

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Галина СКЛЯРЕНКО,

*кандидат мистецтвознавства, доцент, старший
науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського
НАН України та ІПСМ НАМ України*

ТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ ПУСТОВОЙТА. ОДНА З ТЕНДЕНЦІЙ РАДЯНСЬКОГО «РЕТРО»

Г. Скляренко. Творчість Сергія Пустовойта. Одна з тенденцій радянського «ретро».

Стаття присвячена творчості Сергія Пустовойта (1947–1993) — одного із своєрідних українських художників, що дає можливість проаналізувати показові тенденції мистецтва другої половини ХХ ст. Зокрема, так званий «новий традиціоналізм», який постає сьогодні як одна з вітчизняних версій постмодерну.

Ключові слова: живопис, традиціоналізм, індивідуальні мистецькі позиції.

Г. Скляренко. Творчество Сергея Пустовойта. Одна из тенденций советского «ретро».

Статья посвящена творчеству Сергея Пустовойта (1947–1993) — одного из своеобразных украинских художников, отражающего показательные тенденции искусства второй половины ХХ века. В частности, так называемый «новый традиционализм», который рассматривается сегодня как одна из версий отечественного постмодерна.

Ключевые слова: живопись, традиционализм, индивидуальные художественные позиции.

H. Sklyarenko. Serhiy Pustovoyt's creativity. One of the tendencies of soviet "retro".

The article deals with creativity of Serhiy Pustovoyt (1947–1993) — one of the original Ukrainian artists, that gives an opportunity to analyse the significant art tendencies of the second half of the 20th century. In particular, so-called "new traditionalism" that appears today as one of domestic versions of post-modernism.

Keywords: painting, traditionalism, individual artistic positions.

В оглядах вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. «сімдесятникам» чомусь не пощастило. Головна увага найчастіше зосереджується на їхніх попередниках — «покоління відлиги», після чого відразу ж переходять до «нової хвилі» років перебудови. Тим часом, 1970-ті — початок 1980-х рр. — особливий час у радянському мистецтві, позначений надзвичайно цікавими художниками та мистецькими явищами, час, що мав свої спрямування, культурну міфологію, духовні настрої. По-своєму надзвичайно драматичний, котрий увійшов в історію як «епоха застою», що отримала у спадок суспільні розчарування 1960-х і необхідність на свій розсуд шукати власні творчі шляхи, долаючи завали здряклого со-

креалізму. Драма «застою» — у безперспективності, в ідеологічній брехні, що опанувала суспільство, у безчассі, що занапастило життя не одній людині. У мистецтві — це період складного розшарування творчих сил, пошуку духовних опор за межами офіційної культури, пропагандистські вартості якої були знецінені. Як пише Н. Степанян: «Застій» був оманливим, насправді в глибині періоду йшло активне нарощування нових якостей і назрівав вибух. «Застій» був твердою кригою на поверхні, що приховувала глибину і самостійність життя» [1].

