

UDC 75(477)«19/20

COMBINATION OF TRADITION AND INNOVATION IN THE «SEVERE STYLE» ARTISTS' WORKS
IN THE SOUTH OF UKRAINE IN THE 60-70 YEARS OF THE TWENTIETH CENTURYGulyaeva Olga, Postgraduate student,
Odessa National Polytechnic University

The article focuses on the researches of the features of the «severe style» in the South of Ukraine in the 60-70s of the twentieth century from the perspective of interaction between tradition and innovation. The research offers an analysis of genesis of the «severe style» in the South of Ukraine appealing to the national-oriented Ukrainian tradition (boychukizm, ethnographism), to the traditions of Byzantium and the old Russian icon painting, to the artistic legacy of the artists of the Society of Independent Artists. On the example of the creative works of A. Atsmanchuk and V. Trapenko, the innovative features of the «severe style» in this region are distinguished, among them are lyricism, modernist interpretation of the urban landscape, generality of portrait images, almost complete absence of stylized thematic pattern. The author emphasizes the fact that the southern artists turned to tradition, but interpreted the images and the stories on their own balancing between respect to heritage and some irony, even a game. The active creative position of the «southern» artists regarding the world and their own heritage that was established in the 1960-1970 years, has become a feature of the southern art of this period. All stages of the artistic process, the full range of artistic achievements were attractive to the artists. The creativity of the «southern» artists of the sixties is marked by the modernistic interpretation of the urban landscape, portrait generalized images and only occasionally stylized thematic picture. An important aspect of the new style for them, as for all Ukrainian «severe» artists, became romantic perception of the present. They are distinguished by the special «nature vision», interest for the motives that transmit internal stress, and strong-willed, socially active personality.

Key words: painting, «severe style», tradition, innovation, artist.

Надійшла до редакції 3.11.2016 р.

УДК 7.01«1960/1980»(477)

«НАЦІОНАЛЬНА ФОРМА» ТА «СУЧАСНИЙ СТИЛЬ»
В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ НОНКОНФОРМІЗМІ 1960-х РОКІВ

Смирна Леся В'ячеславівна, кандидат мистецтвознавства,
с.н.с., начальник відділу міжнародних
наукових зв'язків НАМ України, м. Київ
Lm1977@ukr.net

Розглядаються особливості та динаміка взаємодії «національної форми» і «сучасного стилю» 1960-х. На прикладі творчості Т. Яблонської, В. Перевальського, М. Стороженка, С. Параджанова, І. Гончара, В. Мітченка і ін. доведено, що «національна форма» користувалася принципами композиції, кольору, стилеформальної традиції народного мистецтва. Що ж до «сучасного стилю», він розповсюджувався на царину матеріальної культури й підвищував естетичний статус усіх видів мистецтв, формував предметно-просторове середовище засобами дизайну – від організації до декорування суспільного і приватного простору через взаємозв'язок архітектури і прикладних мистецтв, де відбувся перетин досліджуваних явищ.

Ключові слова: «національна форма», «сучасний стиль», мистецтво 1960-х, нонконформізм.

Постановка проблеми. Питання національних та інтернаціональних особливостей радянського мистецтва у 1960 рр. широко дискутувалося на сторінках провідних радянських часописів «Строительство и архитектура», «Архитектура радянської України», «Образотворче мистецтво», «Искусство». З одного боку йшлося про актуалізацію правомірності існування і розвитку «національної форми» в мистецтві, а з іншого – про сучасні підходи та оновлення досить інерційних на той час мистецьких практик, пошуку рівноваги між інноваційним і традиційним, пов'язаних із пошуками т. зв. «сучасного стилю».

Аналіз досліджень та публікацій. Протягом другої пол. ХХ ст. теоретико-методологічні аспекти «національної форми» та «сучасного стилю» розроблялись у працях Г. Ломідзе [16], К. Зелінського [7], О. Бочарова [1], Ю. Суровцева [21], М. Гаїбова [2], З. Кедріна [13], Є. Зінгер [8], З. Лісса [15], Х. Хапсірокова [23], Г. Недошивіна [18], М. Кагана [11], Л. Федорович-Малицької [22], Н. Дмитрієвої [6], Ю. Герчука [4] і ін. Необхідність аналізу особливостей «національної форми» і «сучасного стилю» 1960-х спричинена насамперед необ'єктивізованістю і неповнотою аналізу цих явищ у радянський період, що досі лише пунктирно означувалися і розглядалися переважно як похідні від знаних російських моделей.

Мета статті – виявити особливості «національної форми» та «сучасного стилю» у українському мистецькому нонконформізмі 1960-х рр.

Виклад матеріалу дослідження. У словосполученні «національна форма» є, так би мовити, мігруючий акцент: або йдеться про національне, або про форму. Якщо акцент ставиться на національному, то йтиметься про світоглядну складову, якщо на формі – про композиційну, жанрову, технічну тощо. За усієї умовності вживання цього словосполучення у «науковому сенсі», слід брати до уваги розбіжність між уявленнями митця і уявленнями мистецтвознавця. Для першого поняття «національна форма» має настановчий характер, для другого – імперативно-аналітичний. Якщо згадати розрізнення Адольфа фон Гільдебрандта на «форму буття» і «форму впливу», то у понятті «національна форма» акцент на слові «форма» наголошує на формі впливу, а акцент на слові «національна» наголошує на формі буття.

Отже, розглядати національну форму з точки зору її буття і її впливу значить робити спробу вмістити у складний конгломерат мистецьких рис, явлених художнім твором, систему уявлення про добу, в яку твір з'явився. Це дозволяє відповісти і на запитання, чому він з'явився, і чому він не міг не з'явитися.

Стосовно європейських художників А. Оліва зазначав, що історія мистецтва є своєрідним резервуаром [19], звідки вони черпають із граничною розкутістю все, що потрібно і виходить суміш перетікання фігуративного в абстрактне, і навспак, матеріального в геометричне, і навспак, орнаментального у зображальне, і навспак (як в орнаментальному розписі Врубеля на хорах Володимирського собору), а саме розуміння мистецтва виражається через наполягання на географічній (регіональній, національній) ідентичності. Саме така мотивація і супроводжувала іманентно художників-шістдесятників в їх крокуванні теренами формально-логічного пошуку в царині українського мистецтва й феноменологічного – в царині української образності.

