

Ольга Котова

**МИСТЕЦЬКИЙ НОНКОНФОРМІЗМ
ОДЕСИ
В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ
1960-80-х років**



Міністерство освіти і науки України

Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського

Одеська обласна організація Національної спілки художників України

Ольга Котова

**МИСТЕЦЬКИЙ НОНКОНФОРМІЗМ
ОДЕСИ
В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ
1960-80-х років**



Живопис, графіка, монументальне мистецтво

Одеса 2021



Ольга Олександрівна КОТОВА (1973 р.н.) – художник, кандидат мистецтвознавства.
Доцент кафедри образотворчого мистецтва
Південноукраїнського національного педагогічного
університету імені К. Д. Ушинського.
Член Національної спілки художників України.
Творчо працює в царині живопису та графіки.
Автор багатьох наукових публікацій з історії та теорії
мистецтва та культури.

УДК: 7.01+7.03+008+477.74

Монографія рекомендована до друку Вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (протокол № від)

Рецензенти:

Носенко А. І., кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ ім. К. Д. Ушинського

Порожнякова Н. І., кандидат мистецтвознавства, викладач-методист вищої категорії ОХК ім. М. Б. Грекова

Котова О.О.

Мистецький нонконформізм Одеси в контексті світової культури 1960-80-х років. [монографія] / Котова О.О. текст. Типологічні ряди, дизайн; ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». – Одеса, 2021. – 250 с.: 73 іл.

Монографія присвячена дослідженню мистецького нонконформізму як явища культури на матеріалі творчості групи художників Одеси. Простежено історію розвитку нонконформізму, доповнено характеристику українського неофіційного мистецтва, виявлена специфіка «одеської школи», зроблено системний культурологічний і мистецтвознавчий аналіз жанрових, видових, композиційно-стилістичних особливостей творчості одеських нонконформістів у часовій трансформації, що освітлює ілюстративний додаток.

Оригінал-макет, ілюстрації, комп'ютерна верстка: Котова О.О.

На обкладинці: В.Стрельников. Будинок рибалки. 1970.

На титульному аркуші: Л.Ястреб. Non. 1976.

© О.О. Котова, 2021

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	3
ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦЬКИЙ НОНКОФОРМІЗМ ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 1960-80-Х РР.: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	10
1.1. Поняттєво-категоріальний апарат дослідження.....	10
1.2. Історіографія та джерельна база дослідження.....	23
1.3. Культурно-історична динаміка мистецького нонконформізму: співвідношення з модернізмом.....	36
1.4. Нонконформістський рух у світовому культурному контексті: до історії питання.....	47
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ ОДЕСИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ 60-80-Х РР. ХХ СТ.....	57
2.1. Українська культура 1960-80-х рр., основні центри мистецького нонконформізму	57
2.2. Особливості культурної ситуації в Одесі в 1960-80-і рр., передумови виникнення нонконформізму	65
2.3. Основні етапи формування мистецького нонконформізму Одеси.....	73
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ-НОНКОНФОРМІСТІВ ОДЕСИ.....	84
3.1. Мистецькі концепції та їх живописні реалізації.....	84
3.2. Композиційно-стилістична структура творів одеських митців.....	130
3.3. Жанрово-видові особливості творів нонконформістів Одеси 1960-80-х рр.	145
ВИСНОВКИ.....	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	163
ДОДАТКИ.....	189

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- ДМОМ – Державний музей образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна (Москва)
- ДРМ – Державний Російський музей (Санкт-Петербург)
- ДТГ – Державна Третьяковська галерея (Москва)
- КДБ – Комітет державної безпеки
- КПРС – Комуністична партія Радянського Союзу
- КПУ – Комуністична партія України
- КТМ – Клуб творчої молоді (Київ)
- КУМ – Клуб українських митців (Львів)
- МОКХГ – Московський об'єднаний комітет художників-графіків профспілкових працівників культури
- МСМ – Музей сучасного мистецтва (Київ)
- НСХУ – Національна спілка художників України
- ОДХУ – Одеське державне художнє училище ім. М.Б. Грекова (Одеса)
- ООМА – Одеське об'єднання музичних ансамблів
- ОХМ – Одеський художній музей
- ОХПК – Одеський художньо-промисловий комбінат
- ПДПУ – Південноукраїнський державний педагогічний університет ім.К.Д.Ушинського (Одеса)
- РГГУ – рос. Российский государственный гуманитарный университет
- СРП – Спілка радянських письменників
- ТОХ – Творче об'єднання художників (Одеса)
- ТЮРХ – рос. Товарищество южнорусских художников
- УСЕ – Універсальний словник-енциклопедія
- ЦДХ – Центральний дім художника (Москва)
- ЦСМ – Центр сучасного мистецтва (Київ, Одеса)

ВСТУП

Сучасне українське суспільство та культура як один із вимірів його буття повертаються до занедбаних у роки тоталітаризму цінностей, в ієрархії яких одне з перших місць посідає свобода. Актуальність дослідження мистецького нонконформізму 1960-80-х рр. полягає в тому, що це завдяки йому традиції свободи, інакомислення, індивідуалізму збереглися в українській культурі і стали підґрунтям для її оновлення в наші дні. Слід зауважити, що культурі, як такій, взагалі притаманні поєднання традицій та оновлення, соціалізації та індивідуалізації, консерватизму та свободи. Нонконформістське мистецтво 1960-80-х рр., що виборювало нове розуміння краси, уникло крайнощів формалістичного нігілізму і тоталітарної естетики соціалістичного реалізму. Його естетичні пошуки призвели до появи нових форм та вироблення нових засобів мистецького мислення.

Протягом останніх років зростає суспільний інтерес до вітчизняного нонконформізму, що виразилось у заснуванні музею, музейних та приватних колекцій нонконформістського мистецтва, у виданнях спогадів учасників нонконформістського руху, ґрунтовних досліджень цього культурного явища. Серед цього масиву різноманітної інформації та аналітичної літератури особливо помітною є відсутність аналізу мистецького нонконформізму одеського культурного регіону. Попри те, що окремі прояви цього непересічного культурного феномену знайшли висвітлення в численних публікаціях вітчизняних мистецтвознавців і художніх критиків (А. Ахмерова, Т. Басанець, О. Голубець, Є. Голубовський, О. Медведєва, О. Петрова, О. Савицька, Г. Скляренко, О. Тарасенко, О. Федорук й інші), ще не достатньо здійснений його теоретико-культурологічний аналіз.

Дослідження регіональної специфіки мистецького нонконформізму 1960-80-х рр. дає можливість виявити нові грані закономірностей появи та розвитку цього культурного феномену, визначити в ньому загальне та особливе, з'ясувати його місце в загальнокультурному контексті.

Звернення до дослідження мистецького нонконформізму Одеси обумовлено тим, що саме в ньому найяскравіше проявилось характерне для нонконформізму в цілому співвідношення традиційності та новаторства. Волелюбний дух Одеси здавна приваблював митців-новаторів (Салони Іздебського та «Незалежних»). Одеський мистецький нонконформізм 1960-80-х рр. мав коріння ТЮРХ та водночас був пов'язаний із західноєвропейською художньою традицією.

Порівняно з іншими містами України (Київ, Львів), де митці-нонконформісти були більш розрізненими, в Одесі виникла група художників (яку в різні часи називали «модерністи», «авангардисти», «андерграунд», «нонконформісти»), що створювала певну конкуренцію офіційній Спілці художників.

У контексті новітньої культурологічної парадигми переосмислюються підходи до явищ мистецтва, а головне, в умовах відсутності опозиції «офіційне/неофіційне мистецтво», виникає можливість більш об'єктивно проаналізувати нонконформізм як явище культури в його регіональному аспекті на засадах культурологічних ідей ХХ-ХХІ ст.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦЬКИЙ НОНКОФОРМІЗМ ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 1960-80-Х РР.: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Поняттєво-категоріальний апарат дослідження

У сучасній культурології та мистецтвознавстві розуміння терміну «нонконформізм» є неоднозначним. Зміст цього широкоживаного поняття та ставлення до цього явища варіюється в працях різних учених, що актуалізує дослідження його та пов'язаних з ним понять. Сьогодні наявною є термінологічна проблема: чи вважати синонімами, суміжними або взаємовиключними поняття «нонконформізм», «андерграунд», «неофіційне мистецтво», «інше мистецтво», «дисидентське мистецтво», «контркультура»? У мистецтвознавчому середовищі, ці терміни, головним чином, співіснують і доповнюють одне одного, але несуть у собі нюанси різних асоціацій. З поміж інших поняття «нонконформізм» є більш багатогранним, різноманітним і вживається у психології, соціології, культурології, мистецтвознавстві. Актуальним термін «нонконформізм» стає в середині ХХ ст. (у зв'язку з появою нонконформістської культури, як альтернативи офіційній) у Радянському Союзі, в русі «шістдесятників» і андерграунду, а також зі спалахом студентських революцій у США й Західній Європі.

Історія терміну «нонконформізм» сягає XVI ст. і пов'язана з реформаційними подіями в історії християнської церкви. Протягом XVI-XVII ст. в Англії була прийнята низка нормативно-правових актів з однаковою назвою «Act of uniformity» (Акт про одноманітність), якими встановлювались однакові для всієї країни церковні обряди, відмінні від католицьких обрядів [31, с. 102]. Супротивників цих новацій (а ними були католики та радикальні реформатори - пуритани) стали називати нонконформістами (інша назва «дисентери»), тобто незгодними з офіційною ідеологічною установкою.

Сучасне визначення поняття «нонконформізм» подається в УСЕ: «Нонконформізм – позиція, яка полягає в критичному ставленні до норм, обов'язкових у певній суспільній групі, надання пріоритету власному поглядові порівняно з думкою, що панує в оточенні» [250, с. 953].

Хоча термін «нонконформізм» остаточно утвердився в XVII ст., але саме це явище, як і протилежне йому – конформізм, супроводжувало людину з початку існування суспільства. Можна припустити, що конформізм виник із притаманної первісній людині схильності до стадності, й пов'язано це було з необхідністю виживання (ми поділяємо цю думку Г. Ібрагімова, але не згодні з тим, що нонконформізм виник із почуття агресії [83, с. 12]).

Одне з перших визначень конформізму належать Ч. Лантухі (1956 р.), основоположнику «теорії малих груп». Термін «конформізм» походить від латинського слова «conformis» – «подібний», «схожий», що означає пристосовництво, пасивне прийняття існуючого порядку речей, пануючих думок, відсутність власної позиції, безпринципне й некритичне слідування кожному взірцю, що володіє найбільшою силою тиску, а також тенденцію особистості змінювати свої переконання, ціннісні установки, вчинки під тиском соціальної групи, організації, засобів масової інформації, спиратися на думку більшості, авторитет, традицію тощо. Конформізм пов'язаний із засвоєнням ідеологічних стереотипів, цілеспрямованих переконань і установок, що дозволяють маніпулювати поведінкою людей. Він небезпечний тим, що перешкоджає самовираженню людини, перетворює особистість із суб'єкта в об'єкт соціальної взаємодії [279, с. 200]. Схильність до конформізму психологи називають конформністю й вважають, що ця риса в тій чи іншій мірі притаманна кожній людині. В основі конформізму лежить захисна функція, свого роду інстинкт самозбереження, засіб врятуватися від страху, пов'язаного з потенційним тиском певної групи осіб, культури, ідеології країни, в якій він живе, здатність до адаптації [245].

Ми вважаємо, що на відміну від конформізму нонконформізм був необхідною частиною розвитку індивідуально-соціальної свідомості,

індивіда та його творчого потенціалу. Про співвідношення нонконформізму й конформного суспільства писав Е. Фромм: «Люди, які здатні любити при нинішній системі зазвичай є винятком; любов є зазвичай маргінальним явищем у сьогоденному західному суспільстві. Не стільки тому, що багато професій не припускають відносин любові, скільки тому, що дух суспільства, яке зосередило свій інтерес на виробництві товарів і прагне товарів, такий, що тільки нонконформіст може успішно захищати себе від нього. Ті, хто серйозно ставиться до любові, як єдиної розумної відповіді на проблему людського існування, повинні дійти висновку про необхідність важливих і радикальних змін у нашій соціальній структурі, що любов має стати суспільним, а не винятково індивідуальним і маргінальним явищем» [256]. Таким чином, можна стверджувати, що конформізм, нонконформізм і суспільство нерозривно пов'язані між собою: без конформістів суспільство розпадеться, без нонконформістів воно втратить здатність до розвитку.

У ХХ ст. надзвичайно загострилося протистояння конформізм – нонконформізм. Ці поняття конституювалися в соціальних науках на Заході на початку ХХ ст., причому вживання термінів «conformity» і «nonconformity» створювало труднощі, тому що вони позначали явища конформності та нонконформності, які мають психологічну природу. Конформістський тип свідомості, на думку Г. Меднікової, є витвором цивілізації розуму, що відмовилась від трансцендентного, духовного [151, с. 121]. Такий тип свідомості проаналізував Б. Бертолуччі у своєму фільмі «Конформіст» (1970), показавши, що саме на ньому трималось масове поширення ідей фашизму в демократичній Європі.

Ідеологія «нових лівих» виражала світовідчуття відчуженої особистості, що віддзеркалилася в протесті проти примусу й маніпуляції собою за допомогою величезного бюрократичного апарату й техніки культурної комунікації. Їхній лідер Герберт Маркузе, зробив спостереження, що «одночасно з повною ідентифікацією індивіда з репресивним суспільством досягає вищої точки процес відчуження, що став «зовсім об'єктивним»,

оскільки суб'єкт, що відчужений, штучно возз'єднаний зі своїм відчуженим буттям» [290]. Відоме твердження М. Фуко про «смерть людини» означало відмову від певного образу людини, насадженого просвітницькими ілюзіями та надмірним антропоцентричним оптимізмом. Ці ідеї – «смерть суб'єкта» (М. Фуко), «смерть автора» (Р.Барт), «відчуження людини» стали ключовими в постмодернізмі.

Нонконформізм виступає не тільки як бунт проти суспільства, але й як своєрідний судовий процес над світом. На підтвердження цього наведемо думку сюрреалістів, що вважали свою творчість «нонконформною». У «Маніфесті сюрреалізму» Андре Бретона сказано: «Сюрреалізм, як я його розумію, проголошує про наш абсолютний нонконформізм із такою силою, що відпадає саме питання про можливість його залучення – як свідка захисту – до судового процесу над реальним світом» [34].

У культурології поняття «нонконформізм» розкривається як:

1) інакомислення, незгода з усталеною ідеологічною чи моральною доктриною держави, неприйняття пануючого порядку, загальноприйнятих думок; критичне ставлення до офіційної ідеології та суспільно–політичного ладу [29, с. 364];

2) бунтарство, прагнення до протиставлення думкам більшості й схильність до опору [259, с. 343];

3) непримиренність, несхильність до переговорів і пристосування [279, с. 271].

Найбільш яскравою ілюстрацією розуміння суті нонконформістського бунту в загальнокультурному сенсі, про що йтиметься далі, може слугувати цитата з твору Альбера Камю «Бунтар» (1951 р.). «Хто такий бунтар? Це людина, що говорить «ні». Вона заперечує, але не відрікається. Вона намагається довести, що в ній є те цінне, що необхідно захищати. Проти соціального чи іншого гноблення її індивідуальності вона висуває особливе право терпіти гніт лише до тієї межі, яку сама визначила. У ХХ ст. революція й мистецтво віддали однакову данину нігілізму, і їх дотепер поєднують

однакові протиріччя. Сучасне мистецтво, нігілістичне в своєму єстві, також мечеться між Сциллою й Харибдою формалізму й реалізму. Між цими крайнощами знаходиться справжнє мистецтво. Від бунтівника потрібно, щоб він відмовився від шаленої тяги до небуття й від примирення з тотальністю, а від художника – щоб той уникав формалістичного блазнювання, а також тоталітарної естетики реалізму. Безумовно, краса не робить революцій. Однак, настане день, в якому революція усвідомить, що краса їй необхідна. Її закон, що кидає виклик дійсності, разом із тим, визначаючи її єдність, і є законом бунту» [259, с. 223].

Нонконформізм у загальнофілософському сенсі виступає як екзистенціалізм, де загострена проблема свободи. У «Міфі про Сізіфа. Есе про абсурд» А. Камю пише: «Отже, я пред'являю до абсурдної творчості ті ж вимоги, що й до абстрактного мислення. Це бунт, воля й різноманіття <...>. Переживати своє життя, свій бунт, свою свободу якомога повніше – значить жити, і повною мірою» [228, с. 304]. Інший представник французького екзистенціалізму Ж.П. Сартр зауважує: «Екзистенціалізм і хоче показати цей зв'язок між абсолютним характером вільної дії, за допомогою якої кожна людина реалізує себе, реалізуючи в той же час визначений тип людства, – дії, зрозумілої будь-якому епосу й будь-якій людині, – і відносністю культури, що може бути наслідком такого вибору» [228, с. 337].

Поняття «нонконформізм» в мистецтвознавстві вживається у вузькому сенсі слова як умовна назва художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва й існували в рамках андерграунду в 1960-80-х рр. [148, с. 104; 214]. Нонконформізм – це створення власного бачення, мови, синтез сучасного й архаїчного усередині екзистенціальної шухляди, «екзистенціума», за словами російського художника-нонконформіста В. Янкілевського [3]. Російський культуролог О. Якимович вважає, що: «Нонконформістами були в той час насамперед ті, хто не хотів добиватися меншого чи іншого, ніж Прекрасне й Істинне в самому величному, священному, таємничому значенні, і тому відрив від реальності і від природи,

від емпіричного світу був тут найрадикальніший» [280, с. 24].

Формування нонконформістської контркультури 1960-х рр. стало реакцією культури на удаване благополуччя суспільства споживання. У «молодіжній революції 60-х рр.», на думку найбільш радикально налаштованих дослідників, стався вихід за межі ідеології, вона торкнулася рівня свідомості, глибинних людських почуттів. «Субкультура протесту», в яку вилилися молодіжні рухи 60-х рр., виявилася контркультурою, що націлена на формування нових відносин між людьми. Американський філософ Д. Белл у книзі «Наближення постіндустріального суспільства» першим інтерпретував поняття «контркультури» як «революції в стилі життя», що припускає «звільнення» від усіх соціальних залежностей, від будь-яких зобов'язань перед іншими людьми, від норм і вимог моральності, без чого неможливо нічим не обмежене «самоздійснення особистості», «неосяжна особиста воля» [286].

Якщо категорії «конформізм» та «нонконформізм» є протилежними, то категорія «андерграунд» пов'язана з останньою більш складним діалектичним зв'язком. «Андерграунд» або «андеграунд» (від англ. *underground* – підпілля, підземелля, метрополітен) – нелегальна культурна чи політична організація або рух, а також не схвалюваний чи переслідуваний офіційною владою (особливо в період застою) неортодоксальний, неангажований напрямок у культурі.

Поняття «андерграунд» виникло в США і означало «підпільну» культуру, як складову частину так званої контркультури, що протиставила себе обмеженням і умовностям культури, що панувала в буржуазному суспільстві. Термін уперше був використаний в американській кінематографії 1940-х рр. для позначення некомерційних фільмів, які створювались для домашнього перегляду режисерами-початківцями на власні кошти на вузькоформатній плівці. Згодом цим терміном стали позначати неофіційний прошарок у рок-культурі, пізніше він став збірним терміном для багатьох напрямків авангардного мистецтва [258, с. 7]. Для

андерграунду є характерними розрив із пануючою ідеологією (у СРСР – із соціалістичним реалізмом), відмова від загальноприйнятих цінностей, норм, від соціальних і художніх традицій, нерідко епатаж публіки, бунтарство. Андерграунд з'являється в другій половині ХХ ст., як правило, у країнах, де мистецтво було підпорядковане ідеології. Основним носієм андерграунду є молодь. Тому сам андерграунд можна розглядати як особливий спосіб творчого існування й самовираження. До інституційних проявів андерграунду відносять самвидав, неофіційні виставки живопису, нелегальні концерти й фестивалі [120, с. 26]. Типова тематика американського андерграунду – «сексуальна революція», наркотики як спосіб утечі від суспільства, проблеми маргінальних соціальних груп [241, с. 37].

У радянський період поняття «андерграунд» набуло іншого змісту, ставши позначенням співтовариств, що представляють неофіційне, невизнане владою мистецтво, а також літературу, музику й т.д. Мистецтво андерграунду в радянському суспільстві було «протестом проти ідеологічного й адміністративного впливу держави на художній процес і проти соцреалізму, як пануючої монополістичної й художньої системи» [279, с. 24]. Після поступового зняття обмежень на свободу художньої творчості на початку 1990-х рр. андерграунд утратив актуальність [241, с. 37].

Термін «андерграунд» щодо радянської дійсності не всі дослідники вважають вдалим. Так, Б. Гройс писав: «Культурна пам'ять зв'язує слово «андерграунд» із веселим життям нью-йоркської богеми 1960-х років: альтернативні нічні клуби, наркотики, вільна любов і поп-мистецтво, що скасовувало традиційні культурні ієрархії – усередині буржуазного благополуччя й панування формальних законів і норм» [7, с. 180]. Усе це не мало відношення до того, що було в радянському суспільстві. Головною проблемою в нас було відродити традиційне, професійне ставлення до всіх видів мистецтв у культурі, у суспільстві, яке офіційно й програмно практикувало аматорську культуру, де не потрібною була ні естетична новизна, ні мовна рефлексія. «Андерграунд» – «авангард», – на думку О.

Цветкова, – у широкому змісті, поняття, універсальне для всього західного мистецтва <...>. Своім девізом «андерграунд» додає нонконформізму – на противагу конформізму – деякого «істеблішменту» <...>. «Андерграунд» – це ультимативний конформізм» [7, с. 198]. Андерграунд вічний – як вічні новації й пошук, вважає М. Байтов. До літературного андерграунду він відносить тих авторів, творчість яких через різні причини проходить повз читаючої публіки [7, с. 178].

