

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ

Постановка проблеми. Упродовж ХХ століття в Україні так і не була створена історія українського мистецтва, що претендувала б на нормативність та до певної міри аксіоматичну цілісність. Очевидною є і відсутність концептуальних досліджень, які б висвітлювали певні відрізки розвитку українського мистецтва як модернізм, постмодернізм та явищ, що розвивалися у контексті загальних культурних наративів як соцреалізм, нонконформізм тощо. У зв'язку з цим видається необхідним звернення до поняття нонконформізму, котре в даному випадку використовується у вузькому сенсі слова (як мистецький нонконформізм) та за своєю природою є інтенсивно впливовим інтердисциплінарним культурним явищем.

Утім, відсутність усталеної думки, що являє собою феномен українського нонконформізму у контексті розвитку вітчизняного мистецтва, досі породжує певні сум'яття у середовищі науковців.

Його специфіка полягає в тому, що він від початку накопичив певний міждисциплінарний арсенал ідей та принципів не лише в світоглядно-громадянських і філософсько-естетичних вимірах, але й в полі безпосереднього художнього висловлювання. Враховуючи природу цього явища, сьогодні постала необхідність поставити його в історико-теоретичний контекст та дослідити його специфіку як історично єдиного цілого, виявивши характерні особливості й динаміку соціокультурного розвитку. Саме нонконформістська художня практика та її культурно-історична динаміка є предметом уваги даної статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Мистецтвознавчі, культурологічні, філософські праці вітчизняних і зарубіжних вчених, дослідників, літераторів складають осяжну бібліотеку і засвідчують історичну важливість нонконформізму сьогодні. Серед фундаментальних досліджень останніх років варто відзначити такі монографії та колективні праці: «Третьє око: мистецькі студії» О. Петрової, «Искусство украинских шестидесятников» (за редакцією О. Балашової та Л. Герман), «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград. 1946–1991» К. Андреевої, «Чужие? Том I. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции» К. Бобринської, «Пантеон русского андеграунда: Произведения из коллекции Московского музея современного искусства и частных собраний» А. Брусиловського, «К вывозу из СССР разрешено»: Московский нонконформизм» А. Харитоновна, Є. Барабанова, А. Розенфельд. Незважаючи на цілу низку публікацій, концептуально проблему нонконформізму в українському мистецтвознавстві ще ніхто не дослідив. Саме ця нез'ясованість навколо специфіки явища спонукає автора до його глибших уточнень і коментарів.

Мета статті — розглянути український мистецький нонконформізм з точки зору формування явища та його віддзеркалення у терміні.

Викладення основного матеріалу дослідження. Вперше термін «нонконформізм» зустрічаємо в антології нової української поезії «Шістдесят поетів шістдесятих років», виданої у 1967 р. в Нью-Йорку, де її автор-упорядник, поет і критик Богдан Кравців, акцентував увагу на пропагандистсько-публіцистичному характері неологізму. Кравців визначив для

західного читача специфіку нонконформізму, що має цілком самостійні мистецькі й національні ознаки, як мету «пробити своє українське вікно в західний світ» [14, с. 5].

У мистецтвознавчому контексті лексему «нонконформізм» було вжито в Словнику термінів Московської концептуальної школи як «умовну назву художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду в 1960–1980-ті рр.» [11, с. 31]. Натомість, слід зазначити, що поняття андеграунду вужче, ніж поняття нонконформізм.

Адаптуючи це визначення до українського контексту, мистецький нонконформізм можна розглядати як незгоду із загальноприйнятою схематичною формою художнього мислення, намір здолати стандарти її стереотипного догматизму і замість безособової форми дати індивідуальну, національну і тим самим діалектично змістовну.

Для того аби зрозуміти значеннєву природу поняття «нонконформізм», на нашу думку, слід звернутися до розгляду понять, які є до нього опозиційними: наприклад, конформність, конформізм тощо.

З аналітичної геометрії відомо, що, скажімо, під конформним відображенням прийнято розуміти здатність будь-яких складних залежностей між елементами евклідової геометрії зберігати свою подібність (наприклад, характеристики кутів) за умови їх трансформацій або перетворення. Кажучи мовою гуманітарних дисциплін та перефразовуючи Ігоря Губермана, це здатність радянської людини «гнутиися разом з генеральною лінією партії». Відтак, поняття конформність у соціальному сенсі це — свідомо форма поступливості людини поділяти думку більшості стратифікаційної групи для уникнення конфлікту з політичним ладом як таким. Нонконформізм — за визначенням і природою явища — обов'язково передбачає наявність конформізму як його бінарна опозиція. Інакше кажучи, митець у конформну добу мав побутову мотивацію, котру можна назвати «подвійною лояльністю». Певна матеріальна забезпеченість надавала митцеві можливість справжньої реалізації себе як творчої людини не на державне замовлення, а за покликом внутрішньої свободи, переконань та причетності до усвідомлення невинності становлення світової і національної культури.

