

Леся СМИРНАЯ

## УКРАИНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ НОНКОНФОРМИЗМ 1960-х

### Истоки возникновения и тенденции развития

*Постановка проблемы.* Явление нонконформизма в истории изобразительного искусства 1960–1980-х начали исследовать сравнительно недавно. Это движение было связано с появлением нового поколения художников, режиссеров, музыкантов, создающих независимое (насколько это было возможно) искусство, и в противодействие абсолютному доминированию социалистического реализма в бывших странах соцлагеря в 1950-е создавали искусство с национальным компонентом. Так возникли субкультурное движение «шестидесятники» в Украине, Беларуси и России, движение «Солидарность» в Польше, «Хорватская весна» в Хорватии (часть бывшей Югославии), диссидентское движение в Литве.

Первые исследования автора в этой области показали, что поворот от «космополитического соцреализма» был сделан именно в сторону искусства с национальным компонентом, представленного в странах бывшего соцлагеря наряду с искусством сюжетного и формального новаторства — концептуальными фотомонтажами, видео, перформансами, инсталляциями.

*Анализ последних исследований и публикаций.* Среди фундаментальных исследований последних лет стоит отметить некоторые монографии, коллективные труды и каталоги ученых, посвященные художественному нонконформизму. Это «Искусство украинских шестидесятников» (под ред. О. Балашовой, А. Герман), «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград. 1946–1991» Е. Андреевой, «Чужие? Том I. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции» Е. Бобринской, «Пантеон русского андеграунда. Произведения из коллекции Московского музея современного искусства и частных собраний» А. Брусиловского, «К вывозу из СССР разрешено»: Московский нонконформизм» А. Харитонова, Е. Барабанова, А. Розенфельд.

Эти наработки представляют собой разные точки зрения на происходящие события того времени, но совершенно очевидным является то, что нонкон-



*А. Саенко. Козак Мамай, 1928*

формизм рассматривается как отдельное уникальное явление художественной культуры с региональными и этническими особенностями его развития. В вышеуказанных исследованиях подчеркивается, что неофициальное искусство того времени испытывало как влияния западной культуры, так и проявило национальную самобытность.

Ценным является то, что впервые ученые обратились к вопросу периодизации нонконформизма, который появляется во второй половине 1940-х как искусство сознательного сопротивления тотальному идеологическому контролю



А. Сумар. Красное окно, 1961

лю. Это стало своеобразным шагом к новому осмыслению неофициального искусства, которое на сегодня является неполным, фрагментарным, требующим отдельного внимания.

*Цель статьи* — проанализировать украинский художественный нонконформизм знакового для украинской культуры десятилетия — 1960-х — и его национальных интенций, что позволит продолжить научный дискурс в этом вопросе, посвященный ареалу культуры стран бывшего «соцлагеря» и СНГ.

*Изложение основного материала исследования.* Если не привязываться к широкому пониманию термина нонконформизм в искусстве 1960–1980-х, то его можно охарактеризовать как специфическую художественную практику советского посттоталитарного периода, которая базировалась преимущественно на национальной эстетике модернистской ориентации.

Начиная с периода «оттепели» 1960-х все художники оказались в едином культурно-мыслительном и образно-символическом пространстве поисков новых средств выразительности, нового варианта «украинского стиля». Одновременно мастера возвращались к изобразительной практике первой волны национального возрождения 1920–1930-х. Сегодня мы понимаем, что нонконформизм — это, прежде всего, историко-культурный и художественный феномен, который имеет собственные традиции развития и свою художественную специфику, отличную от традиций очерченного периода других республик в составе Советского Союза и европейских стран. Поэтому это течение следует понимать не только как инвариантный набор стилевых, формальных или жанровых принципов, но и как явление, спровоцировавшее образование специфически национальной иконологии художественного творчества. От Гуцульщины, Покутья, Слобожанщины и до других этнокультурных регионов в 1960 —



А. Горская. Танец-дуэт, 1964

1980-е одновременно проявились одинаковые тенденции развития искусства. Отталкиваясь от схематического введения отдельных этнографических артефактов в формат соцреалистической картины, нонконформисты постепенно осознавали концепт национального искусства как сакрализованного пространства, наполненного символами подлинной аутентики, а не советизированного украинско-пролетарского суррогата.