Поняття «нонконформізм» і «андерграунд» необхідно вирізняти, вважає С.Ковальський, президент гуманітарного фонду «Вільна культура» у Санкт-Петербурзі, що був активним учасником і організатором «квартирних» виставок у 1970-80-і рр., ініціатором і творцем Товариства експериментальних мистецтв: «У 70-і роки нас називали «неофіційними художниками» чи «нонконформістами», але не «андеграундом». У той же час на Заході поняття «нонконформізм» практично не існує, а існує поняття «андеграунд». Російський нонконформізм – це чисто соціальне, політичне явище <...>. Андеграунд, так само, як і нонконформізм, ревізійністськи протистоїть затверженому положенню речей (а стало бути, і соціуму), але ставить і вирішує насамперед художні задачі» [100]. У 1960-80-і рр. спонукальним мотивом для творчості була сила тиску на кожну особистість і те, наскільки особистість відчувала силу тиску й могла протистояти їй. Це виражалося або в деякій брутальності форми, або в прямолінійності змісту художнього твору. І саме цим характерний російський нонконформізм.

Можливий синонім «андерграунду» – «контркультура». У «Малій українській енциклопедії актуальної літератури» написано, що андеграунде «специфічний дискурс у мистецтві, котрий вважає всі легітимні (а значить, комерціалізовані) дискурси мистецтва ренегатськими, запалими у кітч. Адепти андерграунду створюють власні ієрархії цінностей, якісними знаками яких є «відвертість», «опозиційність», «щирість», «підпілля», «справжність». Андерграунд іноді вважають етичною інерцією авангарду. Дискурс андерграунду в мистецтві виник у 1950-60-і роки в рамках рок-субкультури»

[148, с. 104].

Контркультура 1960-70-х рр. заперечувала пануючі (у Європі й Америці) цінності: соціальні норми та ідеали споживацького суспільства, наживу, політичну лояльність, сексуальну стриманість, конформізм і раціоналізм. Термін «контркультура» був започаткований Г. Маркузе й Т. Росзаком у 1972 р. для позначення руху хіпі та студентських радикальних угруповань (у тому числі студентського бунту у Франції в 1968 р.). Вони побачили в молодіжному радикальному протесті проти існуючого істеблішменту виступ одного покоління проти іншого. Вчені вважали, що контркультура – породження середнього класу, а субкультура – робітничого, у той час, як інші дослідники були впевнені, що субкультура рекрутується з різних класів. Контркультура – поняття в сучасній культурології й соціології, що використовується для позначення соціокультурних установок, які суперечать фундаментальним принципам (цінностям), що панують у конкретній культурі, а також ототожнюється з молодіжною субкультурою 60-х рр., що відбиває критичне ставлення до сучасної культури й відкидає її як «культуру батьків»; різномірних за ідейно-політичною орієнтацією цінностей певних груп молоді, що протистоять офіційним цінностям («нові ліві», хіпі, бітники, контркультурний рух негрів, рух проти расизму, «цивільна оборона» й ін.). Цей протест приймає різні форми: від пасивних до екстремістських; загальнодемократичні цілі нерідко стикаються з анархізмом, «лівацьким» радикалізмом; «безкорисливий» спосіб життя пронизається культурним нігілізмом, технофобією, релігійними пошуками [120, с. 256].

«Неофіційне мистецтво» – явище суто вітчизняне, що не має аналогів навіть у співвідношенні з культурою соціалістичних країн, де художній процес являє собою єдиний, хоча й повний протиріч, багатоманітний потік, у якому мирно співіснують і авангард, і традиційна класична орієнтація, і масова, і підкреслено елітарна сфери, і цілком індивідуальні прояви, і дрібні місцеві школи. Своєрідність художнього життя в Україні, де всі консервативні тенденції виражалися чи не найбільш повно й концентровано,

призвела до різкого розподілу на дві сфери дозволеного, а значить, такого, що відповідає постулатам соціалістичного реалізму, і недозволеного, куди відміталось все, позначене рисами індивідуального пошуку. «Природно, що утворене таким чином «неофіційне», «неортодоксальне», «нонконформістське» мистецтво, – як зауважила Г. Скляренко, – було далеко не однорідним» [209, с. 11].

В образотворчому аспекті «неофіційне мистецтво» – це художні течії, позбавлені виходу до широкої публіки через заборони, що накладаються офіційною цензурою. У СРСР поділ мистецтва на «офіційне» і «неофіційне» остаточно закріпився в 1932 р. після розгону всіх художніх угруповань і початку утворення єдиної Спілки художників, поставленої під суворий ідеологічний контроль. У «підпіллі» виявилися всі напрямки, що не відповідають канонам соціалістичного реалізму: як абстракціоністські, так і більш традиційні, але не прийнятні в «ідейно-тематичному» відношенні, «напівофіційні» художні тенденції (наприклад, карнавалізм). У періоди «відлиги» і «застою» майстрам «неофіційного мистецтва» вдавалося виходити до глядача, що, звичайно, було пов'язано з труднощами, наприклад, була розігнана «бульдозерна виставка» у Москві 1974 р. [120, с. 401]. «Формалісти» і «модерністи» (за визначенням офіційних джерел) не вписувалися в концепцію «героїчного оптимізму», якого вимагала радянська влада від мистецтва [137, с. 53]. Після 1985 р., у зв'язку з перебудовою й гласністю, «неофіційне мистецтво» остаточно зайняло своє законне місце у видавничих планах, на виставках і в музеях [120, с. 401].

Для визначення неофіційного мистецтва 1960-х рр. М. Тупіцина пропонує термін «дисидентський модернізм» (Dissident modernism) [148, с. 104; 298]. Дисидент (від лат. *dissidentes* – незгодні) – в першому оригінальному значенні цього слова – християнин, який не належить до пануючої у країні конфесії. У переносному значенні – інакомислячий. Термін «дисидент» широко вживався як назва учасників руху проти тоталітарного режиму в колишніх соціалістичних країнах наприкінці 1950-х - середині 80-х

рр. У СРСР дисидентський рух був настільки різномірним, що не можна говорити про наявність єдиної ідеології або дій дисидентів. Зокрема, українські дисиденти боролися проти установки офіційної влади на «зближення націй і досягнення їх мовної єдності», «інтернаціоналізацію життя», і одночасно виступали за духовне й культурне відродження українського народу, його самобутність, традиції, мову, правдиве висвітлення історичного минулого [152, с. 245].

«Шістдесятництво» – яскравий приклад нонконформізму, явище, дивне своєю появою в непевну пору «відлиги» та стоїчним протистоянням неосталінізму та живучою енергією в пору лібералізації. Характерні риси нонконформізму пронизували усі сфери культури: музику, літературу, кінематограф, науку, філософію, театр. «60-ті роки були часом великих збурень у цілому світі, – за висловом Є. Сверстюка. – На арену виходила радикальна молодь. Вона не хотіла того світу, який створили для неї батьки. І в цьому бунті молоді є сенс, актуальний і досі» [204, с. 23]. Л. Грабовський пише: «Це роки рожевих надій, бурхливих починань, час відлиги в політичному житті й мистецтві» [104, с. 71]. В.Сильвестров розповідає: «Для мого покоління 60-ті роки були, висловлюючись метафорично, часом «відкриття Європи й Америки», що можна порівняти з відкриттями нових континентів у самім мистецтві» [104, с. 71].

Серед ознак шістдесятників Є. Сверстюк виділяє: 1) юний ідеалізм, 2) шукання правди й чесної позиції, 3) неприйняття, опір, протистояння офіційній (ідеологічній) культурі, почуття гідності, честь імені, урахування особистості [204, с. 25].

«Інше мистецтво» – це унікальний культурний феномен, де погляди художників розходилися з офіційними нормами не тільки в чисто формальних питаннях мистецтва (техніка, манера письма, тематика) – конфлікт був на рівні сприйняття й інтерпретації дійсності [134]. На початку «відлиги» майбутнє покоління радянських нонконформістів-шістдесятників одержало творчий імпульс, познайомившись із роботами сучасних західних

майстрів. У 1956 р. відбулася виставка Пікассо в ДМОМ; у 1957 – виставка робіт сучасних закордонних художників у рамках Всесвітнього фестивалю молоді й студентів у Москві; у 1958 – виставка американських абстракціоністів у виставочному комплексі в Сокольниках; у 1960 – «Живопис Великобританії 1700 – 1960» у ДМОМ; у 1961 – виставка сучасних французьких майстрів у Сокольниках тощо. Молоде покоління художників побачило «інше мистецтво, не схоже на те, що утовкмачувалося в художніх училищах», – за зауваженням Г. Сапгіра [134]. Під враженням побаченого деякі молоді художники переосмислили свій подальший шлях у мистецтві, для багатьох це був поштовх до початку творчості. Виявилось, можна робити те, що хочеш, і малювати, як бачиш. Але цей порив не знайшов розуміння у представників ідеологічної верхівки, і глядачі не мали можливості познайомитися з їх роботами, просто не підозрюючи про їхнє існування. У той же час саме в ці роки роботи майбутніх «нонконформістів» уперше потрапляють на Захід. У 1957 р. у рамках Всесвітнього фестивалю молоді й студентів у Москві проводився конкурс «Міжнародна майстерня пластичних мистецтв», на якій російський нонконформіст А. Зверєв удостоївся золотої медалі фестивалю. Деякі його роботи були вивезені в США й продані Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку.

Захід цікавився «другим радянським авангардом» із часу його появи наприкінці 1950-х рр. Крім приватних колекцій, за рубежем існують музеї неофіційного російського мистецтва. Найбільший з них створений при університеті Нью-Джерсі в США, основу якого складає колекція Нортон Таунсенда Доджа, що нараховує близько 20 тис. одиниць. Більшу частину робіт Додж таємно вивіз із СРСР, тим самим зробивши послугу неофіційному радянському мистецтву, за що й отримав прізвисько «Лоренцо Медичі радянського мистецтва» [289].

Ряд проектів щодо збереження спадщини «другого авангарду» реалізовано в Росії. У 1990-1991 рр. у ДТГ і ДРМ відбулася виставка «Інше мистецтво» ста двадцяти московських нонконформістів (велика частина

творів – із колекції Л.П. Талочкіна). У Санкт-Петербурзі знаходиться Музей нонконформістської культури [12], а в ДРМ є «відділ мистецтва новітніх течій», де експонуються лише деякі роботи митців-нонконформістів. Державна колекція сучасного мистецтва при музеї-заповіднику «Царіцино» знайшла свої експозиційні площі на виставці в ЦДХ (1999) і на сайті в Інтернеті. Розвиваючись на базі гуманітарного університету, Музейний центр РДГУ ставить перед собою завдання ввести в інформаційний обіг невідомі матеріали, ознайомити відвідувачів з унікальним художнім явищем, що ввійшло в історію під назвою «нонконформізм» [134].

Історія нонконформізму є складовою частиною історії сучасного мистецтва. «Тоталітарному режимові не бракувало уміння та досвіду діяти хитро й підступно, – зауважує український вчений О. Голубець. – Він намагався будь-що позбавити «непокірних» митців найважливішого – контакту з глядачем. Усі можливі легальні шляхи «виходу на публіку» (участь у виставках) надійно контролювалися, а тому деформоване тоталітарною ідеологією мистецьке життя ставило молодих художників перед важкою дилемою вибору. Найпринциповіше в такій ситуації було стати на шлях протесту, неофіційної творчості – відвертого «андерграунду». Але це означало шлях до практичного нонсенсу існування творчої особистості, повне відмежування її від духовного й матеріального «споживача», ізоляцію від суспільства й більшості своїх колег, а, найголовніше, – постійний психічний дискомфорт» [56, с. 169]. Специфіку перебування тогочасної непокірної молоді в мистецькому середовищі та значення її позиції для майбутнього яскраво характеризують наступні рядки: «Саме гноблення викликало до життя різноманіття шляхів відступу від системи офіційних вимог, розмах «другого мистецтва», його особливий *modus vivendi*, його неповторність як феномену вітчизняної культури. Гноблення викликало до життя його зміст, який зберіг актуальність до кінця століття. Драматичним досвідом життя молодих художників підтвердилася теза: історія сучасного мистецтва – це історія нонконформізму» [56, с. 169].

Отже, зазначене вище, дає змогу зробити висновок, що поняття «нонконформізм», «неофіційне мистецтво», «андерграунд», «інше мистецтво», «шістдесятництво», «дисидентство» є суміжними, близькими за змістом, однак несуть нюанси різних значень. Так, ми бачимо, що терміни «неофіційне мистецтво», «інше мистецтво», «нонконформістське мистецтво» іноді взаємно замінюються. Говорячи «андерграунд», маємо на увазі положення, а вимовляючи «нонконформізм», – позицію. Якщо терміни «андерграунд» і «контркультура» прийшли до нас із Заходу і ми пов'язуємо їх із західною культурою, то «неофіційне мистецтво», «дисидентство», «шістдесятництво» – явища національні, вітчизняні. Отже, поняття «нонконформізм» з усіх є більш багатограним й універсальним.

1.2. Історіографія та джерельна база дослідження

Складність та багатогранність поняття «нонконформізм» викликала необхідність міждисциплінарного підходу та звернення до різноманітних за науковими напрямками праць філософів, культурологів, мистецтвознавців, у яких нонконформізм аналізувався як суспільне явище, як течія в культурному житті, як напрямок у мистецтві.

Передусім, для цілей цього дослідження необхідно було з'ясувати соціальний зміст нонконформізму як протилежності конформізму. Авторитаризація й тоталітаризація деяких європейських країн у 1920-30-х рр. викликали інтерес західних учених до типу зв'язку індивіда з такого роду суспільством. Тоді конформізм став досліджуватися соціальними філософами в рамках теорії авторитарної чи тоталітарної особистості (вчені Франкфуртської школи Х.Арендт, Е. Канетті), а нонконформізм – пов'язуватися з бунтом проти такого суспільства. Ми поділяємо позицію екзистенціалістів (А. Камю, Ж.П.Сартра), які пов'язували нонконформізм із свободою індивіда або його бунтом проти норм (цінностей, догм) суспільства, а також позицію соціально-критичної школи дослідників (Е.

Фромма, Г. Маркузе), що розуміють нонконформізм як долю незалежних одинаків, які не бажають підкорятися диктату масової ідеології та масової культури. У дослідженні враховані також позиції радянських соціологів (У. Іванов, С. Ефіров), які давали негативні оцінки нонконформізму (що більш детально проаналізовано Г.Е. Ібрагімовим [83, с. 10-11]) [28; 256; 290].

Заслуговує особливої уваги з досліджуваної теми дисертація Г.Е. Ібрагімова «Конформизм и нонконформизм как социокультурные феномены». Автор з позиції соціолога розглянув конформізм і нонконформізм як інтегративні, взаємододаткові, а не сепаратно існуючі феномени через виділення сукупності їх ієрархічно розташованих ознак та їх функцій у соціальних системах [83].

Дотичною до проблеми нонконформізму в культурному бутті є соціально-філософська проблема елітарного та масового, що розроблена у творах М.Бердяєва (ідея особистої свободи), Д. Белла, Р. Гвардіні, М. Маклюєна, Ф. Ніцше (ідея «зверхлюдини»), Х. Ортега-і-Гассета, Е. Фромма, А. Шопенгауера, О. Шпенглера та ін. [28; 174; 256; 228; 259; 286]. В «Дегуманізації мистецтва» Х. Ортега-і-Гассет, не заперечуючи ні змістовності, ні суспільної значимості мистецтва, виступав проти натуралізму, підтримуючи, таким чином, модерністські напрямки мистецтва, протиставляв нове мистецтво масовому глядачу [174, с. 501].

В аналізі нонконформізму як явища культури дисертант також опирався на культурологічні дослідження. Першими на радянське нонконформістське мистецтво відрефлексували зарубіжні дослідники та колекціонери. Так, одну з перших робіт з цієї проблеми написали Пол Цеклоша та Ігор Мід, які у 1967 р. протягом 8 місяців перебували в Радянському Союзі, відвідали багато майстерень, зробили важливі узагальнення про зв'язок першої та другої авангардистської хвилі в СРСР. За неофіційними оцінками, які вони наводять у своїй книжці, у середині 1960-х рр. у СРСР працювало близько 1000 неофіційних митців [294, р. 143].

Грунтовним дослідженням в вирішенні означеної проблеми

нонконформізму є книга «Мистецтво наприкінці другого тисячоліття» теоретика та критика сучасного мистецтва Акілле Боніто Оліви, одного з найбільш яскравих постатей у європейському мистецтві другої половини ХХ ст. Характеризуючи ситуацію в Новій Східній Європі, він зауважує, що при наявності політики «залізної завіси» у 1950-х рр., стані холодної війни в 1960-і рр., художники, що працювали поза рамками ідеологічної ортодоксії, ще задовго до 1980-х рр. створювали саме справжнє мистецтво альтернативи й протесту, роблячи ставку на автономію творчості й на культурний опір і, затверджуючи з цією метою свій спадкоємний зв'язок із мовними моделями історичного авангарду. Вже саме ствердження автономії мистецтва означало для художників східноєвропейського авангарду відмову від прийняття контексту, в якому функціонує мова. Таким чином, ідеться не про мистецтво консенсусу, а про мистецтво заперечення й незгоди, що протиставляє позитивну утопію відсталості соціально-політичної системи, не здатної до розвитку, не здатної на діалог, не здатної піддавати перевірці власні встановлення й порядок. Саме в цьому бачило експериментальне мистецтво свій зміст і свою цінність – у здатності апробувати мовні рішення усередині замкнутого контексту, що не приймає ніяких експериментів із новими політичними моделями [174, с. 173].

Значні, хоча й неоднозначні досягнення у вивченні нонконформістських проявів у мистецтві здійснили вітчизняні культурологи. Слід зауважити, що видані до 1987 р. праці були підлеглі ідеологічному пресингу і тому не завжди давали об'єктивну оцінку нонконформізму та пов'язаним із ним явищам. Серед інших особливо плідно працювали В. Крючкова, О. Кукаркін, І. Кулікова, Л. Левчук, Л. Ліфшиць, Н. Маньковська, Л. Рейнгардт, які досліджували західний модернізм і постмодернізм [123; 124; 125; 135; 140].

Для дослідження методологічного підґрунтя стилістики митців-нонконформістів було проаналізовано сучасні праці з теорії, історії та естетики авангардизму, модернізму та постмодернізму таких вітчизняних авторів як: А.Бичко, В. Бичков, Д. Горбачов, Т. Гуменюк, Т. Гундорова, Н.

Канішина, О.Кашуба, О. Кривцун, В. Личковах, Л. Матвєєва, О. Найден, А. Оленська-Петришин, С. Павличко, Б. Певний, О. Петрова, Ю. Ричкова, Л. Сауленко, О.Тарасенко [63; 64; 65; 69; 121; 139; 147; 197; 63; 93; 95; 139; 161; 181; 201; 236].

Так, О. Тарасенко у роботі «Містерії модернізму» виявила зв'язки у стилістиці російського та українського авангарду з давньоруським та народним мистецтвом. Особливо цікавими видаються її висновки про наступність авангардизму іконописним традиціям Росії та України. Д. Горбачов ввів до наукового обігу термін «український авангард», виявив його характерні особливості, повернув до мистецтва забуті імена українських авангардистів першої третині ХХ ст. Т. Гуменюк присвятила своє дисертаційне дослідження естетиці постмодернізму як транскультурного феномену, проаналізувавши, серед інших сюжетів, зв'язок між модернізмом та постмодернізмом [234; 63; 69].

Автор спирався також на ґрунтовні дослідження теорії, історії та практики композиції в образотворчому мистецтві світових та вітчизняних вчених, мистецтвознавців, митців, кінематографістів, педагогів (М. Алпатов, Р. Арнхейм, О.Богомазов, М. Волков, І. В. Гете, С. Даніель, С. Ейзенштейн, Л. Жегін, А. Зайцев, І. Іттен, В. Кандинський, Є. Кібрік, П. Клеє, Ф. Ковальов, К.Малевич, А. Матісс, П. Пікассо, Б. Раушенбах, П. Сезанн, М. Третьяков, Б.Успенський, Р. Фальк, В.Фаворський, П. Флоренський, Є. Шорохов тощо), що дозволило визначити превалюючі ознаки об'єктивного та суб'єктивного, виявити та класифікувати композиційні прийоми, кольорові та просторові рішення у творчості художників-нонконформістів Одеси [6; 11; 43; 81; 92; 99; 143; 195; 275].

У вітчизняному мистецтвознавстві інтерес до явища неофіційної української культури відродився протягом останніх двадцяти років, що зумовлено звільненням від ідеологічних настанов радянської доби та ідеологічного пресингу. Історіографічний аналіз нонконформізму в українському образотворчому мистецтві (60-х рр. ХХ ст.) зроблено Л.

Медведевою [148].

Важливою подією стала поява каталогу «Contemporary Art From The Ukraine» – «Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису - малюнків - скульптури. Мюнхен. Лондон. Нью Йорк. Париж 1979. Каталог» [232] (трьома мовами), де Мирослава Мудрак фактично уперше ознайомила Захід із неофіційним мистецтвом України, причому, значну увагу було приділено одеській групі художників. Це було першим ґрунтовним дослідженням українського нонконформістського мистецтва.

Серед вітчизняних дослідників цього явища найпомітнішими є постаті: О.Голубець, Г. Заварова, В. Лобановський, Л. Медведєва, О.Найден, Г. Скляренко, В. Сидоренко, О. Петрова, М. Попович, О.Титаренко, О.Федорук, які сформулювали та охарактеризували проблему, висвітили творчість головних представників мистецького нонконформізму [56; 80; 141; 149; 151; 160; 210; 206; 181; 185; 243; 253].

Проблему українського неофіційного мистецтва також підіймають О.Голуб, Л. Медвідь, Є. Сверстюк, А. Степаненко та інші [55; 204; 209; 249].

Специфіка українського нонконформізму, з точки зору М. Мудрак, полягає в зосередженості на професійних завданнях. Вона пише: «Отже, в засаді було б помилково припускати, що неконформістське мистецтво в Советському Союзі охоплює колективний рух дисидентського мистецтва з політичною мотивацією й орієнтацією. На марґінесі політичних заяв велика кількість мистців цікавиться лише розвитком елементів мистецтва, де форма й зміст злютовані в чистій естетичній насолоді «l'art pour l'art» (в перекладі з французької мови звучить як «мистецтво для мистецтва») [157, с. 5].

