

**Леся СМІРНА,**  
*кандидат мистецтвознавства*

## **ІДЕОЛОГІЧНИЙ ФАКТОР СТИЛІСТИЧНОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ**

Вкотре починаємо переглядати досвід національної художньої культури ХХ століття, а саме – складні нашарування культури. Виникає складна дилема – наскільки панівним був метод або стиль соцреалізму: чи існував він як регулятив творчості і наскільки всупереч саме цьому методу або стилю виникали нові концепти творчого мислення.

Вперше термін «нонконформізм» був використаний для означення польського руху «Солідарність». На початку 1980-х він почав вживатися стосовно незалежних ленінградських митців, які об'єдналися в «Товариство експериментального незалежного мистецтва», а потім і щодо всього незалежного російського мистецтва. В Україні до терміна ставляться з більшою обережністю, і навіть у програмних каталогах перших знакових виставок «Погляд», «Молодість країни» «нове» мистецтво називають «авангардним», «мистецтвом асоціативних структур» та ін. При розгляді нонконформізму ширше, ніж соціологічний, політичний, громадський або ж мистецький фактори, як парадигми творчості, як дії всупереч, як виклику тоталітарній системі, нонконформізм стає однією із помітних з'яв, які допомагають розглянути всі стилістичні адекватії не лише як формотворчі або загальні реалії, а й як культурну ауру життя, яка виникала в контексті більш загального руху. В такому контексті ми починаємо бачити можливості не стильового, а надстильового розуміння нонконформізму, який виникає вже зараз, у ХХІ столітті. Якщо раніше усталеною була модель осмислення нонконформізму як частини андеграунду, тобто певного повернення авангарду, то нині слід вийти за межі таких констатацій та побачити ширші виміри нонконформізму. І цей обсяг бачення дає достатньо широку можливість інтерпретації вітчизняної культури.

Нонконформізм, або неофіційне мистецтво, був віддзеркаленням у мистецтві «реальності репресованої», її духовних, екзистенційних, психологічних станів, які існували поряд з «реальністю легітимною», освяченою табуованим простором соціалістичної культури. Ця «репресована реальність» здійснювалася інколи більше, ніж реальність «сакральна», або офіційна, вона ставала широкою настановою в творчості, але не допускалася на виставки, не виходила на підмостки театрів, не ставала офіційною реальністю. Це була реальність, яка існувала не лише як андеграунд або нонконформізм, а як принцип буття (М. Бердяєв). Цей принцип буття був публічним, більше того – легітимним, але ця легітимізація відбувалася за межами офіційної ідеології, офіційної іконографії. Національна самосвідомість і формування мистецького опору є тими константами, які живили український нонконформізм.

Нонконформізм як напрямок мистецтва є стильовим напрямком, який узагальнює в собі всі стилістичні адекватії. Стиль у ХХ столітті стає вже менш нормативною реальністю. Стилі посттоталітарної доби є, фактично, індивідуальним чинником, які структуруються на основі полістилізму, який утворює кожен митець на підставі різних реалій. Ця суб'єктна

реальність, тобто дух, внутрішнє «Я», реальністю не вважалася, а самі індивідуальні міфологеми, які створював кожен митець, протистояли міфологемам загальноприйнятим.

*Міфологічна сутність тоталітарних структур.* Міф, який належав культурі соціалізму, був наскрізним і тотальним, фактично, з нього не було виходу. Міфологічний світ був визначений як сакральне вчення, буття і породжував систему ритуалів. Ці ритуали були циклічними і втілювалися у певній системі (як, скажімо, свята). Фактично, ми бачимо архаїчну семантику, яка повторювалась у радянських ритуалах, але мала свої масові акції і мала свою часовість і темпальність. Ця часовість проживалась як статично, так і піднесено, щороку транслювалась на телебаченні. Їх тотальна захопленість давала людям впевненість, що вони існують у світі загального торжества.

Осмислюючи проблему сакрального і мирського часу, М. Еліаде пише, що замаскована міфологічна поведінка сучасної людини особливо яскраво виявляється при аналізі її ставлення до часу. Не слід забувати, що одна з головних функцій міфу якраз і полягає в тому, щоб відкривати вихід у великий час, періодично повертати первісний час. Це виражається в тенденції нехтувати сучасним, тим, що називається «історичний момент». М. Еліаде, дослідник стародавніх культур, говорить про історію як про теофанію. Тобто історія – це тотальна божественна тайна. Теофанія дуже важлива саме тоді, коли боги існують не поза цим світом, а тут – саме в цьому просторі. Саме це відбулося в культурі соціалізму і комунізму. Трон, мавзолей, паради, сама процесія на мавзолеї і весь сакральний пафос, причащення до тіла, яке є епіцентром комуністичного всесвіту, – це надавало людям якщо не впевненості в майбутньому, то енергії буття, яке розгорталося на тлі цього видовища. Здається, що сакральний час як явлення портретів політбюро на певному місці, в певний час, створив нам те богоявлення і ту теофанію, до якої ми звикли і якої не помічали. Як і не помічали тих слів, які розносились із гучномовця, адже теофанія як сакралізація не була такою всезагальною і разом нейтральною до людини, як ми могли б уявити.

Боги взагалі і боги на землі – це різні речі. Рай на небі і рай на землі – це теж різні речі. Рай як перспектива комуністична і рай як можливість побудови комунізму в одній окремій державі – теж різні речі. Все це спонукало до відновлення ритуалу сакрального явища. Потрібна була жертва. М. Еліаде доводить, що жертва повертає в час первинно-вторинного світу. Можна сказати, що жертва в ритуальний спосіб, як повернення до початку творення, була однією з типових фігур комуністичних ідеологій, навіть після 60-х рр., після сталінського режиму, після війни.