После 1932 г. в панораме украинского искусства доминировал метод социалистического реализма. Естественно, что украинская элита, которая в 1920-х — в начале 1930-х строила собственную «модерную» нацию, должна была подстраиваться под систему. Массовый террор 1930-х, голодомор 1932–1933 гг. коренным образом стерилизовали проявления национального в культуре и искусстве. Это привело к советизации до тех пор наработанных современных достояний и нивелированию национальной составляющей в искусственно-декларативном пролетарско-национальном измерении. Особенно пострадала в этих условиях украинская культура и представители творческой интеллигенции, большая часть которой была уничтожена из-за «украинского национализма», в том числе плеяда «расстрелянного возрождения». Именно в искусственном «вторич-



*В. Зарецкий.  
Киевские князья, 1960-е*

ном пространстве» общесоветское искусство начинает создавать социологическую платформу для украинского национального искусства нового времени, продолжая традицию пропагандистской направленности некоторых стран Латинской Америки, Германии и других стран с господствующим коммунистическим режимом.

Однако, постепенно появляются новые гибридные художественные формы, «бестрадиционному рождению» которых приписывали миссию нового и оригинального. Наиболее самобытным из них на отечественных просторах был «бойчукизм». Со временем этот художественный феномен «рассакрализовывался» посредством идеологически-революционных установок времени. Украинское послереволюционное культурное пространство начинает развивать положительную строительную антитезу интеграции отдельных художников в дистиллированные с идеологической точки зрения системные группировки и ассоциации (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ и др.).

Эстетика коллективизма в этом искусстве, по мнению его идеологов, должна была соответствовать динамическому, социально-организованному и активному творческому восприятию жизненного кредо пролетариата, направленного на строительство новой советской действительности и в перспективе коммунизма. Искусствоведы 1930-х — начала 1940-х подвергают критике дореволюционный «украинский бидермайер» за доморощенный бытовой этнографизм, «шароварщину», «хуторянство», национальную и этнографическую



*В. Зарецкий. Самогон, 1965*

ограниченность, закостенелый провинциализм, узкий «просветянский» патриотизм, мещанскую ограниченность [2, с. 43]. Хотя это искусство шло в ногу со временем и в русле общемировых тенденций моды на все национальное. К нарративным тенденциям, связанных с фолк-артом, который воспринимался как цитирование пассивной романтизированной крестьянской позиции без декларирования базовых ценностей пролетариата, в это время относились как к проявлению синдрома неполноценности. Новые художественные образования начали рассматривать свой интернациональный художественный вклад сквозь призму «культурно-национальных особенностей Советской Украины» [1, с. 25].

Скрестив импульсы национальной художественной культуры и современные форматворческие подходы, характерные знаки и символы нового рабочего и крестьянского быта, многочисленные новосформированные объединения начали развитие нового национального искусства Советской Украины.

Следует отметить, что в довоенный период важными были две геополитические составляющие, которые влияли на формирование мировоззренческих интенций украинского искусства: Советская Украина, которая имела собственные тенденции развития искусства, и Западная Украина, которая развивалась в достаточно патриархальном социокультурном и ментальном мире, волею



*В. Мацкевич, Полдень, 1965*

случая в 1939 г. получили возможность объединиться в единое государство. И именно здесь той опорой, на которой зиждилось новое искусство, оказалось творчество Романа и Магрит Сельских, а также И. Труша, О. Новаковского, Е. Кульчицкой, Я. Музыки, П. Ковжуна, художников закарпатской школы, таких как А. Эрдели, И. Бокшая, Ф. Манайло, Э. Контратовича, М. Фиголя которые развивали национальные тенденции живописи, графики, декоративного искусства через призму европейских стилевых художественных направлений — ар деко, постимпрессионизма, экспрессионизма.