Інакомислення українського нонконформізму було в довірливому, інтимному зверненні до людини. О. Найден, характеризуючи ситуацію в радянській Україні 1960-х рр., винаходить точне слово для характеристики творчості – тем і сюжетів митців, яки почали «інтимізуватися». Нонконформізм існував у підпіллі. Іншого мистецтва, не зарядженого пафосом оптимізму, якщо не брати до уваги андерграунду й усіх пов'язаних

із ним проблем, і не могло бути в умовах тоталітаризму, експансії офіційних форм культури [160, с. 19].

Українське неофіційне мистецтво стало предметом спеціального дослідження Г. Скляренко [248, с. 15-20]. Вона використовує термін «одеська школа» до групи нонконформістів, характеризує їх творчість, подає власну класифікацію «неофіційного мистецтва» з урахуванням праць одеських митців. Дослідниця виділяє такі напрямки «неофіційного мистецтва»: «неофольклорний» (серед його представників – одесит А. Антонюк), «модерний» (представлений, серед інших митців, одеситами: Л. Ястреб, В. Цюпка, В. Маринюк, О. Волошинов, В. Басанець, О. Стівбур, Є. Рахманін), «семантичне мистецтво», «концептуальний живопис», «експресіонізм», «неоприми́тивістський напрямок» (одесит А. Шопін), «живописний романтизм», «порубіжні явища на грані офіційних і неофіційних сфер» (одесити Ю. Єгоров, М. Степанов), «послідовники традицій модернізму», «нові дикі», «трансавангард» (одесити О. Ройтбурд, В. Рябченко, С. Ликов).

Дослідниця О.Петрова характеризує загальні тенденції розвитку українського мистецтва 60-80-х рр. ХХ ст., визначає центри художньої та інтелектуальної опозиції офіційній владі, узагальнює окремі дані щодо окремих представників українського андерграунду у культурологічному світовому контексті [180; 181; 182; 183]. О. Титаренко в дослідженні «Нефігуративного живопису» (1950-90), де мова йде про Одесу, відзначає волелюбність одеського мистецтва, характеризує творчість основних представників абстрактного живопису. Він виділяє в 1950-х – О. Соколова, в 1970-х – В. Стрельникова, Л. Ястреб, В.Маринюка, Р.Макоєва, 1980-90-х – В.Цюпка, С. Савченка, О. Стівбура, С.Юсім [243, с. 154-155]. Однак, на жаль, творчість не всіх митців-нонконформістів освітлена в тих публікаціях, що зумовлено рамками видань.

Окремі аспекти обраної теми в останні роки знайшли висвітлення в дисертаційних дослідженнях, виконаних в Російській Федерації: Т.С. Глушакова «Дружеское послание как вид художественной коммуникации в

культуре позднесоветского андерграунда 1970-80-х гг.», І.В. Купріянов «Компьютерный андерграунд в контексте становления культуры информационного общества», А.О. Сидякіна «Литературная жизнь Перми 1970-80-х гг.: история поэтического андерграунда», К.О. Шиліна «Поэтика романа В. Маканина «Андеграунд или герой нашего времени» (проблема героя)», де аналізується поняття «андерграунд», розглядається взаємозв'язок контркультури та суспільства, вплив андерграунда на сучасну культуру [53; 132; 207; 270].

Серед дисертаційних досліджень останніх десяти років, виконаних в Україні, які мають відношення до українського нонконформізму – дисертація Л. Медведєвої «Стильова еволюція творчості В.І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60-80-х років ХХ століття» [149], де з'ясовано головні тенденції розвитку й сутнісні особливості феномену «мистецького нонконформізму» в Україні, дисертації В. Сидоренка «Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (ХХ-початок ХХІ ст.)» [206] й О. Голубця «Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості)» [56], де проаналізовано «прорив шістдесятників» та появу нонконформістів в Україні, дисертація Г.Рудик «Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-і роки ХХ століття)» [196], де нефігуративний живопис України 1990-х рр. розглянуто в контексті естетико-культурної традиції абстракціонізму та філософсько-теоретичного дискурсу сучасного мистецтва.

Окремі сюжети, пов'язані з нонконформізмом в Україні, простежені в історичних дисертаційних дослідженнях О. Бажана «Опозиційний рух в Україні (друга половина 50-80-і рр. ХХ ст.)» [19], В. Барана «Україна 1950-1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи» [20] та І. Шумського «Молодіжний рух в Україні в другій половині 50-80-х рр. ХХ ст.» [276].

Загальний огляд культурного життя Одеси 60-80-х рр. ХХ ст. проаналізований в основному в історичній та краєзнавчій літературі: «Історія

Одеси» [88] й «Ми – одесити» [152], Букач В.М. «Одесса и отечественная культура» [37], фотоальбомах [169]. Музичному життю в Одесі присвячене дослідження Р. Розенберг [193], А. Горбатюк [61], дослідження театру здійснене В.В. Голотою [54], кінематографа – Г.Л. Островським [175], Н.Г. Юнгвальд-Хількевич [171], архітектури – В.І. Тимофєєнком [242].

Одними з перших, хто привернув увагу громадськості до художників-нонконформістів Одеси своїми статтями в пресі, були художні критики Є. Голубовський і Ф. Кохріхт, мистецтвознавець Т. Басанець [58; 117; 26]. Російський журналіст А. Ахмерова в статтях «Под негласным надзором. Этюды неофициальной художественной жизни Одессы 60-70 годов» [13; 14; 15; 16; 17; 18] на основі інтерв'ю з одеськими митцями зібрала цінний культурологічний і біографічний матеріал, позначила специфіку одеського неофіційного мистецтва.

Найбільш повну інформацію про одеських художників-нонконформістів можна почерпнути у збірнику «Чорний квадрат над чорним морем» [266] (матеріал Т. Басанець, Є. Голубовського, Ф. Кохріхта, М. Рашковецького, О.Савицької, О. Федорука, О. Шелестової й ін.), у статтях М. Жаркової, Т.Басанець, В. Кохріхта в «Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов» [187], а також у вступних статтях О. Федорука, Т. Басанець, М.Маричевського, Г. Міщенко й інших до книги, виданої в 2002 р. «Мистецтво Одеси в колекції Михайла Кнобеля» [153], каталозі 2008 р. «Нонконформисты Одеси. Собрание из частных коллекций Одессы и Киева» [168].

Виокремимо внесок дослідниці О. Савицької, яка сформулювала основні риси «одеської школи живопису» [198; 199; 200;]. На думку О. Савицької це поняття оформилося в кінці 1960 – на початку 70-х рр. завдяки авторитету особистості Ю. Єгорова, «чий могутній аналітичний розум сприяв створенню групи, що існувала в ті часи на засадах андерграунду» [200, с. 60]. Основні компоненти одеської школи малярства: попередники – південноруська школа, переклики з французьким малярством, живі відчуття від Одеси та

ОДХУ. Її основні риси: особливий колористичний лад, світлоносність, цілісне розуміння форми, превалювання логіки пластики над сюжетністю, міський фольклор, професіоналізм, почуття міри, ліричність, гармонійність тощо [199, с. 239-240].

Мистецтвознавець Т. Басанець, яка була куратором проекту «Одеська аномалія» в галереї «Совіарт» у Києві (2004), присвяченому митцям-нонконформістам, сформулювала та охарактеризувала проблему, визначила трансформацію нонконформізму в часі та висвітлила творчість головних представників одеського андеграунду [24; 25; 26; 27].

О. Тарасенко в книзі «Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина 20 века» (спільно з А. Тарасенко) запропонувала класифікацію митців другої половини ХХ ст. за стилістичними напрямками: майстри композиції, фольклоризм, міфологізм, колірний експресіонізм, абстракціонізм. У низці робіт О. Тарасенко здійснила глибокий мистецтвознавчий художньо–стилістичний аналіз деяких досліджуваних у цій дисертації творів (В.Басанця, Ю. Єгорова, В. Маринюка, Є.Рахманіна, С. Сичова, М.Степанова) [237; 238; 239].

Аналіз досліджень показав, що проблема мистецького нонконформізму в Одесі з позицій теорії та історії культури вивчена недостатньо. Нонконформізм як явище культури в образотворчому мистецтві Одеси у 1960-1980-х рр. досі не став предметом спеціального історико-культурного дослідження, що, серед інших причин, й обумовило звернення дисертанта до цієї теми.

Джерельна база дослідження включає два основні блоки інформаційних матеріалів. До першого відносяться безпосередньо образотворчі об'єкти, а саме – живопис, малюнки, скульптура, монументальні твори (всього переглянуто та проаналізовано близько 1000 одиниць).

До другого блоку відносяться документальні матеріали, а саме: спогади; інтерв'ю; фотоматеріали, каталоги з короткими вступними статтями, буклети виставок; матеріали преси; матеріали архівів та фондів бібліотек і музеїв

Одеси, Києва, Львова, Москви, Санкт-Петербурга (всього вивчені матеріали 10 архівних та бібліотечних фондів). Значний обсяг зазначеного архівного матеріалу вперше вводить у науковий обіг. Зокрема, найбільш повним є архів одеської наукової бібліотеки ім. М. Горького, де окрім книг, альбомів, збірок, каталогів, буклетів, зберігаються статті в пресі в алфавітному порядку по мистецьким персоналіям. У процесі роботи над темою дисертант ознайомився з матеріалами приватних архівів 30 одеських митців, художніх критиків та колекціонерів, зокрема, найбільш повними та репрезентативними для цілей дисертації стали приватні архіви Ф. Кохріхта та Є. Голубовського. Привертають особливу увагу неофіційні самвидавчі каталоги «Художники Одессы. 1980» (автор В. Сєров, упорядник В. Маринюк), що містять два випуски [264; 265]. Фотографії художників і їх творів зроблені на високому професійному рівні. У першому випуску подано інформацію про таких митців, як: О.Ануфрієв, В. Басанець, Ю. Єгоров, Р. Макоєв, В. Маринюк, Є. Рахманін, В.Рисович, О. Стовбур, В. Стрельников, С. Сичов, В. Хрущ, В. Цюпко, А.Шопін, Л. Ястреб (рис. Б.9, Б.12, Б.12.1) У другому випуску – В. Алтанець, І. Божко, Н. Гайдук, Є. Годенко, О. Дмитрієв, С.Князєв, М. Ковальський,

М.Морозов, В. Сазонов, М. Степанов, М. Ушканов, М. Черешня (рис. Б.12.2).

Автором також зібраний власний архів, до якого увійшли матеріали узятих автором інтерв'ю 25 одеських художників, мистецтвознавців та художніх критиків, а саме – інтерв'ю з В. Басанцем і Т. Басанець, І. Божком, Є.Голубовським, Ю. Єгоровим, О. Животковим, Ф. Кохріхтом, Л. Макоєвою, В. Маринюком, В. Наумцем, Ю. Пліссом, Є. Рахманіним і Т. Рахманіною, В.Рисовичем, О. Ройтбурдом, В. Садом, С. Савченком, Е. Серпіоною, Т.Сільваші, К. Степановим, О. Стовбуром, В. Стрельниковим, В. Хрущом, В.Цюпком, О. Шелестовою [105].

Цінним джерелом дослідження стали спогади діячів культури та журналістів Є. Голубовського і Ф. Кохріхта, які були безпосередніми учасниками подій неофіційної культури, а також створені ними статті та

телевізійні передачі [57; 58; 59; 60; 115; 116; 117; 119].

Вагомий шар інформації містять матеріали преси. Так, певна інформація подавалася також у публікації мистецьких журналів «Образотворче мистецтво», «АРТанія», одеській пресі, Інтернеті, де розміщались праці одеських мистецтвознавців і журналістів, художніх критиків, митців, літераторів, як: В.Басанець, Т. Басанець, І. Божко, Є. Голубовський, О. Губарь, Л. Данішевська, М. Жаркова, С. Князєв, Ф. Кохріхт, О. Савицька, Л. Сауленко, М. Рашковецький, О. Тарасенко, М. Степанов, Ю. Ярошевський [23; 26; 70; 202; 168; 191; 239; 57; 119].

У пресі України та Одеси зокрема був почерпнутий біографічний матеріал. Найбільш інформативними є статті, написані одеськими журналістами та художніми критиками, такими, як: М. Алексеєв, В. Алейников, Б. Антонов, А. Ахмерова, А. Глушак, Л. Данішевська, Д. Даревич, А. Колісниченко, Р.Кракалія, Г. Маркелова, Х. Назаркевич, О. Остапенко, М. Суховецький та інші [4; 13; 69; 70; 102; 158; 229; 230; 231].

Отже, джерельна база є різноманітною та достатньою для вивчення обраної теми та вирішення поставлених у монографії мети і завдань дослідження.

1.3. Культурно-історична динаміка нонконформізму: співвідношення з модернізмом

Актуальність осмислення динаміки нонконформізму й співвідношення його з модернізмом та окремими проявами трансавангарда у наш час пов'язана з прагненням зрозуміти ті зміни, які відбуваються в змістожиттєвих орієнтаціях людини. Питання про призначення, можливості та роль художньої творчості в духовному бутті людини продовжує дискутуватися з початку ХХ ст. до сьогодні.

Вітчизняний мистецький нонконформізм 1960-80-х рр. називають

«другим авангардом», що означає продовження культурної лінії початку ХХ ст., перерваної офіційною радянською ідеологією. Відчувши можливість свободи вираження, інстинктивно, воно звернулося до попередньої творчої спадщини, а саме – до авангарду першої половини ХХ ст. Виникла, за термінологією В.Кандинського, «подібність настрою цілого періоду», що призвело до користування форм, що служили таким само прагненням у минулому періоді в історії культури [92, с. 24; 234, с. 225].

Поняття «Авангард» (фр. *avant-garde* – передовий загін; той, що йде попереду) асоціюється з пошуком нових форм у мистецтві. До характерних і загальних рис більшості авангардних явищ відносять їхній експериментальний характер, революційно-руйнівний пафос щодо традиційних цінностей культури, різкий протест проти всього, що уявлялося їхнім творцям і учасникам ретроградним, консервативним, обивательським, буржуазним, академічним; невтримне прагнення до створення принципово нового у формах, прийомах і засобах художнього вираження; тенденції до синтезу окремих видів мистецтв. Наступність авангарду та нонконформізму проявляється, передусім, у тому, що обидва ці явища вихідним своїм чинником «завдячують» основним тенденціям у культурі, загальноприйнятим її концептам.

Якщо для авангарду було характерна демонстративна відмова від міметичного (прямого, ілюзорно-натуралістичного) зображення видимої дійсності, що утвердились в ХІХ ст., то нонконформізм (у СРСР) був реакцією на соцреалізм. На початку ХХ ст. домінував полістилізм авангардизму: фовізм, кубізм, футуризм, експресіонізм, абстракціонізм, у 1920-30-і – сюрреалізм, після другої світової війни з кінця 1940-50-х – нові плини абстрактного мистецтва (абстрактний експресіонізм), у 1960-70-х рр. – різні форми акціонізму, роботи з предметом (поп-арт), концептуальне мистецтво. Принциповою є установка авангарду на новаторство, свідома відмова від буквалізму, від предметного світу, яким його бачить око, відчуття історичного зсуву, всесвітності змін, зрушення всіх традиційних координат

життя. Одна з поширених назв твору – «Композиція». Виникнення й розвиток абстрактного мистецтва тісно пов'язано з духовними ідеями, що хвилювали розум європейців на рубежі XIX-XX ст. Захоплення метафізичними й утопічними теоріями охопило не тільки філософів, але й літераторів, музикантів, живописців. Прагнення виразити невимовне, передати відчуття єдності душі й матерії, всесвіту, космосу зажадало від художників пошуку нової, нетрадиційної образотворчої мови, повної глибокого змісту. Художник-авангардист прагне перебороти не тільки загальноприйняті стилі існуючого мистецтва й не тільки індивідуальні манери побратимів по творчості, але навіть власні досягнення й неповторність мистецького самовираження, про що свідчить, наприклад, творча еволюція К. Малевича, В. Кандинського [139, с. 219], [128, с. 11].

Авангардизм XX ст. став реакцією людської свідомості на перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаних науково-технічним прогресом, причому реакцією як позитивною, так і негативною. Беззастережно приймають НТП футуристи, конструктивісти, представники «аналітичного мистецтва», «конкретної музики» й «конкретної поезії», «кінетичного мистецтва», «концептуалізму». Різко негативну позицію стосовно прогресу займають фовісти, експресіоністи, «наївне мистецтво», сюрреалізм, екзистенціалізм, «театр абсурду» тощо.

Як відзначають автори енциклопедії «Культурологія. XX век», велика частина авангарду орієнтується на принципову непізнаваність, ірраціоналізм художньої творчості, чому активно сприяла вся строката, вируюча, духовна атмосфера першої половини XX ст., що одержала ще й апокаліптичне забарвлення в результаті кровопролитних воєн, революцій і нестримного прагнення людства до створення засобів масового знищення. Звідси активне використання прийомів алогізму, парадоксу, абсурду у творчості дадаїстів, сюрреалістів, у літературі – «потоків свідомості». Такого ж походження – «конкретна поезія» і «конкретна музика», «театр абсурду» із його твердженням безвихідності й трагізму людського існування, безглуздості

життя [128, с. 13].

У ліберальному західному суспільстві авангард став естетичною традицією. У тоталітарній же ситуації (насамперед у СРСР і гітлерівській Німеччині) авангард був оголошений антинародним (чи «дегенеративним») мистецтвом і набув статусу нонконформізму. Проте замість «кінця авангарду», його ідеї, стратегії й амбіції були відроджені, переосмислені й узяті на озброєння митцями-нонконформістами 1960-80-х рр. та радикалами 1990-х та знайшли утілення в трансавангарді [12].

Поняття й теорію «трансавангарду» висунув теоретик і критик сучасного мистецтва Акілле Боніто Оліва наприкінці 1970-х рр.: «Якщо розвиток авангарду в усіх його післявоєнних версіях і варіантах ішов еволюційним шляхом лінгвістичного дарвінізму, виходячи з досвіду попередників – представників історичного авангарду, то трансавангард, навпроти, виходить за ці предзадані рамки, дотримується номадичної установки, що припускає оборотність всіх історичних мов» [173, с. 41].

У сфері образотворчого мистецтва естетичними передумовами до виникнення нонконформістських течій стали імпресіонізм, фовізм, експресіонізм та інші прояви мистецького модернізму.

Імпресіонізм (фр. «impression» – враження) – одна з головних мистецьких течій рубежу XIX-XX ст. Зародившись у Франції наприкінці 1880-х рр., вона стало новим етапом у звільненні мистецтва від умовностей академічного класицизму й романтизму, революцією в живопису. Імпресіоністи намагалися передати своє розуміння життя, просто й неупереджено відобразити мить стрімко мінливого світу в природності, розмаїтості та багатстві його кольорів [197, с. 5].

Фовісти (фр. «fauves» – дикі) зі своїми роботами з великими плямами яскраво-контрастних кольорів і динамічною деформацією форм вважали, що картина повинна бути емоційним виразом. Образний світ експресіонізму був орієнтований на пошук духовної стабільності в межах індивідуальної свідомості, здатної протистояти тиску зовнішньої дійсності (перша світова

війна, соціальні протиріччя, політичні катаклізми) і був реакцією на «втому» від художніх канонів і позитивістської благодушності естетичних установок XIX ст. [197, с. 5].

Кубізм та футуризм, як і експресіонізм, стали продовженням досвіду П.Сезанна, що перевів видиму реальність на мову мальовничих структур, керуючись принципом геометричного аналізу (трактування форми за допомогою кулі, куба й циліндра). Кубісти «звільнили форму», увівши архітектонічний принцип її дослідження як просторової категорії. Від кубізму відбрунькувався орфізм, «орфічний кубізм» Р. Делоне, якому Г. Аполлінер дав визначення «чисте мистецтво». Футуризм (італ. «futuro» – майбутнє), народившись в Італії, вилився в напрямок в образотворчому мистецтві, літературі, музиці, театрі. У 1910 р. у газеті «Фігаро» у Парижі з'явився «Маніфест футуристичного живопису» і «Технічний маніфест» ідеолога футуризму Ф.Т. Марінетті, який стверджував, що мистецтво повинно відповідати принципам «цивілізації машин». У 1913 р. К. Карра писав: «Із погляду форми: існують звуки, шуми й запахи – увігнуті, опуклі, трикутні, еліптичні, довгасті, конічні, сферичні, спіралевидні й так далі. З погляду кольору: існують звуки, шуми й запахи – жовті, червоні, зелені, блакитні й фіолетові. Одним відчуттям відповідають інші в іншому полі сприйняття» [216, с. 251]. Згодом виникли сюрреалізм, метафізичний живопис, дадаїзм.

Сюрреальність – визначення, дане А. Бретоном, було запозичене ним у Г. Аполлінера, апологета паризького авангарду початку XX ст. Як і в психоаналізі, в образотворчому мистецтві сюрреалістів величезне значення мали образи сновидінь, фантазії, дитячі спогади. У середині 1950-х рр. у модернізмі виділився поп-арт, в основу якого покладено сполучення різних побутових предметів, уривків друкованих видань і фотографій. Художники оп-арту використовували у своїх роботах особливі калейдоскопічні ефекти, зображення реальних фігур замінювалося абстрактними формами, за допомогою кольору створювалася оптична ілюзія, що не мала стосунку до

реальної дійсності [216, с. 250].

Немаловажне значення для формування художньої мови нонконформістського мистецтва мав абстракціонізм. Теоретичне обґрунтування художньої абстракції пов'язано з іменами таких філософів, дослідників мистецтва, художників, як: Г. Бар, В. Воррінгер, К. Грінберг, Б. Гройс, В. Кандинський, Х. Ортега-і-Гассет [45; 66; 92; 174]. З точки зору Г. Рудик, у філософсько-теоретичному дискурсі абстракціонізму ключове місце посідає філософська категорія абсолютного [197, с. 9]. Німецький філософ В. Воррінгер пояснює «прагнення до абстракції» у сучасному мистецтві станом «духовного жаху простору» – «великого внутрішнього неспокою, породженого в людині феноменами навколишнього світу» [45, с. 468], який викликає в людині компенсаторну потребу у винайденні чи створенні певних регулярних, абсолютних світоглядних моделей. Ідеї В. Воррінгера, а також теософські та антропософські праці О. Блаватської й Р. Штайнера істотно вплинули на світоглядно-естетичну концепцію В. Кандинського. «Об'єктивне» як найцінніший елемент мистецтва та, водночас, його мета ототожнюється В. Кандинським зі сферою «чисто й вічно художнього», тобто властивого засобам живопису, насамперед, формі та кольору. Мистецтво, що звільнилося від зображення форм видимої дійсності, може значно глибше й повніше виразити об'єктивно існуюче Духовне. Ґрунтовної і послідовної розробки формалістична лінія в теорії абстракції набуває у працях авторитетного американського теоретика К. Грінберга, який наполягав на радикальному перенесенні пошуку «абсолютного» у художній абстракції до сфери живопису. Формулюючи свою концепцію модерністського живопису на прикладах американського абстрактного експресіонізму та постживописної абстракції 1960-х рр., К. Грінберг визнає основними принципами художнього модернізму самодостатність і «самокритичність» виду мистецтва, тобто зосередженість на дослідженні власних підстав – матеріалу, засобу, самого художнього процесу [197, с. 10].

