу, а також мистецьку школу Олекси Новаківського, яка орієнтувалася на українську культуру та вироблені віками духовні надбання і традиції.

У 1920-х — на початку 1940-х у Західній Україні діяли мистецькі організації, значення яких для загального розвитку українського мистецтва ми лише сьогодні починаємо усвідомлювати повною мірою: Гурток діячів українського мистецтва, 1922—1931 рр. (ГДУМ), створений за ініціативою художника П. Холодного та мистецтвознавця М. Голубця, Асоціація незалежних українських митців, 1931—1939 рр. (АНУМ) та згадана вище Спілка праці українських образотворчих митців, 1941—1944 рр. (СПУОМ).

Характерною ознакою мистецьких організацій було те, що до складу більшості місцевих угруповань входили не лише українці, а й художники різних національностей. Вияви плідних міжнаціональних контактів можемо спостерігати у відомому об'єднанні авангардного спрямування «Артес» (1929—1935 рр.), до якого, зокрема, входило подружжя Сельських, Маргіт і Роман. Західноукраїнські митці мали тісні й плідні стосунки з угрупованнями українських художників: «Спокій» у Варшаві (1927—1938 рр.) і «Зарево» у Кракові (1933—1936 рр.). До українських угруповань належали також створений О. Новаківським «Руб» (1932—1936 рр.) та «Українське товариство прихильників мистецтва» (1930—1939 рр.).

Після ліквідації мистецьких угруповань у Східній Україні, і найпотужнішого серед них — АРМУ, найважливішу роль у справігуртування українських мистецьких сил відігравала на Західній Україні АНУМ, яку заснували 1931 р. художники Михайло Осінчук, Ярослав Музика, Павло Ковжун та Святослав Гординський. Її виникнення збігається з нищівним наступом на українську культуру, тому це дає підстави говорити про тяглість розвитку українського мистецтва. Поштовхом для заснування Асоціації, можливо, було бажання митців після відвідин Парижа внести свіжий подих нового мистецтва з його творчим злетом і необмеженими обр'яями. А можливо, це було підсвідоме прагнення зберегти самоідентичність в умовах наступу тоталітаризму. Вже на першій виставці АНУМ (а всього їх організовано тринадцять), окрім українських, представлені роботи французьких, італійських, бельгійських митців — Дерена, Дюфі, Леже, Модільяні, Пікассо, Северини, Тоцці, Шагала та української паризької групи. П'ятнадцять творів С. Гординського, серед яких «Дівчинка», «Біржа», «Міст», низка портретів, засвідчували, що художник тяжіє до конструктивізму і кубізму. Гординський, художник, який поєднав українську і європейську культуру, прагнув будувати свій твір на заздалегідь продуманій композиції. Неперевершеним є внесок митця в українську графіку, в якій модерні елементи сполучав з українськими народними або історичними зразками. Жоден каталог української мистецької виставки не обійшовся без вступної статті С. Гординського. Він є автором кількох мистецьких



Федір Кричевський.  
Сім'я. Центральна частина триптиху.  
1927. Полотно, темпера,  
148,5x133,5 см.  
Київ, НХМУ.

Василь Касіян.  
Більшовицький урожай.  
1934. Дереворит



монографій, серед них «Микола Глущенко» (1934), «Тарас Шевченко-маляр» (1940), «Павло Ковжун» (1944), та сотень статей.

У багатогранній діяльності Асоціація об'єднувала як власних членів, так і митців багатьох інших угруповань, художників, які працювали не лише в Галичині і Східній Україні, а й далеко за межами рідної землі — в Західній Європі та Америці. Зокрема, в різний час членами Асоціації були такі відомі художники і мистецтвознавці, як М. Андрієнко і М. Глущенко (обидва представляли Париж), М. Бутович і В. Січинський (Прага), М. Дольницька (Відень), Ф. Ємець (Берлін), Л. Гец (Сянок), львів'яни С. Гординський, М. Драган, подружжя Маргіт і Роман Сельські. Серед численних учасників виставок АНУМ були визначні і шановані далеко за межами України особистості — О. Архипенко (Нью-Йорк), О. Грищенко (Париж), О. Лятуринська (Прага), В. Масютин (Берлін), О. Сахновська (Москва), М. Бойчук (Київ), П. Мегик (Варшава), П. Обаль (Краків) та багато інших.

Важливо відзначити і той факт, що незмінним лідером АНУМ, а згодом і художнього життя у Львові був не галичанин, а вихідець із Східної України — Павло Ковжун. Він був основним організатором і натхненником усіх справ Асоціації та очолював її до 1939 року. Високий рівень організованих АНУМ численних мистецьких акцій і опублікованих фахових видань (каталогів, альбомів, часописів, окремих статей) забезпечувало членство в її лавах відомих критиків і теоретиків мистецтва: М. Голубця, С. Гординського, М. Драгана, В. Січинського та ін.

П. Ковжун був добре знаним у мистецьких колах, а також прихильником неостильових ідей Г. Нарбута. Художник поєднував неobaroko з ар-деко з вкрапленням елементів сецесії та кубофутуризму. Узагалі згадуваний тут термін «сецесія» походить від латинського *secessio* — відхід, відокремлення, є назвою австрійських та німецьких художніх об'єднань кінця XIX — початку XX ст., які представляли нові течії. У Європі особливої популярності набула декоративність і витончена пластика ліній японської графіки і гравюри (К. Утамаро,



Олекса Новаківський.  
Леда. 1924.  
Фанера, олія.  
89x114 см.  
Львів, Приватна збірка

К. Хокусай). В Австрії модерн дістав назву «сецесіон», у Бельгії та Франції — «ар нуво», у Німеччині — «югендштил» (молодий стиль), від назви журналу «Jugend», навколо якого групувалися молоді художники, в Італії — «стиль ліберті», у Великобританії — «модерн стайл», у США — «стиль Тіффані», у Росії «стиль модерн» (в архітектурі Ф. Шехтель, у живопису частково М. Врубель).

Такі європейські художники XX ст., як, наприклад, А. Гауді, О. Бердслей, А. Муха, пов'язували з сецесією свою творчість.

У Західній Україні термін «сецесія» традиційно вживався під впливом віденської назви і становив світоглядну й композиційно-стильову спільність з європейськими модерними явищами, виявляючи спорідненість зі стилями попередніх епох. Орнаментака ґрунтувалася на абстрактних формах. Хвилясті, композиційно асиметричні лінії, витончена колористика переносилися в архітектурну декоративно-площинну і навіть об'ємну пластику. Впливу сецесії зазнала творчість багатьох митців. Зокрема, гоноровий і манірний Всеволод Максимович, який навчався в Полтаві у Г. Мясоедова, входив до гуртка атлетів-нудистів, де учасниками були Іван Мясоедов і Федір Кричевський. Великого розміру картини Максимовича відзначалися елементами як чорно-червоної орнаментики Полтавщини, так і з античної й асирійської культур. Знімався у фільмі «Драма в кабаре футуристів № 13» разом з М. Ларіоновим, мав творчі зв'язки з Д. Бурлюком, В. Хлебніковим, Б. Пастернаком, М. Синяковою.

Серед інших живописців напряму сецесії були О. Архипенко, І. Труш, О. Новаківський, О. Кульчицька, М. Сосенко, В. Кричевський і звичайно — П. Ковжун. Співпраця останнього з Михайлом Осінчуком, що тяжів до неовізантизму, переросла у творчий дует, результатом якого є дев'ять розписів у галицьких храмах — зразки модерної національної моделі поліхромії церкви. У цей час здійснюються пошуки концепції «українського стилю», який став предтечею українського образотворчого модернізму, що, у свою чергу, містив



Всеволод Максимович  
Поцілунок. 1913.  
П., о., 100x100 см.  
Київ, НХМУ

сецесію і символізм, кубізм і футуризм, ар-деко і сюрреалізм, а також неobaroco, неовізантизм, неопримітивізм.

Як уже зазначалося, діяльність західноукраїнської АНУМ багато в чому була співзвучною ліквідованій східноукраїнській Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ). Їх поєднувало вболівання за збереження ефективних зв'язків сучасного національного мистецтва з його глибинними коренями, споконвічними традиціями і водночас пошук відповідних сучасності оригінальних мистецьких форм, прагнення до єднання творчих зусиль художників в Україні і українських митців усього світу.

Серед багатьох виставок, що їх організувала АНУМ, особливою була Виставка сучасної української графіки (1932). У вступній статті до каталогу чітко окреслено її головну мету: «Дати широкому українському загалові оглянути творчість однієї нашої мистецької сфери якомога в повній картині й показати, що сучасна українська графіка досягла високого мистецького рівня, виконала свою роль бездоганно й заокруглила пряму свого розвитку своєрідним стилем і однодушно на всіх українських землях».

За розмахом залучених матеріалів та учасників ця виставка була справді вражаючою, навіть з огляду сьогодення, її структура — ретельно продуманою та вивіреною. У виставкових залах Національного музею у Львові було представлено, наприклад, такі складники мистецької акції: «Оригінальна графіка», «Книга: Обкладинка, оздоба, ілюстрація» тощо. Завдяки величезним організаторським зусиллям виставка збирала українських митців, доля яких розкидала по всьому світу. Так, серед її іноземних учасників було семеро українців, які на той час перебували у Франції: М. Андрієнко-Нечитайло, М. Глущенко, О. Грищенко, С. Гладкий, О. Рубісова, С. Зарицька і П. Омельченко. Свої твори демонстрували художники зі Східної України: В. Касіян, В. Кричевський, В. Седляр, В. Шаповалов, Й. Дайц, І. Падалка, В. Світличний, А. Страхов, О. Судомора, М. Кульбаба, В. Нерубенко та ін. Загалом було виставлено майже півтори тисячі творів 120 авторів.

Слід зважити і на такий важливий факт, що функціонування цієї справді грандіозної виставки не обмежилось її експозицією в залах Національного музею у Львові. Більшість експонатів гідно представляли українське мистецтво 1933 р. за кордоном — у Берліні, Празі та Римі, а розділ екслібрису було показано на Всесвітній виставці екслібрису в Лос-Анджелесі.

Керівництво АНУМ усвідомлювало важливість проведених справ. Воно здійснювало невтомну всебічну і надзвичайно активну діяльність, добре розуміючи, що відбувалося тоді на сході України. Про це свідчить, наприклад, П. Ковжун у каталозі 4-ї виставки Асоціації, організованої 1934 р.: «Сьогодні наша праця у загальній ситуації української культури набуває особливої ваги. Головний центр української мистецької творчості — Придніпрянська Україна — цілковито усунена від участі у сьогоднішньому мистецькому процесі та перебуває у кліщах односторонніх, безкомпромісних впливів утилітарного середовища. Мистецтво там розвивається кількісно, нехтуючи якістю. Мистецька українська громада на Україні позбавлена в найширшому розумінні цього слова не лише культивування мистецьких цінностей, а взагалі у неї відібрана можливість ставити будь-які мистецькі проблеми. Процес творення звужений до ремес-

ла, що раніше чи пізніше приведе творчість до розроблення “ікон”, хоч і радянських».

Діяльність мистецьких об'єднань у Західній Україні була припинена з приходом радянської влади. Саме з цього моменту розпочинаються заходи, спрямовані на організацію місцевого відділення Спілки художників Радянської України і типово радянського вищого навчального мистецького закладу. Проте остаточне утвердження в мистецькій сфері соцреалізму відбулося на західноукраїнських землях тільки після Другої світової війни. Місцеве мистецьке середовище, незважаючи на розпочаті репресії, все ще залишалось доволі різноманітним за мистецькими уподобаннями [81, с. 210].

Возз'єднавши східні і західні землі, влада намагалася впливати на творчість художників. Значна частина митців змушена була залишити рідну землю [188, с. 355]. Тож українське мистецтво втрачало цілу когорту яскравих творчих особистостей. У 1943—1944 рр. вони емігрували в Західну Європу, а згодом за океан — у США, Канаду, Аргентину, Австралію, Венесуелу. До Німеччини, а згодом до США, виїхали директор художньо-промислової школи М. Осінчук, його заступник А. Малюца. У США чи Канаді залишилися: Я. Гніздовський, С. Гординський, М. Дмитренко, С. Литвиненко, С. Луцик, М. Мороз, П. Капшученко, Л. Перфецький, Л. Морозова, викладачі Львівської художньо-промислової школи: В. Баляс, М. Бутович, М. Мухін. До Австрії, а потім до Австралії, емігрував М. Кміт, якого західні спеціалісти вважали одним із кращих українських художників-колористів ХХ століття. В Аргентині тривалий час проживали М. Азовський, П. Капшученко та М. Неділко. На чужині, в Венесуелі, 1952 р. помер знаменитий В. Кричевський. Така ситуація виявилася справді трагічною для українського мистецтва.

### Авангард в епоху тоталітаризму

У 30-х рр. в Європі посилюються тоталітарні режими (Італія, Німеччина, Іспанія), сталінізм в СРСР набрав дедалі більших і загрозливих обертів. Ідеологізація суспільства вплинула і на творче життя, кардинально змінивши його перебіг. Відчутні зміни відбулися і на теренах України. Реорганізація художніх об'єднань у єдину спілку давала можливість системі здійснювати контроль за розвитком культури і мистецтва. В усі галузі культури впроваджувався соцреалізм. На державному рівні відбувалося заперечення авангарду як явища, проголошувалося, що у самій своїй основі він є формальним відхиленням, загальним алогічним методом і освоєнням інакшості.

Поступово ідеологія поширюється на всі аспекти особистого і колективного життя, встановлюється монополія на застосування сили, насаджуються певні погляди. Партія заволоділа всіма суспільними важелями впливу на мистецтво, особливо експериментаторське. Право вирішувати, що підходить народові, переходить до вождя. Запорукою майбутнього для мистецтва тепер є відображення рішень влади. Способами впливу є пропаганда і терор, терор одночасно політичний і ідеологічний, який спрямовується проти будь-якого інакшумства. Сталін вважав себе знавцем мистецтва, вірив, що він хранитель краси, істини, тож діалог між художниками і владою не міг відбуватися на рівних.

Впровадження соціалістичного реалізму, підкріпленого пропагандою трудових досягнень радянського народу з його штучно-показовим оптимізмом, мало своїх прибічників за межами Радянського Союзу. Характерним прикладом може слугувати хоч би те, що Виставка радянського мистецтва у березні 1933 р. у Варшаві привернула значну увагу фахівців і широкого загалу. Стає очевидним, що соцреалізм не був винятковим явищем, а був подібним до мистецьких явищ тих країн, де формувалися тоталітарні режими. Так, у Німеччині, Італії та Іспанії спостерігалися спроби одержавлення культурно-мистецької галузі, контролю над нею. Наприклад, Гітлер і Сталін використовували подібні прийоми: заборона всіх мистецьких угруповань і заміна їх державними відомствами культури, контроль над розподілом художніх замовлень і можливістю виставлятися, репресії митців, плани генеральних реконструкцій Москви і Берліна як імперських столиць, пряме суперництво архітекторів і художників обох країн на ЕКСПО-37 у Парижі, запровадження державних премій у галузі культури тощо.

Як слушно зазначає Ф. Серс у дослідженні «Тоталітаризм і авангард», примусове, кероване зверху певними ідеологічними настановами впровадження соцреалізму в Радянському Союзі відбувалося у специфічній і досить напруженій ситуації, яку визначали дві виразно полярні позиції [191, с. 18–21].

З одного боку, маємо зважати на той факт, що до 1932 р. радянському мистецтву судилося пройти кілька стадій розвитку, зокрема й період відвертого революційного нігілізму, коли відкидалися ніби шкідливі для пролетаріату дореволюційні нашарування минулого. Витворювалася особлива атмосфера виховання нової людини у «зруйнованому до основ світі», в умовах ворожого ставлення до переважної більшості культурних надбань. Наполегливо нав'язувався духовний світ постійно настороженої, налаштованої на постійну класову боротьбу людини без історичного минулого.

З іншого боку, після руйнування традицій буржуазного мистецтва фактично відбувалося повернення до цих традицій у вигляді академізму, псевдокласицизму тощо. Таким чином, мистецтво відходило від новітніх образних, художньо-пластичних практик, здійснених на початку ХХ ст., що призводило до ігнорування якраз революційних у мистецтві надбань. А з нею автоматично відкидалися виражальні можливості і розвиток новітніх форм відображення світу.

Відомий філософ і теоретик сучасного мистецтва Хосе Ортега-і-Гасет, даючи оцінку творам мистецтва ХІХ ст. (до яких звернувся у побудові свого підґрунтя соцреалізм), стверджував, що вони були найбільшим відхиленням в історії естетичного смаку, і зазначав, що всі значні періоди мистецтва старанно уникали зосередження твору мистецтва навколо людського змісту. Імператив надмірного реалізму, який переважав у художній чутливості минулого століття, він розцінював як шкідливе для естетичної еволюції. Виходячи з цього, вчений дійшов висновку, що будь-яке «нове натхнення», яким би екстравагантним воно не було, є просто зверненням, бодай у головному, на справжній шлях мистецтва. Саме соцреалізм, так само, як і інші реалістичні тенденції, що розвивалися в Європі в умовах становлення тоталітарних режимів, заперечив повернення на справжній шлях мистецтва. Ідеологи соцреалізму намагалися витіснити з історії як негативне явище всі вияви авангардного мистецтва.



Бригада архітектора І. Фоміна. Перспектива урядових будинків з боку Дніпра. 1937

Нові погляди народжувалися і в Німеччині. Гітлер, наприклад, був одержимий фінальним хаосом, сприяв розвитку нового руху в архітектурі: уявляв будівлю у вигляді руїн. Тобто під час проектування вже відразу закладалася уява, якою буде споруда після руйнування. Тиран протегував архітекторові А. Шпесеру у створенні зразків римських храмів після століть запустіння. Це можна трактувати як триумф видимості, прагнення зупинити час, єдиною функцією якого є руйнування тоталітарних тверджень і його уречевлене продовження в архітектурі.

Але навіть такий руйнівний період має бути поставлений на контроль — обмежений у русі, залучений до авторитарного завершення. Кінець існування будівлі визначає не його руйнація або зникнення, а апофеоз намагань будівельника, оскільки всі свої розрахунки конструктор починає з роздумів саме про руїни, закладається модель зворотного уподібнення. Час рухається у зворотному напрямі, панує статичність, нав'язується ідея жити лише минулим. «Будівничий руїн» відкидає саму категорію часу, тому світ разом з його смертю неодмінно має впасти.

Гітлер, як і Сталін, зводив в абсолютну цінність естетику смаку, навіть естетику величного. Художник обов'язково мав працювати в напрямі, що його визначали вожді. Тобто митець повинен відмовитися від самостійності свого рішення, а Гітлер і Сталін ставали богами-художниками в одній особі. Про таке мріяли ще в епоху Відродження... Нібито тільки вищий розум здатний уявити твір у всій його сукупності і залучити до потрібної перспективи, адже лише йому відомо загалом ідею, що одухотворює цей твір.

Між тоталітаризмом і авангардизмом виникає відкритий конфлікт. Авангард з його внутрішньою очевидністю і моральною вимогливістю намагається повернути мистецтву його сенс, і не лише за допомогою пережитого досвіду. Це можна зробити, звільнивши образ з лещат словесної моделі. Згадаймо у Платона: «Тиранія неможлива без фальсифікації слова». Доведене до рабського стану принижене мистецтво перетворюється на слухняний інструмент тоталітаризму або ще гірше — повального панування техніки. Художники, творячи на замовлення партії, вихваляючи вождя і йдучи встановленю ним лінією, все ж могли лише очікувати на забаганку тирана. Лише він міг схвалити або заперечити твір з пояснюваних і непояснюваних причин, оскільки витворив світ абсолютної краси за своїми мірлами і відповідно до логіки власних проектів майбутнього людства. Тиран є єдиним володарем ключів, коду до певних висновків.

Так душить свіжа думка, заперечується сама особистість. Відомими є розмови Сталіна з видатним українським кінематографістом, письменником Олександром Довженком. На засіданні Політбюро ВКП(б) 31 січня 1944 р. вождь усіх народів критикував митця з «класових» і марксистсько-ленінських позицій, вказував, яким шляхом розвивати творчу діяльність, окреслював його майбутню долю, дозволяючи жити і творити лише так, як він, Сталін, визначить. Тиран хотів фізично і морально знищити Довженка як художника, не даючи таким чином розкритися йому вповні



Еміль Шайбе. Гітлер на фронті. 1942–1943

Альберт Шпеєр.  
Проект Гроссе хале.  
Близько 1940



як особистості. Митець змушений був робити пропагандистські фільми, які були не властиві його натурі. Владі хотілося, щоб кожен, особливо талановитий митець, присягав революційним ідеям. До речі, О. Довженко вчився за кордоном як стипендіат Наркомату УСРР у майстерні відомого німецького художника професора Віллі Еккеля, відвідуючи також лекції в Академічній вищій школі образотворчого мистецтва в Берліні.

Отож тоталітаризм не терпить інакомислення. Більше того, він не допускає і спотворення форми. Адже тоді виникає сумнів в істинності витвореного ідеального образу світу як моделі досконалості. Головний мистецький обов'язок — відновити ідеал і захистити його від будь-яких посягань [38, с. 134—145; 39, с. 84—85].

Таким чином, мистецтво нової доби мало б орієнтуватися на кращі історичні здобутки реалізму. Проте тоталітарний реалізм насправді не був і не міг бути справжнім реалізмом. Перешкоджали ідеологічні нашарування, які мали визначальне значення. Соцреалізм не прагнув до аналітичної картини дійсності, а лише користувався для досягнення своєї мети реалістичними засобами. Йому потрібен реалізм не натуралістичний, а реалізм вищого ґатунку. Фактично ми маємо справу не з реалізмом, а з міфологією, наближеною до реалізму.

Режим здійснював профанацію всіх сфер творчої діяльності, заперечувалася споконвічно елітарна природа мистецтва. Цей процес був тривалим і розгалуженим. Однак серцевину його становила офіційно задекларована владними структурами вимога народності. На перший погляд вона не містила нічого шкідливого, але у поєднанні з класовою орієнтацією, партійністю визначала природу протиріч, які відбувалися у творчій сфері і, що найгірше, давала широкі права невпинно зростаючим загонам чиновників та ремісникам від мистецтва. Більше того, художники втрачали власну індивідуальність і повсякчас змушені були створювати стереотипні образи — ідеологічні штампи, втілені в необхідній зображальній формі. З одного боку, типові люди мали бути весело-оптимістичними і проповідувати світлі перспективи. З іншого — важливий елемент панівної ідеології становили патріотичні настрої, самовідданість і рішучість людини нової доби. Людині нової епохи у Сталіна, як і надлюдини

у Гітлера, не потрібно було замислюватися, сумніватися, а тим більше здійснювати власний вибір. Такі ознаки система вважала небезпечними і намагалася всіляко їх витіснити за межі людського буття як пережиток минулого. Саме звідси походив цілком закономірний і логічний висновок: подібні тенденції могли характеризувати хіба що активно культивованій і глузливий образ інтелігенції. Адже психологічна витонченість була чужою новітнім нормам соцреалізму. Психологізм, який вважався важливим здобутком реалістичного мистецтва другої половини XIX ст., зарахували до натуралізму, а надавати рис нерішучості, можливості роздумувати і сумніватися слід було лише негативним персонажам.

Ознакою тоталітарного суспільства є продукування численних незаперечних гасел. Так, поняття народності тісно пов'язувалося з одіозним гаслом «мистецтво належить народові», тобто пролетаріату і селянству. Хоча мета мистецтва була зовсім іншою.

Перед радянськими художниками висувалося завдання відповісти смакам широких мас. Уподобання народу мали повністю збігатися з увяленнями про мистецтво партійних керівників. Серед найнижчих верств народу виникла ілюзія ідеологічного й естетичного єднання з недосяжною верхівкою. Доречно згадати популярний свого часу вислів Леніна, що «навіть куховарка повинна вчитися керувати державою». У створюваній таким чином атмосфері кожному, хто не мав навіть найменшого поняття про мистецтво, його історію і саму специфіку творчого процесу, справжні та вічні критерії краси, надавалося право судити і визначати цінність праці художника.

Упродовж 1932—1956 рр. митці, які не догоджали владі, опинилися не просто ізольованими від художнього процесу, а навіть за межею існування. За таких умов мистецтво не могло бути позаідеологічним. Певні ідеологічні доктрини охоплювали все, що робив художник, — побут, природа і навіть звичайні речі мали нести в собі ознаки нового життя, наповнюватися іншим глибоким змістом. Естетика соцреалізму вимагала від кожного митця чіткої політичної позиції, а це означало, що все, що створювалося, повинно бути неодмінною частиною загальної ідеологічної системи.

Показовим був факт еміграції значної частини українських художників на Захід. Насамперед її зумовлював синдром залізної завіси, яку встановив сталінський режим. Це означало розрив життєдайного для мистецького середовища зв'язку із мистецьким світом. У питанні про ідеологію мистецтва не могло бути ніякої дискусії, бо це була урядова лінія, обов'язкова для всіх без винятку художників. Вони змушені були за допомогою всіх виражальних засобів поширювати міф про щасливе і радісне життя, утверджувати образ нової людини, нової історичної спільності — радянського народу. Отже, мистецьке середовище зазнало великих втрат як у фізичному, так і в морально-психологічному й духовному сенсі.



Бригада архітектора  
Д. Чечуліна.  
Перспектива урядової  
площі у Києві. 1937.  
Відливка тушшю

## МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ НОНКОНФОРМІЗМУ

### Нонконформізм у політичному контексті

Після впровадження соцреалізму в Україні розпочалася ліквідація всіх мистецьких організацій, репресії проти представників творчої інтелігенції, морально-психологічний тиск на них, навіть їх фізичне знищення. Усе це призвело до значних втрат в українському мистецтві, на тривалі роки відкинуло його в зону ізоляції і застою. Проте високий професійний рівень майстерності художників зберігся, щоб у подальшому, на витку якісної мистецької еволюції, набути нових граней. У роки відлиги кінця 1950-х — у 1960-х рр. простежуються певні аналогії з 1920-ми, і українська культура й мистецтво зазнають динамічного розвитку.

Період відлиги, який у сфері культури і мистецтва обумовив явище, назване згодом рухом шістдесятників, позначений низкою кардинальних політичних змін. Смерть Сталіна спричинила значну дестабілізацію у владних ешелонах Радянського Союзу. Доповідь М. Хрущова на XX з'їзді КПРС (лютий 1956 р.), що означала початок розвінчання культу особи, стала своєрідним переломним моментом в історії. Попри всі старання режиму, а також репресії і фізичне знищення численних діячів культури і мистецтва, небувалий морально-психологічний тиск, сила відродження глибинного національного підґрунтя залишалася надзвичайно потужною. Українське мистецтво спромоглося на вражаючий поступ, значення якого з позицій сучасності важко переоцінити.

Національний рух ініціювали діячі культури і науки, представники загартованого в роки репресій та нового покоління інтелігенції, яке зародилося в період духовного підпілля. Їх ентузіазм виявляв ознаки нестримного, бурхливого наростання, а здобутки були справді вагомими. Нечуваний прорив відбувся в українській літературі. Сміливо заявили про себе молоді поети: Ліна Костенко, В. Симоненко, І. Драч, М. Вінграновський, Д. Павличко; прозаїки: О. Гончар, В. Шевчук, В. Дрозд, Є. Гуцало. Активну позицію посідали літературні критики: І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний та ін. Саме в цей час активно формувалися сміливі думки і безкомпромісні погляди художників-нонконформістів.

Зміни в розвитку культури і мистецтва визначила постановва ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про усунення надмірностей в про-





Алла Горська.  
Гнівний Тарас. 1962–1963

ектуванні і будівництві» (1955 р.). Незважаючи на те, що формально цей документ стосувався лише архітектури і будівництва, він фактично ініціював низку важливих процесів, які давно назріли. Було, зокрема, переосмислено основні засоби і нові принципи формування архітектурно-просторового середовища, рішуче відкинуто пріоритети академізму та еkleктизму, імітацію класичних стилів. Швидкого розвитку набули різновиди декоративного мистецтва. У сфері станкової образотворчості зміни виявилися у появі «сурового стилю», який на українському ґрунті перетворився на «кондовий реалізм», як висловився один із ідеологів цього стилю, говорячи про деяких українських митців.

Прикметним був той факт, що в другій половині 1950-х хвиля відродження мистецького життя піднялася саме в Києві, який швидко став епіцентром основних подій. Та все ж головні причини і реальні можливості для значних здобутків періоду «відлиги» слід шукати не в Україні, а в надрах самої системи. У неї не було іншого виходу: після оприлюднення вражаючих наслідків сталінського режиму (зокрема, в Україні) виникла гостра потреба хоча

б частково визнати «помилки», показово засудити тих, хто зійшов з «правильного» радянського шляху, а також підняти залізну завісу, продемонструвати світові новітній і демократизований варіант соціалістичного суспільства. Ось, наприклад, що діялося в літературі.

20 грудня 1954 р. Об'єднання українських письменників «Слово» надіслало до Москви II Всесоюзному з'їзду письменників телеграму такого змісту: «Українські письменники — політичні емігранти вітають з'їзд і висловлюють співчуття письменникам усіх поневолених народів СРСР. 1930 року друкувалося 259 українських письменників. Після 1938 року з них друкувалося тільки 36. Просимо з'ясувати в МГБ, де і чому зникли з української літератури 223 письменники». Дані про письменників вражають своїм трагізмом. За підрахунками Юрія Лавріненка, автора антології «Розстріляне відродження», із 223 зниклих в СРСР українських письменників розстріляно 17, покінчили самогубством — 8, заарештовані, заслані до концтаборів або якимись іншими заходами вилучені з літератури (розстріляні або померли в концтаборах) — 175, зникло безвісти — 16, померли своєю смертю — 7. Лише 1956 р. почалася несмілива реабілітація кількох імен.

Жертв репресій серед художників було, мабуть, не менше: вони гинули в таборах або просто тихо вмирали, позбавлені можливості творити.

Наприкінці 1959 — на початку 1960 рр. в Києві постав Клуб творчої молоді, ініціаторами заснування якого були студенти театрального інституту, консерваторії, художники. Головою обрано Леся Танюка, проте одвічним його двигуном лишалася Алла Горська. Збиралися у Жовтневому палаці культури, але найчастіше у майстерні Людмили Семикіної або на квартирі Зарецьких. У Клубі виникла комісія,

яка зобов'язалася розкривати масові поховання у Биківні, сталінські розстріли. Шукали свідків, речові докази. Реакція влади не забарилася: невдовзі почали переслідувати всіх, причетних до розкриття, а 1964 р. Клуб офіційно припинив свою діяльність.

Рух шістдесятників мав не лише місцеве, внутрішньодержавне значення. Пом'якшення режиму залізної завіси сприяло хоч і короткочасному, але ефективному і надзвичайно важливому для подальших подій відродженню культурних контактів з навколишнім світом. Цей прорив протиставив ефемерним ідеалам інтернаціоналізму і колективізму зовсім інші цінності — пріоритети власної гідності та особистісної ідентифікації. Протест нового покоління українців пролунав як бурхлива реакція на тривалий стан пригніченості і виявився не лише в національному самоусвідомленні, а й у бажанні активно контактувати зі світом, своїми ровесниками за кордоном. У цьому сенсі цілком не випадковим можна вважати масове захоплення джазовою і поп-музикою, популярним на заході молодіжним одягом чи рухом хіпі. Проте всі відомості про західний спосіб життя доходили нелегальним шляхом, адже саме на 50–60-ті припала кульмінація «холодної війни» між СРСР та США, залізну завісу ніхто не від-



Джексон Поллок.  
Птах. 1941



Джаспер Джонс.  
Мішень з чотирма  
обличчями. 1955.  
66x66 см



Альберто Джакометті.  
Портрет брата. 1953



Френсіс Бекон.  
На тему Веласкеса.  
Портрет папи Іннокентія Х.  
1953. 153x118 см

міння, отже, цілком очевидно, що всі ці чинники унеможливлювали вільне спілкування, обмін інформацією, і як наслідок — художній процес опинився поза світовим контекстом, сформувалася інша особлива проблематика мистецтва. Втім, ми бачимо необхідність хоч би схематично окреслити західноєвропейську ситуацію, аби не порушувати логіку книги, тим самим дати відчуття полярності світів по обидва боки кордону.

Париж, який був центром новітніх тенденцій у галузі мистецтва, із середини ХХ ст. поступився місцем Нью-Йорку. Почали домінувати американський поп-арт та експресіонізм. Вони мали офіційний характер і ознаменувалися тріумфом американської культури як культури держави, що є світовим лідером. Уже в середині 50-х рр. на світовій мистецькій арені потужно пролунав абстрактний експресіонізм Джексона Поллока. Надзвичайно показовим, на мій погляд, є той факт, що саме його робота, за результатами опитування журналу «LIFE», стала своєрідним символом сучасного мистецтва (1949). 1958 року «Мішень» Джаспера Джонса з'явилась на обкладинці «Нового мистецького журналу».

В Європі тим часом зароджуються нові напрямки, серед яких цікаво відзначити інформель (від франц. *Informel*, букв. «абстрактний», «нефігуративний»). Митці цього напрямку прагнули нових шляхів творення образу, без використання пізнаваних форм кубізму, експресіонізму. Імпровізуючи, вони намагались відкрити нову художню мову (виставка французького художника і скульптора, засновника стилю «ар брют» Жана Дюбюффе, 1945 р.). Загалом, екзистенційна естетика, властива мистецтву періоду «холодної війни», знаходить віддзеркалення у творчості Альберто Джакометті, Жана Дюбюффе, Френсіса Бекона, Вілема де Кунінга та інших.

У фотомистецтві в середині 50-х можна відзначити становлення і розвиток нью-йоркської школи фотографії, етапним для якої були серії «Спостереження» Річарда Ейвдона і «Американці» Роберта Франка. Споруджувалися музеї сучасного мистецтва, величезні за розміром і оригінальні за формою. Так, Роберт Смітсон 1977 р. створив у незаселеному районі Нью-Мексико «Поле блискавки», що складалося з 400 сталевих паль у 20 футів заввишки, які утворювали прямокутні ґрати. Універсальною будовою став Музей Соломона Гуггенхайма в

Більбао, величезний простір якого був призначений для масштабних виставок.

У світовій практиці тривали трансформації живопису, Рой Ліхтенштейн і Енді Уорхол починають використовувати мультфільми та рекламу. Джеймс Розенквіст, Ед Рушча та інші стають їхніми послідовниками. Зароджується американський поп-арт. Американський митець Джордж Маккінас організував у Вісбадені (Західна Німеччина) серію міжнародних виставок, які спричинили утворення руху «Флюксус», одного з найбільш жартівливого, абсурдного і водночас серйозного спрямування постмодернізму. Напрямом цього руху було уявлення побутових, щоденних вчинків і простих об'єктів в артистичному та естетичному середовищі з метою змінити і розширити їх сприймання.

У Відні група митців, серед них Гюнтер Брюс, Отто Мюль і Герман Нітш, утворили Віденський акціонізм. 1975 року творець фільмів Лора Мульвей видає епохальне есе «Візуальна насолода і сюжетно-тематичний кінематограф», під впливом якого феміністично налаштовані жінки, такі як Джуді Чикаго та Мері Келлі, розвивають різноманітні ідеї щодо репрезентації жінок. У Нью-Йорку в Метрополітен Музеум (1976) відбувається виставка «Король подиву», що засвідчила важливі зміни в інституціональній структурі світового мистецтва, коли вагоме місце посідають альтернативний простір та блокбастерні шоу.

Повертаючись до СРСР, зазначимо, що досить позитивні зміни, наскільки це можливо було в ситуації світової ізоляції, сталися з часу призначення на посаду Першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста (1963 р.). У його поглядах можемо віднайти певну співзвучність з революційним романтизмом лідерів, які очолювали процеси українізації 1920-х. Проте позиція П. Шелеста не змогла змінити загального розвитку подій. Вона лише гальмувала неминучість негативних змін. Згадуючи про відому виставку в Манежі і про свій з М. Хрущовим конфлікт, Е. Неізнавний говорив, що це була спланована ідеологами від мистецтва провокація проти інтелігенції, лібералізації і, врешті, проти партійного лідера. Після цієї акції скульптора змушували написати виправного листа. Але натомість він подав розгорнуту записку, де висловив свої філософські й естетичні погляди. До речі, Неізнавний є автором надмогильної скульптури М. Хрущова і оцінює його приблизно так: зброєю Хрущова була непередбачуваність, і це була його жорстока воля, його влада, він охоче цим користувався; таким чином він міг продовжувати систему страху в радянському суспільстві, страх підтримувався його безпосередньою поведінкою, та це, зрештою, був його раціональний вибір.

Треба сказати, що й українські художники, які здобули офіційне визнання, відчували змі-



Енді Уорхол  
Двадцять Джекі.  
1964. Серіаграфія.  
204,5 x 204,5 см



Вілем де Кунінг.  
Жінка та велосипед.  
1952—1953



Вагрич Бахчанян  
Stalin test

ни, і це позначалося на їхній творчості. Можна згадати творчі пошуки Тетяни Яблонської, Віктора Зарецького, Володимира Микити, Євгена Волобуєва та ін., що припали на 1960-1970-ті. Всі вони, хоча й відзначені вищими державними нагородами СРСР, проте зуміли зберегти власне право на творчий вислів. У різні роки в їхніх роботах відчувається захоплення народним живописом, філософічність та метафізичність.

Ще в 1960–1980-х у мистецтві окреслився такий напрям, як концептуалізм, що поширився не лише у західному, а й у вітчизняному просторі. Його прибічники продукували і маніфестували тексти будь-якими засобами, особливо художніми. Американець Джозеф Кошут вважав, що основним завданням концептуалістів є докорінне переосмислення того, яким чином функціонує мистецтво. У двох найбільших музеях світу відбулися виставки європейського та американського мистецтва (1968) Стеделік Ван Аббемузеум в Ейндховені та Стадтішес Музеум Абтейберг в Менхенгладбаху, де були представлені роботи

Бернада і Хіла Бечера (Бехера), які найбільш яскраво репрезентують концептуальне мистецтво і фотографію. Маніфест концептуального мистецтва доволі чітко простежується в публікаціях Сола Ле Вітта, Дена Грехема і Лоуренса Вейнера.

Концептуалізм радянського стибу містив занепокоєння епохи, а намагання вистояти поєднувалося з акціями і перформансами. Заснована в Москві 1976 р. група «Колективні дії» детально протоколювала і коментувала власні замські дії. Тому підсумком її роботи стали не поїздки в замську зону (в одній із таких поїздок на плакаті було написано: «Я ні на що не скаржусь і мені все подобається, незважаючи на те, що я тут ніколи не був і нічого не знаю про цю місцевість»), а коментарі до них. На відміну від них концептуалісти із «Медгерменевтики», до яких входили одесити, які згодом переїхали до Москви, серед них ідеолог групи «Ап-арт» Сергій Ануфрієв, використовували також традиційні форми живопису і графіки. Вони надихалися шизоаналізом Дельоза і Гваттарі, що мимоволі породжувало комічний ефект і наближало до соц-арту.

Деякі дослідники вважають, що попередником концептуалізму був мінімалізм, напрям, який сформувався у західному мистецтві ще в 1960–1970-х рр. Мінімалісти прагнули візуального лаконізму, застосовували гру найпростіших форм і їх поєднань. Художники відмовлялися від активної сугестії абстрактного експресіонізму, від частоти рекламної прямолінійності поп-арту і навіть від самого полотна, обмежуючись просторовими об'єктами. Твори претендують на особливу прозорість розчиненого в них змісту іноді з авторською присвятою. Так, американський художник Ден Флевін свої світлові інсталяції із флуоресцентних ламп присвятив А. Матіссу (1964), П. Мондріану (1966), Д. Джадду, В. Маяковському (1987), Трейсі (1992). Працюють мінімалісти і з іншими матеріалами: деревом, повстю, металом. У вітчизняній практиці представниками цього напрямку слід насамперед

вважати К. Малевича, потім конструктивістів, що створювали металічні конструкції, — К. Медунецького, В. Стенберга.

Після зняття опального Першого секретаря ЦК КПУ 1972 р. розпочався новий широкомасштабний ідеологічний наступ на українську мову, культуру і мистецтво, накопилася нова хвиля повальної інтернаціоналізації.

У період 1972–1986 рр. виник і розгорнувся рух дисидентів — форма активного політичного протесту проти існуючого режиму. Рух заявив про себе 1976 р., 9 листопада, коли в Києві, на зразок аналогічної московської організації, було створено Українську гелсінську групу. До неї вступили письменники Микола Руденко, який очолював групу, Олесь Бердник, Петро Григоренко, Іван Кандиба, Левко Лук'яненко, Оксана Мешко, Олекса Тихий, Ніна Строката (дружина Святослава Караванського), Микола Матусевич, Мирослав Маринювич, Михайло Горинь (офіційно приєднався вже у в'язниці) та ін. Організація стала своєрідним речником українських національних інтересів. Її завданням було, діючи в межах законодавства і міжнародних угод, ознайомлювати українське суспільство з Декларацією прав людини ООН, збирати докази порушення владою прав людини, застосування політики етно- і лінгвоциду. Окрім того вона сприяла виходу України на широку міжнародну арену, акредитації на її теренах представників закордонних ЗМІ, поширенню та вільному обміну інформацією та ідеями. Сам факт її існування мав велике значення для морально-психологічної підтримки художників-нонконформістів, кращих з яких маємо всі підстави вважати дисидентами у сфері мистецтва.

У цей період особливо рельєфно окреслилася важлива роль розпочатого раніше руху шістдесятників. Саме на тлі їхньої подвижницької діяльності ідеологія соцреалізму остаточно почала втрачати авторитет і набула відвертої анемічності. Соцреалізм, який нав'язувався як прапор новітньої культури, відходив у минуле, хоча були безуспішні спроби розширити його діапазон і ввести поняття «нового реалізму», «поетичного реалізму» і навіть «реалізму без берегів».

Незважаючи на те, що радянська влада продовжувала реалізувати довготривалі плани ідеологічних заходів у сфері мистецтва, їх формальний характер ставав дедалі очевиднішим. Помпезні вернісажі і виставки, які традиційно приурочувалися до чергових з'їздів і річниць, відбувалися періодично і залучали чимало учасників. Проте вони ще більше виявляли і підтверджували думку про те, що метод соцреалізму не був спрямований на розвиток мистецтва.

Повсюдно формувалося альтернативне середовище, де струмував живий потік цікавих ідей. Наприклад, у Харкові відомими є такі імена, як Степан Сапеляк, Едуард Лимонов, Вагрич Бахчанян, Борис Чичибабін. Вони виявляли нарочитий епатаж, сміливо руйнували традиційні форми і образні прийоми. Я ще пам'ятаю ту атмосферу, яка панувала в місті наприкінці 1960-х — на початку 1970-х. З одного боку, надзвичайне піднесення, викликане фільмом Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». (До речі, фільм потрапляє на Московський міжнародний кінофестиваль, виборює Гран-Прі і триумфально завойовує глядацьку аудиторію. А в Україні його згодом забороняють...) Потім захоплення трактатом І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», поезією В. Симоненка. Тоді ж заприятелював з художником Василем Лашком, який підтримував ідею національної самоідентифікації. Але



Микола СТОРОЖЕНКО.  
Фрагмент мозаїки.



Зоя Лерман.  
Нічне чергування. 1966



Ернест Котков. 1967

з іншого боку — реакція влади на таке зухвале бунтарство. З погляду сучасника дивні то були часи, коли навіть така, здавалося б, нейтральна річ, як мистецька форма, і та підпорядковувалася ідеології, засуджувалася навіть певна манера письма. Багато хто з художників не витримував: вони або виїжджали за кордон, або найчастіше, усамітнившись, втікали від реальності і просто гинули.

На початку 1980-х рр. суспільство вступає в особливу завершальну фазу, яка набуває ознак стагнації. Наступає період застою, коли загальна деградація та апатія сягають апогею і стають практично всеохопними. Штучно створюваний інформаційний голод триває, контакти з навколишнім світом усе ще обмежені та регламентовані ідеологічними заслонами.

У ситуації такого пресингу цілком закономірною була поява активних відвертих або прихованих форм протесту. Їх вияв, який передбачав принципову незгоду художника з нав'язуваними ідеологічними постулатами, прийнято окреслювати терміном «нонконформізм» (тобто не відповідний, не одноманітний, не згодний). Поняття нонконформізму займає проміжну ланку між полярними поняттями *конформізм* і *дисидентство*.

Окремі дослідники інколи використовують інші терміни. Так, деякі російські автори, говорячи про нонконформізм і висвітлюючи його природу, застосовують поняття «інше мистецтво» («другое искусство») і зазначають, що гноблення творчої особистості спричинило розквіт «іншого мистецтва», «різноманіття шляхів відступу від системи офіційних вимог», з'ясовують його неповторність як феномен вітчизняної культури. Зміст «іншого мистецтва» зберігало актуальність до кінця XX століття. Драматичне життя молодих художників підтверджує думку, що історія сучасного мистецтва є фактично історією нонконформізму.

Термін «нонконформізм», який з'явився ще в XV—XVII ст., проглядається у філософських концепціях кінця XIX — середини XX ст., таких як інтуїтивізм, фрейдизм, екзистенціалізм, філософія життя, а також як альтернатива раціоналізму і позитивізму у літературних,

музичних і художніх експериментах на межі XIX і XX століть. Але особливого змісту цей термін набув саме у СРСР (1956—1986 рр.) у зв'язку з появою альтернативної культури, з відвертими виявами шістдесятників та андеграунду. Термін «нонконформізм» складається з двох частин. Перша походить від латинського «*pop*», тобто «ні», друга є перекладом англійського «*conformism*», тобто «приспосувальництво». У поєднанні вони утворюють поняття, яке найповніше відповідає іменнику «незгода». Отже, «нонконформізм» можна трактувати як вияв принципової протидії, протесту творчої особистості проти нав'язувальної системи художніх цінностей. У США та Західній Європі в цей час відбувалися активні студентські революції, які брали за основу теорії американських учених (Р. Мілле, Д. Рісмен, П. Гудмен), соціологів франкфуртської школи (Г. Маркузе, Ю. Габермас, Х. Хоркхаймер), неофрейдистів (Е. Фромм) та екзистенціалістів (Ж.-П. Сартр, А. Камю).

Отже, аналізуючи нонконформізм і творчий доробок його безпосередніх носіїв — художників-нонконформістів, необхідно зважати на той факт, що вони є продуктом певного причинно-наслідкового процесу, виразниками як особистої, так і суспільної трагедії. Усередині суспільства велика частина творчих особистостей перебувала в духовній еміграції. Проте конформістське ставлення художників до мистецтва, догодження владній еліті розцінювалося як високохудожнє досягнення.

Не можу тут не згадати майже анекдотичний випадок. Один поважний художник якось повідав мені в розмові, що пише картину на тему «Приїзд Гамарника у Ромни» (митець був родом з Ромен). І розповів про цю значну, на його думку, історичну подію. Але ситуація у суспільстві весь час змінювалася, у пресі з'являлися нові компрометуючі матеріали про тогочасних партійних діячів, зокрема і про Яна Гамарника. Художник поспішно змінює образ, і от на картині зображено вже іншого партійного діяча — С. Косіора. А невдовзі картину вже було представлено на розгляд комісії, що відбирала твори до виставки, приуроченої до чергового з'їзду. Офіційні гості мовчки дивляться на полотно, але ні в кого не виникає особливих вражень. Пауза надто затягується. Тоді митець підбігає до картини, зриває з Косіора написаного капелюха, що був лише прикріплений, і питає: «А так краще?» Побачивши сяючу лисину партійного діяча, всі радісно закивали головами. Через якийсь час художник реалізував інший задум, але вже пов'язаний з партизанами.



Григорій Гавриленко.  
1970-ті



Сергій Параджанов.  
Ненька-Україна. 1956

Андрій Чебикін.  
Планети Земля та Венера.  
Форзац до збірки віршів  
Л. Вишеславського  
«Зоряні сонети»



За таких типових на той час ситуацій фактично всі усвідомлюють сумнівну цінність і значення творів, але ніхто не наважується суперечити заскоружлим догмам. Здається, художник уже й сам починає вірити, що знявши з постаті кепку або надягнувши каску чи змінивши кулемети на духові інструменти, він тим самим серйозно змінює композицію, збагачує твір «унікальними» образами, подає оригінальний сюжет. У мистецтві існувала також ієрархія жанрів, сюжетів, тож в умовах тієї задушливої атмосфери увінчувалися ті, хто висвітлював «правильну» тему.

Але, як було вже сказано, багато хто з митців не корився владі і залишався самим собою. Так розвивалося неофіційне мистецтво, мистецтво спротиву, яке розглядаємо в контексті всього культурного процесу. В той час, коли у світовій сучасній практиці здебільшого відбувалися формалістичні пошуки, тобто шліфувалися й удосконалювалися різноманітні форми відображення дійсності, на вітчизняному ґрунті витворювалося мистецтво, яке тою чи іншою мірою стосувалося політично-національних питань. А це не могло не звужувати характер і розвиток самої творчості.

Нонконформізм як помітне явище в історії українського мистецтва другої половини ХХ ст. виявляється повною мірою у період 1960–1980-х рр. Ці десятиліття ще тривалий час привертатимуть увагу багатьох дослідників: мистецтвознавців, культурологів, соціологів. Характерними ознаками українського нонконформізму є романтичність, шукання правди, опір, національне відродження і бажання вийти на світові обрії. Художники, яких об'єднувало прагнення відобразити нові віяння в рамках тієї стилістики, що здавалася якнайкраще відповідає розумінню свободи творчості, були, наприклад, Галина Неледва, Валерій Ласкаржевський, Віктор Рижих, Зоя Лерман, Валентин Реунов, Іван Марчук, Роман і Маргіт Сельські, Карл Звіринський, Олег Соколов, Валентин Хрущ, Володимир Макаренко, Володимир Стрельников, Олександр Ануфрієв, Вагрич Бахчанян, Алла Горська, Людмила Семикіна, Ірина Макарова-Вишеславська, Олександр Павлов, Борис Лобановський, Анатолій Суммар, Валерій Ламах, Федір Тетянич, Ернест Котков, Віктор Хамков, Олександр



Сергій Параджанов.  
Молитва про Овнатяна.  
1966



Галина Григор'єва.  
Варіація на тему Діонісія  
та Рембрандта. 1995

Шульдженко, Юрій Луцкевич, Григорій Гавриленко, Опанас Заливаха, Олександр Аксінін, Надія Пономаренко, Петро Беленок, Сергій Параджанов, Борис Плаксі, Миколай Трегуб, Вудон Баклицький, Ярослава Музика, Едуард Гудзенко, О. Захаряевич-Липа, Андрій Чебикін, Анатоль Лимарєв, Валерій Ламах, Павло Бездір, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан та багато інших.

Ініціативна рада при Спільці художників України, до якої увійшли київські митці Ю. Луцкевич, О. Дубовик, Я. Левич, організували у тодішньому Жовтневому палаці (1967 р.) виставку модерного мистецтва, зібравши по крихах твори митців, які не корилися офіційним постулатам. Дещо пізніше, у 70-ті рр., представники напряму «тихого живопису» Євген Волобуєв, Зоя Лерман, Галина Григор'єва, Ірина Макарова-Вишеславська, Валерій Ласкаржевський, Григорій Гавриленко, Віктор Рижих і Галина Неледва зосередилися на живописно-пластичному рішенні, ліричності. Вирізняються різностильові мистецькі напрямки: Віктор Зарецький розвиває «нео-цесію», Олександр Дубовик — «геометричну абстракцію». Вітчизняна модифікація руху хіпі витворила особливе творче середовище, яке почали називати «романтикою мансард» або «латинським кварталом». З вуст художників почали зринати слова «хеппенінг» і «перформанс».