Йдеться про те, що сакральний час як жертвоприношення символізував собою покору богам на землі і на троні. Можна вважати, що сам код архаїчних культур, сама сакралізація, жертвовність як чинність, як свідомий вибір є другою лінією тієї культури, яка зветься і комуністичною, і посткомуністичною. Мова про те, що сакральний час реінкарнувався і трансформовався в теофанію радянського зразка. Але трансформовав їх у своєму образному світі і надавав їм свого особливого значення. Це особливе значення потребувало реалізації, наявності і реальності. І ця реальність була суто конструктивною, заданою згори. Це було «царство боже» комуністичної культури, яке могло здійснюватись лише в окремій країні. СРСР і був сакральним центром, де відтворювалась теофанія. Це драматичний період, коли більшість інтелігенції просто потрапляла під знищення.

Цікаво, що більшовицькі свята наслідували християнські традиції. Якщо християни адаптували язичницьку культуру, то більшовики просто приватизували все. Є. Ярмолін пише, що 1 травня прийняло в себе традиційні пасхальні сенси, походило від архаїчного архетипу міфу смерті і воскресіння. Але позбулося суто християнського сенсу sacramентів. Насаджувалася нова святковість, нова літургійність і нова сакральність.

Комунізм як ідеологія був надзвичайно тоталітарною настановою, і цей тоталітаризм з його моністичною верхівкою піраміди, де сяяв комуністичний ідеал, до певної міри перетворився на єгипетську реальність, де всі були працівниками на майбутнє, на потойбічний світ.

Орієнтована на утопію радянська культура передбачала жорсткий владний контроль. Комуністична реальність була сконструйована, сфабрикована і виглядала як заданий кодекс норм і правил, який існував як певна іконографічна система для будівника комунізму. Відповідно, будь-які спроби вільнотумства відкидалися на периферію мистецького життя і набували ознак «небуття», «не сущого» (Б. Лобановський). Маргінальна, відкинута на периферію багатобарвна культура жила і проникала в усі ділянки утопічної у своїй моноспрямованості радянської культури. Утім, складний шлях до свободи і лібералізації суспільно-культурного життя, незважаючи на фізичні репресії, викінчився перемогою т.зв. маргінальних структур. Виникла парадоксальна ситуація – цінності нонконформізму, який живився ідеологією боротьби за право на творчу індивідуальність (створивши власну структуру у формі опозиційних об'єднань, акцій, ідеології й естетики), врешті знекровили ідеологічного радянського монстра, в нашому часі втратили свій сенс. Творчі об'єднання і групи, втративши сенс боротьби за відродження національної культури, надання пріоритетів українській мові, припинили своє існування. Творча індивідуальність опинилася на теренах незалежницької периферії, як і колись. Новопостала споживацька ідеологія відкинула на маргінес не лише митця як незалежну особистість, але й культуру загалом. Саме тому ми говоримо про «постнонконформізм», який не припиняє свого існування, лише трансформує свій культурний архетип, брутально заангажований політикою, витворюючи нову конфігурацію у новому часі. А. Хлобистін писав: «Боротьба митців-нонконформістів за свободу самовисловлювання, поряд з іншим, проклала шлях і мистецькій комерції, яка стала серйознішою небезпекою для свободи мистецтва, ніж радянський офіціоз. Зараз знову починаємо говорити про нонконформізм або «постнонконформізм» останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століть, який намагається протистояти новій ідеологічній захланності»<sup>1</sup>. Нонконформізм означає неприйняття загальноприйнятого порядку, норм, цінностей, традицій або законів. Нонконформізм вбирає в себе усі форми неофіційного мистецтва і має статус не лише життєтворчий (морально-етичний, поведінковий, позиційний), але й стилетворчий, тобто той, який об'єднує різні мистецькі течії, які в період 1950–80-х років були витіснені владою на маргінес мистецького життя. Нонконформізму «не відповідав певний стиль», але він став генератором багатьох стилістик і напрямків, які «могли змінюватися в залежності від часу та середовища, в достатньо широкому діапазоні модерністичних течій» [1]. Значна частина інтелігенції (отже, й ширших народних мас), яка усвідомлювала злочинність радянської системи, виявляла свій протест – відвертий

---

<sup>1</sup> Андрій Хлобистін – мистецтвознавець, головний науковий співробітник Музею нонконформістського мистецтва в Санкт-Петербурзі.

або прихований – проти деяких елементів культурної політики та ідеології. Невдоволення виявлялося у неможливості творити те, що хотілось би. Серед цієї групи виділяються такі особистості, котрі уникали творити на загальноприйнятій темі, принципово не брали участі у виставках, писали у шухляду і довгий час не видавалися. Були й такі, позиція яких була напівофіційною, котрі хоч і сповідували принципи нонконформізму, але у творчості інколи йшли на поступки владі. Унікальний феномен культури нонконформізму, незважаючи на значний інтерес до нього, ще недостатньо досліджений. В колах митців, чия творчість не завжди вкладалася в рамки офіційної культури, були спроби мемуарних характеристик часу і нонконформістського мистецтва як явища. Такі спроби належать В. Зарецькому, І.-В. Задорожному, В. Ламаху, Б. Лобановському, С. Сліпцю та ін. Феномен нонконформізму перегукується з явищами у світовій культурі, які також мали характер опозиційної ідеології. Це, зокрема, феномен латиноамериканської літератури, українське відродження 20–30-х років, а раніше – іконоборництво у Візантії VIII–IX століть нашої ери, рух передвижників та народників у Росії тощо. Усі (такі та аналогічні) явища мали характер або релігійного протистояння, або боротьби естетик. У випадку з нонконформізмом боротьба за творчу свободу перетворювалася на боротьбу проти ідеології, а в Україні ще й мала вагомий національний чинник. Особливістю українського нонконформізму було відстоювання національних інтересів у творчості, виборювання пріоритетів української мови, відродження національної культури в цілому. Загалом дуалістичний розвиток української радянської культури відповідав загальноконтинентальному поділу на симпатиків соціалізму «з людським обличчям» і противників так званого «соціалістичного раю», прихильників соціалізму й націоналізму. Цей рух не був політично цілісним за своєю природою. З одного боку, розвиток нонконформізму був герметичним, з іншого – світові тенденції все ж проникали крізь «залізну завісу» і жили його новими ідеями. У випадку з українським нонконформізмом певний герметизм дозволив витворити унікальне національно ангажоване мистецтво, а ситуація за «залізною завісою» виявилася сприятливою у відродженні й розвитку саме національного мистецтва.

