

ИСКУССТВО УКРАИНЫ 1980-х — НАЧАЛА 1990-х От ретростилистики к «национальному полистилизму»

Постановка проблемы. В 1980-е в украинском обществе наблюдаются процессы легализации абсолютно разновекторных пластов культуры, впитавших как отечественный, так и интернациональный эстетический опыт. В художественную жизнь входят течения, долгое время находившиеся под запретом: модерн и авангард конца XIX — первой трети XX века, современное искусство, долгие годы именовавшееся «неофициальным», смешанные конфигурации различных западных направлений, а также древнеукраинское искусство, которое ранее изучалось искусствоведами и критиками весьма поверхностно и тенденциозно. Классические стили и современные художественные направления существовали синхронизировано, создавая ситуацию многослойного постмодернистского «псевдо-палимпсеста»¹.

В 1980-х — в начале 1990-х расширяется круг стратегических программ и манифестов развития национального искусства. Зачастую их авторство принадлежало объединившимся в арт-группы художникам. Предметом их исследования становятся национальная история, традиции и ментальность украинского народа, ландшафты и география. Искусство этого периода, наследуя опыт предыдущих десятилетий, обращается не к эмоциональному восприятию, а к интеллектуальному осмыслению национальных реалий.

Анализ последних исследований и публикаций. Среди украинских исследователей, наиболее плодотворно изучивших искусство периода 1980-х — начала 1990-х и соединивших в своей деятельности теорию с практикой — О. Петрова [8], А. Соловьев [12–15], Г. Склярченко [10], О. Сидор-Гибелинда [2] и др. Это десятилетие принято считать периодом расцвета искусства «новой волны», которое определило один из этапов развития новейшей истории украинского искусства. Большинство из ученых-практиков являются очевидцами и участниками арт-процессов этого плодотворного для Украины десятилетия. Их исследования изобилуют не только теоретическими обоснованиями тех или иных явлений, но и описанием реалий того времени, дискуссий, диалогов, концептуальных разногласий, художественных предпочтений, мест обитания художников, подробностями жизни арт-среды. Вместе с тем в статьях вышеназванных арт-критиков национальные аспекты творчества художников периода 1980-х — начала 1990-х исследованы недостаточно. Также в них уделено мало внимания изучению художественных течений и тенденций этого времени, что и вызвало интерес автора к этой теме.

Целью статьи является анализ национальных интенций в искусстве Украины периода 1980-х — начала 1990-х.

Изложение основного материала исследования. Процесс переоценки ценностей в украинском искусстве возник еще в 1960-х, но стал особенно интенсивным и рельефным именно в годы «перестройки», а также на этапе предшествующих ей событий.

Системный кризис, который лавинообразно нарастал в советском обществе, стал эксплицитен уже в эпоху «позднего сталинизма» и достиг своего апогея в годы правления Л. Брежнева, которые М. Горбачёв назвал «периодом застоя». Кардинальные изменения в художественно-эстетическом сознании украинской советской интеллигенции спровоцировали новые политические реалии, тесно смыкавшиеся с искусством: необратимые процессы демократизации общества, повлекшие

¹ В. Бычков считает удачным это понятие Н. Маньковской, введенное ею для обозначения русского постмодернизма, к которому относится неконформизм позднего советского периода [1, с. 295].

национальное пробуждение, а также начавшийся семилетний процесс перестройки (1985–1991 гг.).

Начиная «перестройку», руководство СССР пыталось модернизировать и улучшить существующую советскую систему, не касаясь при этом ее основ. Однако заявленные этим руководством свободы положили начало процессам, которые сразу же вышли за рамки, установленные «перестройкой». Неудачно реализованный первый этап «перестройки» — «ускорение темпов экономического развития СССР» (1985–1986 гг.) — плавно перешел во второй (1987–1988 гг.). Его лейтмотивом был тезис «больше демократии»; в сущности, речь шла о полном провале кремлевских экономических реформ и сопутствующем пробуждении общества от политической летаргии под влиянием политики гласности [11].