Для підтвердження цих слів звернімося до міркувань грузинського письменника К. Гамсахурдіа (1891-1975 рр.) щодо творчості Л. Гудіашвілі 1958 р: «На порозі ХХ століття перед грузинською літературою і живописом постало велике завдання: ми повинні підняти своє мистецтво до рівня універсальності. Слід зазначити, що наша література і живопис ХІХ ст. мали дещо етнографічний характер. У молодості грішив цим і Ладо Гудіашвілі...»

Мені абсолютно чуже те захоплення, якому віддавали данину такі чудові наші поети, як Григор Орбеліані і Георгій Леонідзе. Хоча треба сказати, що у зрілому віці обидва захоплено оспівували істинних героїв грузинської історії» [3; 573].

Така ж ситуація в українській культурі спостерігається стосовно ХІХ ст., тобто картина, на якій зосередився грузинський письменник, що отримав вищу освіту у провідних німецьких університетах (ступінь доктора філософії – у Берліні; спілкувався з Т. Маном, з тим, як водиться, відбув термін на Соловках і наприкінці життя став лауреатом Державної премії ГРСР ім. Ш. Руставелі й кавалером двох орденів Леніна), була одноманітною «спільною долею» у Російській імперії, яку Б. Савінков влучно назвав «тюрмою народів». Вихід із цієї історично складеної в'язниці у всіх народів, що в ній перебували, був приблизно однаковим: як Ю. Пілсудський спочатку «їхав в одному трамваї» з європейською соціал-демократією, але вийшов на зупинці «польський націоналізм», так і народи колишньої Російської імперії, рухаючись до становлення власної державності, долали шлях від самоствердження на етнографічній основі до самоствердження як рівноправної нації у родині світових націй. Відтак і форми мистецтва – як форми суспільної свідомості, – скажімо, у грузинському й українському досвіді першої чверті ХХ ст., мали спільні риси. У цих рисах слід вбачати дві складові: національна форма, що бере початок у фольклорній традиції, та наднаціональний зміст, до якого ця форма тяжіє, як вид до роду.

Власне, після майже тотального знищення українських митців у 1930-і, доби воєнно-повоєнної творчої депресії, у 1960-х відбувається наче друга хвиля інтересу до фольклорних начал національного самоосмислення. Саме тоді стає зрозумілим, що, як казав корейський поет, «й під льодом тече вода», і що це нездоланне життя підготувало у 1970-і намагання митців «підняти своє мистецтво до рівня універсальності».

Отже, відштовхуючись від схематичного впровадження окремих етнографічних артефактів у сталий формат соцреалістичної картини, українські нонконформісти 1960-х поступово прийшли до концептуалізації національного через трансгресію фольклору, його стилістики й образності. Нова візуальна мова 1960-х, шляхом впровадження й інтеграції символів правдивої автентики, а не радянського пролетарського сурогату, була побудована на сакралізації образного українського контенту.

Уже з другої пол. 1950-х почалася друга хвиля переосмислення рівня використання у візуальному мистецтві фольклору, офіційно визнаного не «пережитком провінційного архаїчно-селянського

світогляду», а самостійною складовою народної творчості [14; 177]. З метою створення нового догматичного варіанту тоталітарного мистецтва, ніби оновленого за рахунок наближення до потреб робітників і селян, у художній культурі були запропоновані нові форми пролетарської й національної естетики, утворені внаслідок їх «схрещення». Для цього під догматичні стандарти панівного соцреалізму та сталінського ампіру з середини 1950-х підвели системні рейки «колгоспного замісу» під «суворий стиль», що спрямовували вектори розвитку «правильним курсом» і коливалися разом із «лінією партії». Етнографізм, фольклоризм, неоромантизм стають елементами, завдяки яким, почасти, штучно стилізують фахове радянське мистецтво. У 1960-і народність мистецтва і народництво розумілося метафорично, через кристалізацію ідеї «селянського стилю» («фольклорного стилю»). Його проявом став пошук «національної форми», що проклала зворотній місток до традиції 1910-1920 рр., митців епохи Розстріляного відродження, українського іконопису та селянського мистецтва, зокрема народної картини.

Світоглядним орієнтиром для шістдесятників став розсакралізований і знищений радянською владою бойчукізм, що осмислював національну культуру через зв'язок з іконою та селянським мистецтвом як вищими формами мистецтва як такого (К. Малевич, О. Архипенко, В. Татлін, Ф. Кричевський). Одним із перших, хто звернувся до теоретичного осмислення складових т. зв. «національного стилю» був О. Богомазов, який у трактаті «Живопис і елементи» (1914 р.) визначив три її складові: вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами, матеріал. Динаміку ліній, площин і барв Богомазов пов'язував із ландшафтами і географією України, що додають національного колориту мистецтву. Не менш важливу роль має характер і психіка нації, її поетичне сприйняття та розуміння природи. Не останню роль у цьому ж процесі відіграв і вихід двотомної, добре ілюстрованої авторськими рисунками монографії М. Драгана «Українські дерев'яні церкви: Генеза і розвій форм» (Львів, 1937), що мала неабияке поширення в інтелігентному середовищі українських митців. М. Драган працював над текстом цієї книжки упродовж 1925-1930 рр., паралельно вивчаючи *in situ* пам'ятки дерев'яної монументальної архітектури XVII-XVIII ст. майже по всій материковій Україні.

Отже, вдруге справжній дискурс позиціонування «національної форми» актуалізувався в другій пол. 1950-х і був, як не дивно, пов'язаний із сталінською ідеологічною формулою мистецтва: «національне за формою та соціалістичне за змістом». Дослідники зійшлися на думці, що підґрунтям «національної форми» є народне мистецтво, а отже й властива вона переважно творам художників-примітивістів. Схвально ставилися до спроб середньо азійських республік творити самобутню стилістику [8], а от «вигадкування будь-якої особливої національної форми для українських художників» [18] політизувалося, вважалось проявом «українського буржуазного націоналізму».

