

Список используемой литературы:

1. Мойсейчук С. Б. Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – 99 с.
2. Филистович О. А. Специфика музыкально-досуговой деятельности в формировании творческой активности младших школьников / О. А. Филистович // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. – Минск, 2011. – № 2(16). – С. 87–91.
3. Зацепина М. Б. Организация культурно-досуговой деятельности дошкольников : учеб.-метод. пособие для вузов / М. Б. Зацепина. – Москва : Педагогическое о-во России, 2004. – 144 с.
4. Суртаев В. Я. Социально-педагогические особенности молодежного досуга : учеб. пособие / В. Я. Суртаев. – Ростов-на-Дону : СПБГАК, 1997. – 200 с.
5. Квасова Н. С. Оптимальные технологии формирования и реализации социально-культурной активности людей среднего возраста / Н. С. Квасова // Науки о культуре: актуальные проблемы. – Москва : МГУКИ, 2004. – Ч. 1. – 120 с.

Smargovich I.**THE PRINCIPLE OF THE DIFFERENTIATED APPROACH IN THE ORGANIZATION OF CULTURAL AND LEISURE ACTIVITY**

Article is devoted to essence of the principle of differentiation in the organization of cultural and leisure activity of uneven-age groups of the population. Leisure interests and requirements of different age groups (from children to elderly people) significantly differ from each other. The accounting of psychology and pedagogical regularities of development of the personality during the different age periods is a basis of the principle of the differentiated approach to the organization of cultural and leisure activity. Therefore the studying, satisfaction and an eminence of leisure requirements of different age groups of real and potential visitors is the pledge of the substantial organization of leisure on the basis of various cultural institutions.

Key words: *the leisure sphere, the cultural and leisure activity, social and demographic groups, the differentiated approach, target audience, leisure interests and requirements.*

УДК 791**Смирная Л.В.****УКРАИНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ НОНКОНФОРМИЗМ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Задача данной статьи – обозначить пути развития украинского нонконформизма 1960-х годов как одной из национальных школ европейского искусства, выявить его специфические черты с учетом национально-этнических и социально-политических особенностей. В статье рассматривается терминологическая историография нонконформизма в художественном контексте; доминирующим определяется его национальный концепт форматворчества. Проводится последовательный анализ панорамы украинского искусства, включая периоды массового террора 1930-х гг., Голодомора 1932–1933 гг., которые коренным образом стерилизовали и «дистиллировали» 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. В данном исследовании

впервые долаются попытки рассмотрения стилистических особенностей «сурового стиля», который становится своего рода «экраном» для восприятия этнонациональных художественных традиций. В статье также анализируются поиски «национальной формы» в рамках «украинского стиля» в изобразительном искусстве и архитектуре, к которым художники-шестидесятники впервые возвращаются после 1920 – начала 1930-х гг. На примере творческой деятельности отдельных украинских «школ» нонконформизма рассматриваются их региональные особенности и стилистические предпочтения. Поднимается ранее неисследованный вопрос музеефикации нонконформизма, что позволяет начинать проводить исследования этого явления в кругу европейских «школ». Впервые вводится понятие «постнонконформизма», рассматриваются его национальные особенности в украинском контексте.

Ключевые слова: искусство, украинский нонконформизм.

Явление нонконформизма в истории изобразительного искусства 1960–1980-х гг. начали исследовать сравнительно недавно. Это движение было связано с появлением нового поколения художников, режисеров, музыкантов, создающих независимое (насколько это было возможно) искусство, и в противодействие абсолютному доминированию социалистического реализма в бывших странах соцлагеря в 1950-е годы 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.

Исследование нонконформизма проводилось как на Западе, так и на постсоветском пространстве, и проходило одновременно с резким методологическим обновлением исторического, политологического, а также культурологического и искусствоведческого дискурсов. Усилиями многих ученых удалось создать целостный взгляд на нонконформизм как национальное явление культуры. Попытка же осуществить целостную систематизацию нонконформистских национальных движений в странах с доминирующим коммунистическим режимом, выявить общие межнациональные эстетические связи новых тенденций искусства, синхронность и асинхронность некоторых культурных процессов, так и не была осуществлена.

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

В этой связи актуальным представляется анализ украинского художественного нонконформизма 1960-х гг. и его национальных интенций, что позволит начать научный дискурс в этом вопросе, посвященный странам бывшего «соцлагеря» и СНГ.

Впервые термин «не-конформизм» встречаем в антологии новой украинской поэзии «Шестьдесят поэтов шестидесятых годов», где ее автор-составитель, поэт и критик Б. Кравцов, акцентирует внимание на его ориентационном, пропагандистско-публицистическом характере. Он определил специфику дефиниции исключительно для западного зрителя как цель «пробить свое украинское окно в западный мир». По мнению Кравцова, «современные творцы неофициального искусства в Украине образуют отдельную группу, которая имеет вполне самостоятельные художественные и национальные признаки» [18, с. 5].