Художественная жизнь этого времени была отмечена тем, что её определяли не только официальные институты, — такие, как Союз художников и Министерство культуры УССР. Именно на этом этапе начинают создаваться разного рода негосударственные структуры — неформальные объединения, течения, кооперативы, — поддержанные в 1988 году Законом «О кооперации в СССР». Постепенно зарождается процесс галерейной деятельности, основателем которого по праву считается Виктор Хаматов — учредитель первого так называемого творческого кооператива «Soviart», начавшего свою деятельность в 1987 году и юридически оформившегося в 1988-м году [11].

В то время как в Москве и Ленинграде, Армении и Прибалтике активно проводились симпозиумы и устраивались пленеры «другого искусства», Украина в плане презентации поколения художников «новой волны» продолжала существовать в авангарде арьергарда. Многие из них уезжали из Украины. Так появился феномен «художников киевского вокзала», поскольку после выставки на Кузнецком мосту (1986) в Москве остались практически все украинские «гиперреалисты» [11].

Точкой отсчета кардинальных перемен становится глобальная социо-техногенная Чернобыльская катастрофа. Кризис агонизирующей тоталитарной эпохи и катастрофизм чернобыльской трагедии совпали. Чернобыль актуализировал такие смысловые парадигмы, как некомпетентность партии, терпение народа, разрушение окружающей среды [20]. Ж. Бодрийяр в своем философском труде «Иллюзия конца» отметил, что «после Чернобыля Берлинская стена больше не существовала», тем самым подтвердив глобальность мировой катастрофы [17]. Мир словно поделился на «мир до» и «мир после апокалипсиса». Именно Чернобыль обозначил кризис привычного мышления, засвидетельствовал необходимость отказа от прежнего нормативного языка искусства. Литературовед Т. Гундорова отметила, что это событие вводит украинскую реальность в контекст глобального постмодернистского мира конца XX века и полностью легитимизирует постмодернистскую ситуацию в Украине [4]. Постмодернизм с его переоценкой тоталитарных ценностей становится для Украины неизбежным.

Чернобыль, безусловно, повлиял и на ментальные «структуры» искусства, которое все больше приобретало абсурдистский контекст. Если для художественного творчества предыдущих трех десятилетий нонконформизма онтологически важным было сохранение «чувства священного» по отношению к национальной традиции, то искусство «новой волны», вошедшее в историю также под названием «трансавангардно-необарокко», шло путем «потери чувства священного» [9]. «Трансавангардно-необарокко» заключалось в сочетании двух стиливых течений, одинаково апеллирующих к традиции. Это «трансавангард», тесно смыкающийся с неоавангардом и буквально обозначающий «после авангарда» [12], и «необарокко», которое возрождало традицию большого исторического стиля, с его декоративизмом и эстетизацией формы. Таким образом, сочетание этих двух явлений в национальном формате позволило говорить об искусстве 1980-х — 1990-х как об эклектическом, которое апеллировало к национальным стереотипам, используя приемы постмодернистского художественного языка.

Следует отметить, что термин «трансавангард» впервые был введен в научный обиход известным итальянским критиком Акилле Бонита Оливой в 1979 году [21] и сразу стал брендовым и широко употребляемым в Европе. Особую популярность в Украине среди искусствоведов термин приобрел намного позже. Этому способ-



П. Гончар.
Танець, 1988

О. Рідний.
Марш ентузіастів, 1988



ствовали визиты эпатажного историка искусства в Украину, первый из которых состоялся в 1996 году. В 2011-м Акилле Бонито Олива приехал уже не просто в качестве гостя и лектора, но как сокуратор украинского павильона на Венецианской биеннале [6]. Последний на сегодняшний день визит искусствоведа состоялся в 2013-м, по приглашению Национальной академии искусств Украины, в качестве куратора выставки известного польского скульптора Кшиштофа Беднарского. В связи с частыми визитами А. Б. Оливы в Киев возрастала и популярность его концептуальных взглядов на искусство здесь, в Украине. В частности, это касается придуманного им художественного направления трансавангарда.

Соответственно, трансавангардом принято называть течение постмодернистской живописи со свойственной ей неоэкспрессионистической подачей цвета и образов, фигуративностью, использованием стилей и направлений прошлого, национального наследия, обращением к региональным художественным особенностям, включая первобытные традиции и традиции коренных народов [5]. В центре внимания этого искусства — украинское общество «на переломе» с его проблемами постколониального, посткоммунистического сознания и поиском путей национальной идентичности.