У «Дегуманізації мистецтва» Х. Ортега-і-Гассет, погляди якого

вплинули на культуру ХХ ст., порівнює твір мистецтва із вікном, через яке видно сад, причому, більшість із пристрасстю занурюється в людську реальність, а тенденція до чистого мистецтва призводить до прогресуючого виключення «занадто людських елементів, що домінують у романтичній і натуралістичній художній продукції <...>. От чому нове мистецтво поділяє людей на два класи індивідів: тих, хто розуміє його, і тих, хто не розуміє, тобто художників і не-художників. Нове мистецтво – це мистецтво для художників» [174, с. 508].

Абстрактне мистецтво (безпредметне, нефігуративне) – напрямок у живопису ХХ ст., що відмовився від зображення форм видимої дійсності; є одним з основних напрямків авангарду. У філософському розумінні абстракція (від лат. *abstractio* – «відволікання») є однією з основних операцій мислення, це процес уявного ізолювання, «виривання» предметів, відносин, властивостей, результатом абстрагування [255, с. 5]. Щодо живопису цей термін дозволяє передати особливості художньої свідомості, спрямованої в пошуках гармонії від часткового до загального.

Серед основоположників абстрактного мистецтва – К. Малевич, В. Кандинський і П. Мондріан, тому є важливим їх розуміння сутності проблеми. К. Малевич формулює: «Творчість лише там, де в картинах є форма, яка вже не бере нічого створеного в природі, але яка впливає з мальовничих мас, не повторюючи і не змінюючи первісних форм предметів природи» [143, с. 29]. П. Мондріан стверджує, що завдання мистецтва полягає в тому, щоб звільнити всі життєві відносини від тягаря, що лежить на них унаслідок їхньої заглибленості в природні форми, очистити їх від природи й дати їм «нове формування». Відома його формула про необхідність «денатуралізації» мистецтва й життя [155, с. 95]. В. Кандинський вважав досягненням абстрактного мистецтва подолання «основної площини картини» й перехід до «незбагненого простору», в якому плавають його «найпростіші елементи» [155, с. 102]. Задача абсолютного мистецтва – у його перемозі над матерією. Майстер пише: «Художник повинен мати, що

сказати, тому що його задача – не володіння формою, а пристосування цієї форми до змісту» [92, с. 103]. З «Композицій» В. Кандинського 1910 р., – пише історик новітнього живопису П.Шмідт, – почалося те звільнення від предмету взагалі, яке відоме під різними визначеннями: конструктивізм, абстрактне, безпредметне, абсолютне, чи конкретне мистецтво. Воно базувалося на енергійному відмовленні від усякої взаємозалежності з явищем, природним зразком, мистецтвом чи мрією, з будь-якою метаморфозою, тим самим були розірвані зв'язки з попереднім живописом, аж до експресіонізму й кубізму. І починаючи з цього моменту, здається необхідним відкрити нову сторінку європейської історії мистецтва, почати новий відлік часу з нуля» [155, с. 101].

Абстрактне мистецтво розвивалося в двох основних напрямках: 1) гармонізація «безформних» колірних сполучень; 2) створення геометричних абстракцій. Перший напрямок (наприклад, ранній В. Кандинський, Ф. Купка) довів до логічного завершення пошуки фовістів і експресіоністів у плані «звільнення» кольору від форм реальної дійсності. Другий напрямок зараховує до своїх родоначальників П. Сезанна та кубістів; він характеризується створенням нових типів художнього простору шляхом сполучення всіляких геометричних форм, кольорових площин, прямих і ламаних ліній. У Росії набули розповсюдження лучизм М. Ларіонова, «безпредметництво» О. Розанової, Л. Попової, супрематизм К. Малевича. Творець «лучизму» М. Ларіонов зображував «випромінювання відбитого світла (колірний жар)» [101]. К. Малевич створював супрематизм як нову універсальну художню систему, в основі якої лежали найбільш економічні «першоелементи» – коло, квадрат, хрест. П. Філонов «вирощував» свої мальовничі симфонії, як дорогоцінні рослини, із кольорового мазка-атома [101].

У 1920-і рр., під час стрімкого розгортання всіх авангардних напрямків, абстрактне мистецтво включало у свою орбіту кубофутуристів, безпредметників, конструктивістів, супрематистів (О. Екстер і Л. Попову, О.

Родченко й В. Степанову, Г. Стенберга й М. Матюшина, Н. Суєтіна й І. Чашника). Мова нефігуративного мистецтва лежала в основі культури нової, сучасної пластичної форми, станкової, декоративно-прикладної чи монументальної, і мала всі можливості для подальшого плідного й перспективного розвитку. Внутрішні протиріччя авангардного руху, посилені твердим пресингом ідеологічного радянського офіціозу, на початку 1930-х рр. змусили його діячів шукати інші творчі шляхи. «Антинародне ідеалістичне» абстрактне мистецтво відтепер не мало права на існування», – зазначила Н. Козирєва [101].

Натомість після Другої світової війни в Америці набирала силу «школа Нью-Йорка», що сприйняла від сюрреалізму принцип «психічного автоматизму», членами якої були творці абстрактного експресіонізму Д. Поллок, М. Ротко, Б. Ньюман, А. Готтліб. Акцент у творчому акті переміщується з твору (він тепер не є метою творчості) на процес створення картини («живопис-дія»), що стає самоціллю. Улітку 1959 р. їх твори побачили молоді художники в Москві на виставці національного мистецтва США в парку «Сокольники». За два роки до цієї події сучасне світове мистецтво було представлено на художній виставці в рамках Всесвітнього фестивалю молоді та студентів. Інформаційний прорив став своєрідним символом духовної й соціальної свободи. Абстрактне мистецтво тепер асоціювалося з внутрішнім звільненням від тоталітарного гніту, з іншим світосприйняттям. Проблеми актуальної художньої мови, нової пластичної форми виявилися нерозривно зв'язані із суспільно-політичними процесами. Епоха «відлиги» породила особливу систему взаємин абстрактного мистецтва з владою.

Для молодих радянських художників, вихованих у традиціях застиглої академічної системи з непорушними правилами й пріоритетами оповідальної змістовності та єдино вірного матеріалістичного бачення світу, відкриття абстракції означало можливість відтворення особистого суб'єктивного переживання. Молоді радянські живописці осмислювали незнайоме їм

актуальне мистецтво й, одночасно, власні форми співіснування з владою чи протистояння їй. Народжувався андерграунд, і серед художників-нонконформістів звернення до абстрактного мистецтва було загальноприйнятим і широко розповсюдженим. У ці роки багато радянських живописців відчували потребу в мові безпредметного мистецтва. Для Г. Гавриленка, В. Ламаха, К. Звіринського, О. Соколова, В. Стрельникова, Л. Ястреб, В. Янкілевського та ін. необхідність оволодіння формальною лексикою найчастіше зв'язувалася не тільки із зануренням у спонтанну творчість, але й з опрацюванням теоретичних трактатів. Як і на початку ХХ ст., для цих живописців абстракція не означала заперечення різних рівнів змісту.

Тогочасне європейське та американське абстрактне мистецтво спиралося на такі фундаментальні шари, як дослідження первісної міфологічної свідомості, фрейдизм, екзистенціалізм, східні філософії, зокрема, дзен. Але в умовах радянської дійсності абстракціоністи не завжди могли досить повно й глибоко ознайомитись з першоджерелами, вони, скоріше, відчували, інтуїтивно знаходили відповіді на проблеми, що їх хвилювали.

Повернення авангардного мистецтва до культурного радянського простору не було лише наслідком зміни політичного клімату чи імітацією художніх явищ Заходу. Закони саморозвитку мистецтва вибудовували необхідні мистецтву форми. Відбувався процес реперсоналізації мистецтва, з'явилася можливість створювати індивідуальні картини світу. Останнє й викликало могутню негативну реакцію на державному рівні, що довгі роки привчало розглядати абстракціонізм як «український формалістичний напрям, далекий від правдивості, ідейності й народності», а твір, створений абстракціоністами, як «безглузде сполучення відвернених геометричних форм, хаотичних плям і ліній» [213, с. 12]. Митці, як на початку століття, так і в 1960-і рр. усе більше зверталися до художніх матеріалів, внутрішній цінності елементів мистецтва [101].

Наступний етап у розвитку української та російської абстракції

починається в 1970-і рр. Це час знайомства сучасних художників із теорією та практикою українського й російського авангарду та модернізму, народною традицією, фольклором та давньоросійським мистецтвом (зокрема, російським й українським іконописом). У творчості митців українського та російського модернізму «інтерес до мистецтва Давньої Русі, – за словами О. Тарасенко, – співіснує поруч із увагою до народної традиції, що несе в собі глибинні шари культурної пам'яті <...>. Художники <...> багато в чому відштовхувалися від російського іконопису, беручи відтіля не тільки форму й засоби вираження, але й самий її дух, насичуючи свої картини складною, співзвучною часу символікою» [234, с. 279].

Сучасні автори відкривали для себе праці українських, російських філософів і теологів, богословів і містиків, прилучалися до невичерпних інтелектуальних джерел, що, у свою чергу, наповнювали новим змістом творчість О.Дубовика, В. Маринюка, В. Стрельникова, М. Шварцмана, В. Цюпка, Л.Ястреб.

Середину 1980-х рр. можна розглядати як завершення чергової стадії розвитку абстракціоністського мистецтва в СРСР та Україні, коли не тільки був набутий величезний досвід творчих зусиль, осмислено філософську проблематику, але й сформульовано потребу в абстрактному художньому мисленні. Художники одержали можливість вираження у формах не тільки класичних, чи формах супрематизму, абстрактного експресіонізму, але ліричної й геометричної абстракції, мінімалізму. Нефігуративне мистецтво відкрило нові обрії духовного вираження тільки за допомогою кольору й абстрактних форм, спрямувавши мистецтво в бік від повсякденної емпірії, практицизму, утилітаризму, соціальної ангажованості. Власне, мальовничі знахідки абстрактного мистецтва активно використовуються сьогодні митцями найрізноманітніших напрямків.

Отже, естетичні цінності мистецького нонконформізму, на який мали вплив ідеї мистецтва модернізму, можна визначити:

- у становленні сучасного стилю в архітектурі, дизайні, декоративно-

прикладних мистецтвах;

- у нових законах формоутворення композиційних принципів за допомогою роботи з первинними елементами живописної мови, що потім здійснювалися в архітектурних і предметних формах;

- у живописі й графіці різних напрямків, у використуванні знахідок авангардного мистецтва в галузі гармонізації кольору й форми, підвищеної колірної експресії, у монументальному й оформлювальному мистецтві;

- у самоцінності твору, як об'єкту реальності, прирівнюванні його до об'єктів зовнішнього світу;

- у розмиванні меж між мистецтвом і реальністю, вторгненні в царину того, що вважалося несумісним із мистецтвом (колаж, інсталяція);

- у здійсненні програми «відкритого» твору мистецтва, що включається безпосередньо в навколишнє для людини середовище (хеппенінгу, деяких видах кінетичного мистецтва чи оформлення інтер'єру, вітражі, гобелені, кераміці, садово-парковому мистецтві тощо);

- у сценографії, кінематографі, анімації, боді-арт, фотографії, електронній музиці, шоу, комп'ютерних мистецтвах з використанням досягнень НТП;

- у режисованих виступах живописців і поетів перед своїми глядачами, читанні віршів, спілкуванні з публікою на виставках, що було характерною прикметою 1910-20-х рр. минулого століття і переросло в явище, що пізніше одержало назву «художніх акцій» і «перформенсів», що набуло в кінці ХХ ст. самовпливового значення [128, с. 14].

У мистецтві початку ХХ ст. (як і в 1960-80-і рр.) панували ідеї про необов'язковість перебування в «рабстві дійсності», про можливість художньої творчості генерувати змісти усередині своєї мови, витягаючи її з інтонації, тембру, світла, кольору, фарб, ліній, рухів, ритмів, контрастів тощо. Нова позиція художника була породжена не потребою містифікувати публіку, а знайти заміну прийомам мистецтва, що набили оскому, не адекватним духу часу і новому почуттю життя. Прощання з предметністю

реального світу, нові принципи його художнього узагальнення й структурування в живописі, літературі, театрі зажадали максимальної мобілізації внутрішніх ресурсів, щоб за допомогою незнайомої фігуративності В. Кандинського, К. Малевича, мови М. Пруста, А. Шенберга, Д. Джойса виразити стан, пізнаваний людиною, за словами О. Кривцуна «підземний гул епохи» [121, с. 39].

Все сказане дає змогу зробити висновок, що мистецький нонконформізм продовжив лінію, яка була перервана офіційною ідеологією. Відчувши можливість свободи вираження, інстинктивно, він звертається до попередньої творчої спадщини. Це й ікона, і модерністські напрями; і європейський, російський і український авангард 1910-20-х рр., з елементами фольклору чи народного мистецтва.

Мистецький нонконформізм 1960-80-х рр. усотав ідеї авангарду, був пов'язаний із традицією модернізму й неоавангарду й у деякій мірі з'явився складовою фундаменту, на якому стоїть постмодернізм (трансавангард).

1.4. Нонконформістський рух у світовому мистецькому контексті: до історії питання

Для усвідомлення генезису, сутності та значення вітчизняного нонконформізму, його місця у світовому культурному просторі необхідно дослідити західний нонконформізм і причини, що викликали цей феномен.

Західний авангард прийшов до кризи двома принципово різними шляхами. У ліберальному західному суспільстві авангард до середини століття поступово втратив пафос «протистояння», а разом із ним – і «утопічний» оптимізм, і революційну енергетику; авангард, усупереч своїй природі, став естетичною традицією. У тоталітарній ситуації (насамперед, СРСР і гітлерівській Німеччині) авангард був оголошений антинародним (чи «дегенеративним») мистецтвом і заборонений, «вигнаний» з історії мистецтва [12]. «Дегенеративне мистецтво» – це зневажливий термін, яким

влада фашистської Німеччини позначили абстракціоністські напрямки й взагалі весь художній нонконформізм, відмежувавши їх у такий спосіб від офіційного «мистецтва Третього Рейху» і, закріпивши цю одіозну назву на однойменній «викривальній» виставці 1937 р. у Мюнхені. Творці «дегенеративного мистецтва», серед яких виявилися мало не всі провідні майстри німецької образотворчої культури, піддавалися репресіям. У статті «Дегенеративне мистецтво» А.Б. Оліва помітив, що «мистецтво» – це іменник, що не має нестатку в епітетах (будь то «багате», «бідне» чи «дегенеративне»). Мистецтво прагне бути визнаним. Епітет же припускає деяку точку зору, судження, розрахунок, зрештою – ідеологію, що могли б сприяти циркуляції мистецтва чи, навпроти, сповільнювати його. Так, середньовічне європейське мистецтво стало предметом церковного замовлення і було перетворено церквою на інструмент просвіти та пропаганди; теж відбулося і з американським поп-артом, узятим на щит президентом Д. Кеннеді. І, навпаки, абстракціоністські плинні розглядаються інквізиторами від нацизму як «дегенеративні», тому їх і прирекли на багаття [173, с. 211]. Коли тоталітарні режими – як правої, так і лівої орієнтації – вдавалися до використання ярликів, вони аж ніяк не обмежувалися моральним осудом: «упадочним» чи «міщанським» щодо мистецтва, що не містило в собі апології режиму. І як наслідок виникло «гнане» мистецтво.

Протистояння конформізму й контркультури було закономірним результатом розвитку європейської культури післявоєнного періоду. Стало очевидним, що науково-технічна революція сама по собі не здатна розв'язати проблеми «масового», «споживацького», «індустріального» суспільства. Найвизначніший французький адепт технократизму Р. Арон у книзі «Розчарування в прогресі» прийшов до висновку, що, оскільки будь-які «економічні чудеса» в індустріальному суспільстві протиприродні, то служать прихованим процесам власного руйнування, за які пізніше доводиться розплачуватися [124, с. 105; 283].

У нонконформістських роботах «нові ліві» ратували за «викорінювання»

старого, консервативного буржуазного суспільства в самому індивіді. Т. Росзак у стверджував: «Молодіжний протест нашого часу <...> виходить за межі ідеології і досягає рівня свідомості, що намагається перетворити найглибінніші почуття, що стосуються «я» іншої людини, середовища» [293, с. 49]. Проявами такого протесту стали бітники та хіпі у США, студентські бунти у Франції 1968 р., «червоні бригади» у Німеччині в 1970-х рр. [120, с. 366]. Політичні події в Чехословаччині навесні 1968 р., що проходили під гаслом «соціалізму з людським обличчям», почалися з виступів студентів Празького університету. Слід додати ще війни у В'єтнамі, в Афганістані, тож не дивно, що виникає почуття «катастрофи».

Ідея «великої катастрофи» була близькою західному культурному регіону в ХХ ст. Сюди можна віднести й теоретичні міркування Ж.Ф. Ліотара, на які посилається А.Б. Оліва про постмодерністську ситуацію, як про «катастрофу», «зламування», «парадокс», переривчастий і прямолінійний розвиток і, аналізуючи науку, трактує її як «виробництво незнання» [173, с. 69].

Прихильники світового (західного) нонконформізму різноманітні й багатоликі, сюди відносяться:

1) деякі ліберали (наприклад, Д. Белл) із їх ірреальними надіями на «поліпшення» сучасного державно-монополістичного суспільства і «самозцілення» від роз'їдаючих його організм хвороб, з їх умовляннями про «співіснування» із «контркультурою», що сприймалася ними до недавніх пір як реально ворожа капіталізму сила [124, с. 112];

2) бітники (від англ. to beat – бити) – представники стихійного руху молоді деяких країн Заходу 1950-х рр., що виникли на хвилі антимілітаристських настроїв і зведених до протесту проти фарисейства буржуазної моралі у формах демонстративного порушення норм людського співжиття [124, с. 112];

3) гамblers чи капелони, «рух перелітних птахів», предтеча хіпі, дивні люди зі спадаючим на плечі волоссям, у полотняній одежі, що розспівали

пісні й танцювали в гуртку, подібно малим дітям [244];

4) «діти-квіти» хіпі (від англ. *hip* – меланхолія, зневіра; в американському негритянському жаргоні 1940-х рр. означало людину, навчену життєвим досвідом, незалежну, відважну) – представники західної молоді, що виражали в 1960-х рр. протест проти несправедливостей буржуазного суспільства втечею від цивілізації, бродяжництвом, проповідями «абсолютної свободи», відмовленням від роботи і загальноприйнятих правил морального поведіння [124, с. 348];

5) йіпі – різновид хіпі, що відрізнявся відносно великим анархічним «радикалізмом» у суспільному поведінні [124, с. 345];

6) хіпстери – які сповідають анархістську за своїм характером філософію бітників і хіпі, що зводилася в основному до закликів відмовитися від будь-яких соціальних і етичних «умовностей», що нібито сковує людей, і жити відповідно до природних нахилів кожної людини [124, с. 348];

7) деякі інші післявоєнні виразники опозиційних настроїв, протест яких обмежувався сферами культури і виражався в неприйнятті норм повсякденного життя, не торкаючись політики, навіть підкреслено декларуючи, іноді, політикофобію» [124, с. 112].

Досліджуючи «полюси» конформізму й інтегрування бунту в буржуазній масовій культурі 1960-70-х рр., О.В. Кукаркін дійшов висновку, що «конформістський кар'єрист і нонконформістський бунтар являють собою дві сторони єдиної індивідуалістичної психології. Тому нонконформізм, на відміну від справжньої революційності, цілком піддається інтеграції в рамках буржуазної свідомості, більш того, є одним із закономірних проявів цієї свідомості в епоху загальної кризи капіталізму» [124, с. 112]. Якщо відкинути суто ідеологічну забарвленість цього висловлювання, то можна з ним погодитись. Адже, як було показано в підрозділі 1.1. конформізм та нонконформізм ідуть поруч у розвитку будь-якого суспільства.

Бунтом проти масової культури, що маніпулює їхньою свідомістю і

стверджує цінності даного суспільства як єдино правдиві й був нонконформізм. Розвиток засобів масової інформації у 60-і рр. гостро поставив проблему співвідношення «справжнього мистецтва» і його фальсифікації, високого й масового смаку. Естетичний ізоляціонізм елітарної культури виражений у формулі «Мистецтво заради мистецтва». Клішовані уявлення масової культури вкладались у свідомість людей, наприклад, у вигляді кітчу (чи кічу – від польського «підробка» і німецького дієслова «наслідувати», «передражнювати») – речей, що нагадують загальновідомі культурні зразки, але лише симулюють загальновідомі цінності. Так, нонконформістською реакцією на масову культуру в 1960-і рр. в Америці був поп-арт, але незабаром він переріс у конформізм. Парадокс полягає в тому, що попри загальнодоступність поп-арту, соц-арту, літературність концептуалізму, це мистецтво, яке є нібито суто демократичним і включає у свою орбіту знайомі й буденні речі, слова й поняття, – насправді є вкрай езотеричним і закритим для масового глядача [151, с. 107].