Сьогодні ми можемо говорити про різні як поведінкові, так і творчі, естетичні форми існування в межах цілісної системи культури: конформізм, нонконформізм, дисидентство [2]. До цих вже означених типологічних характеристик слід віднести такі форми незгоди або відчуження (Я. Білоцеркович), як андеграунд та неофіційне (інше) мистецтво, а також віднести до нашого термінологічного словника нонконформізму шістдесятництво як втілення нонконформістської поведінки.

*Конформізм* – це морально-політичний та соціологічний термін, який означає пристосуванство, пасивне прийняття існуючого порядку речей, законів, пануючої думки та ін. До цієї групи належать яскраві особистості, які втілювали суспільні настрої, поведінку, сповідували закони пануючої ідеології. Це насамперед представники творчої інтелігенції, позиція яких мала характер свідомої або вдавано свідомої. Вони творили «на замовлення», мали статус офіційних митців, мистецтво яких мало характер соціалістичної пропаганди. Це давало можливість, окрім популяризації та визнання, соціально захищеності митця. Зокрема львівський графік З. Кецало писав, що йому доводилося створювати графічні композиції в дусі соцреалізму, які експонував на різних виставках, він їх зберігає і ніколи не нищить, бо це історія нашого суспільства.

Соцреалізові, тією чи іншою мірою, віддали належне майже усі митці, а з часом дехто навіть заперечував факт існування такого методу, називаючи саме поняття соцреалізм спекулятивним, штучним, наскрізь умовним. Любомир Медвідь писав: «...Не може вважатися методом щось, що не є способом пізнання, що не має стилістичних ознак, що не складає собою цілісної системи, що не доцільне і не конгеніальне дійсності. У підложжі соцреалізму замість пізнання закладена політична догма, стиль підмінює компіляція, систему – партзамовлення, доцільність – замінена демагогією, а дійсність видимістю. У мистецтві це явище не могло мати місця тому, що стосовно кожної вартості мистецтва було ерзацом, мімікрією, фальшем» [3].

Творчий продукт, який поставав в умовах радянського комуністичного режиму, автоматично приписувався до досягнень соціалістичного реалізму. На думку Любомира Медвідя, такі твори, як триптих «Обпалені війною» Коржева, поезія І. Калинця чи В. Симоненка, кінострічки «Летять журавлі», «Тіні забутих предків», «Тихий дон» Шолохова, проза Айтматова чи «Кров полонянок» Бажана не мали нічого спільного із засадами соцреалізму, а навпаки – були антиподом усіх його ефемерних засад [4].

Соцреалізм був не лише безапеляційним, але й мав у собі певний відсоток цинізму. Дехто з митців намагався «прикрасити» «класичний» соцреалізм ускладненням образу шляхом появи іншого змістово-стилістичного світоглядного компоненту. Це був метод «захованої метафори», метод у методі. І це був той необхідний камуфляж, в який одягали своє мистецтво не лише нонконформісти. Твір стає «презентативною метафорою» (Г. Меш) [5], передбачає «присутність символічного значення в об'єкті» (Ф. Мізон) [6]. Насправді, соціалістичний реалізм був полем для багатьох «внутрішніх» експериментів з формою і змістом. Навіть у соцреалістичному живописі міг бути присутній, скажімо, абстрактний компонент, явлений, звісно, не у чистому вигляді, а у фарбах, обрисах та ін. на правах конотації. Скажімо, в картині В. Зарецького «Два голови» (1972) митець вдається до стилістичних знахідок імпресіонізму та модерну у відтворенні оточуючого персонажів середовища, поєднуючи це з образами двох співрозмовників, у яких прочитуються автопортретні риси самого митця та його сина Олексія, що, за логікою стилістики полотна, є цілком зрозумілим бажанням мінімізувати типовість образів. Або ж у одному з варіантів картини «Жаркий день» (1957) в образі шахтаря проглядаються портретні риси вождя світового пролетаріату (чи не зарано для іронії?). Ще раніша картина – «На канапі» (1950-ті рр.) – приклад неприхованої іронії. Дівчина в національному строї слухає, що їй читає з книги молода жінка в погонах. Гарна постава першої, яка домінує над зіщуленою, заляккою на дивані постаттю дівчини в уніформі якраз і промовляють про боротьбу радянського з національним і певний оптимізм автора полотна, який обнадійливо бачить перемогу саме в національному. Це є прикладом своєрідної деідеологізації методу соціалістичного реалізму. Виникає ієрархічна структура, супідрядність малярських знаків усередині самого полотна, а сам живописний текст стає не презентативним, а дискурсивним [7]. Таку концепцію сповідує і Б. Гройс, який вбачає в соцреалізмі «alter Ego» російського «історичного» авангарду, яке впливає з трансформованих традицій руського космізму, символізму, модерну, мистецтва «срібного віку» в Росії [8]. Недаремно Х. Гюнтер назвав цю епоху епохою «Великого синтезу» і «стилю Триумф».

Соціалістичний реалізм дослідники називають, наслідуючи утопічну модель соціаль-

ності Платона, «міфом про міф», який цілковито відповідав принципів «правдивого відтворення типових характерів у типових обставинах».