Одним із підтверджень цього явища може служити збірник наукових праць Інституту історії і теорії архітектури Академії архітектури УРСР «Архітектурна творчість», зданий до друку за три тижні по смерті диктатора (27.03.1953), але ж усі ідеологічні настанови лишилися, зрозумілим чином, тими самими, спиралися на «геніальні праці товарища Сталіна», зокрема, «Марксизм і питання мовознавства» та «Економічні проблеми соціалізму в СРСР». Серед авторів збірника – канд. мистецтвознавства М. Цапенко («Про національну форму у радянській архітектурі»), канд. архітектури Г. Логвин («Історична спільність архітектури російського й українського народів»), М. Соколов («Народність радянської архітектури»). З часом Г. Логвин у приватній розмові з А. Пучковим (2000 р.) казав, що йому «досі соромно за ту статтю». М. Цапенко, якого пізніше було названо «вдумливим погромником», у конструктивно побудованій статті виділив чотири типи ставлення до національної форми. Перший: суто національні традиції («цей погляд досить часто знаходить своє віддзеркалення, наприклад, в архітектурній практиці Грузії та Вірменії»). Другий: синтез національних і загальносвітових (класичних, греко-римських) форм та їх пізнішої інтерпретації (ренесанс, класицизм). Третій: ті форми, що функціонально відповідають духу сучасності (будівельна техніка, конструкції, матеріали); «у громадському будівництві Донбасу можна зустріти багато різних форм, але не таких, котрі хоча б до певної міри нагадували форми українського зодчества, вироблені у минулому». Нарешті, четвертий – це коли «буржуазно-націоналістичне розуміння форм українського мистецтва й архітектури суперечить фактам об'єктивної історії української культури і живиться псевдонауковою, шовіністичною теорійкою зрадника українського народу Грушевського, котрий, фальсифікуючи українську історію, тлумачив про нібито замкнений в собі, відірваний від культури російського народу процес розвитку української культури» [24], тобто коли українське взагалі не можна було уявляти осібю, без еківоків у бік російського.

Отже, провідною настановою у розумінні «національної форми» в українському візуальному мистецтві 1960-х опинилося «цитування» знакових символів і образів т. зв. «низового», селянського, народного мистецтва. З одного боку, йшлося про можливість відкрито й неупереджено, «доки дозволяється», сказати про національні корені, з іншого, – тим самим накреслити певний напрям, в

якому спочатку можна рухатися, аби виконати вправу з самоідентифікації, а згодом – треба подолати, аби лишитися «громадянами світу». Якщо зараз така модель уявляється можливою хоча б на рівні загальної ідеї, у 1960-і вона була ідеологічно допустимою механікою перетворення «радянського мистецтва» на власне українське. Як тільки починало ввижатися, що національна форма отримувала модерні, а не етнографічні підстави, ставлення «української радянської» влади до творів такого стибу набирало політичного відтинку, і саме з ним велася ідеологічна боротьба.

Разом із тим, із «врахуванням» «типології Цапенка» слід застерегти, що як, приміром, «суворий стиль», по-суті, не є стилем у класичному розумінні, а формою повоєнної депресії, так і «національна форма» не є, по-суті, конструктом зі сталими ознаками: «Колір і форма не оформлюють нічого, а лише прагнуть виразити потаємну силу відчуттів <...> Ми бачимо, що у всіх предметних вираженнях живопису живопис форми не має, оскільки відтворена форма – не форма, а вираження живописного відчуття» [17; 78]. Цю тезу Малевича можна підкріпити посиланням на концепцію А. фон Гільдебранда [5]. Національна форма, як і будь-яка мистецька форма, надає можливість для розрізнення зорових і рухових, площинних і глибинних уявлень на рівні, з одного боку, просторового уявлення як «зчитування» сутності в зображеному явищі, з іншого боку, світоглядного уявлення про те, як суспільно-культурне явище може бути репрезентоване художником як *сутність* національного. Цю сутність митці шукали через реабілітацію загального принципу «народної картини», з'єднаної з прийомами «високого» мистецтва, до якого апелювали майстри ХІХ – початку ХХ ст.; композиційні й сюжетні схеми та образи художників згаданого періоду стають іконографічними нарративами. Архетипи і легенди, що передавалися з вуст в уста, події і герої національної історії, що репрезентувалися через радянський ідеологічний контрафакт, іконографія народної картини, яку можна було потаємно побачити лише у запасниках музеїв, мотиви дівчини-покритки (незаміжньої матері), святково-обрядові «дійства», що збереглися у традиції хіба що Західної України, поезія Шевченка, читання якої завжди ставало політичною акцією на ті чи ті роковини, мотиви українських народних пісень, що лунали переважно у не міських ландшафтах, – на цьому будувалися міфопоетичні пошуки другої хвилі пошуків «українського стилю» 1960-х, що – за усієї ідеальності, привабливості й виразності – чинили опір навколишній дійсності.

Так, Т. Яблонська (1917-2005 рр.), яка тривалий час вважалася «іконою» соцреалізму, відходить від декларативності й етнографізму («Весілля», 1963) в бік камерних, часом медитативних лаконічних рішень із складними стилістичними поєднаннями «світлокольорового еталону» закарпатської школи, сакральних основ народної творчості та досвіду європейського модернізму А. Матіса та Ф. Леже («Лебеді», «Наречена», 1966 р.). Її портрети солдатських вдів так само, як і «Мезенські вдови» В. Попкова або ж загальновідомі образи персонажів К. Кольвіц, Ф. Мазереля, П. Пікассо та інших митців, які намагалися вбачати в людстві загальнолюдське, а не знеособлене, – з одного боку, можна вважати «після-хлібною» віддушиною, з іншого, – прагненням через містерію соцреалістичного дискурсу показати його зворотній фольклорний бік, «людський, надто людський». Не можна не розуміти, що її програмний «Хліб» (1949 р.) був не лише «шедевральною стовпом» соцреалістичної доктрини в образотворчому мистецтві, але – з суспільно-культурної точки зору – давав Тетяні Нилівні, двічі лауреату Сталінської премії, упродовж її творчого життя виступати в ролі своєрідної берегині, якій дозволялися різного роду модерні відхилення від соцреалізму, і що разом із тим вона була гарантом свободи творчого пошуку у колі передовсім молодих українських митців.

Скульптор і живописець І. Гончар (1911-1993 рр.), володар однієї з унікальних колекцій української старовини, повертаючись до досвіду художників ХІХ – початку ХХ ст., у серії робіт «Українські народні типажі в місцевих національних строях другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» з документальною точністю відтворює обряди, традиції й костюми всіх регіонів України. Для цього він використав складений на основі власної колекції альбом «Україна й українці», де розміщені унікальні фото, типажі, замальовки вишивок, ткацтва, розписів, одягу, церков понад сотні сіл із різних регіонів України. Хоча форма в творчості Гончара зберігала традиційність, самий підхід до систематизації національних ознак побуту мав би стати основою для подальшого самостійного пошуку в галузі національної форми.