Американські художники побачили в досвіді історичного авангарду лише традицію експериментування з художньою мовою. Тому в Америці дискурс і практика неоавангарду 1960-70-х рр. проявилися в установці на пошук і аналіз мовних засобів, у той час як у Європі – у подоланні самого поняття «авангард»: тут стало очевидним, що навіть установка на пошук і експеримент не можуть звільнити мистецтво від присутності негативного початку – початку, що визначає собою становлення історії [173, с. 15]. Якщо європейська культура постійно себе співвідносить з культурними моделями й матрицями, тобто з історією, зокрема, з історією мистецтва, то американська культура, навпроти, звернена до перманентного подолання власного сьогодення. Звідси і виникає властиве їй розуміння експерименту, у якому чисто художні процедури виявляються тотожними процедурам мислення. Нарешті, прилучення до досвіду східних культур – от ще один шлях, обраний американською культурою для власного здійснення [173, с. 12].

Мистецтво починає розумітися як модель альтернативного існування

[173, с.16]. Для німця Й. Бойса мистецтво – це засіб відтворення духовної цілісності людської особистості, повернення їй енергії й волі до зміни її відносин зі світом. Унікальний і одиничний художній продукт змінюється твором тиражованим, позбавленим відчуття присутності драми творчості, індіферентним. Захоплення експресивною абстракцією в середині 1950-х змінюються зацікавленням предметними формами мистецтва. Поп-арт, що зародився в Англії, набув міжнародної відомості в американському варіанті в 1960-і рр.: Р. Раушенберг, Е.Уорхол, К. Олденбург, Д. Розенквіст й інші іронічно відтворювали типові продукти буржуазної масової культури. «Новий реалізм» (Ф. Арман, І. Кляйн, Б. Сезар), що виник у Європі, за аналогією з поп-артом, використовував речі повсякденного вживання та знайдені об'єкти для створення нової естетики. Представники оп-арту (В. Вазарелі, Р. Смітсон) поєднали поп-арт із традиціями геометричного абстракціонізму, створювали особливе естетичне середовище за допомогою світлових і кольорових оптичних ефектів, завдяки вживанню лінз, дзеркал, пристроїв, що обертаються, металевих пластинок тощо. Митці кінетичного мистецтва (Н. Шефер, Ж. Тінгелі, Г.Юккер) створювали рухомі об'єкти, іноді з використанням світлових ефектів.

У концептуальному мистецтві (Й. Кошут, Р. Беррі, Л. Вайнер) дослідження мови розширюється до дослідження історії мистецтва. Мейл-арт (Р.Джонсон, Он Кавара) мав ігрову, провокаційну спрямованість, орієнтований на колективну творчість: так, деякі мейл-артисти розсилали конверти з вигаданими адресами з фантастичними вулицями й країнами. Для американського мінімалізму (мистецтва мінімальних структур) характерно захват, окупація простору, експерименти з геометричними формами й арифметичними одиницями, що повторюються (К. Андре, Д. Джадд). В Європі слідом за Л. Фонтана – творцем неонового простору (1951) – до теми порожнечі звертається й Ів Кляйн (1961), що робить порожнечу зримою, поєднуючи дзен із розенкрейцеровською спіритуальністю. Представники ленд-арту (М. Хейцер, Д. Оппенгейм, Р. Смітсон, Крісто й Жан-Клод)

утілюють антропологію ковбоя, піонера-першопрохідника, що опановує незайману природу. Хеппенінг (А. Капроу, Р. Уайтман) із його установкою на довільність сполучення дій і об'єктів за принципом чисто кількісного, випадкового асамбляжа спонукуваний прагненням акумулювати. «Поведінкове мистецтво» (Й. Бойс, М. Ротелла) – не акселератор емоцій, але акт усвідомлення й критики. У боді-арт (В. Аккончі, Х. Оїтчка) здійснюється спроба подолання самотності індивіда, розширюючи можливості тіла за допомогою віяла почуттів, де жест конкретний і символічний. У нарративному мистецтві (Ж. ле Гак, Д. Коллінз) переплетені слова і зображення у візуальній поезії [173, с. 37].

У художній свідомості все більше переважають негативні, руйнуючі спрямування, що унаочнюються у формах «мистецтва саморуйнації», «мистецтва, що зникає» тощо. Художня творчість неймовірно розширює свої кордони, протиставляючи себе «консервативним буржуазним цінностям», за висловом Г. Склярєнко, висуваючи ідею тотального мистецтва. За словами одного із засновників цього напрямку Й. Кошута, відбувається «знищення фізичної оболонки мистецтва». Епоху модернізму змінила постмодерністична епоха [210, с. 6].

Проводячи паралелі між вітчизняним та світовим мистецтвом 1960-80-х рр., визначимо, що деякі напрямки (поодинокі приклади поп-арту, оп-арту, абстрактного експресіонізму вітчизняних митців-нонконформістів) співіснували паралельно, а більшість (концептуалізм, кінетичне мистецтво, трансавангард) втілилася в українському (як і російському й загалом радянському) мистецтві пізніше, наприкінці 1970-80-х рр.

Серед перших митців у СРСР, що звернулись в 1950-і рр. до модерністських напрямків, і, зокрема, до абстракції, сюрреалізму й оп-арту був одеський художник О. Соколов. В 1960-і рр. одеські митці-нонконформісти О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Маринюк, В. Хрущ та інші також захоплюються модерністськими напрямками (сюрреалізмом, поп-артом, ташизмом, абстракцією тощо), що допомагають їм формувати нову

образотворчу мову. В 1970-і рр. в Одесі під впливом авторитету, діяльності та творчості В.Хруща виникає група концептуалістів (Л. Войцехов, С. Ануфрієв та інші). Трансавангард, як мистецький напрям набуває розповсюдження у творчості одеських митців (О. Ройтбурда, В. Рябченка, С. Ликова) з другої половини 1980-х рр.

Збіг за часом таких подій, як пік руху хіпі, розпал війни у В'єтнамі, «гаряче студентське літо» 1968 р., фестиваль хіпі в Монтре в 1967 р., рок-фестиваль «Вудсток-69», зліт популярності «ліверпульської четвірки» «Бітлз» особливо унаочнює їхній взаємозв'язок, засвідчує прояв нонконформізму в культурі, формування могутньої контркультури [201, с. 32].

«Субкультура протесту» патрунувала переважно сфери музики, живопису, скульптури й інших мистецтв, об'єднаних назвою поп-феномену, у кінематографі проявилась у «кіно контестації», у театрі – у відмові від життєподібності, у хеппенінгу. У результаті відбулась трансформація абстракціоністської, ледве не підпільної спочатку течії поп-арту, у масове явище, що супроводжувалось частковою деградацією філософського підґрунтя культури нонконформізму. Так, наприклад, ідея взаємної любові, всесвітньої гармонії і вільних взаємин, що культивувалися в середовищі хіпі, переросла у проблеми СНІДу та наркоманії. Стиль «хіпі» (й «панків») утилізувався масовою культурою, психоделічна музика андерграунду й рок увійшли до складу шоу-бізнесу. Але проповіді хіпі до повернення до природи зі зверненням до східної філософії й розумінням людини як частки всесвіту сприяли становленню нової парадигми європейської цивілізації.

Висновки до першого розділу

1. У термінологічному дослідженні означеної культурологічної проблеми обрано поняття «нонконформізм» (незгода). Воно є більш універсальним, багатогранним, і частіше вживається в мистецтвознавстві, культурології, соціології, історії, психології, де воно означає «неофіційну

культуру», «дисидентство», «шістдесятництво», «контркультуру», «інше мистецтво» та «андерграунд», які мають чіткі часові рамки та прив'язані до певного регіону.

2. Аналіз попередніх досліджень обраної тематики показав, що проблема нонконформізму як явища культури ще недостатньо вивчена. Залишилися відкритими питання термінології, специфіки нонконформізму та конформізму, зіставлення світового та вітчизняного нонконформізму, виявлення особливостей шкіл українського мистецького нонконформізму. Найголовніше, мистецький нонконформізм Одеси ще не проаналізовано в усіх його аспектах у контексті одеської, української, світової культурної ситуації, у його трансформації в 1950-60-70-80-і рр. Не простежений його культурологічний зв'язок з авангардом і вплив на наступні покоління митців (постконцептуалістів і трансавангардистів), не визначені його основні стилістичні ознаки, не здійснений розподіл за напрямками.

3. У дослідженні зроблено спробу систематизувати й уточнити основні теоретико-методологічні підходи до вивчення та розкриття сутності поняття нонконформізму: 1) культурологічний – розгляд опозиційного конструкту, елементу народження нового явища, що не вкладалося в рамки загальноприйнятої ідеології культури, 2) мистецтвознавчий – позначення мистецьких нетрадиційних, в основному авангардистських напрямків світового мистецтва 1960-80-х рр., альтернативних «офіційному мистецтву», 3) соціальний – тип відносин індивіда із середовищем, що характеризується відхиленням чи неприйняттям пропонованих норм і зразків, заміщенням власними інтенціями, 4) філософський – інакомислення, скептичне ставлення до раціоналізму і наукового позитивістського знання, до традиційної, консервативної системи цінностей суспільства, апеляція до несвідомого, інтуїції, екзистенціальна (вітальна) здатність людини до самовизначення, вільного вибору, 5) політичний – участь у формуванні альтернативної до загальноприйнятої ідеології, критична реакція на політику тоталітаризму (дисидентство) й неоконсерватизму (контркультура), 6) психологічний

(моральний) – скептичний креативний стиль мислення, схильність до індивідуалізації, критичний підхід до загальноприйнятих у суспільстві норм, 7) релігійний – опозиція до атеїстичної ідеології в радянській державі у формі звернення до православ'я чи східних вірувань, альтернативних релігійних форм художньої свідомості, 8) історичний – розгляд нонконформізму в історичному контексті, 9) регіональний – вивчення різними дисциплінами регіональних особливостей нонконформізму як культурного феномену.

4. Підсумовуючи обсяг знань про нонконформізм як культурне явище, зазначимо, що його світоглядні джерела визначено в появі «незгодних» в англіканській церкві XVI-XVII ст., а також у різних ідейно-філософських, художніх (декадентських чи абстракціоністських) і релігійних (богошукаючих і богобудівельних) течіях кінця XIX - початку XX ст. На окремих етапах (1960-70-х рр.) бунтуючий західно-американський нонконформізм базувався на ідеях американських теоретиків-культурологів (Р.Міллса, Д. Рісмана, П.Гудмена) і західноєвропейських мислителів, представників Франкфуртської школи (Г. Маркузе, Ю. Хабермаса, М. Хоркхаймера), неофрейдизму (Е.Фромма), екзистенціальної філософії (Ж.П. Сартра, А. Камю).

5. Мистецький нонконформізм був почасти продовженням традиції модернізму, перерваних диктатом офіційної ідеології. Основні напрямки модернізму: фовізм, кубізм, експресіонізм, абстракціонізм, футуризм, конструктивізм, сюрреалізм, дадаїзм тощо були опрацьовані митцями-нонконформістами на національному підґрунті.

6. У світовому контексті 1960-70-х рр. нонконформістський рух та новаторські експерименти охопили різноманітні сфери культури та мистецтва, особливо яскраво проявляючись у музиці та образотворчому мистецтві.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ ОДЕСИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ 60-80-Х РР. ХХ СТ.

2.1. Основні центри мистецького нонконформізму в українській культурі 1960-80-х рр.

Теоретичне осмислення історії мистецького нонконформізму в Україні доречно здійснювати через призму поняття «трансгресія», у якому фіксується подолання історичних рамок культури, вихід за межі традицій заданого людству світорозуміння. Цей термін у перекладі українською звучить як «переступання», те постійне «переривання безперервності», що потрібно будь-якому розвитку (наприклад, мистецтва) у його циклічній формі [139, с. 213].

Виходячи з усвідомлення значення суб'єктивних вимірів культури (Є.Бистрицький, С. Кримський та ін. [39, с. 122]), для теоретичного узагальнення проблематики мистецького нонконформізму продуктивним є використання інтегративних можливостей культурології. У межах теорії культури є припустимим зв'язок між поняттєвим апаратом філософських дисциплін (філософії культури, естетики) та досягненнями «конкретних» наук (передусім історії та мистецтвознавства).

«Друге відродження» національної культури в Україні, «прорив шістдесятників» (що слід розглядати як трансгресію услід за «розстріляним відродженням» 1920-х - початку 30-х рр.) пов'язані з «відлигою». Зміни в радянському режимі, попри всю їх помірність, збіглися із глобальним соціокультурним переворотом. У другій половині 1960-х рр. на Заході активізувався молодіжний рух, що протиставив себе традиційним формам духовності. Вперше глибокому осмисленню й новому художньому прочитанню піддалися історичні підсумки ХХ ст., на повну міць зазвучало

питання «батьків і дітей». Епоху «відлиги» характеризують такі різні прояви культурного життя, як поява самвидаву, перший політ у космос та пов'язані із цим рефлексії, твори О.Солженіцина, розгром М. Хрущовим «формалістів» і «модерністів» на виставці в московському Манежі. В Україні «відлига» проявилась, перш за все, у феномені національного відродження. Одним із помітних його проявів стала конференція з питань культури української мови, проведена в лютому 1963 р Київським університетом та Інститутом мовознавства Академії наук УРСР.

На відміну від СРСР у цілому національне відродження в Україні було підтримане партійним керівництвом. Перший секретар ЦК КПУ П. Шелест, залишаючись вірним комуністичній ідеї, закликав берегти українську мову «як найдорожчий скарб», дбав про розширення її вживання, зокрема, у вищих навчальних закладах. У його книзі «Україно наша Радянська» (1970) підкреслювалася виняткова історична роль козацтва, давні здобутки і небувалий прогрес у сучасному розвитку українських земель. Новітній період «неоукраїнізації» завершився зняттям П. Шелеста з посади в 1972 р. й реальним упровадженням політики «тихого тоталітаризму», за висловом О.Голубця [56, с. 154].

В Україні нова хвиля митців було представлена письменниками Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драчем, М. Вінграновським, Є. Гуцалом, літературними критиками І. Дзюбою, І. Світличним, Є. Сверстюком і багатьма іншими, проти яких після їхнього короткочасного яскравого дебюту почалося переслідування з боку влади. Українські композитори-новатори 1960-х рр. представлені, в основному, київською школою учнів Б.М. Лятошинського (Л.Грабовський, В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Губа).

«Поствідлиговий» застій 1960-80-х рр. був характерний суперечливими тенденціями. З одного боку, формально продовжувався розвиток культури, з іншого – ще більш посилювався ідеологічний контроль керівництва країни за діяльністю творчої інтелігенції. Авангардні напрямки в мистецтві замовчувалися. З метою регулювання тематики художніх творів із середини

1970-х рр. вводилася система державних замовлень. У кінематографії народилося поняття «полочного фільму», знятого, але не допущеного на широкий екран через «ідеологічну невитриманість». Між тим інтелігенція не збиралася відмовлятися від здобутків періоду «відлиги», що й сприяло появі «шістдесятництва» в літературі (І. Калинець, Є. Сверстюк, В. Стус), дисидентства в політиці (самвидав, листи-протести до партійних і державних керівних органів, неформальні об'єднання) та нонконформізму в мистецтві («магнітофонна революція», масове захоплення поп-, джаз-, рок-музикою, опрацювання нових стилістичних напрямів в образотворчому мистецтві).

Офіційне керівництво творчих спілок вело жорстоку боротьбу з нонконформістськими проявами в мистецтві, що нормативно виправдовувалось статутними документами. У статуті СРП «метод соціалістичного реалізму» було визначений як «правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку». До задач СХ СРСР входило «виховання радянських художників у дусі непримиренності до будь-яких проявів буржуазної ідеології, до естетсько-формалістичних і натуралістичних тенденцій у мистецтві, <...> ідейна боротьба за принципи соціалістичного реалізму проти буржуазних і ревізіоністських впливів, а також проти догматизму і вульгаризаторства в мистецтві, <...> бути принциповим і рішучим борцем проти відступів від соціалістичного реалізму» [186, с. 647]. Через недотримання цих офіційних вимог переслідувань зазнали В. Задорожний, Л. Семикіна, І. Григор'єв, М. Грицюк, В. Зарецький, А. Рибачук, В. Мельниченко і багато інших митців. Трагічно обірвалося життя А. Горської, М. Вайнштейна, А. Лимарєва, І. Григор'єва, В. Коробка.

Керівники офіційного мистецтва намагались надати соцреалізму новий поштовх для розвитку шляхом уведення понять «нового реалізму», «поетичного реалізму» і навіть «реалізму без берегів» [56, с. 186]. Але соцреалізм був уже приречений на посередність. До «соцреалізму» тягнулися тепер виключно із розрахунку. Ставлення до соцреалізму стало тим

питанням, яке привело до розмежування серед майстрів мистецтва. Мистецький вододіл «відокремив завзятих прислужників владі від тих першокласних реалістів», – пише О. Петрова, які не писали вождів, а дбаючи про свою честь, працювали в жанрах пейзажу, натюрморту (Т. Яблонська, В. Задорожний, С. Григор'єв, О. Шовкуненко, В. Синицький, М. Глущенко, І. Бокшай, С. Шишко й інші) [180, с. 118].

В 1960-і рр., тобто період, коли зародилося й почало розвиватися неофіційне мистецтво в СРСР, існувало кілька груп, учасники яких були зв'язані між собою дружніми узами, чи сповідували ті ж самі творчі принципи. Інші художники-нонконформісти працювали кожний сам по собі, хоча усі талановиті майстри, більшість з яких нині відома далеко за межами країни, постійно підтримували контакти один з одним. Усіх їх, незалежно від груп і течій, поєднувало бажання вільно діяти й виставлятися на Батьківщині, а також необхідність протистояти ідеологічному тиску з боку офіційної влади.

В Україні центрами «художньої та інтелектуальної опозиції, де формувалось неофіційне мистецтво», – за словами О. Петрової, – були майстерні Ф. Манайла (Ужгород), Р. Сельського (Львів), у Києві – квартири М. Гельмана та М. Трубецької (учениці М. Бойчука), оселі С. Параджанова та Г. Гавриленка, майстерні В. Задорожного, І. Григор'єва, А. Горської й В. Зарецького, М. Грицюка, будинок Г. Кочура (Ірпінь) і квартира І. Світличного», а також квартира О. Соколова й квартира М. і О. Ануфрієвих в Одесі [180, с. 118].

У 1960-і рр. у художніх осередках Західної України набрав сили образотворчий фольклоризм. У творах Ф. Манайла, Е. Контраковича, А. Коцки він поєднався з європейськими традиціями фовізму та примітивізму. Фольклоризм був властивий багатьом видам творчості. Інтерес до видатних майстрів – самоуків, вихідців із села – М. Примаченко, К. Білокур, Г. Собачко – формував відчуття безперервності в національній художній традиції. Твори Т. Яблонської (Київ), В. Микити підносили ідею національної самобутності.

У Києві О. Заливаха, Л. Семикіна, А. Горська, В. Ламах, І. Марчук, В. Задорожний та їхні колеги відроджували національні традиції. Вони, а також художники «суворого стилю» (М. Вайнштейн, В. Рижих, О. Орябінський, Ю.Єгоров, З. Лерман, І. Григор'єв, М. Антончик й інші) були першою опозицією соцреалізму [180, с. 118; 151, с. 115].

У 1970-х рр. у живописі України, зорієнтованому на обов'язкові теми оспівування соціалістичних змагань у праці, революційного подвигу та жертвності заради радянської батьківщини, з'явилася течія «нового ліризму», або «тихий живопис», за висловом О. Петрової. Скромна поезія ліриків-сімдесятників розроблялася в індивідуальній живописній пластиці З. Лерман, Г. Григор'євою, Я. Левичем, І. Макаровою-Вишеславською, Є. Волобуєвим та іншими митцями, для яких закони пластики, музика ритмів, людяність вели перед, тихо, але наполегливо чинили опір стандартам офіційних експозицій. Нео-ренесанс С. Пустовойта, а згодом Є. Гордийця, Г. Неледві, В. Рижих, нео-бароко Ю. Луцкевича, нео-сецесія В. Зарецького, нео-наївізм Л. Рапопорт розмивали поняття периферії мистецтва та його центру, свідчили про причетність до світового контексту. Так молодь повертала «права громадянства» напрямам, які були заборонені для старшого покоління: імпресіонізм, фовізм, експресіонізм, тощо [180, с. 120].

Початок 1980-х рр. було визначено посиленням нонконформізму в мистецтві молоді та характерний полістилізмом. У 1987 р. розпочате культурно-художнє оновлення позначилося етапними виставками – «Погляд» і «Молодість країни», які відкрили цілий материк «нового мистецтва», та «Українське малАртство» в 1989 р. [248].

У східній і західній частинах України нонконформістське мистецтво мало певні відмінності, в тому числі – у своїх витоках. Так, у Східній Україні основною точкою відліку стало заснування СХ СРСР у 1932 р. з одночасною ліквідацією всіх інших мистецьких організацій. Метою цієї акції стало запровадження єдиного «творчого методу» – соціалістичного реалізму. (Ми поділяємо цю думку українських вчених О. Голубця і В. Сидоренка [56;

206]). У Західній Україні до початку Другої світової війни спостерігався певний плюралізм у творчих уподобаннях місцевих митців, різноманітність поглядів багатонаціонального колективу художників. Нонконформізм знайшов тут свій початковий вираз наприкінці війни в безпрецедентних змінах мистецького середовища – масовій еміграції кращих його представників на захід і принциповій незгоді із засадами соцреалізму тих, хто залишився. У Західній Україні поворотним слід вважати момент другого приходу радянських військ та визволення західних земель від фашистських загарбників. Саме в той час відбувається реальне й повне встановлення пріоритетів соцреалізму.

Специфічність нонконформізму в Україні полягала, по-перше, в тому, що українське мистецтво розглядалось як невід’ємна складова мистецтва СРСР, по-друге, в тому, що воно більшою, ніж в Росії, мірою було ізольоване від процесів, які відбувалися у світовому мистецтві [206, с. 72].

Український мистецький нонконформізм 1960-80-х рр. був представлений регіональними школами зі своїми характерними особливостями в Києві, Львові, Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Миколаєві, Івано-Франківську, Ужгороді. Але головними центрами образотворчого процесу стали Київ, Львів та Одеса.