В искусствоведческом контексте лексема «нонконформизм» определяется в «Словаре терминов Московской концептуальной школы» как «условное название художественных течений, которые не укладывались в нормы официального советского искусства и

существовали в рамках андеграунда в 1960–1980-е годы» [13, с. 31].

Попытка научной адаптации термина к украинскому художественному контексту была сделана автором данной статьи в 2003 году в диссертационном исследовании «Стилевая эволюция творчества В. И. Зарецкого в контексте художественного нонконформизма 50–80-х годов XX века». В нем «художественный нонконформизм» рассматривается как несогласие с общепринятой схематической формой образного мышления, намерение преодолеть ее стандарты стереотипного догматизма и вместо этой обезличенной формы дать индивидуальную и тем самым диалектически-содержательную [10].

В 2000-м году в статье «Шестидесятничество: философия и эстетика сопротивления» уже можно было четко очертить период развития этого движения, уточнить его отдельные вехи и направления. В частности, выделить как отдельные явления шестидесятничество, конформизм, нонконформизм, дисидентство, таким образом дополнить общий дискурс в связи с указанной проблематикой [11, с. 103].

С 1980-х гг. этот термин уже употреблялся «советологами», журналистами, политологами, эмигрантами так называемой «третьей волны». Но все же он длительное время оставался «аутсайдером» в отечественном научно-литературном дискурсе. В начале 1980-х дефиниция была использована для обозначения специфики польского общественно-художественного движения «Солидарность» [17]. С течением времени термин употреблялся применительно к ленинградским художникам, которые объединились в «Общество экспериментального независимого искусства». В Украине к нонконформизму относились с большей осторожностью, называя его «искусством ассоциативных структур», «левым», «инновационным», «экспериментальным», а со временем – «подпольным» и «авангардным».

При этом термин «нонконформизм» в определении творчества украинских художников 1960-х – начала 1980-х годов не употреблялся. И сегодня иногда его именуют «неофициальным», «независимым», «катакомбным», «запрещенным», «альтернативным», «параллельным», «другим», «диссидентским», «протестным», искусством «сопротивления», «другой культурой».

То есть, «нонконформистское искусство» остается явлением с зыбкими контурами, поскольку ему так и не были найдены точные определения и характеристики [9, с. 16]. Если не привязываться к широкому пониманию этого термина в искусстве 1960-х – 1980-х гг., то его можно охарактеризовать как специфическую художественную практику советского посттоталитарного периода, которая базировалась преимущественно на национальной эстетике модернистской ориентации.

Большинство современных украинских исследователей рассматривает искусство 1960–1980-х гг. как сложную многокомпонентную систему. Они усматривают в нем провокативную смесь «украинофильства» и «прозападничества».

Начиная с периода «оттепели» 1960-х гг. 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 гг. Художники-шестидесятники также черпали вдохновение и в народном искусстве как генераторе единого источника образности новых тенденций развития.

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 стиливых, 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 – 1980-е гг. одновременно проявились одинаковые тенденции развития искусства. Художники разных уголков Украины синхронно стремились раскрыть сущность концепции национального в своем творчестве. Отталкиваясь от схематического введения отдельных этнографических артефактов в формат соцреалистической картины, нонконформисты постепенно осознали 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. Программа советизации Украины базировалась на основах формирования человека нового типа – «homo sovieticus» и с соответствующей ей квазинациональной справедливостью, которая якобы отрицала политику Русской империи как «тюрьмы народов» [4, с. 106]. Естественно, что украинская элита, которая в 1920 – в начале 1930-х гг. строила собственную «модерную» нацию, должна была подстраиваться под систему. Массовый террор 1930-х гг., 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 «вторичном 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 – начала 1940-х гг. подвергают критике дореволюционный «украинский бидермайер» за доморощенный бытовой этнографизм, «шароварщину», «хуторянство», национальную и этнографическую ограниченность, закостенелый провинциализм, узкий «просвитянский» патриотизм, мещанскую ограниченность [3, с. 43]. Хотя это искусство шло в ногу со временем и в русле общемировых тенденций моды на все национальное, то есть аутентичное, считавшееся синонимом искреннего и настоящего. 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» [2, с. 25].

Скрестив импульсы национальной художественной культуры и современные

формотворческие 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 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. Манайла, Э. Кондратовича, М. Фиголя которые развивали национальные тенденции живописи, графики, декоративного искусства через призму европейских стилевых художественных направлений – ар деко, постимпрессионизма, экспрессионизма.