*Нонконформізм екзистенційний.* С. К'єркегор тлумачив екзистенцію (буття) як категорію гранично суб'єктивну. «Екзистенція є постійно одиночною, загальне (абстрактне) не існує» [9]. Мистецтво нонконформізму можна повною мірою назвати екзистенційним, оскільки воно акумулює у творчості саме суб'єкту, а не колективну реальність, стверджуючи унікальність кожного окремого митця. Тоталітарна ідеологія радянського зразка культивувала безкомпромісний конформізм, який узвичаїв буття індивіда як частини цілісної системи. Основою екзистенції нонконформізму є бунт проти колективної ідеології, яку культивує тоталітаризм і, як наслідок, виборювання права на індивідуалізований світогляд. Найкраще це ілюструють слова Віктора Зарецького: «Мене сильно вдарило, і життя вдарило, і люди. І я вже нічого не сприймав, нічого не прагнув пізнати зовні. І я звернувся до внутрішнього світу, до «бачення душі». Тепер я витворюю те, чого не побачиш оком: воно не зовні, а в мені, всередині мого єства» [10]. Зарецький говорить про канонічне регламентоване владою колективне «зовнішнє» і внутрішнє екзистенційне, яке він називає «баченням душі». Нонконформізм, як мистецтво екзистенційне, є діалогом митця з його душею, воно промовляє про внутрішній світ. М. Унксова, яка досліджує нонконформістське мистецтво, у своїй статті «Екзистенційні аспекти нонконформізму та основні течії» пише: «Душа митця вступає в контакт з будь-яким, навіть найменшим виявом сучасної йому дійсності, освітлює нові відтінки об'єкта під час його зіткнення з душевним життям. Думка, тяжіючи до осмисленості вражень, за допомогою асоціацій наділяє змістом будь-який образ або натяк на нього в картині. Напруга душевних сил здатна загострити і спрямувати думки і душу митця в позамежні, недоступні звичайному досвіду, але необхідні для творчості галузі. Неочікувано митець може виявляти увагу до того, що його оточує з залученням Вищих сил у свою творчість» [11]. Про перевагу екзистенційного, внутрішнього над раціональним, зовнішнім писав ще Платон, який тлумачив процес творення як такий, що йде з глибин підсвідомого. Він є найбільш органічним і правдивим, бо постає не завдяки усвідомленому (а в нашому випадку – регламентованому. – Авт.) процесу творення, а з одержимості, душевного поклику. Творчість розсудливих буде обов'язково затьмарена творчістю одержимих (Платон) [12]. Творчість митців-нонконформістів стає «досвідом самотності» як процесу самопізнання та самотворення. Подібне самопізнання вимагало від митців неабиякої мужності бути самими собою, відстоювати власний голос творчої свободи в умовах штучної лібералізації суспільного і культурного життя, яка викінчилася в СРСР фізичними репресіями. У той час було мало можливостей ухилитися від контакту з політизованою реальністю [13]. Державний тотальний контроль поширювався не лише на функціонування мистецтва у соціумі, він розчинявся у самій свідомості митця. Стаючи внутрішньою свідомістю у формі страху, покори, він безжалісно душив будь-які спроби формальних експериментів, адже у 30–40-х роках їх було піддано анафемі і заборонено. Митець сам став знаряддям цензури і самоцензури, суддею і підсудним в одній іпостасі. Перебуваючи в таких винятково загрожених умовах, митець здатен був не лише жахатися цієї реальності, а й прагнув витворити певні «рятівні закамарки», де він був спроможний обсервувати духовний всесвіт і здійснювати духовний пошук. «Політика має в собі заряд певної негації, яка не дає людині жити у злагоді з демонами, бо сама претендує на демо-

нізм. Вона володіє потенцією знищувати не лише людську душу, а й людську плоть, якщо та не підкоряється її демонізму». Отже, тоталітарна культура набула ознак демонічних і втілила монотеїстичний руйнівний дух. Культура як «можливо, єдиний видимий демон», «як складник людських діянь, як гармонізуюче начало, як первісно ошляхетнювальний чинник... є надто крихкою структурою». Особливо за умов її елітаризації, надто в епоху соцреалістичного тоталітарного канону, культура дедалі більше починає залежати від політики, водночас, як не парадоксально, набуваючи філософських і міфологічних ознак.

В умовах такої загроженості створювались малярські екзистенційні філософєми І. Марчука, метафізичний елітаризм В. Зарецького, сакральний живопис М. Стороженка, сюрреалістичні візії Г. Севрук, В. Пасивенка, О. Бароянца, А. Гайдамаки, ліричний експресіонізм Я. Левича, умовно-декоративні колажі В. Коткова, метафоричний живопис О. Бородая, Г. Неледві, Ю. Левченка, тривожний експресивний абстракціонізм Є. Петренка, М. Малишка, полотен І. Марчука, С. Бароянца, В. Недаїборща. Надалі ми помічаємо активну естетизацію, інтелектуалізацію, як у власне формі, так і у відтворенні внутрішнього світу, відчуття апокаліптичної незбулості. Мистецтво набуває ознак міфологічної художності, а сама епоха народила тип кінцесвітнього митця [14]. Екзистенційне мистецтво нонконформізму підсилене присутністю чорнобильського знаку в українській свідомості. Саме тому ХХ століття завершується «мазохістською потугою стилізації усіх попередніх двадцяти століть», що означає зневіру в можливості незалежної художності. На противагу історичному та постмодерному відчаю, В. Медвідь пророкує прихід митця-філософа з його текстом (полотном) міфологічного марення. Маніфестом нового українського прозопису Н. Зборовська називає передмову В. Медведя до антології сучасної прози. «Звідавши обширів та обсягів тоталітаризму, набувши досвіду спротиву та компромісів, література вже нині вступає в добу філософську – та як не творець філософії, а як її споживач. Жодна доба – шкільна, стилєва, напрямкова – не викінчилася, за дослідниками, у цій літературі; однак буттєву школу, що її перейдено вповні, ми ще голінні відтрочувати до царини історичних непорозумінь. Отож, найбільше випробування вищільнюється роками в обсязі усвідомленого вже безчасся, сенс якого – оприсутнення будь-чого, будь-яким чином, з непередбаченим вислідом на буттєвість, де літературі не загрожує цілковита смерть. Назовімо це хоч і школою міфології з іменням не знати котрої самотності» [15].

Хрущовську епоху Карло Звіринський назвав епохою конфронтації, і це був час, коли екзистенціалізм зачепив майже усіх, не приречених на соцреалізм. Люди поверталися до своєї сутності. Український екзистенційний нонконформізм укорінений в романтично-драматичному усвідомленні і неможливості національної ідеї. Це підтверджують слова Л. Волошин: «Я б назвала цю генерацію поколінням романтиків, людей, котрі чули аромат драми екзистенційної і водночас драми свого народу і своєї землі. ...Мистецтво для нас у той час було наче прапор для лицарів одного ордену, воно уособлювало національну ідею, було внутрішнім опором, тайнством національного духу» [16].

*Нонконформізм ремінісцентний.* Дослідники вважають, що нонконформізм мав не стільки реставраційний, скільки ремінісцентний характер. Митці прагнули до «цілісності української культури», або ж, як говорив Й. Бродський: «Ми прагнули саме до відтворення неперервності культури». Відкинуті на маргінес, заборонені тоталітаризмом галузі знань – релігія, філософія, містика, соціологія – склали певний перелік можливостей для мит-

ця і конгломерат оригінальних авторських стилістик. Опановувалися тексти Шопенгауера, Бердяєва, Гегеля Канта; запізно прийшли Екзюпері, Гемінгвей, Ремарк, Фолкнер, Камю. З початком 60-х митці вивчають індійську філософію, «Магабгарату», дзен-буддизм, німецьких екзистенціалістів, Сковороду. Стратегічними у здобуванні національного малярства стають моменти української історії, зокрема Київської Русі, мазепинської доби, ідеї М. Брайчевського, О. Апанович, І. Дзюби. В українське мистецтво вплітаються традиції українського наївного малярства та прадавнього іконопису, у творчості з'являються риси «суворого стилю». Це вимагало відкривати нові стильові потоки творчості, які б змінили «ходульну» героїку соцреалізму, та й загалом реалістичну описовість, яка набула статусу епігонства. «Надалі соцреалізм поступився місцем «фотореалізму», «соц-арту», «іншому» (альтернативному мистецтву), андеграунду. На зміну йому естетично закономірно прийшов нео-, пост- і трансавангард, а згодом і постмодернізм» [17].

Культурна політика в СРСР призвела до ізоляції від художніх процесів, що відбувалися в західному мистецтві. Відсутність інформації створила унікальну ситуацію – історія мистецтва ХХ століття опановувалась українськими митцями не в її послідовному розвитку, а як набір різних стилів, що сприймалися одночасно. «Відкритий» в кінці 1950-х років імпресіонізм (вперше з початку століття експонований в Музеї образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна), американське і французьке абстрактне мистецтво (експоноване на виставках, що відбулися в Москві на межі 1950–1960-х років), мексиканський монументальний живопис (книги про нього таємно надсилали українці з-за кордону), виставки творів українських митців кінця ХІХ – початку ХХ століття, 1920-х років (нова експозиція Київського музею українського мистецтва), сучасних митців Закарпаття (1956), що вразили глядачів виразністю експресивно-декоративної мови, – все це існувало в свідомості, складало своєрідний перелік можливостей. Кожен митець монтував з цих можливостей свій індивідуальний стиль. Творча свобода асоціювалася в «підпільних» художників передусім зі свободою живописного мовлення. На противагу офіційному живопису, що нівелював індивідуальність (це яскраво виражено в «бригадному» методі написання картин), митці-нонконформісти відстоювали самобутність художнього бачення. Мистецькі стилі Заходу і традиції національного мистецтва були для них способом втечі та відсторонення від радянської дійсності. Антитезою соцреалізму в контексті нонконформістського руху стає полістилізм.

*Маргінальність.* Цікавим стосовно сутнісного тлумачення терміна є дослідження Т. Шехтер «Маргінальний статус художньої культури» (1997). Сам термін автор визначає як такий, що «перебуває «з краю» домінуючих художніх рухів». Сутність поняття «окраїнності» слід визначити у відповідності до поняття центрального у мистецтві, завдяки якому ця окраїнність можлива. Для мистецтвознавства природним є припущення, що поняття «окраїни» відноситься до центрального поняття справжнього, високого мистецтва. Т. Шехтер зауважує, що «найвищої напруги властивості маргінальних зон досягають у культурах, які контролюються зовнішньою відповідно до них структурою влади... Соцреалізм перетворюється в фантом зі знаком придушення і фальсифікації всього, до чого він торкається, цілісний зміст соцреалізму спрощується до примітиву – він трактується лише як протилежність творчій свободі» [18]. Тут ідеться про ту фазу соцреалізму, яка поступово перетворювалася на маргінес по відношенню до нонконформізму, який завоював ра-



дянський простір вже у другій половині ХХ століття. Змінюється спосіб буття культури, яка перетворюється з концептуальної на екзистенційну. Постмодерний нонконформізм набуває колишньої статусності соцреалізму, що було й завершено перебудовою в Україні на початку 90-х років. Нонконформізм укорінювався завдяки непереборному бажанню митців подолати соцреалізм середнього рівня. Нова стилістика формувалася не лише під впливом усвідомлення фікції ідеології і придушення будь-яких бодай натяків на національне, а й нелегального, таємного відкриття національного мистецтва, що ховалося у спецфондах художніх музеїв і було оголошене «державною таємницею»: «Ми подивилися «ув'язнені» картини Богомазова, Пальмова, Петрицького, – писав Р. Корогодський. – Важко переоцінити цю інформацію для тих, хто на початку 60-х років залишався в ізольованому соціалістичному льосі» [19]. Перехід до іншої системи образного мислення вимагав від митців певної відмови від набутого в стінах інституту. Художник Микола Малишко згадував: «В художньому інституті навчання було спрямоване на подолання суб'єктивного, індивідуалізованого мистецтва. Поступово вироблялася двоїстість мислення. На пленерах працювали так – спочатку робили постановки для оцінок, а потім малювали вільно, так би мовити, для себе» [20]. По суті, це було питання життя (Е. Булатов). Нонконформісти, тобто ті, які обрали ідеї незгоди, у своєму розвитку пройшли складний шлях – від емоційного бунту, поступового «етнографізму», культурництва і просвітництва через підпільне існування, переслідування, репресії, вбивства, крамольні сфальсифіковані обвинувачення, концтабори, вимушену еміграцію до відкритого самобутнього індивідуалізованого мистецького новаторства, творення шкіл, прогресивних організацій, змінивши статус «келійності», «катакомбності», «підпільності» на свободу і визнання.

*Дисидентство.* Цю типологічну групу складають переважно люди, що світоглядно й на практиці виступали відверто (розповсюдження самвидаву, утворення політичних організацій, антирадянська націоналістична агітація та ін.) проти існуючої влади. Більшість з них було репресовано, посаджено в тюрми, табори і «психушки». Їх позиція була непоступливою і тому безкомпромісною. До таких належали В. Стус, О. Заливаха, А. Горська. Один з учасників правозахисного руху Росії, І. Шафаревич, в інтерв'ю кореспонденту газети «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» в травні 1978 року, відповідаючи на запитання, які течії він виокремлює серед дисидентів, запропонував власне визначення поняття «дисидент»: «Поняття «дисидент» дуже розмите і, безумовно, потребує уточнень... Мені здається, що... в нашій країні всі люди розподіляються на два типи. Перші – це ті, хто відчуває, що його доля нерозривна з долею його країни, хто відчуває особисту відповідальність за її майбутнє. Другі – це всі останні. Я не хочу сказати, що перший тип і є дисиденти... Під західне поняття дисидент підходять лише ті з них, чия життєва установка спричинила до зіткнення з апаратом влади. І все ж основним є не факт зіткнення з владою, який найперше кидається в очі, а мотив цього зіткнення: не зовнішня дія, а внутрішня його причина» [21]. Помітний вплив на ідеологію дисидентства мали антикомуністичні виступи у країнах «соціалістичного табору», зокрема 1956 р. в Угорщині, потім Польщі, НДР, Чехословаччині, розгортання світового правозахисного руху, стимульованого прийнятою ООН у 1948 та розповсюдженою в Україні з 1963 року «Загальною декларацією прав людини» (СРСР не голосував за неї). Наростання у світі реваншистських, диктаторських тенденцій, розширення сфери впливу супердержав – США, СРСР,

що прагнули до світового панування, свідчили про кризу і наростаючий пошук нових демократичних шляхів розвитку цивілізації. На Україні, як і в інших неросійських республіках, дисидентство викристалізувалося у змаганнях за національні й громадянські права, а також за релігійну свободу. Дисидентство великою мірою виросло з десталінізації, з послаблення «паралічу страху», що було зроблено Хрущовим. Але обмежені викриття страхітливих злочинів сталінської доби викликали розчарування та скептицизм відносно й інших сторін режиму. Тому спроба Брежньєва обмежити лібералізацію викликала протести. Дисидентський рух 1960-х років в Україні не був якоюсь монолітною політичною силою, він радше нагадував діяльність, спрямовану на відродження національної культури. Робилися спроби перевидати твори репресованих авторів 1920–1930-х років, більша увага приділялася історичному минулому (творчість Г. Севрук, Л. Семикіної, Г. Зубченко, А. Горської, В. Зарецького та ін.), діяв Клуб творчої молоді. І. Дзюба написав «Інтернаціоналізм чи русифікація?», де, зокрема, зробив критичний аналіз порушень «ленінських принципів» розвитку національних культур. Факт публікації праці за кордоном (як і деяких інших матеріалів українських дисидентів) дав підставу владі розпочати судово-політичний процес над письменником і вимагати від нього публічного каяття за свої «помилки». Під репресії потрапила ціла когорта української інтелігенції: О. Бердник, М. Руденко, Є. Сверстюк, О. Заливаха, Т. Мельничук, І. Світличний, В. Чорновіл, Л. Лук'яненко, В. Стус, І. Дзюба та ін. Ясна річ, у таборі шістдесятників не було однотайності, як, нарешті, не було якоїсь цілісної системи боротьби, поведінки, мислення. Частина непоступливих, безкомпромісних (З. Красівський, В. Стус, А. Горська, О. Заливаха) з великою долею критицизму ставилася до «офіційних» шістдесятників. У листах з таборів, щоденникових записах В. Стус залишив чимало ущипливих, а то й глузливих характеристик своїх колег-письменників, котрі вже з початком 1970-х (нова хвиля репресій) ідуть на відверту співпрацю з режимом: частково вступають до лав КПРС, посідають керівні посади у творчих спілках, відповідно одержують престижні літературні й мистецькі премії. Чітким у своїх судженнях був Іван Дзюба: «Я пропоную... одну-єдину річ: свободу – свободу чесного публічного обговорення національного питання, свободу національного вибору, свободу національного самопізнання і саморозвитку. Але спочатку і насамперед має бути свобода на дискусію і незгоду». Його непокоїло величезне провалля між радянською теорією та дійсністю, особливо в галузі національних прав. Проте українські дисиденти закликали не до революції чи відокремлення, а до проведення відповідних реформ, виступали проти національних репресій в Україні та за громадянські права. Однією з таких таємних груп, яка закликала до здійснення законного права України на вихід із Радянського Союзу, була «Група юристів» на чолі з адвокатом Левком Лук'яненком. Її учасників було засуджено.

У 1962 та 1963 роках Хрущов провів широко розрекламовані зустрічі з діячами культури та мистецтва. На них він роздратовано засудив «відступи від соціалістичного реалізму» та «прояви формалізму і абстракціонізму». Кремль вирішив ударити по дисидентському рухові в усьому Радянському Союзі. Наслідком цієї політики в Україні став арешт наприкінці 1965 р. близько двох десятків дисидентів. Щоб залякати інших, влада вирішила судити дисидентів відкритим судом. Проте це викликало ще більші протести й опозицію. За результатами цих процесів В. Чорновіл видав збірку документів «Записки Чорновола», яка викривала свавільні маніпуляції злочинної комуністичної влади. У 1970 році після аре-

шту за антирадянську агітацію та пропаганду Валентин Мороз написав «Репортаж із заповідника ім. Берії», спрямований проти сваволі радянського офіціозу та руйнування ним окремого індивіда й цілих народів. У 1970 році українське дисидентство починає таємне видання «Українського вісника», який інформує усіх його учасників про подробиці переслідувань в СРСР і таким чином інформаційно гуртує їх.