У творчості В. Перевальського (н. 1938 р.), за його власним переконанням, «національна форма не може бути упорядкована на усі часи, тут не може існувати жодних трафаретних рішень. Творення національної форми може сприйматися дещо штучним, декларативним заняттям. Але якщо ставити собі таке завдання, то це природно спонукає до вивчення того, що вже зроблено, і тоді – хочеш чи ні, – досвід попередників впливає на підсвідомість художника, починає нуртувати в тобі інакше, ніж би ти цього не знав, і тоді, звичайно, що відсвіт того, що не можна висловити словами – національного – обов'язково буде в мистецтві» [9]. Тобто, ідеал національного базується на зверненні до константних ідеалів нації. Структуризація формалістичних елементів у його творах відбулася шляхом пошуку

організації ритміки, площинних рішень, «силових» моментів ліній і плям, сукупність яких і є, за словами митця, «формалізмом на національній основі». Зрозуміти логіку суджень художника можна лише за допомогою з'ясування істотної відмінності українських народних «пісень про любов» від іншого фольклору. Відсутність конкретики місця і дії, тобто перебування закоханих героїв у якомусь абстрактному просторі, метафори, паралелізми, символіка, знаковість, відсутність портретних характеристик, а лише почуттєве сприйняття реальності, – усе це диктувало і засоби виразного. Відмова од етнографічних елементів, категорична площинність композиційних рішень, відсутність тональних переходів, лінеарність і підтонування площинним штрихуванням «гребінка». Ілюстрації В. Перевальського до «Українських пісень про кохання» не документалізують орнамент буквально: саме зображення перетворюється на орнаментальну форму. Необароковість форми ілюстрацій до збірника «Українські народні пісні про любов» (1968 р.) підкреслена плавністю та грайливістю лінійної ритміки, відсилає до малюнків народних майстринь – Є. Прибильскої та Г. Собачко-Шостак.

Художник книги В. Мітченко (н. 1947 р.), який у 2000-2007 рр. брав участь у розробці дизайн-концепції оформлення серії ексклюзивних видань «Духовна скарбниця Православ'я», є автором оформлення українських перекладів Р. Ролана, Дж. Г. Байрона, Л. де Камю, шеститомника В. Шекспіра, видань М. Гоголя, Лесі Українки, І. Драча, Д. Павличка та ін., звертався до використання мотивів національної барокової традиції, переосмислюючи їх на європейських кшталт. Приміром, твори П. Могилы, випущені видавництвом «Фенікс» в ошатному поліграфічному варіанті (з футляром), мають усі декоративно-графічні ознаки семантичного ореолу архітектури українського бароко у перебігу з бароковою друкованою продукцією типографії Києво-Печерської лаври. Постмодерне використання необарокових мотивів у строгій книжковій формі, виконаній з небаченою в Україні ультрасучасною якісністю технічного виконання, свідчить про поєднання творчого задуму В. Мітченка відтворити давній текст сучасними засобами та прагненням друкарні зробити це на периферії європейського ставлення до справи. Такий приклад «національної форми» може бути віднесений, так би мовити, до п'ятого типу «типології Цапенка»: метасинтез традиції, класичності, функційності й європейської ультрасучасності виконання.

У творах українських нонконформістів слід вбачати і номадизм бойчукістів, що кочував, немов скіфи степами давньої України, полотнами, фресками і мозаїками, наприклад, М. Стороженка (1928-2015 рр.). У мозаїках «Осяяні світлом» Інституту фізики АН УРСР він звернувся до українського варіанту романтизованого неовізантизму, тим самим «пошепки» впровадивши бойчукістський неовізантизм в українську мистецьку практику 1960-х. Як відомо, модерна українізована візантика знайшла втілення ще в монументальних композиціях художників початку ХХ ст. – М. Сосенка, Ю. Буцманюка [10], а також у форматі цілісної школи українського монументалізму Бойчука. Власне, в творчості Стороженка відбувається не лише повернення до принципів роботи школи монументального живопису 1920-х, а й пристосування цих принципів до часу, що не передбачав ані візантизму, ані бойчукізму.

Серед полісемантичних, часом провокаційно-експресіоністичних колажів художника та режисера С. Параджанова (1924-1990 рр.), зустрічаються пошуки з використанням насичених граней української фолк-традиції. Один із таких творів – «Кучерик сина» (1960-і), де автор звертається до дохристиянського обряду «постригу» волосся, що увійшов в традиційну українську родинну обрядовість, – не епатуючий, але інтимізований і втаємничений. Ще більшу міру інтимності й втаємниченості – у т.ч. від панівних засад радянських контролюючих органів – репрезентують програмні фільми, зняті Параджановим-режисером: «Тіні забутих предків» (1964 р.), «Київські фрески» (1965 р.) та «Колір граната» (1969 р.). Метафорична мова, що поєднує його сценарні плани 1960-х, нагадує таку саму стилістику у фільмах А. Тарковського, втім, зняті українським митцем, кінострічки Параджанова, на відміну від Тарковського, мають амбівалентність, котра, черпаючи з культурних епіцентрів національного Львівщини, Буковини, Закарпаття, виводять авторську думку у простір європейської кінематографічної традиції. Це дозволяє, до певної міри переконливо, поставити параджанівське кіно поряд із найкращими зразками італійського неореалізму, французької «нової хвилі» та російських фільмів А. Тарковського, М. Калатозова, М. Хуцієва, В. Шукшина. Вироблений у фільмах цих (та інших) майстрів іконографічний канон, в якому національне поєднувалося із загальносвітовим, був підхоплений і виконавцями головних ролей: І. Миколайчуком, Б. Ступкою, М. Гриньком, Д. Баніонісом, Ю. Ярветом, Б. Брондуковим та ін.

Характер міської культури нонконформізму та сприйняття національної форми «урбанізованим» митцем можна простежити у творах київського художника А. Сумара (1933-2006 рр.). Якщо більшість шукала національне у селянських «апокрифах», Сумар, який, окрім живопису займався дизайном іграшок, шукав свій орнамент у візуальних атрибутах міста. У пошуках власної теми він стає справжнім

прихильником життя сучасного міста, якому асфальт ближчий за ґрунт. Його живопис схожий на декоративний килим, зітканий не з пшениці, а з того, що становить «міську автентіку»: ліхтарі, балкони, вікна та кактуси на підвіконнях (улюблені «квіти» митця). Так, його картина «Тераса» сповнена цікавих персоніфікованих асоціацій: людина «планетарного масштабу», яка не уміщається на терасі, тримає в руках книгу, що символізує будинок. Ця робота як найхарактерніша для Сумара, дозволяє казати про свого роду «міський стиль» нонконформізму 1960-х.