Колористика львовянина Р. Сельского и художников закарпатской школы подпитывалась импульсами французского искусства, в частности фовизма. Творчество западноукраинских художников после европейских студий первой трети XX века отличалось определенной законсервированностью традиции, учитывая местную этнокультурную своеобразность, связанную с территориальной герметичностью. Спецификой закарпатской художественной школы был особый колорит, определенная нарративность звучания мотивов карпатских синих гор, которые апеллировали к специфическим настроенческим пейзажам Средней Азии и Крыма. При взгляде на творчество этих художников ощущается влияние наследия французских постимпрессионистов, фовистов, авангардистов, П. Гогена, П. Сезанна, М. Шагала, а также русских модернистов, в частности М. Рериха, П. Кузнецова и др.

Творчество мастеров Западной Украины, а также А. Саенко на Левобережье, стало тем мостом, который соединил два «берега» довоенного и послевоенного искусства. А. Саенко был одним из немногих художников-бойчукистов, кто выжил из среды мастеров «расстрелянного возрождения» и пронес идеалы высоких образцов искусства 1920–1930-х гг. до рубежа 1950-х – 1960-х. Его работы изобилуют реалиями украинского быта, а также элементами национальных традиций и уклада жизни – от эпохи Запорожской Сечи до современности. А. Саенко, по-своему интерпретируя наставления выдающихся мастеров первой трети XX в., так же, как и М. Бойчук, обращается к композиционным схемам Ренессанса и народной картины, использует плоскостность, цветовые приемы иконописи, полихромность, характерную для произведений декоративно-прикладного искусства.

От братьев Кричевских Саенко унаследовал тягу к орнаментализации пространства картины, сочную пластику и звучность образов. Визитной карточкой его творчества становится использование в станковых произведениях техники инкрустации соломкой, характерной для произведений народного искусства. Как и бойчукисты, он обращался к мотивам украинской народной картины, апеллирующей к византийскому иконописному канону («Козак Мамай», «Козак на коне», «Встреча козака», 1920-е гг.); орнаментике украинской вышивки и керамики, прежде всего к мотиву «Древа жизни».

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 [7, с. 177]. 29 декабря 1933 года на Первом заседании Совета писателей и фольклористов после продолжительных научных дискуссий фольклор признают отвечающим задачам советской культуры и искусства и способным к социальным трансформациям [7, с. 178]. Таким образом, и фольклор, и этностилистика официально

становятся источниками обновления, очищения от буржуазных примесей искусства нового пролетариата, «оздоровления» советской социокультурной реальности; тем компонентом, который формирует канву постсоветской соцреалистической культуры.

Этнографизм, фольклоризм, неоромантизм становятся элементами, благодаря которым в определенной мере искусственно стилизуют профессиональное советское искусство 1950-х годов. 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 сталинского ампира с середины 1950-х гг. 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 окончанию, 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. Зерна национального украинского искусства первой трети XX века, которые из наследия отдельных знаковых фигур, таких как О. Новаковский, Федор и Василий Кричевские, М. Жук, М. Бойчук, в послевоенное время «проросли» в творчестве плеяды их последователей и учеников. В частности, в произведениях С. Григорьева, Т. Яблонской, А. Саенко, Е. Волобуева (ученики Ф. Кричевского), М. Стороженко (ученик М. Жука), С. Гординского, И. Нижник-Винников (воспитанники О. Новаковского). Трансформации сознания во время Второй мировой войны, утверждение традиционных ценностей общества, в послевоенное время послужили причиной постепенного поворота линии развития искусства от фальши и ходульности цитатного фольклорного антуража к его сущностной выразительности.

Эта дихотомия значительно углубилась с появлением в советском искусстве конца 1950-х гг. «сурового стиля». Стилистическая «угрюмость и сдержанность», доминирование серо-коричневого колорита, с отсылкой к русскому реализму XIX века, – характерные черты распространяющегося «сурового стиля» этих лет.

В украинском искусстве «суровый стиль» имел свою диалектику развития – от устоявшихся прототенденций 1950-х до заката «стиля» в 1980-е гг. Как ни парадоксально, но первые его ростки появляются уже в творчестве Ф. Кричевского, в третьей части триптиха «Жизнь» (1925–1927), – «Возвращение». Именно в ней угадываются те черты, которые положат «начало» сублимированной аскетичности, замкнутости и отстраненности от трагической поствоенной действительности.

Главным признаком «сурового стиля» в варианте украинского искусства стала грубая, обобщенная пластическая моделировка, монументальные тяжеловестные, будто бы рубленные формы. Классическими темами «сурового стиля» с 1960-х гг. становятся героические шахтерские и заводские будни, освоение Сибири, БАМ и др. Представители «стиля» снова обратились к изображению рабочих и крестьян, но в более обобщенном по форме, приглушенном по колориту виде. Их реакция на послевоенную действительность во многом была посттравматическим синдромом, откликом на трагические события Второй мировой войны. В творчестве представителей этого искусства явственны погруженность в себя, замкнутость портретируемых, разобщенность персонажей, «мрачный клондайковский

индивидуализм», определяющий скрытую религиозную проблематику [1]. В «суровом стиле» не было принято акцентировать внимание зрителя на таких качествах портретируемых, как воля и героизм. Выполненным в этой манере произведениям свойственны монументальность композиции, обобщенные лаконичные формы, порою динамический «невротизм», крупные цветовые пятна с приглушенным колоритом.