Именно в это время и переосмысливается уровень использования в изобразительном искусстве фольклора, который был официально признан не пережитком провинциального архаично-крестьянского мировоззрения, а самостоятельной составляющей народного творчества [4, с. 177]. Этнографизм, фольклоризм, неоромантизм становятся элементами, благодаря которым в определенной мере искусственно стилизуют профессиональное советское искусство 1950-х. С целью создания нового догматического варианта тоталитарного искусства, якобы обновленного за счет приближения к потребностям рабочих и крестьян, в художественной культуре были предложены новые формы пролетарской и национальной эстетики, возникшие в результате их «скрещивания». Для этого под догматические стандарты господствующего соцреализма и ста-



*В. Задорожный. Мои земляки, 1964*

линского ампира с середины 1950-х подвели системные рельсы «колхозного замеса» под «строгий стиль», которые направляли векторы развития по «нужному курсу».

Когда Западная и Восточная территории воссоединились в едином государстве СССР, на протяжении Второй мировой войны и по ее окончании, начала формироваться единая образная система, плавно нарастали процессы интеграции достижений Левобережья и Правобережья, которые в итоге объединили разрозненные тенденции развития искусства. Слияние украинских земель и геополитическая соборность естественно позволили развиваться искусственно прерванным ранее процессам с национальной составляющей.

На этом фоне сформировалось новое поколение украинских художников, которые пользовались всеми эстетическими наработками и программами до сих пор отделенных одна от другой территорий.

Эта дихотомия значительно углубилась с появлением в советском искусстве конца 1950-х «сурового стиля». В украинском искусстве «суровый стиль» имел свою диалектику развития — от устоявшихся прототенденций 1950-х до заката «стиля» в 1980-е. Его предчувствие появляется уже в творчестве А. Петрицкого, в полотне «Инвалиды» (1924), и у Ф. Кричевского, в третьей части триптиха «Жизнь» (1925-1927), — «Возвращение». Именно в них угадываются те черты, которые положат начало новой визуальности 1950-х — 1960-х.

В отличие от хвalebности и догматизма соцреализма, «суровый стиль» 1950-х имел признаки стилистической угрюмости и сдержанности. Это были монументальные композиции в виде многофигурных картин-панно, с характерным грубым и обобщенным моделированием. Колорит отличался доминированием серо-коричневой гаммы, с отсылкой к русскому реализму XIX в. В нём преобладали динамический «невротизм» и приглушенность тонов.



Для «сурового стиля» 1950-х характерны размашистые и широкие линии, монументальная тяжеловестность формы, обращение к темам и сюжетам из рабочих будней трудового класса. Представители профессий так называемой пролетарской интеллигенции (геологи, инженеры, лесорубы, шахтеры, сталевары) изображались суровыми, огрубленными, как-будто вырезанными из цельного куска дерева.

В отличие от персонажа соцреалистической картины, который воплощал экстравертный позитивизм и призывал общество к действию во имя светлого будущего, в искусстве «сурового стиля» доминировала совсем иная «антропология». Это герой минувшей войны, персонаж мирного времени, романтизированный, камерный, лишенный индивидуальных психологических характеристик.

В 1960–1970-е появляются две линии развития «сурового стиля». Одна из них стала откликом на трагические события Второй мировой войны (В. Задорожный, Н. Марченко). В этой линии были ощутимыми инспирации «сурового стиля» и декоративного этнографизма (Т. Голембиевская, «Бессмертие», 1973). Другая тяготела к творчеству художников 1920-х, произведения которых осмысливались как знаковые и «национально ориентированные». В частности, в работе М. Вайнштейна «Ликбез» (1960) художник обращается к творчеству бойчукиста В. Седяра. В построении композиции он апеллирует к иконографической схеме «Тайной вечери». Это дает основания говорить о возрождении прерванных традиций в творчестве художников «сурового стиля» послевоенного времени, которые культивировали базовые ценности украинской культуры с религиозным компонентом в искусстве.