Проте творити в задушливій атмосфері офіціозу було вкрай важко і фактично межувало з подвигом. Функціонування мистецтва загалом і художника як окремої творчої індивідуальності зокрема в будь-якій із відомих тоталітарних систем ХХ ст. передбачало однакові у своїй основі зміни. Дослідники цих процесів наголошують на тому, що імперське мистецтво завжди виявляло чітку субординацію видів і жанрів «за важливістю», викликало характерне збільшення форматів і пропонувало орієнтир на класику.

Як уже зазначалося, прикметною ознакою мистецтва новітньої тоталітарної епохи є його повернення до художніх форм та ідеалів минулого. Здавалося б, у тому немає нічого дивного, адже такі явища (повернення до пройденого та переосмислення його на новому часовому рівні) періодично відбуваються в історії мистецтва. Однак необхідно враховувати певну відмінність. Реалізм в історичному зрізі минулого був частиною потужного просвітницького руху, своєрідним дійовим засобом пізнання й вивчення закономірностей побудови довколишнього. Режимам ХХ ст. повністю відповідали принципи відтворення світу, проте не справжнього, а швидше характерного для часів академізму, штучно створюваного, наскрізь міфологізованого й алегоричного. Але суспільство задовольняла реалізація псевдоідеї і трактування твору у своєрідному неокласицизмі. У результаті з твору зникали невимушеність і колір як автономна живописна й естетична категорія.

У радянському суспільстві, як і в будь-якій тоталітарній системі, створення близьких



Людмила Ястреб.  
Композиція  
на голубому.  
1978. Сплетіння



Віктор Маринюк.  
Рахманіні. 1978.  
Картон, олія. 44x31 см

до реальності мистецьких форм не було потребою митця, обраним ним творчим шляхом і способом художнього осмислення, а тісно і нерозривно пов'язувалося із загальноприйнятими ідеологемами, з тим, чого нібито бажає народ. Звідси й завдання радянського художника — бути простим і зрозумілим, щоб захоплювати, вести за собою маси. Саме в цьому містилася суть самого розуміння народності, суть, яка зароджувалася і утверджувалася в надрах системи. Головною була ідея необхідності мистецтва народним масам. А хто був незрозумілим, ставав антинародним.

На відміну від академізму соціалістичний реалізм знищував саму суть мистецтва, коли можна було не зважати на думку самого художника, а також визнаних науковців, мистецтвознавців зокрема. Настанови декларувалися в центральній партійній пресі. За цим виникає ще один фантом, добре відомий будь-якому учаснику радянського художнього життя останнього півстоліття, який декларувався як «думки народу». Про те, що ж насправді думають люди, у тому числі і про мистецтво, владу не цікавило.

У такій суперечливій і парадоксальній атмосфері деформувалася свідомість художників, що мали нагоду вже пізнати свободу і нові шляхи розвитку вільного мистецтва початку ХХ століття. Ті з них, хто намагався хоча б якимось чином зберегти своє «я», змушені були «вибудувати» власний внутрішній світ, ізольований від зовнішнього або відкритий лише для вузького кола однодумців. Усе це суперечило логіці розвитку художніх процесів, а тому обеззброювало митців, не залишаючи можливості висловлювати жодних контраргументів. Якщо дотримуватися сталінського варіанта історичного матеріалізму, то нове, тобто мистецькі відкриття першої чверті ХХ ст., оголошувалося застарілим, породженим буржуазним суспільством. А традиційне, класичне намагалися подавати як найновіше. Таку позицію аргументували тим, що дотримання традиції є основою соцреалізму і забезпечує великі досягнення. Кожна людина в світі, й художник зокрема, за логікою тоталітаризму веде ледь не смертельний двобій з прибічниками формалізму в мистецтві, які є класовими ворогами.

Художникам нав'язувалися певні міфи, і в результаті у їхній свідомості виникали якісь фантастичні алюзії і переконання. Навіть пересічного злодія вже сприймали з ідеологічних позицій. Якось нам, молодим студентам, професор кафедри живопису цілком серйозно розповідав про те, як його переслідували формалісти, навіть ледь не вбили. Він буцімто насилу втік, сховавшись у майстерні інституту, і продовжував малювати в реалістичному ключі. Отже, виходило, що інакомислячі ставали ідеологічними супротивниками. Ця розповідь художника, до речі, цікавого у ранній творчості, яка прийнята саме цими формалістичними тенденціями, може сприйматися нині як гумор. Наелектризованість суспільства так діяла на людей, що вже все сприймалося з позицій класової боротьби.

У тоталітарному середовищі митець, як представник інтелектуальної сфери, виявлявся просто зайвим, ставав звичайним служ-

бовцем. Він був змушений щоденно доводити саму потребу свого існування виконанням творів на історико-революційну і військово-патріотичну тематику, де осілювався образ героя, готового віддати життя за революційні ідеали радянського народу. Загартована героїчна людина ідеально вписувалася в тоталітарний синтез мистецтва. Вона завжди готова була здолати будь-які стихії і перешкоди. У ній цінувалася здатність напружувати фізичні і духовні зусилля.

Згадані вище аналогії розвитку мистецтва в умовах тоталітарного суспільства можна спостерігати в Європі лише в період зародження і функціонування тоталітарних режимів напередодні Другої світової війни. Після її завершення ситуація кардинально змінилася. У визволених від фашизму європейських країнах швидкими темпами відбувалися демократичні перетворення. Та в Радянському Союзі все ще панував сталінський режим, який, окрім внутрішнього контролю, поширював вплив на країни соціалістичного табору. Після смерті диктатора і короткочасної відлиги ідеологічний тиск на мистецьку сферу дещо пом'якшився, але в цілому продовжували існувати ті самі ідеали, орієнтири та шкала цінностей, діяли методи стимулювання і контролю художників за допомогою високих звань та ідеологічно важливих замовлень.

Влада робить усе можливе, аби художники і надалі були надійно ізольовані від безкінечного розмаїття постмодерністських течій, започаткованих поп-артом і концептуалізмом. Адже самі вони й їхня творчість розглядається з давно окреслених позицій політичного протистояння двох систем, а відповідно й потреб однієї із систем.

Але за межами впливу соцреалізму відбувається взаємопроникнення різних видів творчої діяльності, поширюються інсталяція, перформанс, відео-арт, інвайронмент. На цьому тлі завдяки діяльності митців-нонконформістів зберігається невидимий для ідеологів життєдайний зв'язок, своєрідний місток, який не дає потрапити українському мистецтву в зону остаточної ізоляції. Нонконформізм немовби акумулює приховану потенційну енергію, прагнення до творчої свободи.

### Роль нонконформізму у збереженні засад вільної творчості

Частиною загального мистецького процесу, пов'язаного з періодом «відлиги», можна вважати також українську графіку. У цей час розпочалася діяльність цілої плеяди молодих українських митців: Г. Якутовича, С. Адамовича, А. Базилевича, О. Данченка, І. Селіванова, Г. Малакова, О. Губарева, Г. Зубковського, В. Куткіна, Н. Лопухової. Молоді українські митці мали на меті повернути графіці



Станіслав Сичов.  
Пристрасть. 1967



Алла Горська.  
Мати-Україна.  
Початок 1960-х

самостійність і самоцінність, зробити її незалежною від живопису. Тому вони звернулися насамперед до найбільш характерних графічних технік — деревориту й особливо лінориту. З розквітом графіки цього періоду був тісно пов'язаний і процес відродження мистецтва книги. Крім того, можна знайти чимало спільного між роботами українських (насамперед київських) художників-графіків кінця 50-х — початку 70-х рр. і фільмами «поетичної хвилі» українського кіно. Спільними рисами можна вважати особливий інтерес до образної мови, символічне застосування кольору або не менш символічну його відсутність, загостреність характеристик дійових осіб. Режисери «поетичної хвилі» та художники-графіки реалізували свої задуми на дуже близькому матеріалі — етнографічному або історичному. Характерно, що «поетична хвиля» українського кіно та київська книжкова графіка навіть «перетинаються» на постаті одного митця — Георгія Якутовича. Найхарактерніші твори цього етапу піднесення української графіки: «Земля» О. Кобилянської, проілюстрована С. Адамовичем (1960), «Вершники» Ю. Яновського з ілюстраціями І. Селіванова (1961), «Тронка» О. Гончара, проілюстрована В. Куткіним (1964), п'єси І. Кочерги

«Ярослав Мудрий» і «Свічине весілля» (1963) та повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1965), проілюстровані Г. Якутовичем, а також ілюстрації В. Куткіна і Г. Гавриленка до ювілейного видання «Кобзаря» Т. Шевченка (1963), яке, однак, не стало по-справжньому органічною й цілісною книгою. Своєрідний шлях реформування книжкової графіки демонструє О. Данченко в ілюстраціях до роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» (1964).

Найпотужніші осередки нонконформізму формувалися в традиційно важливих мистецьких центрах України, місцях найбільшої інтенсивності і концентрації потужних мистецьких сил: Києві, Одесі, Львові, Харкові. Нонконформістський рух у кожному з названих міст має своє коріння, історію, певну специфіку і низку яскравих представників.

У Києві, тоді ідеологічному центрі України, працювали художники А. Горська, В. Кушнір, Г. Гавриленко, А. Лимарєв, Ф. Тетянич, Я. Левич, В. Зарецький, І. Марчук, О. Дубовик, Ф. Гуменюк, А. Суммар, В. Ламах та ін. В Одесі: В. Стрельников, О. Ануфрієв, Л. Ястреб, В. Маринюк і В. Басанець, В. Хрущ, С. Сичова, О. Соколова та ін. У Львові, зокрема, М. і Р. Сельські, К. Звіринський, Є. Лисик, І. Остафійчук, Р. Петрук, в Ужгороді Є. Кремницька, Ф. Манайло, у Дніпропетровську В. Макаренко. В інших мистецьких галузях слід виокремити новаторські пошуки у літературі Г. Тютюнника, Є. Гуцала, І. Драча, Б. Нечерди, Ліни Костенко, В. Стуса, на театральному кону Д. Лідера, М. Іваницького, в музиці В. Губи, В. Сільвестрова, Є. Станковича, В. Годзяцького, в кінематографі С. Параджанова, Кіри Муратової, Ю. Ілленка, в хореографії С. Лифаря, де сценічний образ народжується із синтезу мистецтв — музичний супровід, літературні та візуальні алюзії.



Валерій Ламах.  
Біля моря. Початок 1970-х.  
70x100 см.

На Заході в цей час розвиваються більш революційні неомодерністські форми мистецтва. Неоавангардизм містить експресивну абстракцію, поп-арт, мистецтво саморуйнації, зникаюче мистецтво, ідею «тотального мистецтва», концептуалізм, ідею «смерті автора».

Звичайно середовище нонконформістів не було однорідним, але ми їх розглядаємо в одному контексті. Кожен з них ішов своїм шляхом, однак їх об'єднувало несприйняття надто звуженого в своєму розвитку і однобічного офіційного мистецтва, догм, які заважали розпросторюватися творчій праці. Одні (такі як В. Ламах, А. Суммар, Г. Гавриленко), відсторонюючись від соцреалізму, занурювалися в пошуки форм і кольорів, зверталися до абстракції, інші (такі як Алла Горська, Веніамін Кушнір) були ще й пов'язаними з дисидентським рухом, відчували подих національної свободи і творчого відродження.

Так, київські митці-монументалісти В. Ламах, Е. Котков, С. Литовченко через свою освіту і професійну діяльність, а отже, безпосередню потребу контакту з архітектурним середовищем, неодноразово розв'язували проблему вираження локальних барв, вільного оперування абстрактними плямами, зіставлення кольорів і досягнення їх гармонії. Живописні роботи Валерія Ламаха 1960-х вражають відвертою «антизображальністю», потужною внутрішньою енергетикою та архетипною орієнтацією на європейський експресіонізм.

А. Суммар, архітектор за освітою (як і один з перших художників-нонконформістів — Флоріан Юр'єв), зазнав нищівної критики як абстракціоніст. Його роботи вирізнялися високою культурною поєднання глибоких стриманих барв, ритмічним змістом геометричних плям, що властиво народному мистецтву. Нонконформізм у подальшій життєвій позиції митця виявився у відмові займатися живописом «на замовлення». Після традиційного на той час звинувачення у формалізмі художник тривалий час змушений був реалізовувати свої творчі здібності як проєктант іграшок.

Зі сторінок радянської української історії мистецтва було надовго вилучене ім'я Григорія Гавриленка, художника особливого обдарування, тонкого колориста, майстра сміливого експерименту, принципового нонконформіста. В умовах політичного тиску він, подібно до багатьох художників, самостійно освоював шлях європейської візуальної культури століття. Сьогодні можна сміливо стверджувати, що ледь не в повній ізоляції вони працювали в контексті світового мистецтва.

Наприкінці 1962 р. влада розпочала черговий етап боротьби з формалістами-модерністами. В Україні цей етап завершився низкою репресій та арештів, ув'язнено Івана Світличного. А 1964-го керівництво Київського університету за одну ніч розбило вітраж, що його створила у цьому навчальному закладі відома майстриня Алла Горська разом з Опанасом Заливахою, Галиною Севрук та Людмилою Семикіною. На відомому мистецькому панно додавався текст: «Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх Постаблю



Алла Горська,  
Опанас Заливаха,  
Галина Севрук,  
Людмила Семикіна.  
Ескіз Шевченківського  
вітража. 1964



Олександр Дубовик.  
Свято. 1977.  
П., о. 100x100 см

слово». Майстриня зі своїм колективом працювала вдень і вночі, щоб встигнути до ювілею Т. Шевченка. Але керівництву здалося, що Шевченка зображено на вітражі ніби за ґратами, а Україна виглядала покривдженою; образливою для влади була й згадка про рабів німих. Збереглися фото, малюнки, ескізи, а сам вітраж переріс у легенду [252, с. 240].

Подібна доля спіткала також унікальний розпис стін кав'ярні «Хрещатий яр» у Києві, який виконав Борис Плаксій. У цій кав'ярні збиралася київська молодь літературно-мистецьких спрямувань, тож цілком доречним було відтворення на стінах основних етапів історії Києва. Проте твір, що не вкладався у визначені партійною верхівкою рамки, було поварварському знищено.

У етнографічно-модерному дусі художники В. Зарецький, А. Горська, Б. Плаксій виконали розписи ресторанів у Києві «Полтава» та «Вітряк». Алла Горська писала в листі до Любослава Гуцуляка у Нью-Йорк: «Ці споруди між минулим і сучасним. Ближче до минулого. В наших роботах ми прагнули сучасності в кольорах, пластиці, композиції. А головне — хотіли подивитися на світ як Світовид, на всі чотири боки».

28 листопада 1970 р. Алла Горська востаннє вийшла з дому. Через кілька днів її знайшли вбитою за загадкових обставин. І до цього часу так і не з'ясовано, що ж трапилося. Вся відповідальність, звичайно, падає на владу. Адже Горська була безкомпромісною в усьому, за висловом Леся Танюка, символом нескореної України. Це вона 1967 р. їздила до Львова на суд В'ячеслава Чорновола і з групою присутніх на суді киян письмово виступила проти незаконного ведення суду, це вона наступного року підписала відомий протест великої групи киян, діячів культури і мистецтва проти проведених тоді в Україні арештів інтелігенції, це вона 1968 р. разом з Ліною Костенко, І. Дзюбою, Є. Сверстюком і В. Некрасовим звернулася з відкритим листом до газети «Літературна Україна» у зв'язку з появою там наклепницької статті О. Полторацького, це вона підтримувала виступи В. Мороза, і коли її викликали на допит в Івано-Франківськ, відмовилася давати проти нього будь-які свідчення, а згодом написала протест до Верховного Суду УРСР про незаконність і жорстокість вироку. Отже, ця надзвичайна жінка посіла гідне місце в пантеоні дисидентів-шістдесятників, поруч генерала



Іван Марчук.  
Очі дивляться нам услід.  
1965. Картон, темпера.  
55x75 см

Петра Григоренка, поетів Василя Стуса і Юрія Литвина, учителя Олекси Тихого, журналіста Валерія Марченка.

З 1965 р. почалися арешти української творчої інтелігенції. За ґратами опиняються брати Горині, Панас Заливаха, М. Осадчий. У просторі своєї майстерні художник Веніамін Кушнір створює картину «Schergzo», відому в колі знайомих під прозорою назвою «Гвалтова на Україна», у якій в абстрактній формі передана доля беззахисної батьківщини перед агресивною й бруталною навалюю зайд і перевертнів. Переважають чорні кольори, різкі ламані лінії. В іншому творі цього часу — «Автопортрет із свічкою» художник малює себе босим, із сорочкою навипуск, який лівою долонею захищає тремтливий вогник свічки. І це на тлі безликої людської маси, навантаженої харчами і авоськами з туалетним папером. У постаті митця вгадується Діоген, який в Афінах серед білого дня з ліхтарем у руці шукав людину. Тоді ж з'являється одна з найкращих робіт майстра — «Кобза». Про цей твір Андрій Охрімович напише: «Щільно виліплена фігура кобзаря на передньому плані і майже привид розпластаної в пориві, написаної червоним козацької кінноти, творять відчуття ірреальності дії, містичний ефект. Згадуються коні в «Тінях забутих предків» Сергія Параджанова, — можливо, вони з'явилися не без впливу Кушніра, в майстерні якого бував кінорежисер»\*.

Особливе місце в київському мистецькому середовищі посідає постать Олександра Дубовика. Специфічною ознакою творчості цього художника є унікальне вміння перебувати на межі абстракції і конкретики, безпредметності та асоціативності з певними сюжетами і зображеннями. Г. Складенко у вступній статті до каталогу художника (1996 р.) так характеризує творчу манеру митця: «У його роботах дивно поєднуються відверта декоративність і інтелектуальність, конструктивна побудованість і емоційність, «оповідність» і тяжіння до узагальненості знаку. Його твори балансують на межі фігуративного і нефігуративного мистецтва, оскільки відображають надто узагальнені, проте реальні враження, містять опосередкований відгомін життєвих колізій. А авторська стилістика, яку він відпрацьовує протягом десятиліть, не виключає властивого трансавангарду іронічного еkleктизму, що присутній у його роботах на рівні самої художньої ідеї, а не формального втілення» [65]. Зазначене свідчить про ще одну, властиву багатьом українським митцям-нонконформістам ознаку. Здебільшого вони не прагнули додержувати у своїх пошуках певної течії авангардного або постмодерністського мистецтва, а намагалися їх синтезувати, видобуваючи нові якості. Таким чином торувався шлях до творення нових своєрідних мистецьких цінностей.

Помітним явищем в українському культурно-мистецькому середовищі другої половини ХХ ст. є доробок Івана Марчука. У його творчості експериментаторська праця органічно поєднується з відданістю національній тематиці, постійним переживанням трагедії свого народу. Його цикл «Шевченкіана», оригінально ви-



Валерій Басанець.  
Сон. 1974.  
Картон, олія. 60x45 см

\* Сучасність. — 1992. — № 12. — С. 135.



Володимир Стрельников.  
Три фігури. 1971





Микола Степанов.  
Людина-драбина. 1976.  
Дерево, розпис. Н-73 см

рішений за емоційним виразом, безумовно, є художнім доповненням до науково-історичного контексту студій щодо творчості Кобзаря.

Оцінюючи нонконформізм як явище, відзначимо різноманітність його вияву. Характерною є значна кількість яскравих особистостей і водночас практична відсутність чітко окреслених груп або організаційних структур. Така ситуація зумовлена тим, що мистецьке середовище в Україні, яке перебувало під постійним ідеологічним пресингом, вимагало більшої конспірації, а тому значно безпечніше в ньому почувалися одинаки.

В Одесі художників-нонконформістів порівняно з іншими містами було досить багато, що зумовлено деякими чинниками. Серед них вагоме місце посідає історична специфіка формування творчого середовища міста, його географічне розташування і значущість у культурно-мистецьких процесах. З Одесою були пов'язані долі багатьох митців світового масштабу. Достатньо згадати хоча б В. Кандинського, Д. Бурлюка, М. Бойчука. Свого часу К. Костанді заснував тут південноросійську школу живопису, яка в основі своїй була альтернативою петербурзькій. Надзвичайно сильним був вплив у місті традицій авангарду початку ХХ століття. Значного розголосу набули, зокрема, знамениті «Салони Іздебського», де неодноразово виставляли свої твори художники світового значення.

Мистецьке середовище в Одесі завжди почувалося більш вільним, ніж в інших містах, а тому митці гуртувалися довкола певних особистостей. Поняття «одеська школа» виникло наприкінці 1960-х — початку 1970-х завдяки Ю. Єгорову. Він створив ядро групи, яка від самого початку виникнення перебувала у статусі андеґраунду. Подальшому розвитку нонконформізму як помітному явищу сприяли В. Стрельников і О. Ануфрієв. Їхню позицію, як і позицію їх колеги В. Хруща, значною мірою визначив педагогічний талант учителя — В. Зайцева, у якого вони навчалися

в художній школі. Ситуацію тих часів у культурно-мистецькому середовищі яскраво характеризував той факт, що В. Хруща вигнали із художньої школи лише за те, що він приносив на уроки репродукції творів А. Матісса і П. Пікассо.

Групу одеських нонконформістів, які займали аполітичні позиції, доповнювали Людмила Ястреб, В. Маринюк та В. Басанець. Спільність творчих уподобань полегшувала перебування в ідеологічно контрольованому мистецькому світі, додавала впевненості у власних силах. О. Ануфрієв, зокрема, зазначав, що без дружньої взаємопідтримки вони б просто не вижили. В колі нонконформіс-

тів склалася традиція квартирних виставок (за спогадами очевидців тих подій, вона бере початок від «першого абстракціоніста» Одеси — О. Соколова). Надзвичайно приметним був також факт організації в Одесі, задовго до широковідомої «бульдозерної» виставки в Москві (вересень 1974 р.), «парканної» виставки «Сичик + Хрущик» (1966 р.).

До складу одеської групи поступово приєднувалися нові митці. Їхні осередки часто відвідували студенти мистецьких закладів: В. Цюпка, О. Волошинов, М. Черешня. Наприкінці 1960 — на початку 1970-х нонконформістське товариство стало справді потужним і об'єднувало близько тридцяти осіб. Серед згадуваних були, зокрема, В. Басанець, І. Божко, О. Волошинов, Н. Гайдук, Л. Дульфан, Ю. Коваленко, М. Ковальський, Р. Макоєв, В. Маринюк, М. Матусевич, Л. Межберг, В. Наумець, І. Островський, Є. Рахманін, В. Рисович, А. Ріхтер, В. Сазонов, М. Степанов, О. Стовбур, В. Цюпка, М. Черешня, Ю. Шуревич.

Важливим було те, що активна діяльність нонконформістів спричинила опозицію у місцевому осередку Спілки художників, своєрідне ліве крило. Саме за його підтримкою 1971 р. у виставкових залах Спілки художників відкрилася групова виставка В. Стрельникова, В. Маринюка, С. Сичова та Л. Дульфана.

У 1970-ті налагоджувались стосунки з московськими художниками Ліанозовської групи. Нонконформісти започаткували контакти з іноземними дипломатами і репортерами, потенційними популяризаторами і покупцями їхніх творів. Так, одна з експозицій, що була влаштована в квартирі московського колекціонера, фактично вперше представляла неофіційне мистецтво України поза її межами. Навесні 1976 р. подібним чином відбулася друга виставка сучасного українського мистецтва, на якій експонувалися роботи В. Стрельникова, О. Ануфрієва, В. Басанця, В. Маринюка, В. Хруща, В. Наумця, В. Цюпка.

Діяльність великої групи нонконформістів викликала увагу з боку контролюючих органів. Наслідки не забарилися. В. Стрельников та О. Ануфрієв змушені були виїхати за кордон. Дещо пізніше залишив місто В. Сазонов, до Москви переїхав В. Хрущ. Деякі молоді художники всередині 1980-х також переїхали до Москви, де створили власне угруповання «Одеколон» (скорочений варіант словосполучення «одеська колонія»).

1981 року пішла з життя Людмила Ястреб, талановитий живописець-абстракціоніст. Її смерть стала непоправною втратою для мистецького середовища Одеси. «Променистою» називав її Ю. Єгоров. І справді, її полотна світяться м'яким, ніжним світлом, яке перетворює все — тіла, предмети, просторові плани — в сяючі каскади. «Великий каскад» — так і називається програмна робота тих років. Одеська



Микола Степанов.  
Дівчина із свічкою.  
1989. Дерево, розпис.  
Н-145 см



Людмила Ястреб.  
Великий каскад.  
1976. П., о. 74x92 см



Володимир Цюпко.  
Чорний хрест. 1980.  
П., о. 100x80 см

нефігуративність 70–80-х є взагалі каскадом дивовижних, напрочуд світлих метафор, каркасом грінівського приморського карнавалу. Творчість Л. Ястреб яскраво віддзеркалює характерні особливості одеської малярської школи. Її барвистість, відкритість і легкість, що, до речі, панували у творча більшості місцевих нонконформістів, слугували своєрідним підтвердженням їхньої нестримної життєвої сили і віри, вражаючим контрастом похмурої доби.

Незважаючи на очевидні втрати, група одеських нонконформістів не розпалася. Продовжували спілкуватися В. Маринюк, В. Басанець, В. Цюпко. Згодом до них приєдналися Є. Рахманін, О. Волошинов, дещо пізніше — М. Степанов і С. Савченко. За словами В. Маринюка, кістяк групи складався з близьких друзів, яких єднали спільні життєві цінності й пластичні ідеї. Саме цей кістяк зберігав великий творчий потенціал, цементував групу, утримував вагомі культурно-мистецькі позиції упродовж 1990-х.

З початком розвалу системи в Одесі відбуваються бурхливі мистецькі події. До новоутвореного угруповання «Мамай» (замість

якого 1998 р. було створене об'єднання «Човен») входять дев'ять художників: В. Стрельников, В. Маринюк, В. Басанець, В. Цюпко, О. Стовбур, С. Савченко, В. Сад, І. Божко і М. Степанов. Значний інтерес до позитивних змін виявляють митці-емігранти. Зокрема, з далекої Німеччини В. Стрельников щиро вболіває за долю рідної землі, виявляючи щире бажання взяти посильну участь у розвитку українського мистецтва як складника європейського.

Основи нонконформізму у Львові закладені тими нечисленними видатними творчими особистостями, які з приходом радянської влади не емігрували по війні на захід і залишилися в місті. Саме їх розумна і виважена позиція гуртувала місцевих художників, творила і живила тривале протистояння офіційному мистецтву. На відміну від інших мистецьких центрів, ідеї соцреалізму у Львові не набули значного поширення. Серед знаних митців, яких за умов відвертого переважання приїжджних кадрів було запрошено на викладацьку роботу в новостворений Інститут прикладного і декоративного мистецтва, вирізняються насамперед постаті Романа Сельського та одного з його учнів — Карла Звіринського, які відіграли значну роль у справі гуртування творчої молоді на неофіційному рівні.

Згадувані вже Р. Сельський і його дружина Магріт, колишні члени відомого авангардного угруповання «Artes», учні школи знаменитого Ф. Леже, були прихильниками імпресіонізму та постімпресіонізму, експериментаторами у сфері новітнього мистецтва. Їх багатолітнє дружнє спілкування не лише з художниками, а й з письменниками, фотографами, музикантами, вченими, відбувалося у власній квартирі. Родину Сельських часто відвідували такі авторитетні митці, як Р. Турин, Л. Левицький, Д. Довбошинський, В. Манастирський, К. Звіринський, В. Пантик, В. Риботицький, М. Шимчук та ін. Живий обмін думками, спогади



Сергій Савченко.  
Метаморфози. 1995.  
П., о. 60x60 см

«метрів», які на власні очі бачили унікальні музейні збірки, відвідували кращі мистецькі школи Європи та були особисто знайомі з видатними художниками, розвіювали стан гнітючої відірваності від навколишнього світу. Не всіх відвідувачів Сельських можна однозначно зарахувати до нонконформістів, але їх причетність до цього явища була очевидною.

Карло Звіринський — один із найпопулярніших учнів Романа Сельського, хоча його захоплення імпресіонізмом і постімпресіонізмом не було тривалим. Вразливу душу художника проймають драматичні життєві колізії, фальш, підступність і лицемірство, які панували повсюдно. У певний момент він свідомо відмовився від зображення у своїх полотнах людини. Натомість, одухотворенню піддаються окремі речі, предмети, складні, виврені до найменших деталей декоративні композиції. У полотнах митця головне місце відводиться своєрідній глибокій, знакової символіці кольорових плям, вишуканим тональним зіставленням, несподіваним фактурним ефектам [72, с. 79].

Невід'ємною частиною життя художника була педагогічна робота в інституті. Виникла навіть ідея організувати мистецький гурток молодих однодумців, власну школу. Заняття в ній відбувалися вечорами в квартирі митця. Основні критерії добору учнів були простими: крім майстерності, цінувалися ще й високі моральні якості. Вони відкривали персональні й групові виставки у своїх квартирах, організовували дискусії та обговорення. У спільній праці молоді митці досягали професіоналізму, сміливо експериментували, шукаючи нові засоби виразності. З. Флінта згадував, що школа К. Звіринського стала невід'ємною частиною життя його учнів, своєрідним орієнтиром у мистецьких стилях і напрямках, допомагала переносити болісну незадоволеність реальністю. Серед учнів школи К. Звіринського були митці, доробок яких є нині вагомим здобутком сучасного українського мистецтва, — А. Бокотей, Б. Галицький, Л. Цегельська-Крип'якевич, П. Маркович, І. Марчук, О. Мінько, Р. Петрук, Б. Сойка, З. Флінта, С. Шабатура.

Органічним для Львова був масовий перехід художників у сферу декоративно-ужиткового мистецтва, що, до речі, відбувалося і в інших колишніх республіках. Застосовуючи експресію і символіку, властиві народному мистецтву, вони наближалися до формотворчих ознак сучасного мистецтва Західної Європи.

Для більшого окреслення нонконформізму у Львові зупинимось на стислій характеристиці лише трьох митців різного віку, позиції яких були завжди безкомпромисними — Є. Лисица, Р. Петрука і В. Бажая.

У Є. Лисица проблеми з офіційними владними структурами розпочалися ще під час навчання у львівському інституті. Його небажання погоджуватися з засадами соцреалізму завершилося звинуваченням у формалізмі і відрухуванням за неуспішність. Композиції Є. Лисица — зображальні, фігуративні, проте в них відсутне



Карло Звіринський.  
Композиція X. 1970.  
Картон, олія.  
99x58 см



Євген Лисица.  
Акробат. 1980.  
Папір, пастель.  
122x84 см



Роман Петрук.  
Мойсей. 1977.  
Шамот, ліплення.  
Н-35 см

прагнення до будь-яких зовнішніх ефектів. Автор максимально увиразнює внутрішні емоції, змушує глядача співпереживати. Унікальна здатність створювати відчуття монументальності у кожному, навіть найменшому малюнку чи ескізі, активно проникати в простір, дістали згодом логічне завершення в багатолітній і плідній праці Є. Лисика як театрального декоратора.

Іншою унікальною постаттю є Роман Петрук. У його творчості спостерігаємо подібні засоби художньої виразності, помітно домінуючі експресіоністичні настрої, що є у Є. Лисика. З площини паперу чи полотна вони немовби переходять в об'ємні форми, набуваючи іншої неповторно індивідуальної характеристики. Створювані митцями скульптури наскрізь пройняті внутрішнім життям, динамічними фактурними ефектами, які вириваються на поверхню із загальної маси. Художник однаково успішно працює в кераміці, з деревом, гіпсом та бронзою. Тривалі роки він свідомо залишався поза межами офіційної кон'юнктури, а у хвилини повного відчаю знищував свої праці. Лише в наш час до нього прийшли заслужене визнання і широке поле для реалізації свого таланту [158, с. 285].

В. Бажай послідовно обстоював у творчості засади абстракціонізму. Свій доробок він уперше зміг представити на персональній виставці лише 1989 року. Надалі експерименти

художника розвинулися у бік поглиблення філософського осмислення створюваних ним проектів, а малярство доповнилося інсталяцією і перформансом.

Особливі, відмінні від інших мистецьких осередків вияви нонконформізму демонструє Харків. У зв'язку з тим, що офіційне мистецьке середовище майже три десятиліття до 1987 р. перебувало під пильним наглядом практично беззмінного керівництва місцевого відділення Спілки художників, у сфері образотворчого мистецтва помітні очевидні ознаки застою, «вірності» соцреалістичним позиціям. Авангардні погляди і непересічні здобутки видатних митців минулого такого рівня, як В. Єрмилов (виключеного зі Спілки художників за формалістичну діяльність) та його послідовники, відійшли в забуття. Часи хрущовської відлиги надихнули Єрмилова до розширення палітри монументальної творчості в архітектурі (наприклад, стилізація під мозаїку ликів святих, різноманітні мозаїчні панно). Так, у 60-ті рр. він переніс із 20-х власні художні концепції, створюючи абстрактні композиції. І звичайно ж, його оригінальні проекти не проходять крізь владні структури. Йдеться про проект Монумента ленінської епохи на площі ім. Дзержинського в Харкові. Цю площу раніше упродовж багатьох років він оформлював до численних свят, а тому добре знав, що саме тут потрібно. Але ходіння по різних бюрократичних інстанціях так нічим і не скінчилося. Художник працював також над проектом пам'ятника Пікассо, і надіслав на конкурс свою роботу вже після закінчення терміну.

Але незважаючи на запізнення, на його адресу надіслано позитивну відповідь. Та смерть не дала можливості здійснити задумане, а його папки з ескізами пам'ятника було пізніше викинуто.

Серед видатних митців авангардного періоду українського мистецтва продовжував викладати Борис Косарев. Він мав багато що спільного з Єрмиловим, навіть майстерні розміщувалися поряд. Мені надзвичайно поталанило, що я вчився у Косарева, який, перетнувши своєрідний часовий місток між авангардом і сучасністю, реалізував себе в учнях, які здебільшого працювали в сценографії. Процес навчання в нього перетворювався на цікаві творчі пошуки, ремісництво ставало майстерністю. Наприклад, пропонував знайти сто відтінків білого в різних матеріалах, зокрема папері. А рутинну інтарсію подавав як пошук лінії, кольору, вивчення фактури деревини. Якщо розглядався портрет, то розповідав про малюнок в історії мистецтва загалом, а вже потім зупинявся на деталях. Діяльність Косарева була надзвичайно різноманітною, тож широта його мислення вражала. Займався театральною постановкою, спостерігав зйомки фільмів О. Довженка, знав життя кіномитців, театральних діячів, знімав на фотоплівку багато історичних моментів.

Він зацікавлював фотографією та іншими формами зображення. Часто повторював, що за допомогою фотоапарата світ можна зафіксувати ілюзорно, художник же завжди залишається вільним для самовираження. Після таких занять нам, студентам, легко було перейти до будь-якої форми візуального мистецтва: чи то постановка, чи то проектування виставки, чи то живопис, чи то фотографія.

Уже значно пізніше я його запитував подружньому, як він міг вижити у жорстоких умовах тиску і нівелювання творчості, як уник ідеологічного контролю. Він і розповів, що після нагородження Сталінською премією його почали «розкручувати» на предмет контрреволюційної діяльності. Сидячи в кабінеті відповідних органів, він нічого іншого не придумав, як вдатися до мистецького прийому. На папірці по колу, як своєрідне сонце, написав три слова: лауреат Сталінської премії, лауреат Сталінської премії і т. д. Звичайно ж, після цього з ним уже не зв'язувалися. Так він і не став «виразником соціалістичних ідей».

Отже, у Харкові завжди переважало експериментаторство. Тут дивовижним чином поєднувалося виробниче і станкове мистецтво. І цілком не випадково Харківський художній інститут перетворився на художньо-промисловий, а нині це Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Багато митців переходили в графіку, де можна було вільніше експериментувати з формою. Тому на середину 1970-х припадає розквіт харківської графіки, виставка якої відбулася 1973-го у Москві. Широкому колу професіоналів тодішнього СРСР стали відомими імена Є. Джолос-



Василь Бажай.  
Без назви. 1990.  
П., о. 180x145 см



Олександр Мартинець.  
Боротьба. 1972.  
Офорт. 60x63 см

Соловйова, В. Ненадо, О. Мартинця та ін. Молоді художники гуртувалися навколо таких постатей, як В. Куліков, В. Ленчин (який мав студію в Будинку архітекторів).

У режимі суворого контролю прорив відбувся у сфері, організаційно не підвладній структурам Спілки художників, — художній фотографії. Принагідно зауважимо, що ситуація довкола художньої фотографії складалася тоді доволі парадоксально. Виходячи з позицій соцреалізму, здавалося б, фотографія мала бути максимально наближеною до принципів реалістичного відображення світу. Однак тоталітарній системі насправді не потрібно було відтворення реалій навколишнього життя, тим більше за допомогою допитливого та емоційного ока фотографа-художника, фотографа-

митця. Адже фотографія не могла створювати потрібних режимові ілюзій, формувати образи «на замовлення».

Окрім того, фотографія виникла одночасно з модернізмом і була складником багатьох процесів, що відбувалися на початку століття. Фотографія спричинила деякі авангардні експерименти, а також зміни в художньому осягненні: прості документальні реєстрації з абстрактними образами існують поряд з медіалізмом та інсценізованою фотографією.

Ще 1929 р. у Штутгарті відбулася виставка «Кіно та фото», яка відобразила широкий спектр міжнародної фотографічної практики, визначила зростання ролі фотографії у ХХ ст. і ознаменувала собою нову критичну теорію й історіографію щодо довкілля і життєвих обставин. Пізніше Сінді Шерман зробила фотографічну серію авторських портретів у різних положеннях і станах. Кожен такий портрет складався з п'ятидесяти кіноепізодів, які й становили узагальнений образ авторки — «кар'єрна дівчинка», «істеричка», «покоївка» та ін. Критики, такі, наприклад, як Дуглас, Крімп, брали за основу саме ці «Картинки» і будували свою теорію на ідеї постструктуралізму щодо ідентифікації авторства, оригінальності, унікальності. Відображення дзеркальних фотографій Шерман, як запозичення сутності реально-го автора, розглядали Мішель Фуко і Ролан Барт у 1950—1960-х як «смерть автора». Шері Лівейн переглядала фотографії Уолкера Еванса, Едварда Вестона і Еліота Портера, які були представлені у вигляді її власної роботи. Але тут виникало вже питання щодо піратства відносно авторських оригіналів.

Отже, у всьому світі фотографія давала невичерпні можливості здійснювати різного роду експериментальні дослідження, розвивати на цій основі живопис та інші новітні види мистецтва. А в колишньому СРСР розвиток мистецтва фотографії був фактично неможливий. Відомі школи художньої фотографії з приходом радянської влади припиняли своє існування. Скажімо, у Львові у довоєнний час існував потужний осередок фотографічного мистецтва, а в місцевій Художньо-промисловій школі — спеціальний відділ фотографії. За радянської влади фотографія, як різновид творчості, в місті повністю зникла.

Все ж в Україні мистецтво фотографії періодично відроджувалося. Наприклад, у Харкові, місті, яке завжди було унікальним явищем

у межах України. Енергія нонконформізму зосереджувалася тут здебільшого саме довкола художньої фотографії. Ще у 1970-ті зародилася група «Час», що об'єднувала багатьох відомих нині фотографів, таких як О. Мальований, Є. Павлов, В. Кочетов, В. Седниченко. Відзначимо насамперед такі мистецькі серії: «Гравітація» О. Мальованого, «Будбат» В. Седниченка, слайд-фільми «Красиве» та «Солодке» Б. Михайлова. Уперше мовою «живої» фотографії заговорили про естетичні категорії.

Серед інших виокремимо творчий доробок талановитого митця — Бориса Михайлова. Його пошукам властиві сміливі образні ходи, прагнення до вирішення складних, емоційно багатогранних та асоціативно багатих тем. Головним об'єктом його зацікавлень є людське тіло, народжене гармонійним і досконалим, однак украй знівечене і деформоване умовами і способом життя, певними суспільно-побутовими чинниками, соціальною тематикою. Домінуюче значення в його творчості має своєрідна боротьба із синдромами посттоталітаризму, рудиментами, які глибоко заховані в підсвідомості, тілі й думках. Звертаючись до фотографії, він займався творчими пошуками у цій царині: наприклад, серія «Лурики», що становила собою розфарбовані фотографії.

В інших містах України нонконформістами були А. Антонюк з Миколаєва, Ф. Гуменюк, доля якого пов'язана з Дніпропетровськом і Санкт-Петербургом (нині живе і працює в Києві). Як і інші нонконформісти, їхня творчість позначена яскравою індивідуальністю. Водночас пошуки митців періоду 1970—1980-х є показовими і ґрунтуються на органічній єдності традицій українського народного мистецтва з пошуками кращих представників українського авангарду. Так, у Ф. Гуменюка можемо помітити студіювання творчих засад М. Бойчука і Г. Нарбути, уважне вивчення кубізму та російського авангарду (зокрема, його методики композиційної заповненості поверхні полотна та естетичної оцінки «зробленості» деталей). Конструктивність побудови у поєднанні з романтичними тенденціями у трактуванні минулого чіткіше окреслювалася після освоєння досвіду Павла Філонова і Казимира Малевича.

Отже, рух художників-нонконформістів є цілком закономірним культурологічним явищем, спричиненим кардинальними суспільно-політичними змінами та примусовими деформаціями усталених у мистецьких сферах понять. Заслуги цих митців важко переоцінити: українське мистецтво зберегло засади вільної творчості, високу потенційну енергію для подальшого поступу. Нонконформізм є витокком багатьох процесів, що відбуваються нині в сучасному мистецтві. Це своєрідна ланка, що з'єднала авангард початку ХХ ст. і модернізм 60—80-х рр. Адже вчителями багатьох художників були представники авангарду і раннього модернізму. Наприклад, у Вагрича Бахчаняна — Василь Єрмилов, у Павла Бездіра — Ернест Кондратович, у Олега Соколова — Теофіл Фраєрман, у Карла Звіринського — Роман Сельський. Нонконформізм творчо переосмислював



Володимир Ненадо.  
Ноктюрн. 1972.  
Офорт. 44x42 см



Віталій Куліков.  
Композиція № 4.  
1991. П., о.  
100x100 см



Свген Павлов.  
Із циклу "Психоз".  
1983. Фотоінсталяція



Борис Михайлов.  
Із циклу "Біля землі".  
1991. Фото, сепія.  
15x30 см



західні модерністські течії та мистецькі форми, такі як асамбляж, інсталяція, перформанс.

Однією з найголовніших заслуг художників-нонконформістів було виховання в нелегальних умовах (переважно на основі власного прикладу і нелегкого досвіду) нових поколінь творчої молоді. Вони передавали їм знання про основні реальні закономірності розвитку світового мистецтва, яке існувало поза межами тоталітарної системи. Погляди і переконання нонконформістів відіграли надзвичайно важливу роль у часи її розвалу та в перші роки національного відродження, в засадничий період вільного розвитку культури і мистецтва. Звичайно, творчість нонконформістів ми розглядаємо не як естетичну категорію, а скоріше, в ідеологічному контексті, що зумовлено політичними і суспільними обставинами того часу. Проте це аж ніяк не применшує їх значення в розвитку українського мистецтва загалом. 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.

### Українське мистецтво у світі

Зі встановленням радянської влади багато талановитих художників не змогли вписатися в ідеологічні формати тоталітарної системи і змушені були емігрувати з України. Їхню творчу спадщину за кордоном ми розглядаємо як частину загального українського художнього процесу. Лише за часів незалежності повною мірою відкриваємо для себе ряд талановитих імен, які витворювали неперевершені мистецькі зразки, якими Україна може пишатися.

Починаючи від кінця 1940-х кілька художників-українців працювали у США. Насамперед це О. Архипенко — конструктивіст, творець модерної скульптури, яку поєднав з малярством. Світове ім'я він здобув за підхід до форми, кольору і матеріалу. Д. Бурлюк опинився в США 1922 р. Проте футуризм, яким він уславився в Росії, не знайшов в Америці належної підтримки. Працював у техніці офор-



Борис Михайлов. Із циклу "Біля землі". 1991. Фото, сепія. 15x30 см

ту Микола Бервінчак. Були знайомі Ярослава Сурмач-Міллс (серія малюнків на склі), Марія Дольницька (розпис на емалі) та живописці М. Мирош, В. Панчак, А. Паливода, І. Кучмах і Ю. Полюга. Петро Холодний-старший створив в українському мистецтві течію, яку умовно можна назвати «неовізантійською». Зразками є фрески в каплиці Української богословської семінарії, вітражі у Волозькій церкві у Львові та композиції картин «Ой, у полі жито». Його син Петро Холодний-молодший ще більше наблизив українське мистецтво до візантійських традицій.

Художники об'єднувалися в різноманітні товариства, здійснювали широкі виставкові діяльність, видавали журнали і періодичні збірники, що висвітлювали мистецькі події, відкривали нові імена і явища. Найвідоміше серед цих товариств було створене у травні 1952 р. і проіснувало до 1995 року. Це Об'єднання митців українців в Америці (ОМУА) з центром у Нью-Йорку. Одним із засновників був Петро Андрусів, вихідець з України, художник, який прагнув створювати монументальні панорами з історії батьківщини. Того ж року він разом з давнім приятелем із Варшави Петром Мегиком, який малював у постімпресіоністичній манері, близькій до пуантилізму, та іншими митцями зніціював Українську мистецьку студію у Філадельфії, в якій учителював упродовж 1952—1972 рр. Він був також одним із засновників журналу «Нотатки з мистецтва». 1955 року група студентів американських мистецьких шкіл створила у Нью-Йорку, подібно до варшавського «Спокою», Товариство молодих образотворчих митців, яке здійснило чотири збірні виставки і яке згодом увійшло до складу ОМУА [125, с. 382].

Петро Андрусів — автор розписів, іконостасів, мозаїк та вітражів українських церков в Америці. Стиль його церковних поліхромій базується на українських візантійських традиціях. В імпресіоністичній манері він написав етюд «При піаніно» (1956), картину «На дворі гетьмана Розумовського» (1967). Митець залишався вірним цьому напрямку, атрибутами якого є перше враження, перспектива повітряного простору, поділ кольорів на теплі й холодні світлові ефекти, мінливе нюансування тонів і півтонів.

Показовою є автобіографічна книга видатного графіка Якова Гніздоського, що як майстер був визнаний вимогливою англомовною публікою, в якій художник аналізує ситуацію в



Олександр Архипенко.  
Жіноча фігура. 1914.  
Бронза. 12x15x18,3 см



Олег Соколов.  
Знаки диявола. 1959.  
Папір, мішана техніка.  
40x32 см

Олекса Грищенко.  
Містечко Пейра Шато.  
1940-ві. Фанера,  
олія. 35x74 см



світовому мистецтві, ділиться своїми думками про мистецтво і, аналізуючи мистецький процес повосенної доби, зізнається: «наше (тобто європейське — В. С.) мистецтво перейшло через багато ідеологічних схрещень. Сьогодні воно ще далі в стані боротьби... сьогодні залишилися на побоевищі в головному два протилежні табори: предметний і безпредметний... Коли ця боротьба закінчиться, тоді стане ясно, що обидві крайності — предметне і безпредметне можуть існувати побіч себе. Вони є тільки елементи, засоби одного мистецтва, вони є тільки його різні роди» [37, с. 85-86]. Писалися ці рядки 1958 р.: художник, як бачимо, стояв на новаторських позиціях. Про нього багато писали у Франції, Німеччині, США, але, можливо, найбільш точно відчув митця відомий учений Юрій Шевельов, який у торонтській газеті «Нові дні» відзначив манеру художника «розкривати в малярстві проблеми ХХ сторіччя, а не творити другосортні копії течій і шкіл минулого віку».

Новообраним головою ОМУА став скульптор Сергій Литвиненко, родом з Полтавщини; вчився в Академії мистецтва в Кракові, у Парижі студював у знаменитого Еміля Бурделя і привіз із мистецької світової столиці ідеї імпресіонізму в скульптурі. Саме він є автором скульптури на могилі І. Франка у Львові, що, до речі, тривалий час замовчували. Секретарем організації упродовж років був художник-імпресіоніст Роман Пачовський.

Незабаром нью-йоркська студія, в якій здійснювалося регулярне навчання мистецьких дисциплін, розділилася на дві — одну від Петро Холодний-молодший, а другу, приватну, М. Радиш, а після його смерті Л. Кузьма.

Влаштувалися численні виставки: О. Грищенка (з Франції), М. Радиша, В. Кричевського, М. Бутовича та багатьох інших.

Захоплювався кубізмом, а згодом «динамічним експресіонізмом» вихідець із Кролевця, що на Чернігівщині, Олекса Грищенко, який зіграв значну роль в авангардному русі перед Першою

світовою війною. Він закінчив Петербурзьку академію мистецтв, був учнем знаменитого київського пейзажиста С. Світославського. Після двох років роботи у Києві (1906—1908 рр.) виїхав до Москви, де працював у школі мистецтв. Йому навіть пропонували очолити дирекцію Третьяковської галереї. Та він, покинувши все, переїздить до Царгорода (нині Стамбул), де створив відомі акварельні серії. Потім жив у Парижі, знався з Дереном, Дюфі, Боннаром, Леже, Д. Бурлюком, В. Маяковським, був майстром найвищої гільдії митців. Ще на «Осінньому салоні» Фернан Леже розмістив акварелі нікому тоді невідомого митця поряд із своїми, що визначило майбутню світову славу Грищенка. Відомими є його твори «Танок Дервіша» (1920), «Художня студія» (1923), «Натюрморт з вишнями» (1930), «Містечко Пейра Шато» (1940) та багато інших. Мав великий успіх на виставках Нью-Йорка, Філадельфії, Мадриді, Стокгольмі, Парижі. На основі власних спогадів написав книжку «Мої роки в Царгороді», яка побачила світ у Парижі 1961 р., автор кількох книжок про стародавню ікону, есе про історію російського мистецтва. На основі дослідження стародавньої візантійської ікони розкрив в ній секрет кольору і використав його в своїй творчості. Проживав у Франції в середземноморському місті Каннах, помер 1977 р. у французькому місті Венс. Нині, за його заповітом, 67 його полотен і книжки передано на зберігання в Національний художній музей України.

Мирослав Радиш був головним декоратором Львівського театру опери і балету, прославився неперевершеним оформленням сцени, а також станковим живописом. Представник українського ліричного імпресіонізму, Василь Кричевський займався графікою, кіномистецтвом; його вважають творцем нового українського стилю в архітектурі. Він патріарх великої родини Кричевських — брата, видатного митця і педагога Ф. Кричевського, синів, що теж стали митцями — Василя і Миколи, онуки — майстрині Катерини Кричевської-Росандич.

Виставки М. Бутовича, насамперед робіт експресіоністичного спрямування, яскраво засвідчували, що митець поєднував традиції українського бароко з народними повір'ями і звичаями, чим започаткував в українському малярстві течію легкого гротеску.