Украинский трансавангард, заключавший в себе интернациональные и национальные ценности, действительно обладал «духом необарокко» с его утратой целостности, нестабильностью и изменчивостью формы. Глубинность подобных изменений в искусстве также была продиктована ментальными трансформациями художественного сознания, которые определяли упомянутые выше процессы формообразования в творчестве.

Вопрос о том, что барокко является не только стилем определенного отрезка времени, но и интерпретационным ключом к пониманию современного искусства, постепенно стал развиваться с первой половины XX века. В 1934 году немецкий и американский историк и теоретик искусства Э. Панофский сказал, что барокко не есть концом эпохи Возрождения, а «началом четвертой эпохи, которой можно назвать «Современной» с большой буквы «С» [19].

Термин «необарокко» применительно к культуре конца XX века был употреблен в 1980-м испанским философом Хавьером Робертом де Вентосом, который писал о склонности современной культуры «не к целостному, а дробному и фрагментированному восприятию, к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации» [19]. Французский философ Омар Калабрезе также считал «барокко» лучшей концептуальной категорией для обозначения культуры конца века с ее трансгрессией поп-культуры в «высокое» искусство, осознанной привязкой к прошлому, неистовыми визуальными потоками и полиморфностью медиа [19].

Что же было характерно для искусства т. н. «трансавангардного необарокко»? Прежде всего, трансавангард нес мощный импульс наива, почерпнутого в так на-



О. Калмиков.
Единогласно, 1988

зываемом «низовом» искусстве. Характерными в этом смысле являются некоторые произведения украинской художницы В. Трубиной, к примеру «Царь-рыба» (1989) и др. Это неслучайно: ведь в смысловом плане искусство трансавангарда обращалось к «низовому» бытию с его мощным эмоциональным импульсом фатальности и ощущением брэнности жизни. Оно отображало погруженность сознания в драматическое пространство гнетущих предчувствий, что отчетливо проявилось в творчестве О. Голосия. Его творчество пронизано будничностью, натуральностью переживаний фобий.

Между уродливым и прекрасным в этом искусстве стоит знак тождества, поскольку это направление совсем не ставит перед собой задачу догматизации или осмысления этих категорий. Излишество, декоративность и эстетизацию формы в живописи украинского трансавангарда можно квалифицировать как «эксцесс» [18], то есть нарушение нормы. Нагляднее всего такой парадокс формы проявился в чрезмерности масштабов произведений. Частично «маниграндиоза» являлась возвратом к традиции форматной соореалистической картины. Но это лишь отчасти. Ведь «эпоха небарокко», по мнению О. Калабрезе, сказывалась и в проведении выставок-гигантов, телемарафонов, массовых рок-концертов, спортивных зрелищ, знаменательно возрождала пышность торжеств [18].

Искусство украинского трансавангарда сегодня можно назвать новой страницей в мировой «тератологии» (науки о чудовищах), с их образами призраков, монстров, пришельцев, мутантов. Их главным признаком стала некая аморфность формы, или же, другими словами, форма, находящаяся в стадии становления и поисков самой себя. Впоследствии эта бесформенность стала словно бы каноничной для искусства трансавангарда и определила некий прообраз национального сознания, вовлеченного в состояние неопределенности, только формирующего свой национальный менталитет. По части использования тератологической образности трансавангард заимствует опыт искусства Средневековья, барокко, романтизма, а также экспрессионизма по типу классического образа мунковского «Крика».

В эссе «Синтаксис чужака» тератолог Р. Джованноли называет эти образы фигурами-полипами, «способными надуваться, расширяться, уменьшаться, изменяться по своему желанию и в крайних, кризисных ситуациях — лопаться» [18, с. 104]. Иллюстрируют данное высказывание знаковые работы художников-трансавангардистов А. Гнилицкого «Героический канон» (1988), О. Тистола «Воссоединение» (1988), А. Ройтбурда «Блудный сын (по Рембрандту ван Рейну)», О. Голосия «Желтая комната» (1989), О. Тистола «Кондотьер» (1988), Д. Кавсана «Платоническая любовь к камням» (1989), Ю. Соломко «Отдых в дороге» (1989), С. Лыкова «Бронзовый реликварий, центральная часть триптиха» (1988), С. Паньча «Брутальная песня» (1989), В. Трубиной «Небесный хор, или из песни слов не выкинешь» (1989), А. Савадова и Г. Сенченко «Без названия» (1991) и др.