Для «сурового стиля» 1960-х характерны размашистые и широкие линии, монументальная тяжеловестность формы, обращения 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 украинском варианте «суровый стиль» не перерос в монолитное явление, а проявился в творчестве отдельных мастеров избранными полотнами. Постепенно «суровый стиль» становится своего рода «экраном», сквозь который воспринимаются другие художественные традиции. Поздние проявления этого «стиля» в украинском варианте длились во времени несколько десятилетий, поэтому, как отмечают исследователи, очень трудно четко установить его хронологические границы [8]. Одиночные инвариантные рецепции «стиля» видим и в творчестве украинских художников в 1970-ые, и даже в 1980-ые годы.

Со второй половины 1960-х гг. соцреалистическая картина и произведения «сурового стиля», которых уже коснулось декоративное узорочье этнографизма, постепенно сливаются в единое целое в творчестве отдельных мастеров (М. Вайнштейн, Т. Голембиевская, Т. Яблонская). На стыке «сурового стиля» и декоративного этнографизма написаны работы Т. Яблонской «В гости к внукам» (1965), «Вдовы», «Старуха», «Жизнь» (1966).

Художники «сурового стиля» постепенно отказались от напыщенного утверждения оптимизма и некоторых проявлений «стилистической монотонности» сталинского искусства, вернулись к некоторой камерности и бытийности бидермайера. В искусстве «сурового стиля» социально значимого и активного человека, который донедавно стимулировал общество к действию во имя «светлого будущего», заменил герой прошедшей войны – персонаж мирного времени, романтизированный, камерный, лишенный индивидуализированных психологических характеристик. Эта тенденция хорошо прослеживается в изображениях деперсонализированных, словно застывших на фото, стариков в полотнах Т. Яблонской 1960-х гг., а также в отдельных работах М. Вайнштейна. В частности, его картина «Ликбез» (1960-х гг.), – реплика одноименного произведения бойчукиста И. Падалки 1920-х гг.

В колорите полотен названных художников, выполненных в «суровом стиле», доминируют землисто-охристые тона, разбавленные вкраплениями красного цвета. «Суровые» модели Т. Яблонской часто изображены на фоне сельских декоративных мажорных интерьеров в народном стиле.

Программными произведениями «сурового стиля» были полотна «Геодезисты» (1963) Л. 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 гг.) М. Вайнштейна, «Думы матерей» (1971–1972) Н. Марченко, «Иртышские рыбаки» (1976) А. Губарева, «Солдаты» (1977) С. Гордийца. Симультанностями, но все же примыкающими к поэтике и стилистике «сурового стиля», можно назвать работы «Натюрморт в общежитии» (1968) В. Пасивенко, «Портрет Василя Стефаника» (1971) М. Фиголя, «Планица для неизвестного солдата» (1974–1977) С. Параджанова, уже упомянутые работы Т. Яблонской и Т. Голембиевской. Дань «суровому стилю» также отдали А. Ацманчук, Ю. Егоров [12, с. 31], В. Зарецкий, А.

Горская, И. Селиванов.

Нельзя сказать, что «суровый стиль» с его новой «протестантской по духу антропологией» [1] был глубоко прочувствован украинскими художниками. В отечественном варианте он имел характер достаточно маргинального и эклектичного явления. Реминисценции «сурового стиля» проявляются в украинском искусстве до 1989 года, в частности, их находим и в одной из аппликативных вариаций работы В. Задорожного «На месте прошедших боев...» – «Солдатские матери» (1989). Именно от «сурового стиля» происходит драматичность мироощущения, далекая от «ура-парадного» концепта соцреалистического искусства, который предстанет в камерном, «арт-хаусном» варианте настроенчески суровых картин А. Горской, М. Вайнштейна, О. Залывахи, И. Остафийчука и др.

Времена духовного очищения от сталинского тоталитаризма вошли в историю под названием «хрущевская оттепель» и ознаменовались появлением нового поколения, известного как «шестидесятники». Кардинальный мировоззренческий слом сознания произошел, начиная с 1957 г., – в рамках знаменитого первого в СССР VI-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Для многих художников это событие стало ключем к пониманию совершенно различных визуальных проявлений мирового искусства.