Експонували свої твори сестри Аркадія та Христина Оленські. Експресіоністка Аркадія Оленська-Петришин настроїв виявляла за допомогою кольору, лінії, площини, композиції, а потім вдалася до деякого символізму і нові свої картини назвала «енвіронментальними». Христина до того ж моделювала із пап'є-маше перстені, браслети, сережки, намиста-пекторалі і розмальовувала їх яскравими люмінесцентними кольорами. 1966 року провідні американські журнали, такі як «Базар», «Авангард», «Лук», «Пост», вміщували статті про майстриню і ілюстрували їх численними фотографіями, на яких моделі демонстрували екстравагантні прикраси. А ще робила з того самого матеріалу строкаті скульптомалюнки — барельєфи, дбайливо



Василь Хмелюк.  
Жінка в капелюшку.  
Папір, гуаш.  
26x20,5 см.



Олекса Грищенко.  
Натюрморт з агаваю.  
1915–1918. П., о. 118x87 см

оздоблені випадково знайденими дрібницями: дзеркальцями, жетонами, брошками, папірцями. Шокували публіку її скульптури — спотворені постаті жінок і чоловіків, немовлят-гігантів. Цей жанр іронічної розповіді про емігрантське життя продовжувала Наталка Гузар.

До представників української паризької школи, крім О. Грищенка, належали Василь Хмелюк, який народився на Вінниччині, та кияни Борис Пастухов, а також німець по батькові, а по матері українець Микола Вакер. Представник українського експресійного кольоризму В. Хмелюк був учнем В. Яроцького і С. Мако. Він відомий ще й як поет та перший в українській літературі дадаїст і футурист. Визнаний майстер портретів Б. Пастухов, якому позували члени королівських родин Європи, видатні діячі культури та мистецтва, серед яких голлівудські зірки Марлен Дитріх та Кларк Гейбл, був учнем О. Мурашка і В. Ванка. Закінчив академію мистецтв у Загребі. М. Вакер — художник з особливим сприйняттям мистецтва, який поєднав національні традиції та європейські досягнення, учень К. Хоффера, А. Лота, Р. Біссера, був

ще й талановитим педагогом. Його методика і нині покладено в основу викладання Національної школи мистецтв у Парижі, використовують його підручник «Живопис від початку і роль техніки в художній творчості». Глибокою символічністю позначені його роботи, серед яких, наприклад, «Іспанка» (1927), «Ню» (1928), «Схвильована» (1928), «Оголена з червоною подушкою» (1929). На деяких його роботах разом з героїнями змальовано мольберт, що став символічним зверненням до минулого. Адже цей мольберт, ще коли юнакові було 14 років, подарувала його хрещена мати — княгиня Долгорукова. Мистецтвознавці зазначають, що художник створив образотворчий канон, пластичну вібруючу форму, сповнену надзвичайної чуттєвості. Під час Другої світової війни Вакеру довелося відчувати на собі всі концентраційні жахи, але й там він лишився митцем — створив серію картин з табірною життя [150].

В Америці був популярним Едвард Козак, який іноді виступав під прибраним ім'ям Еко. Ілюстратора численних дитячих книжок і журналів знали і як карикатуриста у гумористичному часопису «Лис Микита». Його станкове мистецтво позначене мистецькими пошуками і тематично пов'язане з побутом українського села, фольклором, історією українського народу. На його виставку в Гантері з'їжджалися звідусіль, щоб придбати одну з картин. У цьому місті, своєрідному осередку української культури, поселилися Слава Геруляк, Б. Доманик, Є. Нольден-Наконечний, Я. Паладій, Наталія Погребінська. Тут відкрила персональну галерею Людмила Морозова.

Людмила Морозова, учениця Ф. Кричевського, — це особлива постать в українському діаспорному мистецтві, яка писала в імпресіоністичному ключі, вільно володіла виражальними засобами і створювала враження елегантності, артистизму і вишуканості.

Її насичені психологічною тональністю портрети, закомпоновані світлоповітряним простором з відчутними сезаннівськими впливами натюрморти і квіти, сакральне малярство з метафоричним змістом — такою лишилася спадщина художниці, яку вона заповідала Україні. Маріан Коць виконав її останню волю: її прах нині спочиває у рідному Києві. Учитель Л. Морозової Ф. Кричевський поважав її за силу волі, працелюбність і написав з неї портрет, який нині зберігається з 1947 р. у Третьяковській галереї в Москві (викуплений музеєм у вдови Кричевського). Твір виконано у сіро-сріблястих тонах, які буквально переливаються і міняться.

Темами багатьох семінарів, вечорів і дискусій завжди було питання про те, на яких засадах перебуває українське мистецтво у США. У приміщенні Вільної академії наук (УВАН) 1977 р. відбулася одна з таких конференцій, яка широко висвітлювалася в місцевій пресі, за участю Я. Гніздовського, С. Гординського, А. Оленської-Петришин, М. Антонович-Рудницької, І. Петренко-Федишин. Усі мушили визнати, що багатьох митців вже не стало серед живих, а мистецтво нової генерації було еклектикою різних культур.

Відрізняються серед багатьох інших, не менш талановитих митців Галина Мазепа, яка поєднує минуле із сучасним на основі спорідненості кольорів, оригінальності задуму, містичних світлотіней, графік Володимир Баляс, Микола Неділко зі своїми сліпучо сяючими, сповненими кольоровою мінливості полотнами.

У Чикаго в листопаді 1971 р. створено Український інститут модерного мистецтва — осередок культурного життя і творчості митців модерних орієнтацій, і не лише українського походження (президент В. Хрептовський, куратор В. Пачовський). Тут заохочуються новаторські пошуки та експерименти у мистецтві.



Роман Сельський.  
Композиція з червоними патиками.  
1969. П., о. 63x100 см

## ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ПЕРСПЕКТИВИ

### Самоідентифікація українського новітнього мистецького простору

Серед розмаїття мистецьких напрямів і течій ніякі інші художні практики не здаються такими близькими до теперішнього розвитку українського мистецтва і одночасно такими далекими за духом і обставинами виникнення, як авангард. Адже зародившись у 1900–1910-ті, у період війн і революцій, він ніс у собі потужний епатажний заряд. Несприйняття реалій, експериментаторські підходи, новаторські засоби вираження й символізм образів впливали на свідомість глядача, а отже, здійснювали естетичну революцію, яка мала зруйнувати консервативність суспільства.

Незважаючи на впровадження соцреалізму як методу мистецтва, авангард існував упродовж усього ХХ ст., переживши бурхливий розвиток у його другій половині — від часу «хрущовської відлиги» і особливо в 1960–1970-ті рр. Наприкінці ХХ ст. він знову переживає своєрідне відродження. Але сучасний авангард уже зовсім інший, хоча його теорія так само передбачає відсутність будь-якого стороннього авторитету, що міг би впливати на автономне судження глядача у його сприйнятті художніх творів.

Об'єднавшись навколо ідей оновлення, митці зацікавилися реставрацією модерністських кодів початку ХХ століття. Подібні тенденції спостерігалися і в Європі після стресових подій Першої та Другої світових воєн. Так, у Західній Німеччині кінця 1940–1950-х відкидалися фігуративні зображення як залишки естетики нацизму, а натомість відроджувалися абстракціонізм, сюрреалізм і експресіонізм. У 50-х у Британії і Франції набуває поширення фігуративізм модерністської герменевтики (К. Армітаж, В. Торнбулк), запроваджується європейський інформель, що ґрунтувався на досвіді американського експресіонізму 1940-х, Генрі Мур здобуває 1948 р. міжнародне визнання на Венеційській бієнале. У 1970–1980-х у європейському мистецькому світі знову повертаються до фігуративізму.

Упродовж 1980-х рр. тривали дослідження авангарду як мистецького феномена. Зокрема, відомий російський художник, філософ і письменник Максим Кантор, засновник незалежної групи художників «Червоний дім», у романі «Підручник малювання» за-



значив, що авангард початку ХХ ст. виявився каталізатором язичницьких імпульсів, оскільки його представники відмовилися від образів, а вдалися до знаку, зрозумілого натовпу. Тому і знакова культура, яка залежно від ситуації забарвлювалася різною ідеологією, стала домінантною.

Початок новітнього мистецького відродження в Україні парадоксальним чином визначили події, які, на перший погляд, не мали стосунку до сфер духовності і культури. Чорнобильська катастрофа, спроба замовчування і ліквідації її жахливих наслідків виявилися одними із причин зміни зовнішньої політики, коли суспільство із закритого почало перетворюватися на відкрите. Намагання врятувати існуючу систему черговою її модифікацією дістало назву «перебудова та гласність». Зміни, що відбувалися за часів керівництва М. Горбачова, набули нечуваного розмаху. Динамічність подій вийшла з-під контролю влади, яка вже не мала ані сил, ані реальних шляхів та аргументів для власної модернізації. Організовувалася низка новітніх культурологічних товариств на кшталт Українського культурологічного клубу (Київ, 1987 р.), започаткувався Народний рух України, який очолила інтелігенція, у середовищі митців виникали різноманітні творчі осередки. Така тенденція гуртування була цілком у західноєвропейському руслі. Проте важливо зазначити, що на наших теренах такі об'єднання лише починали з'являтися і не мали на меті виробити спільну мистецьку програму. Зазвичай це були своєрідні угруповання, альтернативні єдиній Спілці художників, що для багатьох уособлювала владну машину.

Кінцевим підсумком цього тривалого в історичному сенсі процесу, який має неоціненне значення для нашої історії, стало проголошення Акту незалежності України від 24 серпня 1991 р.

Розвал ідеологічної вертикалі, що існувала як єдиний механізм, спричинив піднесення у мистецькій сфері, і спочатку на національному підґрунті. Відкриття розмаїтих нових форм сучасного світового мистецтва оживило експериментаторський пошук, забезпечило міцні позиції українського мистецтва у майбутньому. Вітчизняним художникам доводилося водночас немовби рухатися у протилежних часових вимірах: їм українцям необхідно було переосмислити минулі національно-авангардні здобутки початку ХХ ст., увібравши сучасні тенденції інших країн, і таким чином увійти у світовий контекст.

Лише наприкінці 1990-х в Україні здійснено кілька спроб дати реальну оцінку системі, виявити специфіку і наслідки розвитку мистецтва в епоху тоталітаризму. Зокрема, вагомий крок зроблено в грандіозному за задумом проекті, що передбачав підготовку і подальшу публікацію фундаментального видання «Українське мистецтво ХХ століття». Згодом у Національному художньому музеї України в Києві проведено конференцію «Соціалістичний реалізм і українська культура», на якій репрезентувалася книжка «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: історія, колекція, експеримент» (1999), виданої за фінансової підтримки Ю. Манійчука (США). Вагомості акції додавало те, що вона відбувалася одночасно зі спеціально підготовленою в музейних залах експозицією творів художників радянської доби.

У Львові в межах масштабної міжнародної культурно-мистецької акції «Мистецтво на зламі тисячоліть» (1998), що її організувала Львівська академія мистецтв за фінансової підтримки Міжнарод-

ного фонду «Відродження», діяла науково-теоретична конференція «Мистецтво періоду тоталітаризму в центральній-східній Європі з віддалі часу». Проте спроби дослідження процесів ідеологізації сфери культури і мистецтва в означений період, які здійснювалися в Україні, значно поступалися тим, що відбувалися раніше в Європі. За сприяння і підтримки Ради Європи в багатьох європейських містах розгорталися великі виставки. Серед них: «Європа, Європа...» (1994), «Москва-Берлін: Берлін-Москва» (1995), «Мистецтво і влада» (1996). Дещо пізніше специфіку розвитку мистецтва періоду панування фашизму в Німеччині рельєфно окреслив окремий розділ грандіозної виставки «Розвиток мистецтва в Німеччині протягом ХХ століття», відкритої у Берліні 1999 року.

Оцінюючи досвід зарубіжних колег і нашу внутрішню ситуацію, можна припустити, що глибоке і всебічне вивчення періоду соціалістичного реалізму у сфері культури і мистецтва, його негативних сторін, а також позитивних явищ, що існували як різноманітні вияви незгоди, ще попереду. Очевидно, воно зможе здійснитися повною мірою лише тоді, коли остаточно відійдуть у минуле всі стереотипи і упередження, виникне нова школа, де будуть відсутні будь-які комплекси. Лише інша шкала цінностей дасть можливість переосмислити історичні моменти і виробити мистецькі критерії.

Подолання наслідків ідеологізації культури відбувалося одночасно з пошуком та відродженням національного підґрунтя та відкриттям нових форм мистецтва. Окрім позитивного і необхідного розвитку, взаємозв'язок цих процесів та існування рудиментів минулого подекуди призводило до негативних явищ, які означилися як «нова кон'юнктура». Це поняття стосується тих художників, які тривалий час справно виконували ідеологічні за змістом державні замовлення. Поступово в них виробився стереотип кон'юнктурної поведінки, і тому з настанням нової доби багато хто з них не розгубився і без будь-яких вагань звернувся до національно-історичної та релігійної тематики — з тією ж пафосною патетикою, парадністю та героїзацією образів.

Крім того, художні виставки заповнили твори псевдоавангардного напрямку, а точніше переспіви мистецьких течій початку ХХ століття. Проте світове мистецтво вже ґрунтувалося на інших філософських поглядах. У відповідь на консервативність урядів США, Великобританії і згодом Західної Німеччини на початку 1980-х митці почали виступати за більш прогресивну політику, особливо по закінченні війни у В'єтнамі. Різноманітні політичні події лише прискорювали необхідність перегляду державної політики: військовій інтервенції у Центральній Америці, корпоративні злиття кампаній, загроза винищення ядерною зброєю, перешкоджання у відстоюванні релігійних прав, проблеми, які виникли у цивільному праві, та поширення феміністичного руху, згорання соціальних програм, але найбільш трагічне — епідемія СНІДу, що її спочатку досить байдуже сприймали уряди багатьох країн, — усе це вплинуло на подальший розвиток світового мистецтва.

Нова генерація митців, які були вже обізнані з новітніми течіями, прагнули започаткувати оригінальні стилі самовираження. На мистецьку авансцену України вийшов постмодернізм, виникає художній рух «нова хвиля». Мистецтвознавець і куратор Олександр Соловійов зазначив про цей період: «Новий вітчизняний живопис став усе біль-



Олександр Дубовик.  
Літопис простору.  
1993. П., о.  
150x150 см

ше ідентифікуватися з трансавангардним неobaroco. Дійсно, він характеризувався барочною ірраціональністю (що цілком природно, оскільки бароко є суттєвим пластом української художньої традиції), вітальною стихією, сповненою чуттєвою, в чомусь навіть бруталною ментальністю. Не випадковими були й асоціації з італійським трансавангардом».

Демократизація суспільства торкнулася також творчих спілок. На зборах вирішено було проводити виставки без залучення журі. Мистецтво ставало більш розкутим. Прикладом вільного творчого вияву може бути молодіжна виставка 1987 р. у Харкові. Просто неба в саду Шевченка на риштуваннях створили справжній павільйон, де кожен міг побачити картини різних напрямів і стилів та власноруч написати відгук на величезній повітряній кулі.

Мистецьким осередком у Києві з 1987 р. став

Андріївський узвіз. У ті роки на імprovізованих вернісажах можна було побачити твори навіть таких знаних академіків живопису, як Т. Яблонська, С. Григор'єв та інші.

Але стихійний підхід до виставок, які скоріше нагадували ярмарок, де було представлено все — від авангарду до соцреалізму або національної тематики, не міг бути тривалим та визначальним. Необхідно було шукати як притаманні історично, так і адекватні сучасності мистецькі форми вираження. Адаптуватися до нової ситуації можна було за допомогою ідентифікації українського мистецтва та фундаментального перегляду мистецьких цінностей. Важливим у цьому сенсі виявилось поетапне, планомірне об'єднання творчих зусиль митців і мистецтвознавців не тільки з України, а й з-за кордону.

У найбільших культурних осередках наприкінці 1980-х почало активізуватися мистецьке життя. В арт-простір України поверталися митці андеграунду, представники неофіційного мистецтва. Їхні персональні і групові виставки вже з другої половини 1980-х можна було побачити на різних експозиційних майданчиках (виставка одеських монументалістів (1988), «Львівська мистецька сцена 60–80-х років» (Львів, 1992), «Шістдесят з шістдесятих» (Київ, 1993). Широкий загал ознайомлювався з яскравими особистостями — Г. Гавриленком, І. Марчуком, А. Лимарєвим, О. Дубовиком, А. Антонюком, Ф. Гуменюком. Відкривалися запасники державних музеїв, експонувалася велика кількість невідомих за радянських часів робіт, проводилися конференції, на яких намагалися проаналізувати здобутки і втрати соціалістичної культури. Наприкінці 1980-х відродився рух об'єднання художників за певним спрямуванням. 1988 року у Харкові відбулася конференція художників-монументалістів, які одні з перших почали займатися синтетичним мистецтвом. 1989-го в Івано-Франківську організовано культурно-мистецьку акцію «Імпреза». Вона розпочала справу гуртування українських митців довкола забутих ідей розвитку національного мистецтва. 1991-го це починання продовжило Бісенале сучасного українського образотворчого мистецтва «Відродження». У проїнятій оптимістичними інтонаціями вступній статті до великого каталогу Бісенале зазначалося: «Дотепе-



Анатолій Лимарєв.  
Чистять сливи. 1985

ршній пласт української культури ХХ ст. має достатній потенціал як одну з головних передумов для... органічного входження на світові мистецькі виднокола». Прикметним можна вважати той факт, що в згаданих словах відчутною є та сама віра у велику справу, яка свого часу надихала керівників мистецьких об'єднань АРМУ та АНУМ.

Слід згадати про яскравий приклад плідної співпраці київського об'єднання «Погляд» та львівського «Шлях», створених майже одночасно, серед перших українських мистецьких угруповань нового часу. Перша виставка «Погляду» відбулася 1987 р. у приміщенні Київського політехнічного інституту, об'єднавши досвідчених і молодих митців. Наступним був «Діалог крізь віки», присвячений 1000-літтю хрещення Русі (1988), а згодом — «Погляд-90», який підтвердив стабільність складу і поглядів угруповання.

Засновники львівського «Шляху» від самого початку офіційно заявили про продовження лінії, розпочатої АНУМ, а тому намагалися активно налагоджувати контакти зі своїми колегами по всій Україні і за кордоном. За ініціативи керівництва «Шляху» та підтримки місцевого відділення Українського фонду культури організовано персональну виставку відомого художника-живописця Опанаса Заливахи (1988), згодом виставки Ф. Гуменюка, а також народного майстра розпису на склі І. Сколоздри. Їхня творчість наочно доводила, що актуальна національна тематика може виявлятися у яскраво індивідуальних, оригінальних мистецьких формах.

1989 року вперше в Україні створено альтернативне офіційній Спілці художників об'єднання — Клуб українських митців (КУМ). Його діяльність також набувала всеукраїнських масштабів. Члени КУМу організували низку виставок і добродійних мистецьких акцій у містах України, а також в осередках української діаспори за кордоном, наприклад у Празі (1995), Градську (1998). Вони запо-



Андрій Антонюк.  
День мого народження.  
1991. П., о. 86x94 см.

чаткували видання часопису «Мистецькі студії» (1991). За ініціати-ви «кумівців» у Львівському палаці мистецтв відкрито щорічний всеукраїнський, а згодом міжнародний, Осінній салон «Високий замок» і відроджено традицію визначати та нагороджувати лауреатів у різних мистецьких номінаціях.

У тому самому році за ініціати-ви Харківської організації Спілки художників проведено першу міжнародну виставку графіки і плакату «Четвертий блок», на якій представили свої роботи десятки художників з багатьох країн світу. Вперше в Харків запросили членів журі з-за кордону. Цей мистецький форум, що відбувається раз на три роки, і донині є однією з найпрестижніших виставок графіки у світі. Сьогодні його колекція налічує близько п'яти тисяч робіт. Крім основної виставки плакату і графіки проводяться арт-шоу, конференції та майстер-класи зірок світового графічного дизайну. За останні роки виставки плакатів з колекції «Четвертий блок» відбулися у п'ятнадцяти містах України, Туреччини, Росії, Німеччини, Швейцарії.

Досить швидко Україну охопила хвиля відновлення мистецьких об'єднань, що стало прикметною ознакою часу. Серед інших були створені: «Хоругва» (Тернопіль, 1990), «Живописний заповідник» (Київ, 1992), «Човен» (Одеса, 1992), Сумська філія «Малевич-Центру» (Суми, 1992), «Літера А» (Харків, 1992), «Дзига» (Львів, 1993), «Джерело» (Шостка, 1994), «Паризька комуна» (Київ, 1988–1994), «Плоский рів» (Хмельницький, 1995).

Ближче до середини 1990-х безперечне лідерство в організації головних культурно-мистецьких подій мав Київ, який стає провідним осередком розгортання нового на той час явища — арт-бізнесу. Виникають і постійно функціонують десятки приватних галерей, власники яких з ентузіазмом беруться до справи: «Триптих» (1988), «Совіарт» (1988), «Ойкумена» (1989), «Інкоарт» (1989), «Тарас» (1992), «Світ Л» (1993), «Арт-центр «Відродження» (1993), «Бланк Арт» (1994) та інші. Згодом виникають корпоративні галереї, які належать певним організаціям (наприклад, «Українська національна галерея» Градобанку, 1991). Проте ринок диктує інші відносини і, природно, що з часом більшість з названих галерей втрачає інтерес до сучасного мистецтва, схиляється у бік салонної кон'юнктури — стають популярними зразки соцреалізму. На власних принципах лишаються лише одиниці.

У Києві започатковується нова форма всеукраїнських мистецьких акцій — Художні ярмарки. Незважаючи на надзвичайну строкатість, а в окремих випадках недостатній мистецький рівень творів, вони відіграють важливу роль, демонструють реальне стихійно сформоване розмаїття шляхів, якими рухаються українські митці.

На першому Київському художньому ярмарку (1994) учасниками було 30 галерей, на другому твори митців експонували 22 галереї (1995). Позитивною ознакою стало розширення географічних меж. Крім київських галерей були представлені новостворені галереї «Ковчег» (Одеса), «Вернісаж» (Харків), «Смальта» (Харків), «Артс» (Суми), «Музей сучасного мистецтва» (Кривий Ріг), «Макош» (Черкаси), «Плостарт» (Чернігів), «Схід-арт» (Горлівка), «Обрій» (Хуст), «Маріуполь-87» (Маріуполь) та багато інших.

Так поступово зародився щорічний арт-фестиваль, що відбувався в Києві у Палаці мистецтв «Український Дім». Показовою є сама назва однієї з цих акцій, організованої 1996 р., — «Україн-

ський класичний авангард і сучасне мистецтво». Проте найбільшим був 3-й Міжнародний арт-фестиваль, який проходив у червні 1998 року. У його рамках розпочалася презентація масштабного проекту «Мистецтво України ХХ століття». Реалізація його охоплювала 1998–2000 рр. і передбачала почергове експонування дванадцяти окремих виставок — авторських тематичних проектів. Серед мистецьких акцій арт-фестивалю були: Перше бієнале нефігуративного живопису, Фестиваль відео-арту, українсько-німецький проект «Образ ворога». З 1997 р. проводяться київські фестивалі медіа-мистецтва «Dreamcatcher (Пастка для снів)».

На загальному тлі тогочасних подій слід відзначити особливу роль в організації мистецьких процесів, які відбувалися в Україні, Центру сучасного мистецтва «Совіарт», створеного в Києві 1987 року. На сьогодні ця установа володіє значною колекцією сучасного мистецтва в Україні, в якій налічується понад двісті робіт художників з України, Росії, Прибалтики, Грузії, Вірменії, Білорусі, Франції, Данії, США, Канади, ЮАР, Канади, Німеччини. Однією з перших акцій «Совіарту» була радянсько-американська виставка сучасного мистецтва (1988), а 1989 р. — виставка творів молодих художників України «21 погляд», експонована в Києві та Харкові.

Значної ваги набула велика виставка «Українське малярство 1960–1980-х років: три покоління українського живопису», представлена в датських містах Оденсе і Копенгагені (1990). Уперше в подібному масштабі продемонстровано потужне і багатогранне, незнане досі на Заході українське мистецтво, з його внутрішніми протиріччями, а тому безмежно цікаве: «Ствердження через заперечення, заперечення як позитивна якість, іронія і гротеск, естетизація абсурду та підкреслена суміш різних змістових рівнів». Виставка засвідчила значний творчий потенціал наших митців та їх причетність до загальноєвропейських мистецьких процесів. У цьому самому році в Мюнхені організовано ще одну виставку українських художників.

На початку 1990-х проведено низку спільних з датською стороною акцій: 1-ша та 2-га виставки «7+7», названі спільними підприємствами, які відбувалися почергово в Києві, Харкові, Оденсе і Копенгагені; Україно-Датська виставка «Міс-АРТ»; «Виставка скульптури України» та «Сучасна українська ікона».

Головною подією стало створення за ініціати-ви «Совіарту» та його партнерів Асоціації арт-галерей України. Воно уможливило координацію дій, зосередження коштів і спільних зусиль, формування певних рейтингів тощо. Метою Асоціації було проведення арт-фестивалів, конференцій, семінарів мистецтвознавців, керівників галерей.

Створено також різні громадські організації. При Комітеті Верховної Ради України з питань культури і духовності пізніше, 2003-го, почала діяти Громадська рада — консультативно-дорадчий орган, серед завдань якого є сприяння суспільному діалогу під час вироблення державної політики в галузі духовності і культури, її більшій відкритості та прозорості, а також внесення пропозицій стосовно необхідності розробки та проведення експертиз законопроектів та законодавчих ініціатив, проведення необхідних аналітичних та інших досліджень. Крім того, організована 2002 р. Асоціація діячів сучасного мистецтва України прагнула об'єднати фахівців, експертів і практиків з усіх видів мистецтва для обстоювання їхніх професійних інтересів перед державою і суспільством, а також виробити узгоджену стратегію діяльності.

У середині 1990-х у Києві в середовищі художників з'являється Інституція Нестабільних Думок — своєрідна пародія на офіційні бюрократичні установи.

З кінця 90-х спостерігаємо тенденцію створення різноманітних віртуальних мистецьких форумів, Інтернет-ресурсів. З'явилися 2000 р. так звані Альтернативні візуальні студії, метою діяльності яких є дослідження нових експериментальних форм та ідей у сучасному візуальному мистецтві, що народжуються на перетині наукових та соціальних досліджень, музики, нових медіа. Було засновано Український мистецький форум — незалежний представницький орган, який об'єднував недержавні організації.

Звичайно, зрозуміле прагнення фахівців, мистецтвознавців, художників створити певні спілки, де можна обговорювати професійні інтереси перед державою і суспільством, метою діяльності яких було б дослідження експериментальних форм, ідей сучасного мистецтва. Але, на жаль, багато з цих об'єднань перетворилися на формальні.

Разом зі столичними подіями спостерігалася мистецька активність у регіонах. Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х фонди Художнього музею м. Сум поповнювалися творами митців «нової хвилі». Можна навести також приклад діяльності Хмельницького художнього музею (директор А. Мельник, котрий упродовж останніх років очолює Національний художній музей України). На основі численних персональних і групових виставок у середині 90-х рр. сформовано оригінальну колекцію, яка становила перший в Україні музей сучасного мистецтва.

У Львові 1996 р. відкрито виставковий комплекс «Палац Мистецтв». Його загальна площа становить нині 8,7 тис. кв. м, а площа експозиційних залів — 3,6 тис. кв. м. Завдання Палацу — представити широкій публіці пошуки і здобутки сучасного мистецтва, розвивати творчі зв'язки між регіонами України, стати містком інтеграції у європейський мистецький простір, ознайомлювати з маловідомими творчими здобутками і пошуками таких видатних митців, як Є. Лисик, К. Звіринський, З. Флінта, Г. Якутович.

У Херсоні 2004 р. відкрився приватний Музей сучасного мистецтва, в основу якого покладено колекцію В. Машницького, яка складається з творів українських художників 1989–2004 рр. На виставці «Колекція» було представлено роботи В. Тишкевича, Ю. Соломка, Є. Толкунова, О. Голосія, О. Гнилицького, О. Тістола, М. Мамсікова та народної майстрині П. Райко.

Слід звернути увагу на ще одну характерну ознаку процесів національного відродження — повернення тих засад діяльності у сферах культури і мистецтва, які були перервані на початку 1930-х, а також імен художників, незаслужено забутих і фактично стертих зі сторінок історії українського мистецтва. Одночасно популяризувалося майже невідоме у світі українське мистецтво ХХ і ХХІ століть. Так поступово реалізовувалася ідея розширення міжнародних зв'язків сучасного українського мистецтва. Значення цих зв'язків, особливо для покоління митців, повноцінне творче становлення яких відбувається нині, важко переоцінити. Вихід на закордонні виставки, симпозиуми і мистецькі акції завжди активно протидіяв синдрому провінційності, відмежування і замкнутості, сприяв об'єктивній оцінці всього того різноманіття явищ, що відбуваються в сучасному світовому мистецтві.

Як приклад виокремимо виставку «Феномен українського авангарду 1910–1935». Ця експозиція стала результатом тривалої плідної співпраці Національного художнього музею України з Мистецькою галереєю у Вінніпезі. Важливо, що її підготовка супроводжувалася виданням фундаментального каталогу зі статтями мистецтвознавців з України і української діаспори англійською, французькою та українською мовами. Виставка відбулася 2001 р., втім складна етапна підготовка до неї тривала з початку 1990-х. Світові було начисто показано (і доведено) причетність українських художників до авангардного руху початку ХХ століття.

Першою у співпраці з Мистецькою галереєю у Вінніпезі була грандіозна за задумом виставка «Дух України: 500-ліття малярства», яка продемонструвала широкомасштабний історичний зріз давнього і новітнього українського мистецтва, твори його кращих представників (1991). За її матеріалами також видано значний за обсягом каталог, де опубліковано статті багатьох відомих дослідників українського мистецтва.

Серед інших подій всеукраїнського значення згадаємо виставку «Бойчук. Бойчукісти. Бойчукізм», відкриту у Львівській картинній галереї 1990 року. За її матеріалами підготовлено каталог-монографію з докладним переліком усіх осіб, причетних до кола художника-монументаліста. Особливістю мистецьких процесів кінця 1980-х — початку 1990-х було повернення творчого доробку художників-емігрантів, зокрема репрезентації в Національному музеї та Палаці мистецтв у Львові праць С. Гординського (1989), Е. Козака (1990) та Я. Гніздовського (1990).

Необхідно зауважити таку тенденцію: якщо на початку 1990-х презентація українського мистецтва за кордоном у багатьох випадках була справою наших іноземних партнерів та ініціювалася консульствами і посольствами, то наприкінці століття такі виставки мали більш цілеспрямований, програмний характер, а тому залишили помітний слід і певну обізнаність у галузі українського мистецтва. Яскравим прикладом таких акцій можуть бути: «Постанестезія» (Німеччина, Мюнхен, 1992), «Ангели над Україною» (Шотландія, Единбург, 1993), «Степи Європи» (Польща, Варшава, 1993), «Роксоланія» (Бельгія, Коеколаре, 1994), «Поза простором і часом» (Німеччина, Бонн-Кассель, 1997) та ін.

У згаданих процесах «виходу» на міжнародний рівень найважливіше місце посідає, безумовно, презентація здобутків українських художників на основних, найбільших і загальнонаціональних у світі мистецьких форумах, які періодично відбуваються у відомих усім шанувальникам мистецтва місцях. На жаль, до виставки Документа, що розгортається щоп'ять років у Касселі (Німеччина), українські художники до цього часу ще не були залучені. Це свідчить про ще не достатню присутність України в міжнародному просторі сучасного мистецтва.

Децю іншою є ситуація з участю вітчизняних митців на знаменитих Бієнале у Сан-Паулу (Бразилія) та Венеції (Італія). 2002 року в Сан-Паулу український проект художника Тараса Полатайка (куратор Єжи Онух) мав назву «З висоти пташиного лету» і ґрунтувався на головній концепції всієї бієнале «11 Метрополій». В українському проекті, здійсненому за підтримки ЦСМ при НаУКМА, порушувалося питання маргіналізації значних груп населення у результаті світового



Валентин Раєвський  
(куратор творчого колективу).  
Український проект для 49-ї  
Венеційської бієнале. 2001

урбаністичного проекту, а також розглядалися мистецькі проблеми, такі як співвідношення змісту іміджу і його формальних характеристик. На початку відкриття виставки було розміщено 11 дзеркал, а 11 безробітних мешканців Сан-Паулу укривали дзеркала шматками папір із 11 фотографій міст-метрополій, зроблених із супутника. До завершення виставки на кожному дзеркалі було викладено по одній фотографії, що нагадувало абстрактний живопис, насамперед славнозвісного німецького митця Герхарда Ріхтера. Кожен із безробітних ніби виклав власну мрію про далеке і прекрасне місто, затуляючи нею (фрагментами фотографій) своє відображення, тобто реальне «я».

У Сан-Паулу'2004 Україну було представлено фотопроєктом Віктора Марущенка «Донбас — країна мрії» (куратор Єжи Онух). Виходячи з концепції головного куратора бієнале Альфонса Гуга «Контрабандисти зображення на Вільній території», український проект стосувався важливої проблеми спустошення реального світу і міжособових стосунків та їх віддзеркалення у мистецтві. Серія фотографій «Донбас — країна мрії» зображує мешканців маленьких міст Донбасу — людей, які живучи в найіндустріальнішому районі України, опинилися на узбіччі суспільства. Передаючи «голі факти», репортажні фотографії Віктора Марущенка перетворюються на метафору життя.

Серед найбільших світових мистецьких форумів Венеційська бієнале посідає провідне місце. Як незалежна держава Україна опинилася серед постійних країн-учасників з 2001 року. Принагідно зазначимо, що до цього часу в різні роки тут експонувалися твори українських митців Ф. Кричевського, М. Бойчука, М. Глуценка, Т. Яблонської, В. Пальмова, В. Касіяна, О. Богомазова і багатьох інших. Чимало художників було представлено у складі експозиції колишнього Радянського Союзу. Свого часу полотно «Інваліди» А. Петрицького у Венеції привернуло загальну увагу, де автор був удостоєний спеціальної нагороди Бієнале.

Сьогоднішнє визнання на Венеційській бієнале є явищем доволі нестабільним і значною мірою залежить від загальної концепції його головних кураторів. Як наголошував Єжи Онух, «є закони таких подій, як Венеційська бієнале. Можеш привезти щось дуже цікаве, але коли воно не в контексті, то все так і залишається... Сам факт, що ми вирішуємо сказати щось голосно, не спрацьовує».

Зупинимось стисло на характеристиці останніх Бієнале, на яких експонувалися проекти, що репрезентували Україну.

2001 року Гарольду Зеєману, одному з патріархів і засновників світового кураторського руху, якого можна назвати «останнім з могокан», вдалося зібрати у Венеції для організації акції досить сильну команду,

об'єднати на експозиції справжніх метрів мистецтва. Представлена формація художників майстерно реалізувала обрану концепцію, однак репрезентувала здебільшого вершину світового мистецтва 1970—1980-х. Український проект на Бієнале'2001 можна вважати успішним з кількох причин. Оскільки за браком коштів Україна не має свого постійного експозиційного павільйону у Венеції, як інші країни, тому авторська група (куратор В. Раєвський, комісар О. Федорук) зупинилася на варіанті тимчасового павільйону за межами експозиційної зони бієнале. З одного боку, це заважало, а з іншого — привертало увагу до експозиції. Як зазначив Олександр Федорук, «перший український проект у свою чергу репрезентував так звану постчорнобильську генерацію українського сучасного мистецтва, художників з абсолютно різними ідеологічними та стилістичними орієнтирами, які, відмовившись від особистих амбіцій, консолідували зусилля для створення єдиного (цілісного) об'єкту. На величезному ярмарку супертехнологій та нових медіа «осторонь» стояв Український, наразі тимчасовий, павільйон — гігантський військовий намет, всередині якого була розміщена діорама (типовий український краєвид). Звичайно, це не тільки метафора «української драми», тривалість і дію якої так прагнуть продовжити наші новоспечені «місіонери», це, скоріше, попередження — можлива модель розвитку humankind на Plateau, що вже перетворилося на полігон для провокативних експериментів. Світ уже давно існує в мілітаристському наметі».

Молодий куратор нового покоління Франческо Бонамі мав завдання продемонструвати на Бієнале'2003 оригінальну концепцію. У жодному разі не можна сказати, що вона була слабшою. Вона — інша. Ф. Бонамі доклав значних зусиль для того, щоб підняти новий мистецький пласт, знайти художників, які б репрезентували його ідею. Якщо представлене на Бієнале'2001 можна назвати перевіреною класикою сучасного мистецтва, то на новому Бієнале глядачі побачили не лише багато нових імен, а й уже відомих, проте поданих у несподіваному ракурсі. Секції Бонамі під назвами «Станція Утопія» та «Зона необхідності» стали зразками інформаційної дискурсивності мистецтва і кураторства. Подібно до поняття «кіоск» поняття «платформа» і «станція» модерністи використовували для ознайомлення людства з вимогами індустріального суспільства. Зазначені терміни частково запозичені з електронної мережі, оскільки більшість митців і кураторів вдавалися до сучасної риторики за допомогою веб-чатів і e-mail. Таким чином, виставка 2003 р. як своєрідний грандіозний експеримент сама по собі проголошувала нові тенденції в сучасному мистецтві. Саме цим вона і викликала інтерес публіки, журналістів і фахівців, критиків та істориків, які вивчають проблеми сучасного мистецтва.



Віктор Сидоренко.  
«Жорна часу». Фрагмент  
мультимедійного проекту,  
показаного на 50-ї  
Венеційській бієнале. 2003

Віктор Сидоренко.  
Жорна часу.  
Фрагменти мультимедійного  
проекту, показано на 50-й  
Венеційській бієнале. 2003



На Венеційській бієнале'2003, однією з відмінних ознак якої було повернення значного інтересу до дещо забутого раніше живопису, від України було представлено проект Віктора Сидоренка «Жорна часу». Саме в цьому сенсі, побудований на основі багатовекторного розвитку ключової живописної ідеї, український проект виявився дійсно актуальним. Адже в нашій країні у сфері візуальних мистецтв провідне місце живопису обумовлено багатьма історичними чинниками.

Однією з головних ідей проекту є роздуми на тему двобою людини з часом. Відтворюється певний ритуал, що поглинає людину монотонністю повторюваних дій, з одного боку, а з іншого — забезпечує органічне входження минулого в сучасність. Спочатку персонажі здаються нереальними, вигаданими, інсценованими художником. Але саме ця ледь вловима межа реальності надає потрібного ефекту. Ми бачимо в знятому відеоряді солдатів, які чудово зіграли свої ролі. Їхні тілесні ушкодження — не спеціальний грим, а цілковита реальність, своєрідна метафора людини, яка пройшла нелегкий шлях.

У процесі експериментаторської роботи над проектом виявилось, що в напівтемному просторі можна застосувати певні системи відображення реального руху. Так з'явилася ідея своєрідного виникнення відеоінсталяції з реальних рухомих відображень. У результаті її розробки досягнуто поступове розкриття пластичної ідеї. Живописна картина-фреска представляла основний момент фіксації події. Одним з головних завдань було показати у метафоричній формі через постійно повторюваний рух безкінечність часу.

Композиційним «цементуючим» центром проекту є оригінальний світловипромінюючий об'єкт — «кристал». Його значення важливе для посилення змісту: «Кристал концентрує промені світла, а також людський погляд... Розкидану свідомість він збирає у джгут так само, як збирає і потік світлових променів... Образ кристала завжди уособлював силу і ясність думки, яка здатна в хаосі найрізноманітніших форм знайти ідею єдності» [218, с. 24].



Микола Бабака.  
Діти твої, Україно. 2005

Цікавою була реакція глядачів, які мимоволі ставали учасниками безперервної роботи жорен часу, їхньою невід'ємною частиною. Завдяки комплексному поєднанню живопису, мультимедійних технологій, освітлення, оптичних ефектів, віддзеркалення зображень виникала асоціативна поліфонія і кожен з відвідувачів знаходив в українському проекті власне розуміння подій, особливий характер зв'язків з певними історичними ремінісценціями або з особистими життєвими ситуаціями.

Серед інших проектів відзначимо ізраїльський павільйон, а саме витвір Мішель (Міхаль) Ровнер «За порядок? Проти порядку?» На стіни павільйону проектувалися зображення рухливого людського натовпу, зафільмованого з висоти пташиного лету. Через зйомку з височини численна група людей сприймалася як калейдоскопічні мінливі візерунки або нагадувала хаотичний броунівський рух частинок. Інший ракурс проекту передбачав переміщення з макров до мікросмосу, тобто глядачам надавалася можливість подивитися на ті самі зображення, проте вже через мікроскоп, як на щось невимовно дрібне. Використовуючи принцип узагальнення, художниця розмірковувала над проблемами людства та екзистенційними переживаннями кожної окремої особистості. Подібні філософські проблеми, вирішені, однак, у цілком іншій формі, порушував і згаданий український проект.

На 51-й Венеційській бієнале'2005 представлено два українські проекти — національний від Міністерства культури і туризму «Діти твої, Україно» черкаського художника Миколи Бабака (куратор О. Титаренко та М. Сідлін, комісар В. Хаматов), а також «Перші придбання» (від Фонду сучасного мистецтва Віктора Пінчука). За словами комісара українського павільйону В. Хаматова, проект Миколи Бабака «Діти твої, Україно» — це спроба довести, що в Україні є й інший напрям, який шукає певні автентичні форми, щоб поєднати українські художні та народні традиції, такі кореневі, базисні речі в житті народу, території, поєднати традиції із сучасним контекстом за допомогою

Марк Тічнер  
та група «P.E.P.».  
«Ми українці, що ще?».  
Цифровий друк на вінілі.  
600x300 см.



новітнього мистецького інструментарію — фото, відео, перформанс, об'єкти, інсталяція, хепенінги тощо. Щодо альтернативного проекту Фонду Пінчука, зазначимо, що то була презентація приватної колекції «Перші придбання». Виставка відбувалася в Palazzo Papadopoli, де були представлені твори українських художників Василя Цаголова, Арсена Савадова, Бориса Михайлова, Сергія Браткова, а також твори митців з Данії, Німеччини, Франції, Японії.

Окрім того на Бісенале'2005 привернули увагу глядачів австрійський павільйон з етнічними фантазмагоріями, що уособлювали світ ельфів (фігури виконані із свіжоструганого дерева), російські проекти — Сергія Проворова і Галини Мизнікової із Нижнього Новгороду «Idiot wind», який мав кілька варіантів перекладу, й інтерактивне відео московської групи «Escape» (Валерій Айзенберг, Ліза Морозова, Богдан Мамонов, Антон Литвин). Бразильці запропонували гігантські фотографії Бібліотеки і Центру сучасного мистецтва в Сан-Паулу, де періодично відбувається не менш престижна, ніж Бісенале, виставка сучасного мистецтва. Французенка Аннет Месаже розповіла історію Піноккіо, зробивши своєрідну подорож у дитинство, освітлене вечірніми вогнями казино. Цей «авторський» погляд на довкілля був відзначений «Золотим Левом» Бісенале.

Голова Асоціації галерей України, засновник Центру сучасного мистецтва «Совіарт» комісар від України В. Хаматов виокремив кілька проектів: «По-перше, дуже сильний, на мій погляд, кураторський проект в Арсеналі, особливо його перша частина, пов'язана з фемінізмом, узагалі ця тема — абсолютний пріоритет на бісенале, гадаю, зараз він буде розкриватися на всі лади. По-друге, це, безумовно, мистецтво ісламського світу (Іран, Афганістан, Туреччина). Як завжди, Азія, Китай — країни, повз які зазвичай просто не пройдеш, тому їх неможливо проігнорувати і в мистецтві, вони вже вийшли на хороший сучасний рівень і чудово освоїли весь інструментарій сучасного мистецтва. Але це ще раз доводить, що інструмент сам по собі не є самодостатнім — це як комп'ютер, металобрухт. Питання в тому, яку в ньому закладено інформацію, які ідеї пульсують».

На Венеційській бісенале'2007, що відбулася під гаслом: «Думайте відчуттями — відчувайте думками», Україна виступила з проектом «Поєма про внутрішнє море» (комісар П. Дорошенко, куратори О. Соловйов, В. Сидоренко). Як зазначив П. Дорошенко, виставка порушила питання, які висував відомий український режисер і письменник Олександр Довженко, — що означає бути українцем? де вони, українці?.. Комісар наголосив на тому, що прагне, аби якнайбільше говорили про український павільйон: «Ми хочемо Україну зробити сильнішою через мистецтво. Хто це може зробити — художники». Довженківські мотиви втілювалися у мультимедійних творах — інсталяції, відео, фотографії та скульптурі. У проекті брали участь художники не лише з України, а й з Великої Британії та США. Твори виставлялися в Palazzo Papadopoli і надворі. Варто сказати, що український павільйон був одним із кращих. Особливо вирізнялися роботи Сергія Браткова. Наші митці представляли Україну разом із світовими зірками: С. Братков, чиказький художник Дізаїн, Інституція нестабільних думок (дует Олександр Гнилицький і Леся Заяць), Борис Михайлов, а також Юрген Теллер, Марк Тічнер, Сем Тейлор-Вуд. Така співпраця художників заради спільної ідеї надзвичайно адекватна нашому часу, коли творчі люди об'єднують зусилля не за територіальними ознаками; художник — це насамперед людина світу, що творить у тій країні, де йому комфортно, чи проблеми якої його так чи інакше стосуються.

Загалом дана виставка, як зазначає куратор Роберт Сторр, ґрунтується на фундаментальному підході до мистецтва, спрямованому на аналітичну дихотомію між сприйнятим і концептуальним, думками і відчуттями, насолодою і болем, інтуїцією і критичністю, на тому, що доволі часто здається малозрозумілим і заважає повною мірою сприймати всі аспекти нашого часу крізь призму власного досвіду, оскільки будь-які рішення знаходять своє відображення у мистецтві. Головний приз бісенале «Золотий Лев» дістався фотографові з Малі Маліку Сидібе за довічний внесок у мистецтво. Африканець уперше отримав цю нагороду. Для експозиції в Арсеналі було відібрано твори російських художників Андрія Монастирського, Дмитра Гугова, Іллі Кабакова.

Останнім часом привернула до себе увагу Московська бісенале сучасного мистецтва. На цьому форумі мистецтвознавці відзначають помітну національну присутність, що відрізняє її від інших. Такою є природна і зрозуміла реакція на культурну динаміку, на зміщення давніх світових центрів мистецтва (Нью-Йорк — Париж — Берлін) у бік Азії та Латинської Америки. П'ятдесят творів 33-х художників цих регіонів у проекті з епатажною назвою «Ми — ваше майбутнє» кураторів Ітана Коена і Хуана Пунтеса продемонстрували Москві неєвропейський шлях у візуальному мистецтві.



Ілля Кабаков.  
Червоний павільйон.  
Експозиція  
на 45-й Венеційській  
бісенале. 1993

Ці митці говорять про національне, піддають критиці західну модель культури, де суспільство нехтує власною історією.

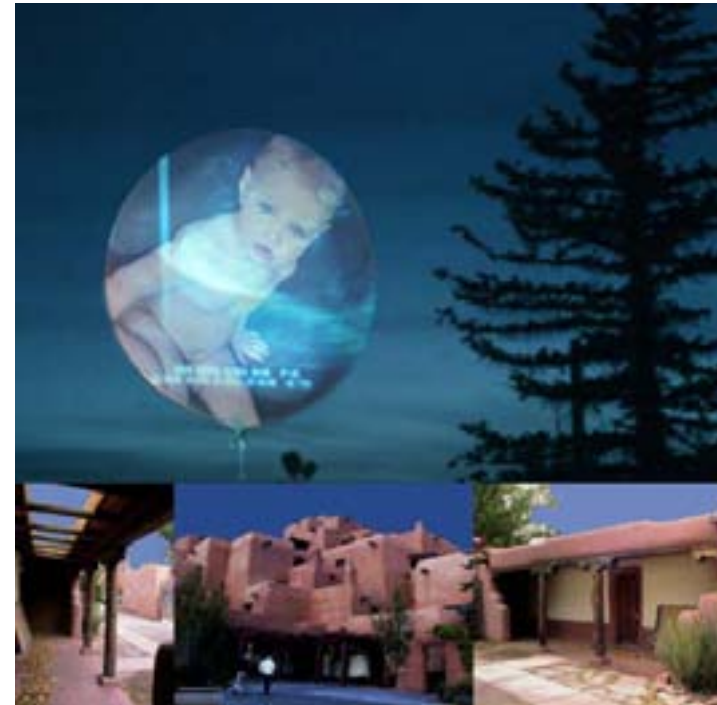
У рамках проекту галереї Марата Гельмана на II Московській бієнале сучасного мистецтва 2007 р. Ілля Чічкан представив спільний з російськими митцями проект під назвою «Гри розуму» (за аналогією до кінострічки з Расселом Кроу). Разом з українським художником проект створювала група «Сині носи», до якої входять художники Олександр Шабуров та В'ячеслав Мізін. За висловом поета Костянтина Рубахіна, це нагадало йому урок фізкультури: люди в азарті ганяли баскетбольні м'ячі по галереї і кидали їх до кілець, розміщених на обличчях величезних портретів Фуко, Фрейда, Бодрієра, Батая, Ейнштейна.

Сьогодні, після завершення I і II Московських бієнале, можна зробити певні висновки і констатувати факт недостатньої присутності українських художників на цьому форумі. Маючи особливе геополітичне становище, багато в чому спільне історичне минуле і подібні до всіх пострадянських країн моделі соціального устрою, Москва мала можливість посісти провідне місце у східноєвропейському мистецькому просторі і зробити ставку на представництві країн-сусідів. Проте було обрано іншу концепцію — із залученням зірок світового мистецтва, аби продемонструвати органічність російського мистецтва зі світовим.

Усе ж спостерігаємо, як українське сучасне мистецтво, зберігаючи значний внутрішній потенціал, поступово інтегрується в світовий художній процес. Вітчизняне мистецтво у досить швидкому темпі вже пройшло етап дестабілізації, бурхливого повернення авангардних та освоєння нових мистецьких форм і течій. Сьогодні помітні певна усталеність, тяжіння художників до обраних форм вираження. Водночас лишаються проблеми, пов'язані з невизначеністю статусу актуального мистецтва в нашій державі, що в свою чергу є результатом все ще початкового періоду формування системи інституцій, які займаються contemporary art.

Нині можна почути про деякий брак нових ідей у художньому середовищі. Припинила своє існування «Паризька комуна», обмежилося фінансування Центру Сороса. Тим часом галерейний бізнес поступово структурується. Певні галереї новітнього або експериментаторського мистецтва переорієнтувалися на салонні, інші — спеціалізуються на роботі з мистецтвом соцреалізму та антикваріатом. Останні роки на арт-сцену Києва вийшла нова генерація галерей: «Колекція», «Я-Галерея», «Kyiv Fine Art», «Боттега». Систематична робота Арт-Києва, який з кожним роком набирає обертів, також свідчить про поживлення арт-ринку. Поява продюсерів, галеристів і кураторів у галузі сучасного мистецтва, зміна ролі критики свідчать про серйозні трансформації, що потребують детального аналізу рольової структури нашого суспільства. Якщо ліберальний світогляд передбачає свободу творчості, особистої активності без ідеологічної орієнтації, то нині ми перебуваємо перед вибором: або прагнути до вільного відкритого суспільства, або залишатися поза світовим художнім контекстом.

Проте ситуація для сприйняття сучасного мистецтва в суспільстві є нині більш сприятливою. Публіка дедалі більше стає готовою розуміти провокативні, іноді брутальні жести сучасного мистецтва. Хай краще «шокова терапія» відбувається у виставковому залі, як застереження від можливого, аніж це здійсниться насправді. У цьо-



Оксана Чепелик.  
«Origin/Початок». 2007.  
Мультимедійна інсталяція,  
Санта-Фе (США).