Щодо цього творчість та життєвий шлях київського художника Сергія Пустовойта виступає явищем показовим і симптоматичним, таким, що додає нових рис до загальної картини часу, долаючи стереотипи у його тлумаченні. Адже у сучасному мистецтвознавстві образотворчість кінця 1960-х — першої половини 1980-х рр. (головний період у творчості художника) найчастіше розглядається через жорстке протиставлення «офіційного» і «неофіційного мистецтва», де колишній «офіційний успіх» наче ставить під сумнів саму художню вартість творів. Звичайно, загальний поступ мистецтва був набагато складнішим і значнішим, віддзеркалював коливання культурного клімату, поступове «розмивання» меж офіційної естетики, що й визначали його особливості. Як пише Б. Гройс, «після сталінщини 50-х настав час складних стратегічних маневрів» [2], внаслідок чого формальні можливості офіційного мистецтва були суттєво урізноманітнені. До певної міри були «легалізовані» поміркований сезаннізм, обережний символізм, стриманий експресіонізм, окремі цитування класики. Так виник шар образотворчості, який московські критики Е. Дьоготь та В. Левашов назвуть пізніше «дозволенім мистецтвом» [3], яке складалося переважно з молодих митців, що й стали авторами багатьох цікавих і етапних для вітчизняного мистецтва творів. Однак, розглядаючи сьогодні художній простір 1970-х — початку 1980-х рр., бачимо, що саме це мистецтво і визначало його загальну картину. І хоча на офіційних виставках, особливо у Києві, в Україні, з її підкреслено консервативним за радянських часів культурним кліматом, перші місяці традиційно посідали «стовпи соцреалізму», більш ліберальні художні тенденції набирали силу, урізноманітнюючи мистецьку мову, розширюючи коло традицій, так чи інакше віддзеркалюючи психологічні настрої часу. Ця складна структура радянського мистецтва другої половини ХХ ст., була зрозумілою і зарубіжним дослідникам, зокрема Д. Гембрел писав: «У радянських умовах стиль виконує роль мови, яка відразу ж переносить автора у певний соціальний контекст... Стиль часто вказував на приналежність особи його господаря до певного сегменту тої складної ідеологічної, політичної і соціальної структури, якою було радянське суспільство, стиль виступав певним паролем, багато в чому визначаючи сприйняття художньою аудиторією. Це була мова чи навіть діалект, яким повністю володіла лише радянська аудиторія (...). Так званий соціалістичний реалізм післясталінського періоду — це складне багатоманітне явище, з безліччю внутрішніх стилістичних конфліктів і напрямків, кожен з яких відповідає якимось аспектам ідеологічних стіткень, що виникають у рамках офіційної радянської культури» [4]. У мистецтві виробляється особлива метафоричність, «езопова мова», складна система натяків, образних відсилок, що надавали твору асоціативної багатомірності, виходу за межі змістового канону.

Серед них — так званий ретроспективізм, широкий інтерес до дорадянських культурних та художніх традицій. А разом з цим — і до вітчизняного «срібного століття», яке бачиться як епоха «справжнього» мистецтва і культури, час творчої свободи, духовної незалежності. І хоча твори «срібного століття» надовго були викреслені з радянського духовного простору, отримавши ще 1934 р. в доповіді М. Горького на Першому з'їзді радянських письменників тавро «найбільш ганебного і безсоромного десятиліття російської інтелігенції» [4], з 1960-х вони поступово, щоправда, вкрай дозовано, стали повертатися у вітчизняну культуру, набуваючи в ній особливого значення — джерела «іншого», справжнього світоглядного і художнього досвіду. Звідси — поширена «карнавалізація», «гра у минуле», що часом набувала форм особистого ескапізму, вибудовування свого особливого ілюзорного способу життя, відмінного від радянської дійсності. Як пише дослідник мистецтва цього періоду П. Павлов, перед художниками «виникло наче дві паралельних реальності. Одна з яких була реальністю навколишнього сучасного світу, інша ... — реальністю минулого. (...) В цю вторинну реальність давно минувшої духовної картини художники вживалися подібно актору, що входить у роль, вони наслідували її, певної мірою імітували. По суті, з того моменту як свідомість минулих епох стала для художників своєрідною конкретно-образною реальністю, ми можемо говорити про «ретроспективізм» у нашому мистецтві. Цей термін набув актуальності... саме тоді, коли пошуки власного осмислення життя, власної художньої мови стали вестися шляхом своєрідного «накладання» різних форм художнього сприйняття і мислення минулого і сучасного» [5].