Немаловажную роль в изменении художественного сознания второй половины 1950-х гг. также сыграло влияние «отравленных» трагизмом времени произведений мексиканского и испанского искусства. В том числе П. Пикассо, творчество которого было доступным советскому зрителю после 1957 г. Выставка его работ стала определенным рубежом для многих художников-шестидесятников, после чего перемены в украинском искусстве стали очевидны. В дальнейшем выставка «30 лет МОСХА» (1962), где впервые были выставлены работы Р. Фалька, А. Лентулова, новых абстракционистов, 20 бронзовых скульптур Э. Неизвестного также становятся открытием для украинских прогрессивных студентов.

В 1960-ые на фоне «сурового стиля» происходили и художественные поиски иного рода – впервые после 1920-х гг. ощущается возврат к «национальной форме» в рамках «украинского стиля». Кроме индивидуальных стилистических поисков в этом направлении кардинально меняется образно-символический ряд. Обращение к теме героя-титана, успешная рассакрализация которого была явственна уже в «суровом стиле», меняет личность человека, который балансирует на грани будничной и космически-планетарной ипостасей. «Маленький человек», «человек в фуфайке» становится одним из откровений в эстетике 1960-х. 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 коллекций 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 гг.). В использовании мелкого узорчатого штриха он апеллирует к украинской вышивке, а в преобладающей плоскостности изображения – к фолкарту.

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 и подтонирования плоскостной штриховкой «гребёнка». Небарочность 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 модерная «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.

Гротескная украиника, которая «играла» на рассакрализации образов, на способах деконструкции и десемантизации официальной идеологии, укоренялась также и в «низовой культуре» с ее жизнеутверждающим и гедонизирующим началом. Ее проявления находим в творчестве А. Горской, О. Заливахи, С. Параджанова.

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 Н. Стороженко становится эксперимент со срисовыванием обратной стороны скульптуры: нужно было найти эстетику в, казалось бы, внешне неэстетичных вещах [6]. За такие «эксперименты» Н. Стороженко, Г. Якутовичу и О. Данченко упрекали в потакании бойчукизму, обвинили в «воспевании ужасного» и лишили права на преподавательскую работу в институте.

В начале 1960-х гг. определяется четкая позиция в отношении национальных вопросов Г. Логвина, П. Белецкого, М. Брайчевского и других искусствоведов и историков. Для творческой интеллигенции своеобразной «школой самосознания» становится дом скульптора И. Гончара около Киево-Печерской лавры. На мировоззрение и эстетические взгляды молодых шестидесятников повлияли малоизвестные сегодня концепции Н. Писанко и Г. Синицы, 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. В нём в контцентрированном

виде сохранялись те базовые первоэлементы, из которых на следующем витке развития можно было регенерировать новые пластические структуры. Но традиция стилиформы – это не натуралистическое «каноническое» воспроизведение, а воспроизведение через «образ». В этом отношении показательным становится творчество народных мастеров, которые были далеки от документализма, но очень близки к обобщенному и метафорическому мышлению.

Наконец, третьим и не менее важным критерием, было не только освоение традиционных техник – энкаустики, 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.

Особо острым был «монументальный» вопрос, актуализировавшийся после Второй мировой войны. К сожалению, попытка создания национально гармонизированного облика урбанистической среды, интерьеров гостинниц, ресторанов, кафе была недолгой. В это время художники-монументалисты, которые работали в области архитектуры и дизайна, возвращаются к стилизации ресторанов под мельницы и охотничьи домики, гостинницы декорируют в народном стиле. Одним из таких интересных опытов было оформление ресторанов «Витряк» (В. Зарецкий, А. Горская), «Курени» (с росписями народного мастера Л. Мироновой), «Светлица казака Уса» (Н. Шкарапуца).

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, Песках, 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.

Идея приспособления мозаик к банализированным архитектурным формам уже сама по себе была онтологически конформистской – типовые здания советских школ, ресторанов, кафетериев, вестибюлей поликлиник и больниц, общественных зданий нивелировали попытки поиска путей синтеза искусств. Это было скорее монументально-декоративное «приспособленчество», которое не могло не отразиться и на качестве самих монументальных произведений.

Украинскому нонконформизму 1960 – 1970-х гг. был особенно близок так называемый «мурализм» мексиканской школы, который проявлялся прямолинейными очертаниями форм, стремящихся наглядным языком уловить дух современной эпохи.

Непрожитые до конца бойчукистами импульсы взаимообогащения с мексиканским искусством, в 1960–1970-е гг. проросли на новой, уже подготовленной предшественниками основе. Там они нашли пафос национального героизма и монументальный декоративизм, которые на украинской почве были дополнены импульсами народного творчества.