За сприяння тодішнього керівника республіканської компартії Шелеста в культурній політиці почався новий поміркований варіант «українізації», розпочало діяльність «Українське товариство охорони пам'яток історії та культури», що, зокрема, здійснювало реставрацію пам'яток козацької доби. Невдовзі П. Шелест був звинувачений в недостатньому послухові Москві та потуранні українському націоналізмові й усунутий від влади. Після приходу до влади у 1972 рр. ультралояльного щодо Москви В. Щербицького знову почалося закручування гайок, що призвело до арешту сотень людей і набагато суворіших вироків, ніж у 1965–1966 рр. Ця хвиля переслідувань, що нагадувала сталінські дні, травмувала ціле покоління української інтелігенції й змусила багатьох, серед них і Дзюбу, покаятися й відійти від дисидентської діяльності. Наслідком стала поява альтернативної, підпільної «дисидентської» культури, зокрема – так званого «самвидаву».

Свідченням про наростання тиску на літературу й мистецтво стало прийняття ЦК КПРС у січні 1973 року Постанови «Про літературно-мистецьку діяльність». Вона вимагала більшої активності у слідуванні ідейним настановам партії. В образотворчому мистецтві того часу занадто багато місця займали образи Леніна (М. Божій, В. Касіян, С. Шипка). Але розвивалась і українська школа живопису (М. Дерегус, В. Чеканюк, Т. Яблонська, Й. Кошай). Твори деяких художників-новаторів просто знищували (А. Рибачук, В. Мельниченко).

У вересні 1965 р. під час презентації у кінотеатрі «Україна» фільму «Тіні забутих предків» з різкою критикою арештів інтелігенції виступили Дзюба, Стус, Чорновіл. Під їхнім листом підписалося 140 присутніх. Реакція властей була блискавичною. Їх всіх було звільнено з місць роботи. Листи–звернення до керівників УРСР та СРСР стали однією з найпоширеніших форм протесту у ті роки.

Завдяки цілеспрямованим діям дисидентів у 1960-х рр. була започаткована традиція 22 травня вшановувати пам'ять Тараса Шевченка. Цього дня 1861 року труну з його тілом провезли з Петербурга через Київ до Канева. 1967 року в цей день міліція розігнала учасників зібрання біля пам'ятника поетові у Києві і заарештувала 4-х з них. На вимогу розгніваних людей, які влаштували демонстрацію біля ЦК КПУ, арештантів звільнили.

У 1972 році досягла свого апогею кампанія репресій проти інакомислячих. Були заарештовані В. Чорновіл, Є. Сверстюк, І. Світличний, І. Дзюба, М. Осадчий, Ю. Шелест, В. Стус та ін. Крім цього, було актуалізовано систему «каральної медицини». Деяких опозиціонерів, яких було важко звинуватити у порушенні відповідних статей кримінального кодексу, оголошували божевільними та замикали до психіатричних лікарень спеціального типу.

У 1975 р. дисидентство дістало новий імпульс, коли СРСР підписав Гельсінкську угоду й офіційно погодився шанувати громадянські права своїх підданих. У листопаді 1976 р. в Києві з'явилася Українська Гельсінкська група. Аналогічні групи сформувались у Литві (листопад 1976 р.), Грузії (січень 1977 р.) та Вірменії (квітень 1977 р.). Гельсінкські групи

не були таким уже поширеним явищем серед країн соціалістичного табору. Це дає підстави стверджувати, що українські дисиденти були однією з головних опозиційних груп у Центральній і Східній Європі. На початку 1980-х рр. в Україні інтелігентський дисидентський рух було практично розгромлено. В обороні ув'язнених учасників українського руху опору виступили серед іншого в СРСР – академік А. Сахаров, П. Литвинов, О. Єсенін-Вольпін, В. Некрасов; у західному світі – діячі культури, науки, видатні письменники, між ними також деякі особи, відзначені Нобелівськими преміями (Г. Бель, С. Лурія, Г. Мірдал, Г. Грас, Н. Мейлер, Е. Фром, Е. Мандель, Н. Чомський, Л. Бернстін, А. Шлесінджер та ін.). З початком та розгортанням перебудови М. Горбачова поліцейський тиск з боку держави на суспільно-культурну сторону життя громадян СРСР було поступово знято.

*Шістдесятництво.* Є.Сверстюк писав у 1993 році: «...Серед ознак шістдесятників я б поставив на перше місце юний ідеалізм, який просвітлює, підносить і єднає... Другою ознакою я б назвав шукання правди і чесною позицією... Поетів тоді називали формалістами за шукання своєї індивідуальності. Насправді за шукання істини – замість ідеї, спущеної зверху для оспівування. Як третю ознаку я б виділив неприйняття, опір, протистояння офіційній літературі та всьому апаратові будівничих казарм». Шістдесятники – назва нової генерації національної інтелігенції, що увійшла в культуру (мистецтво, літературу тощо) в СРСР в другій половині 1950-х – в період хрущовської «відлиги» (десталізації та деякої лібералізації) і найповніше себе творчо виявила на початку та в середині 1960-х років (звідси й назва). Шістдесятники виступали на захист національної мови і культури, свободи художньої творчості. Основу руху шістдесятників склали письменники В. Симоненко, Л. Костенко, І. Драч, М. Вінграновський, В. Шевчук, Є. Гуцало, художники А. Горська, В. Зарецький, літературні критики І. Дзюба, Є. Сверстюк, режисер Л. Танюк, кінорежисери С. Параджанов, Ю. Ілленко, перекладачі Г. Кочур, М. Лукаш та ін. Шістдесятників не вдалося втримати в офіційних ідейно-естетичних межах, і з кінця 1962 р. почався масований тиск на нонконформістську інтелігенцію. Перед шістдесятниками закрилися сторінки журналів, посипалися звинувачення у «формалізмі», «безідейності», «буржуазному націоналізмі». Для творчості шістдесятників характеристичне було оновлення заштампованої соцреалістичною догматикою поетики, інтелектуалізм, замилювання в ускладненій метафорі, звільнене від соцреалістичного фальшу реалістичне зображення дійсності, часто з дотепним гумором (оповідання Г. Тютюнника), а то й у гостро сатиричному плані («Катастрофа», «Маслини» В. Дрозда), витончені мотивації поведінки героїв, зацікавлення історичною тематикою та семантикою народного мистецтва (В. Шевчук, Г. Севрук, М. Сторожено, В. Зарецький, І.-В. Задорожний).

Уже 17 грудня 1962 р. на спеціально скликаній нараді-зустрічі творчої інтелігенції з керівництвом держави їх гостро розкритикували. Після внутрішнього перевороту в КПРС та відставки Хрущова восени 1964-го тиск державної цензури на інтелігенцію різко посилювався. Після постанови ЦК КПРС «Про цензуру» (весна 1965-го), а особливо після вводу військ СРСР у Чехословаччину (кінець «Празької весни», влітку 1968 року) КПРС взяла курс на реставрацію тоталітаризму. З «відлигою» у культурі та політикою лібералізації було покінчено. Після Праги єдиновладно правляча країною партія (КПРС) небезпідставно бачила в творчій, ліберальній та демократичній інтелігенції головну загрозу своїй диктатурі, монополії на владу.

На поч. 1960-х років діяли клуби творчої молоді – київський «Супутник» (голова – Л. Танюк) і львівський «Пролісок» (голова – М. Косів), які стали центрами громадської діяльності шістдесятництва. У клубах відбувалися літературні зустрічі, вечори пам'яті, театральні постановки, де молоді митці формували власний світогляд та світобачення своїх слухачів і читачів.



Зліва направо: В. Парахін, А. Горська, Г. Синиця, В. Зарецький, 1965 р.

Хвиля ідеологічних звинувачень на адресу шістдесятників, насамперед у націоналізмі, розпочалася із 1963 року. Влада розгорнула кампанію цькування у пресі, на засіданнях спілок та різноманітних зібраннях. Із середини 1960-х шістдесятники розпочали формування політичної опозиції комуністичному режиму і незабаром стали активними учасниками дисидентського руху в Україні, зокрема як члени Української гельсінкської групи.

У контексті міфологічності насамперед треба усвідомити, що без сформованих об'єктивних чинників будь-який спротив тоталітаризму зазнає невдачі, а в суспільстві, що жило пам'яттю жаклих лєнінсько-сталінських репресій і голодоморів, – і поготів. Шістдесятники, хоч і не змогли довести свою культурну революцію до кінця, все-таки передали наступним поколінням ідеї, новаторські форми, без яких еволюція була б неможлива. Докори і критика на адресу шістдесятників справедливі хіба що тією мірою, наскільки самі митці виявляли запопадливість перед владою, доводячи будь-якими способами свою лояльність. Ця проблема цілком підлягає розумінню й аналізу з погляду її тоталітарної залежності і походження. За умов диктату спотворювалася сама ідея служіння мистецтву: «У святий обов'язок українського митця входило нести хрест громадянських чеснот. Звідси... хвороблива міфологізація не так естетичних здобутків, як громадянської позиції митця», – пише Р. Корогодський [22].

Нонконформізм у культурі стає віддзеркаленням нелегітимної реальності. Ця реальність була драматичною і межувала з тотальним терором, репресіями, жертвоприношенням. У реальній історії культури ми побачили, як принципи, ідеологеми, міфологеми існу-

вали в цьому просторі, а також були можливими творчість і культура. Культура високого зразка, яка значною мірою девальвується в сьогоднішньому посткомуністичному суспільстві. Нонконформізм як цілий ряд багатознакових контекстних інваріацій – поведінкових, стильових, текстових, малярських, музичних, громадських, політичних, ідеологічних – стимулював до переписування й творення нового словника української культури. Означені типології досить умовні і дискусійні, можуть бути розширені чисельними інваріаціями в межах означеної дискусії, але вони доповнюють загальну проблематику, пов'язану з таким багатоліким явищем, як нонконформізм.

- 
1. Вишеславський Г. Нонконформізм: андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 172.
  2. Див.: Медведєва Л. Шістдесятництво: філософія та естетика опору // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – С. 280–298.
  3. Соціалістичний реалізм: пройдений шлях? // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 8. – С. 50.
  4. Там само. – С. 50.
  5. Mesch H. Verweigerung endgueltiger Prädication: Aesthetische Formen und Denkstrukturen der amerikanischen «Postmoderne» (1950–1970). – München: Fink, 1984. – 375 s.
  6. Meeson Ph. Art as a symbol of thing // The British Journal of Aesthetics. – 1981. – № 1. – P. 22–31.
  7. Thurlemann F. Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in der Malerei // Ästhetik und Semiotik. – Tübingen, 1981. – S. 59–70.
  8. Цит. за: Личковах В. Міфи про міф: неокласицизм та утопія соцреалізму // Образотворче мистецтво. – С. 53.
  9. Kierkegaard S. Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocheen. – Düsseldorf-Köln, 1958.
  10. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. – К.: Оранта, 2006. – С. 12.
  11. Унксова М. Екзистенціальні аспекти нонконформізму і основні течення // <http://apraksinblues.narod.ru/AB12/Nonconformism.htm>.
  12. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. – С. 203.
  13. Тупицина М. Авангард і китч. Нет! – і конформісти. Образы советского искусства 50-х – 80-х годов. – СПб., 1994. – 445 с.,: ил.
  14. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980–90-х рр. // Кур'єр Кривбасу.
  15. 10 українських прозаїків. 10 українських поетів: Антологія / Авт.-упоряд. В. Медвідь. – К., 1995. – 162 с.
  16. Галина Севрук у контексті часу // Образотворче мистецтво. – С. 83.

17. Личкова В. Міфи про міф: неокласицизм та утопізм соцреалізму // Образотворче мистецтво. – С. 56.
18. Шехтер Т. Маргинальный статус художественной культуры // Метафизические исследования культуры. – СПб., «Алетейя», 1997. – Вып. 4. – С. 57–81.
19. Медведева Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. – С. 12.
20. Медведева Л. Інтерв'ю з М. Малишком, 22.04.2004. – Рукопис.
21. Алексеева Л.М. История инакомыслия в СССР. Новейший период. – М.: Весть, 1992. – С. 336.
22. Корогодський Р. Драма шестидесятників // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 5. – С. 17–21.