Программными произведениями «сурового стиля» были полотна «Геодесисты» (1963) А. Витковского, «На месте прошедших боев. Мои земляки» (1964) В. Задорожного, «Прогулка. Валя и Валентин» (1965) И. Григорьева, «Защитники Севастополя» (1965) В. Калуги, «Продотряд» (1967) А. Наседкина, «Во имя жизни» (1967) А. Хмельницкого, «Комиссар» (1967) В. Токарева, «Строители» (1967) Г. Неледвы, «Реликвии Бреста» (1969) В. Рыжих, «Война» (1969) А. Лопухова, «Ликбез» (1960-е) М. Вайнштейна, «Думы матерей» (1971–1972) Н. Марченко, «Иртышские рыбаки» (1976) А. Губарева, «Солдаты» (1977) С. Гордийца. Симультанными, но все же примыкающими к поэтике и стилистике «сурового стиля», можно назвать работы «Самогон» (1965) В. Зарецкого, «На чужбине» (1967) В. Мыкыты, «Вдова-колхозница» (1964–1967), «Натюрморт в общежитии» (1968) В. Пасивенко, «Портрет Василя Стефаника» (1971) М. Фиголя, «Мать» (1971) А. Лозы, «Плащаница для неизвестного солдата» (1974–1977) С. Параджанова и др.

Именно от «сурового стиля» происходит драматичность мироощущения, далекая от «ура-парадного» концепта соцреалистического искусства, который



*Г. Гавриленко. Пляж (вариант),  
1967–1969 гг.*

*Г. Гавриленко. Портрет девушки, 1960-е*

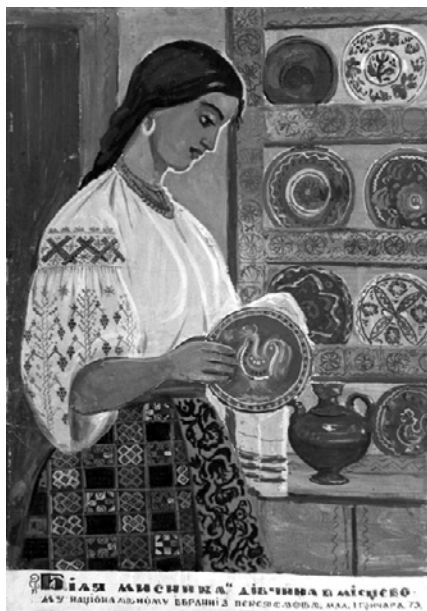


предстанет в камерном, «арт-хаусном» варианте настроенчески суровых картин А. Горской, М. Вайнштейна, О. Зальвахи, И. Остафийчука и др. Дань «суровому стилю» также отдали А. Ацманчук, Ю. Егоров [5, с. 31], В. Зарецкий, А. Горская, И. Селиванов.

В 1960-е на фоне «сурового стиля» происходили и художественные поиски иного рода — впервые после 1920-х ощущается возврат к «национальной форме» в рамках «украинского стиля». Важным в формировании «национальной формы» является «цитирование» знаковых символов и образов «низового», народного искусства. Реабилитация общего принципа «народной картинки», соединенной с приемами «высокого» искусства, к которому апеллировали мастера XIX — начала XX века, композиционные и сюжетные схемы и образы художников упомянутого периода также становятся иконографическими нарративами.

Так, Т. Яблонская, долгое время считавшаяся «иконой» соцреализма, уходит от декларативности и этнографизма («Свадьба», 1963) в сторону камерных, подчас медитативных лаконичных решений со сложным стилистическим сочетанием «светоцветового эталона» закарпатской школы, сакральных основ народного творчества и опыта европейского модернизма А. Матисса и Ф. Леже («Лебеди», «Невеста», 1966).

Скульптор и живописец И. Гончар, обладатель одной из уникальных кол-



*И. Гончар. Перед праздником, 1974; Возле мыльника, 1973*

лекций украинских древностей, возвращаясь к опыту художников XIX — начала XX века, в серии работ «Украинские народные типажи в местных национальных одеждах второй половины XIX — начала XX века» с документальной точностью воссоздает обряды, традиции и костюмы всех регионов Украины. Для этого он использовал составленный на основании своей коллекции альбом «Украина и украинцы», в котором помещены уникальные фото, типажи, зарисовки вышивок, ткачества, росписей, одежды, церквей более ста сел из разных регионов Украины.