Київ, як столичне місто, культурний і політичний центр, із Київським державним художнім інститутом, де зберігалась академічна традиція, був більш конформістським і політизованим, ніж Львів і Одеса; і протистояння ідеологічної й формалістичної естетик було радикальнішим. «Київська школа шістдесятництва» репрезентована такими майстрами, як В. Куткін, Г. Якутович, А. Зубок, А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, Л. Панченко, В. Кушнір, І.-В. Задорожний, М. Стороженко, Л. Семикіна, Г. Гавриленко та інші. [149, с. 10]. Нонконформізм проявився різноманітно у творчості А. Суммара, В.Ламаха, Я. Левича, О. Дубовика, А. Лимарева, Ф. Тетянича й інших митців. Характерною особливістю мистецького нонконформізму в Києві є значна кількість яскравих особистостей та відсутність чітко

окреслених груп чи організаційних структур. Така ситуація зумовлена тим, що мистецьке середовище в Києві перебувало під постійним особливим контролем, вимагало більшої конспірації, а тому значно безпечніше в ньому почувалися «нонконформісти-одинаки» [206, с. 79].

Мистецький нонконформізм у Києві й у Львові мав певні відмінності. У центрі України, де національна свідомість була більше понівеченою тоталітарним режимом, можна було спостерігати виразну тенденцію активного повернення до глибинних першооснов і переосмислення давніх, споконвічних пластів народних традицій. Натомість, художники західного регіону, які ще не встигли втратити національного підґрунтя, намагалися не поривати з визначними здобутками довоєнних 1930-х рр. і, по можливості, не відставати від проблем сучасного західного мистецтва. Вони продовжували експериментувати в руслі популярних модерних течій початку століття.

Із шістдесятництвом Львів пов'язували такі постаті, як М. і Р. Сельські, К. Звіринський, Р. Турин, Л. Левицький. У середині 1960-х рр. у помешканні К. Звіринського почала діяти «вечірня школа». У 1962 р. створюється львівський КТМ «Пролісок». До нього увійшли художники С. Каррафа-Корбут, І.Крислач, Є. Мисько, Л. Медвідь, С. Шабатура. «Декоративно-прикладна» специфіка стала прогресивним чинником формування образотворчого естетико-мистецького нонконформізму у Львові на противагу «академічній» традиції Києва. Креативність львівської школи шістдесятництва полягала в її орієнтації на європейське мистецтво, його інтелектуальній насиченості, філософічності. У Львові були більш відчутні культивування індивідуальності в мистецтві й пошуки власного «я», тому це й можна назвати спільною рисою для Львівської школи шістдесятництва, оскільки кожний з її представників (І. Остафійчук, І. Марчук, Л. Медвідь, О. Мінько, З. Флінта, С. Караффа-Корбут, В. Патик, А. Бокотей, Я. Мацелюх) створили власний художній метод [149, с. 84].

Групі одеських митців належить особливе місце в художньому житті України. Основу групи митців-нонконформістів складала В. Стрельников,

О.Ануфрієв, Л. Ястреб, В. Маринюк. «Порівняно з іншими місцями, де творчі інтереси «неортодоксальних» художників були дуже розрізнені, – зауважує Г.Скляренко, – тут в 70-і роки склалося активне творче середовище, що мало своє «внутрішнє» життя, з квартирними виставками, саміздатівськими каталогами, постійним спілкуванням» [209, с. 16]. О. Федорук теж підкреслює особливе значення одеського неофіційного мистецтва. Він наголошує на тому, що в Одесі андерграунд 1960-80-х рр. був не лише засобом протесту проти несправедливої ідеології в галузі культури, але способом введення регіональної пластики у світовий мистецький процес [253, с. 23].

Отже, у мистецькому нонконформізмі 1960-80-х рр. необхідно відзначити роль мистецьких осередків – Києва, Львова, Одеси, а також роль окремих творчих особистостей, які творили в інших містах тогочасної УРСР, таких як, наприклад, В. Макаренка з Дніпропетровська, А. Антонюка з Миколаєва, Ф.Гуменюка з Дніпропетровська (нині живе і працює в Києві). Подібно до інших нонконформістів, їх творчість позначена яскравими індивідуальними особливостями.

Українське альтернативне мистецтво прагнуло відтворити існуючу на Заході модель плюралістичної культури. Якщо західний неоавангард у 1960-і рр. поставив під сумнів фундаментальні цінності культури, самодостатнє у своїй досконалості мистецтво з його високою естетикою, то нашому мистецтву в тоталітарному суспільстві не вистачало засвоєння культурних традицій. Один із критиків назвав мистецтво 1960-х рр. «мистецтвом, яке ностальгує за культурою». Українська культура посилено шукала контактів з європейськими джерелами й першоджерелами. Формальні пошуки викликали найбільше роздратування у «соцреалістів», й особливо у партійно-контрольних інстанцій.

Особливістю українського андерграунду було те, що раціональні, інтелектуальні тенденції (наприклад, концептуалізм, кінетичне мистецтво) зародилися в ньому пізніше, ніж в Європі. На першому етапі андерграунду

домінували тенденції ірраціональні, засновані на спонтанному самовираженні творчої особистості.

Спільним мотивом у нонконформістському мистецтві України та Заходу було відчуття свободи. «Мистецтво свободи» є «вільним від предметності мистецтвом, що виражає об'єктивне лише остільки, оскільки здійснюється в межах внутрішньої необхідності <...>. Природні форми ставлять межі цьому вираженню. Тому їх потрібно відкинути», – писав В. Кандинський у 1912 р. у своїй роботі «Про духовне в мистецтві» [92; 155, с. 7]. Термін «нонконформізм» можна розшифрувати і як незгоду з формою-догмою, пошук нової форми вираження.

Отже, українська культура 1960-80-х рр. була досить суперечливим явищем, де співіснували крайні форми мистецтва від конформного методу соцреалізму до нонконформізму в усяких багатоліких його проявах, а також «порубіжні явища», що балансують на грані того й іншого.

2.2. Особливості культурної ситуації в Одесі в 1960-80-і рр.

Протистояння й співіснування офіційної культури та нонконформізму, контркультури та субкультури, масової та елітарної, гуманітарної та технократичної, раціональної та ірраціональної в Одесі знайшли своє специфічне відображення.

Волелюбний дух Одеси здавна притягував до себе творчо налаштованих людей. (Як писав поет І. Бродський «Если выпало в Империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря» [36, с.10]). На початку ХХ ст. Одеса була великим культурним центром, де діяли «Салони Іздебського» і «Незалежні» художники. Саме тут вперше в Україні були надруковані твори одного із засновників школи «нової музики» А. Шенберга. Він співробітничав з В.Кандинським, який починав тут свій творчий шлях [271, с. 16]. Однією зі своєрідних сторінок 1920-х рр. авангардного мистецтва в літературі був «Юголеф» 1920-х рр., кіномистецькі пошуки О. Довженка, Л.

Курбаса, театральні – В. Мюллера, у балеті – К. Голейзовського й інші [266, с. 3].

Основи живописної «одеської школи» були відзначені ще І. Репіним, який характеризував вихованців Одеського художнього училища, як «талановитих колористів із тонким почуттям форм» [274, с. 7]. Дійсно, багато хто з відомих нині художників світового масштабу, таких як Д. Бурлюк, М. Бойчук, М. Врубель, В. Кандинський, В. Серов, були пов'язані з Одесою. Відзначимо також «імпресіонізм», до якого одесити прийшли своїм шляхом (не під впливом французького мистецтва): життєстверджуючий початок, світлий, радісний і гармонічний живопис. Кіріак Костанді, чиє ім'я носить зараз художня школа, заснував «південноруську» школу живопису, що була альтернативою пітерській. Якщо Санкт-Петербург був «північною Пальмірою», то Одеса – південною. Традиції південноруської школи живі і донині, але, як сказав Є. Голубовський: «Нітрохи не применшуючи значення цієї прекрасної, імпресіоністичної за духом школи, констатуємо: нас змушували не помічати, що Одеса була тісно зв'язана з «іншим мистецтвом», що мальовничий авангард був прописаний у цьому місті все ХХ століття <...>. Як і Петербург, Одеса була для Росії «вікном у Європу» [59, с. 6]. Підтвердження цієї думки знаходимо в Д. Горбачова, про те, що «перша широка міжнародна авангардна виставка в Російській імперії відбулася саме в Одесі й Києві, а потім уже в Петербурзі й Ризі – «Салон Іздебського» <...>. Перший [О.К. друкований] абстрактний твір з'явився тут [О.К. в Одесі] – малюнок В. Кандинського для обкладинки каталогу «Салон Іздебського 2» [64, с. 4]. (І одеське середовище виявилось менш консервативним, ніж німецьке, яке відхилило абстракцію на обкладинці). В. Іздебський знайомив одеситів зі світовими величинами – А.Матіссом, А. Дереном й ін. У «Салоні незалежних» виставлялися В. Кандинський, брати Бурлюки, П. Філонов. Тут працювали бойчукіст М. Павлюк, конструктивіст В. Мюллер, сецессионіст М. Жук, член паризького салону модерніст Т. Фраєрман.

У 1960-80-і рр. на Одещині були різні напрями опозиційного спротиву: 1) національно-культурний, 2) правозахисний, 3) релігійний, 4) за державну незалежність, 5) радикальне крило руху за самостійну Україну та інші [88, с. 429-460]. Одесу не оминули репресії, і хоча безпосередньо мистецьких кіл вони майже не торкнулись, але вони створили важку атмосферу в сфері культури. Так, у жовтні 1971 р. був засуджений викладач української мови й літератури вечірньої школи Одеси, поет і журналіст О. Різників. Суть обвинувачення він викрив у поезії: «Ти винен тим уже, що українець, і ця вина з народження твоя». Була репресована поетеса І. Ратушинська. [152, с. 277].

Під час «відлиги» до літератури Одеси прийшло нове покоління шістдесятників. Три книги віршів – «Материк» (1963), «Лада» (1965) і «Барельєфи» (1967) – заявили Бориса Нечерду як поета яскравого метафоричного мислення, особливої сповідально-іронічної інтонації. Напружений ліризм і вміння розкривати найтонші порухи людської душі характерні для віршованих творів В. Мороза, Т. Федюка, А. Михайлевського, В. Домріна, В. Нарушевича.

Одноманітність одеських кінобуднів порушила на початку 1970-х рр. Кіра Муратова своїм фільмом «Довгі проводи». Естетично витончений фільм не сподобалися партійному керівництву, яке сприйняло його як антирадянський. Вона створила тут майже всі свої вистраждані фільми («Короткі зустрічі» 1967 р., «Серед сірого каміння» 1982-83 рр., які за стилістикою та змістом є творами нонконформістського мистецтва [266, с. 163]. К. Муратова розширює кордони «дозволеного» у мистецтві, естетизуючи сюжети смерті, вбивства (у більш пізніх роботах), наділяючи їх формою, що перегукується почасти з італійським неореалізмом.

У 1950-60-х рр. розвивається просякнута новаторством творчість Л.Альшиця – з 1948 р. головного художника Театру ім. А. Іванова. Не нехтуючи місцем дії, художник розумів, що поетичність декорацій не в ілюстративності, а в «образному втіленні ідей п'єси, діючих декорацій, що

допомагають і актору, і глядачу» [266, с. 135]. Метод його роботи частково розкривається в збережених замітках: «Потрібно вдивлятися в речі навколо себе. Кожен предмет приховує в собі загадку. Ми просто звикли до навколишніх речей, часто не помічаємо їх. А придивившись уважно – і у звичайній речі відкривається величезний світ, цілий всесвіт. Потім варто цю річ просто повернути, подивитися на неї по-іншому, та її світ відкриє вже зовсім інші риси. Часто в такому елементарному повороті, у зміні ракурсу для художника вже знайдено рішення. І нічого не потрібно більше, тому що це вже театр, вже гра» [266, с. 135]. Творчість Л. Альшиця добре вписалося в сценографію 1970-х: «Справа» (реж. В. Стрижов, 1970), «Дощ» (реж. К. Черняєв, 1976).

Як прояв новаторського, нонконформістського підходу в театрі можна привести творчість театрального художника М. Івницького. Його творчість – зразок органічного з'єднання трьох споконвічних функцій мистецтва театрального художника: ігровій, декораційній і дійовій. Він запрошував глядача у світ ілюзорний, де розвертався театр у театрі, сцена на сцені, ніби попереджаючи, що «якщо сучасний театр жадає від глядача «допущень», то театр класичної оперети – допущення в допущенні» [266, с. 137]. В роботах М. Івницького є щедрість фантазії, багатство образних знахідок, почуття стилю, різноманіття колірних і світлотехнічних прийомів. Нетрадиційна сценографія спектаклів «Мій бідний Марат», «Царь Федір Іоанович», «Три мішки сорної пшениці», «Тев'є – молочник», «Людина з Ламанчі» тощо допомагали краще розкрити авторський задум. Постановки одеського театрального художника П. Злочевського в Москві, Тбілісі, Пермі, Донецьку, Кишиневі продовжували авангардистські традиції одеських митців. Сьогодні ця лінія продовжується у творчості художника С. Зайцева («Народний Малахій» за п'єсою М. Куліша, «Норовливий» за п'єсою Я. Стельмаха) [53, с. 226].

Визначаючи особливості розвитку сценографії другої половини 1970-х рр., теоретики театру назвали нову систему оформлення спектаклю терміном

«діюча сценографія» (після ігрової сценографії і декораційного мистецтва). Вона робить художника повноправним співавтором постановки, який має своє бачення матеріалу, своє прочитання п'єси, що користується його талантом, культурою, школою [267, с. 136].

У 1960-і рр. абстракціоністські пошуки й експерименти в музиці розцінювалися як небезпечний прояв формалізму в мистецтві й висвітлювалися в літературі тенденційно та з критично негативної точки зору, при тому всіляко заохочувалися спрощені й псевдонародні тенденції в музиці (досить згадати, як складалася в УРСР у 1970-і рр. творча доля В.Сильвестрова й Л. Грабовського). Наприкінці 1960-х і початку 1970-х рр. в Одесі привертає до себе увагу творчість композитора Я. Фрейдліна, що відрізнялася оригінальністю творчих задумів, пошуками індивідуальних і новаторських засобів вираження. Яскравими й зацікавленими інтерпретаторами камерно-ансамблевої музики Я. Фрейдліна стали С. Шольц і Н. Литвинова, що перетворювали свій дует у тріо, квартет чи квінтет, залучаючи інших музикантів. Виконуючи в 1970-80-і рр. музику Я. Фрейдліна, А. Шнітке й низки інших композиторів-новаторів, С. Шольц і Н.Литвинова згодом створили в Одесі ансамбль сучасної музики «Гармонії світу» (1981). Ансамбль виконував музику, джерела якої були закладені ще на початку ХХ ст. і зв'язані з такими течіями авангардизму, як футуризм, дадаїзм і багатьма іншими [266, с. 232].

У 1950-70-і в Одесі з'явилося чимало джазових оркестрів і музикантів: Л.Акопов, Т. Балагута, М. й В. Бодникевичі, М. Горін, М. Дойбан, С. Кандиба, Р. Каракозова, Е. Мелик-Мурадян, В. Тітієвський Я. Фрідман, О. Шиндеровський, Б. Шпірт й багато інших. Видатним явищем у джазі став піаніст-віртуоз С. Терент'єв, пізніше, у 1980-і – Ю. Кузнецов [61, с. 32].

Переживши скрутні часи (заборону на використання саксофона й акордеона, вилучення з репертуару фокстротів, танго, вальсу, польки тощо) одеські музиканти ознайомились з творчістю колег на Заході. Перше «потепління» – у 1954 р. приїзд в Одесу оркестру Е. Рознера, у середині

1950-х – поява «Блакитного джазу» з Польщі, далі – прибуття з тривалими гастролями симфоджазу з Ленінграда під керівництвом А. Бадхена [61, с. 10]. Як ремінісценція нонконформізму в музиці, з 1995 року в Одесі проходить щорічний Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні і дві ночі нової музики» [193, с. 143; 266, с. 232].

Архітектурні споруди та скульптурні твори в 1960-80-і рр. в Одесі створювались, як правило, за державним замовленням, під відповідним контролем наглядових організацій і тому соціалістичний реалізм в них простежується в більшій мірі, ніж у живописі та графіці. Прикладом тому є пам'ятник Невідомому матросу й Алея Слави (1960-66, архітектори – П. Томіліна, Г. Топуз і скульптор – М. Нарузецький) і пам'ятник «Потьомкінцям - нащадки» (1965, скульптор В. Богданов, архітектори М. Волков, Ю. Лапін) [242, с. 109]. Лише у 1970-80-і рр. в Одесі з'явилися пам'ятники та скульптурні роботи з легким впливом модернізму (барельєф на будівлі ОЦНТІ «Інформація та суспільство» Б. Румянцева, «Дівчина на дельфіні» О. Князика, «Петрик та Гаврик» М. Степанова). Графіка в Одесі того періоду була розвинута менше, ніж живопис. У графіці знайшли себе О. Постель, Г. Гармидер, С. Рябченко, в акварелі – К. Сілін, В. Панікаров. У графіці Г. Гармідера простежувались певні нонконформістські мотиви («люди, що літають» тощо). У народному мистецтві виділялися митці Г. Палецький, Л. Бабинець, великою пошаною користувалася кераміка сестер Шиян.

У 1950-і рр. підпорядкованість соцреалізму порушувалася мистецькими нонконформістськими акціями Олега Соколова. Ґрунт для появи нонконформістів підготували О. Ацманчук і Ю. Єгоров своїми пошуками формального характеру в реалістичному живописі «суворого стилю»; за висловом одеського діяча культури Є. Голубовського: «Ю. Єгоров був для багатьох орієнтиром у творчості, О. Ацманчук – у моральності» [59, с. 7]. Офіційне керівництво Спілки художників третирувало О. Ацманчука за картину «Політ», не приймало «суворий стиль» Ю. Єгорова, імпресіонізм Л.

Межберга. Творчість Ю.Єгорова з його міццю, світом-матерією із часом вплинула на багатьох одеських художників.

Однозначно культурну ситуацію 1960-80-х у мистецтві Одеси трактувати неможливо. Серед представників «соцреалізму» були дуже талановиті митці (П. Пархет, К. Філатов). Тому в їхній творчості нерідко виникали варіанти дистанціювання від тоталітарної естетики соцреалізму, зокрема, через відхід від політики до сфери суто художніх задач. Наприклад, в Одесі такими варіантами непрямой відмови від соцреалізму стали «суворий стиль», який поєднав сезаннізм із суворістю, монументальністю та героїзацією образів 60-х рр. (О. Ацманчук, Ю. Єгоров, В. Токарев), «імпресіонізм» (В. Синицький, Л.Межберг, Г. Малишев) та «фольклоризм» (Ю. Коваленко, А. Антонюк, В.Алтанець). Були й ті, хто не висловлювався проти офіційного мистецтва і водночас не примикали до нонконформістів (А. Шопін, В. Гегамян). Були першокласні реалісти, що крім замовних офіційних робіт, займалися вільною творчістю: писали портрети, пейзажі, натюрморти, композиції (М. Божий, К.Ломикін, В. Токарев, А. Лоза, О. Слешинський, В. Філіпенко). Трохи осторонь від нонконформістів, але й не з НСХУ, самі по собі були І. Островський, М. Черешня. Були «порубіжні явища» між конформізмом і нонконформізмом, наприклад, творчість Л. Дульфана. Але існувала й реальна опозиція, що свідомо протистояла режиму – художники-нонконформісти: О. Ануфрієв, В.Стрельников, Л. Ястреб, В. Маринюк, В.Хрущ, С. Сичов, В. Цюпко й інші. У неофіційному мистецтві також можна виділити субкультуру, точніше – маргінальну культуру, а також тих художників, чиї роботи не брали на офіційні виставки, тому що їхній художній рівень був явно недостатній. Серед «маргіналів» (які не потрапили в перший «ешелон») були й непересічні майстри. Деякі з них працювали на грані естетики й антиестетики, із постмодерністською традицією (М. Новиков, Г. Подвойський, В. Сиренко, В. Коров'єв, В.Павлов). Але, коли ми говоримо про нонконформістське мистецтво, мова йде про елітарну

культуру, про професійних художників, яких не влаштовували вузькі рамки офіційного мистецтва.

Між офіційним та нонконформістським мистецтвом в Одесі був знайдений певний компроміс: велика частина митців-нонконформістів пізніше склала монументальну секцію Спілки художників і робила вільні речі в плані стилістики, абстрактного рішення композиції, оскільки в монументалістиці та кераміці офіційно це допускалось (Додаток А. 3). Ця двозначна ситуація в організації творчого процесу сприяла певній мікшованості культури (накладання неофіційної культури на офіційну культуру, нонконформізму на конформізм).

Зауважимо, що для образотворчого мистецтва Одеси були властиві більш камерні жанри, такі, як пейзаж, натюрморт і портрет, ніж, наприклад, багатофігурна історична композиція (виняток складають О. Ацманчук, Ю.Єгоров, В. Токарев, В. Гегамян). Безумовно, вплив «південноруської» школи відчули на собі більшість художників, але і вплив авангардно-модерністських тенденцій проявився досить сильно.

На межі 1970-80-х рр. під впливом діяльності В. Хруща та одесько-московських культурних зв'язків склалася група постконцептуалістів. В одеському постконцептуалізмі можна відокремити дві лінії: 1) «м'яку»: С. Ануфрієв, Д. Нужин, А. Маринюк, А. Музиченко, В. Федоров, К. Цахес (Резун-Звездочотова) та група «Перці» (О. Петренко і Л. Скрипкіна); 2) «жорстку»: Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, І. Чацкін, і ті, що стоять дещо осторонь – С.Мартинчик і І. Стьопін. Основним центром одеського постконцептуалізму стали: спочатку комунальна квартира В. Сальникова в районі пляжа Отрада, а згодом – квартира Ануфрієвих на вулиці Сонячній і помешкання Л. Войцехова на вулиці Асташкіна в Одесі [151, с. 184]. У середині 1980-х більшість постконцептуалістів виїхали з Одеси, в основному, в Москву (і склали там «Одеколон» – одеську колонію). У новому типі художньої свідомості акцент було перенесено на відносини художника й мистецтва, що змінилися, де твір став оцінюватися не як носій абсолютної

художньої цінності, але, насамперед, як жест, орієнтований у просторі сучасної культури (рис. В.4).