О. Голосий.
Смерть Николая Березкина, 1989

Ранее индивидуальные, поиски трансформируются в корпоративные, с их программами и художественными стратегиями. «Новая волна» украинского искусства довольно быстро эволюционировала. Возникают творческие союзы, часто антагонизирующие между собой, — «Южнорусская волна» (1980–1990-е), «Волевая грань национального постэклектизма» (1987), «Живописный заповедник» (1992), «Парижская коммуна» (1980-е) и др.

В 1987 году проявился вектор развития искусства «новой волны», определяющий художественное пространство как национальное. Появляется программа «Волевая грань национального постэклектизма» (один из вариантов названия на украинском языке — «Межа зусиль національного постеклектизму») в соавторстве О. Тистола и К. Реунова, главной идеей которой стало изучение нац-арта как «утопии прошлого» и возвращение традиции в контекст ее собственной культуры. Такой первоосновой стало «козацкое барокко» как та «волевая грань», за которой началась для украинцев национальная самоидентификация.

Это стало важной точкой отсчета в творчестве О. Тистола, К. Реунова, М. Скугаревой, Я. Быстровой, А. Харченко, попыткой создать метаисторический синтез на основе национальной традиции, соотнести фальшивые и подлинные грани — такие, как «национальное» и «советское», «аутентичное» и «стереотипное». В художественной системе наследия художников этого времени политические и советские мотивы присутствуют как дух прошлого, которые несут в себе фальшивую безобразность и сохраняются как дань прошлому, как часть разрушительной абсурдистской национальной истории. «Советский» язык и символика чаще всего представлены как архаика и несостоятельность, осуществляя программную деидеологизацию области изображения.

Уже в 2000-х у О. Тистола появятся работы («Автопортрет», 2013), апеллирующие к традиции народной картины и народной иконы, обрамленные орнаментальным узором, создающим эффект оклада. Эти работы можно считать диалогом с классиками украинского искусства — Ф. Кричевским и Т. Яблонской, а строгая форма квадрата располагает к разговору с К. Малевичем. В подобном ключе свои работы в начале XX века экспонировали представители «украинского стиля». В частности, Ф. Кричевский для оформления своих живописных произведений вырезал в народных коврах прямоугольные отверстия и вставлял туда портрет девушки в народной одежде. Таким образом, произведение становилось картиной-иконой, с орнаментальным обрамлением коврового «оклада» вокруг. К созданию стилизованных картин-икон прибегали художники Ф. Тетянич, А. Ройтбурд, А. Твердый, С. Зарва, Н. Бабак и др.

В 1980-е в русле художественного и философского синтеза искусства Византии и барокко работает шестидесятник Н. Стороженко. В нем мастер видит возвращение к сакральности национальной традиции. Свое понимание этого аспекта Н. Стороженко реализует в диалоге с творчеством Т. Шевченка и создает целый ряд ил-



В. Трубина.
Котик раненый идет,
ушко песика грызет, 1990

люстраций к его «Кобзарю». В названном цикле он выстраивает иллюзорно-беспредельное пространство, где стираются грани между земным и небесным, а сами образы приобретают утонченно-духовную интерпретацию. В иллюстрациях можно увидеть влияние испанского живописца Эль Греко, творчество которого Н. Стороженко считал эталоном художественного мышления.

