

# Рецензії

## Reviews

### УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ОФІЦІЙНЕ vs НЕОФІЦІЙНЕ, КОНФОРМІЗМ vs НОНКОНФОРМІЗМ (проблеми інтерпретації художнього досвіду)

Галина Скляренко

Стаття присвячена дискусійним проблемам дослідження українського мистецтва другої половини ХХ ст.: співвідношенню в ньому соцреалізму та нонконформістської художньої творчості, особливостям еволюції та ускладненню структури художньої культури пізньорадянських десятиліть.

**Ключові слова:** радянське мистецтво, творчий нонконформізм, індивідуальність художника.

The article is dedicated to debatable problems of Ukrainian art of the second half of the XX century investigation, including correlation of social realism and non-conformist artistic works in it, evolution peculiarities and the complication of the structure of the artistic culture of the late Soviet decades.

**Keywords:** Soviet art, creative non-conformism, the artist individuality.

Кінець 1950-х – початок 1980-х років почали усвідомлювати як надзвичайно складний період розвитку вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. уже з перебудови, коли разом із завершенням радянської доби та загальною кризою її ідеології на різноманітних виставках почали з'являтися до того заборонені та невідомі твори, свого часу відсунуті системою через невідповідність офіційній кон'юктурі. Саме тоді унаочнилася неоднозначна розшарованість та різноспрямованість мистецького процесу пізньорадянських десятиліть, існування в ньому різних творчих позицій, художніх мов й образності. У мистецтвознавстві виникла необхідність осмислити епоху в цілому, окреслити принципи співіснування в ній часто майже контрверсійних художніх явищ. Так з'явилися визначення «офіційного» та «неофіційного» мистецтва (андеграунду, нонконформізму), які, окреслюючи місце художників у радянській культурній ієрархії, їхню позицію щодо соцреалізму та радянської культури, між тим залишали нерозкритими самі особливості творчості, світогляду, образного світу та художньої мови митців. Однак із часом, при більш уважному та багатомірному аналізі художнього доробку доби, стало зрозуміло, що його жорстке розділення на «офіційну» та «неофіційну» вер-

сії не лише не відповідає особливостям тогочасного художнього процесу, а й потребує подальшого уточнення та переосмислення з урахуванням окремих творчих доль і суспільно-культурного контексту пізньорадянських десятиліть.

Тим паче, що кінець 1950-х – початок 1980-х років у вітчизняному мистецтві (та й у радянському в цілому) був аж ніяк не однорідним. Він умістив у собі коротку, але надзвичайно важливу суспільно-культурну «відлигу», що позначила глибоку кризу соцреалістичної доктрини, після десятиліть жорсткої ізоляції відновила, нехай частково та вибірково, міжнародні культурні контакти, що так чи інакше повертали в мистецтво світовий досвід. На хвилі лібералізації «відлиги» стало можливим (теж частково та дуже повільно) актуалізувати в культурі та образотворчості національні надбання, заново осмислюючи проблеми національної своєрідності. З років «відлиги» в радянське мистецтво повернулася динаміка зміни творчих поколінь, мистецтво шістдесятників, «сімдесятників» та інших стало відрізнятися своїми творчими спрямуваннями та образно-стилістичними уподобаннями. І хоча вже в середині 1960-х років ліберальні процеси пішли на спад, що позначилося введенням у 1968-му радянських військ у Чехословаччи-

## РОЗДІЛ

ну та новим сплеском ідеологічних утисків у СРСР, культурно-мистецька ситуація в країні вже була іншою. Так звана епоха застою, що простягнулася з кінця 1960-х до середини 1980-х років (початку перебудови), у мистецтві стала напруженим періодом індивідуальних творчих шукань, появи нових спрямувань та несподіваних художніх явищ, які виникали не лише в неофіційному, а й у цілком офіційному просторі. Кордони та виміри офіційного радянського мистецтва розширювалися, поступово та повільно утворюючи в його царині окремі ліберальніші зони та втягуючи в його простір інші традиції та художні мови. Проте ступінь ліберальності в країні постійно коливався, залежний від тої чи іншої ідеологічної кампанії, а тому й простір «неофіційності» на кожному етапі змінював свої виміри та координати.