Змістовно термін «нонконформізм» можна розширити залученням таких понять, як «шістдесятництво», «дисидентство». Шістдесятники — покоління творчої нонконформістськи налаштованої інтелігенції, яке наснажувалося засадами вільної творчості (не без впливу західної демократії), відроджувало пріоритети національної культури, мови тощо. До дисидентів належать творчі особистості, що світоглядно й на практиці (видання й розповсюдження дисидентської літератури, утворення політичних груп, навіть партій) виступали відверто проти радянської влади. Більшість з них було репресовано, посаджено в тюрми, табори і «психушки».

З 1980-х термін «нонконформізм» вже активно вживався на Заході «радянологами», журналістами, політологами, емігрантами так званої «третьої хвилі». На початку 1980-х термін був використаний для означення специфіки польського руху «Солідарність» [13]. Згодом дефініція почала вживатися стосовно лєнінградських митців, які об'єдналися в «Товариство експериментального незалежного мистецтва», а потім лексему почали застосовувати й щодо всього незалежного російського мистецтва.

Та все ж лексема «нонконформізм» довгий час залишалася «аутсайдером» у вітчизняному науково-мистецькому дискурсі. В Україні термін був маловживаним. До цього мистецтва завжди ставилися з великою обережністю, називаючи його «мистецтвом асоціативних структур», «лівим», «інноваційним», «експериментальним», а згодом — «підпільним» і «авангардним». Сьогодні часто вживають терміни «неофіційне», «незалежне», «катакомбне», «заборонене», «альтернативне», «паралельне», «інше», «дисидентське», «протестне», «мистецтво опору», «інша культура» тощо.

Хтось вважатиме за можливе назвати нонконформізм стилем або напрямом, або одним із різновидів певної мистецької течії, який має власні характерні окреслення, що підляга-

ють стійкому і несуперечливому енциклопедичному визначенню. Це не так. Нонконформізм це передовсім суспільно-мистецьке явище, яке існує поза стилістичними, «напрямовими», «течієвими» або часовими і просторовими вимірами. Його можна вважати ідеологічною платформою, що «розташовується» поза офіційною ідеологічною платформою, є переконливою моральною, персоналістично означеною позицією митця, індивідуалістичним шляхом творчої особистості в культурі та формою самоусвідомлення художника як важеля історико-культурного процесу в його безперервності.

З'ясовуючи стильову чи методологічну природу українського мистецького нонконформізму, слід зазначити, що він, так само як і «соціалістичний реалізм», не є ані стилем, ані методом, хоча нонконформізм як суспільно-мистецьке явище упродовж існування (процесу формування) поряд із соцреалізмом накопичив певний міждисциплінарний арсенал ідей, образів, прийомів, принципів і засобів не лише в полі безпосереднього художнього висловлювання, але й в опосередкованих світоглядно-громадянських і філософсько-естетичних вимірах. Це дає право вважати нонконформізм таким, що має семантико-семіотичні підстави, за допомогою яких він може бути долучений до понятійного методологічного «набору заданих дій, послідовності, що повинна вести до бажаного результату» [8, с. 164].

На протигагу іншим союзним республікам СРСР, нонконформізм в Україні виходив далеко за межі «умовної назви художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва» [11]. Якщо в Росії ідеологічною платформою нонконформізму був опір художньої богеми офіціозу та «совку», то в Україні це була жорстка боротьба з імперським за національні прояви у мистецтві, повернення в культуру української національної традиції. Трансгресивна дія ідеології та політики на царину культури і мистецтва з метою стерилізації бодай найменших проявів національного чи регіонального контекстів породила нонконформну реальність.

В українському мистецтві нонконформізм виник як симптом на низку заборон національного творчествияву і став всеохопним явищем на теренах України. Перманентність заборон і визнання Сталіним «українського питання» як украї небезпечного свідчить про те, що нонконформізм є щось більше, ніж просто нова, відмінна від соцреалістичного канону стилістика та образність. Нонконформізм означав особливу форму мистецької активності, спрямовану на націоналізацію мистецтва проти гегемонії соцреалізму, виплекав нове ставлення до людини, особистості в культурі та нове розуміння смислів мистецтва як таких. Звідси виходить загальний і підкреслено стверджуючий імператив нонконформізму: митець-нонконформіст прагнув здійснювати себе через опанування національної проблематики. Ставлення митця до національної проблематики як до явища забороненого виявлялося у формах переважно піднесено-сакральних.

Значення нонконформізму стає зрозумілим хоча б з факту його тривалого історичного існування. Його можна розглядати у двох вимірах. З одного боку, розвиток нонконформізму як *світоглядного феномена* ідентифікується з часів здійснення системи заходів, спрямованих на асиміляцію (зокрема, зросійщення) українського етносу, та відповідно — інтелектуальний опір цим процесам. У цьому сенсі нонконформізм можемо вважати позачасовим явищем — традицією, що формувалася упродовж століть та продовжила шляхи українського національно-визвольного та правозахисного руху. З іншого боку, з точки зору громадянського протесту нонконформізм сублімувався в мистецькі форми опору (*мистецький нонконформізм*), починаючи вже з кінця 1920-х. Отже, український нонконформізм розвивався з кінця 1920-х по 1991 рр., ставши конкретно-часовим проявом української культури як особливе, окреме мистецьке явище, що виявило, по-перше, багатовікові протестні традиції та, по-друге, закликала до збереження національної ідентичності спільноти.

Для відтворення цілісної «картини світу» нонконформізму важливо зрозуміти, наскільки масштабним було це явище, що в ньому мало першочергову цінність. Це досить складне завдання, адже «географія» нонконформізму складається з розрізнених центрів, таких як

Київ, Львів, Одеса, Харків, Ужгород, а також окремих міст: Дніпропетровськ, Запоріжжя, Миколаїв, Луцьк, Івано-Франківськ, Полтава, що свідчить про масштаби явища.

На західноукраїнських територіях України, яких до 1939 року не торкнулася тотальна радянська традиція європейського мистецтва, у концентрованому вигляді збереглася «україніка»: продовжувала розвиватися обрядовість, в тому числі й церковна, підтримувались патріархальні та святкові ритуали. Закарпатська школа з її естетикою української хати (колиби) та гуцульського костюму, своєю географією різновисотних ландшафтів та специфічним «світлоколірним еталоном» була представлена творчістю старійшин Й. Бокшаєм (1891–1975), А. Ерделі (1891–1955), Ф. Манайлом (1910–1978), чия творчість заклала традиції національної формотворчості, орієнтуючись на регіоналізм національних східноєвропейських шкіл. Нонконформізм на Закарпатті мав свої особливості, що базувалися на глибоких етнокультурних традиціях, яких не торкнулися основні важелі індустріалізації та колективізації сталінських часів. Пейзаж як найбільш поширений сюжет закарпатської школи не зазнавав такого ідеологічного тиску. Це дозволило закарпатській школі зміцнілою увійти до складу Радянської України та розпочати експансію на всю територію України, привнісши в загальнонаціональний контекст такі риси, як національний колорит, фольклорність, світлоколірний еталон. Згуртованість митців та сталість традиції дозволила Закарпаттю стати якщо не осередком нонконформізму, то локацією, де «класичні» нонконформісти з інших регіонів України могли працювати над реалізацією власних проєктів. Сюди приїздив зі Львова Роман Сельський, тут жив і працював Георгій Якутович, воно стало джерелом натхнення для Тетяни Яблонської, Олександра Губарева, Галини Зубченко, Веніаміна Кушніра та ін. Завдяки тісному спілкуванню Федора Манайла та Сергія Параджанова народився фільм «Тіні забутих предків».

На Львівщині патріархом нонконформізму був Р. Сельський, який орієнтувався на інноваційні течії та сюжетно-образну проблематику європейського модернізму, звертався до регіональної специфіки галицької ікони та килимової орнаментики. Дослідник львівського модернізму Богдан Мисюга розглядає мистецтво львівських модерністів як мистецтво «герметичних груп» з їх лідерами Романом Сельським, Леопольдом Левицьким, Карлом Звіринським, Олександром Аксініним та іншими представниками регіону. Таким чином, окреслилася інтелектуальна специфіка львівського нонконформізму — зацікавлення авангардними спрямуваннями у колі Сельського, «закрита» система духовних координат, оперта на християнські цінності кола Звіринського, заангажованість у релігійно-філософських пошуках та культурі Східного світу кола Аксініна [7].

На відміну від Центральної України, де починаючи з другої половини 1920-х національні інтенції були придушені радянською владою, а більшість митців була депортована або знищена, — на Західній Україні національне не перебувало у дисидентському форматі, а розвивалося у міцному тандемі європейських формотворчих шукань.

Саме західноукраїнський регіон з його незайманою автентикою спровокував прояв т. зв. фольклоризму 1960-х митців Центральної України та зробив Київ епіцентром стрімкої «українізації» творчості шістдесятників — Т. Яблонської, Г. Якутовича, В. Зарецького, Г. Севрук, В. Прядка, В. Кушніра, В. Перевальського та ін. У Києві ситуація нонконформізму сприяла об'єднанню митців різних поколінь. «Тихий спротив», починаючи з 1930-х, репрезентували тут предтечі нонконформізму — митці, які пронесли традиції епохи Розстріляного Відродження включно до 1960-х. Переважно це були учні та послідовники монументальної школи М. Бойчука — О. Саєнко, Г. Синиця, М. Писанко, які вплинули на художні та світоглядні орієнтації шістдесятників.

До сьогодні герметичним і малодослідженим у плані нонконформістського руху залишається Харків, де під нонконформізму припадає на 1960-ті. Опозиційною стосовно соцреалізму можна назвати творчість В. Гонтарєва, В. Куликова, В. Ігуменцева, В. Ленчіна, П. Тайбера, Е. Джолос-Соловійова. Тут, на фундаменті розробок М. Макаренка, Ф. Шміта, С. Тара-

нушенка та близького друга бойчукістів, основоположника європейського конструктивізму В. Єрмилова, розвивалися полярні тенденції: авангард, конструктивізм та «національний романтизм». Пошук нових форм візуалізації у Харкові, столиці Слобожанщини, спровокований поступовими процесами хрущовської відлиги, супроводжувався експериментами та створенням своєрідного суб'єктивно-індивідуального міфу дегероїзації радянського мистецтва. Поруч із пошуками національної форми, це була одна з найважливіших ініціатив у подоланні «гетто соцреалізму», що дозволила неофіційному мистецтву по-своєму інтерпретувати власну ситуацію на тлі радянського мистецтва. Міф харківського андеграунду базувався на розсакралізації, або, за словами одного із зачинателів цього руху Бориса Михайлова, на «вирівнюванні надлишковості радянського» та, відповідно, конструюванні нових концептуальних світів. Пошуки 1960-х митець означив так: «Де-героїзація з іронічним і скептичним ставленням до життя та ідеології була головною складовою часу, його історичним відчуттям» [9]. Поєднання офіційної фотографічної інформації та радянського андеграунду символізувало у творчості Б. Михайлова, Ю. Рупіна та ін. процес вторгнення мистецтва в царину ідеологічної брехні, пропаганди та їх артефактів і атрибутів. У контексті неофіційного мистецтва в РСФСР з 1970-х ці практики інкорпоровані у московському концептуалізмі, зокрема у гурті «Коллективні дії», та соц-арті (В. Комар, О. Меламід).

Неофіційне мистецтво південної столиці України — Одеси — лише з 1970-х набуло рис, пов'язаних із загальнонаціональними традиціями, що знаходилися поза ідеологічним полем. Хоча паростки нонконформізму тут формуються вже у 1960-ті. Одеська школа трималась осторонь від соціальної тематики, була аполітично налаштованою та знайшла себе в колективних пошуках абстрагованих образів власного міста. Творчість одеських шістдесятників відзначалася модерністською трактовкою міського пейзажу, подекуди з елементами іронії, властивими одеському менталітету, у творчості В. Мацкевича, Л. Межберга, О. Стовбура, В. Стрельникова, В. Сичова, А. Яструб. Пошуки одеситами національної естетики здійснювалися як у площині іконографії українських південних пейзажів у душі Кириака Костанді, так і «абстрагованої автентики». Інше крило тяжіло до концепт-арту та увійшло до контексту історії московського концептуалізму, зокрема, гурти «Медична герменевтика», «Перці» ін.

У контексті нашого теоретичного екзерсису можемо виокремити декілька фаз нонконформізму. Умовний початок першої фази припадає на кінець 1920-х та на 1950-і. Це був час придушеного сталінським терором українського ренесансу. Покоління 1930–1940-х не стало рішучою інтелектуальною силою, було депортовано або розстріляно у соловецьких і мордовських таборах, а їхні твори відправлені у спецхрони під грифом «цілком таємно». Саме в цей час з'являється феномен «репресованого мистецтва» 1930-х, що продовжило традиції бойчукізму з його сакралізацією селянсько-робітничої тематики, зверненням до композиційних схем італійського Ренесансу та площинності народного мистецтва. Соціалістичний модернізм 1930-х заклав фундамент розвитку «суворого стилю» 1950-х з новою, негероїчною, антропологією персонажа та гнітючою екзистенційною індустріальною патетикою. Це була так звана імпліцитна фаза нонконформізму, яка не розвинула тенденції, опозиційні до панівної доктрини соцреалізму, саме тому цей період ми можемо вважати *протононконформістським*.

Другу фазу зазначеного періоду розпочинає «суворий стиль» — одне з найменш досліджених явищ радянського мистецтва. Донині «суворий стиль» в українському мистецтвознавстві не розглядався у вимірі нонконформістської реальності, хоча його поетика апелює як до національно орієнтованої української традиції (бойчукізм, етнографізм), так і сакралізації національної проблематики, притаманної більшості митців-нонконформістів.

Наступний етап нонконформізму припадає на 1960-ті, де панівною була ідея свободи та індивідуалізму. Шістдесятники повертають в культуру попередню заборонену традицію національно орієнтованого мистецтва 1920-х. Звісно, така естетична орієнтація на мо-

дерністські пошуки першої третини ХХ ст. різночудно відрізнялася від соцреалістичного канону і сприймалася інноваційною. Щоправда, на тлі радикальних експериментів західного мистецтва ця інноваційність виглядала звичайним традиціоналізмом, поверненням в лоно мистецтва «культури батьків» або культури музейного формату.

У контексті нонконформістського неотрадиціоналізму 1960-х можна назвати пошуки «національної форми» та «сучасного стилю». Тут можна виокремити а) митців, зорієнтованих на т. зв. рустикальну, тобто локальну, проблематику, які черпали натхнення у фольклоризмі та специфіці етнокультурних регіонів України, та б) орієнтацію на світовий модернізм з його авангардними радикальними експериментами. Втім, твори останніх часом виявляють звернення до архаїчних засобів творення (Г. Гавриленко), колоризму народного мистецтва (Л. Яструб) або ж пошуків, на протигагу народній, урбаністичної, міської орнаментики (А. Сумар).

Третім етапом нонконформізму можна вважати період 1970-х — початку 1980-х, коли поступово відбувається вихід поза межі неотрадиціоналізму. Національне вже не розглядається як виключно локальне, а позиціонує себе у якості відкритої системи, здатної переосмислювати і сприймати будь-який життєвий матеріал. Воно виходить за рамки традиційної етнокультури, а локальний та інтернаціональний контексти шукають власні точки перетину. Один з митців так відгукувався про це явище: «Інтернаціональним контекстом дуже цікавлюсь і люблю з друзями мріяти про його місце. Ці розмови і мрії якраз і є тим, що складає локальний контекст» [12, с. 38]. Тобто, митці почали шукати свій образ національної культури серед інших культур та синхронізувати свої пошуки із загальносвітовими. І позиція, і метапозиція митця у системі культури, кожна по-своєму, змінюють самі основи та характер естетичних художніх пошуків. Митець демонструє здатність виходу поза межі замкненої системи, в бік культурних рефлексій та широкого розуміння європейського художнього тла. У контекст українського мистецтва поступово прийшли арт-практики постмодерного живопису: колаж, асамбляж, палімпсест. В експериментальному художньому просторі з'являється «метафізичний синтетизм» в мистецтві, поп-арт, до яких згодом приєдналися концептуалізм і гіперреалізм. Відбулася переорієнтація на інші стилі в мистецтві: імпресіонізм, американський реалізм, сюрреалізм. Така переорієнтація змістила вектори зацікавленості процесами переосмислення традиції й ставленням художника до неї.

Ще одним важливим етапом нонконформізму є період 1980-х — початку 1990-х, коли митці стають ревізіонерами попередньої традиції, намагаються модернізувати її, відокремити національне від радянського та «шароварного». Митці-восьмидесятники синхронізували власні пошуки з європейським національно орієнтованим мистецтвом «нової хвилі» та його стилістичними відруками італійського трансавангарду (А. Боніто Оліва), «нової архаїки», необароко, шукали своє місце в європейському контексті.

Покоління митців-восьмидесятників не було таким політично заангажованим, як його попередники — шістдесятники, — а культивувало переважно естетичні виміри протесту. Митці групуються за корпоративними інтересами та створюють концептуальні програми і маніфести розвитку національного мистецтва. Українська традиція стає «типоландшафтом» для дослідження.

Національним ключовим контентом українського мистецтва, який склав симфонічну структуру творчого процесу 1980-х — початку 1990-х та вирізняв українське мистецтво на тлі європейських шкіл, стало українське бароко. До нього українські митці звернулися не випадково. Саме бароко стало ідеальним «конструктом», який органічно показав баланс української народної традиції та європейського стилю, виявивши органіку локального як питомо інтернаціонального. Воно було переосмислене в світлі нових постмодерних тенденцій, коли українська традиція мовби протиставлялася радянським кліше, стереотипам тощо. Процес розпаду тоталітарної держави та передуюча йому Чорнобильська катастрофа стали символічним тлом, яке змінило свідомісні та мистецькі ландшафти. Саме в цей

час загострюється протистояння між радянською («советською») імперською ідентичністю і пошуком національної, між соцреалізмом як мистецьким стилем і способом світовідчуття імперської спільноти та митцями — носіями національної ідентичності [3]. Об'єднавчим чинником для митців цього покоління є гостре несприйняття радянщини, а її стереотипна символіка стає об'єктом художньої ревізії та критики.

Український нонконформізм цього часу демонструє широке розуміння специфіки художнього меседжу, використання семіотичних і структурних підходів у межах програмної еkleктики мистецьких пошуків. Хтось із митців зосереджувався на аналізі тоталітарної дійсності та радянських стереотипів. Інші перебували у полі міждисциплінарного пошуку, де мистецтво ставало «типоландшафтом» дослідження таких філософських категорій як час, простір, річ та орієнтувалося на необхідність аналізу творчості, наприклад, послуговуючись теоріями Е. Гусерля, А. Бергсона та М. Гейдеггера [4]. Це логічно привело їх до виявлення меж між міметичним, знаковим та метафізичним у мистецтві, а також до перосмислення функцій живопису як такого. У зв'язку з цим у художньому середовищі виникли дискусії про «смерть живопису», хоча насправді йшлося про так звану «смерть картини» або «розкартинювання» [4], тобто вихід поза межі конвенціональної образотворчості. Слід зауважити, що заперечення живопису як такого та його дискредитація як до певної міри тоталітарної форми функціонування мистецтва, пов'язаної з великим нарративом, почалися на Заході на початку 1980-х. Крапку в цій дискусії поставив Музей Гуггенхайму в Нью-Йорку, де 1989 р. відбулася виставка німецького неоекспресіонізму, що представляла митців від Герхарда Ріхтера до Іржи Георга Докупела, завершивши дискусійний процес легітимації живопису та картини [2].

Розщеплення живописного медіуму відбувалося також у царині пошуків концепт-арту, де поєднувалася методологія творчості й науки, філософсько-літературні та художні наративи. Серед таких медіаторів був одеський гурт «Медична герменевтика» (С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман, П. Пеперштейн), вербальні та художні практики у своїй творчості поєднував Вагрич Бахчанян. З-поміж українських митців були й такі, котрі до певної міри інтерпретували новітні міждисциплінарні стратегії «Fluxus», поєднуючи різні способи художнього висловлення — візуальні, символічні, звукові, рухові, що знайшли втілення у перформенсах та хепенінгах українських митців, із використанням давніх традицій і ритуальних дійств (Г. Вишеславський).

Саме цим періодом закінчується становлення історичного нонконформізму і розпочинається його новий відлік в умовах демократичного розвитку суспільства.

Незважаючи на те, що фінальне дійство нонконформізму відбулося у 1991 році, коли припинив існування СРСР, у змінах епох з тоталітарної на незалежну продовжило жити те, що було притаманне історичному нонконформізму.

Його світоглядні орієнтації зберегли цінність дотепер у формі *постнонконформізму* — досить дискусійного явища 1990–2000-х, що виникло на руїнах посттоталітарного режиму в умовах демократичних свобод.

Постнонконформізм продовжив рефлексії історичного нонконформізму, забезпечивши постійну тяглість і здатність до оновлення національної традиції, зокрема, трансгресії семантики та орнаментики народного мистецтва у творчість сучасних митців. Він засвідчив нову форму незгоди представників творчої еліти з політичними реаліями сьогодення, що відбилася в соціально-критичних проектах (гурт «Р.Е.П.» («Євроремонт»), В. Ралко «Київський щоденник», 2013–2015 рр.; арт-тандеми О. Бабак/Є. Матвеев («Жертвопринесення», «Теллурис», 2015 р.) та В. Ралко/В. Будников «Укриття», 2015 р.) та протестних мистецьких перформенсах з їх радикальною сугестивною виразністю на вулицях і площах міст (М. Куликовська — Україна, П. Павленський — Росія). Зокрема, самою назвою гурту (Р.Е.П. — революційний експериментальний простір) митці засвідчили не лише експериментальність концептуального пошуку, але й промовистість, а отже й безкомпромісність художнього ме-

седжу, який став відгуком на окремі вражальні події національної історії. Майданчиком для експонування деяких проєктів сучасних митців (М. Куликовська «НомоBulla», 2014 р.) стали місця жорстоких вбивств, катувань та збройних конфліктів. Деякі митці позиціонують свої пошуки як «об'єднання гострого, майже звіриного відчуття національної модерністської ідентичності та плюралістичного постмодерного розуміння інформаційного суспільства» [1]. Тобто, вкотре йдеться про безкомпромісність художнього жесту, який стирає межі між національним і загальнолюдським.

Постнонконформізм постав й у формі персоніфікованої незгоди з процесами комерціалізації мистецтва, зростання цін на оренду майстерень [5] або т. зв. «бартерських угод» між галереями та митцями. Зокрема, в одному з інтерв'ю про це висловлювався художник Т. Сільваши: «Коли радянська система зазнала краху, ми намагалися наслідувати західні моделі, але відтворити їх в умовах зубожілої країни. В умовах жахливої інфляції бартер був звичайною практикою. І ми почали розраховуватися картинами за виставки та проєкти. Так з'явилося те, з чим зараз воюють» [10, с. 123]. Отже, постнонконформізм засвідчив неможливість митця залишатися поза політичним контекстом, відкривши портал мистецтву до нових форм незгоди в умовах демократії.

З 2000-х нонконформізм перетворився на явище музеальне, а його артефакти посіли місце в музеях і приватних зібраннях, експонуються у виставкових проєктах. У плані презентації артефактів українського мистецького нонконформізму Україна перебуває в авангарді ар'єргарду.