Обновление художественного языка искусства 1960 – 1980-х годов было связано с пониманием, что реальность не только отражает действительность, срисованную с натуры, но и может создаваться через собирательный образ, основанный на знаковых явлениях искусства. Ритуал расчесывания женских волос встречаем у Ф. Кричевского («Мечтательная Катерина», 1937–1940), «бойчукистов» (С. Колос – «Девушка расчесывает косу», 1928) и в генетическом развитии находим его у В. Зарецкого «Чешут косу» (1965), Т. Яблонской «Лебеди» (1966). Жанровые сцены собирания урожая, жатвы и обжинок, бытовавшие в творчестве многих художников еще с начала XIX века (Н. Пимоненко – «Жатва в Украине» (1896); К. Маковский – «Жница», «Крестьянский обед в поле» (1871); М. Стахович – «Дожинки» (1821), А. Ковальский-Веруш – «Дожинки» (1910), становятся символическими в 1960-е гг. Так, работа В. Зарецкого «Лен собирают. Портрет звеньевой Полины Сыроватко»

(1960) практически повторяет иконографию О. Сластьона «Жницы» (конец 1870 – нач. 1880-х гг.), а И. Кушнир в «Трембитарях» (1961) творчески переосмысливает художественный опыт западноукраинского художника И. Труша («Трембитари», 1905).

Знаковым для украинского искусства тех времен, изменившим вектор развития в сторону постижения национальных основ творчества, было возвращение в 1960 – 1970-х гг. имен забытых народных художников – А. Собачко-Шостак, И. Шостак, В. Довгошей, Е. Пшеченко, М. Приймаченко, Е. Повстяного, А. Верес, А. Василячук, И. Приходько.

Формирование «новой образности» в национальном стиле опиралось на понимание фундаментальных основ – соборного образа Украины, который развивался в русле усвоения художественного алфавита многих архаизированных культур и их конфигураций. Различные векторы поисков соединяли архетипы самобытных цивилизаций континентов, обогащая пластический, колористический, декоративный язык, существующий вне идеологических клише.

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 гг.

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 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 этно костюма, своеобразной географией и разновысотными ландшафтами была представлена творчеством И. Бокшая, А. Эрдели, Ф. Манайла, Э. Контратовича, А. Коцки, В. Микиты, 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, М. Стороженко, В. Куткин, Н. Шкарапута, Ф. Тетянич, В. Кушнир, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семькина, А. Суммар, Н. Трегуб, В. Баклицкий, А. 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 нонкоформистов одесской школы отличается своими обособленными чертами и духом «тихого» протеста против пафосных плакатно-станковых работ соцреалистов. Только в 1970-е гг. 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 – от неоконструктивизма до мифопоэтики «национального романтизма».

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

Интересно в этом плане творчество художников украинской диаспоры, которых до некоторых пор не принято было упоминать в контексте нонконформистской художественной традиции. Их наследие открывает новый диапазон нонконформистского мировоззрения. Проявления запрещенного и крамольного для советской власти диаспорного зарубежного искусства по праву принадлежали контексту художественного движения шестидесятников. Тем более, что некоторые из них оказали влияние на стилистику творчества украинских нонконформистов. Чрезвычайно самобытным является художник, график, эссеист Яков Гнездовский, тяготевший к структуралистской эстетике. Это также Галина Мазепа, произведения которой продолжали традицию бойчукизма в решении сюжетов на темы украинской мифологии. Участником многих украинских выставок Объединения художников украинцев в Америке был Алексей Грищенко, отмеченный «клеймом» националиста в советской Украине, в следствие чего его работы в 1960-е гг. во Львове были уничтожены.

Многовекторная идентификация нонконформизма, обусловленная историческими, социальными, философскими и другими контекстами, еще окончательно не осмыслена учеными и представляет довольно непростую задачу для исследования, соответственно усложняя формирование убедительной концептологии явления в измерении искусствоведения как науки. Ведь нонконформистское искусство на всех этапах своего развития не находило надлежащей оценки мировой арт-критики.

Несмотря на то, что на Западе его поддерживали подвижническими усилиями Д. Вьерни, А. Глезер, А. Соломуха (Франция), Э. Эсторик (Англия), Ф. Миеле (Италия), П. Щеклох и И. Мид, С. Гординский, М. Мудрак, И. Цишкевич (США), Д. Даревич (Канада), оно все-таки было названо вторичным по отношению к направлениям европейского и американского искусства [16, с. 11].

Одним из наибольших современных собраний нонконформистского искусства является художественная коллекция произведений доктора философии Гарвардского университета Нортон Доджа (США, Нью-Джерси), которая состоит из свыше двадцати тысяч произведений, созданных в период с середины 1950-х и до конца 1980-х годов. В ней представлены полотна преимущественно одесских нонконформистов.