На рубеже 1980-х — 1990-х украинские художники возвращаются к поискам чистой пластики, апеллируя к одному из художественных течений начала XX века — неопластицизму. Концепция этих исканий была ёмко сформулирована одним из лидеров этого направления, Т. Сильваши, как актуализация цвета и выход за пределы плоскости картины. Именно «абсолютный», идеальный цвет несет метафизическое ощущение и преодоление рамок временно-пространственного континуума [16], придавая поверхности символическую реальность ландшафтов. Поэтому художники-неопластики через абстрагированность формы цвета искали уникальность украинского природного и культурного ландшафта. Именно он становится важным инструментом самоосознания, поиска ценностных ориентиров в творчестве А. Животкова, А. Кривенко, А. Криволапа, М. Гейко, Т. Сильваши. Каждый из этих художников обладал своей собственной художественной программой, но при этом не исключал диалог с прошлым — авангардом 1910-х — 1920-х, иконой и сакральной живописью [3]. Также в работах названных художников явственен возврат к неомодерным 1960-м, — в частности, к творчеству Г. Гавриленко. Именно ему удалось найти чистую «формулу» пейзажа и посредством поисков новых пластических средств выразительности приблизиться к художественному абсолюту.

Национальную программу поисков реализуют в это время художники, имеющие в 1980-е свой узнаваемый почерк и стиль. Киевский художник-монументалист П. Гончар, сын известного скульптора и коллекционера украинских древностей И. Гончара, годами путешествовал по Украине, фотографируя народную архитектуру, быт, артефакты, то есть все те вещи, которые являются знаковыми для древней коллективной сельской культуры. Намного позже мастер символично назовет состояние, в котором находится аутентичная культура Украины, «гранью» уходящей эпохи, которую можно потерять навсегда. Художественная манера его произведений соединяет нарочитую плоскостность, «примитивизм» подачи образов, а вместе с тем — монументальный подход к построению композиции.

П. Гончар сознательно выработал свой собственный неповторимый стиль, имеющий в основе традиционную пластику «примитивного искусства». Художнику свойственно соединять несочетаемое — как, к примеру, в произведении «Танец» (1988), где огромный дегина в униформе танцует над обрывом с хрупкой девушкой в национальном костюме и веночке. Плоскостность и линейность изображения, простота подачи образов, лаконизм средств выразительности, декоративность траектории делают отсылку к украинскому примитиву и народной картине. Это, безусловно, значимая работа своего времени, в которой угадывается конфликтность

миров, но прежде всего — состояние табуированности национальной культуры.

Украинский вариант соц-арта 1980-х, который не был автохтонным для Украины явлением, был заимствован у этнической России. Это направление представляли художники, в чьих произведениях была явственной атрибутика и мотивы советской политической агитации. В отличие от российского соц-арта, с его иронией и пародией на советскую действительность, его украинский вариант отличался скорее обличающим и острополитическим характером, что свидетельствовало о реминисценциях неонконформистского искусства 1960-х. Это направление в украинском художественном процессе представлено в произведениях А. Калмыкова, В. Шевцова, В. Витера, Ю. Воеводы, Д. Фищенко, В. Шости. Классическими работами в области соц-арта можно считать «Единогласно» О. Калмыкова (1988), «Приятного аппетита, перестройка» Ю. Воеводы (1988), «Хто ж ми такі? Куди йдемо?» В. Шевцова, «Вам що, наша влада не подобається?» В. Шости, «Исторический пейзаж с позолоченным вождём» Д. Фищенко (1988). Произведения В. Шости отличались от классического варианта соц-арта в российском искусстве, поскольку были не столько ироничны, сколько болезненно критичны. Это объяснялось осознанием советской эпохи как одной из самых драматических эпох в истории Украины. Произведение украинского скульптора А. Ридного «Марш энтузиастов» (1988) благодаря декоративной полихромии цвета и «примитивизму» формы свидетельствовало о сближении национального варианта соц-арта и фолк-арта.

Интересным и нетривиальным в плане обращения к национальной семантике стало творчество Д. Стецька (Тернополь), А. Антонюка (Николаев), В. Пасивенка (Киев), Н. Степанова (Одесса), И. Марчука (Киев), В. Гондарова (Харьков). Это творчество «работало» с генетическими национальными кодами, искало глубинное значение национальной знаковой образности и символики, пытаясь проникнуть в их внутреннюю суть. Нужно сказать, что в это же время на другом, американском, континенте не символика, а семантика была объявлена учеными одним из базовых направлений научной мысли XX века.

Выводы. Резюмируя основные положения статьи, следует отметить, что закат неонконформизма был осознан в конце 1980-х, когда стал очевиден распад породившей его тоталитарной системы. В 1988 году по результатам всеукраинской, а впоследствии и всесоюзной выставки-конкурса «Мир. События. Человек» была осуществлена одна из последних в советское время крупных закупок произведений официального искусства в фонды Союза художников УРСР. Это был один из самых значимых моментов в истории развития украинского искусства — уход от соцреалистического догмата, нормативных канонов, породивший первые попытки официально разрешенных творческих экспериментов; разрушение официозных клише брежневского времени, ведущих к созданию базы новых национальных художественных платформ.

Литература

1. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
2. Вишеславський Г. А. Термінологія сучасного мистецтва : означення, неологізми, жаргонізм сучасного візуального мистецтва України [Текст] / Г. А. Вишеславський, О. В. Сидор-Гібелінда. — Париж : Майстерня книги, 2010. — 416 с.
3. Геда Е. Идеи маслом : беседы с художником Тиберием Сильваши [Электронный ресурс] : (Проект) / «Новое Время Страны». — Режим доступа : <http://nv.ua/project/idei-maslom.html/> — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
4. Гундорова Т. Український літературний постмодерн [Текст] / Т. Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 263 с.
5. Лексикон неонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века [Текст] / под ред. В. В. Бычкова. — М. : Рос. полит. энциклопедия, 2003. — 270 с.
6. Ложкина А. Акиле Бонито Олива: «Я представитель последнего поколения тотальной критики» [Электронный ресурс] : (Проект) / ARTUKRAINE / — Режим доступа: http://artukraine.com.ua/a/akile-bonito-oliva-quotya-predstavitel-poslednego-pokoleniya-totalnoy-kritikiquot/#.VX681_ntmko — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

7. Молодые о молодых [Текст] // Искусство. — 1988. — №10. — С. 1.
8. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття — початку ХХІ століття [Зб. Статей] / О. Петрова — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 400 с.: іл.
9. Померанц Г. В поисках свободы [Электронный ресурс] : (Проект) / «Континент». — 1999. — № 100. — Режим доступа: magazines.russ.ru/continent/1999/100/po18.html. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
10. Склярченко Г. На берегах : нотатки до українського мистецтва ХХ століття [Зб. статей] / Галина Склярченко. — К. : Софія, 2007. — 336 с.
11. Смирная Л. «Матч-пойнт'88»: у истоков современного украинского искусства [Текст] / Л. Смирная // Артэфакт : наукова-метадычны часопис / Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў; редакцыйны савет : В. А. Салееў (галоўны рэдактар). — Мн. : 2012. — № 1. — С. 50–62.
12. Соловьев А. Новейшая история украинского искусства. «Новая волна». Часть I. 1987–1989 [Электронный ресурс] : (Проект) / «ТОП10». — Спецпроект «POINT ZERO». — 25. 02. 2010. — Режим доступа: <http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
13. Соловьев А. Новейшая история украинского искусства. «Новая волна». Часть II. Поколение в зените. 1990-й — середина 1992 г. — [Электронный ресурс] : (Проект) / «ТОП10». — Спецпроект «POINT ZERO». — 10.03.2010. — Режим доступа: <http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
14. Соловьев А. Новая волна, часть III. Лето 1992 — лето 1994: Искушение Европой и закат Парижской коммуны [Электронный ресурс] : (Проект) / «ТОП10». — Спецпроект «POINT ZERO». — 03.2010. — Режим доступа: <http://spoononthemoon.blogspot.com/2010/03/point-zero.html>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
15. Соловьев А. «Парижская коммуна» и расцвет киевского Сохо [Электронный ресурс] : (Проект) / «Polit.UA». — 01.09.2010. — Режим доступа: polit.ua/articles/2010/09/01/parcom.html. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
16. Шапиро Е. Метафизика времени и пространства. О творчестве Тиберия Сильваши [Текст] / Е. Шапиро // День. — 2007. — № 58. — С. 6.
17. Bodrillard J. The Illusion of the End [Text] / J. Bodrillard // Translated by Chris Turner. — Stanford Univ. Press, 1994. — 45 p.
18. Calabrese O. L'etaneobarocco [Text] / O. Calabrese. — R. ; Bari : Laterza, 1987. — 315 p.
19. Europe, 1450 to 1789 : Encyclopedia of the Early Modern World (Six Vol. Set) [Text] / Jonathan Dewald. — N. Y. : Charles Scribner's Sons, 2004. — 634 p.
20. Motyl A. Dilemmas of Independence. Ukraine after Totalitarianism [Text] / A. Motyl. — N. Y. : Council of Foreign Relations Press, 1991. — P. 44.
21. Oliva A. B. Trans-avant-garde international [Text] / A. B. Oliva. — Mil., 1982. — 210 p.