му сенсі твори сучасних художників є своєрідним попередженням, бажанням збудити інертне суспільство.

Щодо формування інституціональної системи, треба зазначити, що за останні роки в культурному полі нашої держави виникли досить потужні установи нового зразка. Це і ПінчукАртЦентр (з 2006 р.), і Фонд розвитку сучасного мистецтва «Ейдос» (з 2005 р.; Фонд розвитку сучасного мистецтва EIDOS і Ludmila Bereznitska & PARTNER Gallery ініціювали створення Центру актуального мистецтва EIDOS), і Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України (з грудня 2001 р). Всі ці організації стрімко увірвалися в мистецьке життя не тільки Києва, а й усієї України.

За сприяння Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ та на запрошення голландського фонду Sticking Cultural Aid в рамках проекту Eastern Neighbours (Східні сусіди) був представлений мій мультимедійний проект «Аутентифікація» (2006), який є своєрідним продовженням попереднього і також об'єднав фото, відео, інсталяцію. В центрі уваги — одвічна тема боротьби людини з часом, тлінності буття й існування, проте час тут співвідноситься з такими категоріями, як вічність, безсмертя, істинність, а звідси — шлях до безсмертя, інстинкт саморепродукування, який передбачає безкінечні стадії реінкарнацій. Проект присвячено дослідженню людиною свого ества в епоху «кіборгізації» та генетичних мутацій.

Також виникають питання, пов'язані із співвідношенням копій й оригіналів, перманентною необхідністю у текстах, що засвідчують дійсність. «Віктор Сидоренко передбачає майбутнє, нашаро-





Деміан Герст.  
Заради любові до Бога.  
2007. Платина, діаманти.

вучучи один на одній давні міфи — постановочні сцени його фото і відео насичені метафорами деміургічного натхнення, творчого процесу, — зазначила мистецтвознавець Вікторія Буллака. — Вони нагадують традиційний сюжет “Кузня Гефеста”, тут автор натякає на “paradise-engineering” — створення нового раю на землі і “нової людини”. Містком до цього раю стає технологія копіювання і перевантаження людської інформації (“завантаження свідомості” або “реконструкція мозку” — гіпотетичний процес перенесення свідомості із біологічного мозку до комп’ютера). Вміст черепної коробки людини ретельно “сканується”, копія вміщується в резервуар, що нагадує чи то капсулу для крионізації, чи то віртуальне середовище, в якому свідомість, вже не скута путами тлінного тіла, літатиме понад хмарами. Але й постлюдська природа “сітьового” Адама навряд чи буде досконалою. Вона все так само “конфлікуватиме” з новою версією раю, як і гріховна людська — зі старою християнською.

Інститут проблем сучасного мистецтва та Міністерство культури і туризму провели в Києві Міжнародний фестиваль соціальної скульптури. Художник Оксана Чепелик представила мультимедійний проект «Origin/Початок» (2007), концепція якого передбачає нетрадиційну розробку сфери людських взаємин та тему генофонду нації засобами моніторингу народжуваності в реальному часі. Таким чином, розмова щодо універсалізації переходить із зони естетичних студій чи біополітики у простір життя, де зіткнення з мистецтвом має стати не просто естетичним переживанням, а «онтологічною пригодою», де художній проект спроможний продемонструвати свою дієвість як соціальна скульптура, як інструмент у громадському просторі, як засіб трансформації та комунікації. У рамках цього фестивалю засновниця та арт-директор Соціального та Територіального Арт-Музею в Італії Клаудія Занфі під час своєї лекції «Public Art та урбаністичні практики» представила відео-есе «Міграція, пам’ять та ідентичність», що досліджує робочу мобільність, мікроекономіку, класовий поділ, міграцію та пам’ять.

Продовжуючи тему про діяльність Інституту проблем сучасного мистецтва, варто наголосити на його широкій видавничій діяльності: випускаються щорічні збірники «Сучасне мистецтво», «Художня культура. Актуальні проблеми» та ін., окремі «Нариси з історії мистецтва України ХХ століття», в яких подано систематизовані і

Деміан Герст.  
Деякі зручності від  
сприйняття ества, що  
лежить у всьому. 1996.  
Інсталяція



грунтовно проаналізовані значні за обсягом фактологічні матеріали складного для узагальнення періоду українського мистецтва останніх десятиліть, серія монографій та збірників статей мистецтвознавців, художніх критиків й архітектурознавців різних поколінь, напрямів, наукових шкіл та уподобань.

Повернемося до сучасного українського мистецького середовища. В останні роки надзвичайно позитивним є факт проведення різноманітних виставок, конкурсів актуального мистецтва саме серед молоді. Згадаймо хоч би проект ПінчукАртЦентру UAUSA, де в одному виставковому просторі зустрілися молоді митці з України та США, або перший конкурс сучасних візуальних мистецтв серед молоді «Самооборона», що його провів фонд Ейдос 2007 року. Безперечно, такі акції відіграють неабияку роль на шляху становлення творчої особистості, здійснюють комунікативну функцію, стають справжніми творчими лабораторіями актуального мистецтва, адже важливим для нас лишається питання про стан мистецької освіти, про роль і місце творчих спілок, про місце мистецтва або й ширше — мистецької культури в новій Україні, про місце України й українських художників в об’єднаній Європі, у світі.

Маємо й достатньо проблем. На жаль, досі не існує державного музею сучасного мистецтва. На загальному тлі відсутності державної підтримки надто кволює підтримка мистецтва приватним бізнесом. Проте помітного прориву не буде, якщо не відпрацюватимуться механізми державного заохочення на рівні законів, преференцій. Незаперечним є той факт, що вже сьогодні на Заході, щоб стати меценатом у відомих фондах і навіть у таких великих музеях, як Метрополітен, необхідно мати позитивну репутацію. В усьому цивілізованому світі вважається за честь вкладати кошти в розвиток сучасного мистецтва, а держава має дбати про стимули. Та варто пам’ятати, що будь-яка ініціатива завжди пов’язана з амбіціями, статусом, смаком та ідеями певної людини. Говорячи про роль держави, то вона може підтримувати належний рівень культури й інституцій, серед яких музеї і галереї. Вона може фінансувати проекти, які стали візитівкою нації, або більше того — вийшли на рівень загальнонаціональний, символізуючи певні цінності.

Діалог між сучасним мистецтвом і суспільством — завжди болюча тема. Художникам андеграунду радянського часу був притаманний досить повільно переборюваний страх перед соціальною активністю. Популяризація своєї творчості не вважалася першочерговим завданням. До середини 90-х рр. з’явилася нова генерація художників і арт-менеджерів, зорієнтованих на публічність, використання інформаційного ресурсу художніх подій. За законами жанру мистецтво такого типу є епатажним, антисоціальним за сприйняттям, але воно уможливило розширити поняття особистої свободи, права на проголошення власної думки, упевнило в сумніві щодо можливості контролю і кари з боку влади.

Своєрідність українського актуального мистецтва в тому, що воно все ще залишається актом альтруїстичним. Ми лише входимо у світову арт-систему, і тому є надія, що у нас з’являться нові мистецькі зірки. А поки що сьогодні в культурі відбуваються процеси розпаду старого механізму і перетворення попередніх структур у ще не цілком зрозумілі нові утворення. Ці процеси відіграють значущу цивілізаційну роль адаптації нашого суспільства до загаль-



Трейсі Емін.  
Кожен, з ким я коли-небудь  
спала у 1963–1995 рр.  
1995. Інсталяція.  
122x245x215 см

носвітowego культурного поля. Залишається нерозв'язаною проблема формування власних культурних ресурсів, нових ідей, зразків, особистостей, нових поглядів на себе, час і навколишній світ.

Отже, усі процеси — від подолання наслідків ідеологізації мистецтва до відродження мистецьких угруповань, художніх ярмарків і фестивалів, повернення мистецьких явищ та імен художників, популяризації вітчизняних надбань за кордоном — незважаючи на певну різновекторність, виявляють звертання до минулого або відродження його складників.

Щодо руху мистецького середовища в деяких часових аспектах йшлося поки що про характеристику одного виміру. Надалі нас цікавитиме спрямованість мистецького середовища до актуальних проблем сучасності та в майбутнє.

### Вектори розвитку мистецтва

Особливістю процесів адаптації постмодернізму в Україні стала їх очевидна запізнілість порівняно зі світовими тенденціями. Та вкотре така ситуація виявлялася неповторною, з етапами розквіту і занепаду, що попри певну парадоксальність викликає особливий інтерес, а можливо, саме ця парадоксальність і є найбільш цікавою.

Зважаючи на історичні обставини, постмодерністські ідеї поширилися з кінця 1980-х рр., коли в західному світі практично повсюдно були помітні ознаки кризового стану в мистецтві. Наприклад, в Америці, ще з 1984 р., коли Рональда Рейгана було переобрано президентом США, спостерігається розгортання неоконсервативного постмодернізму. Це було тісно пов'язане з розвитком неоконсерватизму в політиці, що проголошував повернення до традиційних сімейних цінностей і культурних традицій. Виходячи з цього, неоконсервативний постмодернізм був не так постмодернізмом, як антимодернізмом, і подібно до антимодернізму у міжвоєнний період шукав витоки стабільності, звертаючись до офіційної історії, зокрема впроваджуючи старі культурні традиції у сучасність за допомогою вдалих стилістичних рішень. Наприклад, нью-йоркська композиторка і візуальна художниця Лорі Андерсон у своїх мультимедійних виставах («United States I—V», 1983) «гралася» з історією мистецтва і поп-культурою як кліше. У постановці вона використала алегорію щодо дезорієнтації сучасного американського життя, оперувала мистецькими медіа і культурними символами — проектуючи образи, електронно обробляючи музику, голос та ін.

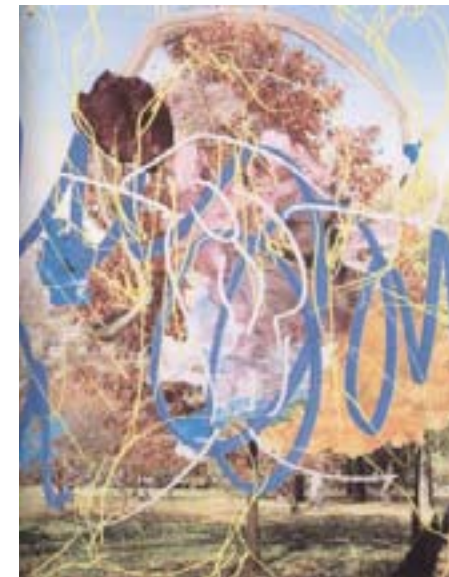
Крім того, постмодерністська текстуальність запозичила модерністську ідею «роботи майстра» і «митців майстрів», які розглядали ідеологічні «міфи» під час «демістифікації» чи «деконструкції». А оскільки міфи породжували чоловіки, то все це піддавалося критиці феміністично налаштованих митців, що також є важливою тенденцією в західноєвропейському мистецтві кінця ХХ століття.

1990-ті у світовому мистецтві позначилися виникненням нових творчих концепцій. Так, один із найвпливовіших галеристів Чарльз Саатчі створив групу Молодих британських художників, до якої вхо-

дили Деміан Герст, Сара Лукас, Трейсі Емін, Сем Тейлор-Вуд, брати Чепмени, Марк Куїн та інші. 1988 року ще невідомий тоді Деміан Герст організував виставку робіт зазначених вище художників «Фріз», яку і помітив Чарльз Саатчі. З цього і почалася історія молодих британських художників як нового феномена британської арт-сцени. Кожен з митців мав власний спосіб вираження, тому їхні роботи надто різняться, проте всіх їх об'єднує відверта, часто шокуюча дія на глядача. Багато хто з цієї групи зробив світову кар'єру, наприклад Деміан Герст, Трейсі Емін, Сем Тейлор Вуд, брати Чепмени. Трейсі Емін (2007), Деміан Герст (лауреат Премії Тернера, 1995) представляли Велику Британію на Венеційській бієнале. До сьогодні галерея Саатчі є найбільш авторитетною у формуванні поглядів суспільства на сучасне мистецтво.

Ідеї постмодернізму віддзеркалювали надзвичайно мінливу картину людської спільноти. На противагу радянській дійсності, коли ми могли лише мріяти про споживацький рай західного зразка, останній містив у собі безліч прихованих підводних каменів. Перед західними митцями поставав моральний аспект проблеми. У світі по той бік залізної завіси споживання продукції відрізняється так само, як певний символ від інших символів. Відповідно до поглядів французького соціолога Жана Бодріяра доволі часто це називається «штучний, підробний, інший, закодований, систематизований аспект об'єкта»; об'єкт, який незмінно дає нам насолоду, з часом стає справжнім фетишем. Якщо мистецтву притаманне серійне виготовлення або різного роду споживання (згадаймо хоч би Енді Уорхола і весь поп-арт), то відмінності між формами вищого і нижчого мистецтва стають незрозумілими, туманними через запозичення образів і суб'єктивність поглядів. Доказом подібної «туманності» поп-арту і мінімалізму на початку 1980-х є творчість митців Джефа Кунса (1955 р. н.) і Хаїма Штейнбаха (1944 р. н.), роботи яких на виставці 1986 р. «Закінчення гри» викликали шалений інтерес в Інституті сучасного мистецтва у Бостоні. Помістивши два баскетбольні м'ячі в наполовину наповнений водою акваріум, Кунс відобразив сюрреалістичний ефект амбівалентності, зосередившись на аспекті фетишизму символів споживання. Цей ефект запозичено у Вальтера Беньяміна, який задовго до виникнення капіталістичного суспільства зазначав, що культурні потреби компенсуються втратою аурі мистецтва і аурі митців як «зірок». Аллан Макколлум (1944 р. н.) у роботі «Сурогатний живопис», що складалася з невеликих рамок, розфарбованих у різні кольори з чистими центральними місцями, які нічого в собі не містили, — відобразив початковий момент споживання. Він провокував відобразити споживання в іншому сенсі, з використанням альтернативної продукції.

На наших теренах відлуння минулого химерно перепліталися з поступальними тенденціями. Радикальний у своїй основі постмо-



Джеф Кунс.  
Пейзаж (дерево).  
2007. П., о.  
274,3x213,4 см

Арсен Савадов,  
Сергій Сенченко  
Клеопатра. 1987  
П., о. 250x350 см



дерністський еkleктизм збігався з еkleктикою навколишнього життя, з повсякденням, у якому змушений жити художник. Рудименти міфологізації ідеологічно мистецьких сфер, поширені в період соцреалізму, накладалися на «новітню» міфологізацію, яка була однією з найхарактерніших ознак постмодерністського мислення. Усе це позначилося на поетиці живопису українських постмодерністів.

Слід зважити на ще один важливий чинник, на який звертають увагу дослідники сучасного мистецтва. Ідеї постмодернізму до певної міри співзвучні змішуванню стилів, перехрещенню впливів різних культур і пошукам складної «синтезованої» художньої мови, загалом властивим в історичному зрізі українській культурі і мистецтву. Саме тому можна було стверджувати, що український постмодерністський живопис «виділявся бароковою ірраціональністю (що цілком закономірно, оскільки бароко — істотний шар української художньої традиції), вітальною живописною стихією, словом, якоюсь почуттєво багатістю та через це іноді й у чомусь надмірно брутальною ментальністю... не випадковими були й посилання на італійський трансавангард як культурно найближче відгалуження постмодернізму, здебільшого «виправдані» також міфологізованою самоідентифікацією України (в окресленому тут колі) як Небесної Італії» [186, с. 191–192].

Говорячи сьогодні про постмодернізм і вітчизняний візуальний досвід, надзвичайно цікаво згадати роботу Фредеріка Джеймсона, який ще 1993 р., аналізуючи постмодернізм, уперше описав модерністський візуальний досвід, що активно втілювався за часів імпресіонізму, в період сталого напівавтономного сприйняття. Реалізм прагнув відображувати тотальний світовий досвід, що його відчуває кожне фізичне тіло — через дотик, запах, емоцію. Імпресіонізм руйнує даний канал сприйняття і створює квазіабстрактне джерело насолоди — чисте і прозоре. У повоєнний період, за доби наступаючого капіталізму, як зазначає Джеймсон, подібна абстракція

стає повністю візуальною, оскільки відбувається трансформація до нової дезорієнтованої форми нереальності, узагальненого способу сприйняття, яке Джеймсон називає «істеричною сублімацією». Симулякри перетворюються на видовища.

На означення новітніх творів красного письменства нині широко побутує термін «постмодерна література», що закорінений ще в світовій практиці. Англійський історик Арнольд-Джозеф Тойнбі вжив цей термін ще у 1940-х на означення реакції на позитивізм, систематизацію і раціоналізм. На відсутність хронологічних меж постмодернізму вказав Умберто Еко у «Нотатках на берегах роману "Ім'я рози"». В українському культурному середовищі деякі твори сучасної української літератури, які так чи інакше асоціюються із постмодернізмом, інтенсифікують новаторство, епатаж, заперечення традицій, уїдливу іронію, пропонують текст як гру. Відомий сучасний літературознавець Дмитро Стус означив, що «постмодернізм — зручна іграшка для сучасного інтелектуала, який хоче комфортного життя».

Постмодернізм в українській культурі зародився в середовищі митців одеського «АПТАРТУ» — Л. Войцехов, С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман, О. Петренко, Л. Скрипкіна, І. Чайкін, О. Петреллі та ін. (перша половина — середина 1980-х), у Львові — вуличні акції об'єднання «Центр Європи» (Ю. Соколов, П. Сільвестров, В. Богун, І. Барабах, П. Гранкін; друга половина 1980-х), а в літературі, згідно з більшістю дослідників, у тому ж десятиріччі в Івано-Франківську. Це пов'язано, насамперед, з літературним угрупованням «Бу-Ба-Бу» у складі Ю. Андруховича, В. Неборака, О. Ірванця, пізніше з угрупованнями «Пропала грамота», «Лу-Го-Сад», «Нова дегенерація». Їх поява була викликана змінами в суспільному житті країни, розпадом СРСР. Нове покоління митців прагнуло подивитися на дійсність по-новому. Соціальний синдром карнавальності в Україні викликав у масовій підсвідомості суспільну депресію, з одного боку, і сміхову рефлексію на катаклізм системи — з іншого. «Московіада» Юрія Андруховича — це яскраве віддзеркалення цього стану суспільства. Бубабісти — «Бурлеск-Балаган-Буфонада» стали втіленням карнавального неobarокового мислення.

Пізніше виникли поетичне об'єднання «Нова дегенерація», до якого входили письменники Івано-Франківщини: Іван Андрусак, Степан Процюк та Іван Ципердюк. «Орден чину ідіотів» поєднало не лише письменників, а й художників, культурологів, філософів. Слово «ідіот» товариство трактувало в первісному розумінні — а саме як «власник себе». Тобто названі вище товариства, а також «Пси Святого Юра», Творча асоціація «500», «Червона Фіра» насамперед культивували незалежну особистість, колективне позасвідоме. Окрім того, для них характерне поєднання різних стильових тенденцій, позачасове і позাপросторове зображення, епатажність і опозиційність, пародійність.

Нині в українському письменстві, як і зрештою у будь-якому іншому, є великий масив так званої масової літератури, яку час або

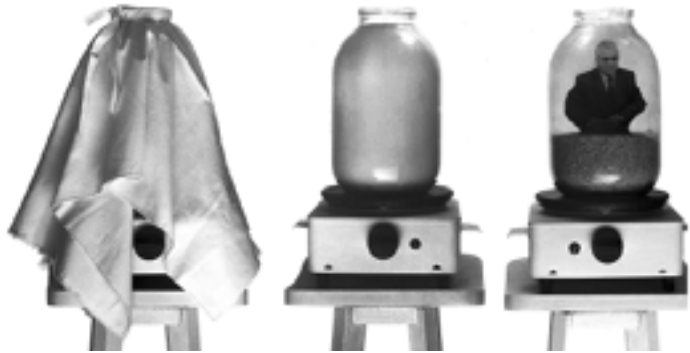


Олександр Гнилицький.  
Героїчний канон. 1988.  
П., о. 290x290 см



Олександр Клименко.  
Із циклу "Неоромантизм".  
Фонтан мовчання.  
1989. 200x300 см

Фонд Мазоха.  
Мавзолей  
для президента.  
1994



Дмитро Кавсан.  
Мінуєт на руїнах.  
1990. П., о. 300x200 см



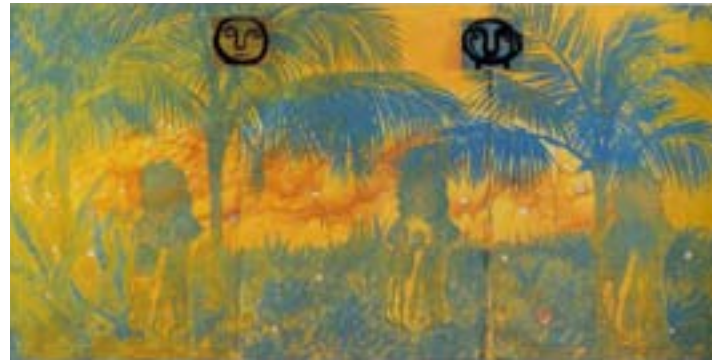
Сергій Панич.  
Брутальна пісня. 1989.  
П., о. 175x160 см

змете, або визначить їй окремішнє місце. Проте твори, скажімо Марії Матіос, Галини Пагутяк, Тані Малярчук, Марини Меднікової, Теодозії Зарівної, поза всяким сумнівом, мають значний перлюкаційний ефект, розширюють інформаційний, естетичний, емоційний діапазон читача. Галичанин Тарас Прохасько щоразу змінює жанри, Наталка Сняданко кожною новою книжкою дивує читачів не лише інтонацією, а й стильовими різновидами, харків'янин Сергій Жадан є найскравішим представником сучасної літератури, твори якого критики кваліфікують як нову українську прозу. Світлана Пováляєва, Микола Рябчук, Юрій Винничук, Степан Процюк, Ірена Карпа, Марія Штельмах — це далеко не повний перелік талановитих імен.

На психічних феноменах людини в постмодерну добу зосереджує свою увагу і український кінематограф. Назвемо хоч би фільми Кіри Муратової «Другорядні люди» (2001), «Астенічний синдром» (1990) та Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозетіна і мишачий народ» (1994), Романа Балаяна «Райські птахи» (2008). Загалом, «сучасне кіно — це опосередкований аналог, відповідник тіла, бо кіно не представляє розуму можливості переосмислити конститутивні відносини речей, але подає на огляд окові штрихи бачення зсередини і пропонує зору його внутрішнє переплетення, уявну текстуру реального». Так означила сучасні тенденції у кінематографі мистецтвознавець Ганна Чміль у монографії «Екранна культура: Плюральність проявів» (Харків, 2003, с. 151).

Короткометражна стрічка Олега Чорного «Зав'яла сакура під моїм вікном, і ти проходиш повз мене» (1993) широко використовує кітч для іронізування над безмежним захопленням культури Сходу. Пародіює він і кінокласику, а саме «Землю» О. Довженка, у своїй стилізованій під німе кіно чорно-білій стрічці «Шал» (1990). Затіває своєрідну гру з глядачем і режисер Михайло Ілленко у картині «Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою» (1993).

Феномен сучасного кіномистецтва кінознавець Ірина Зубавіна характеризує так: «Видається, вивчення кінематографічної ситуації, що розпочалася з другої половини 80-х років ХХ століття, надає значний матеріал для дослідження такої психологічної реакції, як «Втеча від свободи». Асоціативно пригадується байронівський шільйонський в'язень, який зупинився у розпачі перед відчиненими дверима, з яких впали замки, оскільки обшири за межами в'язниці



Олег Голосій.  
Так. 1990.  
П., о. 300x600 см

лякають його своєю загрозливою невизначеністю» [76, с. 370] В іншому своєму дослідженні науковець зазначає: «З особливим завзяттям кінематограф експлуатує ідею існування паралельних часопросторових вимірів — втечі персонажів у паралельний проект, з'ясування істинності буття в тій чи іншій модальності...» [77, с. 417]. Зрештою, ці роздуми можна цілком поширити на всі види мистецтва.

Український постмодернізм 1980—1990-х надзвичайно неординарний і самобутній. Російська критика означила цей напрям термінами «південноросійська хвиля» (за аналогією до групи передвижників «Товариство південноросійських художників»), «нова (українська) хвиля», «південна альтернатива», «гарячий постмодерн», «трансавангардне необароко», «нові ніжні».

«Нова хвиля» було спонтанним явищем, що налічувало сотні митців у багатьох містах України. Роботу в традиційних видах мистецтва вони поєднували із акціонізмом, вуличними перформансами, просторовими експериментами і незвичними матеріалами. Наприкінці 1980-х — початку 1990-х на тлі «Нової хвилі» створилися невеликі мистецькі спільноти з більш визначеними естетичними уподобаннями, наприклад «Паризька Комуна» (Київ), «Вольова межа національного пост еkleктизму» (Москва-Київ), «ТОХ» і «Тірс» (Одеса), «Центр Європи», «Фонд Захер-Мазоха» (Львів) [29, с. 422, 429—431, 448—450].

Найбільшим центром залишався Київ, де натоді активно працювали Олег Голосій, Василь Цаголов, Олександр Гнилицький, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Гліб Вишеславський, Сергій Панич, Олександр Сухоліт, Дмитро Кавсан, Леонід Вартіванов, Валентин Мальченко, Анатолій Твердий, Валерія Трубіна, Олег Тістол, Костянтин Реунов, Анатолій Степаненко та ін. Пізніше до них приєдналися Максим Мамсіков, Кирило Проценко, Юрій Соломко, Ілля Ісупов, Ілля Чічкан, Олександр Клименко.

У Львові працювали Світлана та Ігор Копистянські, Юрій Соколов, Платон Сільвестров, В. Богун, Ігор Барабах, П. Гранкін, Володимир Кауфман, Сергій Якунін, Ганна Сидоренко, Петро Старух, Володимир Костирко, Роман Жук, Андрій Сагайдаковський, Ігор Подольчак та Ігор Дюріч.

Серед художників Одеси після генерації концептуалістів в цьому напрямі працювали Олександр Ройтбурд, Василь Рябенко, Сергій



Мирослав Кульчицький,  
Вадим Чекорський.  
Без назви. 2001. Інсталяція



Василь Рябенко.  
Жереб. 1990.  
П., о. 200x300 см



Марко Гейко.  
Композиція. 1997.  
П., о. 45x45 см

Ликов, Дмитро Дульфан; в Ужгороді — Павло Ковач, Габріел Булеца, Павло Керестей; в Черкасах — Володимир Яковець, Микола Бабак, Валерій Мальський, у Миколаєві — Володимир Бахтов, Олексій Маркитан, Віктор Покиданець, Григорій Молдавян; в Івано-Франківську — Володимир Мулик, Олександр Чулков, Ярослав Яновський, Мирослав Яремак, Анатоль Звіжинський, Юрій Іздрик та ін.

Твори митців «Нової хвилі» вражали барочним розмахом і пишнотою, дикою сумішшю іронії і палкої наївності. Цей напрям, глибоко пов'язаний з українською культурою, витворювали навіть поза межами держави. Так, у Молдавії працювали Юрій Хоровський, Валерій Кошляков і Валентина Бахчеван, а в Росії Авдей Тер-Оганян з Ростова. Більше того, ці митці стали, по суті, законодавцями сучасного мистецтва, повернули смак до хорошого живопису, а в новітні технології привнесли невідому досі емоційність.

До кінця 1990-х на авансцену мистецтва вийшли одесити Ігор Гусев, Гліб Катчук, Пилип Перловський, Мирослав Кульчицький, Вадим Чекорський. Проте незважаючи на їхню активну виставкову діяльність та міжнародні успіхи, офіційного широкого визнання в Україні вони так і не здобули. Деякі з цих митців живуть нині за кордоном, найбільш сильне розгалуження в Канаді (наприклад, Тарас Полатайко, Валерія Трубіна) та Росії, у Німеччині — Світлана та Ігор Копистянські, Павло Керестей, у Голландії — Роман Жук, в Угорщині — Габріел Булеца, в Данії — Сергій Святченко, у Франції — Яна Бистрова.

Окремо слід сказати про Олега Голосія (1965—1993), картини якого сповнені особливою психоделічною атмосферою. На основі його полотен брати Алейникови зняли мультфільм «Історія кохання Миколи Березкіна» (1994). Серед його картин особливо відомі «Таємна вечерея» (1988), «Жовта кімната», «Нудьга Едипа» (1989), «Психоделічна атака голубих кроликів», «24 особливих стани і їх кенгуру», «Так» (1990), «Сергій», «Вистріл», «Дослідники глибин» (1991), «Пальми», «Летючий човен» (1992).

Незважаючи на досить поширену різноманітну мистецьку практику, зокрема акціонізм (перформанси), та роботу із простором (об'єкти, інсталяції, ленд-арт), увага мистецтвознавців на початку 1990-х була прикута тільки до живопису. Дійсно, поміж іншими мистецькими формами живопис посідав чільне місце. «Картинна» форма художнього мислення за інерцією десятиліттями виконувала роль своєрідного еквівалента «справжнього», звичного для сприйняття мистецького твору. Стейким еквівалентом вона залишалася навіть у виразно поляризованих поняттях, таких як «соціалістичний реалізм» або «постмодерністський трансавангард». «Картинність» у процесах образотворення можна трактувати як певну архаїзацію естетичного мислення українських



Олександр Ройтбурд.  
Дзеркало. 1997.  
П., о. 200x145 см

художників. Адже постмодернізм передбачає сприймання світу як хаосу. За оцінкою Ж. Бодріяра, ми перебуваємо у всесвіті, в якому стає дедалі більше інформації і дедалі менше сенсу.

Про бурхливий розвиток мистецтва свідчать численні виставки в Україні, а також участь українських митців у всесоюзних молодіжних виставках «Молодість країни» в Москві (1987), на якій А. Савадов і Г. Сенченко репрезентували широко відому нині картину «Сум Клеопатри», та «Молодіжній виставці творів художників соціалістичних країн» (1988). У них брало участь більш ніж 100 митців з багатьох міст України, зокрема: О. Ройтбурд, К. Реунов, Л. Вартиванов, Д. Кавсан, Г. Вишеславський, В. Расвський, А. Савадов, Г. Сенченко, О. Сухоліт, В. Бахтов, В. Бовкун, О. Подерев'янський, М. Гейко, К. Ляшев, С. Ликов, В. Попов, Н. Мироненко та ін.

Метаморфози постмодерністського малярства передбачали значні зміни у сфері естетичних уявлень. Звучання мистецького твору виходило за межі звичних естетичних категорій прекрасного. Критерії оцінки картини, її якості вже не пов'язувалися з досконалістю художньої форми. Естетичні відчуття немовби виносилися за межі художньої форми, яка сама по собі не була естетично значущою. Такі динамічні зміни у сфері мистецьких форм і засобів художньої виразності викликали нерозуміння не лише у глядача, а й у фахівців. Про це, зокрема, свідчить оцінка на сторінках преси Міжнародної бієнале українського мистецтва «Імпреза '89», відкритою в Івано-Франківську. Йшлося про те, що бієнале продемонструвало відвертий «надмір зображень людей з хижими пташиними головами, яйцеподібних, з неформленими зліпками замість голів», де панувала «тема сатанинського верховенства світом, вивернутого або спотвореного світу, тема пам'яті про страхіття життя або про втрачені цінності, передчуття катаклізму, апокаліпсису» [90, с. 52]. Як бачимо, тривалі десятиліття замовчування проблем, що існували в реальному світі, його лакування і прикрашання правди про драматичну напругу в суспільстві і викривлення свідомості індивідуума спричинило шоковую дію.

Як не парадоксально, але в бурхливому розвитку постмодерністського малярства в наших специфічних умовах і «несинхронізованих» ритмах був відразу ж закладений його швидкий занепад. Ми немовби проходили певний етап розвитку в надзвичайно прискореному темпі. Та все ж твори О. Гнилицького, О. Голосія, Д. Кавсана, М. Мамсікова, О. Ройтбурда, О. Тістола, В. Трубіної, В. Цаголова, І. Чічкана та ін. залишали сильне враження внутрішнім протиріччям і глибоким нерозгаданим змістом: «Вони так чи інакше вказують на таїнство неявленого, що зумовлює оманливо привабливу ходу фігуративних химер, стильових гібридів, міфо-мутантів і подібних істот, які населяють авансцену Гри — почуттєву поверхню нібито картинних репрезентацій, кожна з яких — зображення з подвійним дном або ящик без дна, багатощаровий палімпсест або подоба книжки з Вавилонської бібліотеки Борхеса, де кожна сторінка наче роздвоюється на інші такі самі, а незбагненна сторінка в середині не має зворотного боку», — зазначав С. Кусков [102, с. 196]. У той час як більшість творів не втрачають попередню бароковість, кольорову і фактурну насиченість, композиції необарокового стилю набувають стриманих форм («Білочка» О. Гнилицького), тяжіють до кінематографічності, вербального вираження (цикл В. Цаголова «Гама почуттів»).



Ілля Чічкан.  
З циклу "Кролики". 2000.  
Кольорове фото. 100x100 см



Ігор Гусев.  
Ланцюг. 1998.  
П., о. 200x150 см



Олег Тістол.  
Роксолана. 1996.  
П., о. 300x500 см

Після О. Голосія, який загинув 1993 р., витворювали новий метаіф прибічники необарокового типу О. Тістол і М. Маценко. Їхні проекти «Музей України. Фрагмент» і «Українські гроші» став характерним виявом послідовного втілення згаданих ідей, свідченням різностильового переплетення міфів і стереотипів. Частина проекту «Українські гроші» у вигляді своєрідної горельєфної інсталяції демонструвалася на «Київських мистецьких зустрічах» 1995 р. в Українському Домі. Технологічне поєднання у єдине ціле скляних і паперових модулів створювало відчуття віртуозності і водночас примарливості. Містифікувалися самі підходи до виставкових територій: засліплюють зображення полиск світла, шви і розломи.

Ознакою часу стало і те, що разом із нетривалим сплеском виразно постмодерністського явища — так званої нової фігуративності — тенденція лідерства живопису виявилася в місцевих, надто своєрідних «синтезованих» формах, властивих саме українській традиції. Маємо на увазі тих художників, які звернулися до техніки іконопису і змогли знайти їй застосування в сучасних мистецьких творах (М. Журавель, Р. Романишин).

У роботах одного з представників одеського постмодернізму кінця 80-х рр. О. Ройтбурда відчутні біблійний міфологізм, фантазмагоричність, архетипні коди, драматизм і водночас іронія й сарказм («Я цього ніколи не запам'ятаю», «Пророк», «Рух у напрямку моря», «Видіння Єзекіїла»). Подібні стильові мотиви, але вже на основі національного історичного міфу, створили К. Реунов та О. Тістол — художники, які заснували групу «Вольова грань національного постеклектизму». Характерні в цьому плані є твори «Возз'єднання», «Вправа з булавами», «Богдан Хмельницький» О. Тістола та «Переможця не судять» К. Реунова.

Ближче до середини 1990-х актуальні ідеї живописної експресії або постмодерністського необароко поступово себе вичерпують. Їх місце займають нові мистецькі форми. Своєрідним центром активної експериментаторської діяльності столичних митців стають художні майстерні в будинку по вул. Паризької Комуни, які об'єднували художників, критиків, кураторів.

Важливо й те, що новітні тенденції підтримувалися Центром сучасних мистецтв Дж. Сороса, який стимулював мистецьку діяльність



Гліб Вишеславський.  
Два світи. 1993.  
Інсталяція



Гліб Вишеславський.  
Ворота Сонця. 1998

і фінансував проекти, забезпечував ефективні міжнародні зв'язки, поширення сучасних медіа (керівники Центру — М. Кузьма, згодом — Ю. Онух). Саме існування «Паризької Комуни», як і широкомасштабна діяльність Центру Сороса, було нетривалим, однак їх вплив на розвиток подій — помітним. Зміни стають відчутними у самому живопису, зокрема у творчих пошуках митців О. Голосія, А. Гнилицького, А. Савадова, В. Цаголова та молодих: М. Мамсікова, Д. Дульфана, І. Гусева, І. Чичкана та ін. Малярство стає значно стриманішим, скупішим у виражальних засобах, застосовує кіно-, фотографічні та сценічні ефекти, оперує словом. В останньому випадку назва твору часто стає ключем до сприйняття. Дедалі виразніше проглядається прагнення багатьох авторів до виражальних засобів кіно- та фотомистецтва. Певною тенденцією в живопису стає монохромність. Усі ці пошуки поступово виявилися у зверненні до освоєння не ілюзорного, а реального простору — відео, фото, інсталяції, перформансу.

Інсталяція як певний арт-об'єкт і провідний жанр сучасного мистецтва виник на Заході на етапі зрілого модернізму в 1960—1970-х рр., хоча перші зразки спостерігалися ще в реді-мейді Дюшана. Найбільш відомий численними інсталяціями німецький художник, театральний декоратор, автор фільму «Чорне приміщення — біле приміщення» (1972) Гюнтер Юккер, який використовував цвяхи (з 1957 р.), а з другої половини 60-х рр. звернувся до кінетики. Інсталяція як найбільш місткий та універсальний жанр сучасного мистецтва набув з кінця 1980-х особливого поширення — у Києві: Ф. Тетянич, О. Бабак, Г. Вишеславський, О. Бородай; у Львові: Світлана та Ігор Копистянські, О. Соколов, А. Сагайдаковський, П. Сільвестров, С. Якунін, Г. Сидоренко, В. Кауфман, В. Костирко; в Івано-Франківську: Ю. Іздрик, Р. Котерлін, А. Звіжинський, М. Яремак та ін. Інсталяції цього періоду найчастіше відображають захопленість митців естетикою архаїчних культур, зацікавлення світовідчуттям носіїв автентичних традицій, тотемізму, побутової магії — як альтернативних до офіційного радянського світобачення.

Киянин А. Малих використовує тіло картини, перетворюючи її зміст на нерівноправний симбіоз. Так само поведився із скульптурою



Ігор Гусев.  
Рудименти Дарвіна  
1998. Інсталяція



Василь Цаголов.  
Прополовання. 2002.  
П., о. 200x300 см



П. Старух, М.Олексяк, М.Яремак.  
Манна. 1993



Василь Бажай  
П'яно-Форте.  
Фрагмент акції. 1996

рою екс-дадаїст С. Рей («Реставрована Венера», 1936). Інсталяція може захоплювати площину стін (енвайронмент), а може бути лише її «скороченим» варіантом (асамбляж). Метафорою сучасного живопису сприймається творчість Ансельма Кіфера («Палітра, що літає», 1983). У Г. Вишеславського інсталяція реалізується у формах язичницького капища («Ворота сонця», 1988), в А. Лісовського — у вигляді антикваріату, у Т. Бабак — українського плетива з лози (1990).

Популярним є також квазітеатральне дійство — перформанс, режисуру і виконання якого здійснює професійний художник, наймаючи статистів або залучаючи колег. Зазвичай при цьому відсутній або є зовсім незначним текстовий супровід. Немає і фабульної події, проте часто наявні шокуючі елементи, хореографія, музика, карнавальне дійство. Може також містити натяки на креногенні настрої епохи (В. Цаголов «Розстріл паризьких комунарів», Київ, 1993). Проте у 1960-х перформери були безжальні до публіки і до себе (іноді забивали цвяхи у власні долоні). Отже, все зводиться до бунтівних настроїв, потенціал яких може таїти в собі різноманітні моделі вияву.

Відеозображення використовує й інша арт-технологія — відеоарт, засновником якого вважається корейсько-американський художник Нам Джун Пайк. Будда, що дивиться на власне зображення в телевізорі в реальному часі, — це найбільш відома робота митця. З розвитком технічної революції відеоарт перетворився у масову художню практику. Класиком відеоарту вважається американець Біл Вайола, який теоретично обґрунтував цей напрям у книжці «Причини стукати у порожній будинок» (збірник текстів 1973—1994 рр.). На 46-й Венеційській бієнале було представлено його проект «Захоронені секрети» (1995), у Лондоні — «Посланець» (1996), «П'ять ангелів міленіуму» (2001), у Нью-Йорку — «Вогонь, вода, дихання» (1997), у Франкфурті — «Світ появ» (2000) та ін. Він створює свої фільми як відеополотна, сповнені таємничості, страждання або тривожного очікування. За способом компонування, використанням кольору його роботи перегукуються з класичним або постмодерністським живописом. Скажімо, у «Going Forth By Day» (Берлін, 2002) прочитується метафізичний трактат про смерть і відродження, про стихії вогню і води, подорожі і пригоди.



Харківська «Група швидкого реагування» (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський) у фотоінсталяції «Якби я був німцем?». 1994

Іншою відомою постаттю, яка працює в цьому жанрі, є Меттью Барні. Занурили глядачів в атмосферу ілюзорного тріллера і канадські майстри Джанет Кардіф та Джордж Бюрес Міллер на 49-й Венеційській бієнале 2001 року. На сьогодні найбільш повно медіа-роботи українських художників були представлені на виставці «Перевірка реальності» (Василь Цаголов, Ілля Чичкан, Арсен Савадов, Олег Тістол, Сергій Братков, Ігор Гусев, Микола Маценко, Ольга Кашимбекова, Інституція нестабільних думок та інші). Олександр Ройтбурд оригінально трактує історію («Психоделічне вторгнення панцерника "Потьомкін" у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна», Одеса, 1998).

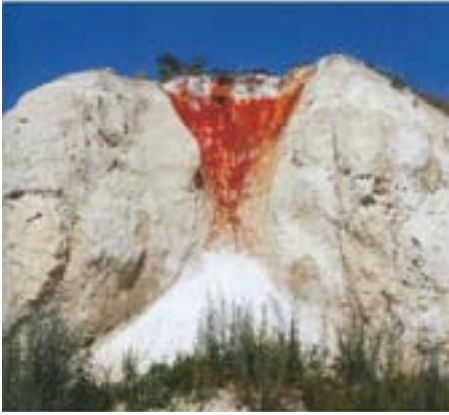
У подальшому всі ці напрями стають лабораторією або джерелом несподіваних візуальних розробок.

Впровадження нових мистецьких форм тісно пов'язане з явищем, яке можна окреслити поняттям «акціонізму». Реалізація мистецької ідеї передбачала своєрідний «четвертий» часовий вимір. У цьому сенсі мистецькі твори за характером використання засобів виразності наближалися до кінематографа або театру. Однак художник, який планував і здійснював певну акцію, в жодному разі не прагнув грати «запрограмовану» роль, а тим більше повторювати її. Його дії були завжди підкреслено індивідуальними, нарочито спонтанними та емоційно насиченими, спрямованими на асоціативну, часто підсвідому форму передачі певної ідеї. Митці, які приєднувалися до цього напрямку, здебільшого намагалися виділятися серед інших, поводитися нестандартно. Вони кидали виклик суспільству і пропонували внести кардинальні зміни у сферу контакту художника з публікою. Для них не існувало будь-яких комплексів, заборонених тем і форм вираження, вони самі їх провокували. В їхній творчості нівелювалися всі традиційні межі мистецтва і часто народжувалися дивні, парадоксальні явища.

Цілком очевидно, що творчі пошуки таких митців аж ніяк не вкладалися в загальноприйняті норми сприйняття. Для багатьох вони звучали відверто авантюрно і були надто складними для розуміння. Навіть сміливе експериментування у сфері інсталяції та інвайронменту, де на розсуд публіки представлялися сталі в просторі і часі мистецькі об'єкти, не видавалося настільки незвичним, як, наприклад, відеоарт, з використанням телевізорів або моніторів з важко пояснюваними екзерсисами на них, чи перформанс. Глядачі не могли знайти необхідного ключа до сприйняття. Адже вони переважно



Микола Журавель.  
Консервація туману.  
2002. Скляні банки, туман



Петро Бевза,  
Олексій Литвиненко.  
Крейдяний час. 2002.  
Червона глина, крейда.  
900x1400 см

йшли звичним шляхом, який передбачав пошуки конкретики. У цьому разі потрібно було розвивати здатність співпереживати побачене і почуте на асоціативному, підсвідомому рівні. Тому для непідготовленого глядача, вихованого на традиціях класичного театру, абсурдні на перший погляд дії художника могли трактуватися як відверте знуцання над публікою.

Характерним прикладом можуть бути такі акції: «Мазепа» (В. Цаголов, 1995), у якій для передачі всього перформансу та відеоінформації було використано звичайний телевізор; «Der Winter kaput» (П. Старух, 1992), що передбачала абсурдне, експресивне розмальовування автором снігу; «Манна» (П. Старух, М. Олексяк, М. Яремак, 1993), де в структуру дійства впліталася демонстрація оголеного тіла авторів; «П'яно-форте» (В. Бажай, 1997),

коли художник роздавав хірургічні інструменти замість столових приборів для «споживання» розкладених для гостей на столі каменів, перев'язаних мотузками і густо облитих чорною фарбою; «З Днем Перемоги, герр Мюллере!» (І. Подольчак, І. Дюріч, 1995). Харківська «Група швидкого реагування» (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський) у фотоінсталяції «Якби я був німцем?» (1994) порушила питання національної самоідентифікації в осмисленні трагедії Другої світової війни.

Митці в цілому рухалися вперед, і їхня творчість сприймалася як поступ у розумінні мистецтва в контексті світового. Не завжди зрозумілими були їх нібито агресивність, антиестетичність, навмисне зосередження уваги на негативних аспектах повсякденного життя і людських стосунків. Головною причиною, очевидно, виявилась неготовність нашого суспільства сприймати й оцінювати форми новітнього мистецтва. В країні, де мало не щодня доводилося стикатися з оприлюдненням страхітливих фактів минулого та переживати труднощі і парадокси сьогодення, такі емоційні стреси спричиняли відверте роздратування. Якщо в західному світі основною їх позитивною метою була апеляція до суспільства, впевненого у завтрашньому дні, то в Україні люди перебували в стані збудженості (а то й на межі нервового зриву), а пласт середнього прошарку взагалі був практично відсутнім, адже саме до нього найчастіше апелюють митці.

Але перейдемо до загального культурного руху. Нові тенденції виявилися також в експериментах у сфері іншого, нового для українських митців явища — ленд-арту. Цей мистецький напрям активно культивувався, зокрема згадаємо ленд-артівські симпозиуми під загальною назвою «Простір прикордоння». Шість років поспіль вони відбувалися в одній і тій самій живописній місцевості, поблизу села Мотриця на Сумщині. Організатори щоразу обирали певну тему, наприклад «Дійство відкритого вогню» (1998), «Символіка течії» (1999), «Крейдяний період» (2002). У тісному контакті з природою художники означували шляхи тактовного входження в середовище, його цілеспрямованої смислової трансформації. Вони прагнули застосовувати лише природні матеріали і барвники, а іноді виконували філософськи осмислені маніпуляції, які вражали очевидною

абсурдністю. Ця абсурдність, проте, сприяла конкретній меті — виявленню екологічних проблем та асоціативно пов'язувалася із страхітливими наслідками планомірного нищення природи як основи власного буття — «Консервація туману» (М. Журавель), «Стіна самодостатності» (Ю. Фірсік, І. Швачунов), «Крейдяний час» (П. Бевза, О. Литвиненко), «Жовта діагональ» (А. Блудов, В. Шкарупа) та ін.

Прикметно, що від самого початку екстремальність нових поглядів виявлялася не лише у використанні незвичних форм, а в самому способі експонування творів, у загальній організації експозиційної площі. Про це яскраво засвідчила виставка «Простір культурної революції», що її організовано в травні 1994 року. За задумом авторів вона була альтернативою демонстрованій одночасно експозиції 1-го Київського художнього ярмарку. Суть ідеї полягала в поділі експозиційного простору на дві принципово відмінні зони. По периметру величезної круглої зали Українського Дому простягався високий оранжево-червоний паркан. У такій оригінальній формі втілювався широкий діапазон асоціацій — гротескно-містичні метафори примари-революції, барикади, процесів ремонту тощо. Площину паркану нерівномірно вкривали засоби «нової» комунікації — графіті, плакати, реклама, листівки. Мистецькі твори учасників виставки, приховані за парканом, були практично недоступними для глядача. Здаються відвідувачі виявляли, що експонати можна було лише побачити немовби під мікроскопом, у зворотню обернених лінзах біноклів, вмонтованих у паркан. Таким чином досягався співзвучний сучасності ефект «непотрібності», відсутності, неймовірної віддаленості мистецьких творів від глядача, а сам глядач перетворювався на своєрідний експонат виставки.

Подібний хід організації виставкового простору використано і в проєкті «Парниковий ефект» у лютому 1997 р. у Центрі сучасних мистецтв Дж. Сороса в Києві. Цілковито нетрадиційна експозиція викликала відчуття тривоги, породжувала певні катастрофічно-апокаліптичні настрої. Результат досягався через сприйняття об'єктів, розміщених усередині великої «теплиці», крізь матову поверхню плівки, у вузьких проходах по периметру зали. Отже, у багатьох випадках звучання мистецького твору практично виходило за межі звичних естетичних категорій краси. А подібні явища свідчили про репрезентацію візуального мистецтва в Україні.

У принциповій переорієнтації мистецького середовища важливу роль відіграли виставки авангардного спрямування, які, з одного боку, відновлювали втрачені модерністські мистецькі течії, а з іншого — популяризували нові, невідомі досі форми сучасного мистецтва.

Ще в надрах соціалістичної системи визрівав так званий соц-арт, який мистецьки обігрував її знаки і реалії. Засновниками цього напрямку вважаються Віталій Комар і Олександр Меламід, які на початку 1970-х у бравурно плакатній манері компрометували священні радянські символи. Митці прагнули, за словами Комара, урівняти Мавзолей на Червоній площі з купою лайна. Трохи пізніше представники соц-арту (насамперед І. Кабаков і Е. Булатов) почали активно використовувати вербальну основу, яка незрідка набувала гротескності (наприклад, «Ми качаємо червоний насос!», Г. Донський, В. Скепис, М. Рогаль, 1975).

Відзначимо, що саме соц-арт, на відміну від інших вітчизняних мистецьких напрямів, був до середини 1990-х особливо популярним





Олександр Бабак.  
Нічна подорож. 1988  
П., о. 200x200 см



Марко Гейко.  
Ніч у місті. 1995.  
П., о. 95x95 см



Олександр Животков.  
Мароканські вершини.  
1989. П., о. 100x120 см

на Заході. Це своєрідний бум на всі символи радянської системи: від піонерських галстуків, значків і пілоток до монументальних полотен і скульптур.

В Україні соц-арт не набув такого поширення, як у Росії. Проте проблематика посттоталітарного перехідного періоду знаходить своє рішення і в українському мистецтві, про що йтиметься дещо пізніше.

Поява нових мистецьких форм стимулювала активність художників, зокрема молодого покоління. Мистецькі акції часто містили сміливий експеримент, хоч іноді й межували з відвертою провокацією, шокували не лише незвичних до подібних виразів творчої активності глядачів, а й істориків і критиків мистецтва.

У цілому згаданий процес виявився надзвичайно важливим. Він відігравав своєрідну амортизуючу роль, тривалий час займаючи

проміжне місце між подоланням наслідків соцреалізму та адаптацією актуальних у світі постмодерністських течій. Теоретичного і професійного підґрунтя українське сучасне мистецтво майже не мало, а тому ультранові мистецькі візії 1990-х у цілому стосувалися суто поверхових аспектів (обізнаність деяких митців та мистецтвознавців з практикою та теорією світової сучасної культури слід вважати швидше винятком із загального правила). На прикладі розгортання цього процесу спостерігаємо нині часову багатовекторність українського мистецтва кінця ХХ століття.