22 августа 2012 года был открыт филиал Музея истории города Киева – Музей шестидесятилетия. Начиная свою деятельность как общественная организация с 1994 г. и в течение последующих двадцати лет испытал административные мытарства и абсолютное равнодушие власти. Музей создан на основе коллекции, собранной членами общественной организации «Музей шестидесятилетия», которая сегодня насчитывает свыше двадцати тысяч экспонатов [15, с. 130–136]. Среди них – произведения искусства, редкие экземпляры самиздата, рукописи и печатные издания, документы и уникальные фотографии, личные вещи шестидесятников, которые освещают это явление в украинской культуре.

Сегодня функционируют также музеи современного искусства Киева и Одессы, Санкт-Петербурга и Москвы, дома-музеи художников, в которых представлены живописные полотна и графические работы нонконформистов. Ныне длится процесс осмысления и музеефикации наследия нонконформистов Украины, Польши, Чехии, Югославии, других

стран бывшего «соцлагеря».

Нонконформизм не принадлежит определенному времени. В измерении этого явления можно рассматривать поведенческие, мировоззренческие феномены в контексте разных эпох. Отдельного рассмотрения в связи с нонконформизмом заслуживают художники, которые получили признание с 90-х гг. XX – начала XXI века. Их творчество было посвящено осмыслению общественных реалий тоталитарного периода, рычагам побуждения для размышлений над характером тоталитарной и демократической моделей развития общества. Насегодня проявления своеобразного «постнонконформизма» позиционируются художниками этого периода прежде всего как несогласие с коммерческой составляющей современного искусства. Концептуальное осмысление в начале XXI века тоталитарного прошлого в теоретическом ракурсе становится предметом для нового художественного творчества.

Исследователи продолжают работать над критериями художественности, периодизацией и систематизацией артефактов этого явления. Его закат был осущитим в конце 1980-х, когда стал очевиден распад тоталитарной системы, его породившей [14]. В независимой Украине нонконформизм является частью истории и предметом для дальнейшего исследования.

Список используемой литературы:

1. Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция / А. Бобриков [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http // xz/gif.ru/numbers/51-52/surovo/view_print/](http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo/view_print/) Дата доступа: 19.06.2014 г.
2. Врона И. Революционное искусство Украины / И. Врона // Советское искусство. – 1927. – №3. – С. 22–35.
3. Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. Художественная школа / И. Врона // Советское искусство. – 1926. – №10. – С. 43–51.
4. Дзюба І. М. Нагнітання мороку: від чорносотенців початку XX століття до українофобів початку століття XXI / І. М. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 503 с.
5. Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – 1048 с. : іл.
6. Інтерв'ю Л. Смирной с Н. Стороженко. 15. 11. 2013 г.
7. Костина А.В. Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования / А. В. Костина. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 288 с.
8. Манин В.С. «Суровый стиль» и его модификации / В.С. Манин [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.artpanorama.su/> Дата доступа: 09.08.2013 г.
9. Матвеева Ю. Неофициальное искусство 1960-1980-х в коллекции Московского музея современного искусства / Ю. Матвеева // Анатолий Брусиловский. Пантеон русского андеграунда. Произведения из коллекции Московского музея современного искусства и частных собраний. – М.: Московский музей современного искусства, 2009. – 187 с.
10. Медведєва Л. Стильова еволюція творчості В. І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 1960–1980-х рр.: Дис....канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – К., 2003. – 208 с.
11. Медведєва Л. Шістдесятництво: філософія та естетика опору / Л. Медведєва // Молода нація. – 200. – №3. – С. 103–125.
12. Нон. Легендарные художники-нонконформисты Украины. Одесская группа. –

¹ В 1988 году Союзом художников СССР прекращаются закупки официального искусства.

Одесса, [Б. г.] — 393 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://issuu.com/stepanryabchenko/docs/non._part_1. Дата доступа: 20.06.2014 г.

13. Словарь терминов Московской концептуальной школы / Сост. и автор предисл. А. Монастырский. – М.: AD Marginem, 1999. – 45с.

14. Смирная Л. «Матч-пойнт'88»; у истоков современного украинского искусства / Л. Смирная // Артэфакт: наукова-метадичны часопис / Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў; редакцыйны савет: В. А. Салееў (галоўны рэдактар); – Мінск, 2012. – № 1. – С. 50–62.

15. Смирна Л. Музеефікація нонконформізму: колекції музеїв Росії та України / Л. Смирна // Міжнародна наукова конференція «Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності». – Львів, 25-27 вересня 2013 р. – С. 130–136.

16. Смирна Л. Український нонконформістський виставковий рух за кордоном та його неформальний лідер Ігор Цишкевич (70–80 рр. ХХ століття) / Л. Смирна // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук, М. Яковлев та ін.; – К.: Фенікс, 2012. – Вип. 12. – С. 10–24.

17. Хлобыстин А. Краткий курс истории нонконформизма. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://p10.nonmuseum.ru/museum/index.html>. Дата доступа: 13.05.2010 г.

18. Шістдесят поетів шістдесятих років [Текст]: антологія нової укр. поезії / упоряд., вступна ст. і довідки Б. Кравців. – Нью-Йорк: Пролог, 1967. – 299 с.

Смирна Л.В.

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ НОНКОНФОРМІЗМ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Завдання даної статті - позначити шляхи розвитку українського нонконформізму 1960-х років як однієї з національних шкіл європейського мистецтва, виявити його специфічні риси з урахуванням національно-етнічних і соціально-політичних особливостей. У статті розглядається термінологічна історіографія нонконформізму в художньому контексті; домінуючим визначається його національний концепт формотворення. Проводиться послідовний аналіз панорами українського мистецтва, включаючи періоди масового терору 1930-х рр., Голодомору 1932-1933 рр., які докорінно стерилизували і «дистильовали» прояви національного в культурі та мистецтві. Це призвело до «совєтизації» доти напрацьованих модерних надбань і нівелювання національної складової в штучно-декларативному пролетарсько-національному вимірі. В даному дослідженні вперше робиться спроба аналізу стилістичних особливостей «суворого стилю», який стає свого роду «екраном» для сприйняття етнонаціональних художніх традицій. У статті також аналізуються пошуки «національної форми» в рамках «українського стилю» в образотворчому мистецтві та архітектурі, до яких художники-шістдесятники вперше повертаються після 1920 - початку 1930-х рр. На прикладі творчої діяльності окремих українських «шкіл» нонконформізму розглядаються їх регіональні особливості та стилістичні уподобання. Піднімається раніше недосліджене питання музеефікації нонконформізму, що дозволяє починати проводити дослідження цього явища в колі європейських «шкіл».

Ключові слова: мистецтво, український нонконформізм.

Smirna L.V.**UKRAINIAN ART NONCONFORMITY IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ART
SECOND HALF OF XX CENTURY**

The aim of this article - indicate the ways of development of the Ukrainian non-conformism of the 1960s as one of the national schools of European art, to reveal its specific features, taking into account national, ethnic and socio-political circumstances. The article discusses terminology historiography of non-conformism in the artistic context; the national concept of styling is determined as predominant. Consistent analysis of the panorama of Ukrainian art, including periods of mass terror of the 1930s., Famine of the 1932-1933, which radically sterilized and "distilled" national culture and the arts' manifestations, are conducted. This led to the "sovietization" of modern heritages and leveling of the national component in an artificially-declarative proletarian-national dimension. This study is the first attempt to review stylistic features of " поняття «постнонконформізму», розглядаються його національні особливості в українському контексті. austere style", which becomes a kind of "screen" for the perception of ethnic and national artistic traditions. The article also analyzes the search for a "national form" within the "Ukrainian-style" in the visual arts and architecture, to which the artists of the sixties return after 1920 - the beginning of the 1930s. On an example of the creative activity of some Ukrainian "schools" of non-conformism of their regional features and stylistic preferences are considered. Rises previously unexplored question museumification non-conformism that allows you to start doing research of this phenomenon among European "schools." First introduced the concept of "post-nonkonformism", its national characteristics in the Ukrainian context is considered.

Key words: art, Ukrainian non-conformism.

УДК 791.43**Чорна К. В.****ВИНИКНЕННЯ НОВИХ ЖАНРОВИХ УТВОРЕНЬ,
ЗОКРЕМА ЖАНРУ INFOTEINMENT**

В статті досліджуються причини виникнення нових жанрів у сучасній тележурналістиці, зокрема, жанру інфотейнмент. Історичні умови розвитку телебачення, суспільна і політична практика, тобто ті завдання, які стоять перед кожним поколінням журналістів, створюють нову систему жанрів, структуру, яка розвивається динамічно і всередині якої існують зовнішні і внутрішні зв'язки. Внутрішній зв'язок між жанрами зумовлений одним типом творчості – публіцистичним, а зовнішній – тим, що кожен жанр виникає згідно з потребою відобразити сучасне життя. Наголошується на необхідності систематизації практичних знань на основі наукового підходу, а також на часі проблема вдосконалення інструментарію впливу на суспільну свідомість за допомогою телебачення.

Ключові слова: Жанр, жанрові утворення, «інфотейнмент», дифузія і гібридизація.

Актуальність теми зумовлена виникненням нових жанрових утворень в сучасному телебаченні, зокрема infotainment. Розгляд даного жанрового утворення є типовим, що має всі основні риси для розкриття закономірностей жанрово творчих процесів у тележурналістиці. З'явилися цікаві, нетрадиційні для України програми, започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. І незважаючи на ці суттєві зміни, нові програми сучасного телебачення досі не були об'єктом комплексного наукового дослідження. Актуальним питанням є систематизація практичних