Варто мати на увазі, що порівняно з іншими республіками СРСР в Україні загальний вплив соцреалізму був, мабуть, особливо жорстким, а «дискусії» з ним відбувалися в умовах «подвійного тиску», де до загальносоюзної ідеологічної цензури додавалася ще й місцева, внутрішньореспубліканська. Тому розподіл на «дозволене» та «заборонене» був в Україні чи не найбільш консервативним, за виразом Л. Плюща, «провінційно важким», «беззастережно душив усе чужорідне». Невипадково творчо активні та самостійно мислячі художники прагнули показувати свої твори скоріше в Москві, Ризі, Таллінні, Ташкенті, де тоді вимоги до мистецтва були більш ліберальними, ніж у Києві. Щобільше, роботи, які не допускалися на виставки в Україні, часто з успіхом експонувалися у столиці СРСР, Естонії чи Латвії. Ці обставини додають ще один ракурс до аналізу епохи, їх потрібно враховувати при окресленні місця художника та його творів у радянській мистецькій системі. Варто мати на увазі й своєрідність української культури, що зберігалася протягом століття, а саме – існування різних художніх центрів – Києва, Львова, Ужгорода, Харкова, Одеси, Дніпропетровська, Чернівців, Полтави, у яких, попри радянську уніфікацію, складався свій особливий творчий мікроклімат, що значною мірою й окреслював обшири та спрямування в кожному з них як офіційного, так і по-

заофіційного, точніше несоцреалістичного, мистецтва.

Отже, проблема структури мистецтва другої половини 1950-х – початку 1980-х років, співвідношення офіційної та неофіційної його версії вимагає різнобічного, комплексного підходу, який має враховувати багато складових. Хоча за останні десятиліття мистецтву означеного періоду було присвячено чимало аналітичних художніх виставок, статей, альбомів, окремих наукових розвідок українських мистецтвознавців (О. Авраменко, Т. Басанець, Г. Вишеславський, О. Гавриш, О. Голубець, Н. Космолинська, О. Петрова, О. Тарасенко, Р. Яців та ін.), але його проблематика, тенденції, а головне – співіснування різних художніх спрямувань, їхній внутрішній зміст та своєрідність вимагають подальшого дослідження. Тим паче, що з часом самі поняття «офіційного» та «неофіційного» мистецтва почали розмиватися, перетворюючись на таку собі всеохоплюючу метафору, а до «нонконформізму» почали зараховувати все більше художників, цими поняттями стали означувати і певні естетичні якості творів.

Із цього погляду особливу увагу привертає монографія Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [4]. У ній авторка проблематику кінця 1950-х – початку 1980-х років поширює на мистецтво сторіччя в цілому. Показовим є вже саме тлумачення Л. Смирною нонконформізму в мистецтві, з одного боку, як моделі «громадянської позиції у суспільстві, загроженому ідеологічним насильством», з другого, – таким, «що проявляється у конкретних мистецьких творах, у їхній візуальній мові, у прийомах композиції, у натяках, алегоріях, символах тощо, що художник абсорбував і репрезентував за допомогою художньої форми» [4, с. 33–34]. Водночас «нонконформізм на теренах України <...> являє не стільки стильову принаду часу, скільки власне його культурну національну матрицю, зі своєю таксономією подій, творів, переліком митців, критиків-інсургентів, списками творів <...>, із власною бібліотекою образів, прийомів композиції та технік виконання. Відтак не можна говорити про нонконформізм лише як про мистецьке яви-

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ...