У другій половині 1980-х рр. активно заявили про себе молоді художники південної хвилі трансавангарду (у рамках постмодернізму): О. Ройтбурд, В.Рябченко, С. Ликов, О. Лісовський та інші. Творчість цих художників можна розглядати як внесок півдня регіону в мистецтво української хвилі трансавангарду (що підтвердила виставка в московському Манежі 1988 р.). Одеський постмодернізм пов'язаний з київським mainstream'ом, як свого роду ідіолект усередині мовної системи української хвилі, з інтернаціональним трансавангардом – як із першоджерелом усього руху, з Москвою – як із найважливішим центром постконцептуальної рефлексії усередині країни та з місцевою пластичною традицією як із природним ґрунтом свого проростання, але поступово на зміну традиційності приходять усе більш явні риси трансавангарду [187, с. 22] (рис. В.4).

Отже, появі митців-нонконформістів Одеси 1960-80-х рр. сприяли культурні корені: авангард у мистецтві: «Салони Іздебського», «Незалежні» тощо. Прояви нонконформізму простежено також у сфері культури та політики: у кінематографі, театрі, поезії та в опозиційному дисидентському русі.

В образотворчому мистецтві Одеси 1960-80-х рр., (як і в більшості міст України і всього СРСР) панували наступні напрями: 1) «соцреалізм», який був офіційним стилем; 2) «послідовники південноруської школи», у творчості яких був поширений реалізм, змішаний з імпресіонізмом; 3) «суворий стиль»; 4) «фольклоризм» із народними, українськими рисами; 5) «модерністський нонконформізм» (андерграунд); 6) «постконцептуалізм»; 8) «трансавангард» (Додаток, таблиця А.1).

2.2. Основні етапи формування мистецького нонконформізму Одеси

Зародження мистецького нонконформізму в Одесі припадає на кінець 1950-х рр. Першим нонконформістом мистецьке співтовариство вважало Олега Соколова. Саме він одним із перших не тільки в Одесі, але й у СРСР в цілому використав у своїй творчості естетичну спадщину сюрреалізму, абстракціонізму та оп-арту. Ю. Єгоров та О. Ацманчук своїм «суворим стилем» теж сприяли появі нонконформістської течії в мистецтві Одеси.

Ядро нонконформістської групи складала п'ятірка близьких друзів. Мозком і серцем групи були В. Стрельников і О. Ануфрієв, душею – Л. Ястреб і В.Маринюк, сполучною ланкою – В. Басанець (художньо це виражено в роботі В. Басанця, де зображені друзі, люди-ціле). О. Ануфрієв згадує: «Без підтримки одне одного ми б не витримали. Училися один в одного, жодна школа цього дати не може. Звичайно, ми були різні, але міцно поєднувала творчість <...>. У мистецтві Одеси 60-х було мало формального, лабораторного, хоча нас у цьому й обвинувачували. Був пошук почуттєвих початків, намацування природного, щиросердечного. Це відмітні риси південної школи. З нами було важко боротися через нашу аполітичність і небажання займати місця в офіційних структурах» [13, с. 3]. Поступово до товариства прилучилися С. Сичов, В. Хрущ (хоча він тримався незалежно).

У 1960-і рр. до кола товариства належало більше тридцяти осіб: О. Ануфрієв, В. Басанець, І. Божко, О. Волошинов, Н. Гайдук, Л. Дульфан, Ю. Єгоров, Ю. Коваленко, М. Ковальський, Р. Макоев, В. Маринюк, М. Матусевич, Л. Межберг, М. Морозов, В. Наумець, І. Островський, Е. Павлов, Є. Рахманін, В. Рисович, А. Ріхтер, В. Сазонов, Е. Серпіонова, О. Соколов, М. Степанов, О. Стовбур, В.Стрельников, С. Сичов, В. Хрущ, В. Цюпко, М. Черешня, Ю. Шуревич, Л.Ястреб та ін. (рис. Д.1.10, Д.1.11).

Існування мистецького співтовариства, попри його андерграундний характер, логічно потребувало демонстрації наробок його учасників, що вилилося в організацію неофіційної акції – «парканної» виставки «Сичик + Хрущик» (1967 р., на сім років раніше «бульдозерної» виставки у Москві). Вона відбулася у сквері Пале-Рояль на паркані навколо Оперного театру, що

тоді перебував на ремонті. Передісторія виставки була такою. Після чергового засідання виставкому в одеській організації Спільки художників, яка відхилила роботи двох талановитих художників Станіслава Сичова й Валентина Хруща (а для друзів просто Сичика й Хрущика), митці вирішили влаштувати вернісаж на пленері. Розвісили роботи, створивши загальну композицію, а посередині підписали «Сычик + Хрущик». На виставку зібралися знайомі художники, журналісти (фотокореспондент газети «Комсомольська іскра» М. Рибак зробив фотографії), випадкові глядачі, комсомольські працівники. Врешті-решт міліція заборонила виставку, хоча покараний ніхто з її організаторів не був [79, 146]. С. Сичов згадує: «Захід відразу відгукнувся на виставку повідомленнями радіо «Свободи» і «Бі-бі-сі», не розумію, що нас тоді уберегло» [14, с. 3]. Про виставку довідалися в андерграундних колах Москви й вона на довгий час стала «візиткою» одеських нонконформістів. За словами М. Мудрак: «маловідома, зате багатозначна подія підкреслила велику різницю між дозволеним і недозволеним мистецтвом в Україні» [157, с. 8]. (рис. Б.1, Б.2, Б.8).

У 1987 р. на честь двадцятиліття акції до Пале-Роялю прийшли зі своїми полотнами Є. Рахманін і В. Рисович, а вже через півгодини їх забрали дружинники і відвели до міліції. Там попередили, що ними займеться директор художнього фонду, і відпустили. А в 1997 р., через тридцять років асоціація «Нове мистецтво» запропонувала свою версію нонконформізму (рис. Б.13, Б.15).

Маючи потребу в спілкуванні з колегами й публікою й не бажаючи пристосовуватись до канонів дозволеного мистецтва, художники-нонконформісти проводили квартирні виставки. Традиція квартирних виставок за версією О.Шелестової почалася з О. Соколова, за версією В. Стрельникова – зі спілкування з художниками «Ліанозовської групи» [105]. Безкомпромісна позиція художників, однак, змушувала їх працювати на самоті, без визнання. Задokumentовані квартирні виставки залишилися в каталогах: «Каталог колекції Володимира Асрієва (Одеса 1976) (рис. Б.15), де

зібрані 74 твори одеських митців». Другий каталог, під назвою «Ястреб. Жовтень 76. Одеса» (рис. Б.15), появився з нагоди індивідуальної виставки Людмили Ястреб, де було виставлено 99 творів. За висловом М. Мудрак: «Значення тих каталогів, як і самих квартирних виставок, полягає в самому факті, що вони свідчать про надзвичайно добре організовану атмосферу в <...> Одесі» [157, с. 9].

Усвідомлюючи значущість квартирних виставок, у 1976 р. художники Одеси зробили експериментальне опитування. В анкеті були такі запитання:

- 1) Який ваш погляд на квартирні виставки?
- 2) Який митець, чиї твори експонуються, вам найбільше цікавий?
- 3) Що характерно для вашої творчості?

Відповідь митців полягала в тому, що вони не мають альтернативних місць для експонування своїх робіт. Причиною було те, що офіційні виставки не надають місця для творів, створених через потребу дослідження мови мистецтва заради нього самого (відповідь на третє питання) [149, с. 66].

В 1960-70-і рр. проте нонконформісти приймали участь і в деяких офіційних виставках. У холі редакції газети «Комсомольська іскра» (вул. Пушкінська, 37), де Є.М. Голубовський виконував обов'язки завідувача відділом культури, відбулися персональні покази робіт Л. Ястреб, В. Маринюка, А.Антонюка, Л. Дульфана й багатьох інших. З редакційних виставок і почалося визнання цих художників (спочатку у вузькому колі аматорів і колекціонерів). З усіма майстрами знайомилися спочатку на домашніх виставках в А.Шевчук, Є. Голубовського, І. Дробачевської, В. Меленчук, В.Асрієва, А.Глузмана, В. Сулова, потім у колекціонерів С. Лущика, Ф. Кохріхта, І.Федоркова, П. Великанової. За спогадами Ф. Кохріхта домашні виставки створювали ще й відповідне культурне середовище, атмосферу нонконформізму: «Жадібно перегортали альбоми репродукцій робіт імпресіоністів, давно надруковані в Чехословаччині, які, нарешті, потрапили до Одеси, передавали один одному томики невідомого раніше Елюара й ще вчора забороненої Ахматової, дивилися на нічних сеансах

стрічки Бунюеля та Вайди [117, с. 220] (рис.Б.3, Б.5, Б.6, Б.7, Б.8). О. Стовбур його доповнює: «Коли не було майже ніякої інформації, відшукували репродукції, зразки сучасного мистецтва. Там було багато людей з Москви, іноземці, в ті часи, коли це було заборонено і каралось, і диктори телебачення, і співаки, і письменники, і критики, і кого там тільки не було. У ті часи літературу, яка в Радянському Союзі ще не друкувалася, привозили із Франції. Хтось тримав у руках, всі сідали й дивились ті альбоми: авангард, мистецтво ХХ ст., сучасне мистецтво високого рівня – англійське, американське. Тож художники були більш-менш обізнані в тому, що відбувається у світі» [105] (рис. Б.3, Б.8).

Є. Голубовський намагався зблизити групу О. Ануфрієва з московськими авангардистами, зокрема, з В. Яковлєвим, із московськими поетами й філософами, такими як Г. Гачев, але, головне, намагався допомогти їм вижити. Він згадує про практику проведення художніх лотерей: «кожен, хто приходив у гості, давав по десять карбованців, а потім, зібравши карбованців 500, розігрували 10 картин. Важко навіть уявити, що так дешево коштував живопис, але, на жаль, це був єдиний спосіб дати цим молодим людям протриматися. Але головне – широко показати їхню творчість» [59, с. 10].

1970-і рр. були найбільш плідними для нонконформістів. У 1972 р. вони здобули маленьку перемогу: у виставочному залі одеської організації Спілки художників відкрилася групова виставка п'яти художників, четверо з яких В. Стрельников, В. Маринюк, С. Сичов, Л. Дульфан. Вона не тривала й тижня, але народ юрбився біля входу; на обговоренні їх підтримало ліве крило Спілки, а представники партійних органів змушені були їх привітати (рис. Б.4). Тоді ж стали членами Спілки художники В. Басанець і О. Волошинов [13, с. 3].

У другій половині 1970-х рр. одесити активно брали участь у квартирних виставках, читали «Архіпелаг Гулаг», контактували з іноземними

дипломатами й репортерами, що купували їх роботи, що в ті роки було небезпечним.

Відчуваючи себе українськими художниками, у 1975 р. В. Стрельников разом із В. Макаренко, Ф. Гуменюком, Н. Павленко задумали провести в Москві групову виставку шістьох українських митців. Вона відбулася на квартирі московського колекціонера В. Сичова. З одеситів брали участь В. Стрельников, Л. Ястреб, В. Сазонов (рис. Д.1.5). Навесні 1976 р. там же пройшла друга виставка українського сучасного мистецтва, на якій експонувалися роботи В. Стрельникова, О. Ануфрієва, В. Басанця, В. Маринюка, В. Хруща, В.Наумця, В. Цюпка [15, с. 3] (рис. Б.8).

У грудні 1979 р. в Одеському музеї західного й східного мистецтва відкрилася виставка творів В. Басанця й О. Волошинова. Церемонії відкриття передував один цікавий епізод, який переказав Ф. Кохріхт. Один із маститих членів Спілки художників переконував голову правління одеської організації М. Тодорова поки не пізно, зупинити відкриття виставки: «Нас не зрозуміють там». І він, видимо, указав пальцем угору, убік начальства. Але М. Тодоров виявився на висоті й виставка відбулася. Зараз навіть важко представити викликаний нею ефект. Мабуть, уперше за післявоєнні роки в залах престижного музею експонувався живопис і графіка, що не вкладалися в канони соцреалізму [117, с. 223].

Застійна атмосфера кінця 1970-х - початку 1980-х рр. зламала багатьох митців. Перестав виставлятися С. Сичов; в оформлювальні роботи пішов С.Князев, у кераміку – Р. Макоєв; незатребуваним виявився тонкий живопис М. Черешні; пішов з життя, не реалізувавши себе, Б. Нудьга; усе менше займався живописом, усе більше літературою І. Божко [59, с. 12]. Після вимушеного виїзду з країни В. Стрельникова в 1978 р., В. Асрієва в 1979 р., О.Ануфрієва й В. Сазонова в 1980-81 рр., виїхав у Москву В. Хрущ. У 1981 р. не стало Л. Ястреб. У наш час В.Стрельников привозить свої роботи на Батьківщину, допомагає друзям працювати й виставлятися в Німеччині (рис. Б.17, Б.18, Б.19).

В. Маринюк, В. Басанець і В. Цюпка продовжували тісно спілкуватися, відчуваючи необхідність один в одному; до них приєдналися Є. Рахманін і О. Волошинов, пізніше М. Степанов і С. Савченко. Ними було створене об'єднання «Шлях». За словами В. Маринюка: «Кістяк нашої групи складався з близьких друзів, у яких були загальні життєві цінності і пластичні ідеї. Цей кістяк і залишився. Інші входили до середовища. Середовище адже не вибирають, воно саме складається» [16, с. 4].

У 1980 р. відбулася визначна подія – репрезентація українського неофіційного мистецтва за кордоном – «Виставка українських художників» (Мюнхен - Лондон - Париж - Нью-Йорк), де більшою частиною були представлені твори одеситів: О. Ануфрієва, В. Басанця, Н. Гайдук, Р. Макоєва, В. Маринюка, В. Наумця, В. Сазонова, С. Сичова, В. Стрельникова, В. Хруща, В. Цюпка, Л. Ястреб (разом з роботами митців-нонконформістів з інших міст України: А. Антонюка з Миколаєва, В. Макаренка з Дніпропетровська, Ф. Гуменюка, І. Марчука, С. Гети, А. Соломухи з Києва) [232] (рис. Б.16). Художники української групи заново відкривали для себе рідну мову, брали участь у виставках сучасного мистецтва в Києві, Львові.

Початок перебудови створив можливості для «легалізації» нонконформістського мистецтва. Деякі їхні роботи потрапили на офіційні виставки (Таблиця А. 2). Так, у 1987 р. нонконформісти влаштували одночасно в двох музеях Одеси виставку монументалістів, що показувала й сьогоденні досягнення, і потенційні можливості. Нові художники ніби прагнули заповнити ті прогалини, що утворилися після від'їзду за рубіж наприкінці 1970-х рр. О. Ануфрієва й В. Стрельникова [59, с. 12].

В період перебудови уперше в Одесі (і в Україні) почався процес інституалізації андерграундних течій: створення Центру сучасного мистецтва «Тирс» (президент Ф. Кохріхт, директор і куратор М. Жаркова) і асоціації «Нове мистецтво», що виникла на базі «Тирса» (куратори О. Ройтбурд і М. Рашковецький). Мається на увазі не презентація окремих виставок в офіційних, у тому числі, музейних залах і не вступ деяких художників до

офіційної Спілки – таке відбувалося і раніш, мова йде про створення власних альтернативних інституцій. Перша спроба такого роду 1986 р. – ТОХ (авт.: а ще до того, наприклад, заснований Ф. Кохріхтом і С. Чайкою «Одеський Монмартр» (виставка-продаж картин) у Міському саду), мабуть, у силу крайньої неоднорідності складу групи, не привела до досить послідовної й програмно артикульованої діяльності. Нові інституції стимулювали швидку й інтенсивну експансію нетрадиційних для Одеси видів сучасного мистецтва: об'єктів, інсталяцій, відеоінсталяцій, перформансів [191, с. 150] (рис. Б.13).

З початком 1990-х рр. у творчості нонконформістів посилюються національні мотиви. У 1992 р. створюється галерея «Човен», яка спеціалізується на роботах національного характеру, потім – національно орієнтоване об'єднання «Мамай» (1998), що існує досьогодні (рис. Б.14). До нього увійшла більша частина одеських нонконформістів: В. Стрельников, В. Маринюк, В. Басанець, В.Цюпко, О. Стовбур, С. Савченко, В. Сад, І. Божко (рис. Б.14). Кредом для об'єднання стали слова В. Стрельникова: «Для мене сьогодні Україна – це країна, де відбувається національне відродження, люди хочуть побудувати державу, свій будинок, щоб вибратися з кризи, у яку завела система. Хочу взяти посильну участь у розвитку світового мистецтва: щоб українське мистецтво стало частиною європейського» [105].

Отже, можна виокремити такі етапи формування мистецького нонконформізму в Одесі:

1950-60-і рр.: зародження нонконформізму – «космізм», авангардизм О.Соколова, зв'язок із «метафізичним», що порушувало підпорядкованість соцреалізму, а також реалізм з елементами модернізму та «суворого стилю» – Ю. Єгоров, деякою мірою О. Ацманчук, В. Токарев («ліве крило» Спілки художників, монументальна секція). Початок складання монументальної одеської школи (рис. В.2.9);

1960-80-і рр.: розквіт нонконформізму, модерністські тенденції – О.Ануфрієв, В. Стрельников, В. Наумець, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Хрущ, Р. Макоєв, В. Басанець. С. Сичов, О. Стовбур, В. Цюпко, О. Волошинов,

Л.Дульфан й інші. Доречно процитувати Б. Гройса: «радянські неофіційні художники 1950-70-х рр. із самого початку знали, що модернізм уже переміг на Заході, і тому їхня позиція була радикально відмінною від авангардної: мова йшла для них не про те, щоби знищувати встановлені норми, а про те, щоб заново встановити їх у країні, що пройшла занадто оригінальним і, в той же час, провінційним шляхом, тобто про те, щоб з'єднатися зі світовою мистецькою традицією» [66, с. 33]. Цім митцям притаманна усвідомлена відмова від «натури», пластичні пошуки: світла, кольору, форми. У 1980-х прийшов новий потік, близький за світоглядом: М. Степанов, І. Божко, С. Савченко, В.Сад (у 1998 р. – як наслідок, створення об'єднання «Мамай») (рис.Б.14, В.1.2, таблиця А.1).

1980-і рр.: трансформація нонконформізму в постконцептуалізм «після модернізму» – С. Ануфрієв, Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, І. Чацкін, С. Мартинчик і І. Стьопін, «Перці» (О. Петренко і Л. Скрипкіна) й інші.

1980-90-і: трансавангард у рамках постмодернізму: – О. Ройтбурд, В.Рябченко, С. Ликов, О. Лісовський та інші (рис. В.4).

Таким чином, для зручності позначення і як відповідність змісту в силу ряду факторів, таких як неофіційні квартирні виставки, опозиція офіційної ідеології, нонконформістами названо групу митців, розквіт творчості яких довівся на 1960-70-і рр. (кістяк якої складають О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Хрущ, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Басанець, С. Сичов й інші) (таблиця А.1, рис. Б.9).

Висновки до другого розділу

1. Національні особливості українського нонконформістського мистецтва 1960-80-х рр. полягають, по-перше, у співставленні себе зі світовим мистецьким процесом і, по-друге, у національному відродженні й розвитку на новому етапі місцевих художніх традицій, у ствердженні

значення української культури, що підтвердила Г. Скляренко [209, с. 11]. Відмінності між вітчизняним та світовим нонконформістським мистецьким процесом у 1960-80-х рр. полягали в більш революційних формах мистецтва на Заході – «неоавангардне мистецтво» й у революції усередині форм мистецтва на Україні – «неомодерністичне мистецтво», тобто на основі традицій у сполученні з «додатковим елементом»: нонконформістським було традиційне мистецтво, що не вписувалось в рамки соцреалізму. На відміну від російського нонконформістського мистецтва (протесту проти канонів соцреалізму та радянської політичної системи), у творах українських митців немає суспільно-політичного забарвлення в трактуванні матерії, в основному, це оптимістичне мистецтво. Проблема свободи – одна з ключових і типових у нонконформізмі як для західної, так і для вітчизняної культури. Специфіка українського нонконформізму – у зосередженості на професійних завданнях (естетичній виразності, у зверненні до неосакральних міфів, ікони, що було знаком опозиційності в радянському суспільстві, у камерності творів).

2. Форми української нонконформістської культури: «неофіційне мистецтво», «дисидентський модернізм», «шістдесятництво», «інше мистецтво». Думка про національне відродження української культури, блокована десятиліттями, пробивалась паростками в 1960-і рр. й наступні роки у формі дисидентського руху проти догм офіційної влади через «зближення націй і досягнення їх мовної єдності», «інтернаціоналізації життя», за духовне й культурне відродження українського народу, його самобутність, традиції, мову, правдиве висвітлення історичного минулого. Причому найхарактерніші риси нонконформізму пронизують усі сфери культури: музику, літературу, кінематограф, науку, філософію, мистецтво, театр.

3. Розквіт вільнодумства в 1960-і рр. майже всі дослідники цього часу пов'язують із хрущовською «відлигою», моментом, коли можна прокинутися, усвідомленням достоїнства людського, моментом свободи. Творча нонконформістська інтелігенція загострила головне протиріччя для

всієї радянської епохи – протистояння тоталітарного «ми» і традиційної культурної потреби зберегти духовне «я», що так багато значить в усі століття й епохи.

4. Дослідження культурної ситуації в Одесі 1960-80-х рр. призвело до висновків, що появи нових форм вираження в культурі (Одеси, як і в цілому колишнього СРСР) 1960-80-х рр. сприяли: 1) культурні корені: (авангард) у мистецтві: Салони «Іздебського», «Незалежні», у літературі – «Юголеф», кіномистецькі пошуки О. Довженка, Л. Курбаса, у театрі В. Мюллера, у балеті К. Голейзовського та ін.; 2) «відлига», потепління клімату офіційної ідеології, під час керівництва М. Хрущова; 3) культурний обмін акціями, такими, як, наприклад, Шостий Всесвітній фестиваль молоді й студентів у Москві 1957 р. тощо. Приведені вище факти свідчать й про значне місце одеситів в опозиційній боротьбі. Цей рух підготував умови для об'єднання всіх організацій України за перебудову, створення незалежної держави.