Тяготеющий к структуралистской эстетике, геометризированной абстракции и поэтике урбанизма представитель нонконформистской диаспоры Я. Гнездовский совершенно неожиданно обращается к ритуалу сбора урожая («Сбор урожая», 1950-е). В использовании мелкого узорчатого штриха он апеллирует к украинской вышивке, а в превалирующей плоскостности изображения — к фольклору.

В творчестве В. Перевальского поиск основ духовности «национальной формы» происходил посредством поиска новых формалистических решений — отказа от этнографических элементов, нарочитой плоскостности композиционных решений, отсутствия тональных переходов, использования линейности



*М. Вайнштейн. Лихбез, 1960-е*

и подтонирования плоскостной штриховкой «гребёнка». Неobarочность формы иллюстраций к сборнику «Украинские народные песни о любви» (1968) подчеркнута плавностью и игривостью линейной ритмики, отсылает к рисункам народных мастериц — Е. Прибыльской и А. Собачко-Шостак.

Н. Стороженко в мозаиках «Озаренные светом» (1978) Института физики НАН Украины обратился к украинскому варианту романтизированного «неовизантизма», усиленного поэтикой народного искусства. Известно, что современная «украинизированная византика» нашла воплощение в монументальных композициях художников начала XX века — М. Сосенко, Ю. Буцманюка [5, с. 65–67], а также в формате целостной школы украинского монументализма М. Бойчука.

Нужно отметить, что нонконформистское сознание имплицитно формировалось и на уровне официозных институций, таких, как Киевский государственный художественный институт. И влияли на его становление, как ни парадоксально, такие лидеры соцреализма как Т. Яблонская. Художница старалась развивать также интерес к новаторству и в творчестве своих студентов. Одним из «антиакадемических» постановочных заданий молодого преподавателя КГХИ, ученика Т. Яблонской, Н. Стороженко становится эксперимент со срывыванием обратной стороны скульптуры: нужно было найти эстетику в, казалось бы, внешне неэстетичных вещах [6]. За такие «эксперименты» Н. Стороженко, Г. Якутовича и О. Данченко обвинили в «воспевании ужасного» бойчукизма и лишили права на преподавательскую работу в институте.

В начале 1960-х определяется четкая позиция в отношении национальных вопросов Г. Логвина, П. Белецкого, М. Брайчевского и других искусствоведов и историков. Для творческой интеллигенции своеобразной «школой самознания» становится дом скульптора И. Гончара около Киево-Печерской лав-



*Н. Марченко. Думы матерей, 1971–1972*

ры. На мировоззрение и эстетические взгляды молодых шестидесятников повлияли малоизвестные сегодня концепции Н. Писанко и Г. Синецы, основанные на внимательном отношении к народному искусству, его влиянии на семантику и построение произведений.

Эти и другие теоретические концепции послужили импульсами для общенациональной полемики касательно новаторских подходов к стилетворчеству в искусстве. Проблема понимания «современного стиля» в творчестве многих художников-шестидесятников выходит на первый план. Его главные составляющие — три основных критерия. Из них первым и главным критерием «современного стиля» 1960-х становится сама современность, которая понималась как конструктивность и динамика (движение) форм. Вторым резонирующим образно-пластическим критерием было народное искусство, его традиция стилеформы, принципов композиции и цвета.

Наконец, третьим и не менее важным критерием, было не только освоение традиционных техник — энкастики, мозаики, витража, майолики, керамики, гобелена, инкрустации соломой, эмали, резьбы, но и усовершенствование технологий, которые предполагали сотворчество художника с технологами и инженерами, а также мастерами народного искусства, носителями традиции.



*О. Заливаха.  
Шевченко, 1964*

Особо острым был «монументальный» вопрос, актуализировавшийся после Второй мировой войны. В это время художники-монументалисты, которые работали в области архитектуры и дизайна, возвращаются к стилизации ресторанов под мельницы и охотничьи домики, гостиницы декорируют в народном стиле. Одним из таких интересных опытов было оформление ресторанов «Витряк» (В. Зарецкий, А. Горская), «Курени» (с росписями народного мастера А. Мироновой), «Светлица казака Уса» (Н. Шкарапута).

Нужно отметить, что проектирование ряда деревенских общественных зданий в украинском стиле (например, в Великих Сорочинцах) или земских школ с ярко выраженными национальными чертами (Западынцах, Бодакве, Пе-



*Т. Голембиевская. Бессмертие, 1972*

сках, которые вызвали ряд заимствований в других областях Украины — на Черкащине, Киевщине, Николаевщине) уже бытовало уже с начала XX века. К этой практике, возрождая традиции национального формотворчества, обратились украинские шестидесятники через пятьдесят лет после окончания эпохи модерна.

Для искусства украинских художников-нонконформистов было характерно обращение к архетипам, легендам, событиям и героям национальной истории, иконографии народной картины, мотивам девушки-покрытки (незамужней матери), святочно-обрядовым «действиям», связанным с развитием этнокультуры, поэзии Тараса Шевченко, мотивам украинских народных песен. И это апеллировало ко всему тому, на чем строилась мифопоэтика второй волны поисков «украинского стиля» 1960-х.

В концентрированном виде украиника сохранилась в тех областях, которых не коснулась тотальная советизация и сохранились влияния европейского искусства до 1939 года. В этих этнокультурных регионах продолжала развиваться обрядовость, в том числе и церковная, поддерживались традиции и праздничные ритуалы. Ярче всего черты национальной аутентики проявлялись



*Т. Яблонская. Лебеди, 1966*

в творчестве художников-нонконформистов, проживавших на этих территориях, прежде всего, Закарпатской и Львовской школ, на которых равнялись мастера Центральной Украины — Г. Якутович, Т. Яблонская, И. Кушнир, Г. Зубченко, В. Зарецкий, А. Губарев и др.

Закарпатская школа нонконформизма с ее эстетикой украинской хаты (колыбы) и этнокостюма, своеобразной географией и разновысотными ландшафтами была представлена творчеством И. Бокшая, А. Эрдели, Ф. Манайло, Э. Контратовича, А. Коцки, В. Мыкыты, Ф. Семана и др.; львовская — Р. Сельским, К. Зверинским, Я. Музыкой, А. Монастырским, С. Шабатурой, В. Патыком, Л. Медвидем, О. Миньком; П. Бедзиром, Е. Кримницкой, И. Остафийчуком, и др.; в киевской в русле нонконформизма работали Т. Яблонская, Г. Якутович, М. Вайнштейн, В. Зарецкий, Г. Гавриленко, А. Горская, А. Рыбачук, В. Мельниченко, В. Перевальский, Н. Стороженко, В. Куткин, Н. Шкарапута, Ф. Тетянич, В. Кушнир, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семейкина, А. Суммар, Н. Трегуб, В. Баклицкий, В. Ламах, Ф. Юрьев, Е. Волобуев, А. Орябинский,



Г. Синица, И. Гончар, А. Дубовик, Н. Малышко, В. Макаренко, Ф. Гуменюк, Б. Плаксий, И. Марчук, Г. Неледва; З. Лерман и др.

Творчество нонконформистов одесской школы отличается своими обособленными чертами и духом «тихого» протеста против пафосных плакатно-станковых работ соцреалистов. Только в 1970-е неофициальное искусство южной столицы Украины обрело черты, связанные с общенациональными традициями, находящимися вне идеологического поля. Ярче всего тенденции нонконформизма лирического пост-костандиевского, а также европейского толка проявились в творчестве Ю. Егорова, Л. Ястреб, В. Стрельникова, А. Сазонова, В. Маринюка, Р. Макоева, С. Рахманина. Здесь поиски национальной эстетики находились как в плоскости иконографии украинских южных пейзажей в духе Кириака Костанди, так и «абстрагированной аутентики».