Аннотация. Смирная Л. В. Искусство Украины 1980-х — начала 1990-х: от ретростилистики к «национальному полистилизму». Задача данной статьи — обозначить пути развития украинского искусства 1980-х — начала 1990-х, выявить специфику его художественного развития с учетом национально-этнических и социально-политических особенностей. В статье рассматриваются стилистические особенности искусства «новой волны», проходившие на фоне процессов переоценки ценностей украинского общества в годы «перестройки». Уделено внимание стилистическим особенностям и предпочтениям украинских художников, которые в своих исканиях опирались как на национальные традиции, так и общемировые тенденции. Рассматриваются характерные особенности искусства «трансавангардного необарокко», синтезирующего черты нового и традиционного искусств. Актуализируются отличительные черты «необарокко» как художественной категории, принципиальной для обозначения культуры конца ХХ — начала ХХІ века. Анализируются предложенные художниками программы национального формотворчества — «Волевая грань национального постэклектизма», неопластицизм «Живописного заповедника» и др. Уделено внимание неизученному в контексте украинского искусствознания направлению постмодернистской живописи — соц-арту.

Ключевые слова: искусство Украины 1980-х — начала 1990-х, «трансавангардное необарокко», «необарокко», «неопластицизм», соц-арт.

Анотація. Смирна Л. В. Мистецтво України 1980-х — початку 1990-х: від ретростилистики до «національного полістилізу».

стики до «національного полістилізму». Завдання даної статті — окреслити шляхи розвитку українського мистецтва 1980-х — початку 1990-х, виявити специфіку художнього розвитку з урахуванням національно-етнічних і соціально-політичних особливостей. У статті розглядаються стилістичні новації мистецтва «нової хвилі», що проходили на тлі процесів переорієнтації цінностей українського суспільства в роки «перебудови». Приділено увагу художнім особливостям і вподобанням українських художників, які у своїх пошуках орієнтувались як на національні традиції, так і загальносвітові тенденції. Тут розглядаються характерні особливості мистецтва «трансавангардного необароко», яке синтезувало риси нового і традиційного мистецтва. Актуалізуються характерні риси «необароко» як художньої категорії, принципової для позначення культури кінця XX — початку XXI століть. Аналізуються запропоновані художниками програми національного формотворення — «Вольова грань національного постеклектизму», неопластицизм «Живописного заповідника» та ін. Приділено увагу недослідженому в контексті українського мистецтвознавства напрямку постмодерністського живопису — соц-арту.

Ключові слова: мистецтво України 1980-х — початку 1990-х, «трансавангардне необароко», «необароко», «неопластицизм», соц-арт.

Summary. Smyrna L. Ukrainian art of 1980 — the beginning of 1990s: From retrostylistic to «national polystylizm». The aim of this article — indicate the ways of development of Ukrainian art of the 1980s — early 1990s, reveal the specifics of artistic development, taking into account national, ethnic and socio-political circumstances. The stylistic features of «new wave» art, which took place on the background of the processes reappraisal of the Ukrainian society in the years of «perestroika» are considered in this article. Paying attention to stylistic features and preferences of Ukrainian artists, who in their quest relied on national traditions and global trends. The characteristic features of the art «transavantgarde neo-baroque» synthesis features contemporary art and tradition. Actualize the distinctive features of the «neo-baroque» as artistic category to mean the culture of the end of XX — beginning of XXI centuries. Analyzes the development program of Ukrainian art — «Strong-willed plane of national posteclecticism», Neo-Plasticism of «Painting Preserve» and others. Paying attention to unexplored in the context of Ukrainian Art direction of postmodern art — Sots Art.

Key words: «transavantgardeneobaroque», «neobaroque», Neo-Plasticism, Sots Art.