Для самого ж Сергія Пустовойта ці «прикмети часу» стали долею, визначили не тільки особливість мистецтва, а й життя. Адже його особистість значною мірою склалася під впливом надзвичайних жінок, «хранительок срібного століття» — відомого київського археолога, дослідниці середньовіччя Марії Іванівни Вязмітіної (1896–1994), учениці Н. Удальцової та К. Богаєвського, художника і мистецтвознавця Олени Варнавівни Нагаєвської (1900–1990), чий дім (а тепер Будинок-музей) у Бахчисараї був одним зі справжніх культурних осередків, і дружини Максиміліана Волошина — Марії Степанівни Волошиної (1887–1976), чий славетний «Дім поета» у Коктебелі на роки залишався домом і для самого С. Пустовойта. Не випадково його остання картина так і називалася — «Будинок Волошина. Балкон» (1992)... І тут варто підкреслити ту особливу роль, яку відігравав Крим у суспільно-культурній ситуації «застійних десятиліть», з її наступом на творчі ініціативи та неможливістю вільного самопрояву. З ним був пов'язаний не тільки своєрідний вакаційний «простір свободи»: відпочинку, літа, можливості вільного спілкування, а й певна «міфологія», де його осередки, як, наприклад, Коктебель з будинком-музеєм М. Волошина, ставали на той час своєрідними духовними центрами, що поєднували вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних міст Радянського Союзу. Крим з його різноманітними пам'ятниками архітектури та історично наповненими пейзажами, на яких залишили свій відбиток різні культури та народи, що населяли його протягом сторіч, виступав у творчій свідомості місцем збереження «дорадянського» культурного досвіду, тої історичності, що окреслила одну з показових тенденцій в мистецтві 1970–1980-х років. Не випадково саме Крим з його чудовою природою, історією, новими і старими міфами та легендами глибоко вплинув на С. Пустовойта, став його головною темою, визначив його спосіб життя і світогляд.

...Отже, про художника. Він народився 1945 р. в родині відомого українського графіка Гаврили Пустовойта. Доля батька — одного з активних учасників культурного життя 1920–1930-х рр., організатора Спілки художників України, а потім, під час Вітчизняної війни звинуваченого у «антирадянській пропаганді» і засудженого на десять років таборів, звідки його «звільнила» лише смертельна хвороба, від якої він і помер у 1947-му, без сумніву, глибоко вплинула на Сергія, як вплинула на нього і вся атмосфера будинку, у якому він виріс. Того особливого будинку на Паньківській, 10 у Києві, де тепер відкрито музей М. Грушевського, а тоді у комунальних квартирах жили родини наукової і творчої інтелігенції. Саме тут, ще учнем Київської художньої школи, він познайомився з М. Вязмітіною, що стала його найближчим другом на все життя. Вона навчила його французької мови, захопила історією, залучала до археологічних експедицій, у яких він брав участь і пізніше — студентом Київського художнього інституту (закінчив його у 1969 р.). М. Вязмітіна вперше привезла його до Криму, відкрила для нього Будинок М. Волошина з його цікавими мешканцями і гостями, де він сам потім буде жити місяцями, та будинок О. Нагаєвської у Бахчисараї, що поступово став його справжнім «рідним домом». В одному зі своїх листів до О. Нагаєвської 1965 р. він писав про свої враження від Криму: «То цілий світ єдиний, органічно пов'язаний, де нема нічого зайвого. І Вас дивує моє прагнення до Бахчисарая? Коли в перший раз я був у Бахчисараї, піднявся на мінарет, і, побачивши захід сонця над обрієм, зрозумів, що не можу без цього» [6]. З шкільних років він буде проводити в Криму весь вільний час, а у 1985 р. остаточно переїде з Києва до Бахчисарая, де і залишиться назавжди... Така «зміна долі» була програмною і усвідомленою, виростала із прагнення незалежності, створення власної «країна для життя», якою і став для нього Крим.