До сих пор герметичным и малоисследованным в плане нонконформистского движения остается Харьков. Оппозиционным по отношению к соцреализму можно назвать творчество В. Гонтарева, В. Куликова, В. Игуменцева, В. Ленчина, П. Тайбера, Е. Джолос-Соловьева. Здесь, на фундаменте разработок Ф. Шмита, С. Таранушенко и близкого друга бойчукистов на протяжении долгих лет, основателя европейского конструктивизма В. Ермилова, развивались полярные тенденции — авангард, конструктивизм и «национальный романтизм». Примыкающим к плеяде представителей неофициального искусства 1960–1970-х является творчество художников-восьмидесятников П. Макова, В. Наразяна, В. Петрова, В. Кочмара, Э. Яшина.

В ряде других городов к нонконформистам причисляют одного–двух художников, а именно: О. Зальваху (Ивано-Франковск), А. Антонюка (Николаев), В. Макаренко (Днепропетровск), Э. Гудзенко (Черкассы), А. Валенту (Луцк).

*Выводы.* Исследователи продолжают работать над критериями художественности, периодизацией, музеефикацией и систематизацией артефактов нонконформизма в Украине, а также в Польше, Чехии, России, Беларуси, странах Балканского полуострова и других странах бывшего соцлагеря. Его закат был ощутом в конце 1980-х, когда стал очевиден распад тоталитарной системы, его породившей [6]. Насегодня можно констатировать, что нонконформизм является частью украинской истории искусства и предметом для дальнейшего исследования.

1. Андреева Е. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград. 1946–1991 [Текст] / Е. Андреева. — М.: «Искусство — XXI век», 2012. — 464 с.: ил.

2. Бобринская Е. Чужие? Том I. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции [Текст] / Е. Бобринская. — М.: Ш. П. Бреус, 2012. — 496 с.: ил.

3. *Бобринская Е.* Современное искусство России [Текст] / Е. Бобринская, А. Данилова, Э. Харт-ни. — М. : ТрансГлоб Пабблишинг, 2012. — 296 с. : ил.
4. *Врона И.* Революционное искусство Украины [Текст] / Иван Врона // Советское искусство. — 1927. — № 3. — С. 22–35.
5. *Врона И.* Художественная жизнь Советской Украины. Художественная школа [Текст] / Иван Врона // Советское искусство. — 1926. — № 10. — С. 43–51.
6. *Смирная Л. В.* Интервью с художником Н. Стороженко. 15. 11. 2013. Личный архив автора.
7. *Костина А. В.* Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования [Текст] / А. В. Костина. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 288 с.
8. Нон. Легендарные художники-нонконформисты Украины. Одесская группа [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://issuu.com/stepanryabchenko/docs/non\\_part\\_1](http://issuu.com/stepanryabchenko/docs/non_part_1). — Дата доступа: 20.06.2014 г.
9. Пантеон русского андеграунда : Произведения из коллекции Московского музея современного искусства и частных собраний [Альбом] / А. Брусиловский. — М. : Издательская программа Музея современного искусства, 2009. — 187 с.
10. Нет! — и конформисты. Образы советского искусства 50-х — 80-х годов [Альбом] / Музей им. К. Дуниковского, Дворец в Круликарне, отделение Национального музея в Варшаве, Русский музей. — СПб. : [Б/и], 1994. — 445 с.
11. *Смирная Л. В.* «Матч-пойнт '88» : у истоков современного украинского искусства [Текст] / Л. Смирная // Артэфакт: наукова-метадычна часопис / Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў ; редакцыйны савет : В. А. Салееў (галоўны рэдактар). — Мінск, 2012. — № 1. — С. 50–62.
12. *Харитонов А.* «К вывозу из СССР разрешено» : Московский нонконформизм [Текст] / А. Харитонов, Е. Барабанов, А. Розенфельд. — М. : «Фонд культуры «Екатерина», 2011. — 276 с.