Міський характер мистецького нонконформізму дає підстави вести розмову про свого роду «сучасний стиль», що найперше був пов'язаний з позиціонуванням сучасності як такої. Власне сучасність у мистецтві це проблема сприйняття, що залежить від суті та гостроти погляду на часі його поточні події. Вважалося, що бути сучасним художником це означає знайти правильну дистанцію і позицію, що дозволяє зрозуміти епоху і описати її точними засобами виразності.

Європейські інтелектуали ще з початку ХХ ст. намагалися пояснити природу сучасного в мистецтві, пов'язуючи її перш за все з «відмиранням» класичної художньої мови та появою на авансцені абстрактного живопису. У праці «Революція сучасного мистецтва» (1955 р.) Х. Зедльмайр визначив сучасність як категорію історичну, пов'язану з нечуваною революцією, що свого часу знайшла віддзеркалення в мистецтві. Прагнення знайти адекватну часові художню мову на Заході привело до експансії форм, матеріалів, контекстів у художню творчість, далеких від класичних структур мистецтва. Діалектика революційних пошуків інновацій на Заході починається вже з появою адекватної альтернативи модернізму у вигляді нових художніх практик — перформенсу, хепенінгу, концептуального мистецтва та мінімалізму. Для мистецтва стає характерним таке позиціонування сучасності, що позначене потребою виходу за межі картинного простору та залученні у свою орбіту безлічі маргінальних для традиційного мистецтва феноменів, що раніше зовсім не ідентифікувалися з мистецтвом як таким.

Якщо на Заході мистецтво активно й радикально поривало із традиціями, з історичними нормами й правилами, – в Україні проблема «сучасного стилю» була пов'язана не лише з інноваційністю, але з інерційністю художніх практик. Критичні умонастрої 1960-х врешті вилились в культурну стратегію, що поставила наріжно проблему балансу між функціональною і функціоналістською валентністю та національною оптикою.

Головними складовими «сучасного стилю» є, по-перше, його *сучасність*, що розумілась як конструктивність, та динаміка (рух) форм. Другою образно-пластичною складовою була *художня форма*, що користалась з народного мистецтва, його стиліформальної традиції, принципів композиції та кольору. Нарешті, третьою, не менш важливою складовою, було не лише опанування традиційних технік (енкаустика, мозаїка, вітраж, майоліка, кераміка, гобелен, декорування соломною, емаль, різьблення), а й *удосконалення технологій*, що припускали співтворчість художника з технологіями й інженерами, а також майстрами народного мистецтва – носіями традицій.

Залишаючись у просторі традиційної картини, на противагу натуралістичній офіційній естетиці, митці протиставляють більш активну й експресивну художню мову, що почала інтегруватися в тіло традиційної радянської картини. Дискусію на тему новаторства розпочала стаття Н. Дмитрієвої «До питання про сучасний стиль у живопису» (1958 р.) [6]. Як зазначає Ю. Герчук, однією з найбільш гострих у мистецтві періоду «відлиги» була проблема пошуків стилю, що ними хотіли виправдати все більш резонуючу з соцреалізмом експресію і лаконізм художньої форми. «Саме ж поняття сучасності отримало особливу ціну в суспільстві, що почало усвідомлювати відставання від світового рівня культури, економіки, способу життя. Між тим категорія стилю мала невисокий статус в офіційній художній ідеології і до радянського мистецтва не додавалася (активно стверджений «соціалістичний реалізм» вважався «методом», а не стилем). Рисами нового стилю апологети його вважали узагальненість і активність образотворчої форми, лаконізм і експресію, гостроту контрастів» [4].

Плідним у становленні «сучасного стилю» був взаємозв'язок архітектури і прикладних мистецтв. У 1960-і митці повернулися до стилізації ресторанів під млини та мисливські будиночки, готелі декорували у народному стилі. Одним із таких цікавих досвідів було оформлення ресторанів «Вітряк» (архітектори А. Добровольський, Г. Добровольська, В. Соченко, художники В. Зарецький, А. Горська), «Курені» (архіт. А. Добровольський, худ. Л. Миронова), «Світлиця козака Вуса» (худ. М. Шкарапута), «Млин» (архітектори О. Малиновський, Л. Берлінська), «Дубки» (архітектори В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць, художники А. Гайдамака, О. Миловзорів, Л. Міщенко) та ін. Потрібно відмітити, що проектування низки сільських будівель в «українському стилі» (наприклад, у В. Сорочинцях) або земських шкіл з яскраво вираженими національними рисами (Западинцях, Бодакві, Пісках, які викликали низку запозичень в інших областях України – Черкащині, Київщині,

Миколаївщині), побутовало ще на початку ХХ ст. До цієї практики, відроджуючи традиції національної формотворчості, звернулись українські шістдесятники через майже півстоліття після завершення стилю модерну на наших теренах. Спроба шістдесятників створити національно-гармонізований образ урбаністичного середовища за допомогою звернення до традиційних рустикальних мотивів – в інтер'єрі готелів, ресторанів, кафе – опинилася недовговічною. Відбулася зміна курсу в архітектурі – від сталінського ампіру країна стрімко прийшла до хрущовського раціоналізму, а від нього, в соціальному сенсі, до суспільного індивідуалізму [20; 92]. Головним завданням того часу було будівництво масового доступного житла з невибагливим, мінімізованим комфортом. Наш повоєнний стиль був позбавлений візуального сприйняття і унікальності, саме через те пристосування мозаїк до баналізованих архітектурних форм саме по собі було онтологічно конформістським: типові будинки радянських шкіл, ресторанів, кафетеріїв, вестибюлів поліклінік і лікарень, громадських споруд нівелювали спроби пошуку шляхів синтезу мистецтв. Це було скоріше монументально-декоративне «пристосуванство», що не могло не відбитися і на якості самих монументальних творів. Панівну форму тодішньої ідеології щодо синтезу мистецтв висловив доктор архітектури В. Ясієвич: «Одна архітектура не спроможна сформулювати сучасний соціалістичний стиль. Інтер'єр кожного будинку включає крім архітектурної оболонки комплекс предметів, що повинні мати єдині стильові риси. На заводі – це верстати, в громадських і жилих спорудах – меблі, предмети побуту» [25; 126]. Загальну зрівнялівку речей, ідей, людей, їхніх приватних обставин і характерів було визнано принципом, якому – як опортуністичний – не міг не бути протиставлений зумовлений активною, громадянською позицією здорового глузду принцип дотримання унікальності серед одноманіття. Причому одноманіття було нав'язуване, а унікальність – природною. Так, українському архітектурному і художньому нонконформізму 1960-1970-х був близький так званий «муралізм» мексиканської школи у прямолінійних обрисах форм і прагненні наочною мовою захопити дух сучасної епохи. Непрожиті до кінця бойчукістами імпульси взаємозбагачення з мексиканським мистецтвом, у 1960-1970-і проросли на новому, уже підготовленому попередниками ґрунті. Там вони знайшли пафос національного героїзму і монументальний декоративізм, що на українському ґрунті були доповнені імпульсами народної творчості.