ще, – це явище, котре якщо не безпосередньо мало вплив на творення національних засад майбутнього (тобто нашого з вами сьогодення), то в латентний спосіб робило це прийдешнє невідворотним» [4, с. 19]. Отже, довільне тлумачення авторкою поняття «нонконформізм» є не лише внутрішньо контрверсійним, але й суперечить природі самого мистецтва, історія якого не раз засвідчила, що схожі форми, стилістики та пластичні прийоми можуть нести в собі різні, часом і протилежні змісти, а звернення до певних традицій – стати засобом ідеологічних маніпуляцій. Прикладом може слугувати хоча б позірне використання соцреалізмом передвижництва, яке в його інтерпретації з соціально-критичного напрямку, що базувався на реалістичному відображенні дійсності, перетворилося на стилістику радянського пропагандистського міфу, з яким у той чи інший спосіб і полемізувала більшість творчо активних та незалежних художників. Образно-змістову відмінність схожих форм у мистецтві можуть проілюструвати й такі зовнішньо подібні між собою явища, як неопластицизм П. Мондріана та супрематизм К. Малевича, що, хоча й утверджували в малярстві геометричний канон, але несли у собі чи не протилежні ідейно-сміслові наповнення. Можна навести ще чимало подібних прикладів... Більше того, твори з виразним соціально-критичним змістом, такі, що виражали правдивий, незалежний погляд на дійсність, могли належати цілком лояльним художникам. Серед таких митців – письменник М. Салтиков-Щедрін – державний чиновник, віце-губернатор, який у своїх книжках піддавав нещадній критиці не лише релігії держави, якій він прислужував, а й самі засади монархічного устрою; або М. Шолохов – лауреат Сталінської та Ленінської премій, двічі Герой Соціалістичної Праці, «най-офіційніший» письменник СРСР, чий роман «Тихий Дон» показав справжню трагедію та неоднозначність громадянської війни, що залила землю кров'ю, руйнувала родини, пройшла крізь долі окремих людей... Та й славетний І. Рєпін був цілком лояльним громадянином імперії, цінованим академіком, офіційно визнаним митцем і водночас у своїх картинах з симпатією змальовував борців

із самодержавством та драму поневоленого народу... Одна з найбільш шанованих живописців в українському мистецтві радянської доби Т. Яблонська, що була відзначена чи не всіма нагородами СРСР, уже з 1960-х років не написала жодної соцреалістичної картини, у своїх творчих спрямуваннях спираючись скоріше на ранньомодерністські принципи образотворчості... Мистецтво ніяк не вміщається в чітко окреслені структури, на відміну від науки, не вкладається в стрункі таблиці та схеми, а тому завданням мистецтвознавства (окрім суто ідеологічного підходу тоталітарних режимів) було і є саме виявлення його складної, внутрішньо суперечливої природи, де часто перехрещуються і змішуються найбільш контрверсійні імпульси...

Аналіз мистецького поступу через нонконформістські позиції художника ставить перед ним надзвичайно високі вимоги, передусім у морально-етичному плані. Адже нонконформізм визначає прагнення особи дотримуватися настанов і відстоювати принципи, спосіб поведінки тощо, що конфронтують із панівними в даному суспільстві в даний час, протиставляючи свої погляди більшості. Натомість конформізм характеризується як морально-політична та морально-психологічна позиція, позначена пристосуванням до існуючого соціального порядку та готовністю виконувати пануючі правила [1, с. 238; 2, с. 213]. Зовні протилежні ці поняття між тим мають багато спільного, обумовлені залежністю від загально-суспільних настанов, яким потрібно або підкорюватися та наслідувати, або протистояти, отже, свідчать про той чи інший ступінь особистісної несвободи. Невипадково саме «свобода творчості» набуває в новітньому мистецтві метафізичного виміру. Тим паче, що порівняно з іншими історичними епохами мистецтво ХХ ст., різноманітне за стилістиками та світоглядними спрямуваннями, постає чи не найбільш соціально чутливим. А тому виникає запитання, чи мали художники, що прагнули своїми творами впливати на інших, демонструвати якісь особливі, відмінні від їхніх сучасників, людські риси. Безперечно, для істориків мистецтва зручно аналізувати позиції митця у «позареально-

## РОЗДІЛ

му» вимірі, залишаючи його сам на сам із «чистим простором творчості». Однак насправді життя будь-якого художника, як і будь-якої іншої людини, тісно переплетене з найрізноманітнішими обставинами, що повсякчас примушують вступати в конфлікт із самим собою, помилятися, захоплюватися то справжніми, то примарними цінностями, обирати між власним самоствердженням та корпоративною етикою, вірністю своїм творчим планам та матеріальним достатком тощо. Усі ці та багато інших векторів зіштовхуються в непростій битві у внутрішньому світі митця, результати ж непередбачувані та індивідуальні.

Між тим аналіз поступу українського мистецтва ХХ ст. крізь оптику нонконформізму примушує Л. Смирну не лише припасовувати його до своєї концепції, а й вільно маніпулювати фактами та подіями. Так, за версією авторки, початок нонконформізму в українському мистецтві датується 1926 роком, а саме – листом Й. Сталіна до Л. Кагановича та політбюро ЦК КП(б)У (21.04.1926) про необхідність спрямування процесів українізації в потрібному центрі душі. Однак у мистецтві все відбувалося складніше. Після буремних років революції, громадянської війни, інтервенції, виїзду з України багатьох художників, літераторів, тих, хто визначав її культуру в 1910-х роках, після нової «руїни» 1921–1923 років, позначеної повною розгубленістю перед новою реальністю, коли країна почала повертатися до мирного життя, а митці кожний у свій спосіб вибудовували власні версії нового (тепер уже радянського) українського мистецтва, важливу роль відіграла постанова ЦК РКП(б) 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури». У ній йшлося про те, «що тепер в руках пролетаріату є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту кожного літературного твору, але у нього ще немає таких же ясних відповідей на всі питання художньої форми», тому завдання мистецтва – «виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам», і розпочати «вільне змагання різних угруповань та течій», основою для якого мало слугувати «лише» прийняття законів робітничо-селянської влади. Варто підкреслити: усі художники, що працювали в Україні

в післяреволюційні роки, співробітничали з новою владою, а державне керівництво мистецтвом сприймалося як його підтримка. Саме після 1925 року в Україні починають активно формуватися великі творчі об'єднання (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, «Молодняк» та ін.), боротьба між якими визначила характерні риси мистецтва кінця десятиліття. Головний зміст бурхливих дискусій цього часу – підвищення професіоналізму та вибір кола традицій, на якому має зростати нове українське радянське мистецтво, про що йдеться в маніфестах майже кожного з творчих об'єднань. До 1930 року в Україні офіційно виходив часопис «Нова генерація» (чи не найрадикальніший у тодішньому СРСР), що гостро полемізував з іншими художніми напрямками та концепціями мистецтва й культурного будівництва. Офіційне радянське мистецтво склалося пізніше – у середині 1930-х. Тому датування «появи нонконформізму» в мистецтві 1926 роком видається досить штучним. Проблема творчого нонконформізму, тобто згода чи незгода працювати в душі нового – офіційного – канону, могла виникнути лише з його утвердженням, отже, про 1920-ті роки ще не йдеться, адже це десятиліття в Україні – період дискусій та певного плюралізму. Друга половина 1920-х в Україні – час національного відродження, коли на хвилі офіційної «політики українізації» в мистецтві та культурі широко обговорювалися нові виміри національної традиції, школа М. Бойчука перетворилася на потужну художню течію, а тому про жоден «спротив українській темі на хвилі українізації 1920-х» [4, с. 446] не йшлося. Кардинальні «конформістські» зміни у творчості більшості провідних українських художників стають помітними в середині 1930-х років, виникають під суворим тиском терору та репресій, що набирали все більш кривавих форм. Проте – не тільки. Радянське мистецтво формувалося як пропагандистське, звернене до широких мас, а тому таке, що мало бути їм зрозумілим. «Я хочу быть понят своей страной», – писав В. Маяковський, пристосовуючи свій талент до потреби дня, коли не витримав цього, він застрелився. А чого вартий рядок П. Тичини: «А може і собі поцілувати пантофлю Папи?», тобто стати «визнаним та народним». П. Ти-

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ...

чина обрав офіційне визнання, перекресливши у собі поета... У 1930-х роках більш «реалістично-поміркованими» стають роботи А. Петрицького, В. Єрмилова та інших. М. Бойчук у 1933 році змушений був публічно відректися від своєї попередньої творчості... Про ці трагічні обставини Л. Смирна не згадує взагалі. Як не згадує вона і про роки Другої світової війни, що несподівано «розкували» творчу свідомість, дали поштовх створенню правдивих та позаідеологічних творів – фільму О. Довженка «Україна в огні», картини В. Костецького «Повернувся», графічних серій З. Толкачова «Освенцим», «Майданек» та ін. У книзі про це не йдеться.

Багато сумнівів викликає і трактування авторкою періоду «з відлиги до Незалежності» – середина 1950-х – 1991 рік. Тоді, як пише авторка, «Нонконформізм виходить з андеграунду у сферу суспільного життя» [4, с. 111], однак тут же вона вказує на «принцип двоякості “відлигової” ідеології» [4, с. 113], тобто поширення в суспільстві саме нонконформістських способів існування. Однак ситуація була набагато складніша: прагнучи працювати, реалізовувати свої творчі стремління, митці користувалися кожною можливістю для художнього вияву, пристосовуючись до обставин. Так, організований за наказом ЦК ВЛКСМ Клуб творчої молоді «Сучасник» у Києві перетворився на центр національно-культурного відродження та правозахисного руху, голова якого (один з найактивніших шістдесятників) В. Зарецький був членом КПРС. А офіційно спрямований на продовження традицій «ленінського плану монументальної пропаганди» український стінопис 1960 – початку 1980-х років став цариною формально-пластичних пошуків, нової образності та далекої від соцреалізму естетики...

«Нонконформістами» в книзі Л. Смирної постають чи не всі українські митці другої половини ХХ ст., народні, заслужені, академіки та лауреати державних премій: від Т. Яблонської, Т. Голембієвської до Г. Якутовича, М. Стороженка, А. Коцки, Є. Лисика, Ю. Єгорова та ін. До «нонконформістів» відносить вона і С. Гету, який розпочинав свій творчий шлях у 1970-х роках ілюструванням «Маніфесту комуністичних партій», і надзвичайно

успішного в радянський час С. Базилева. Його (та С. Гети і С. Шерстюка) «фотореалізм» був повністю інтегрований у систему радянського офіційного мистецтва 1970–1980-х років. І тут знову варто підкреслити, що саме поняття «нонконформізм» в мистецтві не стосується ані художньої якості творів, ані таланту митця. Згадати хоча б славетну скульптуру В. Мухіної «Робітник та колгоспниця» – символ СРСР та радянського міфу, що й зараз вражає художньою переконливістю та пластичною силою. Більшість з названих українських митців створювали значні, часто етапні для вітчизняного мистецтва роботи, які, проте, до нонконформізму жодного стосунку не мали. Навпаки, прагнучи реалізувати себе у творчості, митці використовували кожную офіційну можливість, беручи активну участь у виставках, художньому житті країни, діяльності Спілки художників... Тим паче, що з «відлиги», як вже підкреслювалося вище, і сам соцреалізм, тобто офіційне радянське мистецтво, постійно змінювався, у його царині утворювалися більш «вільні ніші», зокрема, «молодіжне мистецтво», що з 1960-х років стало простором для стилістичного та формального різноманіття, широкий пласт «дозволеного мистецтва» (термін К. Дьоготь і В. Левашова), який вбирав у себе всі ліберальні мистецькі прояви, не зовсім соцреалістичні, але більш-менш традиційні, такі, що не зачіпали усталених художніх вимірів – роздільності на види та жанри, фігуративності, естетичної завершеності, «позитивності» образного змісту.

З іншого боку, розмірковуючи над проблематикою художнього конформізму (чи нонконформізму), варто не забувати про складні парадокси психології творчості, про природу таланту, що часто є зовсім «нееластичним». Художник, може, й хотів би намалювати так і те, що відповідало б загальним настановам, що принесло б йому успіх та визнання, але талант веде його своїми стежками, далекими від проторованої дороги... Таких митців в Україні було немало. Варто згадати хоча б А. Лимарева, чий винятковий живописний дар та драматичне світовідчуття ставали на заваді його «офіційному» успіху... Неофіційний чи напівофіційний статус митців часто був обумов-

## РОЗДІЛ

лений не так їхньою ідейною позицією, як неприйняттям їхньої творчості радянською системою, «незбіжністю» з її каламутними іграми в дозволене та заборонене, що протягнулися з «відлиги» до незалежності. Однак про такі «складності» в книзі не йдеться. Як не йдеться в ній і про певні явища неофіційного мистецтва, проникнуті дійсним нонконформістським імпульсом, зокрема, про одеський концептуалізм. Його автори, художники Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, С. Ануфрієв, І. Чацкін, Л. Резун-Звездочотова, Л. Скрипкіна, В. Федоров, О. Музиченко, І. Стюпін, С. Мартинчик, Д. Нужин, О. Петреллі, С. Підлипський, П. Фоменко, І. Каміник, – «останні радянські діти», яким випало жити наприкінці «епохи застою», увійшли в мистецтво наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років. Вони не тільки не сприймали одряхлілого соцреалізму, а й полемізували зі своїми попередниками – художниками неофіційного кола 1960–1970-х років, висували нові форми та види творчої діяльності, нові способи мислення та висловлювання, що на той час у нашій країні були, можливо, чи не найбільш радикальними. Однак про їхню творчість у книзі не йдеться...

Текст монографії Л. Смирної рясніє розпливчастими тезами, наприклад, «нонконформізм виникає з надр соцреалізму, наче “народження трагедії з духу музики”, або декадансу із сецесією – з урбаністичної міщанської утопії» [4, с. 47], а «спираючись на народне мистецтво, конструктивізм надавав традиційній орнаментіці “технічного статусу”» [4, с. 222]. Уводить в обіг парадоксальні терміни, як-от: «протононконформізм» та «постнонконформізм», знову намагаючись надати нонконформізму не морально-світоглядного, а цілком конкретного історико-художнього змісту. Щобільше, нонконформістську модель поведінки в мистецтві Л. Смирна використовує і в нових умовах творчого плюралізму перебудови та незалежності, коли динаміка та проблематика художнього поступу стала визначатися зовсім іншими, протилежними радянським обставинами творчої конкуренції. Тепер «нонконформізм» авторка вбачає у протистоянні мистецтва «комерціалізації, корпоративним замовленням, глобалізованості образотворення». Між

тим антиглобалізаційні спрямування давно склали у світовому мистецтві розгалужену тенденцію, а створені на цих засадах роботи широко експонуються на міжнародних виставках. Участь у «корпоративних замовленнях», до яких можна віднести і оформлення інтер'єрів, і співпрацю з дизайнерськими та рекламними компаніями, є світовою практикою. Що ж розуміє авторка під «глобальним образотворенням», зостається нерозкритим.

Чимало у книзі й фактичних помилок та вільних тлумачень відомих ситуацій. Зокрема, ідеться про те, що «рано пішли з життя, зазнали тортур та були переслідувані або знищені нацистським режимом у 1930-ті Кете Кольвіц, Ернст Барлах, Отто Дікс, Джон Хартфільд та ін.» [4, с. 69]. Насправді ж у 1930-х (точніше в 1938-му) з них помер лише Барлах, Кольвіц – у 1945-му, Дікс – у 1969-му, Хартфільд – у 1968-му. Хоча для кожного із зазначених художників роки нацизму та війни були надзвичайно драматичними, їм вдалося уникнути тортур і знищення. Проте серед німецьких художників було багато тих, хто дійсно загинув у роки фашизму – наклав на себе руки Е. Л. Кірхнер, перебував у концтаборі Х. Грюндіг та інші, однак про них у книзі не згадується. Не може не викликати заперечення і теза про те, що «українські мистецтвознавці 1930 – початку 1940-х, як от Іван Врона, під сталеві рейки недолугого пролетарського світогляду намагалися покласти й українське мистецтво у його історичній ретроспекції» [4, с. 205]. Як відомо, у 1933 році І. Врона був репресований, два роки провів у концтаборі на Далекому Сході. У 1920-х роках він був одним з найактивніших художніх критиків та організаторів мистецького процесу, ректором Київського художнього інституту (з 1924 р.), у якому відкрив на живописному факультеті новаторське на той час теа-кіно-фото відділення, прагнув перетворити київський виш на найбільш прогресивний, запрошуючи до викладання таких видатних митців, як В. Татлін і К. Малевич... Незрозуміло, що має на увазі дослідниця, говорячи й про «закарпатський нонконформізм» 1930–1940-х років. Закарпаття було приєднане до УРСР у 1945 році, саме з цього часу починається його інтеграція в радянське мистецтво. До того ж роз-

## ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ...

виток закарпатської живописної школи, що стала яскравим явищем українського мистецтва, відбувався в умовах вільної творчості. У монографії Л. Смирної художників О. Орябинського, А. Чичкана, З. Лерман охарактеризовано митцями з «невисоким летом думки» [4, с. 263], що викликає подив, як і така теза: «В сенсовому плані мистецтво трансавангарду зверталось до “низового” буття з його потужним імпульсом фатальності. Воно відображало занурення свідомості в драматичний простір гнітючих передчуттів, що чітко проявилось в творчості О. Голосія. Його доробок просякнутий натуралістичністю фобних переживань, рисами інфернальності, некрофілічності» [4, с. 289]. Насправді ж творчість О. Голосія – одного з найвидатніших живописців «української нової хвилі» – визначається не лише широтою і різноманіттям образності та формальних прийомів, а й особливою ліричністю, емоційністю й щирістю вираження. Мистецтво ж українського трансавангарду – явища етапного в історії вітчизняного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст., що не лише актуалізувало та переосмислило в новому вимірі національні традиції, а й залучило українське мистецтво до світового художнього простору, – трактується в праці Л. Смирної як сторінка у світовій «Тератології» (наука про чудовиськ) [4, с. 292]. Уточнення та зауваження щодо на-

явних у монографії тез, фактів, висловлювань можна продовжувати довго.

Отже, історія українського мистецтва ХХ ст. в цілому та кожного з її етапів зокрема і сьогодні залишається однією з найскладніших та недостатньо досліджених галузей вітчизняного мистецтвознавства. Жорстко ідеологізована радянська версія його інтерпретації залишилася в минулому. Нове бачення потребує уважної і кропіткої реконструкції того сповненого протиріч, контроверсій, особистої відваги та вимушених компромісів історико-культурного контексту, що й став тлом мистецького поступу, та не простої еволюції окремих творчих доль. В умовах сучасної культури, що потребує переосмислення усталених вимірів мистецького простору, місця мистецтва в суспільстві та й самої його природи, український досвід ХХ ст. несе у собі важливі змісти, які не втрачають своєї актуальності перед викликами нового часу. Адже, можливо, саме йому випало засвідчити правдивість проникливої тези А. Синявського: «Мистецтво не боїться ні диктатури, ані строгості, ані навіть консерватизму і штампа. Коли це потрібно, мистецтво буває вузькорелігійним, тупо державним і, попри все, великим... Мистецтво достатньо пластичне, аби вміститися у будь-якому прокрустовому ложі, запропонованому історією» [3, с. 29].

## Джерела та література

1. Кондратьев М. Ю., Ильин В. А. Конформизм. Азбука социального психолога-практика. Москва : ПерСэ, 2007. 464 с.
2. Кордуэлл М. Нонконформизм. Психология А–Я : словарь-справочник / пер. с англ. К. С. Ткаченко. Москва : Фаир-Пресс, 2001. 448 с.
3. Синявский А. Что такое социалистический реализм? *Декоративное искусство СССР*. Москва, 1989. № 5. С. 28–29.
4. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.

## References

1. Kondratiev M., Ilyin V. (2007) Konformizm [Conformism]. *Azbuka sotsialnogo psihologa-praktika* [The ABC of a Practical Psychologist]. Moscow: PerSe, 464 pp.
2. Cardwell M. (2001) Nonkonformizm [Nonconformity]. *Psikhologiya A–Ya: Slovar-spravochnik* [The Dictionary of Psychology: A Companion] (transl. from English by K. Tkachenko). Moscow: Fair-Press, 448 pp.
3. Siniavskiy A. (1989) Chto takoye sotsialisticheskiy realizm? [Socialist Realism. What is It?]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* [The Decorative Art of the USSR]. Moscow, # 5, pp. 28–29.
4. Smyrna L. (2017) *Stolitτια nonkonformizmu v ukrayinskomu vizualnomu mystetstvi* [A Century of Nonconformity in Ukrainian Visual Art]. Kyiv: Feniks, 480 pp.