Бажання «створити свій світ», відмінний від прагматичної реальності, занурений у культуру, умовний, театралізований, пронизаний ретроспективними ремінісценціями проходить крізь все життя і творчість художника. Від раннього форту «Схоласти» (1962), що цитує середньовічні малюнки, автопортрета 1965 р. («Читач»), де зображує себе серед рукописів та книжок в душі гротескової образності початку ХХ ст., «На репетиції (За лаштунками)» (1977), що передає світ театральних перетворень, «Двері» (1982), перед загадковістю яких у виразно-театральних позах застигли сам художник і його брат — скульптор Г. Пустовойт, або «Свідок» (1988), де розмова трьох друзів — С. Пустовойта, художника В. Коробка та поета і музиканта С. Бачуріна сповнена дивною напругою і тривожними передчуттями. Програмною щодо цього стала його картина «Реставратори» (1973–1974), що ніби репрезентує його життєві і творчі пріоритети. Не випадково поряд із реставраторами у їхній світлій майстерні поряд із красивою сивою жінкою, немолодим чоловіком та дівчиною, серед ікон, старих портретів, бюста М. Волошина на полиці, він зображує і себе — споглядача, дослідника, учасника цього професійно-замкнутого товариства. Показовим є і мотив відкритого вікна, крізь яке летить ясне світло, що стане одним з постійних у його творах.

...Уже перші роботи молодого С. Пустовойта мали великий успіх. «Рибалки» (1969), «Полудень у Коктебелі» (1971), «Комета Когоута» (1975), «Кінозйомка у Коктебелі» (1974–1976), «Вечір у порту» (1976) експонувалися на всесоюзних та міжнародних виставках, позитивно відзначалися критичних в оглядах про «мистецтво молодих». Проте окремої статті про художника за його життя так і не з'явилось [7]. У 1976–1977 роках С. Пустовойт був нагороджений преміями ВЛКСМ, СХ України та Дипломом Академії мистецтв СРСР. Критики відзначали у його творах «картинне бачення», професійну майстерність і точність формального вирішення, ясно окреслений культурний простір, який відкрито демонструє свої «адреси» у минулому. Однак важливим було й інше, те, про що тоді не писали: пошук естетичної і образної альтернативи, відкриття інших, до того часу майже викреслених з радянського мистецтва художніх традицій: фантастичних пейзажів К. Богаєвського, символістичного М. Рєриха, театральних образів О. Головіна, О. Бенуа, Л. Бакста, І. Білібіна, живопису М. Волошина. Його Крим — це місце минулих культур, уламки яких постають як декорації забутої історичної п'єси («Караїмське кладовище, «Подвір» я у Херсонесі» 1989, «Вечірня прогулянка», 1991), це край фантастичних ландшафтів, де природне невіддільне від рукотворного, сповнене великим духовним змістом («Успенський монастир», 1990), реальні пейзажі є продовженням космічного простору, а людські постаті — лише персонажі чудесного дійства («Пейзаж Карадага», 1991, «Діалоги», 1990). Не випадково з'являється на його полотнах і постать Федора Тетянича — київського художника, що будував свої біотехносфери для польоту в космос, розігрував дивні перформанси про простір, вічність і самотність («Шаховий етюд», 1990)...

Водночас картини С. Пустовойта можна розглядати і як авторську версію метафізичного живопису, з його опертям на старе мистецтво, ідеєю «пустоти», прагненням «розповідати про щось таке, що не проявляється у видимій формі» (Де Кіріко), перекидаючи образний місток до багатозначності символізму, де «реальність може служити для мистецтва лише точкою відліку» (С. Мелларме). Як і на полотнах Де Кіріко, у картинах С. Пустовойта панує безповітряний простір, де намальовані пейзажі постають декораціями застиглої «тривожної незвичності». Однак на відміну від великого італійця, що у своїх роботах вступав у діалог з античністю та Ренесансом, «співбесідниками» С. Пустовойта в мистецтві були вітчизняні художники кінця ХІХ — початку ХХ ст., які також створювали умовну реальність, заперечуючи прямолінійний реалізм, однак продовжували точно і скрупульозно відтворювали предмети і ландшафти, наче зачаровані безкінечною загадковістю світу. У свій спосіб ці риси його картин відбивали і особливості духовно-психологічного стану сучасного йому суспільства, в якому дослідники, зокрема, відзначали «оманливу видимість та пустоту» [8], «утруднене спілкування» [9], коли усе відчутнішою ставала прірва між удаваними «соціалістичними цінностями» і реаліями життя. Не випадково у вітчизняну історію цей період увійшов під назвою «позачасся», паузи, коли, як писав Йосиф Бродський, «здесь можно жить, забыв про календар...». Так «пустота» і «тривожна застиглість» на картинах С. Пустовойта набувають метафоричного змісту, у свій спосіб інтерпретуючи образи «епохи застою».

Показово, що, як і в творах М. Волошина, кримські пейзажі в картинах С. Пустовойта — безлюдні, просторі, реальні мотиви часто вільно трансформуються художником. У його полотнах — Коктебельська бухта, що з 1960-х рр. усе більше забудовувалася новими спорудами, зображується пустинною, очищеною від прикмет часу або прикрашеною неіснуючими аркадами... І тут знову «Дім поета» — будинок М. Волошина, а точніше — види з його вікна або балкона склали окрему образну тему у творчості С. Пустовойта, яка, можливо, була для нього головною. В її основі — бажання «іншого», відстороненого від реальності творчого існування, наповненого поезією, красою, свободою, того ідеального змісту життя, що й визначило його власний міф... Недарма балкон «Дому Поета» на картинах С. Пустовойта часто наче корабель пливе у просторі повітря та моря, відкриваючи навколо себе безмежні світи. Характерно, що найчастіше й інші кримські пейзажі (Коктебель, Бахчисарай) художник зображує як «вид з вікна», як мотив, що потребує творчого осмислення, а тому поєднує реальність і вигаданість, наповнюється особливим одухотвореним змістом.

Проте у картинах С. Пустовойта проглядають не тільки пассеїстичні, а й цілком «актуальні» риси. Зокрема — певний гіперреалізм, правда у версії скоріше одного з його предтеч — Едварда Хоппера, що особливо помітно у зіставленні з його морськими картинами. Ілюзорна точність у відтворенні деталей поєднується з поезією порожніх просторів, прохолодним стриманістю кольору — з ліричною меланхолійністю споглядання, почуттям самотності та відчуження. Не випадково ім'я С. Пустовойта як одного з тих митців, що вплинули на їхню творчість, згадують київські фотореалісти, зокрема С. Базилев [11]. Однак їх зближувала

не тільки естетика, а й особливий внутрішній зміст їхнього мистецтва — бажання вигадати «інше» життя, відсторонитися від заскорузлого радянського повсякдення, знайти те «свято, яке завжди з тобою». Для Сергія Пустовойта цим «іншим» місцем і святом став Крим. Для С. Базилева, С. Гети, С. Шерстюка — культ їхньої дружби, вузьке, закрите для інших співтовариство однодумців, що окреслило їхнє життя, визначило творчість [12]...

Окремі твори Сергія Пустовойта зберігаються сьогодні у кількох музеях в Україні та Росії, деякі — в родині художника. Однак багато з них (зокрема більшість картин початку та другої половини 1980-х рр.) зникли після його смерті. Невідома доля і дивного циклу полотен 1989 р., що складався з чотирьох картин і був присвячений В. І. Леніну: «Ленін у Кремлі», «Ленін на трибуні на Червоній площі», «В. І. Ленін та Н. К. Крупська в Парижі», «На з'їзді», серед учасників якого художник зобразив і себе самого. Остання була експонована на виставці у Москві, у Манежі 1993 року. Парадоксальність полягала в їхній цілковитій відмінності від офіційної «художньої продукції» з цієї тематики, в їхній гротесковій стилістиці, що дивно поєднувала жорстку «безповітряність» театралізованого метафізичного простору, де серед архітектурних споруд Кремля були зображені уламки пам'ятників російським імператорам, та чітку фотографічність у зображенні численних історичних персонажів, містилася в самій трактовці офіційно канонізованих сюжетів, де, наприклад, приміщення партійного з'їзду з розлогими пальмами, високими канделябрами та невимушеними позами людей за столиками нагадує скоріше залу ресторану. Сьогодні ці картини сприймаються як авторська версія соц-арту, однак на відміну від творів його засновників В. Комара та О. Меламіда не мали його програмної стилістичної аналітичності. У своєму щоденнику О. Нагаєвська згадує про ті великі надії, які пов'язував С. Пустовойт з «ленінськими» картинами, що цілком підпадали під критичну переоцінку «перебудови». Однак цього не сталося [13]. Доля цих робіт невідома, про них свідчать лише чорно-білі фотографії. Проте цікаво, як би сприймалися ці картини тепер.

Розглядаючи творчість художника на тлі мистецтва радянського часу, очевидно стає його повна «несоціалістичність», відмінність як від канонічної радянської тематика, з її темами праці, війни, партії, героїзму, так і від стилістики. Але чи можна вважати її художньою альтернативою офіційному канону? Певною мірою творчість С. Пустовойта виростала з того «молодіжного мистецтва», що, починаючи з кінця 1960-х утворило окрему ліберальну «нішу» в радянській образотворчості. І хоча молодіжні виставки почали постійно проходити ще з 1954 р., саме в 1970-ті вони стали помітним явищем художнього життя, даючи можливість для прояву образно-стилістичного розмаїття, а то й концепційно нових явищ (як, наприклад, вітчизняний фотореалізм). І тут, аналізуючи особливості радянського мистецтва 1970-х — початку 1980-х рр. з його показовою тенденцією «нового традиціоналізму», О. Якимович, зокрема, зазначає: «Завдання і функції покоління були, напевно, перехідними, ... підготовчими. Вони вводили у творчу практику принцип багатомірності, доводили цінність і можливість контрастного, полярного мислення в мистецтві» [14], де головними рисами поставали іномовність, насиченість соціально-філософськими алюзіями, інтерпретація культурної спадщини, в якій серйозність поєднувалася з іронічністю, а ще — тема особистого переживання екзистенціальних проблем, де відверта сповідальність межувала з гротеском та містифікаціями, відкритість висловлювання — із замкненістю та ускладненістю метафор. Однак перелічені ознаки та риси притаманні постмодерністському мистецтву, модель якого, як відомо, утвердилася в світовій культурі з кінця 1960-х років. Так постає питання про початок постмодернізму у вітчизняному мистецтві, який традиційно пов'язують з пізнішим періодом — «ною хвилею» кінця 1980-х — початку 1990-х років. Тим часом, стає зрозумілим, що вже «новий традиціоналізм», який склався у вітчизняному мистецтві в «застійні» десятиліття, постає як вітчизняна версія постмодерну. І хоча відомості про загальносвітові художні процеси вкрай обмежено потрапляли в нашу країну, зміни у культурних пріоритетах так чи інакше давалися взнаки всюди, наповнюючись, щоправда, своїм особливим змістом та значенням. Тим більше, що, як пишуть філософи, «епоха постмодернізму, власне, тільки тоді й почалась, коли стало зрозумілим, що дуже багато в світі не є тим, за що себе видає, коли людина побачила, що ілюзія створюваної нею реальності може стати не менш переконливою, ніж сама реальність» [15]. Камерна і дуже особистісна творчість Сергія Пустовойта щодо цього є надзвичайно показовою, відбиваючи, з одного боку, загальні зміни у художніх спрямуваннях, з іншого — наповнюючи їх індивідуальним, власним життєвим змістом і досвідом. Вона органічно вписується у загальні процеси розвитку вітчизняного мистецтва, додаючи до них свої, особливі образи та настрої. Поряд з іншими художниками 1970-х — початку 1980-х рр., С. Пустовойт дає можливість поставити питання

про своєрідну інтерпретацію постмодерних тенденцій у вітчизняному мистецтві означеного періоду. А разом з цим — у свій образно-метафоричних спосіб віддзеркалює особливі настрій часу — ті парадоксальні змішування «втеч» та повернень, наближень і конфронтацій, заперечень і наслідувань, які й склали неповторність тепер уже такої далекої від нас «доби застою»...