5. У соціокультурному просторі України поява митців-нонконформістів була цілком закономірним явищем, викликаним попередньою епохою вольового правління й «відлигою», час якої збігся із загальним соціокультурним переворотом. Значення нонконформістів полягає у відродженні традицій світової культури, продовжень традицій авангарду та вияві національних рис, у наданні впливу на формування наступних поколінь митців. Дослідження соціокультурної ситуації України 1960-80-х рр. у контексті світових процесів, розмаїтості центрів нонконформізму України є важливим завданням сучасного мистецтвознавства й культурології.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ-НОНКОНФОРМІСТІВ ОДЕСИ

3.1. Мистецькі концепції та їх живописні реалізації

Світогляд одеських художників-нонконформістів базувався на досягненнях українських філософів (Г. Сковорода), на філософії екзистенціалізму (західного: Ж.П. Сартр, А. Камю, російського: М. Бердяєв), на східній філософії (дзен, суфізм, даосизм), експериментах (модерністських, авангардистських) у культурі кінця XIX- початку XX ст., звертанні до національної культури (язичеської і православної, їхніх джерел, архетипів, прообразів), на досягненнях сучасної світової культури, та нарешті, на живому відчутті Одеси з її неповторним колоритом.

У творах одеських митців наявна присутність метафізичної реальності, вихід в інший простір. Творчість нонконформістів була перехідним етапом на шляху пошуку сенсу життя. Вона не виробила своєї єдиної, оригінальної концепції (філософії, моделі світу), але в той же час розробила свою мову, що спиралася, насамперед, на досягненнях авангарду й модернізму, а також традиціях українського народного мистецтва, давньоукраїнської і давньоруської ікони, південноруської школи й культури Причорномор'я. Загалом, можна відзначити приналежність скоріше до «діонісійської», аніж «аполлонської» (за Ф. Ніцше, М. Бердяєвим) культури, у якій образно-інтуїтивне домінує над логіко-аналітичним.

Вітчизняний нонконформізм 1960-80-х рр. полягав у протистоянні радянській ідеології. Далеке від «соціалістичного за змістом» і псевдонаціонального за формою, мистецтво нонконформістів було спрямовано в діаметрально протилежну сторону. Якщо мистецтво соцреалізму прагнуло представити переконливу, життєподібну форму та

йшло шляхом матеріально-зовнішнього, то мистецтво нонконформістів, як і авангардистів, було спрямовано на самопізнання, зверталось до щиросердого, підсвідомого, і тому цілеспрямовано опанувало метафізичні та абстрактні форми.

Для вияву концепцій і здійснення аналізу творів одеських митців було обрано вісім художників (за критеріями наявності нонконформізму: активної позиції – опозиції в мистецтві, участі в неофіційних акціях, виставках, апробації нової стилістики в мистецтві 1960-80-х рр.): О. Соколов, О. Ануфрієв, В. Стрельников, Л.Ястреб, В. Маринюк, В. Басанець, В. Хрущ, С. Сичов.

Олег Соколов (1919-1990)

«Я – математик» Ноберт Винер

Пришел – кругом царил застои,

А я художник. Сила – в синей

И обреченность – в золотой [270,с. 177].

“Я –математик” Ноберт Вінер

Прийшов – царює довкруги застій,

А я художник. Сила - в синій

І приреченість – в золотій.

«Першим авангардистом Одеси» 1950-х рр. мистецтвознавці й мистецькі критики вважають Олега Соколова (1919-1990) [59, с. 7]. До нього приїжджали зацікавлені діячі культури в ті роки, коли в країні художників-абстракціоністів були одиниці, як до особливої визначної пам'ятки Одеси нарівні з Оперним театром і морем. На «соколовські середи» збиралася одеська інтелігенція: інженери, художники, поети, журналісти. Багато його шанувальників було серед медиків. Він першим в Одесі, за словами В. Хруща (який вважає О.Соколова своїм учителем), увів традицію «квартирних виставок» [105]. Соколов не був дисидентом, але ні його творчість, ні його особистість ніяк не вписувалися в рамки соцреалізму і «соцгуртожитку». Він чимало перетерпів від режиму, але не зламався й залишився сам собою. Поет, філософ, він був одним із творців вітчизняної школи світломузики та послідовником О. Скрябіна й М.Чюрльоніса. Найбільш глибоке й повне дослідження зроблено його дружиною, мистецтвознавцем Оленою

Шелестовою, яка зазначила, що «Феномен Олега Соколова вимагає комплексного вивчення, тому що в його індивідуальності з'єдналися просторові й тимчасові аспекти людської творчості» [269, с. 177]. Захоплення західними майстрами, починаючи з О.В.Бердслея й закінчуючи В. Вазарелі, дійсно відчувається у творчості раннього й зрілого О. Соколова, але від цього він не перестав бути українським художником, тим більше, що з перших кроків самостійної творчості (з 1951 року, коли він закінчив Одеське училище), він, «штудіюючи» барвистий графіко-живопис сецесіоністів, черпав і з джерела «Мира искусства» (це були рівнобіжні світи європейського мистецтва початку століття). Ці штудії можна порівняти з одержанням «школи».

На цій базі він опановував «свої» на все життя теми, створюючи серії «пейзажів невідомих зірок» і тому подібні космічні мотиви, готуючи свій пріоритетний для образотворчого мистецтва внесок у духовний арсенал вітчизняного космізму. У 1950-60-і рр. були створені роботи, що дивують багатьох – графограми чи психограми, наприклад, «Колір помилки», «Колір поганого настрою» тощо. А коли в 1970-х рр. у Краснодарі подружжя Кирліан винайшли електронний пристрій, що дозволяє бачити емоції й хвороби в кольорі й тим самим діагностувати збої в людському організмі, О. Соколов зрозумів, що працює на стику мистецтва й нової дисципліни – психотроніки [269, с. 172].

«Ізопоезія» О. Соколова була принципово відмінною від його «світломузики». Він був одним із засновників клубу імені М.К. Чурльоніса «Колір, музика, слово». Не було адекватним в офіційних структурах розуміння феномена О.Соколова, що майже сорок років будоражив художнє життя Одеси своїми експериментами з візуалізації не тільки музики й поезії, але візуалізації «невидимого», усякого роду процесів. Це могла бути побудова ароматів, сплеск емоцій, «запах думки», говорячи мовою його улюбленого фантаста Р.Шеклі [269, с. 175]. Такі роботи мали назви «На краю пристрасті», «Запах гвоздики», «Пророцтво доктора Штайнера» тощо. Одним

з основних творів О. Соколова є розпис «Реквієм жертвам сталінізму» (1964), що знаходиться в квартирі митця (де планується створити його музей), на Ольгіївському узвозі в Одесі.

«Реквієм жертвам сталінізму» є автобіографічним літописом життя митця та його роду, в якому були дворяни, та постраждав дядько митця від сталінських репресій. За сімейною легендою, по лінії матері, рід простирався до відомої розкольниці боярині Морозової, тобто нонконформізм О. Соколова мав глибокі корені (рис. В.1.1). В основі композиції лежить хвилеподібна лінія, по якій художник незримо веде глядача (зліва направо): від хреста (символу Древа Життя: перетину Небесного та Земного, можна охарактеризувати як перемогу життя над смертю, спасіння через страждання), голови дитини, що знаходиться немов за колючим дротом, голови прекрасної незнайомки (родички Олега Соколова, нащадка знатної дворянської родини), голови чоловіка з пронизливим поглядом (дядька Олега, репресованого в сталінські часи), образа самого митця, що п'є з долонь воду, до портрета «вождя народу» Й.В. Сталіна. Літературний сюжет і бунтарський дух цього твору поєднує з монументальними розписом латиноамериканських муралістів, однак неагресивність, камерність – риси, що вказують на приналежність одеській школі. Об'ємно-пластичне зображення центральних персонажів, при загальній умовності, сусідить із лінійно-графічним зображенням «вождя», завдяки чому його портрет відходить на задній план, стає тлом. Погляд постійно повертається до центрального образа чоловіка, голова якого подана у фас, «віч-на-віч» із глядачем, і тому вступає з ним у діалог, на відміну від інших персонажів, зображених у три-чверті і відстороненому профілю художника. Праворуч угорі від центрального персонажа нависає череп, образ смерті, що витала над життям людей у ті часи. Відомо, що сам художник зберігав вирізки розгромних статей із преси під людським черепом, що нагадував у повсякденному житті про тлінність буття.

Так, в одній зі статей В. Шапошников писав: «У полону глибоких оман

знаходиться одеський художник О. Соколов, що виражає у своїй творчості принципову незгоду з методом соціалістичного реалізму. Заперечуючи цей метод, художник протиставляє йому, власне кажучи, суб'єктивістське й формалістичне мистецтво, зокрема, сюрреалізм. Прагнучи будь-що бути не схожим на інших, ганяючись за помилково зрозумілою новизною й оригінальністю, підкоряючись капризам фантазії, він майже не визнає реальної дійсності, ідучи у світ галюцинацій, сновидіння, підсвідомого. Якщо ж і бере щось із дійсності, то так фантастично перетворює, спотворює, що від нього не залишається нічого реального <...>. Хто зрозуміє таке мистецтво, кому потрібна така «новизна» і «оригінальність», крім естетів і пересичених людей? Народу, більшості, вона, у всякому разі, не потрібна» [59, с. 7-8]. Аналогічна стаття про О. Соколова називалася «Людина з Марса». В статті «Обком в обороні» інструктор ЦК ВЛКСМ зауважує: «Ні, його неможливо навіть назвати абстракціоністом, це дійсний хуліган, що зазиває до себе молодь, пригощає вином і розбещує своєю творчістю» [59, с. 8]. Автор статті має на увазі «соколовські середи», коли на квартирі О. Соколова збиралася одеська інтелігенція. Отже, ці публікації є нагородою митцю в наших очах, що боровся за свободу бути самим собою.

Таким чином, у творі «Реквієм жертвам сталінізму» перед нами розгортається трагедія людського життя й нонконформіста, шестидесятника, незгодного з офіційним правлячим режимом, художника, що відстоював чесну позицію в мистецтві.

Нонконформізм О. Соколова виявився у свідомій опозиції ідеології тоталітарної держави, у 1950-і рр. він був «один у полі воїн». Незважаючи на недоброчливість до нього офіційної критики, він вистояв до кінця, підготувавши ґрунт для наступної за ним плеяди митців-нонконформістів.

Олександр Ануфрієв (1940 р.н.)

*Мир Возрожденческий
Сквозь призму времени
Со Ангелами прилетел, –
Ануфриев-художник восхотел.*

*Світ Відродження
Крізь призму часу
З Янголами прилетів, –
Ануфрієв на те волів.*

У творчій біографії О. Ануфрієва важливим фактом є дружба з дитинства з В. Стрельниковим і їх навчання (разом з В. Хрущом, В. Наумцем та Е.Серпіоновою) в одеській художній школі у талановитого педагога й делікатної людини М. Зайцева. Після закінчення її, в 1959 р. він вступає в ОДХУ, а з 1960 – уже працює самостійно. (О. Ануфрієва, як і В. Стрельникова відрахували з ОДХУ через іншу мистецьку направленість: не прощалася найменша деформація зображення). Будучи одним із засновників нонконформістського мистецтва Одеси, з 1964 р. він бере участь у неофіційних виставках Одеси, Москви, Ленінграду, експонує свої твори за кордоном. У 1970-80-і – працює в області монументального мистецтва. Його твори знаходяться в Музеї сучасного мистецтва Одеського центру культури, у приватних збірках України, США, Австрії, Франції, Канади. З 1981 р. він живе в США [153, с. 170].

Творчий шлях О. Ануфрієва був тернистим. Могутнім поштовхом у пошуку себе був Фестиваль молоді та студентів, який проходив у Москві у 1957 р. Приїхали туди митці з усього світу; наприклад, ташисти, послідовники Д.Поллока; де вони влаштовували перформенси, театралізовані дійства, малювали на очах глядачів. Олександр із захопленням розповідав про бачений на власні очі західний живопис: «Фестиваль зламав звичні стереотипи про призначення художника, розкріпачив, показав різноманіття не тільки у формальному вираженні, але й в естетичному, моральному <...>. Ми відчули, що писати – це пізнати себе і висловлювати своє ставлення до того, що відбувається у світі <...>. Фестиваль був як кидання в ополонку, стало ясно, що ми живемо в нереальному світі» [13, с. 3].

Ознаки нонконформізму проявилися в опозиції «офіційній» ідеології. О.Ануфрієв пише: «Моя творчість у 60-х спиралася на неприйняття навколишнього: армії, міліції... Подумайте, Радянська армія – з великої

букви, а Бог – із маленької! Божевільний будинок був для мене реальніше армії, там я б не вижив... Пізніше я довідався, що я є на обліку КДБ із 59-го» [13, с. 3]. Важливим фактором в одеському нонконформізмі були згуртованість, взаєморозуміння, підтримка друзів, що підтверджують наступні слова О. Ануфрієва: «Училися один в одного, жодна школа цього дати не може. Звичайно, ми були різні, але міцно поєднувала творчість. Нас можна назвати «фантастичними реалістами», тому що ми розуміли, що поставлені в нереальні умови <...>. Варто було довідатися, що хтось написав гідну річ, і всяка несумісність між нами пропадала, автор цікавої роботи був іменинником» [13, с. 3].

Внесок О. Ануфрієва в початок формування нонконформізму важко переоцінити. В. Басанець згадує, як зустрів його в училищі: «На той момент Ануфрієв ще не був авангардистом, такий декадентствующий. Людина, що завжди надихає своїми розмовами, своєю активністю, своєю виразністю. У нього збиралися на Осипова, дивилися репродукції, обговорювали щось. Здається, він три роки учився на першому курсі й так і не закінчив, він відразу був вільним художником. У нас була вже точна установка, що не треба вчитися, а треба тільки працювати. Як ніхто інший, він перепробував усі ці «ізми». Переварював активно й цілеспрямовано. Душа компанії. Ми були ідеалістами, вважали, що найважливіша справа – займатися живописом. Потім усе ускладнилося, життя внесло свої корективи. І от він штучно чи навмисно зупинився на одній темі і от уже років двадцять п'ять пише Янголів» [105] (рис. Д. 2).

Егоцентризм митця шукав підтримку в сильних особистостях ХХ ст. (П.Пікассо, С. Далі). Усвідомлення своєї винятковості, себе як генія («Щоденник генія» С. Далі) виражалося у творах і в зовнішньому (стильному) вигляді. Ще в ті часи Т. Рахманіна написала портрет О. Ануфрієва з крилами і підписала «Я – геній». Вона згадує: «Кожна людина втішає себе своїми фантазіями й ілюзіями. Ми всі вважали, що ми – генії, генієм бути приємно. Згідно зі своїм іміджем, О. Ануфрієв створював

видимість лідера, якби не було інших, він би так і ходив із вусами, як у Далі, сам по собі» [105].

Художник копітко збирав усе, що вдавалося знайти про А. Модільяні, А.Матісса, Х. Сутіна, Ж. Брака, С. Далі, італійських метафізиків, зшивав і виходили саморобні книжки. Кумирів місцевого значення не визнавали, рівнялися на світових майстрів. О. Ануфрієв експериментував, в основному, з напрямками світового модернізму, що доводять його слова: «У 61 році в мене були сотні робіт, у яких проглядалися всі існуючі у світі напрямки <...>. Цілий період називався «Пікасаша» на честь П. Пікассо» [13, с. 3] (рис. Д.2).

У творчості О. Ануфрієва 1960-70-х рр. велике місце відведене жанру портрета. На відміну від офіційного мистецтва «парадних портретів» заслужених діячів СРСР із героїзацією образу, мимесісом, великим розміром творів, що експонувалися на офіційних виставках, у творчості митців-нонконформістів портрет одержує більш «інтимні» риси: моделями найчастіше виявляються друзі, улюблені люди, самі митці, розмір стає меншим (що було зв'язано з експозицією на квартирних виставках) і портрет – більш психологічним. Так, у численних портретах О. Ануфрієва вся увага зосереджена на обличчі, для чого художником застосовується прийом «замикання» простору: форма максимально домінує: у двох портретах Рити (першої дружини художника) верхня частина голови «затиснута» в просторі краєм рами й максимально наближена до глядача (рис. Д.2.3, рис. Д.2.4). Така «фрагментарність» допомагає сконцентруватися на обличчі й «проникнути» у душевний світ персонажа. Так, «Портрет Маргарити» зі збірки С. і О.Вернік замислений, одухотворений і почуттєвий. Максимальна напруженість у кольорі (як в А. Модільяні) дає відчуття жару від портрета. Білий колір плаття нагадує традиційне оздоблення нареченої, символіку світла, вічності, святковості, чистоти, безвинності дівчини. В іншому «Портреті Рити» з колекції Ф.Кохріхта живопис є фактурним, брутальне рішення образу, великих рис обличчя – очей і губ, превалювання жовтогарячого кольору тіла сприяє створенню вогненного, гарячого,

почуттєвого жіночого початку. Темний колір тла і загальне рішення образу дозволяє нам віднести цей твір (як і багато інших робіт нонконформістів) скоріше до «діонісійської» інстинктивної культури.

«Автопортрету 70-х років» притаманний кольоровий аскетизм у рішенні образу (рис. Д.2.2). Традиційний портрет асоціюється із майстрами живопису XVII-XIX ст., з парадними портретами Д. Веласкеза, В. Тиціана, А. Ван Дейка, Ф.Хальса, Г. Гольбейна тощо. Проте характер художнього рішення, загострені риси, деяка схематичність, образність уписана в культуру ХХ ст. (А.Модільяні, К. Петров-Водкін). Змістовним для виявлення митецької концепції О. Ануфрієва є зіставлення «Автопортрету 70-х років» та «Автопортрету зі збірки С. Іванової» (рис. 2.1.1). Утрирування рис в обох портретах, особливо в «Автопортреті 70-х років», де графічно зображено одухотворене обличчя зі шляхетними рисами, служить для досягнення психологізму образу. «Автопортрет зі збірки С. Іванової», де є артистичний вигляд художника, вирішений у більш живописній та експресіоністичній манері письма (що навіює образи Х. Сутіна, В. Ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна, П. Пікассо). В історії мистецтва ХХ ст. часто зустрічається прийом у портреті, коли чоло зменшується, а відстань між бровами й кінчиком носа збільшується, через що лицьова частина звеличується для досягнення максимальної виразності. Отже, портрети 1960-х рр. отримують риси експресіонізму – «вираження», напрямку модернізму, для якого характерне загострене самовираження, суб'єктивна передача реальності душевного світу людини.

Твори митця 1970-х рр. мають риси сюрреалізму (надприродного, метафізичності, де присутній ірраціональний, суб'єктивний, містичний характер творчості й стерті границі між свідомим і несвідомим, сном і реальністю). Сюрреалізм в «Портреті Фелікса Кохріхта» (1960) визначений в тому, що коли писали модель «з натури» у квартирі Стрельников і Ануфрієв, то Володимир зробив досить схожий на оригінал портрет, а Олександр зобразив Фелікса з вогненною здибленою шевелюрою, неабияк схудлого, з

дуже виразними сумними очима на тлі римського Колізею, і тим самим помістив у нереальні умови [117, с. 221] (рис. Д.2. 6). Так відбулося переміщення в часі і просторі, був уведений «трюк». Портрет виявився в деякому змісті пророчим. Через якийсь час Ф. Кохріхт сильно схуд, а після того, як О. Ануфрієв на початку 1980-х емігрував, його бачили в кафе, напроти Колізею. Психологічність портрету займає не менше місця, аніж художньо-технічні задачі. Композиція добре побудована. Темний низ одяжі Кохріхта, що художником був переписаний замість блакитного, відповідає темному грозовому небу з хмарами, що несуться й створюють напружену атмосферу, а ґрати, на які спирається фігура, перегукується з римським Колізеєм. Композиційним центром є колірний акцент рудого волосся, що тримає в напрузі всю композицію і приходиться на місце перетину діагоналей картини.

Ідеальний світ творів О. Ануфрієва є символічним. Як сказав М. Пруст: «Реальність, яку варто виразити, полягає не в тому, яким представляється предмет, а в ступені проникнення нашого враження до такої глибини, де зовнішність предмета має небагато значення, де його суть виявляється через такі характерні риси, як дзенькіт ложки, вдареної об тарілку, твердість накрохмаленої серветки, що нескінченно більш дорогі для мого духовного благополуччя, аніж незліченні розмови на гуманітарні, патріотичні і міжнародні теми» [8, с. 123]. О. Ануфрієв доповнює, що те внутрішнє, що є в предметі, налаштовує на співробітництво, до загального, що збагачує життя; це внутрішнє підказує, що місце не зайняте, його треба лише знайти. Він би хотів настроїти глядача до прийняття його картин, поділитися проникненням у таємницю, не зруйнувавши її [8, с. 123].

О. Ануфрієв бачить цінність усього, що є в світі. У його роботах кожен предмет, кожен шматок простору має самоцінність, індивідуальне його цікавить не менше, ніж загальне (звідси виникає особливість його техніки, нефактурне зображення, любов до деталей, що закріпилося в його творчості з другої половини 1970-х рр.). Отож, наприклад, у творі «Янгол» (1975)

натюрморт з чашечкою кави, дерева, земля, небо, красний подіум, крилата жінка (чи Янгол в уявленні митця) показані О. Ануфрієвим як квінтесенція, символи цих понять, їхніх функцій, що мирно співіснують одне з одним, зберігаючи індивідуальність (рис. Д.2.9). Він намагається проникнути в таємницю їхнього співіснування, у таємницю тієї сили, що надає право бути разом, таємницю, що зветься «гармонія», доступними засобами художника – пошуками сполучення кольору, форми тощо. Це і є концепція митця. Як сказав Е. Делакура про сутність художньої майстерності: «потрібно покласти в потрібне місце потрібну фарбу» [8, с. 124].

Риси сюрреалізму присутні й у творі «Озеро» (1976) із колекції Є. і В.Голубовських, що переносить нас у часи раннього Відродження (коли творив, наприклад, П'єро делла Франческо, достатньо згадати його диптих Дюків Урбінських: «Тріумф Фредерика II де Монтефельтро та Баттісти Сфорци»). У цей період (із середини 1970-х) художник переходить від фактурної до гладкої техніки живопису олією на полотні, що пов'язано із завданнями автора (рис. Д.2.12). