

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ.

Проаналізовано філософсько-естетичні погляди, ідеї та концепції В. Ламаха, Ф. Юр'єва, М. Стороженка, О. Дубовика в контексті драматичних подій історії українського мистецтва.

Ключові слова: *В. Ламах, схематична структуризація мистецтва, антономічна поетика, світлотеатр, «артформула», монументальне мистецтво, експеримент, «абстраговане бачення».*

Проанализированы философско-эстетические взгляды, идеи и концепции В. Ламаха, Ф. Юрьева, Н. Стороженко, А. Дубовика на фоне драматических событий истории украинского искусства.

Ключевые слова: *В. Ламах, схематическая структуризация искусства, антиномическая поэтика, светотеатр, «артформула», монументальное искусство, эксперимент, «абстрагированное видение».*

In suggested research an attempt of the philosophical and aesthetic thoughts, ideas and concepts of V. Lamakha, F. Yuriyev, M. Storozhenko, O. Dubovuk on the back of dramatic events in the history of Ukrainian Arts was accomplished.

Key words: *V. Lamakh, schematic structuring, antonymic poetics, photic theatre, “art formula”, the environmental art, experiment, “abstract seeing”.*

Предметом цього дослідження є світоглядні концепції та невідомі факти творчості художників-шістдесятників. Винятковий індивідуалізм, складна філософсько-естетична доктрина, покладена в підґрунтя творчості кожного митця, роблять, здається, неможливим зіставлення цих художників, так само, як і їхніх концепцій. Серед останніх слід назвати схематичну структуризацію мистецтва В. Ламаха, «кольоротвірні модули» Ф. Юр'єва, барокову матрицю мистецтва М. Стороженка, «палімпсести» О. Дубовика, біографічні «ремінісценції» Любомира Медвіда, «мистецтво як форму молитви» К. Звіринського, вплив мистецтва на кіно С. Параджанова. Творчість кожного з них українська мистецтвознавча критика розглядала як самодостатній феномен, а українська наука поступово накопичує знання про їхню творчість у контексті історії українського мистецтва: І. Скляренко, В. Сидоренко, О. Зарецький, Л. Смирна, А. Макаров та ін.

Світоглядні концепції художників-шістдесятників мали свої специфічні дискурси. В. Ламах — одна з найяскравіших постатей художньо-інтелектуального життя Києва другої половини ХХ ст. — почав розробляти власні філософсько-естетичні теорії ще в часи Другої світової війни, які набули втілення в книзі схем 1960-70-х рр. (І книга схем — «Коло знаків»; ІІ — «Коло життя»; ІІІ — «Коло відображень»;

IV — «Схематичні таблиці»; V — «І. Ю. Репін»), коли на Заході почало формуватися передчуття постмодерністського за своєю природою феномену поетичного мислення або «поетичного мовлення» як ознаки «постмодерної чутливості». Філософські рефлексії Ламаха узгоджуються із цією тенденцією, хоча йдеться лише про певне емоційне передчуття художньої реальності майбутнього. І. Льїн зазначає: «Мистецтво багатьох сучасних художників Заходу відзначається високим рівнем теоретичної рефлексії, що ж стосується художників постмодерної течії, то практично всі вони одночасно є і теоретиками власної творчості» [1]. У формуванні «поетичного мовлення» велику роль відіграли філософсько-естетичні уявлення східного походження, зокрема дзен-буддизму (чань) та даосизму. Невипадково європейська філософія дедалі частіше звертається до мудрості Сходу: згадаймо М. Гайдеггера, котрий пише про поетичне мислення Лао-дзи, заклики до Сходу М. Фуко в його «Історії безумства класичної доби», до старозавітного Сходу апелює Ж. Дерріда у своєму «антиєлінізмові», а Ю. Крістева звертається до китайської філософії у своїй критиці «логоцентричності індоєвропейського речення», в якій убачає надмірну раціональність.

В. Ламах звертається до східної і західної філософії, і тому формальні й просторові проблеми мистецтва досліджує через призму цих учень.

Донині неопубліковані і загадкові книги «схем» В. Ламаха його однодумці називали сучасним космологічним міфом про мистецтво, де втілюється «первинний зв'язок людини і краси, про яку вона й не здогадується» [2]. Книжки «схем» зосереджують приватні спостереження й емоційні рефлексії з їх переоцінками художніх реальностей минулого і теперішнього [3].

В. Ламах, чиє становлення як митця збіглося з настанням уже відчутної кризи естетичних цінностей соцреалізму, належить до того покоління шістдесятників, котрих можна назвати митцями «кризового типу». У його творчості простежуються дві домінанти модерністської та постмодерністської свідомостей, які характеризують його художні та теоретичні рефлексії, хоча широкому загалу митець більше відомий як автор політичних плакатів та монументальних мозаїк і розписів. Сам митець, згідно зі спогадами сучасників, з певною раціоналістичністю ставився до роботи в галузі політичного плаката і розглядав його як «просторову форму», в якій елементи «радянської влади» не домінують, а лише мають бути правильно «розташовані» в просторі аркуша. В. Ламах це описував так: «Мистецтво — це відмова від бажання, від прагнення, від боротьби, від необхідності, від несправедливості. Мистецтво — це вихід у вічне споглядання. Мистецтво — це відмова від життя, вихід у дух» [3].

Творчість шістдесятника Ф. Юр'єва є однією з найбільше соціально визнаних. Нині він почесний доктор Кембріджського університету,

член трьох творчих спілок України та Росії (архітекторів, художників та музикантів), член Усесвітньої асоціації критиків, академік міжнародної академії «Modus Coloris», професор, педагог. У 2000 р. за досягнення в гуманітарній сфері Американський біографічний інститут нагородив Юр'єва почесним званням «Людина року» [4].

Ф. Юр'єва можна назвати, скориставшись дефініцією П. Філонова, художником-дослідником у мистецтві. На початку 1960-х рр. Юр'єв розвиває ідею поєднання музики і кольору, вивчає подібність їх естетичного впливу на людину. Його новаторські концепції ґрунтувалися на вже впроваджених у науку і практику світових технологіях: практичних експериментах кінокомпанії Уолта Діснея, яка використовувала пристрої, що поєднують музику і колір, наукових дослідженнях Віденського інституту психології, а також практичних розробках радянського інженера К. Леонт'єва. До цього долучене і глибоке вивчення давньогрецької філософії, праць відомого англійського вченого І. Ньютона та музичного доробку композитора М. Римського-Корсакова [5].

Цей погляд відбиває фактично виникнення й утвердження нового напрямку сучасного живопису, який сам його автор і засновник — Ф. Юр'єв — назвав «кольоротворні модуси», наголошуючи на «інструментальній» функції осягнення твору як способу, що поєднує візуальні, символічні, комунікативні, емоційно-виразні складові [5]. У картинах цього періоду зміщуються акценти на можливості внутрішньої інтроспекції в художній творчості, вони втілюють складний універсальний досвід митця. Тут Юр'єв постає і як художник, і як учений-кольорознавець, і як музикант.

У 1962 р. Ф. Юр'єв наважився виставити свій абстрактний кольоромузичний живопис на розсуд глядача. «Ці факти були розцінені як відвертий бунт проти політики КППС у сфері мистецтва. Редактора за публікацію статті «Музика кольору» усунули з посади, а виставку кольоромузичних картин Ф. Юр'єва, що привернула особливу увагу, за особистим наказом Першого секретаря КПУ М. В. Підгорного арештували і – спалили. У зв'язку із цим безпартійного Ф. Юр'єва викликали на «червоний килим» і суворо попередили: «Заїкнешся — знищимо разом із сім'єю!» [7]. Та Ф. Юр'єв продовжував свою справу, написавши книгу «Музика світла», яка негайно була вилучена з обігу і вісім років перебувала під суворою партійною забороною.

Незважаючи на безапеляційний вирок влади, Ф. Юр'єв поглиблював попередні наукові експерименти і розпочинає розвивати інший науково-творчий напрям — музику світла, де музичний колір розвивається незалежно від музики звука як самостійний вид образотворчого мистецтва, та розробив проект світлотеатру на 600 глядачів. Конструкція подібного за задумом залу вже була розроблена інститутом Київпроект й митець запропонував лише виконати робочий проект технологічної частини. Відповідно до його задуму, театр мав містити

«світлоорган», на якому солісти зможуть виконувати світломузичні твори, автомати відтворюватимуть світломузичні записи, фонове підсвічування всього залу, пов'язане із сольним і автоматичним пультом, та світловий оркестр. Проект «зображувального театру» мав також передбачати перспективи розвитку нових видів мистецтва та їх можливого синтезу, а самі ідеї через десятиліття будуть утілені в монографії Ф. Юр'єва «Музика світла».

У 1973 р. митець уперше опублікував теорію формули «модус кольору», що відбиває принцип гармонійної єдності трьох функцій кольору: комунікативної, пізнавальної та виражальної. Ця теорія стає резонансною і обговорюється на конгресах у Москві (1973), Принстоні (1992) та Будапешті (1993), де відкриття Ф. Юр'єва визнані як визначні у сфері фундаментальної науки [6]. У 1973 р. Ф. Юр'єв закінчив наукову працю «Колір у мистецтві книги» та передав рукопис на рецензію академіку О. Сидорову, який визнав автора геніальним науковцем.

Незважаючи на те, що Ф. Юр'єв у 1970 р. став членом Спілки художників СРСР, до 1995 р. митець залишається художником *pop grata*. Його не допускають на виставки, а концерти музики кольору після бурхливого успіху в 1964, 1965 і 1972 рр. забороняли.

Одним з головних відкриттів Ф. Юр'єва став новий метод фонетизації письма, який дозволив зберегти звукову гармонію оригіналу в перекладі будь-якою мовою, що зближує літературний текст із нотним. Розвиваючи це нове спрямування, Юр'єв створює цілу галерею кольоромузичних образів і власну світлоколірну музичну систему, фундаментом якої є вчення про колірну тональність — колорит [7].

Теорії Ф. Юр'єва ґрунтовані на глибокому філософському фундаменті. У розділі книги «Артформула» митець дошукується колірної гармонії в авторській серії картин — колірних модусів, де сконцентрований з усією повнотою світогляд митця — від духовних пошуків та пошуків віри до актуальних екологічних проблем. Митець дійшов висновку: «На рівні розвинутих людських сутнісних сил мистецтво в цілому є гармонійною єдністю змісту і форми, в якому інформативні функції колірного позначення невід'ємні від естетичної функції колірної гармонії, а сама колірна гармонія невід'ємна від національної культури й від образного змісту художнього твору» [7, с. 49].

Інтелектуалізм М. Стороженка та його мистецтва є знаковим для покоління шістдесятників і приваблює своїх adeptів філософською поетикою та міфологічним світосприйняттям, інспіруючи сакральну знаковість і протиставляючи комерційному прагматизму сучасного мистецтва пошук вищого трансцендентного націобуття. Прагнення Стороженка до осягнення нового характеризувалося тривалими пошуками в мистецтві. Він не прагнув до радикалізму, притаманного багатьом шістдесятникам, не епагував правдолюбством та акцентованим індивідуалізмом. Багатогранна й освічена особистість, філософ

у мистецтві, рефлексивно визначений та водночас налаштований на новачі, М. Стороженко зберіг поставу художника-мислителя, художника-експериментатора в сучасній культурі.

Уже в Київському державному художньому інституті (1950-1956) викладачі пророкують юнакові велике майбутнє живописця-станковіста, а однокурсники й друзі з повагою називали «любоум-дром» [8]. Після студіювань основ академічної школи в Т. Яблонської він вимагав вільного ставлення до природи. Резонансну виставку на стінах, згідно з результатами подорожі в 1955-54 рр. до Алтаю і Казахстану, художники називали «попаданням в яблучко», а роботи передали до фонду Інституту [9].

Спраглість Стороженка до безперервного пошуку й експерименту привела його в монументальне мистецтво. У складних умовах конфронтації тоталітарному режиму відбувалося дошукування глибин його національної сутності, поглиблювалися й ускладнювалися формотворчі завдання, формувалася громадянська позиція митця. У ці роки довготривалих гонінь і клеймування зазнала секція монументально-декоративного мистецтва при Спілці художників, яка вперше зібрала фотоматеріал про бойчукістів, відбувся вогненний вандалізм над ЦНБ, видубицьким книгосховищем, нищення монументальних творів А. Рибачук і В. Мельниченка. Перманентний дух нонконформізму або «українського синдрому відродження» (за М. Стороженком) з новою силою ввірвався в часи «відлиги», спровокований програмно-імперським наступом, який став ще агресивнішим і витонченішим у часи «застою» [12].

На сторінках його рукопису постали унікальні спогади очевидця: «Процес «виходу» монументального твору супроводжувався, зазвичай, «оберігачами», оком цензури. Цензура багатоголика, прихована і без маски, вона є і в громадських творчих організаціях. Ось схема цензури для монументалістів, яка існувала до 1991 р. 1. Замовник. 2. Цехова художня рада. 3. Партбюро спілки художників. 4. Експертні архітектурні ради. 5. Держбуд та відділ ідеології при ЦК. Часто ці структури взаємодіяли, утворюючи комбінацію, міф. Маніпулюючи, виконували поставлене завдання. Цікаво знати: «Держбуд» — імперський подарунок тільки монументалістам України, це грізне цензорське гальмо. І диво! На протидію цьому демонізму творилися високохудожні твори!» [12].

Робота в царині монументального мистецтва надихнула М. Стороженка на написання роздумів «Про деякі особливості роботи над мозаїкою», де він аналізує не лише історичний контекст 1970-80-х рр., за яких відбувався активний розвиток монументального мистецтва, але й складні проблеми просторово-об'ємної організації, спрямовані на подолання усталених схем. Уже в той час Стороженка хвилювала актуальна нині проблема активної взаємодії глядача з твором мистецтва як посередника між сучасністю та культурою минулого.

У композиційному рішенні він шукав закономірність у масштабних співвідношеннях форм — великих і малих — «людиноцентризм пластики в умовах невеликих відстаней»: «Великомасштабні форми руйнують форму, малі — зорозово збільшують формат ... Масштаб усіх частин об'ємно-просторового рішення — це співмірність із людиною, розмір образотворчих елементів має бути близьким для сприйняття людини, а не лише для формату площини» [13]. Монументальна форма мала бути одухотворена «модулем людського виміру». Поштовхом до розуміння просторових завдань стають роздуми В. Фаворського, для якого синтез мистецтв полягав не у гармонії живопису й архітектури, а радше, в конфлікті між ними [13].

М. Стороженко згадує, що митці своєрідно використали «вибух» монументалізму, адже монументальне мистецтво передбачало у своїй реальності й метаморфозу, і метод «часового заміщення» щодо змісту: «Сучасність могла межувати пластично з міфом, символікою. Крім того, матеріал (смальта, вітраж) ніс у собі умовність, узагальнення, знак... Це був певний контраст, а то і художнє дисидентство до пануючого радянського «стилю» соцреалізм... Чулося наростання національної тематики, а почасти в багатьох республіках «патріотичні» ідеї «виходили» з-під контролю суворого режиму» [13].

У мозаїчному творі «Україна скіфська — Еллада степова» (1987-1991) (пансіонат «Гілея», Херсонська область), який створювався на зламі епох, саме через міф Стороженко відтворює те споконвічне напруження, в якому перебував український народ упродовж усієї історії. Гелла, золоторунний Овен, аргонавти — міф осучаснений у мозаїчному творі думкою про реальність: держава, що бажає своєму народу добра, мусить через своїх героїв здобути «Золоте руно», повернути як фетиш долю своєму народові [13].

У роздумах «Осяяні світлом: історія розпису купола Інституту фізики (гаряча енкаустика)» Стороженко розповідає про складний досвід у техніці гарячої енкаустики, експерименти над якою він здійснював ще в 1975-76 рр. (разом з В. Мельниковим). Митцеві хотілося глибше проникнути в дух цього мистецького виду, тому він подорожує в Керч, щоб побачити давню кам'яну плиту з енкаустичним начерком, потім їде в Москву — вивчати фаюмський портрет, а також звертається до Федора Шмідта (німецького історика і знавця технології енкаустики) та художника Олександра Хвостенка-Хвостова.

Унікальними з точки зору філософії мистецтва є роздуми митця про багатовікову барокову матрицю українського мистецтва. Стороженко впевнений, що бароко існувало і в культурі Трипілля, романтизм бароко (Сковорода, Мазепа, Ведель, Пінзель) XVII-XVIII ст. був осучаснений у бароковій сакральності О. Архипенка, О. Богомазова, метафорах М. Приймаченко й О. Іваненко, бароковій абстракції М. та П. Малишків, С. Савченка, О. Солов'я, М. Хімича, стрій барокової

душі відчувається і в модерних технологіях (комп'ютерна графіка) [13].

Методом багаторічних експериментів Стороженко вніс немало креативних рішень, які вдосконалили технологію творчості. Це кесонно-обернений метод кладки мозаїки, машинка нового типу для сколки смальти вагою в 3-4 кг (разом з В. Мельниковим), “рурка” для подачі розчину, комунікаційна рама — кесон, “антимозаїка” — імітація живопису в смальті, створення ефекту пуантелістичного живопису, техніка гарячої енкаустики, обернена монотипія, виносний рельєф [8].

Заснувавши й очоливши Майстерню живопису та храмової культури (1994) НАОМА, митець створив новаторську самобутню школу з її унікальним ученням та філософією стильової культури. Концепцію Майстерні Стороженко вбачав в унікальному синтезі двох протилежних начал: академічно-наукового спрямування НАОМА, яка ввібрала майже столітній досвід видатних українських митців світового значення, та релігійно-підсвідомої еманациї на ґрунті стилю, образотворення й технології мистецтва Візантії та бароко.

Виразним у Стороженка є прагнення абсолютного синтезу або радше синкретичності мистецтва. Найперше і найскладніше завдання, яке ставить перед собою митець — через виховання культури почуттів виховати елітарність духовну [9].

Із часом навчальна методика Стороженка еволюціонує в цілу систему філософських ідей. Уже в перші роки викладання в інституті він намагається експериментувати з формою і простором, розфарбовуючи мольберти або фарбуючи підлогу в майстерні. Робив з паперу дво- або триметрові конструкції-інсталяції. Експериментальні завдання одразу помітило керівництво художнього інституту — Стороженка звинуватили в «бойчукізмі» та «вихвалянні жажливого». «Обшир реалізму, якщо його гуманно розуміти, безмежний. А в художньому інституті тоді був застій. Застій на так званому нонконформістському началі: що відбувалося в політиці — віддзеркалювалося в мистецтві» [9].

Митець переконаний, що еволюція знань ізолювала людину від інволюційної космогонії як утілення духу в матерію. Відтак програма майстерні передбачає через долучення до сакрального мистецтва Візантії й Бароко відродити передумову трансцендентності душі учня. Учень перебуває не лише в матеріалізованій сфері технологій — процесі навчання, його втаємничують в інволюційний поступ. Підґрунтям творення мають стати підсвідомість, інтелект, душа і дух, які закладені в основу школи Стороженка.

Думки митця про творення еліти через долучення до Школи зумовили вироблення цілком конкретизованої філософії — «Програми синтезу мистецької культури», що передбачає створення в науково-творчій структурі Національної академії мистецтв України Президентського культурно-мистецького центру. Головна ідея — відродити

державне меценатство, долучити до цієї діяльності діячів держави і таким чином проводити цілісні культурно-творчі акції [17].

О. Дубовика — художника, монументаліста, теоретика мистецтва — дослідники називають речником «національного постмодернізму». Він народився 1931 р. в Києві в родині поета М. Дубовика, репресованого сталінським режимом. Закінчив Київський художній інститут, аспірантуру Академії мистецтв СРСР. Твори Дубовика зберігаються в музеях України, Росії, США, Франції, Німеччини, Ірану. Він — єдиний серед українських митців, чия творчість посіла гідне місце в масштабних проектах Державного російського музею в Санкт-Петербурзі — антології «Абстракція в Росії ХХ століття» та «Час змін. Мистецтво в Радянському Союзі 1960-1985» — та монографії доктора мистецтвознавства Н. Степанян «Мистецтво Росії ХХ століття» [20].

Осмилення філософії мистецтва Дубовика викликало сумнів щодо належності митця до постмодернізму, оскільки його творча діяльність зовсім не Гра, а повернення до деміургійності української культури. Деміургійний дискурс виникає на противагу постмодерному дискурсу наприкінці 1990-х і передбачає творення автором персонального світу, зумовленого його «внутрішньою енциклопедією». Деміургійна практика потребує від автора як зовнішньої (щодо наявного світу), так і внутрішньої ерудиції. Під внутрішньою ерудицією слід розуміти якомога повніше знання про створений автором персональний світ, тобто побудову в межах твору своєрідної енциклопедії персонального світу. На думку ідеологів цього дискурсу, першим передбачив повернення до деміургійних практик Ф. Ніцше, який поряд із занепадом, що притаманний модерній людині, помітив ознаки невідчутної ще сили та величі душі [24].

Кожен твір О. Дубовика — складна «внутрішня енциклопедія» з безліччю прихованих семантичних значень і зашифрованих символів. Багаторівневість його мистецтва дозволяє розглядати творчість О. Дубовика як різновид лабіриту або ландшафту, а закономірним результатом митця є складання лаконічних нотаток, які він почав робити в 1970-і рр., а згодом назвав «Палімпсести» [18].

Свої «Палімпсести» митець розпочав діалогом з Ніцше. Афористичне й стилістично плюралістичне письмо Ніцше захопило Дубовика у двадцятилітньому віці, а згодом він усвідомив вплив філософії Ніцше на все ХХ ст., насамперед культуру з її культом тотальної свободи й нігілізму [21]. Пізніше Дубовик писав: «Видатна людина — людина, яка змогла понівечити психіку кількох поколінь або багатьох, як Ніцше» [26]. У «Палімпсестах» Дубовик актуалізує ніцшеанський феномен деміургійної «одиночної» людини культури, але індивідуальність завжди заганялася в «прокрустове ложе» напрямів та стилів, і нехтувався сам митець в усіх його людських проявах [22]. Творчість Дубовика також відповідає ніцшеанському уявленню про кармічну

циклічність історії, яка народжує нове зіткнення лінійного історичного та циклічного мегаісторичного часів. Дубовик пише: «Пласт культури й історії — безмежна величина, в якій усе взаємопов'язане, навіть події, що відбуваються на великих відстанях одна від одної в цивілізаціях, що не контактували безпосередньо між собою. Немає сюжету, котрий не мав би традицій, і кожне слово ховає корені в темряві часу, будь-яке філософське твердження багаторазово переосмислювалось і заново формувалось» [22]. У 556-му фрагменті «Волі до влади» читаємо: «Справжній світ, у яких би формах він не поставав конструктивно, завжди був тим самим світом явищ, узятим ще раз». Згідно із Ніцше, важливо визначити лише міру часових взаємовпливів: «Певна міра могутності визначає, яка ж саме сутність іншої міри могутності, в якій формі, з якою силою, необхідністю ця інша міра могутності взаємодіє» (568-й фрагмент «Волі до Влади») [24].

Усе, що робить Дубовик — концептуально. Символи і речі, конкретні цитати на конкретне мистецтво, а не вкрадені й видані за власні. Цитату з Тиціана митець поєднує з незрозумілими знаками і речами, які руйнують концептуальне уявлення про цілісність «венера»: «Найцікавішим для мене, якщо брати ХХ століття, є концептуальне мистецтво. Чому? Саме поняття концептуальності виникло, як на мене, в глибокій давнині, в 787 році, на другому Нікейському соборі, спрямованому проти іконоборців. Головним постулатом Собору була теза, що зображення є ідентичним тексту, тобто те, що зображується — і є Біблією. Цей концепт пройшов потім через усі століття і прийшов у ХХ ст. Тобто «річ» і «поняття» у мистецтві взаємопов'язані. Усе, що народжувалося в мистецтві, народжувалося на основі «речі»: дерева Мондріана або абстракції Кандінського, якого надихнула великодня Москва. Сама по собі річ для мене нецікава — вона слугує для діалогу «поняття-річ» [25].

Літературні й філософські практики Дубовика в період розпаду імперії стали ситуативно-концептуальним мистецьким відгуком на масовий синдром зламу, що викликав дві метапсихічні складові: суспільну депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на тактизм системи. Нобелівська промова (1991) Дубовика звучить як зухвалий виклик і протест. Лексичний потік алогізмів відображає не лише нігілістичну позицію митця в суспільстві, а й стан певної нездійсненності, притаманний українській культурі. Текст промови стає «тереном репресії» (Ж. Дерріда), в межах якої диктує абсурду провокує «текстову війну». Соціальна маргінальність української культури зумовлює маргінальність тексту, тому що українська культура досі перебуває в інтер'єрі нездійсненності.

На думку Дубовика, сучасна епоха є епохою осмислення, а час провокує інтерес до вічності й езотерики. Таким чином, виникає мистецтво роздумів, інтеріоризацій і долання крику «актуального мистецтва», щоб шлях культури постмодерну, яка прямує в центр

колективної галюцинації віртуальної реальності, не став єдиним, мистецтво повинно творити «діалог як начало культури, що оберігає». «Дуже довго думав, перш ніж почав мислити», — спостережливо зауважує Дубовик [26].

Слід зазначити, що філософсько-естетичні погляди українських художників-шістдесятників були основою їх власних світоглядних принципів, вироблених концепцій.

Світоглядні концепції В. Ламаха, Ф. Юр'єва, М. Стороженка, О. Дубовика базувалися на оригінальних пошуках форми, технологій, на глибинному, часто інтуїтивному заглибленні в сутність речей, людської психології; опанування знаків і символів національної історії, міфології, семантики, орнаментики обрядовості, вірувальної наповненості людського, що набуло статусу основних понять у процесі мистецького самоусвідомлення й самовиховання. Заборона в означений період на історичні події, імена, традиції, релігійну належність, панування сопреалістичної доктрини, хоча й обмежували зусилля митців часто репресійними засобами та брутальними заборонами, проте і як спосіб спротиву, «тихого» бунту талановиті люди плекали свою самодостатність, опановували заборонені філософські, мистецькі концепції, напрями, школи Заходу та Сходу. Літературні й філософські практики художників-шістдесятників тоталітарного періоду, а також на зламі епох викарбовувалися десятиліттями вдумливих досліджень, високих духовних устремлінь, осяянь і у своїй сукупності формують Школу національного мистецтва. Історичний злам — від тоталітарного устрою до демократично-корпоративного — породив, з одного боку, суспільну депресію, а з іншого — карнавальну, «сміхову» рефлексію, вульгарно й нефахово запозичену з теорій М. Бахтіна й О. Потебні. Неминуче від «карнавалізації» мистецтво, література, візуальні дійства, тим більше від естрадних «шоу», невпинно деградують, пародіювання й нігіляції, спустошення культури загалом. Примітивні малярські вироби, інсталяції без смаку, сприйняття яких не потребує особливої культурної підготовки, оголошуються справжнім мистецтвом і щедро оплачуються. Справжні ж мистецькі явища, творцями яких є відомі художники-шістдесятники, відтісняються на периферію культурного буття і мовби заганяються в андеграундні «криївки».