З початком 1990-х ресторани й готелі в рустикальному стилі, створені у 1960-1970-і, стрімко переформатовувались, а так звана «модернізація» архітектурного середовища скоріше нагадувала вандалізм нових власників, які руйнували базові основи національного мистецтва: ресторани і кафе зачинялися, готелі змінювали стиль оформлення інтер'єру [12]. Відбувалася певна стандартизація національного у найгірших його проявах: поняття «євроремонт» як ознаки нового сучасного стилю оздоблення інтер'єру було некритично перенесене начебто з Європи, де такого явища не існувало. Як не існувало у США в 1940-1950-х т.зв. «стиляг», що було феноменом виключно радянським, столично-московським, хибним уявленням «хлопчиків-мажорів» із забезпечених родин радянських можновладців про «західне життя». Так, у готелі «Русь» з'явилася «венетійська зала», а гобелени, виготовлені на фабриках Гуцульщини і Решетилівки, зникли безвісти. Там же було знищене керамічне панно «Київська Русь» Г. Севрук. Синхронно видозмінювався інтер'єр зали-ресторану в Будинку кіно, авторство якого належало Б. Любичу. Так само було демонтоване декоративне панно в київському кафе «Одеса». У готелі «Мир» знищені високохудожні панно з металу А. Гайдамаки, у магазині «Казка» – розпис народної художниці М. Тимченко. Крім того, у Чорнобилі були понівечені, по-варварському розідрані на шматки гобелени І. та М. Литовченків; там же на фасаді культурного центру знищено розписи названих художників. Поступово багато архітектурних об'єктів, оформлених в дусі національної стилістики, були втрачені. Дивно сказати, але книжка Н. Гассанової «Текстиль у дизайні інтер'єру», видана 1987 р., опинилася мартирологом текстилю, що оздоблював інтер'єр громадських будівель 1960-1980-х: його можна зараз побачити лише в цьому виданні.

Висновки. Отже, національна форма, як і будь-яка мистецька форма, надає можливість, з одного боку, просторового уявлення як «зчитування» сутності в зображеному явищі, з іншого боку, світоглядного уявлення про те, як суспільно-культурне явище може бути репрезентоване художником як *сутність* національного. Цю сутність, як було зазначено вище, митці у 1960-ті шукали через реабілітацію загального принципу «народної картини» (народної ікони), з'єднаної з прийомами «високого» мистецтва. Що ж до «сучасного стилю», він розповсюджувався на усю царину матеріальної культури та підвищував естетичний статус усіх видів мистецтв, формувал предметно-просторове середовище засобами дизайну – від організації до декорування суспільного і приватного простору через взаємозв'язок архітектури і прикладних мистецтв, де і відбувся перетин обох досліджуваних явищ.

Список використаної літератури

1. *Бочаров А. К.* К вопросу о национальной специфике искусства / Бочаров А. К. // Дружба народов. 1975. – № 1.
2. *Гаиров Н.* Социализм и национальные искусства. Некоторые особенности и закономерности развития искусств в Узбекистане / Н. Гаиров. – Ташкент : Узбекистан, 1974. – 258 с.
3. *Гамсахурдия К.* Ладо Гудияшвили / Пер. с груз. // Гамсахурдия К. Собр. соч.: В 8 т. – Тбилиси, 1981. – Т. 7/8.
4. *Герчук Ю. Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962 / Ю. Я. Герчук. – М., 2008. – С. 21-22.
5. *Гильдебранд А. фон.* Проблема формы в изобразительном искусстве. Сб. ст. / О Гансе фон Маре / Пер. с нем. – М., 1991.
6. *Дмитриева Н.* К вопросу о современном стиле в живописи / Н. Дмитриева // Творчество. – 1958. – № 6. – С. 9–10.
7. *Зелинский К.* Литература народов СССР / К. Зелинский. – М. : ГИХЛ, 1957.
8. *Зингер Е.* Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве / Е. Зингер. – М. : Искусство, 1962. – 117 с.
9. *Интерв'ю автора з В. Перевальським, 2015 р.* // Приватний архів автора.
10. *Історія українського мистецтва: У 5-и т.* / НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – С. 65-67.
11. *Каган М. С.* К вопросу о национальной своеобразии искусства / М. С. Каган // Вопросы философии. – 1958. – № 1. – С. 36-49.
12. *Каракис И. И.* Интерьеры общественных зданий Украины / И. И. Каракис. – К. : ЗНИИЭП. – К., 1975.
13. *Кедрина З.* Литературно-критические статьи / З. Кедрина. – М. : Сов. писатель, 1956. – 317 с.
14. *Костина А. В.* Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования / А. В. Костина. – М., 2009.
15. *Лисса З.* О сущности национального стиля / З. Лисса // Вопросы эстетики. – Вып. 6. – М., 1964. – С. 26-41.
16. *Ломидзе Г.* О социалистическом содержании и национальной форме литературы народов СССР / Г. О. Ломидзе. – М. : Знание, 1952. – 32 с.; *Ломидзе Г.* Единство и многообразие. – М. : Сов. писатель, 1957. – 291 с.
17. *Малевич К. С.* Форма, цвет и ощущение / К. С. Малевич // Малевич К. С. Чёрный квадрат: Манифесты. Декларации. Статьи. – СПб., 2014. – С. 77–78.
18. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства / Г. Недошивин. – М. : Искусство, 1953. – 340 с.; Недошивин Г. Роль национальных традиций в развитии социалистического искусства / Г. Недошивин // Искусство. – 1971. – № 2. – С. 6-15.
19. *Олива А. Б.* Искусство на исходе Второго тысячелетия / А. Б. Олива / Пер. с ит. – М., 2003.
20. *Пучков А. О.* Стилеспадкоекність радянської архітектури (1920-початок 1990-х): Спроба побудови соціальної матриці / А. О. Пучков // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ПСМ АМУ. – К., 2006. – Кн. 2.
21. *Суровцев Ю.* Национальное своеобразие искусства и национальный характер (методологические заметки) / Ю. Суровцев // Интернациональное и национальное в литературах Востока. – М. : Наука, 1972. – С. 25-50.
22. *Федорович-Малицька Л.* Проблема національного в мистецтві / Л. Федорович-Малицька // Нові дні (Львів). – 1943. – Ч. 3. – С.2-5.
23. *Хапсироков Х.* Жизнь и литература / Х. Хапсироков : Сб. ст. – М. : Олма-Пресс, 2002. – 302 с.
24. *Цапенко М. П.* О национальной форме в советской архитектуре / М. П. Цапенко // Архитектурное творчество: Сб. / Под ред. М. П. Цапенко; Аккад. архитектуры УССР. – К., 1953. – С. 36-37, 41.
25. *Ясієвич В. Є.* Про стиль і моду (архітектура, меблі, одяг) / В. Є. Ясієвич. – К., 1968.