Освоєння найновіших мистецьких течій було «передовим рубежем», але не домінуючим вектором розвитку українського мистецтва. Загалом і в структурі діяльності Спільноти художників, зокрема, воно все ще зберігало традиційну систему членування на окремі секції — скульптури, живопису, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва. Не випадково автори проекту «Українське мистецтво ХХ століття» (1998), розробляючи формат книжки, змушені були викремити графіку і скульптуру поза межі аналізу поетапного розвитку, характерного для малярства. На користь усе ще триваючої, традиційної «секційної» форми розвитку мистецтва свідчили також започатковані всеукраїнські Трієнале скульптури і живопису. Я був організатором і куратором цієї ідеї.

Незважаючи на те, що високорозвинені за радянських часів різновиди декоративно-ужиткового мистецтва до певної міри втратили пріоритети, в цій галузі також відбувалися важливі події. Вагомим підсумком визначних здобутків у згаданих сферах стало, зокрема, фундаментальне видання «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття: 200 імен», що супроводжувалося великою виставкою в Українському Домі. Краща частина цієї експозиції згодом представляла українське мистецтво в Парижі (2004). Відбувалися виставки і симпозіуми, серед яких слід відзначити Міжнародні симпозіуми гутного скла у Львові, які набули популярності в багатьох країнах світу.

Ще одне цікаве явище в українському сучасному арт-середовищі. Найхарактернішим і найпоширенішим виявилось тяжіння вітчизня-

них митців до ідей абстракціонізму та експресіонізму, напрямів, які в Європі фактично вже відійшли на маргінеси. Адже естетика абстракціонізму особливо динамічно виявлялася в Європі в період між світовими війнами. У Франції «Конкретне мистецтво» (Art Concret), а також такі угруповання, як «Коло і Квадрат» (Cercle et Carre), «Абстракція-Творчість» (Abstraction-Creation), брали до уваги ідеї «чистого мистецтва» та геометричну абстракцію. Все це поєднувалося з помітними сюрреалістичними інтонаціями, відвертим гротеском та епатажем, ставши своєрідною ознакою протесту, насамперед у молодого покоління.

Зацікавлення абстрактним мистецтвом (найчастіше живописом), з одного боку, цілком виправдане і законмірне, а з іншого — парадоксальне. У цілому світі абстракціонізм у різноманітних виявах пережив свій розквіт і упродовж уже вісімдесяти років став традиційно звичним. У повоєнній Америці вкоренився абстрактний експресіонізм, який започаткували Віллем де Кунінг і Джексон Поллак, Марк Ротко (Маркус Ротковіс), Аршил Горкі і Франц Клайн. Серед варіантів безпредметного мистецтва — живопис Джозефа Альберса та Еда Рейнхарта, картини яких складаються з холодних, точно прорахованих геометричних форм. У Дж. Поллока, В. де Кунінга, М. Ротко, Б. Ньюмана та в інших прибічників абстрактного експресіонізму ми знаходимо багато спільних ознак, наприклад яскраво виражений індивідуалізм, інтерес до культурних надбань Сходу, підкреслене прагнення емоційно вплинути на глядача. У повоєнній Європі абстракція виявлялася у таких тенденціях: «інформалізм» в Італії, абстрактний живопис групи «Дзен» в Німеччині, ташизм і «л'ар інформель» у Франції. Різноманітні школи експресіонізму продовжували існувати і в 1970-ті, з'явилися геометричний хард-едж, поп-арт, фотореалізм та інші стилі художнього мистецтва.

На наших теренах традиції абстракціонізму фактично ніколи не зникали. Але оскільки він не був офіційно визнаним, то перебував у підпіллі, а будучи антитезою соцреалізму, набув популярності як вияв протипаги радянському мистецтву.

Відзначаючи швидке повернення в Україні наприкінці 1980-х — на початку 1990-х засад нефігуративного мистецтва (яке ще називають абстрактним, непередметним, ненаративним), важливо зважити й на те, що їх відкрите декларування авторами середнього і молодшого покоління у своїй основі спиралося на багатий досвід художників-нонконформістів. Цим пояснюється і звертання до абстракціонізму й оновлення експресіоністичних тенденцій (переважно в поєднанні з ознаками сюрреалізму).

Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х до абстрактного живопису зверталися чимало українських художників. Декого захопила кон'юнктурна позиція, бажання будь-що активно продемонструвати сучасний погляд. Інші відкривали для себе простір для творчого експерименту і надалі обирали власний мистецький шлях. Проте найбільший інтерес становили ті, для кого нефігуративність була принциповою у формуванні творчого пошуку, що ґрунтується на кольорі, лінії, формі і фактурі.



Микола Кривенко.  
Утаємничення. 2002  
Полотно, олія,  
дерево. 66x106 см



Анатолій Кривопап.  
Композиція. 1995.  
П., о. 40x50 см



Тіберій Сільваші.  
Живопис. 2000  
П., о. 90x120 см

На рівні творчого об'єднання вперше задекларували свою причетність до абстракціонізму художники, які ввійшли до складу «Живописного заповідника», створеного в Києві 1992 року. Від початку заснування членами групи були О. Бабак, М. Гейко, О. Животков, П. Керестей, М. Кривенко, А. Криволап, С. Семернін, Т. Сільваші. Однак згодом у ній залишилися п'ятеро: С. Семернін емігрував до США, П. Керестей виїхав до Німеччини, а О. Бабак обрав незалежний від об'єднання шлях, хоча завжди підтримував їх мистецькі акції.

Основним натхненником та ідеологом об'єднання разом з А. Криволапом став Т. Сільваші. В ті часи він очолював молодіжну секцію Співки художників і виступав організатором кількох творчих груп молодих митців у Седневі. Принагідно зазначимо, що серед названих художників засад нефігуративного малярства принципово додержували лише троє — М. Кривенко, А. Криволап і Т. Сільваші, тоді як М. Гейко та О. Животков періодично тяжіли до певних виявів фігуративності.

Членів «Живописного заповідника» єднало не лише захоплення формою мистецького твору, а й цілком інше розуміння самої природи малярства: «Однією зі спільних ознак їх підходів на 1992 р. було те, що всі п'ятеро залишили в минулому етап «силового» ставлення до твору, етап живопису як односторонньої дії художника щодо полотна: заглиблення у стихію живопису дало відчуття його власної активності, невідвладної людині своєзаконності, і з певного моменту твір уже починає «диктувати» художнику свою волю, перебираючи ініціативу» [180, с. 19]. У цих словах знаходимо принципово новий підхід до творчого процесу, який, до речі, ставав властивим не лише художникам, творчість яких тяжіє до абстракціонізму.

На перший погляд видавалося, що художники-одномумці із «Живописного заповідника» не відкривали нічого нового. Проте утверджуючи ідеї всесвітньо відомих майстрів початку ХХ ст., вони адаптували їх до власних переконань, світогляду і світосприйняття, процесів безупинного вдосконалення індивідуального «духовного порядку», неухильно наближаючись до чистого мистецтва.

«Живописний заповідник» залишався єдиним в Україні активно діючим мистецьким об'єднанням, що сповідувало принципи нефігуративного мистецтва. Його учасники організували кілька виставок, що значно вплинуло на формування нового мислення в українських митців, утвердження нових естетичних критеріїв. Яскравим свідченням визнання їхніх поглядів та результатів діяльності стала виставка, присвячена 10-й річниці від дня заснування об'єднання, яка відбувалася 2002 р. у Національному художньому музеї в Києві.

Крім митців, які виставляли свої твори у «Живописному заповіднику», в Києві у сфері нефігуративного мистецтва працювало і працює чимало яскравих особистостей. Так, завжди оригінальними і несподіваними творчими концепціями, своєрідним філософським підходом до вибору теми, виразним емоційним, іноді підкреслено драматичним напружен-



Петро Бевза  
Теодозія I: дощ. 2002.  
П., о. 170x160 см

ням вирізняються полотна Олександра Бабака. Неповторний у своїх гранично естетизованих композиціях, де домінують чітко впорядковані, загадкові знаки-символи, контрасти великих, детально структуризованих мас та інертного тла, Олександр Дубовик — представник холодної, постмондріанівської лінії в українському живопису. Експресія зіставлення активних відкритих барв перетворює на дивні згустки насиченої енергії твори Петра Лебединця. Висока культура поєднання стриманих і вишуканих кольорових зіставлень, ефективного застосування фактур і розкутого мазка властиве малярству Петра Бевзи.

Значну популярність і традиційно високий професійний рівень зберігає мистецтво абстракціонізму в Одесі. «Одеська нефігуративність» має свої неповторні ознаки і творить «каскад дивовижних, напрочуд світлих метафор, каркас грінівського приморського карнавалу. Вона вся пройнята ритмами — пружина безкінечних чудових історій, що розгинається і тремтить на очах» [228, с. 155]. Такі визнані майстри, як В. Маринюк, В. Басанець, С. Савченко, В. Сад, О. Стовбур та В. Цюпка, були членами відомих мистецьких угруповань — «Човен» і «Мамай». Серед робіт молодих живописців останнім часом вирізняються твори С. Юсіма. У Харкові в цьому напрямі працюють художники Ю. Шеїн та А. Гладкий.

Вияв нефігуративного мистецтва у Львові пов'язаний з іменем В. Бажая. Його перша персональна виставка, яка відбулася у Львівській картинній галереї 1989 р., стала виразною антитезою традиційній станковій картині, продемонструвала довершеність робіт митця, розуміння можливостей сучасного живопису. Цьому сприяли значні розміри полотен (причому деякі композиції складалися з кількох частин і сягали 5-6 метрів), відсутність звичних рам, що дало змогу спрямувати малярство на активний контакт з навколишнім середовищем.

Доречно тут акцентувати певну загальну тенденцію: прагнення до виходу за межі полотна і освоєння абстрактним живописом простору. Отже «вихід» малярства із усталеної площини ставало у другій половині 1990-х поширеним явищем. Згадаймо хоча б спільні виставки Тіберія Сільваші і відомого польського художника Л. Тарасевича, організовані в Центрі сучасних мистецтв Сороса в Києві. Їх вирізняли активна дія і колір як один із основних засобів вираження.

Своєрідним апогеєм і підсумковим етапом бурхливого розвитку абстрактного живопису в Україні стала Перша бієнале нефігуративного живопису. Вона відбувалася в межах 3-го Міжнародного арт-фестивалю у червні 1998 р. у Палаці мистецтв Український Дім, в час, коли, за словами Т. Сільваші, «драматичність конфлікту між живописом і новими видами візуального мистецтва, актуальна в останні десятиліття, щезла». Однак це не означало, що актуальність абстракціонізму залишалася в минулому. Адже сама історія розвитку мистецтва яскраво підтверджує той факт, що нефігуративне малярство здатне викликати постійний інтерес і періодично повертатися в нових, модифікованих формах.

Оцінюючи в цілому шляхи розвитку нефігуративного мистецтва в Україні в період 1980-х — початку 2000-х, зробимо певні висновки.



Тіберій Сільваші  
Проект «Малярство».  
2000. Інсталяція



Віктор Маринюк. Без назви.  
1995. Картон, мішана  
техніка. 52x43 см



Василь Сад. Композиція I.  
1995. П., о. 50x63 см



Віктор Сидоренко  
Проект «Аутифікація»

Так, привертає увагу виразно переважаючи у творах українських митців індивідуальне самовираження, емоційні відтінки. Як своєрідний протест проти понурості і замкненості минулої епохи відчувається бурхлива динаміка часу, яка передається у відкритості кольорів, незвичному поєднанні барв і тональних зіставлень. Тож одним із виявів суспільних емоцій було звернення до експресіонізму, що також стало закономірним явищем перехідного періоду. Багатьом художникам старшого покоління було значно легше переорієнтуватися у звичних межах фігуративного мистецтва, а молодим — розпочинати новаторські пошу-

ки. Природно було при цьому звертатися до національних коренів, народних традицій, українського наївного мистецтва та іконопису. Важливо й те, що експресіоністичні тенденції цілком логічно й органічно синхронізувалися з постмодерністським поверненням до фігуративності.

Як приклад художника старшого покоління експресіоністичного спрямування можна навести експерименти львів'янина Любомира Медведя. Підкреслена емоційність і гранична внутрішня напруга його робіт ніби відкривають той нерв, який разом із розумом керує на іншому, спонтанно-емоційному рівні. Досить відчутними є глибинне реалістично-фігуративне підґрунтя, трансформоване за допомогою свідомого застосування образотворчих «міксів», немовби запозичених у фотографії та кінематографі, фото- і кіноефектів.

Медвідь намагається передати рух за допомогою кінематографічних засобів. Його полотна вражають глядача, звичного до загальноприйнятої штучної «позитивної естетизації» і лакування мистецьких творів. Автор не приховує, а навпаки, всіляко намагається привернути увагу до багатьох проблем. У його малярстві відчувається відвертість, прискіпливість і водночас певна сюрреалістичність процесу образотворення: «Коли героєм творів митця стає Людина-ізгой, мова його творів набуває вкрай експресивних, жорстких відтінків».



Віктор Сидоренко  
Проект «Новий ковчег»



Віктор Сидоренко  
Проект «Левітація»  
2009

Цілі каскади парадоксів, гротескно видозмінених образів, фантастичних химер з'являються перед глядачем. Постають видовища, в яких стільки театрального дійства, стільки нещадно оголеної дійсності, стільки іронії, стільки старанно замаскованого співчуття, стільки несприйняття і опору, скільки покори й виrozumіlosti». Цикли «Евакуації» та «Притчі», полотна «Народження бульбашки», «Хрестоматія почуттів», «Падіння Ікара» не залишають байдужими. Вони збуджують емоції, змушують замислитися над вічними проблемами буття, життя і смерті. Не випадково, мабуть, неодмінним компонентом більшості полотен художника є оголене людське тіло. Крізь призму його філософського сприйняття активно формується душевний стан «дійових осіб».

Отже, в Україні в мистецтві 1990-х найбільш потужно і виразно виявилися дві лінії — фігуративне мистецтво, що тяжіло до експресіонізму та трансавангарду, і абстрактний живопис, з одного боку спрямований на авангардний досвід початку століття, з іншого — на експерименти американського абстрактного експресіонізму. Був іще один напрям, для означення якого необхідні певні пояснення.

Загалом, країни колишнього соцтабору та ті, що були в складі СРСР, мають свої особливості, обумовлені історичними чинниками. Та незважаючи на принципові відмінності, вони мають об'єднувачу ознаку — посттоталітарне минуле. Єдина ідеологія, протиріччя між утопічною мрією і правдою реальних подій — чинники, що суттєво вплинули на всі сфери життя і на саму людину. Попри все це, багато хто і досі з ностальгією сприймає ту епоху, коли для цілого покоління були звичними так звані кухонні розмови. У цьому сенсі ситуація сучасної Росії подібна до нашої, і причина цього в тому, що Росія досі не пройшла справжню «десталінізацію», натомість Німеччина пережила процес «денацифікації». Саме тому фашистське мистецтво в Німеччині однозначно табуоване, тоді як соцреалізм все ще сприймається багатьма як щось рідне, за яким тужливо квилить душа. Все це й обумовлює особливий психологічний стан людини пострадянського простору, є однією зі складників нашої дійсності. Мистецтво, як відомо, завжди оперує ментальним, екзистенціальними переживаннями

\* За мат. вступ.статті  
Л.Волошин до каталогу:  
«Любомир Медвідь. Притчі»  
(Львів: Астрон, 1995. — С.2)



Любомир Медвідь  
Піщаний годинник.  
1995. Картон, полотно,  
темпера. 85x85 см



Сінді Шерман  
Без назви № 458.  
2007—2008.  
Кольорова фотографія.  
198, 8x150, 2 см

конкретної особистості і суспільства в цілому. Митець завжди першим зчитує імпульси та настрої, а отже, він є інтерпретатором свого часу (саме цим, до речі, можна пояснити той факт, що у зовсім різних художників іноді відчутний певний перегук у темах робіт).

Від країн Східної Європи нас різнить те, що їм не потрібно було займатися проблемами національної самосвідомості. Для майже всіх же пострадянських країн утвердження національної ідентичності стало одним із ключових державних напрямів. Проте аби минуле не перешкоджало майбутньому розвитку, необхідно його проаналізувати, подолати комплекси — одним словом, пройти своєрідний курс соціального психоаналізу. І цю функцію здатне було виконати лише мистецтво.

Наша держава уповні відчула на собі міць і навалу радянської владної машини, стала епіцентром найдраматичніших подій — громадянська війна, голодомор, колективізація, баталії Другої світової війни, повстанський рух... Здавалося б, лінія, окреслимо її дефіні-

цією «мистецтво посттоталітарної рефлексії», мала б бути досить закономірною і яскраво вираженою. Насправді ж — виявилася непоміченою дослідниками, хоча практика художнього процесу вказує на актуальність і надзвичайну органічність її для нашої культури.

Як один із прикладів можна навести уже згадуваний тут перший український проект на Венеційській бієнале 2001, що всуціль виявився у проблематиці мистецтва посттоталітарної рефлексії. Його концепція ґрунтувалася на принципі протиставлення зовнішнього і внутрішнього. Використання військового намету як павільйону — своєрідна метафора тоталітарного минулого — поєднувалося із зображенням «ідеального» українського краєвиду у вигляді класичної радянської діорами. Автори таким чином мали на меті засвідчити парадоксальність соціокультурної ситуації в Україні, яка, безумовно, переживає складний болісний етап розвитку. Другий проект «Жорна часу» (2003) і тематично і текстурально продовжує тему постколоніалізму, що взагалі для мене є однією з ключових і домінує в усіх моїх теперішніх проектах (проекти «Аутентифікація», «Левітація», «Новий ковчег», «Деперсоналізація»).

Зазначену вище актуальну проблематику перехідного періоду глибоко відчували художники харківської школи фотографії ще з кінця 1980-х. Їхні пошуки збіглися з надто бурхливим розвитком мистецьких процесів. Можливо, цим пояснюється недостатня увага дослідників до творчості харківських фотографів-концептуалістів Бориса Михайлова, Сергія Браткова. Їхнє «харківське» походження є надзвичайно показовим і симптоматичним. Харків можна з певністю назвати «найбільш радянським» містом України. Тут партійний вплив особливо відчужався. Навіть рух нонконформізму був скоріше дисидентським, спрямованим проти системи, але не національним, як це було у Львові або Києві. Це місто-утопію на карті країн колишнього СРСР можна порівняти хіба що з Мінськом (Артур Клинов:



Борис Михайлов  
Із циклу «Луріки»  
1971—1985.  
Фарбоване фото.  
30x40 см

«Мінск — место утопии...», город СОНца). Не дивно, що унікальні особливості Харкова є однією з центральних моментів робіт Б. Михайлова — знакової постаті як у галузі фотографії, так і сучасного мистецтва загалом. За його висловом, «Харків — це моє місто і моя справжня сутність. Гадаю, що Захід має занадто багато місць, які відволікають увагу. У Харкові тотальна нестача місць, які відволікають увагу». На ранніх фотографіях Б. Михайлов прагне відобразити міське життя на перехрестях з світлофорами і безлюдними вулицями. Це своєрідне «входження» у життя індустріального міста. У своїх роботах митець, якого західні мистецтвознавці (зокрема, Гільза Уільямс) порівнюють з Деном Грехемом, Томасом Штрусом чи Сінді Шерман, завжди фіксує організм натовпу, історію хвороби країни.

Цікаво зіставити фотоцикл «Луріки» (1971—1985 рр.) Б. Михайлова і серію живопису «Амнезія» (1994—1995 рр.) автора цих рядків, адже в них є багато спільного. Форма, засоби, мова цих творів — різні, проте однаковим є матеріал, з яким працює художник. А це — спогади, ностальгія, образи радянського минулого, що увібрали фотографії 50—60-х — відсторонені документи тієї дійсності.

У серії «Луріки» простежується намагання дистанціювати суб'єкти від їхньої реальності. «Я знайшов кольорові фотографії з родинного альбому, в яких дозволив собі сказати більше, ніж дозволялося в Радянському Союзі». Це одна з перших спроб створити візуальну традицію, незалежну від офіційної культури. Надаючи перевагу кольоровому насиченню, митець розфарбовував фотографії, як це робили в сільських майстернях до появи кольорових світлин. Так, Михайлов створив узагальнений багаточасовий і багатоаспектний портрет радянського громадянина — на перший погляд досить іронічний, він містить у собі значну частину езистенційного смутку і самотності маленької людини.

У живопису «Амнезії» фотографії використано як прототип зображення. Образи легко впізнавані — відбувається миттєвий процес зчиту-



Борис Михайлов.  
Із циклу «Луріки».  
1971—1985.  
Фарбоване фото.  
30x40 см



Арсен Савадов  
Донбас-шоколад. 1998.  
Кольорове фото. 150x100 см



Сергій Братков  
Із циклу «Страшилки». 1998.  
Кольорове фото. 75x100 см

вання почуттєвих кодів між автором і глядачем. «Джерело ідей художника — радянське минуле, яке багато в чому визначило сьогодення. Митець пропонує глядачеві індивідуальну модель радянської ідеологічної парадигми, репрезентовану особистісними дитячими враженнями. Вона вільна від штампів, не викликає полеміки та не спирається на загальноновизнані радянські міфологеми. Автора не цікавлять події як такі. Об'єктом його художнього дослідження стає ледь відчутний відбиток, що живе в глибинах підсвідомого. Лише він один справжній і піддається «трансляції» (переведенню) в актуальне буття, оскільки має значення не тільки для особи художника, а й для певного загалу».

Складні фігуративні композиції сприймаються як застигли, але сюжети минулого — це своєрідні знаки, що змушують переосмислити пройдене і наново поглянути на сучасний світ, «де криза духовного спонукає безлад і анархію, де забуття набуває морального ґатунку і де цілий простір спричиняє роздуми про “зів’яле листя” сучасної цивілізації. У сьайві наднатуральних площин уламки красивого вихоплені на вістрі небезпеки. Агресія породжує дисгармонію, за уявним ідилічним спокоєм — примара вогню, загроза повені». Поєднання спокою і тривоги, реальності і надреальності, постійне балансування на створюваній ними тонкій межі є основою комплексного впливу полотна на глядача. Впізнаваний просторово-асоціативний ефект досягається нерегулярними плямами, наче випаленими на живописній площині під дією сонячних променів або хімічних реактивів під час «проявлення» фотографічних зображень.

За неоднакових авторських підходів наведені цикли, призначені для візуального сприйняття, виявляють здатність потужного впливу на підсвідомість глядача, спонукають його до глибшого розуміння власного «я» і водночас міркувань про суперечливі колізії навколишнього світу.

На підтвердження концепції мистецтва посттоталітарної рефлексії доречним буде посилання на статтю Віктора Мізіано «Возвышенный исторический опыт Владимира Куприянова» (2008). Дослідник, аналізуючи твори художника В. Купріянова, розмірковує над проблемою травматичного досвіду, що його безперечно отримало «the last Soviet generation», покоління, народжене в 1950-1960-ті, несподівано і різко втративши звичні орієнтири у житті однієї величезної країни з налагодженим устроєм. Особливістю творчого методу цього митця є невикористання нарративу. У цьому сенсі В. Мізіано протиставляє його роботи творам І. Кабакова, де оповідна складова є надзвичайно потужною. Таким чином, «нове пострадянське мистецтво» виокремлюється від концептуального чи соц-артівського, в яких розв’язувалися інші завдання.



Віктор Сидоренко  
Група тренінгу. 1995.  
Полотно, акрил, олія.  
130x230 см

Проблематика нового радянського мистецтва є однією з ключових моментів означеного нами мистецького напрямку посттоталітаризму, який ґрунтується на комплексному осмисленні соціокультурного спадку радянської доби. В. Мізіано слушно зауважує, що оскільки цей досвід остаточно не визначений, засвоєння травми втрачає за допомогою «шокової терапії» не є адекватним шляхом. Такий підхід, зрештою, є одним із головних чинників, що визначає художню мову мистецтва посттоталітарної рефлексії, яка позбавлена іронії, гротеску і брутального поводження з історичним матеріалом, адже провідним завданням є осягнення «минулого як такого», а не прагнення побудови історичного нарративу: «Багато хто з дослідників зайняті сьогодні не стільки пізнанням об’єктивної суті історичного розвитку, скільки намагаються долучитися до того, що може бути названо як історичний досвід, у якого немає об’єктивного виміру, і який осягається та живе в суб’єктивності».

Продовжуючи розмову про мистецтво посттоталітарної рефлексії, цікаво навести приклад Німеччини, точніше тієї її частини (НДР), що понад півстоліття була під радянським впливом. Адже після падіння Берлінської стіни там, як і на території пострадянської України, відбувалися подібні суспільно-політичні процеси перетворення закритого суспільства у відкрите і демократичне. І саме завдяки специфічній перехідній ситуації виникло надзвичайно помітне сьогодні явище лейпцизької школи фігуративного експресивного живопису. Цікаво, що досвід існування в тоталітарній державі своєрідно переосмислили такі представники нового покоління, як Нео Раух, Крістіан Ерентраут та ін. Використовуючи стилістику східнонімецького соцреалізму, поєднуючи в єдине ціле елементи традиції академічного живопису і сюрреалізму, ознаки якого також були досить відчутними, вони визначили, по суті, нові напрями у розвитку новітнього німецького живопису, де соцреалізм парадоксально трансформується в омріяність, де час і простір ніби відокремлюються від людини, загубленої у своєрідному історичному чистилищі поміж новим і старим (Нео Раух, «Новий», 2003). Магістральною темою художників лейпцизької школи є відображення розгубленості людей через неможливість інтегруватися, адаптуватися до нової моделі існування, ностальгія за зникаючим назавжди світом (влуч-

Віктор Сидоренко.  
Постулат  
безпосередності.  
1995. Полотно, олія,  
акрил. 140x125 см



ний німецький неологізм «остальжі» походить від нім. Ost — Схід і Nostalldgi — ностальгія). Ностальгія ще довго лишалася у жителів колишньої НДР. Майже увесь світ обійшов німецький фільм «Good buy, Ленін» — зворушлива історія взаємовідносин сина і матері, палкою комуністкою, яка перенесла серцевий напад саме в момент падіння берлінської стіни. Задля збереження здоров'я матері і оберегаючи її від душевних потрясінь, головний герой вирішує нічого їй не казати про остаточно змінений світ і об'єднання Німеччини під єдиними демократичними гаслами. В результаті, єдиний острівець німецького соціалізму штучно зберігається в одній квартирі, допоки героїня з неї на вийде назавжди...

До речі, у моєму циклі «Амнезія» дослідники навіть вбачали деякий перегук із роботами художників лейпцизької школи. І хоча цикл створений набагато раніше, це свідчить про закономірну співвіднесеність мистецьких явищ у країнах з подібним історичним минулим. Цікаво, що навіть назви «Остальджі» і «Амнезія» (як спроба штучного відчуження надто болісного минулого) семантично перехрещуються. У пострадянських країнах це ностальгія за минулим — болісна туга не за державним устроєм як таким, а скоріше — за певним етапом життя або за молодістю, яка припала на цей непростий період.

Критики намагалися порівнювати митців Лейпцига з іншими групами німецьких живописців, які викликали зацікавлення в усьому світі. Так, група «Neue Wilden», яка була досить популярною в 1980-х, на чолі з Георгом Базелітцом, була яскравим взірцем психоделічного мистецтва. Якщо «Neue Wilden» можна вважати експре-

сіоністами, то Лігу галеристів можна назвати репресіоністами, які намагалися в усьому бути помірними, хоча й використовували досвід «Neue Wilden» крізь призму академічної традиції і модернізму, близького до Грінбергіанського. Їхній живопис є одночасно і агресивним, наступальним легким, «повітряним».

Таким чином, бачимо, що розвиток в Україні мистецтва посттоталітарної рефлексії було не тільки історично обумовленим і закономірним, а й органічним у контексті загальної проблематики кінця ХХ — початку ХХІ століття.

На початку нового десятиліття на авансцену мистецького життя вийшли художні групи Р.Е.П. і SOSка. Обидва об'єднання мають помітну соціальну спрямованість, в активі кожного — солідний перелік вуличних перформансів та акцій.

Під аббревіатурою Р.Е.П. (Революційний експериментальний простір) після Помаранчевої революції виступили Ксенія Гнилицька, Жанна Кадірова, Саша Семенов, Володимир Кузнецов, Микита Кадан, Леся Хоменко, Саша Макарська. Центр сучасного мистецтва підтримав творчі пошуки молодих художників. Відкриття нагадувало сценічне шоу — у залах створено справжню бурю, били в барабани, пропонували «наколоті» апельсини. Стало зрозумілим, що українська арт-сцена дихає передчуттям оновлення. До речі, під девізом відкриття нових імен відбулися бієнале — Перша Празька (2003), Перша московська (2005), на яких куратори, щоб виявити «найсвіжіше» мистецтво, вводили навіть віковий ценз для учасників — до 30 років.

Р.Е.П.івці обрали найреволюційніший напрям — неоекспресіонізм, за допомогою якого з'явилася можливість повною мірою вихлюпувати назовні бурхливі емоції. Спонтанність як спрощення мови, відмова від традиційних умовностей — передбачали високий потенціал артистизму і належний рівень професіоналізму, який, звичайно, набувається впродовж не одного року. Але в даному випадку ця простота ще не є творчим принципом, а скоріше втратою професійного рівня. Проте молоді «антиглобалісти» вперто не бажають підлаштовуватися під кон'юнктуру і продовжують шукати себе в минулому, що підтвердилося на виставці «Розгублені» в Центрі сучасного мистецтва. Іронічним висловлюванням митців стала також виставка «Український Ермітаж» (2005).

SOSка — менш численна група, сформована 2005 року. До її складу входили Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Олена Полященко та Белла Логачова. Початком групи можна вважати організації молодими художниками галереї-сквоту, створеної шляхом самозахвату одноповерхового будинку в центрі Харкова. Усі проекти, перформанси і виступи стосуються соціальних проблем, містять потужну іронічну складову (проекти «Вони» на вулиці. «Лежи і чекай», «Бартер», «Be Нарру», «Українська готика»).

Отже, ми простежили основні події мистецького життя України кінця ХХ ст, а також окреслили деякі напрямки розвитку постмодер-



Юрій Соломко.  
Поцілунок крадькома.  
1991. Полотно, олія,  
географічна карта.  
150x150 см



Група Р. Е. П.  
Акція «Партія  
"РЕП"»  
Київ, Майдан  
Незалежності, 2006

нізму, зокрема візуального мистецтва, розвиток лінії фігуративного живопису з елементами експресіонізму, представниками якого були художники «Нової хвилі», члени «Паризької комуни», «Вольова грань національного постеклектизму». Водночас існували ще кілька напрямів, що визначали вектори розвитку українського мистецтва, а саме — абстрактний живопис, що ґрунтувався як на авангарді початку ХХ ст., так і на експериментах американського експресіонізму. Йдеться, зокрема, про групу «Живописний заповідник». Стосовно мистецтва посттоталітарної рефлексії зазначимо, що на відміну від усіх інших воно цілісно не представлено в концепції якогось одного мистецького угруповання чи об'єднання. Цей напрям, домінуючий у творчості цілого ряду художників, не був теоретично обґрунтований і фактично не означений у мистецтвознавчих дослідженнях. Проте він залишається провідним у творчості В. Сидоренка, Б. Михайлова, Ю. Соколова, В. Кауфмана, а також окремих проектах В. Цаглова, С. Браткова, А. Савадова, Ю. Соломка, Г. Вишеславського, П. Сільвестрова, А. Сгайдаковського, С. Горського.

З'явилися нові інституції сучасного мистецтва, такі як Фонд Віктора Пінчука, Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, МБФ «Ейдос», постійно проводяться загальноукраїнські мистецькі форуми — «Арт-Київ», Скульптурний салон; наша держава бере участь у Венеційській бієнале. Все це свідчить про новий етап у розвитку художнього життя, який порівняно з попереднім є більш інституціо-лізований та структурований, що означає органічний поступ українського мистецтва.

Вагомі здобутки українського авангарду початку ХХ ст. яскраво засвідчують авторитет українських художників у європейському мистецькому середовищі. На початку виникнення авангардні ідеї цілком органічно влилися у вир революційних подій, у складному переплетенні численних мистецьких течій відбувався наполегливий пошук шляхів розвитку національного мистецтва. Художники активно працювали з кольором, формою, простежувалося спрямування в бік несподіваних візуальних рішень. У подальшому цей процес доповнився проникненням у мистецьку сферу засобів фотографії й кінематографу, застосуванням просторово-часових чинників, оперуванням знаками та символами. Усталені культурно-мистецькі традиції збагачувалися новими художньо-стильовими явищами. Так, футуристи в живопису та скульптурі захоплювалися передачею руху, динаміки і штучними формами. Кубісти надавали перевагу концепції над художньою досконалістю, що стало передумовою появи наприкінці століття такого напрямку, як концептуалізм. З іншого боку, конструктивісти розглядали мистецтво за законами проектування, тому критикували зображальну конкретику та традиції станкового живопису.

Розмаїття західноєвропейських мистецьких течій мало своє відображення і переосмислення в українському мистецтві, зокрема у творчості художників авангардного спрямування. Феномен українського авангарду виник на потужному підґрунті естетики символізму, експресіонізму і кубізму. Так, до кубофутуризму поступово перейшли О. Екстер, О. Богомазов та О. Архипенко, опанувавши революційні течії Франції, Німеччини та Італії.

Через складну політичну ситуацію, коли здійснювався розподіл українських земель між іншими державами, створювалися досить суперечливі умови не лише для мистецького життя. Суттєвого удару зазнають ідеї про українську державність і національну самоідентифікацію, наслідки чого відчутно і сьогодні. За такого перебігу подій надзвичайно важливими у збереженні ідеї національного відродження стали ґрунтовні наукові та публіцистичні твори таких знаних корифеїв української культури, як М. Грушевський, М. Хвильовий, В. Винниченко.

Та з іншого боку — перебування у складі Австро-Угорщини відкривало кордони, а отже, сприяло інтеграції митців України у творчу атмосферу Парижа, Відня, Мюнхена, Варшави, Кракова тощо. Всі ці зв'язки зіграли важливу роль у формуванні такого яскравого явища, як український авангард і назагал українське мистецтво. Засновник Київської рисувальної школи М. Мурашко відвідував Мюнхен, Париж, що значно збагатило його як педагога та художника. У різні роки у Краківській академії красних мистецтв здобували художню освіту Іван Труш, Микола Бурачек, Олекса Новаківський, Осип Курилас, Антін Манастирський, Микола Федюк. Пластичні засоби мистецтва вивчав у Мюнхені й Парижі Адальберт Ерделі. Митці — вихідці із західноукраїнських земель — часто отримували ґрунтовні фахові знання у мистецьких закладах Польщі, Німеччини, Франції, Австрії, Італії. Ці студії знаходили яскраве відображення і в їхніх творах.

Такі міцні культурні зв'язки, безперечно, мали суттєве значення не лише для окремих митців, а й загалом для національних культур. І з плином часу багатьох українських художників усупереч історичній правді зарахували до культурного поля Росії або Польщі. Так, серед творців російського авангарду опинилися нині Давид і Володимир Бурлюки, О. Екстер, К. Малевич, В. Баранов-Россіне, В. Татлін. Тому одним із основних завдань цього дослідження було повернення цих та інших видатних імен до мистецтва України.

Перша чверть ХХ ст. позначилася активним сплеском нових ідей, відкриттям безлічі альтернативних шляхів мистецтва, за якими воно розвивалося впродовж усього століття.

За час такого бурхливого розвитку художнє життя було надзвичайно насичене неординарними подіями, гучними виставками. З небувалою швидкістю створювалися і розпадалися численні літературні та художні угруповання, учасники яких відкрито займали прямо протилежні позиції, вели активну діяльність. До порівняння — тільки в одній Одесі налічувалося щонайменше 200 художніх об'єднань. На території України найбільшими вважалися Асоціація революційного мистецтва України, Асоціація художників Червоної України, Об'єднання сучасних митців України. Та активне творче життя припинилося 1932 р., з впровадженням єдиного творчого методу — соцреалізму.

Подією великого значення стало заснування Української академії мистецтва, навколо якої згуртувалася ціла плеяда визначних особистостей, серед яких Г. Нарбут, брати В. і Ф. Кричевські, О. Мурашко, М. Жук і А. Маневич, М. Бойчук, М. Бурачек, О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін. Безперечно, такий викладацький склад забезпечував високий рівень вищої художньої професійної освіти, який відчутний і нині.

Окрім Києва, чільне місце на мапі мистецтва України впродовж усього ХХ ст. займає Харків. Майже два десятиліття місто було столицею, і це визначало його роль не тільки в політичному, економічному, а й у культурно-мистецькому житті. Тут працювали Ф. Кричевський, А. Петрицький, І. Падалка, М. Бойчук, В. Седляр, Г. Цапок, В. Єрмилов, Б. Косарев, М. Шаронов, І. Кавалерідзе, О. Довженко, Л. Курбас та ін. У 20—30-х активно діяла харківська школа мистецтвознавства.

Потужний розвиток авангардного мистецтва першої чверті ХХ ст. був на початку активно підтримуваний новою владою більшовиків, адже ідеї революції досить відчутно перегукувалися з ідеями авангардизму, який в свою чергу спричинив подібні радикальні зрушення в культурі. Новітні напрями — супрематизм, конструктивізм, футуризм імпонували новоствореній владі своїм протиставленням смакам буржуазії. Проте вже через десятиліття ці течії оголошувалися поза законом як формалістичні і декадентські, а твори художників безжально знищувалися.

Отже, підтримуване більшовиками «ліве» мистецтво згодом виявилось не просто непотрібним — його послідовники зазнали нечуваних репресій. Передусім експериментаторське мистецтво відчувало утисків на сході України, де диктаторський вплив був значущішим. Зважаючи на такі вагомні чинники, центри і осередки мистецтва зміщувалися, реформувалися і, в результаті, до 1939 р. українське художнє життя зосередилося на Західній Україні, яка на той час ще була вільна від сталінського режиму. Саме сюди, зі сходу країни, відчувалися загрози репресій, перемістилася значна частина художників, мистецтвознавців, інших діячів культури, серед яких П. Ковжун, В. Крижанівський, Р. Лісовський, П. Холодний, В. Січинський.

Для багатьох переїзд на захід виявився проміжним етапом до еміграції з країни, особливо після того, як радянська влада дісталася західноукраїнських земель. Декілька хвилю еміграції, спричиненої політичним терором, започаткували в багатьох країнах світу українські спільноти, в яких плідно працювали художники — вихідці з України. Серед митців, що не бажали миритися з новим устроєм, а тому змушені залишити рідну землю, опинилися Я. Гніздовський, С. Гординський, М. Дмитренко, С. Литвиненко, С. Луцик, М. Мороз, П. Капшученко, Л. Перфецький, М. Азовський, М. Неділко та ін. Тільки зараз, з плином часу ці та багато інших імен з'являються на сторінках історії мистецтва України, а їхні твори вписуються дослідниками до культурного контексту нашої держави.

Авангард початку століття, що яскраво спалахнув різноманітним течіям і напрямкам по всій Європі, знайшов своє неповторне місце і у творчості багатьох видатних митців України. Ближче до середини ХХ ст. цей яскравий мистецький запал придушено і зведено нанівець впровадженням єдиного творчого методу та фізичним знищенням діячів культури, представників творчої інтелігенції. Авангард як явище проголошувався формальним відхиленням. З початку 1930-х шляхи лівого мистецтва і радянської держави розходяться. З посиленням ідеологічного пресингу виникає потреба в новій людині, а тому перед мистецтвом ставиться завдання створити потрібний героїчний образ. У цьому сенсі засоби досягнення кінцевої мети у СРСР і Німеччині були подібними. Образ нової людини-громадянина цих держав будувався за принципами непорушності, незламності поглядів, такий, що позбавлений самостійного мислення, психологічного витончення.

У період 1932—1956 рр. художники, погляди яких не збігалися з офіційними догмами, опинилися на узбіччі мистецького життя і зазнавали усіляких утисків. Встановлення «заліз-

ної завіси» повністю унеможливило розвиток вітчизняного мистецтва в річищі світових тенденцій. Феноменально, але така фізична й ідеологічна ізоляція посприяла формуванню на теренах СРСР неповторного художнього середовища, названого пізніше нонконформізмом, що у 1960—1970-ті набув значного поширення.

Нонконформізм — це, безперечно, соціокультурне явище, що позначилося на багатьох сферах життя. На початку 1960-х нове покоління інтелігенції відчувало певне ідеологічне послаблення. Національне відродження, пошуки правди, романтичність — такими є головні ознаки українського нонконформізму. Спочатку цей рух був тісно пов'язаний із загальним піднесеним настроєм, передчуттям оновлення, що відчувалося з настанням «відлиги». Нестримний потік нових імен увірвався і в літературний процес.

Ще з другої половини 1950-х Київ посідає провідне місце, помітно активізується культурне життя. Саме тут розпочинає свою діяльність Клуб творчої молоді, засновниками якого стають студенти театального інституту, консерваторії, художники. Рух шістдесятників набуває розмаху. Нетривале послаблення ідеологічного пресингу та режиму «залізної завіси» посприяло нетривкому, проте надзвичайно важливому для подальшого розвитку мистецького життя відродженню здавалось би назавжди втрачених контактів зі світовою мистецькою спільнотою. Неймовірно, як попри сувору заборону і переслідування митцям вдавалося підтримувати зв'язок з навколишнім світом. Завдяки нонконформізму, цьому суто радянському феномену, мистецтво СРСР набуло іншої реальності, подвійного життя, можливості іншого вираження.

Але вже в наступному десятилітті стають дедалі помітними тенденції стагнації, апатії, гальмування. 1970-ті залишилися в нашій пам'яті як період глухого «застоя». Безліч біографій художників тих часів сповнені трагедією, як творчою, так і особистою, що нерозривно пов'язане. Праця «в стіл», духовна еміграція і внутрішня незгода з офіційним спрямуванням мистецтва стають обраним шляхом для багатьох талановитих митців.

Ми неодноразово наголошували на міцному зв'язку покоління 1960—1980-х з мистецтвом початку 1990-х і сьогоденням. Попри тривалий інформаційний голод, ізоляцію, монополію соцреалізму і партійне керівництво, в мистецькому середовищі поширюються нові на той час жанри мистецтва — перформанс, інсталяція, хепенінг, ленд-арт тощо. Прагнення творчої свободи стало одним з головних завдань нонконформізму як культурного процесу.

Упродовж 1960—1980-х традиційні мистецькі осередки України не залишилися осторонь. Київ, Одеса, Харків, Львів — у кожному з цих міст склалися неповторні особливі ознаки нонконформізму, визначні митці. Так, у Львові традиційно лишалася сильнішою і яскраво вираженою ідея національного відродження і незалежності. У Харкові відчувалася міцна історична єдність з авангардом початку століття. Тут завжди був тісний зв'язок станкового і виробничого мистецтва, відбувалися творчі пошуки в різних сферах мистецтва, і в кожній були яскраві особистості. В літературі це Едуард Лимонов, в образотворчому мистецтві художник Вагрич Бахчанян, у фотографії — Валерій Черкашин, Борис Михайлов та інші. А наприкінці 1970-х сформувалася харківська школа фотографії.

В Одесі розвиток мистецтва нонконформізму зумовлений кількома важливими чинниками, і не тільки географічним розташуванням міста. Йдеться про мистецьке минуле початку століття, а саме «Салони Іздебського», а такі події не зникають безслідно, вони трансформуються з кожним новим поколінням. На відміну від київської і харківської ситуації мистецьке життя тут було дещо вільнішим, на відносній дистанції від безпосереднього контролю влади. Це було однією з важливих передумов виникнення такого поняття, як «одеська школа».

Значення руху нонконформізму важко переоцінити для мистецтва України другої половини ХХ ст. Зрештою, він вплинув і на початок ХХІ ст. Саме завдяки письменникам, художникам, громадським діячам в українському мистецтві збереглися засади вільної творчості, наступність поколінь, зв'язок зі світовим мистецьким життям. Нонконформізм став своєрідним містком, що поєднав авангард початку ХХ ст. із сучасним мистецтвом. Це твердження правильне як у загальному сенсі, так і в буквальному, адже вчителями багатьох художників були представники авангарду та раннього модернізму. І лише зараз можливе належне осмислення цього важливого етапу в історії вітчизняного мистецтва.

На окреме висвітлення заслуговує також питання українського мистецтва в еміграції. Після встановлення радянської влади по всій території України багато митців не мали



іншого вибору, як виїхати за кордон. Проте українське мистецтво і поза межами рідної землі розвивалося, набуваючи нових форм та збагачуючись талановитими особистостями. Їхні твори ми розглядаємо в контексті та зв'язку із загальноукраїнським художнім процесом. Понад півстоліття когорта визначних, неповторних та самобутніх імен опинилася поза українським культурним контекстом, не маючи можливості бути представленими українському глядачеві. Нині потроху повертаємо в мистецький обіг імена художників, що здобули широке визнання. Це, зокрема, О. Грищенко, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Хмелюк, М. Глуценко.

З гордістю згадаємо, що серед українців, які працювали у США, визначне місце займають О. Архипенко, скульптор зі світовим ім'ям, та Д. Бурлюк, засновник футуризму, художній критик, видавець. У Чикаго 1971 р. створено осередок культури — Інститут модерного мистецтва, навколо якого об'єдналося багато українських митців.

Поза межами України художники ще більше гуртувалися, творчий рух вирував, що позначалося на активній видавничій, виставковій діяльності, створенні нових мистецьких організацій тощо. Помітною є українська паризька школа живопису, яскравими представниками якої були Олексій Грищенко, Василь Хмелюк, Борис Пастухов, Микола Вакер та ін.

Трансформація авангарду та культурно-мистецького середовища в Україні в ХХ ст., мистецько-культурологічні аспекти еволюції нонконформізму в середині — другій половині ХХ ст. спричинили формування сучасного візуального мистецтва України в роки незалежності та його входження в загальносвітовий процес. Нонконформізм немов би акумулював приховану потенційну енергію, постійне і цілком природне прагнення творчої свободи.

Починаючи з часів «відлиги», в усіх сферах життя, і зокрема в мистецькому середовищі, цілком закономірною була поява різних форм протесту, адже перебування в ситуації перманентного ідеологічного пресингу не могло не знайти вирішення. Та в подальшому, коли контроль стає більш загостреним і прихованим, українські художники і надалі були «надійно» ізольовані від різноманіття постмодерністських течій. Проте за межами впливу офіційного мистецтва спостерігаються активні процеси взаємопроникнення різних видів творчої діяльності, набувають поширення експериментальні художні практики.

У другій половині 1980-х — на початку 1990-х рр. виокремлюємо низку суперечливих, а в окремих випадках і полярно протилежних явищ. Так, своєрідним феноменом, якому немає аналогів у світі, стало повернення наприкінці ХХ ст. значної частини українських митців до авангардних форм і засобів виразу початку століття. Свіжий струмінь у мистецьке середовище вніс динамічний розвиток подій, а саме швидке руйнування традиційних і засвоєння нових форм і течій, на зразок нової фігуративності, перформансу, інсталяції, відеоарту, ленд-арту, інвайронменту тощо. Але цілком очевидно, що принципи постмодерністського мислення і образотворення потребували певного часу для їх осмислення і засвоєння.

У період перетворення закритого суспільства на відкрите українським художникам довелося пережити специфічну ситуацію. Після тривалих років ізоляції вони «опинилися» в постмодерністському просторі, де дозволено майже все. Часто вони навіть не усвідомлюють, що ситуація постмодернізму принципово відмінна від модерну першої половини ХХ ст., коли для художника все ще були актуальними питання самоконтролю, категорії правильно/неправильно щодо зробленої роботи чи обраного мистецького шляху. За часів постмодернізму категорії правди, новизни, автентичності, оригінальності для художників набули відносного характеру. Але митець повинен не лише розуміти свій час, а й навчитися слухати себе, відчувати власний життєдайний струмінь. Намагання будь-що виявити показову «сучасність», нарочиту «авангардність» без внутрішніх переконань можуть призвести до вторинності, штучності і врешті — до поверховості.

Користуючись досвідом, набути світовим сучасним мистецтвом, у нас є можливість не повторювати помилок, а торувати власні шляхи і робити певні висновки, осмислюючи теоретичне підґрунтя. У новому соціумі практично не існує радикальних заперечень. Проте на першому місці завжди має лишатися професіоналізм. Цілком очевидно, що без досвіду, серйозної мистецької школи та належної професійної освіти не можна стати художником високого рівня.

Окрім того, як свідчить досвід наших зарубіжних колег, суспільна заангажованість мистецтва має завжди бути в розумних межах. Мистецтво на Заході, пройшовши стадію постмодернізму і даючи йому певну оцінку, перебуває в певному розчаруванні. З огляду

на деякі останні проекти і міжнародні виставки дедалі частіше лунає думка, що мистецтво має бути чимось більшим, аніж маніфестація чи то декларація суспільно-політичних поглядів, адже врешті-решт сенс мистецтва — безмежність. На касельській Документі 2007 р. її художній керівник і куратор Роджер М. Бюргер наголосив на тому, що ми сьогодні ще не можемо визначити значення сучасного художнього твору, цей процес вічний і часто не залежить від нашої свідомості.

Отже, аналіз процесів, які відбувалися у сфері візуального мистецтва в ХХ — на початку ХХІ ст., дає можливість дійти певних висновків. Так, своєрідним феноменом стало повернення наприкінці ХХ ст. значної частини українських митців до авангардних форм і засобів вираження, які були притаманні початку століття. Це можна пояснити швидкими процесами легалізації андеграунду, творчості художників-нонконформістів і вихованих ними в умовах підпілля покоління молодих митців. Найхарактернішими в цьому сенсі стали стрімке відродження абстракціонізму та захоплення експресіоністично-сюрреалістичними засобами художньої виразності. Звернення до авангарду відіграло важливу «амортизаційну» роль між переходом суспільного мислення від соцреалізму до постмодернізму. Іншим, українським суперечливим у своїй основі явищем стали спроби відродження і пошуку шляхів розвитку національного мистецтва на основі насаджених у період соцреалізму псевдореалістичних мистецьких форм.

Ми живемо в унікальний час переходу до нової епохи. А це неминуче супроводжується глобальними змінами, катаклізмами. Доречним буде згадати працю російського й американського соціолога Пітерима Сорокіна «Соціокультурна динаміка», яка побачила світ ще в 1937—1941 рр. і в основу якої покладено величезний масив емпіричного матеріалу. Зокрема, у сфері мистецтва вивчено близько сотні тисяч картин і скульптур. Основною думкою цієї грандіозної праці було те, що будь-яка велика культура будується на системі цінностей, що пронизує науку, мистецтво, філософію, релігію, етику і право, соціальну і політичну організацію суспільства. Зміна однієї частини неминуче спричинює зміну іншої. П. Сорокін вважав мистецтво найчутливішим дзеркалом, що відображає життя. А тому існує мистецтво, наближене до божественного царства, а є мистецтво заради мистецтва, яким займаються професіонали, пропонуючи свої твори пасивному глядачеві. Є й ідеалістичне мистецтво, символічне й алегоричне за своєю суттю, частково раціоналістичне і натуралістичне.

Продовжуючи думку П. Сорокіна, зазначимо, що, безперечно, культура постійно перебуває у стані циклічних змін. На сучасному етапі криза суспільства, і зокрема культури, зумовлена руйнуванням чуттєвої системи євроамериканської моделі, в той час як інша перебуває лише в зародку. Можливо, саме цим можна пояснити такий зігзагоподібний розвиток мистецтва в усьому світі, і в Україні також.

На початку ХХІ ст. українське візуальне мистецтво активно здобуває утрачені на початку ХХ ст. позиції. Яскраві творчі здобутки демонструються на численних персональних і групових виставках, а особливо — на мистецьких форумах світового рівня. Прикметною ознакою сьогодення стало те, що українське мистецтво вже не лише доводить сам факт свого існування, як це було раніше, а поступово відроджує високий авторитет. Після років тривалого відмежування від світу в митців молодого покоління утверджується розуміння того, що найпрестижнішим є показ власних досягнень і визнання творчої особистості як представника своєї держави на міжнародному рівні.

Ми маємо можливість пережити у мистецтві щось невловиме, те, що не піддається раціональному аналізу, а тому такими важливими і водночас відповідальними для митця стають творча свобода, неприв'язаність до засобів, методів, технік. Лише глядач знаходить своєрідний підхід, навіть код до розв'язання задуму митця, окреслює простір творчої уяви і витворює свій особливий образ світу. У цьому й полягає вище покликання мистецтва.

Автор усвідомлює, що на деякі питання не може бути дано остаточної і вичерпної відповіді. І не лише тому, що кардинальні зрушення у сфері культури і мистецтва виявляють помітний зв'язок з політичними, соціологічними і демографічними процесами, із суперечливими колізіями. Пізнання навколишнього світу, а особливо пізнання мистецьких явищ є глибинним і безкінечним.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алленов М. Тексты о текстах: Очерки визуальности. — М., 2003.
2. Альтернативная культура: Энциклопедия / [Сост. Д. Десятерик]. — Екатеринбург, 2005.
3. Антонович Д. Група празької студії. — Прага, 1925.
4. Ануфриев С., Рашковецкий М. Синдром Кандинского // Парта: Мистецьке число. — К., 1996. — Вип. 1. — С. 4—13.
5. Олександр Архипенко. Альбом. — К., 1989. — С. 109.
6. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX — начало XX века). — К., 1989.
7. Асеева Н. Винахідник простору // Синтези: Часопис з питань культури. — 1994. — № 1. — С. 52—57.
8. Асеева Н. Ідеї Олександра Архипенка у мистецькій практиці XX століття // О. Архипенко і світова культура XX століття: Матеріали конф. / Нац. худож. музей України. — К., 2001. — С. 2—6.
9. Арт'Клуб — 96: Каталог вист. — К., 1996.
10. Бабак Олександр: Сім вправ: Каталог. — К., 1998.
11. Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес: Зб. наук.-поп. ст. — Львів, 1995.
12. Бадяк В. Третій вернісаж Спілки українських образотворчих митців // Образотв. мист-во. — 2004. — № 1. — С. 68—69.
13. Бадяк В. Творче життя на заході України у 1939—1941 роках // Україна: спадщина, національна свідомість, державність: Зб. наук. пр. — Львів, 2000. — Вип. 7. — С. 463—470.
14. Басанець В. Може й так? // Образотв. мист-во. — 2001. — № 4. — С. 34—35.
15. Бевза П., Литвиненко О. Українізація: Каталог. — К., 2002.
16. Бірюльов Ю. Метафора, барва, звук: культура авангарду // Львівщина: Іст.-культ. та краєзнав. нариси. — Львів, 1998. — С. 267—288.
17. Блакитний Є. Мораль зневіри чи віри? (До проблеми сучасного мистецтва) // Нотатки з мистецтва. — 1982. — № 22 (верес.). — С. 5—8.
18. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М., 2000.
19. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. — М., 2000.
20. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. — М., 2003.
21. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Кат. вист. / Авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпка. — Львів, 1991.
22. Бондар-Терещенко І. Амазонка слобідського авангарду // Музейн. провулок. — 2004. — № 1. — С. 72—77.
23. Бурлака В. Актуальне мистецтво на рубежі століть — спостереження ситуації // Пластич. мистец. — 2002. — № 1. — С. 10—13.
24. Бурлака В. Актуальне мистецтво кінця 1990-х — початку 2000-х — симптоматика часу // Укр. мистец. — 2003. — № 1. — С. 43—46.
25. Босенко А. Contemporary как наваждение // Landschaft «Живописного заповідника». — К., 2002. — С. 85—87.
26. Ваврух М. Як тільки настала «відлига»: Мистецьке життя Львова 60-х років // Дзвін. — 1996. — № 10—12. — С. 150—153.
27. Ваврух М. До портрета Карла Звіринського // Карби: Дод. до ж-лу «Образотв. мистецтво». — 2002. — № 1. — С. 54—55.
28. Ванслов В. Художественный опыт России XX века // Пути и перепутья: Материалы и исслед. по отечеств. искусству XX века. — М., 2001. — С. 282—291.
29. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: У 2 кн. — К., 2006. — Кн. 2. — С. 422, 429—431, 448—450.
30. Віташ Ю. Суворі міти на схилі століття // Артанія: Альм. — 1996. — Кн. 2. — С. 17.
31. «Він та я були українці»: Малевич та Україна: Антологія / Укл. Д. Горбачов; упоряд. С. Папета, О. Папета. — К., 2006.
32. Волошин Л. Мистецька школа Олекси Новаківського: Ювілей 80-ліття заснування у Львові // Є: архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво. — 2003. — № 4. — С. 49—51.
33. Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура 1960—1980 гг. — М., 1984.
34. Галицький кореспондент. — 2006. — № 25 (22 червн.).
35. Ганкевич Р. Василь Бажай (Художник вільний вибирати) // Альманах 95—96: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічник. — Львів, 1997. — С. 40—41.
36. Гнилицкий А. Старый диаспорец // Парта: Мистецьке число. — С. 34—35.
37. Гніздовський Я. Малюнки, графіка, кераміка, статті. — Нью-Йорк, 1967.
38. Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 134—145.
39. Голомшток И. Тоталитарное искусство. — М., 1994.
40. Голубець О. М. Львівська кераміка. — К., 1991.
41. Голубець О. Суть естетичних деформацій в мистецтві Галичини другої половини XX ст. // Європейське мистецтво XV—XX століть. — Дрогобич, 1999. — С. 115—119.
42. Голубець О. Нова кон'юнктура у мистецтві 1990 років // Вісн. Львів. акад. мистец.: Зб. наук. пр. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 270—278.
43. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. — Львів, 2001.
44. Голубець О. Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспективи XX століття // Мистецтвознавство '2000: Наук. зб. / НАН України; Ін-т народознав. — Львів, 2001. — С. 17—34.
45. Голубець О. Художнє життя 1970-х — середини 1980-х років: «втеча» у сфери декоративно-прикладного мистецтва // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец.: Зб. наук. пр. — Харків, 2002. — № 2. — С. 62—68.
46. Голубець О. Феномен українського декоративно-прикладного мистецтва 1970-х років // Наук. зап. Товариства імені Шевченка: Сер. мистецтвознав. — Львів, 2002. — № 1 (8). — С. 107—111.
47. Голубець О. Роздуми опісля // Укр. мистец. — 2003. — № 2. — С. 123—125.
48. Горбачов Д. О. На карті українського авангарду // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст. — К., 2000. — С. 93—105.
49. Горбачов Д. Послання у вічність // Столичні новості. — 2002. — № 42 (5—11 нояб.).
50. Горбачова І. Українське мистецтво XIX — початку XX ст. // Дух України: 500-ліття малярства. — Вінніпег, 1991. — С. 91—92.
51. Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. — Львів, 2004.
52. Гройс Б. Соцреализм — авангард по-сталински // Декоратив. искусство СССР. — 1990. — № 5. — С. 18.
53. Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 109—118.
54. Гуменюк Феодосій. Живопис, графіка: Альбом / Авт. вступ. ст. В. А. Овсійчук. — К., 1995.
55. Гунтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 7—15.
56. Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицкий С. В. Сталінізм на Україні: 20—30-ті роки. — К., 1991.
57. Денисенко О. О. Скульський М. Ю. Василь Єрмилов: відомий і невідомий. — Харків, 2005.
58. Дзюба І. Проблеми культури в незалежній Україні // Пам'ятки України: історія та культура. — 1997. — № 2.
59. Дзямські Г. Мистецтво після модернізму // Мистецтвознавство '2000: Наук. зб. / НАН України; Ін-т народознав. — Львів, 2001. — С. 199—208.
60. Дивакувате тисячоліття: Каталог. — Львів, 1999.
61. Дивакувате тисячоліття — 2: Каталог. — Львів, 2000.
62. Димшиць Е. Роздуми про ювілей // Landschaft «Живописного заповідника». — К., 2002. — С. 85—87.
63. Диченко І. У пошуках колористичного безмежжя // Landschaft «Живописного заповідника». — К., 2002. — С. 18—23.
64. Добренко Е. Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии» // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 459—471.
65. Дубовик Олександр: Літопис простору. — К., 1996.

66. Дубовик О. «Мораль, іншими словами...» // Музейн. провулок. — 2004. — № 1. — С. 100–104.
67. Жидков В. С., Соколов К. Б. Культурная политика большевистского государства // Десять веков российской ментальности: картина мира и власть. — СПб, 2001. — С. 435–622.
68. Журавель М. Пасіка: Проекти. — К., 2002.
69. Заварова Г. Метафізика твірної лінії // Синтези: Часопис з питань культури. — 1994. — № 1. — С. 10–15.
70. Запаско Я. Нелегкі перші кроки // Вісн. Львів. акад. мистецтв. — Львів, 1996. — Вип. 7. — С. 93.
71. Звіринська Х. «Моє малярство є формою молитви» // Є: архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво. — 2003. — № 3. — С. 46–47.
72. Звіринський Карло. 1923–1997: Спогади, статті, малярство. — Львів, 2002.
73. Зингер Л. Диалектика тридцятих // Пути и перепутья: Материалы и исслед. по отечеств. искусству XX века. — М., 2001. — С. 166–183.
74. Зельська-Даревич Д. Розвиток українського малярства // Дух України: 500-ліття малярства. — Вінніпег, 1991. — С. 69–79.
75. Зельська-Даревич Д. Соціалістичний реалізм і поза ним // Альманах '94: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічник. — Львів, 1995. — С. 23–24.
76. Зубавіна І. Українське кіно часів «перебудови»: зміна долі // Нариси з історії кіномистецтва України / ІПСМ АМУ. — К., 2006.
77. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі / ІПСМ АМУ. — К., 2008.
78. Іваненко С. Органічне ціле Петра Бевзи // Артанія. — 2004. — Кн. 6. — С. 64–66.
79. Ілля В. Український стиль образотворчого мистецтва — на порозі XXI століття // Образотв. мист-во. — 2001. — № 3. — С. 17–21.
80. Ілюшина Т. Тіло // Партя: Мистецьке число. — С. 15–19.
81. Ільницький М. Драма без катарсису. — Львів, 1999.
82. Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1967. — Т. 5. Радянське мистецтво 1941–1967 років.
83. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. — К., 1995.
84. Кашуба О. Роздуми з приводу «феномена» українського авангарду // <http://www.etnolog.org.ua/vyd/studmyst/2003/№1/Artog.htm>
85. Київський художній ярмарок '1: Каталог. — К., 1994.
86. Київський художній ярмарок '2: Каталог. — К., 1995.
87. Кларк К. Соцреалізм и сакрализация пространства // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 119–128.
88. Клименко О., Лі Т. Передній край // Українське мистецтво XX століття: Каталог. — К., 1998. — С. 329–332.
89. Климчук О. Далека зоря Марчука // Музейн. провулок. — 2004. — № 1. — С. 84–89.
90. Кобець О. Пристрасті по Бієнале // Пам'ятки України. — 1990. — № 1. — С. 52–53.
91. Ковальська Л. Авангард в Україні // Дух України: 500-ліття малярства. — Вінніпег, 1991. — С. 95–98.
92. Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук і його школа // Дух України: 500-ліття малярства. — Вінніпег, 1991. — С. 103–107.
93. Ковальська Л., Сидор-Гebelінда О. Тоталітарне мистецтво (1930–1980) // Українське мистецтво XX століття: Каталог. — К., 1998. — С. 93–100.
94. Ковач А. Адальберт Ерделі. — Ніредьгаза (Угорщина), 2007.
95. Косів В. Національні мотиви як засіб візуальної ідентифікації у графічному дизайні другої половини XX століття // Наук. зап. Товариства імені Шевченка. Сер. мистецтвознав. — Львів, 2002. — № 1 (8). — С. 101–107.
96. Космолінська Н. Карло Звіринський і мистецтво 1960-х // Мистецтво на зламі тисячоліть. — Л., 1998.
97. Космолінська Н. Позакон'юктурність таланту // Альманах '95–96: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічник. — Львів, 1997. — С. 60–65.
98. Космолінська Н. Вертеп Романа Петрука: Мавка, Див, Перун та інші... // Є: архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво. — 2003. — № 4. — С. 40–41.
99. Кравець В. Й., Айзенштадт В. К. Театр архитектуры и архитектура театра // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании: Сб. науч. тр. — Харків, 1998. — Вип. 3. — С. 3–64.
100. Криволап Анатолій: Ідентифікація кольору: Каталог. — К., 1998. — 4 с.
101. Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений — М., 1985.
102. Кусаков С., Лі Т. Живопис після модернізму // Українське мистецтво XX століття: Каталог. — К., 1998. — С. 196–198.
103. Лагутенко О. Трикутник-виноград. Графіка Василя Кричевського: від «українського стилю» до Art Deco // Музейн. провулок. — 2004. — № 1. — С. 64–69.
104. Лагутенко О. Твори Архипенка в Києві // Артанія. — 2004. — Кн. 6. — С. 44–45.
105. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. — М., 1991.
106. Липа К. Життя і смерть: 350 років потому // Образотв. мист-во. — 1999. — № 3/4. — С. 4–7.
107. Лисенко Л. Сон літньої ночі або нотатки з Трієнале скульптур ' 2002 // Укр. мист-во. — 2003. — № 1. — С. 96–99.
108. Личковах В. Неокласицизм та утопізм соцреалізму: міфи про міф // Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф. — К., 1999. — С. 36–40.
109. Лифшиц М., Рейнгарт Л. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. — М., 1968.
110. Лобановський Б. Український живопис у лабетах пребудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. — К., 1998.
111. Лосик О. Методологія у сучасному мистецтвознавстві: ситуація «пост» // Образотв. мист-во. — 2002. — № 2. — С. 66–67.
112. Лукомський Г. Єгор Нарбут. Мистець-графік. — Берлін, 1923.
113. Мазниченко І. Мистці зі Сходу у студіях Гійома Апполінера // Художня культура. Актуальні проблеми. — К., 2007. — Вип. 4. — С. 484–496.
114. Малярство: Леон Тарасевич, Тіберій Сільваші: Каталог. — К., 2000.
115. Манин В. В спорах о соцреализме // Декоратив. искусство СССР. — 1988. — № 4. — С. 18–19.
116. Манин В. С. Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). — М., 1999.
117. Маричевський М. При світлі української свічі // Артанія. — 2004. — Кн. 6. — С. 34–37.
118. Маркин Ю. П. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов: Истоки, стиль, практика художественного синтеза // Художественные модели мировоздания / Под общ. ред. В. П. Толстого. — М., 1999. — Кн. 2 : XX век. — С. 121–137.
119. Міщенко Г. Реалізм, традиція, авангард // Образотв. мист-во. — 1995. — № 2. — С. 62–63.
120. Медвідь Любомир: Каталог / Авт. вступ. ст. Люба Волошин. — Львів, 1995.
121. Медвідь Л. Власні орбіти у великому коловороті // Образотв. мист-во. — 2001. — № 1. — С. 22–24.
122. Медвідь Л. Жар гріха над грядюю попелу // Музейн. провулок. — 2004. — № 1. — С. 108–111.
123. Мистецтво Львова першої половини XX століття: Каталог виставки / Концеп. та реалізація вист. і кат. О. Ріпка. — Львів, 1996.
124. Мистецтво оновленого краю: Наук.-поп. нарис / Я. П. Запаско та ін. — К., 1979.
125. Мистецтво української діаспори. — К., 1998.
126. Михайлів Юхим. Його життя і творчість. 1885–1935. — Нью-Йорк, Лондон, Торонто, 1988.
127. Михайловська О. Дійсність сезону 1995 року: смак до клубності // Партя: Мистецьке число. — С. 54–55.
128. Міжнародний АРТ-фестиваль '1996. — К., 1996.
129. Міжнародний АРТ-фестиваль '1998. — К., 1998.
130. Модернізм: Аналіз и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского. — М., 1980.
131. Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. — М., 1995.
132. Морыганов А. Эстетическая демонология соцреализма // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 449–458.
133. Мудрак М. Побут і мистецтво: в обороні жанру // Дух України: 500-ліття малярства. — Вінніпег, 1991. — С. 93–94.
134. Мудрак М. Українська студія пластичних мистецтв у Празі та творчість Івана Кулеца // Хроніка-2000. — К., 1999. — С. 253–269.
135. Назаркевич Х. Українська муза над Мюнхеном // Образотв. мист-во. — 1992. — № 4. — С. 25–27.
136. На крутом вираже юбілея: expectations and disillusions // Галерея. — 2003. — № 1. — С. 63–93.
137. Небесник І. Адальберт Ерделі. — Львів, 2007.
138. Нестеренко В. Великий гуманізм великого педагога (Роман Сельський) // Вісн. Львів. акад. мистецтв.: Зб. наук. пр. — Львів, 1999. — Вип. 10. — С. 263–265.
139. Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у XX ст. // Альманах 94: Мист. наук.-попул. ілюстр. щорічник. — Львів, 1995. — С. 170–173.
140. Олександр Дубовик. Літопис простору: Кат. вист. / Авт. вступ. ст. Г. Складенко. — К., 1996.

141. Овсійчук В. Євген Лисик (1930-1991) // Вісн. Львів. акад. мистец. — 1996. — Вип. 7. — С. 67—75.
142. Овсійчук В. Невичерпне творче джерело // Образотв. мист-во. — 2001. — № 4. — С. 72—73.
143. Оленська-Петришин А. Допоки ж буде «російським»? // Образотв. мист-во. — 1993. — № 2. — С. 20.
144. О «Мазепе»: [Разговор Александра Соловьева с Василием Цаголовим] // Парта: Мистецьке число. — С. 46—49.
145. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. — К., 1994.
146. Островський Г. Мистецтво західних областей України та Північної Буковини // Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1967. — Т. 5. — С. 391—415.
147. Островський Г. «Митець» Роман Петрук // Декорат. искусство СССР. — 1982. — № 6. — С. 13—14.
148. Островський Г. Ситуація в сучасному мистецтві... // Василь Бажай: Каталог. — Львів, 1996. — С. 12—15.
149. Павленко Ю. В. История мировой цивилизации: Философский анализ. — К., 2002.
150. Паперный В. Соцреализм в советской архитектуре // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко. — СПб, 2000. — С. 129—133.
151. Певний Б. Майстри нашого мистецтва: Роздуми про мистців та мистецтво / Передм. І. Дзюби. — Нью-Йорк; К., 2005.
152. Перший українсько-американський симпозіум графіків: Каталог. — К., 1995.
153. Петрова О. «Ноїв ковчег». Живопис другої половини ХХ ст. // Українське мистецтво ХХ століття: Каталог. — К., 1998. — С. 117—121.
154. Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів. Зміна парадигми чи заміщення понять? // Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф. — К., 1999. — С. 52—53.
155. Петрова О. Українські модерністи у Віденському музеї історії мистецтва // Пласт. мистец. — 2002. — № 1. — С. 4—9.
156. Петрова О. Мистецтво Львова у Києві // Укр. мист-во. — 2003. — № 1. — С. 94—95.
157. Петрова О. «Футоро» Дмитра Нагурного // Укр. мист-во. — 2003. — № 2. — С. 117—122.
158. Петрук Роман. — К., 2007.
159. Підгора В. Представницьке видання колекції // Образотв. мист-во. — 2002. — № 3. — С. 93—95.
160. Побожий С. І. До проблеми вивчення творчої спадщини «забутих» художників // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К., 2000. — С. 71—84.
161. Повернення: М. Вакер, О. Грищенко, Б. Пастухов, В. Хмелюк: Каталог виставки. — Львів, 2006.
162. Попович М. В. Нарис історії культури України. — К., 1998.
163. Пригодич Н. Якби я був німцем // Парта: Мистецьке число. — С. 33.
164. Пригодич Н. Реплика // Парта: Мистецьке число. — С. 30—31.
165. Придатко Т. Декоративний почерк Зеновія Флінты // Декорат. искусство СССР. — 1978. — № 6. — С. 15—17.
166. Протас М. Всеукраїнське трієнале «Скульптура '99» // Образотв. мист-во. — 1999. — № 3/4. — С. 19—22.
167. Протас М. Архетип української образотворчості // Образотв. мист-во. — 2000. — № 3/4. — С. 16—17.
168. П'ядик Ю. Юхим Михайлів: Життя і творчість. — К., 2004.
169. Разінкіна О. «...Колір, здатний говорити сам» // Образотв. мист-во. — 2002. — № 2. — С. 24—25.
170. Разумный В. Проблемы социалистического реализма. — М., 1963.
171. Раппопорт А. К эстетике тоталитарных сред // Декорат. искусство СССР. — 1989. — № 11. — С. 12—13.
172. Реализмы двадцатого века (1916-1970): Альбом / Авт. текста и сост. А. К. Якимович. — М., 2000.
173. Ріпко О. Мистецьке життя Львова 1920-1930-х років // Жовтень. — 1989. — № 4. — С. 69—82.
174. Ріпко О. Перемогти себе // Василь Бажай: Каталог. — Львів, 1996. — С. 8—11.
175. Романишин Р. Вектори і паралелі: Іронічні нотатки мандрівного галериста // Образотв. мист-во. — 2001. — № 4. — С. 12—14.
176. Романишин Р. Мистецтво як прикладна форма філософії // Артанія. — 2004. — Кн. 6. — С. 48—50.
177. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку і зблизька // Укр. мист-во. — 2003. — № 1. — С. 54—55.
178. Роготченко О. Венеційська бієнале до соціалістичного реалізму і після // Укр. мист-во. — 2003. — № 2. — С. 5—14.
179. Рибалко С. Б. Предметний дизайн як медіа сучасного мистецтва // Від серця до серця. — Харків, 2004. — С. 116—117.
180. Рудик Г. Живопис — незавершений проект // Landschaft «Живописного заповідника». — К., 2002. — С. 18—23.
181. Русова С. Искусство и феномен государственного мифа тоталитарного общества // Соціалістичний реалізм і українська культура: Матеріали наук. конф. — К., 1999. — С. 58—61.
182. Рябичева С. Із т. зв. спецфонду // Музейн. провулок. — 2004. — № 1. — С. 70—71.
183. Савицька О. Подивитися на себе збоку // Образотв. мист-во. — 1999. — № 3-4. — С. 60—63.
184. Савицька О. Володимир Цюпко // Синтези: Часопис з питань культури. — 1994. — № 1. — С. 72—75.
185. Савицька О. Живе світло таланту // Артанія: Альм. — 1998. — Кн. 4. — С. 72—73.
186. Савицькая А. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы. — Харьков, 2006.
187. Савицька О. Територія його самотності // Образотв. мист-во. — 2001. — № 4. — С. 18—19.
188. Сай А. Фотографія у постмодернізмі // Мистецтвознавство '2000: Наук. зб. — Львів, 2001. — С. 217—229.
189. Самчук У. Планета ді-пі. — Вінніпег, 1979.
190. Семенов Г. Роман Петрук // Декорат. искусство СССР. — 1972. — № 3. — С. 26—27.
191. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард: В преддверии запредельного / Пер. с англ. С.Б. Дубин. — М., 2004.
192. Сидор-Гібелінда О. Модель для збірки // Укр. мист-во. — 2003. — № 2. — С. 19—20.
193. Сидоренко В. На переломі // Образотв. мист-во. — 1988. — № 2. — С. 1.
194. Сидоренко В. Проникнення в таємницю вічності // Образотв. мист-во. — 1994. — № 2. — С. 23—25.
195. Сидоренко В. Мистецтво схоже на космічну галузь за величиною внеску у світову цивілізацію // Укр. культура. — 1997. — № 6. — С. 15—17.
196. Сидоренко В. Сучасне українське образотворче мистецтво // Мистецькі обрії '98: Альманах / АМУ. — К., 1999. — С. 32—37.
197. Сидоренко В. Венеціанська бієнале і проблеми сучасного мистецтва України // Вісн. Львів. акад. мистецтв. — Львів, 2003. — Вип. 14. — С. 88—97.
198. Сидоренко В. Д. Особливості розвитку візуальних мистецтв в Україні періоду 1990-х рр. // Культура України: Зб. наук. пр. — Харків, 2004. — Вип. 14: Мистецтвознавство. Філософія. — С. 76—81.
199. Сидоренко В. Д. Нонконформізм: погляд сьогодення // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2004. — Вип. 7: Мистецтвознавство. Архітектура. — С. 83—88.
200. Сидоренко В. Д. Проблеми кіно і синтезу пластичних мистецтв та завдання Академії // Мистецькі обрії '2003: Альманах / АМУ. — К., 2004. — С. 367—372.
201. Сидоренко В. Д. Сучасне мистецтво в контексті Венеціанського бієнале // Дизайн-освіта '2004: Теорія, практика та перспективи розвитку: Всеукр. наук. конф., Харків, 22—23 квіт. 2004 р.: Зб. матеріалів / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2004. — Ч. 1. — С. 29—31.
202. Сидоренко В. Д. Академічна освіта і сучасне мистецтво (з практичного досвіду проекту на Венеціанській бієнале) // Дизайн-освіта '2004: Теорія, практика та перспективи розвитку: Всеукр. наук. конф., Харків, 22—23 квіт. 2004 р.: Зб. матеріалів / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2004. — Ч. 1. — С. 32—35.
203. Сидоренко В. Всеукраїнське трієнале «Графіка '97». — К., 1997. — С. 5.
204. Сидоренко В. Всеукраїнське трієнале «Живопис '98». — К., 1998. — С. 5.
205. Сидоренко В. Всеукраїнське трієнале «Живопис '98» // Образотв. мист-во. — 1999. — № 3/4. — С. 18.
206. Сидоренко В. Всеукраїнське трієнале «Скульптура '99». — К., 1999. — С. 5.
207. Сидоренко В. Сучасна художня ситуація в Україні // Мистецтво України. — К., 2002. — С. 6—8.
208. Сидоренко В. Жорна часу: Український проект на 50-му бієнале сучасного мистецтва. — К., 2003. — С. 5—7.
209. Сидоренко В. Венецианское биеннале // А.С.С. — 2003. — № 5. — С. 82—87.
210. Скляренко Г. Провінція — школа печалі // Синтези: Часопис з питань культури. — 1994. — № 1. — С. 58—61.
211. Скляренко Г. Тенденції мистецтва другої половини 1980-1990-х років у контексті української культури // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2000. — С. 127—136.
212. Скляренко Г. Парадокси українського авангарду // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття» / Нац. худож. музей України. — К., 2001. — С. 73—74.
213. Скляренко Г. «Документа» і довкола неї // Укр. мист-во. — 2003. — № 1. — С. 20—25.
214. Скорик Л. Глобальний кіч ХХІ століття // Пластич. мистец. — 2002. — № 1. — С. 24—30.
215. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. — Харків; Нью-Йорк, 2002.
216. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. — К., 2004.

217. *Соловйов О.* Пінакотека. Нова фігуративність // Українське мистецтво ХХ століття: Каталог. — К., 1998. — С. 93—100.
218. *Соловйов О.* Турбулентні шлюзи: Зб. статей / ІПСМ АМУ. — К., 2006.
219. *Сом-Сердюкова О.* Звіринський та «Стіна» // Укр. мист-во. — 2003. — № 1. — С. 47.
220. *Степанов М.* «Синя хвиля» Сергія Савченка // Артанія: Альм. — 1998. — Кн. 4. — С. 71.
221. *Станкевич М.* Мистецтвознавство на межі тисячоліть // Мистецтвознавство '99: Наук. зб. — Львів, 1999. — С. 11—22.
222. *Станкевич М.* Проблеми етномистецької традиції в модерні і авангарді / М. Станкевич // Мистецтвознавство '2000: Наук. зб. — Львів, 2001. — С. 9—16.
223. *Степанян Н. С.* Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. — М., 1999.
224. *Степанян Н. С.* Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. — М., 1999. // Пути и перепутья: Материалы и исслед. по отечеств. искусству XX века. — М., 2001. — С. 243—256.
225. *Стороженко М.* ...Що правду гамують неправдою // Музейн. провулок. — 2004. — № 1. — С. 92—97.
226. *Сухоліт Н.* Музей сучасного мистецтва в Україні: матеріалізація образу // Укр. мист-во. — 2003. — № 2. — С. 38—39.
227. *Терц А.* Что такое соцреализм? // Декорат. искусство СССР. — 1990. — № 5. — С. 18.
228. *Титаренко О.* Нефігуративний живопис (1950-1990-х) // Українське мистецтво ХХ століття: Каталог. — К., 1998. — С. 153—157.
229. *Титаренко О.* Наш музей сучасного мистецтва та українське мистецтво другої половини ХХ ст. // Пластич. мистец. — 2002. — № 1. — С. 19—23.
230. *Титаренко О.* 50-й Венеційський: Dreams, Dreams, Dreams // Укр. мист-во. — 2003. — № 2. — С. 15—18.
231. Тоталитаризм и авангард: В предверии запредельного / Пер. с англ. С. Б. Дубин. — М., 2004.
232. *Трофимчук Л.* Іван Марчук // Альманах '95-96 / Львів. акад. мистец. — Львів, 1997. — С. 34—35.
233. Україна: рекальність міфів // Живопис, скульптура, графіка: Каталог. — К., 2000.
234. Україна у ХХ столітті (1990-2000): Зб. док. і матеріалів / Упоряд.: А. Г. Слюсаренко, В. І. Гусев, В. Ю. Король та ін. — К., 2000.
235. Українське малАртство (60-80 рр.): Кат. вист. — Одес, 1987.
236. Український модернізм 1910—1930: Альбом / Кер. проекту А. Мельник. — Хмельницький, 2006.
237. Українсько-французькі зустрічі: Каталог. — К., 1994.
238. *Федорук О.* Емоційність як божий дар Андрія Чебикіна // Пластич. мистец. — 2002. — № 1. — С. 72—75.
239. *Федорук О.* Малярство жесту в Одесі // Образотв. мист-во. — 2001. — № 3. — С. 89—91.
240. *Федорук О.* Мистецтву потрібна опіка держави // Образотв. мист-во. — 1999. — № 3/4. — С. 80—82.
241. *Федорук О.* Мистецькі обрії Віктора Сидоренка // Віктор Сидоренко: Каталог. — Харків, 1999.
242. *Федорук О.* Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. — К., 2006. — Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість.
243. *Фогель З.* Василий Ермилов. — М., 1975.
244. *Хоменко Я.* Творча особистість Олександра Архипенка та її вплив на сучасну українську скульптуру // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття» / Нац. худож. музей України. — К., 2001. — С. 88—90.
245. *Хрущак М.* Не свято для ока, а провокування почуттів... // Образотв. мист-во. — 2001. — № 4. — С. 8—10.
246. *Хрущак М.* Експериментатор образотворчості або естетика деформованих ліній // Образотв. мист-во. — 2002. — № 4. — С. 80—82.
247. Художні образи «1+1»: Вист. творів укр. худож. — К., 1997.
248. *Чабан-Звіринська Х.* Згадуючи учителя (За спогадами Карла Звіринського про Романа Сельсько-го) // Вісн. Львів. акад. мистец.: Зб. наук. пр. — Львів, 2000. — Вип. 11. — С. 242—254.
249. *Чегодаева М.* Соцреализм: Мифы и реальность. — М., 2003.
250. *Чегусова З.* Бути чи не бути? // Образотв. мист-во. — 1998. — № 1. — С. 30—33.
251. *Чегусова З.* Професіональне декоративне мистецтво другої половини ХХ століття: Трансформація образу // Українське мистецтво ХХ століття: Каталог. — К., 1998. — С. 308—312.
252. Червона тінь калини: Алла Горська. — К., 1996.
253. Число «13». Діалоги спраглих: Володимир Макаренко, Валерій Скрипка // Образотв. мист-во. — 2004. — № 1. — С. 25—31.
254. *Шейко В. М.* Історія української культури. — Харків, 2001.
255. *Шило О. В.* Пластика и текст в художественной деятельности. — Харьков, 1997.
256. *Шимчук Є.* Зеновій Флінта: Штрих до портрета // Альманах '94: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічник. — Львів, 1995. — С. 4—5.
257. *Шимчук Є.* Не оплакуймо власну немічність // Образотв. мист-во. — 1997. — № 4. — С. 34—35.
258. *Шимчук Є.* Спостереження за мистецьким досвідом 70-80-х років у Львові // Образотв. мист-во. — 1995. — № 2. — С. 5—8.
259. *Шимчук Є.* Роман Сельський (1903-1990) // Укр. мист-во. — 2003. — № 2. — С. 111-115.
260. *Шкадрій М.* Школа Бойчука — теоретичне підґрунтя // Дух України: 500-ліття малярства. — Вінніпег, 1991. — С. 109—111.
261. *Шмагалю Р.* Методи мистецького і позамистецького походження: З українського мистецтвознавчого досвіду першої половини ХХ ст. // Образотв. мист-во. — 2001. — № 4. — С. 32-33.
262. *Шмагалю Р.* Проблеми ідейності у мистецькій освіті: З українського мистецтвознавчого досвіду першої половини ХХ ст. // Мистецтвознавство '2000: Наук. зб. — Львів, 2001. — С. 35—42.
263. *Шмагалю Р.* Горнило українського мистецтва поза Батьківщиною: До 80-ліття заснування УСРМ у Празі // Образотв. мист-во. — 2004. — № 1. — С. 82—85.
264. *Штабінські Г.* Кінець авангарду і ліберальна надія // Мистецтвознавство '2000: Наук. зб. — Львів, 2001. — С. 209—216.
265. *Юхимець Г. М.* Українське радянське мистецтво 1941-1960 років. — К., 1983.
266. *Якимович А.* Как быть с авангардизмом? // Декорат. искусство СССР. — 1988. — № 7. — С. 8—11.
267. *Яців Р. М.* Львівська графіка 1945-1990: Традиції і новаторство. — К., 1992.
268. *Яців Р.* Посередництво і посередність // Альманах '94: Мистецький наук.-поп. ілюстр. щорічник. — Львів, 1995. — С. 157—158.
269. *Яців Р.* Митці сучасності // Львівщина: Іст.-культ. та краєзнав. нариси. — Львів, 1998. — С. 371—388.
270. *Яців Р.* Мистецький світ до і після 1956 року: Імунітет contra канон // Народознав. зошити. — 1998. — № 4. — С. 434—445.
271. *Яців Р.* Глядач і сучасне мистецтво: криза сприйняття // Мистецтвознавство '99: Наук. зб. — Львів, 1999. — С. 35—40.
272. *Яців Р.* Творче об'єднання «Мамай» // Артанія. — 2004. — Кн. 6. — С. 26—29.
273. Art news project — К., 1995.
274. Art since 1900 / Н. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh. — L., 2004.
275. *Czubak B.* 47 Biennale Sztuki w Wenecji // Format. — 1998. — № 26-27. — S. 25, 112.
276. Artists of Ukraine: ХХ художників України (кінець сторіччя). — К., 2001.
277. *Czubak B.* 48 Biennale Weneckie: Otwarcie ponad wszystko // Format. — 2000. — № 33/34. — S. 47—51.
278. Danzker Jo-Anne Birnie, Jassenjawsy I., Kiblitki J. Avantgarde & Ukraine: Katalog. — Munchen, 1993.
279. *Dziamski G.* Lata dziesięćdziesiąte. — Poznań, 2000.
280. *Dziamski G.* Public Art: Towards Transculturality // Art Inquiry: Recherches sur les Arts / The Prospects of Art in the New Century. — Łódź, 2000. — Vol. II (XI). — S. 97—102.
281. *Holubets O.* Avant — garde: A view from the East // Bulletin de la societe des sciences et des lettres de Łódź. — 1998. — Vol. XLVIII. — S. 93—101.
282. *Holubets O.* Overcoming Post-Totalitarian Syndrome: Way into the Next Millennium // Art Inquiry: Recherches sur les Arts / The Prospects of Art in the New Century. — Łódź, 2000. — Vol. II (XI). — S. 103—113.
283. *Kowalska B.* Documenta X i Duch Czasu // Format. — 1998. — № 26-27. — S. 16—19.
284. *Lukaszewicz J.* Mitologie socrealizmu // Odra. — 1996. — № 11. — S. 36—44.
285. *Markade V.* Vasilii Ermilov and Certain Aspects of Ukrainian Art of the Early Twentieth Century // The Avant-Garde Russia, 1900-1930: New Perspectives / Ed. By S. Barren and M. Tuchman. — Los Angeles, 1980. — P. 46—50.
286. Millstones of Time // Faster than History. Contemporary Perspectives on the Future of Art in the Baltic Countries, Finland and Russia. — Helsinki, 2004. — P. 209—216.
287. <http://www.etnolog.org.ua/vyd/studmyst/2003/N1/Art09.htm>.
288. <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/Kupriyanov-Milan-2008.htm>.

## ХРОНОЛОГІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОДІЙ

1875

- У Києві живописець і педагог М. Мурашко заснував рисувальну школу, в якій у різні роки здобували художню освіту К. Крижицький, М. Пимоненко, Г. Дядченко, С. Костенко, І. Жакевич, Г. Світлицький, Ф. Красицький, В. Сєров, К. Малевич.

1876

- У Львові створено промислову школу рисунка і моделювання, що пізніше стала базою для утворення Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва.

1882–1906

- Виходив історико-літературний журнал «Киевская старина» (редактор П. Лебединцев).

1895

- Засновано Краківську академію красних мистецтв.

1897

- Засновано об'єднання новаторів і експериментаторів «Віденський Сецесіон» (архітектори Отто Вагнер, Йозеф Хоффман, Йозеф Марія Ольбріх, художник Густав Клімт).

1898

- У Львові художник, літератор, громадський діяч І. Труш та історик М. Грушевський організували художнє об'єднання «Товариство для розвою руської штуки».

1899

- У Києві відкрився перший загальнодоступний міський музей.

1900

- Зігмунд Фрейд видає у Відні «Інтерпретацію сновидінь», книжку, що кардинально вплинула на подальше мистецтво.
- У Відні відбувається піднесення експресивного мистецтва Густава Клімта, Егона Шила та Оскара Кокошки, твори яких ґрунтуються на психоаналізі.

1902

- Відомий майстер жанрових картин і краєвиду одесит Киріак Костанді ініціював створення Товариства південноросійських художників, яке очолював до 1921 року.

1903

- 30–31 серпня відбулася Перша виставка у Полтаві з нагоди відкриття пам'ятника класикові української літератури Івану Котляревському (ініціатор Опанас Сластьон).
- У Санкт-Петербурзі створено Нове товариство художників, що об'єднало здебільшого митців – учнів І. Рєпіна і А. Куїнджі, проте експонентами його виставок у 1900–1910-ті були Д. Бурлюк, В. Кандинський, П. Кончаловський, М. Матюшин, Олександра Екстер, О. Явленський та ін.

- На Маркізових островах у Тихому океані помирає Поль Гоген, твори якого мали значний вплив на ранні роботи Андре Дерена, Анрі Матісса, Пабло Пікассо і Ернеста Людвіга Кіршнера.

1904

- 30 грудня – відкрився Київський художньо-промисловий і науковий музей імператора Миколи II (тепер – Національний художній музей України).

1905

- І. Труш організував «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки» та журналу «Артистичний вісник», ініціював відкриття першої художньої виставки у Львові.
- Березень – виставка художників Наддніпрянської і Західної України у Львові. Вихід першого журналу з мистецтва «Артистичний вісник». Ініціатор подій Іван Труш.
- Поява фовізму (від фр. *fauve* – дикий). Цей напрям об'єднав художників Анрі Матісса, Альбера Марке, Жоржа Руо, Андре Дерена, Рауля Дюфі, Моріса Вламінка, чії картини було представлено на Осінньому салоні 1905 року.

1906

- У Москві вийшов перший номер журналу «Золоте руно», що видавався коштом відомого мецената Миколи Рябушинського.
- У Санкт-Петербурзі відбулася велика виставка «Мир искусств», у якій узяли участь відомі художники, як петербурзькі, так і московські, а також представники новітніх течій: М. Ларіонов, М. Сапунов, О. Явленський та ін.
- Помирає Поль Сезанн, смерть якого відкидає постімпресіонізм разом з фовізмом в історичне минуле.

1907

- Вихід у Києві першого журналу українською мовою «Україна» (своєрідне продовження «Киевской старины»).
- Засновано Київське товариство художників.
- Вважається роком народження кубізму, коли П. Пікассо представив картину «Авіньйонські дівчата».
- 27 грудня – у Москві відкрилася Перша виставка групи «Стефанос» («Вінок»). Серед учасників В. і Д. Бурлюки, Н. Гончарова, П. Кузнєцов, М. Ларіонов та ін.

1908

- В українському мистецтві сформувався напрям панфутуризму, під термін якого підпадали такі авангардні течії, як кубізм, експресіонізм, дадаїзм, конструктивізм.
- У Москві відбулася виставка картин російських і французьких художників «Салон Золотої Руна». Серед російських експонентів – Н. Гончарова, П. Кузнєцов, О. Матвєєв, М. Ларіонов, М. Сарьян, П. Уткін та ін., а також французькі художники: Ж. Брак, П. Боннер, В. Ван Гог, П. Гоген, М. Дені, Е. Дега, А. Матісс, К. Моне, О. Редон, К. Піссаро, О. Ренуар, О. Роден, П. Сезанн, П. Сіньяк та ін.
- «Російські сезони» С. Дягілева розпочалися у паризькій Гранд Опера оперою М. Мусоргського «Борис Годунов».
- 2–30 листопада – Д. Бурлюк і О. Екстер організували в Києві виставку «Ланка», що взяла на себе завдання кинути виклик застарілій реалістичній манері передвижників.

1909

- В Одесі відкрився Міжнародний Салон Володимира Іздебського, що висвітлював тенденції модерного мистецтва, де серед інших були представлені твори О. Богомазова, О. Екстер, Д. Бурлюка (другий Салон відбувся 1911 р.).
- У Санкт-Петербурзі відбувся «Салон 1908–1909: Виставка живопису, скульптури, архітектури і графіки», де брали участь також Д. Бурлюк і В. Кандинський.

- У Санкт-Петербурзі відбулася виставка «Імпресіоністи», що її організував М. Кульбін, за участю братів Бурлюків, Б. Григор'єва, О. Гуро, В. Каменського, О. Кручоних, М. Матюшина та ін.

- Д. Бурлюк організував у Санкт-Петербурзі виставку «Вінок-Стефанос» за участю В. Бурлюка, О. Екстер, А. Лентулова, О. Явленського та ін.
- Вийшов у світ журнал «Золоте руно», присвячений А. Матіссу.
- У Санкт-Петербурзі вийшов перший номер журналу «Аполлон».
- Ф.-Т. Марінетті друкує на головній сторінці паризької газети «Фігаро» перший футуристичний маніфест.

#### 1910

- В Одесі відбулася «Інтернаціональна виставка картин, скульптури, гравюри і рисунків» («Перший Салон Іздебського»). Були представлені роботи В. Кандинського, Н. Альтмана, В. Бехтєєва. Серед зарубіжних митців — Ж. Брак, П. Боннер, М. Дені, К. Ван Донген, М. Влалминк, Ф. Валлотон, Е. Вюйар, А. Дерен, А. Матісс, А. Марке, О. Редон, Ж. Руо, П. Сіньяк та ін. Виставку представили у Києві, Петербурзі і Ризі.
- У Москві відкрилася перша виставка «Бубнового валета», де постійними учасниками будуть М. Ларіонов, Н. Гончарова, К. Малевич, О. Екстер, брати В. і Д. Бурлюки, О. Моргунов, О. Явлінський, В. Кандинський, М. Верьовкіна.
- Починаючи з цього року, Казимир Малевич експонує свої твори на виставках німецької групи «Синій вершник».
- Виникло футуристичне літературно-художнє угруповання «Гілея», членами якого стали В. Хлебніков, Д. Бурлюк, О. Гуро, В. Каменський, В. Маяковський, О. Кручоних та ін.
- У Санкт-Петербурзі на першій виставці «Спілки молоді» серед інших брали участь брати Бурлюки, О. Екстер та ін.
- Олександр Архипенко широко виставляється в Парижі у Салоні незалежних митців разом з О. Екстер, К. Малевичем, П. Пікассо та ін.
- З'являються перші абстрактні твори В. Кандинського.
- У Паризькому салоні засуджуються картини Анрі Матісса «Танець II» та «Музика». У цих картинах художник відображає власну концепцію послідовного декоративізму — із застосуванням багатого візуального поля кольору.
- Побачив світ літературно-мистецький місячник «Українська хата» за редакцією Павла Богацького.

#### 1911

- У Києві зорганізовується I Всеукраїнська виставка.
- У Москві відбулася перша виставка «Бубнового валета». Серед учасників: брати Бурлюки, Н. Гончарова, В. Кандинський, О. Екстер, К. Малевич, П. Кончаловський, А. Купрін, М. Ларіонов, І. Машков, О. Моргунов, Р. Фальк, О. Явленський. На виставці стався розкол, у результаті чого були пізніше створені товариство «Бубновий валет» і група «Віслючий хвіст» (М. Ларіонов, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Татлін, О. Моргунов та ін.).
- У Кракові відбулася перша персональна виставка (понад 100 творів) Олекси Новаківського.
- Серед учасників другої виставки «Спілки молоді» — К. Малевич і В. Татлін.
- На запрошення колекціонера С. Щукіна Москву відвідав А. Матісс.
- у Санкт-Петербурзі в Імператорській академії мистецтв відбувся Всеросійський з'їзд художників, на якому В. Кандинський виголосив доповідь «Про духовне в мистецтві».
- Пабло Пікассо трансформує стиль примітивізму і разом з Жоржем Браком розвиває аналітичний кубізм.
- Виникнення експресіонізму. Яскравими представниками цього напрямку були Василь Кандинський, Оскар Кокошка, Макс Бекман.

#### 1912

- М. Ларіонов і Н. Гончарова організували у Москві виставку «Віслючий хвіст», відмежувавшись таким чином від консервативного, на їхню думку, «Бубнового валета». На цій виставці показували свої твори К. Малевич та В. Татлін.
- У Москві на виставці «Бубнового валета» експонувалися твори Д. Бурлюка, В. Кандинського, П. Філонова, О. Екстер, Р. Делоне, Ф. Леже, А. Матісса, П. Пікассо та ін.
- У Москві у Великій аудиторії Політехнічного музею відбувся перший публічний диспут «Бубнового валета», на якому стався конфлікт М. Ларіонова з Об'єднанням.
- У Мюнхені відбулася друга виставка «Синій вершник» за участю К. Малевича, М. Ларіонова, Н. Гончарової.
- 11 березня — 8 квітня — на московській виставці «Віслючий хвіст» (К. Малевич, В. Татлін, М. Ларіонов, Н. Гончарова та ін.) брала участь група «Спілка молоді» (О. Розанова, П. Філонов та ін.).
- У Парижі відбулася перша виставка художників-футуристів, твори яких вразили весь світ (серед них Балла, Боччони, Руссола, Карра, Северіні).

#### 1913

- Початок творення артефактів образотворчого футуризму — кубофутуристична монументалістика О. Архипенка, кубофутуристичний живопис О. Богомазова, О. Екстер, ранні роботи М. Бойчука.
- Вихід «Сяйва» — першого українського художнього журналу, зініційованого режисером Василем Михаєвим (Василь Василько) та молодим художником Павлом Комендантом. Редактор-видавець Олександр Корольчук (актор).
- Грудень — організація Другої виставки київських художників, де експонувалося близько 300 творів тогочасних відомих митців.
- Побачили світ літературно-науковий артистичний місячник «Дзвін» (редактори Л. Юркевич і В. Винниченко) та «Вісник культури і життя» (за редактуванням Гната Хоткевича), які проіснували до 1914 р.
- У Нью-Йорку виставляються перші реді-мейди Марселя Дюшана.
- Побачила світ книга М. Ларіонова «Лучизм» (Москва).
- Надруковано книжку О. Кручоних «Возропщем» з малюнками К. Малевича і О. Розанової.
- У селищі Уускіркко (Фінляндія) К. Малевич, М. Матюшин, О. Кручоних провели Перший Всеросійський з'їзд футуристів.
- Російською мовою вийшла книга А. Глеза і Ж. Метценже «О кубизме».

#### 1914

- Польські та українські мистецькі сили влаштовують у Києві постійно діючий польський Салон, куди запрошують до участі українських митців М. Бурачека та В. Кричевського.
- Засновано Харківську художню гільдію, що являла собою розгалужену мережу майстерень.
- До Росії приїхав Ф.-Т. Марінетті і виступив з лекціями про футуризм.
- 8 лютого — епатажна прогулянка К. Малевича і О. Моргунова з дерев'яними ложками в петлицях Кузнецьким мостом у Москві.
- Із Московського училища живопису, скульптури й архітектури (МУЖВЗ) було виключено Д. Бурлюка і В. Маяковського. Приводом стало скандальне турне футуристів В. Маяковського, Д. Бурлюка і В. Каменського містами Росії наприкінці 1913 — на початку 1914 року.
- Володимир Татлін розвиває конструктивізм.
- Марсель Дюшан пропонує свої твори як трансформацію кубізму і як розрив з ним.
- Виникнення кубофутуристичного об'єднання «Кільце» (О. Екстер, О. Богомазов).
- Олександр Богомазов пише трактат «Живопис та Елементи», у якому розбирає взаємодію Об'єкта, Художника, Картини, Глядача і теоретично обґрунтовує пошуки художнього авангарду.

## 1915

- Відкриття VII виставки київських художників (учасники А. Маневич, М. Козяк, Є. Вжещ, В. Кричевський, М. Бурачек, П. Левченко, П. Холодний, І. Северін; загалом 259 творів).
- Виникнення літературно-мистецького творчого гуртка «Гурток дев'яти» у складі Г. Нарбути, Ю. Михайліва, П. Тичини, М. Семенка, О. Чайківського, Л. Курбаса, П. Козицького, М. Бурачека. Гурток проіснував до 1917 р.
- Казимир Малевич створює безпредметну картину «Чорний квадрат».
- У Петрограді відбулася перша футуристична виставка картин «Трамвай В», на якій експонувалися найбільш радикальні твори В. Татліна («контррельєфи»), К. Малевича («алогізм») та інших художників-новаторів.
- У Москві відбулася виставка живопису художників авангардних напрямів «1915 рік». Серед інших у ній узяли участь брати Бурлюки, В. Кандинський, К. Малевич, В. Татлін, М. Шагал.
- У Петрограді відбулася остання футуристична виставка картин «0,10». До її відкриття було випущено листівку з деклараціями К. Малевича, І. Ключа, М. Менькова і маніфест І. Пуні та К. Богуславської. На виставці Малевич уперше показав супрематичні (безпредметні) картини. До виставки було видано брошуру К. Малевича «От кубизма к супрематизму: Новый живописный реализм».

## 1916

- У Москві відбулася футуристична виставка картин «Магазин», що її організували В. Татлін і О. Родченко, де спільно з відомими майстрами брали участь молоді художники.
- На Шостій виставці «Бубнового валета» в Москві К. Малевич уперше виставив супрематичні картини.
- У Цюріху започатковується міжнародний рух ДАДА як реакція на катастрофу Першої світової війни.

## 1917

- У Нью-Йорку під псевдонімом «Р. Мутт» Марсель Дюшан виставив свій реді-мейд «Фонтан».
- Утворення Української Народної Республіки.
- Літо — українська інтелігенція засновує Український національний театр. Ініціативна група: В. Винниченко, Л. Курбас, І. Мар'яненко, Л. Старицька-Черняхівська, Олександр Олесь, М. Вороний, І. Стешенко, С. Єфремов, Д. Антонович, М. Біляшівський, М. Бурачек.
- 5 грудня — за ініціативи голови Центральної Ради М. Грушевського відкрито Українську державну академію мистецтв, першим ректором якої став Федір Кричевський, професорами М. Бойчук, В. та Ф. Кричевські, О. Мурашко, Г. Нарбут, М. Бурачек, А. Маневич. Академія, ініціаторами створення якої були Д. Антонович, М. Біляшівський, Г. Павлуцький, стала передумовою організації художньої освіти в Україні. 1922 року Академію реформовано на Інститут пластичних мистецтв, 1924-го — на Київський художній інститут. 17 грудня 1992 р. закладові повернуто первісну назву — Українська академія мистецтв, 17 березня 1998 р. вона стала Академією образотворчого мистецтва і архітектури, 11 вересня 2000 р. їй надано статус Національної.
- У Москві відбулася остання виставка «Бубнового валета».
- Після дворічних пошуків Піт Мондріан започатковує абстракцію, ідеї якої відображаються в «Де Штилі» — журналі, присвяченому проблемам абстракції в живопису та архітектурі.

## 1918

- 9 січня — IV Універсалом Центральна Рада проголосила повну незалежність Української Народної Республіки і відокремлення її від Росії.
- 26 січня — до Києва вдерлися озброєні більшовицькі загони М. Муравйова, щоб «знищити у Києві усіх офіцерів та юнкерів, гайдамаків, монархістів і усіх ворогів революції, послити канонаду й громити нещадно місто».

- 29 січня — битва під Крутами між 4-тисячною більшовицькою армією М. Муравйова та 300 національно свідомими київськими студентами (всі юнаки загинули у нерівній борні).
- 1 березня — до Києва повернулася Центральна Рада, відновлено Українську Народну Республіку.
- Квітень — виставка Київського товариства художників, де експонувалися твори понад 30 художників.
- 14 листопада — гетьман П. Скоропадський затвердив законопроект, згідно з яким відбулося офіційне відкриття Української академії наук, яка на початку складалася з трьох наукових відділів — історико-філологічного, фізико-математичного та соціальних наук; мала 15 комісій і наукову бібліотеку. Першим її президентом обрано В. Вернадського, неодмінним секретарем А. Кримського. Першими академіками призначено істориків Д. Багалія та О. Левицького, економістів М. Туган-Барановського та В. Косинського, сходознавців А. Кримського та М. Петрова, лінгвістів С. Смаль-Стоцького, геологів В. Вернадського та П. Тутковського, біолога М. Кащенко, механіка С. Тимошенка, правознавця Ф. Тарановського. Згодом президентами Академії обиралися М. Василенко (1921—1922), О. Левицький (1922), В. Липський (1922—1928), Д. Заболотний (1928—1929), О. Богомолець (1930—1946), О. Палладін (1946—1962), Б. Патон (з 1962).
- У Москві вийшов єдиний номер «Газети футуристов» за редакцією В. Маяковського, Д. Бурлюка і В. Каменського, у якому опубліковано колективну декларацію «Декрет № 1 про демократизацію мистецтва» та «Маніфест Летючої Федерації Футуристів». Газету розклеювали на вулицях як афішу.
- У Москві на I Всеросійській конференції Пролеткультів прийнято резолюцію про необхідність нового класового мистецтва, прийнято постанову про впровадження державної монополії на організацію художніх виставок.
- Побачила світ книжка Ф.-Т. Марінетті «Футуризм» російською мовою.
- Товариство діячів мистецтв влаштувало в Києві виставку художньо-прикладних малюнків Є. Прибильської та Г. Собачко-Шостак, на якій О. Екстер виголосила промову.
- У Харкові відбувається виставка авангардистів «Союз семи», роботи художників були представлені у каталозі «Сім плюс три».
- Перший український з'їзд художників у Києві (учасники О. Богомазов, О. Мурашко, К. Трохименко, К. Піскорський та ін.)
- З 1918 до 1920 рр. Д. Бурлюк разом з В. Пальмовим через Сибір поїхав на Далекий Схід і влаштував виставку творів у Японії.

## 1919

- У Харкові Василь Єрмилов та Бернард Кратко створили Учбово-виробничі майстерні, близькі за духом ВХУТЕМАСу та Баухаузу. Художники цієї нової школи були покликані матеріалізувати мрії авангардистів про життєбудівну місію мистецтва.
- У Москві відбулася X Державна виставка «Безпредметна творчість і супрематизм», на якій К. Малевич показав картини «білого супрематизму».
- Майстерня М. Бойчука оформила Київський оперний театр до Першого з'їзду повітових виконавчих комітетів, що там відбувався. Ззовні та зсередини будівлю прикрашали великі панно, написані на цитах. Згодом учні Бойчука виконали розписи червоноармійських Луцьких казарм у Києві.
- К. Малевич переїхав до Вітебська, де став керівником майстерні у Народній художній школі, яку очолював Марк Шагал.
- Перша персональна виставка в Парижі Пабло Пікассо.
- Створення Баухаузу німецьким архітектором В. Гропіусом у м. Ваймар (Німеччина).



## 1920

- Відкрито Київський художній інститут, де викладали Д. Антонович, М. Біляшівський, Г. Павлуцький, М. Прахов, Ф. Ернст, І. Врона (ректор інституту), С. Гіляров (викладав історію західноєвропейського мистецтва), П. Кульженко (історія українського та російського мистецтва), П. Попов (історія гравюри і книгодрукування), М. Макаренко (історія українського мистецтва), Є. Перлін (теорія мистецтва).
- Панфутуристи згурпувалися навколо часопису «Нова генерація» та письменника Михайла Семенка, який увів у мистецтво поезомалярство.
- У Вітебській художній школі почало діяти об'єднання «Уновіс» (Утвердителі нового искусства), що його створив К. Малевич.
- У Москві відкрилася XVI Державна виставка «Казимир Малевич: Його шлях від імпресіонізму до супрематизму».
- При ІЗО Наркомпросу в Москві організовано Інститут художньої культури (ИНХУК), членами якого стали В. Кандинський, А. Родченко, Л. Лисицький, К. Малевич, Л. Попова, В. Степанова, В. Татлін та ін.
- Модель пам'ятника III Інтернаціоналу В. Татліна демонструється в Петрограді, наприкінці року перевезено до Москви.

## 1921

- У Москві відкрилася виставка безпредметного живопису «5 x 5 = 25». Учасники: Олександра Екстер, Олександр Веснін, Любов Попова, Олександр Родченко, Варвара Степанова.
- На звітній Академічній виставці студенти майстерні М. Бойчука продемонстрували високий рівень підготовки, художник Ніссон Шифрін зазначив, що Бойчук, пов'язуючи сучасність з майстрами давніх культур, навчає своїх учнів найголовнішого — художнього мислення.
- В. Кандинський поїхав до Берліна «для встановлення зв'язку і постійних відносин з установами і особами художнього значення».
- На Ризькій конференції стався розподіл України: Західна Україна (Галичина і Волинь) відійшла до Польщі, Буковина — до Румунії, Закарпаття до Чехословаччини, на Східній Україні утворилася Українська Радянська Соціалістична Республіка.
- О. Архипенко відкриває в Берліні власну школу-студію.

## 1922

- Українська Радянська Соціалістична Республіка стала частиною СРСР.
- Вийшли в світ по одному випуску мистецькі журнали «Семафор у майбутнє» (виражав прагнення орієнтуватися на зв'язки з такими західними напрямками, як дадаїзм, футуризм, конструктивізм) та «Катафалк мистецтва» (проголошував заперечення старого мистецтва як деструктивного), які редагував поет-футурист М. Семенко з допомогою М. Ірчана, О. Слісаренка, М. Терещенка, Гео Шкурупія, Ю. Шполи.
- Січень — у Львові побачив світ перший номер літературно-мистецького часопису Галичини «Митуса», ілюстрував журнал Павло Ковжун, видавцем і відповідальним редактором був Володимир Щуровський. Автори знайомили читачів з модерними явищами у малярстві, скульптурі, літературі, музиці.
- Кінець травня — початок червня — К. Малевич разом з учнями переїхав із Вітебська до Петрограда.
- Створено всеукраїнську організацію Пролеткульту, який на офіційному рівні спочатку підтримував авангард.
- За ініціативою художника П. Холодного та мистецтвознавця М. Голубця створено Гурток діячів українського мистецтва (ГДУМ, проіснував до 1931 р.).
- Ганс Прінцхорн видає «Мистецьку ментальність», де досліджує мистецтво психічно хворих, що знайшло подальше відображення в роботах Пауля Клеє та Макса Ернста.
- В Одесі засновано Художнє товариство імені К. К. Костанді.

## 1923

- Засновано мистецьку школу художника О. Новаківського (Львів), що стала відомим осередком малярської культури у Західній Україні і в якій вчилася плеяда відомих митців, зокрема С. Гординський, Е. Козак (Еко), М. Левицький, М. Драган, Л. Перфецький, Р. Сельський, С. Зарицька-Омельченко, С. Луцик, С. Гебус-Баранецька, М. Мороз та ін.
- Найбільш впливова школа сучасного мистецтва і дизайну в ХХ ст. — Баухауз — влаштовує першу виставку у Веймарі (Німеччина).

## 1924

- У Празі створено Українську студію пластичних мистецтв, що збрала істориків мистецтва та художників, які працювали у жанрах кубізму і абстракціонізму.
- Вересень-жовтень — у Ленінграді на базі МХК організовано Інститут художньої культури (Инхук). Його директором став К. Малевич.
- Андре Бретон видає перший випуск «Революції сюрреалізму», де розвиває поняття сюрреалістичної естетики.
- О. Екстер взяла участь у XIV Венеційській бієнале.

## 1925

- Виникли об'єднання АРМУ (Асоціація революційних митців України) та АХЧУ (Асоціація художників Червоної України).
- 18 червня — прийнято резолюцію ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури», де фактично вперше ще опосередковано проголошувалося створення єдиного творчого методу — соціалістичного реалізму, зазначалося, що партія виступає за постійний зв'язок митця з життям, із сучасністю, подавалися керівні вказівки, наприклад щодо єдності змісту і форми, вірності кращим традиціям минулого.

- Куратор Густав Ф. Гартлауб організовує першу виставку «Нового живопису» — «нового магічного реалізму», що відображає завершення експресіонізму та практики ДАДА у Німеччині.

## 1926

- У Харкові письменник і критик В. Поліщук створив літературно-художню асоціацію «Авангард», до якої увійшли художники В. Єрмилов, Г. Цапок, письменники О. Левада, Л. Чернов (Малошийченко), Р. Трояндер, В. Ярина.
- Лесь Курбас перевів свій театр «Березіль» з Києва до Харкова, шукаючи аудиторії, більш сприятливої для художніх експериментів.

## 1927

- Створено ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України).
- Навесні — відкрилася Перша Всеукраїнська виставка АРМУ, яка представила мистецькі надбання пореволюційного десятиліття і започаткувала виставкову діяльність в Україні.
- 1 листопада — в Ленінграді у Державному російському музеї відкрилася «Виставка новітніх течій у мистецтві» (твори 1910–1920-х із зібрання музею). Серед учасників також: Д. Бурлюк, В. Татлін, В. Кандинський.
- У Харкові виникло об'єднання «Нова генерація» з однойменним журналом, натхненником і теоретиком якого був поет-футурист Михайль Семенко. Із журналом пов'язували свою діяльність письменники О. Влизько, О. Полторацький, Л. Скрипник, Л. Френзель, Гео Шкурупій, фотограф Д. Сотник, художники В. Мелер, В. Пальмов, А. Петрицький. Тут друкувалися статті К. Малевича з питань теорії і практики французького кубізму, італійського футуризму, присвячені творчості П. Сезанна, Ж. Брака, власним дослідженням супрематизму.
- Виходили мистецькі щотижневі часописи — «Нове мистецтво» (1925–1928), «Радянське мистецтво» (1928–1932), «Мистецька трибуна» (1928–1931). Щомісячні літературно-мистецькі журнали — «Критика», «Червоний шлях», «Гарт» (Харків), «Життя і революція» (Київ), тижневики «Всесвіт» (Харків), «Глобус» (Київ), «Шквал» (Одеса).
- 1927–1928 — створено найвище досягнення школи М. Бойчука — ансамбль фресок на

Хаджибеевському лимані поблизу Одеси. Подібного новітнього цілісного ансамблю не було на той час ані в Росії, ані в Європі. Його аналоги можна знайти лише серед монументального живопису Мексики.

- А. Ерделі заснував разом із Й. Бокшаєм Ужгородську художню школу.

#### 1928

- 13 квітня — опубліковано урядову Постанову «Про організацію особливого органу для здійснення ідеологічного і організаційного керівництва в галузі літератури і мистецтва».
- Жовтень — Москву відвідав французький архітектор Ле Корбюз'є (Ш.-Е. Жаннере).
- Розпочалися гоніння на школу М. Бойчука та його педагогічної системи. Дискусію інспірував В. Чаговець на сторінках газет «Пролетарська правда» і «Вечерний Киев», згодом втрутилася і редакція «Нової генерації». Оригінальна художньо-образна система бойчукістів привернула увагу на виставках у Флоренції та Брюсселі (1927), Венеції (1928, 1930), Амстердамі (1928).
- Ф. Кричевський, М. Бойчук, К. Гвоздик, К. Єлева, В. Пальмов, В. Седляр, О. Таран, І. Хворостецький, М. Шаронов брали участь у XVI Венеційській бієнале. Місцева критика назвала художника К. Гвоздику українським Гогеном.

#### 1929

- Вересень — арешт визначних діячів української науки, культури й УАПЦ за «належність» до вигаданих ОДПУ Спілки Визволення України (СВУ), яку буцімто очолив С. Єфремов, та Спілки Української Молоді (СУМ).
- 1 листопада — у Державній Третьяковській галереї відкрилася персональна виставка К. Малевича, що експонувалася пізніше (1930 р.) у Києві у зміненому вигляді.
- Побачив світ «Жовтневий збірник панфутуристів», де проголошувалися ідеї та тенденції українського авангарду.
- Почалися нечувані репресії, якими кремлівська влада відреагувала на незалежницькі настрої української інтелігенції. Почався широкомасштабний наступ на українську інтелігенцію і селянство.
- 1929—1930 — перша фаза колективізації й «розкуркулення» в Україні. Виселення сотень тисяч українських заможних селян до Сибіру та на Далекий Схід.
- Німецький робітничий союз у Штутгарті організував виставку «Кіно та фото», що відобразила зростаючу роль фотографії у ХХ столітті.
- Виникнення мистецького угруповання «Артес».
- Київська група АХЧУ на чолі з Ф. Кричевським у повному складі вийшла з асоціації і заснувала «Українське мистецьке об'єднання» (УМО).
- Демонстрація класичного сюрреалістичного фільму «Андалузський пес» (автори Сальвадор Далі і Луїс Бунюель).

#### 1930

- 28—29 січня — Надзвичайний Церковний Собор у Києві ліквідував УАПЦ і Всеукраїнську Православну Церковну Раду (ВПЦР). Арешт митрополита М. Борецького та інших церковних діячів.
- Помер від сухот О. Богомазов.
- 9 березня — 19 квітня — у Харкові відбувся судовий процес над 45-ма діячами української науки, літератури, культури, УАПЦ за належність до міфічної Спілки визволення України (СВУ).
- Вересень—листопад — К. Малевич зазнає у тюрмах тортур.
- Вересень—листопад — «пацифікація» (жорстокі репресивні акції за наказом Ю. Пілсудського проти українського населення та провідних діячів українського політичного і культурного життя) в Галичині. Нищення українських культурних установ, кооперативів, масові арешти.
- О. Богомазов, О. Довгань, В. Касіян, І. Падалка, А. Петрицький, В. Седляр взяли участь у XVII Венеційській бієнале.

#### 1931

- Лютий — депортація М. Грушевського до Москви.
- Створено Асоціацію незалежних українських митців (АНУМ, проіснувала до 1939 р.) за ініціативою художників М. Осінчука, Я. Музики, П. Ковжуна, С. Гординського. Було організовано 12 виставок, здійснено видання журналу «Мистецтво», нарисів: Ковжун П. «Олекса Грищенко», Січинський В. «Михайло Андрієнко», Голубець М. «Олена Кульчицька», Сильванський С. «Екслібриси Олени Сахновської», а також збірника «Екслібрис».
- Альберто Джакометті, Сальвадор Далі, Андре Бретон видають твір «Об'єкти символічного призначення», де проголошується естетика фетишизму і фантазії під час створення об'єктів реальності.
- Адальберт Ерделі заснував у Підкарпатській Русі Товариство діячів образотворчих мистецтв.

#### 1932

- 5 квітня — у московському Клубі письменників уперше експоновано «Літатлін» (апарат для індивідуальних польотів людини у повітрі) В. Татліна.
- 23 квітня — прийнято Постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка ліквідувала всі літературні і художні об'єднання. Визначення єдиного творчого методу радянського мистецтва — соціалістичного реалізму.
- У Львові відбулася виставка угруповання «Нова генерація» під гаслом «На здобуття сучасності».
- 15 травня — у Державному музеї образотворчих мистецтв у Москві відкрилася персональна виставка В. Татліна (єдина прижиттєва).
- Кінець 1932 — весна 1933 — організація більшовицьким режимом штучного голодомору в Україні, унаслідок якого загинуло 8 млн українських селян.
- У XVIII Венеційській бієнале взяли участь українські митці Б. Бланк, В. Касіян, І. Падалка, М. Фрадкін.
- У Харківському науково-дослідному інституті Т. Шевченка вперше відкрито галерею малярських творів автора «Кобзаря».

#### 1933

- Квітень — вийшов перший номер журналу «Мистецтво», орган Спілки радянських художників і скульпторів.
- 13 травня — самогубство М. Хвильового як протест проти погрому більшовицьким керівництвом української культури.
- 7 липня — самогубство М. Скрипника.
- 22 листопада — Постанова ЦК КП(б)У про припинення українізації.
- Побачила світ книжка О. Бескіна «Формалізм у живопису», що зіграла помітну роль у розгромі лівого мистецтва.
- Скандальні виступи з портретом Леніна Дієго Рів'єри на фресці в Рокфеллер-центрі (мексиканські фрескарі виставляють фрески на політичну тематику в різноманітних місцевостях Америки, тим самим створюючи прецедент для політичного авангардного мистецтва в США).

#### 1934

- Серпень—вересень — у Москві відбувся Перший Всесоюзний з'їзд радянських письменників, після якого в широкий обіг увійшли поняття соцреалізму, партійності, народності. Від імені ЦК ВКП(б) на з'їзді виступив А. Жданов з доповіддю «Радянська література — найбільш ідейна, найбільш передова література в світі», де дав визначення методу «соціалістичного реалізму».
- У XIX Венеційській бієнале взяли участь В. Касіян, О. Шовкуненко.
- 13—15 грудня — у зв'язку з убивством С. Кірова засуджено до розстрілу діячів української культури, серед яких — письменники Г. Косинка, К. Буревій, Д. Фальківський, О. Влизько, І. Крушельницький та ін.
- 1934—1941 — знищення архітектурно-культурних пам'яток у різних містах України, арешт і страта 80% української інтелігенції.

### 1935

- 24 березня — урочисте відкриття пам'ятника Т. Шевченку в Харкові. Переможцями конкурсу (1930—1933) стали скульптор М. Манізер та архітектор Й. Лангбард. Для різних скульптурних персонажів позували визначні українські актори Н. Ужвій, А. Бучма, І. Мар'яненко, О. Сердюк.
- 15 травня — у Ленінграді помер К. Малевич.

### 1936

- Січень — у «Правді» опубліковано редакційну статтю «Сумбур замість музики» (стосовно творів Д. Шостаковича), що поклала початок виступам у друці проти формалізму у літературі, образотворчому мистецтві, архітектурі, кінематографі, музиці.
- 20 лютого — у газеті «Правда» опубліковано редакційну статтю «Какофонія в архітектурі».
- 1 березня — у газеті «Правда» опубліковано редакційну статтю «Про художників-мазіїв».
- Жовтень — 1938, листопад — чергова чистка КП(б)У і масовий терор в Україні (так звана «єжовщина»).
- 5 грудня — прийнято нову Конституцію СРСР (так звана «сталінська»; діяла до 1977 р.).

### 1937

- Відбуваються європейські змагання у національних павільйонах мистецтв, торгівлі і пропаганди на Міжнародній виставці у Парижі, тоді як нацисти відкривають виставку «Дегенеративне мистецтво»; різнопланове визнання сучасного мистецтва у Мюнхені.
- Відкрилася Всесвітня виставка в Парижі. Павільйон СРСР виконано за проектом архітектора Б. Йофана. Вивершує його скульптура «Робітник і колгоспниця» — роботи В. Мухіної.
- Жовтень — заснування Спілки радянських художників СРСР.
- У Києві в Республіканському музеї народного мистецтва відкрилася Ювілейна виставка художників УРСР (1917—1937) «Квітуха соціалістична Україна».
- Масовий розстріл ув'язнених на Соловках українських письменників та інших діячів української культури (до 20-річчя жовтневого перевороту).
- Заарештовано (1936 р.) і страчено М. Бойчука з дружиною та багатьох його послідовників, інших відправлено до таборів.
- Наум Габо, Бен Ніколсон і Леслі Мартін (Лондон) видають твір «Колообіг», затверджуючи тим самим геометричну абстракцію.

### 1938

- 25 травня — по всій країні відбувається святкування 750-річчя пам'ятки давньоруської літератури «Слово про похід Ігорів».
- Сформовано Спілку радянських художників України (до якої згодом увійшли і скульптори), яка взяла на себе організаційну і творчу функцію колишніх творчих об'єднань, а також уніфікацію художньої творчості.

### 1939

- Видання М. Бурачеком монографії «Великий народний художник», присвяченої творчості Т. Шевченка.
- 13 серпня — на місці висадженого в повітря храму Христа Спасителя в Москві почалося будівництво Палацу Рад.
- 1 вересня — початок Другої світової війни. Окупація Польщі німецькими військами. Радянська армія займає території Західної України і Західної Білорусії, що входили до складу Польщі.

### 1941

- 22 червня — початок Великої Вітчизняної війни.
- 24 червня — організовано «Вікна ТАРС». У них брала участь бригада художників (О. Герасимов, Кукринікси, М. Черемних та ін.), поетів (Д. Бєдний, С. Маршак, К. Симонов).
- Кінець липня — серпень — знищення більшовиками під час відступу радянських військ до 15 тис. українських політичних в'язнів, що перебували у в'язницях Львова, Золочева, Дубна,

- Рівного, Луцька, Києва, Харкова та інших міст. Розстріл у Києві агентами НКВС групи видатних діячів української культури, серед яких — українська письменниця й громадська діячка Людмила Старицька-Черняхівська, оперний співак М. Донець та ін. Депортація відомих українських діячів у віддалені райони СРСР, під час якої багато з них загинуло або були знищені НКВС (В. Свідзінський, І. Юхименко, А. Кримський, К. Студинський, П. Франко та ін.).
- 3 грудня — у блокадному Ленінграді помер художник П. Філонов.
- У Львові виникла Спілка українських образотворчих митців. До управи увійшли І. Луцик та Е. Козак, відповідальні секретарі — С. Гординський, М. Дмитренко. До складу увійшло понад 400 українських художників.
- Грудень — арешт і розстріл (у лютому 1942) в Києві німецькими фашистами групи українських націоналістів, у тому числі поетеси Олени Теліги.

### 1942

- 2 лютого — у блокадному Ленінграді в тюрмі помер поет Данііл Хармс (Ювачов).
- 9 травня — видано наказ Наркомпросу РСФСР «Про облік руйнувань, нанесених німецькими окупантами музеям і пам'ятникам революції, історії і культури».

### 1943

- У Львові починає працювати Академія мистецтв — Вищі образотворчі студії.
- У Державній Третьяковській галереї відбулася Всесоюзна художня виставка «Героїчний фронт і тил».

### 1944

- Вересень — Комітетом у справах мистецтв створено Комісію з мистецтвознавців і художніх діячів для визначення шкоди, завданої фашистськими загарбниками художнім музеям.
- 31 січня — на засіданні Політбюро ВКП(б) Сталін критикував О. Довженка «з класових і марксистсько-ленінських позицій».
- Помирає Піт Мондріан, залишивши недокінченою роботу «Віктор Бугі-Вугі», де відображено його концепцію живопису як деструктивного заняття.
- Представники «Старих майстрів» сучасного мистецтва Матісс, Пікассо, Брак і Боннард відмовилися на знак протесту залишити окуповану Францію. Досліджуючи рух за свободу, вони упродовж років війни розвивали стиль, кидаючи виклик новій генерації митців.

### 1945

- 8 травня — підписано Акт про беззастережну капітуляцію Німеччини.
- 18 квітня — Постановою РНК СРСР засновано Академію архітектури УРСР на базі Української філії Академії архітектури СРСР (президент В. Заболотний), в системі якої діяли Інститут художньої промисловості з експериментальними майстернями (очолювала Н. Манучарова) та Інститут монументального живопису й скульптури з творчими майстернями.
- Почалися роботи (які здійснювалися до 1955 р.) з реставрації картин із колекції Дрезденської галереї.

### 1946

- 24 серпня — постанова Пленуму ЦК КП(б)У «Про перекручення і помилки у висвітленні історії української літератури у “Нарисі історії української літератури”», різка критика часописів «Вітчизна» і «Перець» (ця постанова була згодом підтверджена XVI з'їздом КП(б)У 25—26 січня 1949 р.).
- Жан Дюбюффе започатковує у післявоєнному французькому мистецтві новий есхатологічний напрям, названий пізніше «інформель».

### 1948

- 3 березня — призначення Л. Кагановича першим секретарем ЦК КП(б)У і нова «чистка» серед українських культурних діячів, звинувачених в «українському буржуазному націоналізмі».

1949

- Початок боротьби в СРСР з космополітизмом.
- Роботи Джексона Поллока (за опитуванням, здійсненим часописом «Лайф») стають символом найбільш передового мистецтва.

1950

- Закрито Камерний театр О. Таїрова (формально переформований у Московський драматичний театр ім. О. Пушкіна).

1951

- 2 липня — у газеті «Правда» надруковано редакційну статтю «Проти ідеологічних ухилів в українській літературі» (про боротьбу з націоналістичними тенденціями у літературі, різка критика вірша В. Сосюри «Любіть Україну» та лібрето опери «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука і В. Василевської).

1952

- Лютий — у Державному російському музеї відкрилася виставка, присвячена 100-річчю від дня смерті М. Гоголя, що широко відзначалося по всій країні. Виставлено твори образотворчого мистецтва з початку XIX ст. і до радянського періоду.
- 15 квітня — широко відзначається 500-річчя з дня народження Леонардо да Вінчі.
- Травень — у Нью-Йорку створено «Об'єднання митців українців в Америці» (ОМУА, проіснувало до 1995 р.).
- У Венесуелі помер В. Кричевський.
- Виникнення хепенінгу (Д. Кейдж, Р. Раушенберг, М. Каннінгем).

1953

- 5 березня — помер Й. Сталін та композитор С. Прокоф'єв.
- 31 травня — у Москві помер В. Татлін.
- 3—7 вересня — Пленум ЦК КПРС обрав М. Хрущова Першим секретарем ЦК.
- композитор Джон Кейдж разом з Робертом Раушенбергом створює «Відбиток шини», показовий відбиток, який розглядався як зброя проти експресивної оцінки у творчості Р. Раушенберга, Елсворта Келлі і Сі Твомблі.

1954

- 20 грудня — об'єднання українських письменників «Слово» надіслало до Москви Другому Всесоюзному з'їзду письменників телеграму з даними щодо фізично знищених владою письменників.

1955

- 4 листопада — Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про усунення надмірностей в проектуванні і будівництві».
- Відбулася перша виставка Документа у місті Кассель.

1956

- 25 лютого — на закритому засіданні XX з'їзду КПРС М. Хрущов виступив з доповіддю, присвяченій розвінчуванню культу особи Сталіна.
- 3 26 жовтня — виставка творів П. Пікассо у Державному музеї образотворчого мистецтва ім. О. Пушкіна.
- 30 жовтня — СРСР спрямовує в Угорщину війська для придушення демократичного повстання.
- Створюється «Ліанозовська група», що зіграла важливу роль у формуванні «неофіційного мистецтва».
- Академію архітектури УРСР реорганізовано в Академію будівництва та архітектури УРСР з підрозділом, що досліджував історію українського мистецтва. Саме тут було підготовлено до друку удостоєне згодом Державної премії УРСР в галузі науки і техніки «Історію укра-

їнського мистецтва» у 6 томах (7 книгах), до видання якої були причетні В. Заболотний та М. Рильський.

- Лондонська виставка «Це і є завтра» стала кульмінаційною у післявоєнних пошуках відносин між мистецтвом, наукою, технологіями, дизайном і популярною культурою, взятою на себе Незалежною групою вихідців з британського поп-арту.

1957

- 28 лютого — 8 березня — відбувся Перший Всесоюзний з'їзд радянських художників.
- 1957—1961 — посилено антирелігійні акції в УРСР, ліквідовано майже половину церковно-релігійних установ (парафій, монастирів, семінарій).

1959

- Літо — на Національній виставці США вперше у СРСР демонструвалися роботи Дж. Поллока, М. Ротко, А. Колдера, А. Горкі, Дж. О'Кіффа, В. де Кунінга, І. Танги, Е. Хоппера.
- Письменник Віктор Некрасов виступив у «Литературній газеті» із закликом не допустити знущання над пам'яттю жертв у Бабиному Яру і побудувати пам'ятник загиблим. Це була відповідь на пропозицію засипати Бабин Яр, де розстріляно 100 тис. людей різних національностей, переважно євреїв, і побудувати там стадіон і парк з атракціонами.
- Наприкінці 1959 — на початку 1960 — в Києві організовано Клуб творчої молоді (КТМ) під головуванням Леся Танюка, активним членом була Алла Горська. Через переслідування влади Клуб припинив свою діяльність 1964 р.
- У Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку демонструється «Новий образ людини», де відображено політику Холодної війни (Альберто Джакометті, Жан Дюбуффе, Френсіс Бекон, Вілем де Кунінг).
- «Спостереження» Річарда Ейвдона і «Американці» Роберта Франка розвивають діалектичні параметри нью-йоркської школи фотографії.

1960

- 20 жовтня — на VI пленумі Спілки художників УРСР прозвучав закид про «естетський характер робіт» деяких художників і про те, що це «зло» з'явилося після сприйняття молоддю західної культури.
- Критик П'єр Рестані (Париж) організовує групу різнопланових митців-новореалістів, на пряму, що переглядає парадигму колажу, монохромності, неоригінальності.
- Рой Ліхтенштейн і Енді Уорхол починають використовувати мультфільми та рекламу як джерело живопису. Зародження поп-арту.

1961

- 4 травня — опубліковано Указ Президії Верховної Ради РРФСР «Про посилення боротьби з особами, що ухиляються від суспільно корисної праці і ведуть антисуспільний паразитичний спосіб життя».

1962

- Листопад — грудень — у Центральному виставковому залі Москви (Манеж) відбувається виставка, присвячена 30-річчю МОСХ. До її складу увійшла експозиція робіт художників Е. Белютіна, а також твори Е. Неизвестного, Ю. Соболева, В. Янкілевського. 1 грудня виставку відвідали представники партії і уряду на чолі з М. Хрущовим. Роботи молодих художників піддано нещадній критиці; з цього часу у засобах масової інформації розпочалася кампанія проти «формалістів», «абстракціоністів» і «псевдоноваторів», що тривала до березня 1963 р.
- Грудень 1962 — січень і березень 1963 — у Москві відбуваються три зустрічі представників партії і уряду з молоддю творчою інтелігенцією. На них виступили М. Хрущов, Є. Євтушенко, Б. Жутовський, Е. Белютін, Е. Неизвестний, Б. Ахмадуліна, І. Еренбург, А. Вознесенський та ін. Прозвучала критика абстрактного живопису як ідеологічної категорії.
- 9 квітня — І. Врона на творчій бесіді з питань образотворчого мистецтва, високо оцінивши держання і сміливість творчої молоді, закликав Спілку художників УРСР всіляко «стимулюва-

- ти і вітати, а не затискувати, гримаючи на художника, залякуючи буржуазними впливами».
- 21 листопада — у доповідній записці ЦК КПУ «Про стан справ у Спілці художників України» повідомлялося про молодих митців Києва, які у своїй творчості «схильні до новаторства, а насправді займаються формотворчістю». Отже, поняття «новатор», «новаторство» в офіційному дискурсі набувало нового, негативного відтінку.
  - 2 грудня — розгром М. Хрущовим виставки в Манежі. Тон дискусій в Україні навколо нонконформістів набув гострого політико-ідеологічного забарвлення, представники консервативних сил у ЦК КПУ і творчих спілках усіяло виявляли незадоволення реформаторськими тенденціями у сфері культури.
  - 17 грудня — зустріч партійного керівництва з творчою інтелігенцією, після чого стався різкий поворот у ставленні до нонконформістської творчої інтелігенції. Значно поменшало літературної й мистецтвознавчої критики на творчість молодих письменників і художників, натомість збільшилася кількість «голосів з народу». Модерністи були звинувачені у різного роду відхиленнях, застосовувалися примітивно-лайливі характеристики. Далекі від мистецтва люди на сторінках преси піддавали нищівній критиці мозаїчне панно ресторану «Хрещатик» художника І. Литовченка, оформлення приміщення автовокзалу в Києві митцями А. Рибачук та В. Мельниченком.
  - Наприкінці року — влада розпочала черговий етап боротьби з формалістами-модерністами, в Україні відбуваються арешти, ув'язнено Івана Світличного.
  - У Західній Німеччині з ініціативи Йозефа Бойса сформувався міжнародний рух авангардизму «Флюксус», який виник ще наприкінці 1950-х у США.
  - У Відні група митців, серед них Гунтер Брус, Отто Муль і Герман Нітш, утворили Віденський акціонізм.
  - Західні німецькі кола, натхненні публікацією Каміли Грей «Великий експеримент: Російське мистецтво 1863—1922», зацікавлюються принципами конструктивізму Володимира Татліна та Олександра Родченка.

#### 1963

- На посаду Першого секретаря ЦК КПУ призначено П. Шелеста; після його зняття з посади 1972 р. почався ідеологічний наступ на українську культуру, мистецтво і мову.
- 8—9 квітня — на республіканській нараді з творчою інтелігенцією у доповіді секретаря ЦК КПУ А. Скаби «світле мистецтво соцреалізму» протиставлялося «брудним прийомам деяких літераторів і митців», новаторство оголошувалося «ідеологічною диверсією», а новатори називалися людьми, що «спотикаються і збиваються з ноги, підсліпкувато споглядають титанічну творчу діяльність нашого суспільства», авторами, які «спираються на ходулі критиканства», «загрузли в трясовині формалізму, бездушних абстракцій».
- Перші перформанси Йозефа Бойса («Жировий стілець»).

#### 1964

- В Україні починає діяти «Самвидав», спочатку тут друкувалися поезії Ліни Костенко, М. Вінграновського, В. Симоненка.
- У ніч з 8 на 9 березня — знищено вітраж «Шевченко: Мати», створений у червоному корпусі Київського університету до 150-річчя ювілею Т. Шевченка. Над ним працювали митці А. Горська, Г. Севрук, О. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Зубченко.
- Аллу Горську виключають із Спілки художників України.
- 24 травня — журнал «Сучасність», що тоді виходив у Мюнхені (Німеччина), оприлюднив замовчувані владою матеріали про пожежу в Київській центральній науковій бібліотеці.
- 14 жовтня — Л. Брежнєв змінює М. Хрущова на посаді Першого секретаря ЦК КПРС.
- Відбулася інсталяція Енді Уорхола «13 найбільш бажаних чоловіків». Фігури щохвилино мінялися на фасаді Державного павільйону на Світовій ярмарці у Нью-Йорку.

#### 1965

- Розглянуто ряд проектів щодо пам'ятника жертв, розстріляних у Бабиному Яру. Серед проектів найграндіознішим за задумом був запропонований скульптором А. Рибачук й архітектором В. Мельниченком під назвою «Коли руїнується світ».
- Серпень—вересень — перша велика хвиля арештів українських митців і мистецтвознавців (Богдан і Михайло Горині, О. Заливаха, С. Караванський, В. Мороз, М. Осадчий та ін.). Опанаса Заливаха засуджено на 5 років і заслано до мордовських таборів.
- Вересень — під час презентації у київському кінотеатрі «Україна» фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» з різкою критикою арештів інтелігенції виступили І. Дзюба, В. Стус, В. Чорновіл. Під їхнім листом підписалося 140 присутніх.
- Грудень — у вигляді листа до ЦК КПУ у «Самвидаві» опубліковано трактат І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?».
- Дональд Джад видає роботу «Специфічні об'єкти»: мінімалізм отримує теоретичне обґрунтування діяльності для головних практиків цього напрямку, Джада і Роберта Моріса.

#### 1966

- Марії Примаченко присуджено Шевченківську премію.
- В Одесі організовано мистецьку виставку нонконформістів «Сичик+Хрущик».
- На V з'їзді Спілки письменників УРСР голова Спілки Олесь Гончар відкрито заявив про природність ситуації, коли в літературі існують різні художні напрями, уподобання і стилі вільні течії. Але це був, по суті, останній вияв вільних дискусій про новаторство.
- Марсель Дюшан створює інсталяцію «Етант Доне» у Філадельфійському музеї мистецтв: відбувається збільшення його впливу на молодих митців, з подальшим розповсюдженням його ідей в Нью-Йорку.
- Виставка робіт О. Богомазова в київському Будинку літераторів.

#### 1967

- Персональні виставки творів В. Татліна відбулися у Державному музеї В. Маяковського у Москві.
- У Лондоні побачила світ книжка Р. Sjeklocha та І. Mead «Unofficial Art in the Soviet Union», де вперше з'явився термін «неофіційне мистецтво».
- У Нью-Йорку помер Д. Бурлюк, прах якого, за його заповітом, був розвіяний за вітром.
- Ініціативна група при Спілці художників України організувала у Жовтневому палаці виставку модерного мистецтва, зібравши по крихтах твори митців, які не корилися офіційним постулатам.

#### 1967—1968

- Бригада у складі А. Горської, В. Зарецького та Б. Плаксія робить інтер'єр та фасади у ресторанах «Полтава» (пізніше перейменовано на «Наталку») та «Вітряк». Це розписи по сухій штукатурці, виконані в дусі Г. Собачко-Шостак. (Нині після невдалих реставраційних робіт розписи втрачені, крім мозаїки «Вітер» на фасаді «Вітряка».)
- Відбувається перша маніфестація чотирьох митців французької групи БМПТ: живопис на публіці, кожен з митців повторює з одного полотна на інший прості конфігурації мистецьких витворів: їхні форми Концептуального живопису — це пізня лінія атаки проти офіційної абстракції у повоєнній Франції.

#### 1968

- А. Горська, В. Зарецький, Олександр і Володимир Смирнови (який був також архітектором проекту) почали працювати над панно «Прапор перемоги» в Краснодарському меморіалі «Молода гвардія». Тривалий час на початку працювали Б. Плаксії, а також А. Лимарєв.
- У двох найбільших музеях світу Стеделійк Ван Аббемумум в Ейнховені ті Стадтішес Музеум Абтейберг в Менхенгладбаху відбуваються виставки робіт Бернда і Хіла (Бехера), висуюються на перший план концептуальне мистецтво і фотографія.

1969

- 7 січня — Постанова ЦК КПРС «Про підвищення відповідальності керівників органів преси, радіо, телебачення, кінематографії, установ культури й мистецтва за ідейно-політичний рівень матеріалів, що друкуються, та репертуару». Прийняття цієї постанови вплине на появу творів і рецензій на них або окремим виданням або на сторінках журналів чи газет і стане наслідком компромісу митця з владою або якогось щасливого випадку.

1970

- Січень — вийшов перший номер самвидавівського журналу «Український вісник».
- 28 листопада — трагічна смерть української художниці Алли Горської у Василькові на Київщині.

1971

- Листопад — створено Український інститут модерного мистецтва (президент В. Хрептовський, куратор В. Пачовський).
- В Одесі відбулася групова виставка нонконформістів, у якій брали участь художники В. Стрельников, В. Маринюк, С. Сичов, Л. Дульфан.
- Грудень — прийнято постанову ЦК КПУ «Про роботу творчих спілок по вихованню молодих літераторів і митців». З цього часу фактично припинилися будь-які обговорення творчості нонконформістів, що призвело до нівелювання таланту, байдужості, інертності.

1972

- 21 січня — Прийнято постанову ЦК КПРС «Про літературно-художню критику». Йшлося, що будь-які вияви «формалізму» повинні зникнути, їх просто не треба помічати. З'явився новий жанр рецензій — «закритих», тому до читача вже не потрапляли твори, що не вписувалися в ідеологічний контекст. Проте визначні письменники і художники зазвичай уникали «поливання брудом» молодих талантів.
- Початок року — проведення масових арештів української інтелігенції. У Львові ув'язнили В. Чорновола, Ірину Калинець, М. Осадчого, С. Шабатуру, у Києві В. Стуса, І. Світличного, Є. Сверстюка, Л. Плюща.
- Травень — усунення з посади Першого секретаря ЦК КПУ П. Шелеста за український націоналізм; чистка керівних кадрів КПУ.
- У Касселі (Західна Німеччина) відбувається міжнародна виставка «Документа '5», де інституалізується сприйняття концептуального мистецтва в Європі.

1973

- Виставка Харківської графіки в Москві (художники Є. Джолос-Соловйова, В. Ненадо, О. Мартинець).
- У Нью-Йорку Кітчен-Центр відео, музики та танців створює власний простір, атмосферу, таким чином відеомистецтво зазіхає на інституціональний простір між візуальним та видовищним мистецтвом, телебаченням та кіномистецтвом.

1974

- 15 вересня — на пустирі в південно-західному районі Москви розгорнуто «Бульдозерну виставку» (перший осінній перегляд картин художників-нонконформістів просто неба). Несанкціонований урядом показ робіт припинено з використанням бульдозерів. Арештовано О. Рабіна, Є. Рухіна, Н. Єльську, В. Тупіцина, знищено роботи В. Комара і О. Меламіда, О. Рабіна, Є. Рухіна, Ю. Жарких. Невдовзі у Ленінграді в Будинку культури ім. І. Газа відбулася 4-денна виставка ленінградських художників за участю понад 50 художників. Виставку офіційно дозволили, але піддали цензуруванню.
- З роботою «Зафіксований транс», під час демонстрації якої Кріс Бурден прикував себе цвяхами в Фольксваген Жук, американське видовищне мистецтво сягає крайньої межі фізичного існування, а отже, об'єктивної реальності. Більшість представників цього напрямку наполегливо прагнуть перейти цю межу, переосмисливши відповідну трансформацію на практиці.

1975

- Творець фільмів Лора Мульвей видає епохальне есе «Візуальна насолода і сюжетно-тематичний кінематограф», під впливом якого феміністично налаштовані жінки, такі як Джуді Чикаго та Мері Келлі, розвивають різномірні позиції щодо репрезентації жінок.

1976

- 13 березня — відбулася перша акція групи концептуалістів «Коллективні дії» — «Поява».
- Травень — створено секцію живопису при Московському об'єднанні комітету художників-графіків на Малій Грузинській вулиці. Ця організація здобула можливість здійснювати ліберальну (проте підцензурну) виставкову діяльність, експонуючи роботи нонконформістів.
- Весна — в Москві відбулася «квартирна» виставка неофіційного мистецтва України, на якій були представлені роботи В. Стрельникова, О. Ануфрієва, В. Басанця, В. Маринюка, В. Хруща, В. Наумця, В. Цюпка.
- Вересень — у клубі ЖЕКУ на вулиці Червоноармійській відбулася перша не «квартирна» виставка київських нонконформістів за участю Миколи Залевського, Олександра Костецького, Миколи Кривенка, Віктора Хоменка та Сергія Хотімського. Виставка проіснувала три дні, після чого була закрита КДБ.
- 21 жовтня — прийнято Постанову ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю», якою проголошувалася необхідність активного залучення молодих митців до теоретичного навчання в системі партійної освіти, майже повністю обмежувалися можливості для вільної творчості.
- 9 листопада — створено Українську Гельсінську групу, яку очолив Микола Руденко.
- У Нью-Йорку в Метрополітен-Музеум відбулася виставка «Король подиву», якою зафіксувалися зміни в структурі світового мистецтва; великого значення набувають альтернативний простір та блокбастерні шоу.

1977

- На виставці «La nuova arte sovietica» в рамках Міжнародної бієнале у Венеції відбувся перший показ «неофіційного» мистецтва Москви і Ленінграда.
- Американський історик архітектури Чарльз Дженкс опублікував книгу «Мова архітектури постмодернізму», де вперше популярно роз'яснюється поняття «постмодернізму» стосовно візуального мистецтва.

1978

- Березень — виникла група «Мухомор» у складі якої С. Гундлах, К. Звездочотов, С. і В. Мироненко, О. Каменський.

1979

- Виставка «Колір — форма — простір» відбулася у московському Миськомі графіків за участю І. Кабакова, Ф. Інфанте, М. Чернишова та ін.
- У Франції виходить перший номер журналу «А—Я», присвяченого «неофіційному» російському мистецтву. Редактори Олексій Алексєєв (О. Сидоров), І. Шелковський.
- Італійський критик А. Боніта Оліва в статті, присвяченій творчості п'яти італійських художників (С. Ча, Ф. Клементе, К. Куччі, Н. де Марія), вводить у широкий вжиток термін «трансавангард».

1980

- 3 червня — 4 жовтня — виставка «Москва — Париж» відбулася у Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна.
- У Нью-Йорку відкриваються «Картини Метро» — нова група галерей, що присвячують свою діяльність виставкам молодих митців, які займаються питаннями фотографічних образів та їх використанням у новинах, рекламі, моді.

#### 1982

- 10 листопада — помер Генеральний секретар ЦК КПРС Л. Брежнєв. Генеральним секретарем ЦК КПРС став Голова КДБ СРСР Ю. Андропов.
- Утворилася ленінградська група «Нові художники»: Т. Новіков, І. Сотников, Є. Козлов, О. Котельников та ін. Пізніше до групи приєдналися Є. Юфіт, С. Бугайов («Африка»), О. Маслов, В. Овчинников та ін. На початку 1980-х у Ленінграді виникло багато груп молодих «неофіційних» художників, серед них «Митьки», «ТИР», «Остров», «Дикие» та ін.
- Боніто Оліва в співавторстві з провідними європейськими та американськими художніми критиками оприлюднює працю «Інтернаціональний трансавангард», у якій об'єднав німецький неоекспресіонізм, аргентинську нову образність, французьку вільну фігуративність.

#### 1983

- У Ленінграді створено незалежне об'єднання «АССА», у якому беруть участь «нові» художники, музиканти, кінематографісти.

#### 1984

- Фредерік Джеймсон видає «Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму» — працю у вигляді дебатів щодо співіснування постмодернізму в мистецтві і архітектурі та їх взаємозв'язку з культурною політикою.

#### 1985

- На Квітневому пленумі Генсеком ЦК КПРС обирають Михайла Горбачова. Початок Перебудови.

#### 1986

- 26 квітня — катастрофа на Чорнобильській атомній електростанції (побудованій за рішенням Москви всупереч протестам українських учених і широкої громадськості), яка призвела до тяжких наслідків, рівнозначних геноциду.

#### 1987

- У приміщенні Київського політехнічного інституту відбулася перша виставка київського мистецького угруповання нового часу «Погляд».
- У Києві створено Центр сучасного мистецтва «Совіарт» — найбільшу недержавну колекцію сучасного українського мистецтва.
- У Харкові в студентському палаці «Гігант» відбулася спільна виставка художників Харкова та художників Кіностудії ім. О. Довженка.
- Організовується Український культурологічний клуб.
- Відбувається перша хвиля мистецького піднесення, що спричинена кризою, пов'язаною з хворобою СНІДу. Об'єднуються різноманітні мистецькі групи з політичними колами; розвивається естетика гомосексуалізму.
- 19 вересня — прийнято Постанову ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР «Про подальший розвиток радянської архітектури та містобудування».

#### 1988

- Виставки одеських монументалістів, на яких експонується неофіційне мистецтво України тоталітарного періоду.
- У Харкові відбулася конференція художників-монументалістів, які одним з перших почали займатися синтетичним мистецтвом.
- Відбулася виставка «Діалог крізь віки» (присвячена 1000-літтю хрещення Русі), що її провело київське мистецьке угруповання нового часу «Погляд».
- За ініціативи львівського «Шляху» та підтримки місцевого відділення Українського фонду культури організовано персональну виставку відомого українського живописця Опанаса Заливахи.
- У Москві відбулася друга виставка «Молодість країни», на якій експонують твори українські митці О. Гнилицький, О. Голосій, Р. Жук, Д. Кавсан, В. Раєвський, О. Ройтбурд, А. Савадов, Г. Сенченко та ін.

- 1988—1994 — в Україні виникають десятки приватних галерей: «Триптих», «Ойкумена», «Інкоарт», «Тарас», «Світ Л», «Арт-центр „Відродження“», «Бланк Арт», «Вернісаж», «Смальта», «Артс», «Музей сучасного мистецтва», «Макош», «Пластарт», «Схід-арт» та ін.
- 12—19 січня — у Москві, у чоловічому відділенні Сандуновських бань відбулася виставка-акція «Баня», організована «Клубом авангардистів».
- У Москві відбувся Аукціон російського і радянського мистецтва «Сотбіс», після якого виставкова діяльність художників — учасників аукціону переміщується до країн Західної Європи та США.

#### 1989

- В Івано-Франківську організовано Міжнародну бієнале українського мистецтва «Імпреза '89» — культурно-мистецьку акцію, що розпочала справу гуртування українських митців довкола забутих ідей розвитку національного мистецтва.
- Уперше в Україні створено альтернативне офіційній Спілці художників об'єднання Клуб українських митців (КУМ).
- У Національному музеї та Палаці мистецтв у Львові репрезентовано твори С. Гординського.
- У Парижі відкрилася виставка митців різних континентів «Магісієнс де ла Тере» (Магія землі), що ознаменувала собою постколоніальний дискурс про сучасне мистецтво.
- За ініціативи Харківської організації Спілки художників проведено першу міжнародну виставку графіки і плакату «Четвертий блок», на якій представили роботи десятки художників з багатьох країн світу.
- О. Ройтбурд та М. Рашковецький оприлюднили текст «Про душевне в мистецтві», пародіюючи традиційну українську міфологему «Україна як російська Італія».

#### 1990

- Відбулася виставка «Погляд '90», що підтвердила сталість складу і поглядів однойменного угруповання.
- У Тернополі створюється мистецьке об'єднання «Хоругва».
- У датських містах Оденсе і Копенгагені експонується виставка «Українське малярство 1960—1980-х: три покоління українського живопису».
- У Львівській картинній галереї відкрилася виставка «Бойчук. Бойчукісти. Бойчукізм».
- У Національному музеї та Палаці мистецтв у Львові експонувалися твори Е. Козака, Я. Гніздовського.
- 11 березня — Литва першою з республік СРСР оголошує про свою незалежність. Естонія і Латвія — у квітні і травні цього року відповідно, у червні — Російська Федерація, потім Грузія, Узбекистан, Молдова, Беларусь, Вірменія, Туркменістан, Таджикистан.
- 15 березня — М. Горбачова обрано Президентом СРСР.
- 24 серпня — проголошення Акту незалежності України.
- 12 жовтня — у Москві відкрилася виставка «Шизокитай». Серед учасників — група «Інспекція „Медицинская герменевтика“», І. Кабаков, А. Монастирський, В. Пивоваров та ін.

#### 1991

- Бієнале сучасного українського образотворчого мистецтва «Відродження» продовжило справу гуртування українських митців довкола забутих ідей розвитку національного мистецтва.
- КУМ започаткував видання в Україні часопису «Мистецькі студії».
- Виникла корпоративна «Українська національна галерея» Градобанку.
- У Вінніпезі відбулася у співпраці з Національним художнім музеєм України виставка «Дух України. 500-ліття малярства».
- 19—22 серпня — спроба державного перевороту Державним Комітетом із надзвичайного стану (ГКЧП). Заколот провалився.
- 8 грудня — підписання президентами Російської Федерації Б. Єльциним (таємно від Президента СРСР М. Горбачова), України Л. Кравчуком і Білорусі С. Шушкевичем «Біловезької угоди», результатом якої став розпад СРСР.

1992

- Відбулася виставка «Львівська мистецька сцена 60–80-х років», де експонувалися твори неофіційного мистецтва України тоталітарного періоду.
- Створюються мистецькі об'єднання «Човен» (Одеса), сумська філія «Малевич-Центру» (Суми), «Літера А» (Харків).
- Одна з перших закордонних виставок сучасного українського мистецтва — «Постанастезія. Діалог з Києвом. Вісім Українських художників у Мюнхені» (А. Савадов, Ю. Сенченко, П. Керестей, О. Гнилицький, О. Ройтбурд, О. Голосій, О. Друганов, Д. Дульфанд).
- 23 лютого — Інститут сучасного мистецтва в Москві організував виставку за участю художників-концептуалістів у знаменитій Бутирській тюрмі.
- Фред Уілсон представляє «Розуміння музеїв» у Балтиморі: інституціональна критика музеїв і антропологічна модель проекту мистецтва ґрунтується на польових роботах, адаптованих широким колом митців.

1993

- У Києві відбулася виставка «Шістдесят з шістдесятих», де пропонувалося для розгляду неофіційне мистецтво України тоталітарного періоду.
- Створюються мистецькі об'єднання «Джерело» (Шостка), «Паризька комуна» (Київ).
- Відбулися виставки українського мистецтва за кордоном — «Ангели над Україною» (Шотландія, Единбург), «Стери Європи» (Польща, Варшава).
- 3 28 квітня — у Державній Третяковській галереї, а потім у Державному Російському музеї відбулася виставка «Велика утопія. Російський і радянський авангард 1915–1932».
- 3–4 жовтня — жовтневий заколот: парламентська криза, обстріл будинку Верховної Ради Російської Федерації.

1994

- Відбувся перший Київський художній ярмарок, учасниками на якому було репрезентовано 30 галерей.
- Експонувалася виставка українського мистецтва за кордоном «Поза простором і часом» (Бонн-Кассель, Німеччина).
- В Українському Домі відбулася виставка «Простір культурної революції».

1995

- КУМ зорганізував у Празі в осередках української діаспори низку мистецьких заходів.
- Створюється мистецьке об'єднання «Плоский рів» (Хмельницький).
- В Українському Домі на «Київських мистецьких зустрічах» демонструється частина проекту О. Тістола і М. Маценка «Українські гроші» у вигляді горельєфної інсталяції.

1996

- 14 грудня — відповідно до Указу Президента України Л. Кучми засновано Академію мистецтв України (АМУ) з п'ятьма відділеннями: кіномистецтва, музичного, образотворчого, театрального мистецтва, теорії та історії мистецтв (мистецтвознавства).
- У київському Українському Домі зародився щорічний арт-фестиваль, під егідою якого відбулася перша акція «Український класичний авангард і сучасне мистецтво».
- У Львові відкрито виставковий комплекс «Палац Мистецтв», завдання якого — представляти публіці пошуки і здобутки сучасного мистецтва, розвивати творчі зв'язки між регіонами, ознайомлювати з творчістю маловідомих і забутих видатних митців.
- Лютий — у Центрі сучасних мистецтв Джорджа Сороса в Києві відбулася виставка «Парниковий ефект».

1997

- Січень — на перших Загальних зборах АМУ президентом Академії обрано А. Чебикіна, віце-президентом В. Сидоренка, головним ученим секретарем М. Криволапова.
- За ініціативи «кумівців» у львівському Палаці Мистецтв відкрито щорічний всеукраїн-

ський, а згодом міжнародний, Осінній салон «Високий замок» і відроджено традицію визначати та нагороджувати лауреатів у різних мистецьких номінаціях.

1998

- Львівська філія академії мистецтв за фінансової підтримки Міжнародного фонду «Відродження» організувала науково-теоретичну конференцію «Мистецтво періоду тоталітаризму в центрально-східній Європі з віддалі часу».
- Червень — у Палаці мистецтв Український Дім відбувся 3-й Міжнародний арт-фестиваль, у рамках якого розпочалася презентація масштабного проекту «Мистецтво України ХХ століття» (українсько-німецький проект «Образ ворога», фестиваль медіа-мистецтва «Пастка для снів» тощо), що тривав до 2000 р.
- Виставка потужного відео-проекту Біла Віола у кількох музеях: проектування образів стає домінуючим форматом сучасного мистецтва.

1999

- У Національному художньому музеї України в Києві проведено конференцію «Соціалістичний реалізм і українська культура», на якій презентовано книжку «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: історія, колекція, експеримент».
- У Берліні експоновано грандіозну виставку «Розвиток мистецтва в Німеччині протягом ХХ століття».

2000

- В Україні з'явилися «Альтернативні візуальні студії», метою яких є дослідження нових експериментальних форм та ідей у сучасному візуальному просторі.
- Грудень — у Лейпцигу відбулася перша виставка молодих митців Німеччини, які організувалися як «Нова школа Лейпцига». Серед них і Нео Раух. Пізніше «Школа...» перетворилася на міжнародний феномен.

2001

- Грудень — засновано Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ (директор В. Сидоренко).
- У Мистецькій галереї у Вінніпезі у співпраці з Національним художнім музеєм України відбулася виставка «Феномен українського авангарду 1910–1935», що супроводжувалася ґрунтовним каталогом зі статтями мистецтвознавців з України та діаспори англійською, французькою та українською мовами.
- На Венеційській бієнале експонується український проект (куратор В. Раєвський, комісар О. Федорук).
- У Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку виставка Андреаса Гурскі засвідчила домінування пікторальної фотографії, значний ефект від якої досягається завдяки цифровим технологіям.

2002

- На Бієнале у Сан-Паулу (Бразилія) експонувався український проект художника Тараса Полатайка (куратор Єжи Онух) «З висоти пташиного лету».
- У Національному художньому музеї відбулася виставка об'єднання «Живописний заповідник», організована до 10-річчя від дня його заснування.

2003

- На Венеційській бієнале художник В. Сидоренко виступив з проектом «Жорна часу» (комісар О. Федорук). Виставки «Станція Утопія» та «Зона відчуження» стали яскравим прикладом невимушеної і дискурсивної природи більшості сучасних творів мистецтва, а також чудової роботи кураторів.
- У галереї L-Art художник В. Сидоренко представив проект «Амнезія», присвячений темі посттоталітарного суспільства.



## 2004

- На Бієнале у Сан-Паулу (Бразилія) Україну представлено фотопроєктом В. Марущенка «Донбас — країна мрій» (куратор Єжи Онух).
- Після Помаранчевої революції за сприяння Центру сучасного мистецтва під аббревіатурою Р.Е.П. (Революційний експериментальний простір) виступили художники Ксенія Гнилицька, Жанна Кадирова, Саша Семенов, Володимир Кузнєцов, Микита Кадан, Леся Хоменко, Саша Макарська.
- Жовтень — у приміщенні колишнього заводу «Арсенал» відбулася організована Благодійним фондом Віктора Пінчука «Сучасне мистецтво в Україні» виставка «Прощавай, зброє», на якій було представлено твори семи десятків найвідоміших вітчизняних художників contemporary art.

## 2005

- На Венеційській бієнале Україна представила два проекти — національний від Міністерства культури і туризму «Діти твої, Україно» М. Бабака (куратор О. Титаренко, комісар В. Хаматов) та «Перші придбання» Фонду сучасного мистецтва В. Пінчука.
- Вересень — відкриття музею сучасного мистецтва «ПінчукАртЦентр» у приміщенні торгово-розважального центру «Арена-Сіті», що на Бесарабці в Києві.
- 7 вересня — Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ спільно з Фондом «Ейдос» презентував мультимедійний проект «Аутентифікація» (автор В. Сидоренко) у м. Утрехт, Нідерланди (куратор О. Березницька).

## 2007

- На Венеційській бієнале Україна виступила з проектом «Поєма про внутрішнє море» (комісар Пітер Дорошенко, куратори О. Соловійов, В. Сидоренко). Вітчизняні митці виступили в контексті зі світовими зірками — С. Братков, Інституція нестабільних думок (О. Гнилицький, Леся Засць), Б. Михайлов, Ю. Теллер, М. Тічнер, С. Тейлор-Вуд, Дізайн.
- На Московській бієнале сучасного мистецтва у рамках проекту галереї М. Гельмана І. Чічкан представив спільний з російськими митцями (група «Сині носии») проект «Ігри розуму».
- Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ та Міністерство культури і туризму України провели в Києві Міжнародний фестиваль соціальної скульптури, на якому художниця Оксана Чепелик представила мультимедійний проект «Origin / Початок».
- Фонд «Ейдос» провів перший конкурс сучасних візуальних мистецтв серед молоді «Самооборона».
- У Культурно-мистецькому комплексі «Мистецький Арсенал» (Київ) відбувся Перший міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «ГОГОЛЬFEST».

## 2008

- 19 березня — у Києві демонструвалася відеопроєкція на повітряну кулю, що працювала як моніторинг народжуваності в реальному часі в Україні в рамках мультимедійного проекту О. Чепелик.
- Травень — відбувся 6-й пленер «Гурзуфські сезони» за темою «Трансформація часу», організований ТОВ «Таурус» та Інститутом проблем сучасного мистецтва АМУ.
- 10 липня — на Алеї Казимира Малевича (Київ) відбулося відкриття проекту «Сучасне мистецтво у публічному просторі», що складається з двох об'єктів вуличної скульптури, створених художниками В. Сидоренком і Ж. Кадировою.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Адамович С. — 75, 76  
Азовський М. — 49, 57, 142  
Айзенберг В. — 108  
Аксінін О. — 72  
Альберс Д. — 129  
Андерсон Л. — 114  
Андрієнко М. — 13, 54  
Андрієнко-Нечитайло М. — 13, 36, 56, 144  
Андрусів П. — 89  
Андрусак І. — 117  
Андрухович Ю. — 117  
Анненський І. — 30  
Антонович Д. — 33, 42, 159, 160  
Антонович К. — 39  
Антонович-Рудницька М. — 93  
Антонюк А. — 87, 98  
Ануфрієв О. — 72, 76, 80, 81, 171  
Ануфрієв С. — 68, 117  
Аполлінер Г. — 28, 32, 33, 40, 41, 52  
Армітаж К. — 95  
Арп Г. — 20, 34, 37, 52  
Архипенко О. — 12, 13, 27, 29, 31, 32, 54, 55, 88, 141, 144, 157, 161  
Асєєва Н. — 14  
Баадер Й. — 38  
Бабак М. — 107, 120, 176  
Бабак О. — 11, 123, 130, 131  
Бабак Т. — 11, 124  
Бадяк В. — 14  
Бажай В. — 10, 11, 15, 84, 126  
Бажан М. — 49  
Базелітц Г. — 138  
Базилевич А. — 75  
Баклицький В. — 72  
Балаян Р. — 118  
Балла — 30, 158  
Баляс В. — 57, 93  
Барабах І. — 117, 119  
Баранов-Россіне В. — 28, 33, 141  
Барні М. — 125  
Барт Р. — 86  
Басанець В. — 76, 80, 81, 82, 131, 171  
Батай — 110  
Бахтов В. — 120, 121  
Бахтов М. — 11  
Бахтова Т. — 11  
Бахчанян В. — 48, 69, 72, 87, 143  
Бахчеван В. — 120  
Бачинський Є. — 40  
Бевза П. — 11, 127, 131  
Бедзір П. — 72, 87  
Беклемішева І. — 50  
Беклін — 18  
Бекон Ф. — 66, 167  
Беньямін В. — 115  
Бервінчак М. — 88  
Бергсон А. — 32  
Бердник О. — 69  
Бердслей О. — 55  
Беркович Г. — 47  
Бернд — 68, 170  
Бершадський Ю. — 50  
Бечер Х. — 68  
Бєленок П. — 72  
Бистрова Я. — 120  
Білецький Л. — 42  
Бірюльов Ю. — 14  
Біссер Р. — 92  
Блейл Ф. — 18  
Блудов А. — 127  
Бобрицький В. — 46  
Бовкун В. — 121  
Богомазов О. — 13, 27, 29, 30, 39, 45, 49, 104, 141, 142, 156, 158, 160, 163, 169  
Богун В. — 117, 119  
Бодріяр Ж. — 14, 110, 115, 121  
Божко І. — 81, 82  
Бойчук М. — 24, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 49, 50, 51, 54, 80, 87, 104, 142, 158, 159, 160, 161, 162, 164  
Бойчук Т. — 39, 162  
Бокотей А. — 15, 83  
Бонамі Ф. — 105  
Бондар-Терещенко І. — 14  
Боннар — 91  
Боннард — 165  
Борачок С. — 37  
Борисов-Мусатов В. — 51

- Бородай О. — 123  
 Боччоні — 30, 158  
 Брак Ж. — 21, 31, 32, 156, 157, 162, 165  
 Братков С. — 15, 108, 109, 125, 126, 134, 140, 176  
 Бретон А. — 19, 36, 161, 163  
 Брінтон К. — 44  
 Брюс Г. — 67, 162  
 Булатов Е. — 127  
 Булеца Г. — 120  
 Бурачек М. — 24, 39, 49, 141, 142, 158, 159, 165  
 Бурдель Е. — 18, 90  
 Бурлака В. — 14, 15, 112  
 Бурлюк В. — 13, 28, 30, 141, 157, 159  
 Бурлюк Д. — 11, 13, 20, 21, 26, 27, 30, 31, 42, 43, 44, 55, 80, 88, 91, 144, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 169  
 Бутович М. — 13, 54, 57, 90, 91  
 Бюрен Д. — 34  
 Бюрес Міллер Д. — 125  
 Вайола Б. — 124  
 Вакер М. — 92, 144  
 Вальден Г. — 32  
 Ван Гог В. — 18, 156  
 Ван де Вельде А. — 52  
 Ванко В. 92  
 Васильківський С. — 22  
 Васильченко С. — 25  
 Вартіванов Л. — 119  
 Вейнер Л. — 68  
 Вельфлін Г. — 25  
 Венгров Н. — 30  
 Вестон Е. — 86  
 Винниченко В. — 23, 25, 141, 158, 159  
 Винничук Ю. — 118  
 Вишеславський Г. — 119, 121, 123, 124, 140  
 Вишневецька С. — 30  
 Вишня Остап — 48  
 Вінграновський М. — 63, 169  
 Вірста А. — 32  
 Войцехов Л. — 117  
 Волобуєв Є. — 68, 73  
 Волошинов О. — 81, 82  
 Восель Л. — 21  
 Врона І. — 45, 160, 168  
 Габермас Ю. — 71  
 Гавриленко Г. — 72, 73, 76, 77, 98  
 Гайдук Н. — 81  
 Галицький Б. — 83  
 Гамарник Я. — 71  
 Ган О. — 37  
 Гауді А. — 55  
 Гваттарі — 68  
 Гвоздик К. — 37, 49, 162  
 Гейбл К. — 92  
 Гейко М. — 121, 130  
 Гельман М. — 110, 176  
 Герст Д. — 115  
 Геруляк С. — 92  
 Гец Л. — 54  
 Гладкий С. — 56  
 Гладкий А. — 131  
 Глекенс В. Дж. — 22  
 Глущенко М. — 36, 54, 56, 104, 144  
 Гнилицька К. — 139, 176  
 Гнилицький О. — 102, 109, 119, 121, 123, 173, 174, 176  
 Гніздовський Я. — 13, 57, 89, 93, 103, 142, 173  
 Гоген П. — 18, 20, 156, 162  
 Годзяцький В. — 76  
 Голосій О. — 102, 119, 120, 121, 122, 123, 173, 174  
 Голубець М. — 14, 53, 54, 161, 163  
 Голубець О. — 14  
 Гонтаров В. — 15  
 Гончар І. — 13  
 Гончар О. — 63, 76, 169  
 Горбачов Д. — 14, 40, 44, 45, 48  
 Горбачова І. — 14  
 Гординський С. — 13, 15, 37, 42, 53, 54, 57, 93, 103, 142, 161, 163, 165, 173  
 Горкі А. — 129, 167  
 Горська А. — 64, 73, 76, 77, 78, 167  
 Горський С. — 140  
 Горєлов Г. — 45  
 Горинь М. — 69, 78  
 Гранкін П. — 117, 119  
 Грехем Д. — 68, 135  
 Григоренко П. — 69, 78  
 Григор'єв С. — 98  
 Григор'єва Г. — 73  
 Грищенко О. — 13, 30, 36, 54, 56, 90, 91, 144  
 Гріс Х. — 21  
 Гропіус В. — 52  
 Грушевський М. — 141  
 Губа В. — 76  
 Губарєв О. — 75  
 Гуг А. — 104  
 Гуггенхайм С. — 31, 67  
 Гудзенко Е. — 72  
 Гудмен П. — 71  
 Гузар Н. — 91  
 Гуменюк Ф. — 15, 76, 87, 98, 99  
 Гуро О. — 27  
 Гусєв І. — 120, 123, 125  
 Гутов Д. — 109  
 Гутфройнд(а) — 33  
 Гуцало Є. — 63, 75  
 Гуцуляк Л. — 78  
 Да Вінчі Л. — 20, 33  
 Дайц Й. — 56  
 Даниленко В. — 15  
 Данченко О. — 75, 76  
 Дашкевич М. — 48  
 Дег(а) Е. — 35  
 Делоне Р. — 20, 31, 52  
 Делоне С. — 28, 31, 52  
 Дельоз — 68  
 Демут Ч. — 22  
 Дерен — 31, 53, 91  
 Джадду Д. — 68  
 Джакометті А. — 66  
 Джеймсон Ф. — 116, 117  
 Джолос-Соловійов Є. — 85  
 Джонс Дж. — 38  
 Джотто — 41  
 Дзюба І. — 15, 63, 69, 78  
 Дитріх М. — 92  
 Дмитренко М. — 57, 142  
 Дмитрієв О. — 46  
 Довбошинський Д. — 82  
 Довженко О. — 45, 48, 60, 85, 109, 118, 142  
 Дольницька М. — 54, 88  
 Доманик Б. — 92  
 Донський Г. — 127  
 Дорошенко Д. — 42  
 Дорошенко П. — 109  
 Драган М. — 54  
 Драй-Хмара М. — 49  
 Драч І. — 63, 76  
 Дрозд В. — 63  
 Дубовик О. — 15, 73, 76, 79, 98, 131  
 Дуглас — 86  
 Дульфан Д. — 120, 123  
 Дульфан Л. — 81  
 Дункан А. — 11  
 Дюбюффе Ж. — 21, 66  
 Дюрер А. — 24  
 Дюріч І. — 119, 126  
 Дюфі — 53, 91  
 Дюшан М. — 21, 31, 34–37, 52, 123,  
 Ейнштейн А. — 32, 110  
 Ейзенштейн С. — 125  
 Еккель В. — 60  
 Еко У. — 117  
 Екстер О. — 11, 13, 27–30, 42, 43, 46  
 Емін Т. — 115  
 Енман Н. — 11  
 Епштейн М. — 31  
 Еренбург І. — 30  
 Ерентраут К. — 137  
 Ерделі А. — 24  
 Ернст М. — 21, 52  
 Еванс У. — 86  
 Євшан М. — 26  
 Єгоров Ю. — 80, 81  
 Єлева К. — 21  
 Ємець Ф. — 54  
 Єрмилов В. — 12, 13, 27, 35, 45–50, 84, 87, 142  
 Єфимович С. — 45  
 Єфремов С. — 26  
 Жадан С. — 118  
 Жданов А. — 51  
 Животков О. — 130  
 Жук М. — 39  
 Жук Р. — 119, 120  
 Журавель М. — 122, 127  
 Зайцев В. — 80  
 Заливаха О. — 72, 77, 78, 99  
 Занфі К. — 112  
 Зарівна Т. — 118  
 Зарицька С. — 56  
 Зарецький В. — 68, 73, 76, 78  
 Затворницький Г. — 49  
 Захарясевиц-Липа О. — 72  
 Заяць Л. — 109  
 Звіжинський А. — 120, 123  
 Звіринський К. — 13, 15, 72, 76, 82, 83, 87, 102  
 Зеєман Г. — 104  
 Зелінський Т. — 11  
 Зельська-Даревич Д. — 15  
 Зеров М. — 49  
 Зубавіна І. — 118  
 Зубковський Г. — 75  
 Йогансен М. — 48, 49  
 Йоффе С. — 21  
 Іваницький М. — 76  
 Іванова А. — 39  
 Ізарський О. — 39  
 Іздебський В. — 30  
 Іздрік Ю. — 120, 122  
 Ілленко М. — 118  
 Ілленко Ю. — 69, 76  
 Ільченко О. — 76  
 Ілюшин Г. — 15  
 Ірванець О. — 117  
 Ісупов І. — 119  
 Іттєн І. — 52  
 Кабаков І. — 36, 109, 127, 136  
 Кавалерідзе І. — 45, 48  
 Кавсан Д. — 119, 121  
 Кадірова Ж. — 139  
 Кадан М. — 139  
 Камю А. — 71  
 Кандиба І. — 69  
 Кандинський В. — 20, 21, 30, 33, 43, 46, 52, 80  
 Кант І. — 23  
 Кантор М. — 95  
 Капшученко П. — 13, 57  
 Караванський С. — 69  
 Кардіф Д. — 125

Карпа І. — 118  
Карра — 30  
Касіян В. — 50, 56, 104  
Касперович М. — 21, 36  
Касьянов О. — 49  
Катчук Г. — 120  
Кауфман В. — 119, 123, 140  
Кашимбекова О. — 125  
Кашуба О. — 25, 29  
Келлі М. — 67  
Керестей П. — 120, 130  
Кишинівський С. — 50  
Кірхнер Е. — 18  
Кіфер А. — 124  
Клайн Ф. — 129  
Клеє П. — 19, 20, 21, 52  
Клименко О. — 15, 119  
Клімт Г. — 19, 20  
Клос С. — 39  
Клуцис Г. — 38  
Кміт М. — 57  
Кобілянська О. — 22, 76  
Коваленко П. — 21  
Коваленко Ю. — 81  
Ковальська Л. — 14  
Ковальський М. — 81  
Ковач П. — 11, 120  
Ковжун П. — 30, 42, 49, 52, 53, 54, 55, 57  
Коен І. — 109  
Козак Е. — 92, 103  
Кокель О. — 45  
Кокоска О. — 19, 20  
Колесса О. — 42  
Комар В. — 127  
Комар Р. — 50  
Кондратович Е. — 87  
Копистянська С. — 119, 120, 123  
Копистянський І. — 119, 120, 123  
Кормон Ф. — 42  
Коровін К. — 38  
Косарев Б. — 12, 15, 45, 46, 84, 85  
Косинка Г. — 49  
Косіор С. — 71  
Костанді К. — 50, 80  
Костенко Л. — 63, 76, 78  
Костирко В. — 119, 123  
Котерлін Р. — 123  
Котков Е. — 72, 77  
Коцюбинський М. — 22, 76  
Кочерга І. — 77  
Кочетов В. — 87  
Кошляков В. — 120  
Кошут Д. — 68  
Кравець С. — 46  
Крамаренко Л. — 45

Кратко Б. — 50  
Кремлічки(а) — 33  
Кремницька Є. — 72, 76  
Кривенко М. — 130  
Кривенцова Г. — 139  
Криволап А. — 130  
Крижанівський В. — 52  
Крип'якевич І. — 42  
Кричевська-Росандич К. — 91  
Кричевський В. — 39, 55, 56, 57, 90, 91  
Кричевський Ф. — 11, 39, 45, 55, 91, 92, 104  
Крім — 86  
Крупницький Б. — 42  
Кручених О. — 12, 27, 43  
Кубійович В. — 42  
Кубішт(и) — 33  
Кузнецов В. — 139  
Кузьма Л. — 90  
Кузьма М. — 123  
Куїн М. — 115  
Кулець І. — 33  
Куліков В. — 85  
Куліш М. — 48  
Кульбаба М. — 56  
Кульчицька О. — 24, 55  
Кульчицький М. — 120  
Кумпан Ф. — 45  
Кунінг де В. — 66, 129  
Кунс Д. — 115  
Купріянов В. — 136  
Курбас Л. — 45, 46, 48  
Курилас О. — 24  
Кусков С. — 121  
Куткін В. — 75, 76  
Кучмах І. — 88  
Кушнір В. — 76, 77, 78, 79  
Ламач В. — 72, 76, 77  
Ларіонов М. — 42, 55  
Ласкаржевський В. — 72, 73  
Ласовський В. — 37  
Лашко В. — 69  
Ле Вітта С. — 68  
Ле Корбюзьє — 46  
Лебединець П. — 131  
Левада О. — 27  
Левицький Л. — 82  
Левич Я. — 73, 76  
Леві-Строс К. — 12  
Леже Ф. — 21, 30, 32, 34, 37, 53, 82, 91  
Лейдерман Ю. — 117  
Лембрук — 18  
Ленчин В. — 85  
Леонтович М. — 23  
Лепкий Б. — 23, 25, 42  
Лерман З. — 72, 73

Ликов С. — 120, 121  
Лимарев А. — 72, 76, 98  
Лимонов Е. — 12, 48, 69  
Липинський В. — 42  
Лисенко М. — 22  
Лисик Є. — 76, 83, 84, 102  
Лисицький Е. — 37  
Литвин А. — 108  
Литвин Ю. — 78  
Литвиненко О. — 127  
Литвиненко С. — 57, 90  
Литовченко С. — 77  
Лифар С. — 76  
Личковах В. — 14  
Лівейн Ш. — 86  
Лівшиць Б. — 11, 27, 31, 43  
Лідер Д. — 76  
Лісовський А. — 124  
Лісовський Р. — 52  
Ліхтенштейн Р. — 67  
Лобановський Б. — 72  
Логачова Б. — 138  
Лозовський Л. — 39  
Лоповок Л. — 49  
Лопухова Н. — 75  
Лосик О. — 15  
Лот А. — 92  
Лоусон Е. — 22  
Лук'яненко Л. — 69  
Лукас С. — 115  
Лукомський Г. — 11  
Луцки С. — 57  
Луцкевич Ю. — 72, 73  
Любимов М. — 45  
Любченко А. — 48  
Людкевич С. — 23  
Лятуринська О. — 54  
Ляшев К. — 121  
Мазепа Г. — 93  
Майоль — 18  
Майфет Г. — 51  
Макаренко В. — 72, 76  
Макарова-Вишеславська І. — 72, 73  
Макарська С. — 138  
Маке А. — 19, 20  
Маккінас Д. — 67  
Макколлум А. — 115  
Мако С. — 92  
Маков П. — 11, 15  
Макоєв Р. — 81  
Максимович В. — 11, 55  
Малаков Г. — 75  
Малевиц К. — 12, 13, 19, 28, 29, 31, 33, 38,  
39, 44, 45, 49, 68, 87,  
Малих А. — 123

Малишко А. — 15  
Малозьомов І. — 49  
Мальований О. — 86  
Мальський В. — 120  
Мальченко В. — 119  
Малюца А. — 57  
Малярчук Т. — 118  
Мамонов Б. — 108  
Мамсіков М. — 102, 119, 121, 123  
Манайло Ф. — 76  
Манастирський А. — 24  
Манастирський В. — 82  
Мандельштам О. — 30  
Маневич А. — 39  
Манін В. — 14  
Марголін С. — 46  
Маринович М. — 69  
Маринюк В. — 15, 76, 80, 81, 82, 131  
Марінетті Ф.Т. — 26, 27  
Марк Ф. — 19, 20  
Маркаде В. — 12  
Маркитан О. — 120  
Маркович П. — 83  
Маркс Г. — 52  
Маркузе Г. — 71  
Мартинець О. — 85  
Мартович Л. — 23  
Марущенко В. — 104  
Марченко В. — 78  
Марчук І. — 15, 72, 76, 79, 83, 98  
Маслобойщиков С. — 118  
Масютин В. — 54  
Матіос М. — 118  
Матусевич М. — 69, 81  
Маценко М. — 122, 125  
Машницький В. — 102  
Маяковський В. — 27, 43, 68, 91  
Матісс А. — 18, 20, 30, 32, 68, 80  
Мегик П. — 18, 54, 89  
Медвідь Л. — 15, 132  
Медунецький К. — 68  
Межберг Л. — 81  
Меламід О. — 127  
Меллер В. — 46, 50  
Мельник А. — 102  
Мерін Д. — 22  
Месаже А. — 108  
Мешко О. — 69  
Меднікова М. — 118  
Мизнікова Г. — 108  
Микита В. — 68  
Мироненко Н. — 121  
Мирош М. — 88  
Мисько Е. — 15  
Михайлів Ю. — 50, 51

- Михайлов Б. — 15, 87, 108, 109, 126, 134, 135, 140  
 Мізіано В. — 136, 137  
 Мізін В. — 110  
 Мікеланджело — 27  
 Мілле Р. — 71  
 Міловзоров О. — 15  
 Мінько О. — 83  
 Мірчук І. — 42  
 Міщенко Г. — 46  
 Модільяні — 32, 52, 53  
 Молдавян Г. — 120  
 Монастирський А. — 109  
 Мондріан П. — 12, 33, 68  
 Мордвінов А. — 46  
 Мороз В. — 78  
 Мороз М. — 57  
 Морозов О. — 14  
 Морозова Л. — 57, 92, 108  
 Мудрак М. — 15, 33  
 Музика Я. — 53, 72  
 Мулик В. — 120  
 Мульвей Л. — 67  
 Мунк Е. — 18  
 Муравйов М. — 25  
 Муратова К. — 76, 118  
 Мурашко О. — 22, 36, 39, 46  
 Муха А. — 55  
 Мухін М. — 57  
 Мюль О. — 67  
 Мясоєдов Г. — 55  
 Мясоєдов І. — 55  
 Налепинська-Бойчук С. — 49  
 Нарбут Г. — 23, 39, 54, 87  
 Наумець В. — 81  
 Неборак В. — 117  
 Неділко М. — 41, 57, 93  
 Неізвестний Е. — 67  
 Некрасов В. — 78  
 Неледва Г. — 72, 73  
 Ненадо В. — 84  
 Нерубенко В. — 56  
 Нечерда Б. — 76  
 Нечуй-Левицький І. — 26  
 Нітчан Д. — 15  
 Нітш Г. — 67  
 Ніцше Ф. — 20  
 Новаківський О. — 24, 53, 55  
 Нольден-Наконечний Є. — 92  
 Ньюман Б. — 129  
 О'Кіф Д. — 22  
 Обаль П. — 54  
 Олексяк М. — 126  
 Оленська Х. — 91  
 Оленська-Петришин А. — 93  
 Олесь О. — 23  
 Оліва Б. — 14  
 Омельченко П. — 56  
 Онух Ю. (Є.) — 15, 103, 104, 123  
 Ороско Х.К. — 41  
 Ортега-і-Гасет Х. — 15, 59  
 Осадчий М. — 78  
 Осінчук М. — 42, 53, 55, 57  
 Остафійчук І. — 76  
 Островський І. — 15, 81  
 Осьмачка Т. — 49  
 Охрімович А. — 79  
 Павленко О. — 39, 50  
 Павленко Ю. — 15  
 Павличко Д. — 63  
 Павлов Є. — 86  
 Павлов О. — 72  
 Павлов Т. — 15  
 Павлюк М. — 50  
 Пагутяк Г. — 118  
 Падалка І. — 21, 39, 45, 50, 56  
 Пайк Н.Д. — 124  
 Паладій Я. — 92  
 Паливода — 88  
 Пальмов В. — 31, 39, 45, 50, 104,  
 Панич С. — 119  
 Панів А. — 48  
 Панчак В. — 88  
 Параджанов С. — 72, 76, 79  
 Парамполіні Е. — 38  
 Пастернак Б. — 55  
 Пастухов Б. — 92  
 Патик В. — 82  
 Паунд Е. — 34  
 Пачовський Р. — 90, 93  
 Певний Б. — 15  
 Пере Б. — 52  
 Перегуда О. — 49  
 Перловський П. — 120  
 Перфецький Л. — 57  
 Петлюра С. — 25  
 Петреллі О. — 117  
 Петренко О. — 117  
 Петренко-Федишин І. — 93  
 Петрицький А. — 13, 30, 31, 45, 46, 49, 50, 104,  
 Петрук Р. — 76, 83, 84  
 Підмогильний В. — 48  
 Пікассо П. — 20, 21, 29, 30, 31, 32, 35, 52, 53,  
 80, 84  
 Пінчук В. — 107, 108, 140  
 Піссаро — 18  
 Плаксієв Б. — 72, 78  
 Плужник Є. — 49  
 Поваляєва С. — 118  
 Погребінська Н. — 92  
 Подерев'янський О. — 121  
 Подольчак І. — 119, 126  
 Покиданець В. — 120  
 Полатайко Т. — 102, 120  
 Поліщук В. — 27  
 Поллок Д. — 66, 129, 129  
 Полторацький О. — 78  
 Полюга Ю. — 88  
 Поляченко О. — 139  
 Пономаренко Н. — 72  
 Попов В. — 121  
 Попов М. — 11  
 Попович М. — 15  
 Портер Е. — 86  
 Пригодич Н. — 15  
 Примаченко М. — 11  
 Принцхорн Г. — 20  
 Проворов С. — 108  
 Прохасько Т. — 10, 118  
 Прохорюк С. — 45  
 Проценко К. — 119  
 Процюк С. — 117, 118  
 Пунтес Х. — 109  
 Пуссен — 30  
 Рабинович І. — 30  
 Радиш М. — 90, 91  
 Раєвський В. — 15, 105, 121  
 Райко П. — 102  
 Райх М. — 37  
 Раух Н. — 137  
 Раушенберг Р. — 38  
 Рахманін Є. — 81, 82  
 Рей М. — 34, 35  
 Рей С. — 124  
 Рейнхарт Е. — 129  
 Реріх М. — 38, 51  
 Реунов В. — 72  
 Реунов К. Реунов К. — 119, 121, 122  
 Рєпін І. — 45  
 Риботицький В. — 82  
 Рижих В. — 72, 73  
 Рильський М. — 48  
 Рисович В. — 81  
 Рівера Д. — 41  
 Рідний М. — 139  
 Рільке Р.М. — 20  
 Рісмен Д. — 71  
 Ріхтер А. — 81  
 Ріхтер Г. — 37, 104  
 Ровнер М. — 107  
 Рогаль М. — 127  
 Роден О. — 32  
 Розенквіст Д. — 67  
 Ройтбурд О. — 119, 121, 122, 125  
 Рокицький М. — 39  
 Романишин Р. — 122  
 Ротко М. (Маркус Ротковіс) — 129  
 Рубахін К. — 110  
 Рубісова О. — 56  
 Руданський С. — 51  
 Руденко М. — 69  
 Руднева С. — 11  
 Рудницькі Е. — 34  
 Руссо — 30  
 Рушча Е. — 67  
 Рябченко В. — 119  
 Рябчук М. — 118  
 Саатчі Ч. — 114, 115  
 Савадов А. — 108, 119, 121, 123, 125, 140  
 Савченко С. — 82, 131  
 Сагайдаковський А. — 119, 123  
 Сад В. — 82, 131  
 Сазонов В. — 81  
 Самокиш М. — 23  
 Сапеляк С. — 69  
 Сартр Ж.-П. — 71  
 Сахновська О. — 39, 54  
 Сверстюк Є. — 63, 78  
 Світличний В. — 56  
 Світличний І. — 63, 77  
 Світославський С. — 22, 90  
 Святченко С. — 120  
 Северіні Д. — 30  
 Севрук Г. — 76  
 Сегно С. — 36  
 Седляр В. — 21, 39, 45, 50, 56  
 Седниченко В. — 86, 87  
 Сезанн П. — 18, 21, 30, 45  
 Селіванов І. — 75, 76  
 Сельська М. — 53, 54, 76, 82, 72  
 Сельський Р. — 37, 53, 54, 72, 76, 82, 83, 87  
 Семан Ф. — 72  
 Семенко М. — 26, 27, 45, 48, 49  
 Семенов С. — 139  
 Семернін С. 130  
 Семикіна Л. — 65, 72, 77  
 Сенченко Г. — 119, 121  
 Сера — 18  
 Серафімов С. — 46  
 Серс Ф. — 33, 58  
 Сідібе М. — 109  
 Сидор-Гібелінда О. — 14  
 Сидоренко В. — 109, 140  
 Сидоренко Г. — 119, 123  
 Симоненко В. — 63, 69, 105, 106  
 Синякова М. — 55  
 Синякови — 12  
 Сичов С. — 76, 81  
 Сідлін М. — 107  
 Сікейрос Д.А. — 41  
 Сільваші Т. — 130, 131

- Сільвестров В. — 76  
Сільвестров П. — 117, 119, 123, 140  
Сіньяк — 18  
Січинський В. — 52, 54  
Скепис В. — 127  
Склярєнко Г. — 14, 79  
Сколздра І. — 99  
Скоропадський П. — 25  
Скрипкіна Л. — 117  
Скрипник М. — 45  
Сластіон О. — 22  
Слоун Д. — 22  
Смаль-Стоцький С. — 42  
Смітсон Р. — 66  
Смолич Ю. — 48  
Сняданко Н. — 118  
Собачко-Шостак Г. — 11  
Сойка Б. — 83  
Соколов О. — 72, 76, 80, 87, 123  
Соколов Ю. — 117, 119, 140  
Соколюк Л. — 40, 41, 52  
Соловійов Є. — 47  
Соловійов О. — 14, 15, 97, 109  
Солонко Ю. — 102, 119, 140  
Солонський С. — 126  
Сорос Дж. — 122, 127  
Сосенко М. — 24, 55  
Сосюра В. — 48  
Сотник Д. — 49  
Сріблянський М. — 26  
Станіславський Я. — 24  
Станкович Є. — 76  
Старух П. — 119, 126  
Стенберг В. — 68  
Степаненко А. — 119  
Степанов М. — 81, 82  
Степанян Н. — 14  
Стефанік В. — 23  
Стеценко К. — 23  
Стовбур О. — 81, 82, 131  
Стороженко М. — 15  
Сторр Р. — 109  
Страхов (Браславський) А. — 46, 56  
Стрельніков В. — 72  
Стрігальов А. — 14  
Строката Н. — 69  
Стус В. — 76, 78  
Стус Д. — 117  
Стшемінський В. — 31, 119  
Судомора О. — 56  
Суммар А. — 72, 76, 77  
Сурмач-Мілліс Я. — 88  
Сухоліт О. — 119, 121  
Тагор Р. — 51  
Таїров О. — 30
- Танюк Л. — 64, 78  
Таран А. — 45, 50  
Тарасевич Л. — 131  
Татлін В. — 12, 13, 28, 29, 31, 39, 49  
Твердий А. — 119  
Тейлор-Вуд С. — 109, 115  
Теллер Ю. — 109  
Тер-Оганян А. — 120  
Терещенко М. — 49  
Тетянич Ф. — 72, 76, 123  
Титаренко О. — 107  
Тихий О. — 69, 78  
Тичина П. — 48  
Тишкевич В. — 102  
Тістол О. — 102, 119, 121, 122, 125  
Тічнер М. — 109  
Товкачевський А. — 23  
Тойнбі А.-Д. — 117  
Толкунов Є. — 102  
Торнбулк В. — 95  
Тоцці — 53  
Трегуб М. — 72  
Трейсі — 68  
Троянкер Р. — 27  
Трубін В. — 119, 120, 121  
Труш І. — 22, 24, 55  
Турін Р. — 37, 82  
Турчин В. — 14  
Тцар Т. — 52  
Тютюнник Г. — 76  
Уільямс Г. — 135  
Українка Леся — 22  
Уорхол Е. — 67, 115  
Утамаро К. — 54  
Федоров М. — 45  
Федорук О. — 7, 14, 15, 105  
Федюк М. — 24  
Фейнінгер Л. — 22, 52  
Фельгер М. — 46  
Філонов П. — 87  
Фірсік Ю. — 127  
Флевін Д. — 68  
Флінта З. — 83, 102  
Фореґгер М. — 46  
Фраерман Т. — 87  
Франк Р. — 66  
Франко І. — 22, 23, 26, 90  
Фрейд З. — 19, 20, 110  
Фромм Е. — 71  
Фуко М. — 86, 110  
Хаматов В. — 107, 108  
Хамков В. — 72  
Хартлі М. — 22  
Хвильовий М. — 23, 48  
Хвостенко-Хвостов О. — 13, 46, 50
- Хеккель Е. — 18  
Хенрі Р. — 22  
Хлебніков В. — 12, 27, 43, 55  
Хмельюк В. — 13, 27, 36, 91, 92  
Ходлер — 18  
Хокусай К. — 55  
Холодний П. (молодший) — 89, 90  
Холодний П. (старший) — 52, 53, 88  
Холостенко М. — 49  
Холоші (а) Ш. — 39  
Хоменко В. — 171  
Хоменко Л. — 139  
Хоркхаймер Х. — 71  
Хоровський Ю. — 120  
Хоткевич Г. — 25, 26  
Хоффер К. — 92  
Хрептовський В. — 93  
Хрущ В. — 72, 76, 80, 81  
Хюльзенбек Р. — 52  
Цаголов В. — 108, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 140  
Цапок Г. — 27, 45, 46  
Цегельська-Крип'якевич Л. — 83  
Цибіс Б. — 46  
Ципердюк І. — 117  
Цюпко В. — 15, 81, 82, 131  
Чайкін І. — 117  
Чебикін А. — 15, 72  
Чекорський В. — 120  
Чекригін В. — 30  
Чемберлен Дж. — 38  
Чепмени - брати — 115  
Чепелик В. — 15  
Чепелик О. — 112  
Черешня М. — 81  
Чернов (Малошийченко) Л. — 27, 49  
Чернявський М. — 25  
Чижевський Д. — 42  
Чикаго Д. — 67  
Чичибабін Б. — 69  
Чімабуе — 41  
Чічкан І. — 110, 119, 120  
Чміль Г. — 118  
Чорний О. — 118  
Чорновол В. — 78  
Чулков О. — 120  
Чупринка Г. — 23, 26  
Чюрльоніс М. — 51  
Шабатура С. — 83  
Шабуров О. — 110  
Шавикін Д. — 50  
Шагал М. — 53  
Шаповалов В. — 56  
Шаронов М. — 45, 50  
Швачунов І. — 127  
Швітерс К. — 37, 38
- Шевельов Ю. — 90  
Шевченко Т. — 76, 77, 44, 47  
Шевчук В. — 63  
Шейн Ю. — 131  
Шейко В. — 15  
Шелест П. — 67  
Шенберг А. — 20  
Шептицький А. — 41  
Шерман С. — 86, 136  
Шехтель Ф. — 55  
Шило О. — 15  
Шиль Е. — 19  
Шимчук М. — 15, 82  
Шкарупа В. — 127  
Шкловський В. — 12, 30  
Шкурупій Г. — 26, 45, 49  
Шлеммер О. — 52  
Шмідт Й. — 52  
Шміт Ф. — 45  
Шопенгауер А. — 20  
Шор С. — 30  
Шпеєр А. — 59  
Штейнбах Х. — 115  
Штельмах М. — 118  
Штельцль Г. — 52  
Штрєнг Г. — 37  
Штрус Т. — 135  
Шульдїженко О. — 72  
Шуревич Ю. — 81  
Щербаківський В. — 42  
Юнг К. — 25  
Юккер Г. — 123  
Юр'єв Ф. — 77  
Юсіма С. — 131  
Яблонська Т. — 68, 98, 104  
Якимович О. — 14  
Якобсон Р. — 12  
Яковець В. — 120  
Якунін С. — 119, 123  
Якутович Г. — 75, 76, 102  
Яновський Ю. — 48, 76  
Яновський Я. — 120  
Ярема Й. — 37  
Яремак М. — 120, 123, 126  
Ярина В. — 27  
Яроцький В. — 92  
Яснєв М. — 12  
Ястреб Л. — 76, 80, 81  
Яців Р. — 14

## VISUAL ART: FROM AVANT-GARDE CHANGES UP TO THE NEWEST TRENDS

Development of the visual art in Ukraine  
during the 20th and 21st centuries

The monograph presents the investigation of the processes which took place in Ukrainian visual art in the 20th century and at the beginning of 21st century. The research allowed to analyse cultural aspects in the artistic and style evolution of the Ukrainian visual art.

Basic changes, that took place during the 20th century in Ukraine, attracted the attention of the society directly to the economic, social; and political problems, but unfortunately the values of the spiritual culture to some extent were neglected. But even during the period of the great cataclysms in the social and political life, the 20th century entered the spiritual national treasury, carrying significant achievements of Ukrainian artists and their world acknowledgement. During the independence years the Ukrainian art had been enriched with the returning the art pieces of the numerous prominent painters and first of all the works of non-conformists and attracting the viewer's attention to the compatriots, who lived abroad. These processes led to the values' differentiation and appearance of the new cultural priorities.

Dynamics and nature of the transformations within the cultural and art sphere consequently gave birth to the two main polar opposing trends, which suffered from the severe stagnation during the Soviet period of the Ukrainian art development. The first trend is connected with the over thinking and revival of the folk traditions, restoration of the missing links, searches for the national background of the art development in the contemporary conditions. The emergence of the second trend was prompted by the fast reactivation of earlier prohibited art directions, methods and expression forms, striving for acquiring and adapting actual events, which are going on in the modern art world.

The author uses "the visual art" definition for the adequate pointing to the object and subject of studies and this new definition gives a possibility to make a comparative analysis of the processes in Ukraine and those ones, which took place in the world cultural and art space. At the beginning of the 20th century avant-garde trials were characterized by their penetration into the cultural and art sphere of the theatre, photo art and cinema.

The solution of the acute problems, persisting in the Ukrainian art, coincided with the threshold of the millennia and thus it was synchronized with the demand of the certain theoretical summary in the aspect of the world art development. Actuality of investigating the aspects of the art and style evolution of the Ukrainian visual art in the 20th till the beginning of the 21st century was caused by the fact that its scientific and practical significance had not been uncovered.

The achievements of the Ukrainian avant-garde expose the credibility and effectiveness of its creative functioning deserved high ranking of the Ukrainian artists within the European art space. At the beginning of the emergence avant-garde ideas naturally were absorbed by the turmoil of the revolutionary events. The intense search for the roads of the national art developments was going on inside the complicated interweaving of the various artistic directions. Totalitarian introduction of the social realism method and the unification of the Ukrainian art organizations, repressive measures against intelligentsia led to the tragic losses in the Ukrainian art.

Non-conformism as a natural phenomenon was brought to life by the radical social and political transformations and forced deformation of the basic art categories. The main gain of the non-conformist artists was teaching and educating the new generation of the young artists, and bringing them closer to the world art space, escaping the totalitarian system.

The analyses of the processes, which took place at the "transition period" of the second half of 1980 and first half of 1990 years, give a possibility to detect some contradictory and even controversial phenomena, which bear specific local character. The return to the avant-garde forms and methods of the expression, undertaken by some part of the Ukrainian artists at the end of the 20th century, is the unique phenomenon, which has no analogues in the world. The reactivation of the avant-garde played a significant amortization role for the transition of the social thinking from the officially implanted socialist realism to the Postmodernism.

The visible disorientation within artists' community was caused by fast destruction of the traditional forms and acquiring the new postmodernist forms and trends, such as new figurative ideas, performance, installation, video art, land art environment art. It was evident that principles of the Postmodernism needed a certain time for their adaptation.

The comparison of the fast going processes, by which the Ukrainian art is characterized, and the phenomena, taking place in West European art, leads to the conclusion that the Modern visual Ukrainian art has certain gains over the latter due to national traditions, emotional and spiritual background. Nowadays there is no acute demand to force the processes of the visual art evolution in the direction of the Western vector. Western experience needs adaptation, and the final goal is to use such an experience only for necessary developments. The Ukrainian art can evoke a great interest in the world only under the premises of the preserving of the peculiar national specifics.

The beginning of the 21st century is the period of winning the position, which Ukrainian artists lost at the start of the 20th century. The vivid proofs of it are the works of artists presented at the numerous personal and general exhibitions and especially at the prestigious world art forums. The highest achievements of the Ukrainian modern art were shown at the latest Venice and San Paulo Biennale etc.

It should be mentioned that the creation of the presented research was caused by the logic of the cultural and style evolution in the 20th century. The beginning of the century was marked by the avant-garde searches, experiments, where the deviations from the reality in the direction of the visual and space characteristics could be traced. Later on this process was supported by the penetration of the photo and cinema methods into the cultural and art sphere; artists used new forms, spatio-visual and spatio-temporal factors. The artists no longer strive for the imitation and overestimation of the cultural environment, but operate with signs and symbols. The rigid cultural and art traditions started to leave their positions at the favor of the new culture and style phenomena. Futurists in the painting and sculpture art were thrilled by the expression of the motion, dynamics and human made forms. The cubists preferred the conception and downplayed perfection, which became a prerequisite for the conceptualism trend. On the other hand, the constructivism viewed the art in the categories of the projection, that is why its representatives criticize a concrete depiction and traditional painting.

The transformation of the avant-garde within the cultural and artistic community in Ukraine during the 20th century, art and cultural aspects of non-conformism evolution in the second half of the 20th century led to the formation of the modern visual art in Ukraine and its entrance into the world cultural and art process during the years of the independence.

Академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

Віктор Дмитрович СИДОРЕНКО

**ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО  
ВІД АВАНГАРДНИХ ЗРУШЕНЬ  
ДО НОВІТНІХ СПРЯМУВАНЬ**

Розвиток візуального мистецтва України  
XX-XXI століття

Українською мовою

Редактор — Любов Дрофань  
Артдиректор — Віктор Хоменко  
Дизайнер — Марина Боголій  
Технічний редактор — Ірина Яцик  
Оригінал-макет, препринт — ВХ[студіо]  
Коректор — Іван Кулінський

Здано до складання 10.10.2008. Підписано до друку 12.12.2008

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України  
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел.: (044) 529-2051  
Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002