Список літератури

1. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М., 1996. — 256 с.
2. Лобановский Б. Киевские анахореты: о творчестве ряда киев. худож. 50–60-х гг. / Б. Лобановский // Византийский ангел. — 1997. — № 3. — С. 31–40.
3. Ламах А. Валерий Ламах и его схемы / А. Ламах // Art Ukraine. — 2010. — 10 сентября. — С. 5–10.
4. Скляренко Г. Кольори та звуки маестро Флоріана Юр'єва / Г. Скляренко // Образотворче мистецтво. — 2008. — №3. — С.10–12.

Розділ 1. Теорія та історія культури

5. Юр'єв Ф. Музика кольору / Ф. Юр'єв // Наука і життя. — 1962. — № 1. — С. 7–9.
6. Юр'єв Ф. Музыка света / Ф. Юр'єв. — К.: Муз. Україна, 1971. — 160 с.: ил.
7. Юр'єв Ф. Цветовая образность информации. Т. II / Ф. Юр'єв // Гармония сфер. — К.: ТОВ «Новий друк», 2007. — 327 с.
8. Смирна Л. Інтерв'ю з О. Соловійом, учнем М. Стороженка. — 22.01.2013 р. З особистого архіву.
9. Смирна Л. Інтерв'ю з М. Стороженком, народним художником України, лауреатом Національної премії України ім. Тараса Шевченка, дійсним членом Національної академії мистецтв України. — 22.02.2012, 17.03.2012, 10.04.2012 р. З особистого архіву.
10. Стороженко М. Від Школи до Храму / М. Стороженко // Від Школи до Храму або Літопис Майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. — К.: Дніпро, 2010. — С. 5–7.
11. Стороженко М. Новітні технологічні аспекти мистецької освіти на доповіді Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури / М. Стороженко // Доповідь на науково-практичній конференції «Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні» (15 жовтня 2010, м. Київ, ПСМ). З особистого архіву.
12. Стороженко М. Роздуми про мозаїку. — Рукопис. З особистого архіву.
13. Стороженко М. Про деякі особливості роботи над мозаїкою. — Рукопис. З особистого архіву.
14. Стороженко М. Думки під склепінням / М. Стороженко // Мистецькі обрії' 99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головний науковий редактор І. Д. Безгін — К.: КНВМП «Символ-Т», 2000. — С. 35–47.
15. Стороженко М. Складка барокова. — Рукопис. З особистого архіву.
16. Соловей О. Феномен творчо-педагогічної діяльності / О. Соловей // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К.: ПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2009. — Вип. 10. — С. 338–345.
17. Стороженко М. Програма синтезу мистецької культури. — Документи Президії Національної академії мистецтв України.
18. Макаров А. Роздуми про постмодерніста / А. Макаров // Слово і час. — 1990. — № 9. — С. 158.
19. Шапиро А. Эмоции и «чистый разум» украинского постмодерниста А. Дубовика / А. Шапиро // Твое время. — 2008. — № 3 — С. 53–62.
20. Abstraction in Russia XX century. V. I, II // State Russian Museum of St. Petersburg, 2001. —Р. 316-317 (V. I - 383, II - 431); Times of change. Art in the Soviet Union 1960-1985 // State Russian Museum of St. Petersburg, 2006. — Р. 319 (416); Степанян Н. Искусство России XX века / Н. Степанян. — М. : Галарт, 2008. — С. 251 (416).
21. Творча зустріч з О. Дубовиком в Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький Арсенал». — 17 листопада 2012 року.
22. Дубовик О. Палімпсести / О. Дубовик // Дубовик. — Київ, 2005. — 231 с.
23. Дубовик О. Мій Катехізис / О. Дубовик. — К., 2005. — 231 с.

24. Повернення деміургів / Плерома'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 288 с.
25. Смирна Л. Інтерв'ю з О. Дубовиком. 20.11.2012 р., 28.12.2012 р. — З особистого архіву.
26. Дубовик А. Слова / А Дубовик. — К. : София, 2012. — 264 с.

Надійшла до редколегії 15.08.2013 р.