References

1. *Bocharov A. K.* K voprosu o natsyonalnoi spetsyfyke yskusstva / Bocharov A. K. // Druzhba narodov. 1975. – № 1.
2. *Haybov N.* Sotsyalyzm y natsyonalnye yskusstva. Nekotorye osobennosty y zakonomernosty razvytyia yskusstv v Uzbekystane / N. Haybov. – Tashkent : Uzbekystan, 1974. – 258 s.
3. *Hamsakhurdyia K.* Lado Hudyashvyly / Per. s hruz. // Hamsakhurdyia K. Sobr. soch.: V 8 t. – Tbylysy, 1981. – T. 7/8.
4. *Herchuk Yu. Ya.* «Krovoyzlyianye v MOSKh», yly Khrushchëv v Manezhe 1 dekabria 1962 / Yu. Ya. Herchuk. – M., 2008. – S. 21-22.
5. *Hyldebrand A. fon.* Problema formy v yzobrazytelnom yskusstve. Sb. st. / O Hanse fon Mare / Per. s nem. – M., 1991.
6. *Dmytryeva N.* K voprosu o sovremennom style v zhyvopysy / N. Dmytryeva // Tvorchestvo. – 1958. – № 6. – S. 9–10.
7. *Zelynskiy K.* Lyteratura narodov SSSR / K. Zelynskiy. – M. : NYKhL, 1957.
8. *Zynher E.* Sotsyalystycheskiy ynternatsyonalizm y problema natsyonalnoi formy v sovremennom yskusstve / E. Zynher. – M. : Yskusstvo, 1962. – 117 s.

9. *Interviu avtora z V. Pereval'skym*, 2015 r. // Pryvatnyi arkhiv avtora.
10. *Istoriia ukrainskoho mystetstva*: U 5-y t. / NAN Ukrainy. IMFE im. M. Ryl'skoho; holov. red. H. Skrypnyk, nauk. red. T. Kara-Vasylieva. – K., 2007. – T. 5 : Mystetstvo XX stolittia. – S. 65-67.
11. *Kahan M. S.* K voprosu o natsyonalnom svoeobrazyy yskusstva / M. S. Kahan // Voprosy fylosofyy. – 1958. – №. 1. – S. 36-49.
12. *Karakys Y. Y.* Ynterery obshchestvennykh zdanyi Ukrainy / Y. Y. Karakys. – K. : ZNYYOP. – K., 1975.
13. *Kedryna Z.* Lyteraturno-krytycheskye staty / Z. Kedryna. – M. : Sov. pysatel, 1956. – 317 s.
14. *Kostyna A. V.* Teoretycheskye problemy sovremennoi kulturolohyy: Ydey, kontseptsyy, metody yssledovaniya / A. V. Kostyna. – M., 2009.
15. *Lyssa Z.* O sushchnosti natsyonalnoho stylya / Z. Lyssa // Voprosy estetyky. – Выр. 6. – M., 1964. – S. 26-41.
16. *Lomydze H.* O sotsyalystycheskom sodержanyy u natsyonalnoi forme lyteratury narodov SSSR / H. O. Lomydze. – M. : Znanye, 1952. – 32 s.; *Lomydze H.* Edynstvo y mnohoobrazye. – M. : Sov. pysatel, 1957. – 291 s.
17. *Malevych K. S.* Forma, tsvet y oshchushchenye / K. S. Malevych // Malevych K. S. Chërny kvadrat: Manyfesty. Deklaratsyy. Staty. – SPb., 2014. – S. 77–78.
18. *Nedoshyvyn H.* Ocherky teoryy yskusstva / H. Nedoshyvyn. – M. : Yskusstvo, 1953. – 340 s.; *Nedoshyvyn H.* Rol natsyonalnykh tradytsiy v razvytyy sotsyalystycheskoho yskusstva / H. Nedoshyvyn // Yskusstvo. – 1971. – № 2. – S. 6-15.
19. *Olyva A. B.* Yskusstvo na yskhode Vtoroho tysyacheletyia / A. B. Olyva / Per. s yt. – M., 2003.
20. *Puchkov A. O.* Stylespadkoiemnist radianskoï arkhitektury (1920-pochatok 1990-kh): Sproba pobudovy sotsialnoi matrytsi / A. O. Puchkov // Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy KhKh st. : U 2 kn. / IPSM AMU. – K., 2006. – Kn. 2.
21. *Surovtsev Yu.* Natsyonalnoe svoeobrazye yskusstva y natsyonalnyi kharakter (metodolohycheskye zametky) / Yu. Surovtsev // Ynternatsyonalnoe y natsyonalnoe v lyteraturakh Vostoka. – M. : Nauka, 1972. – S. 25-50.
22. *Fedorovych-Malytska L.* Problema natsionalnoho v mystetstvi / L. Fedorovych-Mylytska // Novi dni (Lviv). – 1943. – Ch. 3. – S.2-5.
23. *Khapsyrov Kh.* Zhyzn y lyteratura / Kh. Khapsyrovok : Sb. st. – M. : Olma-Press, 2002. – 302 s.
24. *Tsapenko M. P.* O natsyonalnoi forme v sovetskoï arkhitekture / M. P. Tsapenko // Arkhytekturnoe tvorchestvo: Sb. / Pod red. M. P. Tsapenko; Akkad. arkhitektury USSR. – K., 1953. – S. 36-37, 41.
25. *Yasiievych V. Ye.* Pro styl i modu (arkhitektura, mebli, odiah) / V. Ye. Yasiievych. – K., 1968.

«НАЦИОНАЛЬНАЯ ФОРМА» И «СОВРЕМЕННЫЙ СТИЛЬ» В УКРАИНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ НОНКОНФОРМИЗМЕ 1960-Х ГОДОВ

Смирная Леся Вячеславовна, кандидат искусствоведения,
с.н.с., начальник отдела международных
научных связей НАИ Украины, г. Киев

Рассматриваются особенности и динамика взаимодействия «национальной формы» и «современного стиля» 1960-х. На примере творчества Т. Яблонской, В. Перевальского, М. Стороженка, С. Параджанова, И. Гончара, В. Митченка доказано, что «национальная форма» пользовалась принципами композиции, цвета, стилиформальной традиции народного искусства. Касательно «современного стиля», он распространялся на сферу материальной культуры и повышал эстетический статус всех видов искусств, формировал предметно-пространственную среду средствами дизайна – от организации к декорированию общественного и частного пространства через взаимосвязь архитектуры и прикладных искусств, где и произошло пересечение исследуемых явлений.

Ключевые слова: «национальная форма», «современный стиль», искусство 1960-х, нонконформизм.

«NATIONAL FORM» AND «MODERN STYLE» IN THE UKRAINIAN ARTISTIC NONCONFORMISM OF 1960

Smyrna Lesia, PhD., Senior Research Fellow,
Head of International Scientific Relations Department
of National Academy of Art of Ukraine, Kyiv

The article discusses the features and dynamics of the interaction between the «national form» and «modernstyle» of 1960s. On the example of creativity of T. Yablonska, V. Pereval'sky, M. Storozhenko, S. Parajanov, I. Gonchar, V. Mitchenko etc. convincinglyproved that the «national form» used the principles of composition, color, formal traditions of folk art. Regarding the «modern style», it spread to the entire sphere of material culture and increased the aesthetic status of all kinds of arts, formed the object-spatial environment means of design – from the organization to the decoration of public and private space through the relationship of architecture and applied arts, which just happened intersection both studied phenomena.

Key words: «national form», «modern style», the art of 1960s, nonconformism.

UDC 7.01«1960/1980»(477)

**«NATIONAL FORM» AND «MODERN STYLE»
IN THE UKRAINIAN ARTISTIC NONCONFORMISM OF 1960**

Smyrna Lesia, PhD., Senior Research Fellow,
Head of International Scientific Relations Department
of National Academy of Art of Ukraine, Kyiv

The aim of this paper is to explore beyond ideological guidance the features and dynamics of the interaction between the «national form» and «modern style» of 1960 s.

Research methodology. Twenty five major publications on the subject (scientific monographs, scientific journals and newspaper articles) have been reviewed.

Results. On the example of creativity of T. Yablonska, V. Perevalsky, M. Storozhenko, S. Parajanov, I. Gonchar, V. Mitchenko etc. convincingly proved that the «national form» used the principles of composition, color, formal traditions of folk art. Regarding the «modern style», it spread to the entire sphere of material culture and increased the aesthetic status of all kinds of arts, formed the object-spatial environment means of design – from the organization to the decoration of public and private space through the relationship of architecture and applied arts, which just happened intersection both studied phenomena.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the development and dynamics of categories «national form» and «modern style» in Ukrainian art of 1960 s.

The practical significance. Ukrainian researcher may find the information contained in this article useful for developing a new research strategy of art of 1960 s .

Key words: «national form», «modern style», the art of 1960 s, nonconformism.

Надійшла до редакції 30.11.2016 р.

УДК 008:[061.23:7]/(477.83-25)КУМ«19/20»

**ЛЬВІВСЬКИЙ КЛУБ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ЯК ТРАНСЛЯТОР
НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ**

Гаврилів Ганна Мирославівна, аспірантка, Львівська
національна академія мистецтв, м. Львів
hhhannusya@yahoo.com

Розглянуто діяльність Клубу українських митців, що виник у Львові на межі 1980-1990-х рр. та виділявся національно-культурним вектором. Він відстоював ідею відновлення тяглості української національної традиції, сповідував цінності довоєнних львівських мистецьких груп *Artes* та Асоціації незалежних українських митців. Свої цілі члени товариства реалізували шляхом власної творчості та культурно-мистецьких акцій: персональних та колективних виставок, пам'ятних вечорів, мистецьких заходів, видавничих проєктів, молодіжних творчих пленерів, інших громадсько-культурних ініціатив, пропагуючи національне за змістом та формою українське мистецтво в Україні та за кордоном.

Ключові слова: клуб українських митців, мистецьке товариство, культурно-громадські акції, національний вектор, традиція.

Постановка проблеми. На перетині 1980-1990-х років у час краху тоталітарного режиму й усвідомлення культурними колами неспроможності офіційних монопольних мистецьких організацій виконувати свої функції, у культурно-мистецьких центрах України виникають незалежні мистецькі товариства як прояв потреби в децентралізації мистецького процесу. Одне з таких товариств – львівський «Клуб українських митців» – відіграло ключову роль у каталізації українського мистецького процесу з увагою до національної традиції.

Останні дослідження і публікації. Висвітленню діяльності КУМу значну увагу приділили мистецтвознавці Р. Яців та О. Сидор. Хроніки товариства представлені в більш ранніх виданнях журналу Клубу українських митців «Мистецькі студії: історія, теорія, практика української та світової художньої культури», пізніших підсумкових альбомах, присвячених роковинам діяльності товариства та знаковим проєктам, на зразок шевченківських акцій і «Криворівні». Багато інформації почерпнуто з першоджерел – автор статті мала змогу взяти інтерв'ю в теперішнього президента О. Скопа.

Мета статті – комплексний збір, аналіз та систематизація наявних первинних та вторинних джерел, цілісне висвітлення творчої і культурно-громадської діяльності товариства, визначення його характерних рис, специфічного внеску у розвиток сучасного українського мистецтва.