1. Степанян Н. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. — М., 1999. — С. 245.
2. Гройс Б. Неосакральные мифы российского авангарда // Декоративное искусство. — 1991. — № 8. — С. 32.
3. Деготь Е., Левашов В. Разрешенное искусство // Искусство. — 1990. — № 1.
4. Гембレル Д. Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе // Творчество. — 1992. — № 2. — С. 48.
5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934: Стенографический отчет. — М., 1934. — М., 1990. — С. 12.
6. Павлов П. А. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950-х — 1970-е годы. — М., 1989. — С. 118.
7. Архів Будинку-музею О. Нагаєвської та М. Ромма у Бахчисараї.
8. Першою статтею про творчість С. Пустовойта стала публікація: Г. Скляренко «Острів Крим» Сергія Пустовойта: про одну з тенденцій вітчизняного мистецтва «застійних десятиліть» // Образотворче мистецтво. — 2008. — № 2.
9. Брагинский М. Роман с застоём. 70-е // Искусство кино. — 1999. — № 8. — С. 94.
10. Богомолов Ю. Одиночество спринтера на стайерской дистанции // Искусство кино. — 1992. — № 4. — С. 50.
11. Базилев С. Про час, про друзів, про гіпер // Fine Art. — 2008. — № 4. — С. 13.
12. ARTемігранти. Живопис. Графіка. Фотографія. Скульптура. Проект Музею сучасного образотворчого мистецтва України (МСОМУ): Каталог. — К., 2008.
13. Архів Будинку-музею О. Нагаєвської та М. Ромма у Бахчисараї. Щоденник 1989 року. — С. 56.
14. Якимович А. Черты переходности. К характеристике творческого сознания 70-х — начала 80-х гг. // Советская живопись, 6. — М., 1984. — С. 216.
15. Карасев В. — Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С. 13.

Леся СМІРНА,

*кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
УДК 7. 072.2 (477) Цишкевич*

УКРАЇНСЬКИЙ НОНКОНФОРМІСТСЬКИЙ ВИСТАВКОВИЙ РУХ ЗА КОРДОНОМ ТА ЙОГО НЕФОРМАЛЬНИЙ ЛІДЕР ІГОР ЦИШКЕВИЧ (70-80 рр. XX ст.)

Л. Смирна. Український нонконформістський виставковий рух за кордоном 1978–1983 років та його неформальний лідер Ігор Цишкевич.

У статті за допомогою архівних та опублікованих джерел, більшість із яких уперше вводиться до наукового обігу в даному контексті, простежується український нонконформістський виставковий рух за кордоном – від часів створення у 1979 р. Виставкового комітету до завершення його діяльності у 1983 р. У статті також іде мова про неформального лідера виставкового руху Ігоря Цишкевича, постать та дослідницька діяльність якого вперше розглядаються на тлі драматичних подій української історії 1970-х років.

Ключові слова: виставковий рух, Ігор Цишкевич, Антон Солонуха, нонконформізм.

Л. Смирная. Украинское нонконформистское выставочное движение за рубежом 1978–1983 годов и его неформальный лидер Игорь Цишкевич.

В статье с помощью архивных и опубликованных источников, большинство из которых впервые вводятся в научный оборот в данном контексте, прослеживается украинское нонконформистское выставочное движение за рубежом – со времен создания в 1979