Сьогодні є зрозумілим, що нонконформізм є «незавершеним проєктом» української історії, й у контексті музейного представлення не може існувати тільки у форматі «осередку пам'яті» чи «культурної спадщини». Ефективна реалізація можливостей музеєфікації нонконформізму гальмується не лише через брак належного фінансування. Більшість музеїв сучасного мистецтва в Україні, котрі репрезентують його артефакти, постали перед проблемою відсутності концепції та позиціонування нонконформізму як явища в музейному форматі — історії, періодизації, регіональної специфіки тощо. А отже й назва музею, як-от, наприклад, «музей сучасного мистецтва», обирається як нейтральна, оскільки сам термін «сучасне мистецтво» є внутрішньо рухомим та дифузійним. Тобто, під його дахом можуть перебувати усі мистецькі явища та стилеві потоки у вимірі: постмодернізм — контемпоране мистецтво.

Художня спадщина нонконформізму досить різнопланова. Її вагомий пласт досі перебуває у форматі «квартирного» мистецтва: поза межами музейних зібрань і галерейних колекцій, у приватних збірках самих представників цього руху або ж є власністю родини вже померлого митця. Останнє ускладнює процеси дослідження чи презентації їхніх творів на виставках тощо.

Чи можливе сьогодні відродження протестного мистецького опору в Україні? Наразі, український нонконформізм, який завжди боровся з імперським за національне, був єдиною формою збереження національної культури, нікуди не зник. Він просто перемиг і став мейнстрімом — не лише мистецьким, але й народним. Тобто, на сучасному етапі мистецький нонконформізм в Україні став державотворчим активізмом, на протигагу Росії, де він і далі залишається персоніфікованою формою опору особистості з ідеологічною диктатурою. Ілюстрацією такого твердження може бути порівняння проєктів «Хуй в ПЛЕНУ» гурту «Війна» в Санкт-Петербурзі та сучасних київських муралів.

Однією з форм відмінності «актуального нонконформізму» в Україні від класичного варіанту у шістдесяті роки є його поступова комерціалізація. Якщо на початку 2000-х молоді митці намагалися висловлювати протестні ідеї за допомогою монументальних форм графіті на стінах будинків міста, то згодом цей рух переріс у форму комерційного замовлення за спонсорські кошти [6], в якому перевагу отримала не критична складова, а використання етнографічно орієнтованих стереотипів у формі декоративних панно.

Висновки. Розглянувши український мистецький нонконформізм з точки зору формування явища та його віддзеркалення у терміні, можна переконатися, що соціалістичний реалізм був, з одного боку, фундаментом для природного виникнення нонконформізму у мистецтві (у різних його жанрових проявах), з іншого, — необхідним трампліном, від якого треба було відштовхуватися художникам, котрі мали сміливість мислити і працювати незаангажовано, аби досягти справжньої ідентифікації з часом і самоідентифікації в культурі нації, до якої вони вважали себе належними. Соцреалізм за усіх особливостей, про які зараз не пише хіба що ледачий, був необхідним за часів радянського ладу цементуючим елементом мистецтва, що підтверджував непохитність його ідейних засновків, обґрунтовував необхідність власного існування завдяки тому, що будь-який лад повинен мати власне виразне мистецтво хоча б і кастового характеру, — опинився необхідним альтер-его нонконформізму, відіграючи для нього позитивну роль, з одного боку, як по-художньому примітивна провокація, з іншого боку, як державно вмотивований пласт творчої порожнечі, який повинен був рано чи пізно заповнитися офіційно недозволеними образами і сюжетами, тим самим підкреслюючи і виопуклюючи саму ідею опору, узятую в широкому національно-культурному й суспільно-політичному контексті. І те, й інше, завдяки наявності очевидної, строго окресленої системи соцреалістичної доктрини в культурному і мистецькому творенні, отримувало історично сформоване тло для «рихтування», з одного боку, культурних важелів існування національного в його достеменному, космополітично орієнтованому мистецькому соціумі, з іншого, суспільну інтроверсію, що була покликана встановлювати рівновагу між офіційним і неофіційним.

Література

1. *Бабак М., Матвеев Є.* Жертвопринесення: рефлексії на тему сучасного мистецтва і вітчизняного арт-простору [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://artukraine.com.ua/a/refleksii-na-temu-suchasnogo-mistectva-i-vitchiznyanogo-art-prostoru/#.VxkWy2ChfU>. — Дата доступу: 18.11.2015.
2. *Герасименко П.* Есть ли жизнь после живописи? [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.artterritory.com/ru/novosti/5213-estj_li_zhiznj_posle_zhivopisi. — Дата доступу: 05.12.2015.
3. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн [Текст] / Т. Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 263 с.
4. Інтерв'ю А. Смирної з художником Т. Сільваші. 20.12.2013.
5. Інтерв'ю А. Смирної з художником В. Хоменком. 14.11.2015.
6. *Моляр Є.* Настінний розпис: 5 симптомів нездорового київського муралізму [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://culture.lb.ua/news/2015/07/16/311083_nastinniy_rozpis_5_simptomiv.html. — Дата доступу: 25.11.2015.
7. *Місюга Б.* Екзистенція — космос — вектор львівського модернізму. 1960-ті — 1980-ті рр. [Експлікація до виставки].
8. *Попов Д. А.* Социалистический реализм : метод, стиль, идеология? [Текст] / Д. А. Попов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение : вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013. — № 12, ч. 2. — С. 164.
9. *Сандуляк А.* Харьковская школа фотографии: Борис Михайлов [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--boris-mikhaylov-/#.Vf0o2ChfW>. — Дата доступу: 30.11.2015.
10. *Сільваші Т.* Есе. Тексти. Діалоги [Текст] / Т. Сільваші. — К. : Huss, 2015. — 204 с.
11. *Словарь терминов Московской концептуальной школы / сост. и автор предисл. А. Монастырский.* — М. : AD Marginem, 1999. — 45с.

12. Тупицин В. «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. [Текст] / В. Тупицин. — М. : AD Marginem, 1997. — 349 с.
13. Хлобыстин А. Краткий курс истории нонконформизма [Текст] / А. Хлобыстин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://p10.nonmuseum.ru/museum/index.html>. — Дата доступа: 13.05.2010.
14. Шістдесят поетів шістдесятих років [Текст]: антологія нової укр. поезії / упоряд., вступна ст. і довідки Б. Кравців. — Нью-Йорк : Пролог, 1967. — 299 с.

Смирна А. В. Український мистецький нонконформізм: термін та явище.

Поетапно розглядається соціокультурна динаміка українського мистецького нонконформізму, його специфіка і географія, шляхи репрезентації та музеєфікації сьогодні. З'ясовуються термінологічні особливості та значення природа поняття нонконформізм, опозиційних і суміжних до нього термінів, таких як конформність, конформізм, шістдесятництво, дисидентство, андеграунд. Доведено, що нонконформізм це передовсім суспільно-мистецьке явище, котре існує поза стилістичними, «напрямовими», «течівими» або часовими і просторовими вимірами, не може зводитися до них, а має інтелектуально-духовний і глибоко національний характер, просякнутий філософією релігії та сутністю буття. Його можна вважати ідеологічною платформою, що «розташовується» поза офіційною ідеологічною платформою, є переконливою моральною, персоналістично означеною позицією митця, індивідуалістичним шляхом творчої особистості в культурі та формою самоусвідомлення художника як важеля історико-культурного процесу в його безперервності.

Ключові слова: нонконформізм, конформність (конформізм), шістдесятництво, дисидентство, андеграунд.

Смирна А.В. Украинский художественный нонконформизм: термин и явление.

Поэтапно рассматривается социокультурная динамика украинского художественного нонконформизма, его специфика и география, пути презентации и музефикации сегодня. Определяются терминологические особенности и смысловая природа понятия нонконформизм, оппозиционных и прилегающих к нему терминов, таких как конформность, конформизм, шестидесятничество, дисидентство, андеграунд. Доказано, что нонконформизм — это, прежде всего, общественно-художественное явление, которое существует вне стилистических, «направленческих» или временных и пространственных измерений, не может сводиться к ним, а имеет интеллектуально-духовный и глубоко национальный характер, пропитанный философией религии и сущностью бытия. Его можно считать идеологической платформой, которая «размещается» вне официальной идеологической платформой, является убедительной морально, персоналистически обозначенной позицией художника, индивидуалистически обозначенной позицией личности в культуре и формой самосознания художника как рычага историко-культурного процесса в его непрерывности.

Ключевые слова: нонконформизм, конформность (конформизм), шестидесятничество, дисидентство, андеграунд.

Smyrna L. Ukrainian nonconformity art: term and phenomenon.

Article gradually considered socio-cultural dynamics of Ukrainian nonconformity art, its specificity and geography, ways of representation and museumification today. In the article the semantic nature of the concept of nonconformity and opposition and related to it terms such as conformity, conformism, generation of sixties, dissidence, underground are examined. It is proved that nonconformity is primarily social and artistic phenomenon that exists beyond stylistic or temporal and spatial dimensions, can not be limited to them, and has the intellectual and spiritual and deep national character, steeped in the philosophy of religion and nature being. It can be considered an ideological platform, «located» outside the official ideological platform is a compelling moral, personalistic a definite position of the artist's creative personality through individualistic culture and a form of consciousness of the artist as a lever historical and cultural process in its continuity.

Keywords: nonconformity, conformity (conformism), generation of sixtieth, dissidence, underground.