***Смирная Леся.* Украинский художественный нонконформизм 1960-х: Истоки возникновения и тенденции развития.**

В статье рассматриваются малоизученные вопросы художественного нонконформизма и его национальных интенций в разных регионах Украины — Киеве, Одесе, Львове, Харькове. В том числе анализируются прототенденции нонконформизма в искусстве 1930-х гг., нивелирование национальной составляющей украинского искусства этого периода в искусственно-декларативном пролетарско-национальном измерении. Раскрываются поиски украинских художников в области «сурового стиля», который предвещал образные новации художников-нонконформистов и проявился в творчестве отдельных мастеров избранными полотнами. Его паростки появились уже в творчестве Ф. Кричевского и А. Петрицкого, в чьих работах угадываются те черты, которые положили начало сублимированной аскетичности, замкнутости и отстраненности от трагической поствоенной действительности. Постепенно «суровый стиль» стал своего рода «экраном», сквозь который воспринимались другие художественные традиции. В статье особое внимание уделяется поискам «национальной формы» в рамках «украинского стиля» 1960-х гг. Важным в формировании «национальной формы» было «цитирование» знаковых символов и образов «низового», народного искусства. Особое внимание уделено реабилитации в творчестве художников-шестидесятников средств выразительности народной картинки

в сочетании с канонами «высокого» искусства. На примере творческой деятельности отдельных украинских «школ» нонконформизма исследуются их региональные особенности и стилистические предпочтения.

*Ключевые слова:* «суровый стиль», нонконформизм, «национальная форма», Украина, вторая половина XX столетия.

**Смирна Леся. Український мистецький нонконформізм 1960-х: Витоки походження і тенденції розвитку.**

У статті розглядаються маловивчені питання мистецького нонконформізму та його національних інтенцій в різних регіонах України — Києві, Одесі, Львові, Харкові. Аналізуються прототенденції нонконформізму 1930-х, нівелювання національної складової українського мистецтва цього періоду в штучно-декларативному пролетарсько-національному вимірі. Досліджуються пошуки українських художників у річці «сурового стилю», який передував стилістичним новаціям художників-нонконформістів і проявився в творчості окремих майстрів вибраними полотнами. Його паростки з'явилися вже у творчості Ф. Кричевського і А. Петрицького, в роботах яких вгадуються ті риси, які стали початком сублімованої аскетичності, замкненості та відстороненості від трагічної поствоєнної дійсності. Поступово «суровий стиль» став свого роду «екраном», крізь який сприймалися інші художні традиції. Особлива увага приділяється пошукам «національної форми» в рамках «українського стилю» 1960-х рр. Важливим у формуванні «національної форми» було «цитування» знакових символів і образів т. зв. «низового», народного мистецтва. Особлива увага приділялася реабілітації в творчості художників-шістдесятників засобом виразності народної картинки у поєднанні з канонами «високого» мистецтва. На прикладі творчої діяльності окремих українських «шкіл» нонконформізму досліджуються їх регіональні особливості та стилістичні вподобання.

*Ключові слова:* «суровий стиль», нонконформізм, «національна форма», Україна, друга половина XX століття.

**Styrna Lesya, PhD. Ukrainian Nonconformity Art of the 1960<sup>s</sup>: origin and development trends**

The article deals with questions of the lesser known art of nonconformism and its national intentions in various regions of Ukraine — Kyiv, Odessa, Lviv and Kharkiv. In particular nonconformism art prototrends of the 1930<sup>s</sup>, the leveling of the national component of the Ukrainian art of this period in the artificially-declarative proletarian-national dimension are analyzed. Analyzed searches of Ukrainian artists in the «Austere Style», which preceded the stylistic innovations of nonconformist artists and manifested itself in the work of individual artists chosen paintings. Its first sprouts appeared in the works of F. Krichevsky and A. Petritsky, whose works discern the features that put the «beginning» sublimated austerity, seclusion and detachment from the tragic post-war reality. Gradually the «Austere Style» became a kind of «screen» through which others perceive artistic traditions. The article focuses on the search for a «National Form» in the «Ukrainian style» 1960<sup>s</sup>. In the formation of a «national form» was important the «citation» of the iconic symbols and images «grassroots» folk art. Rehabilitation of the general principle of «people pictures» connected with the methods of «high» art. On the example of the creative activity of some Ukrainian «schools» of nonconformism investigate their regional features and stylistic preferences.

*Keywords:* «Austere Style», Nonconformism, «National Form», Ukraine, the second half of the XX<sup>th</sup> century.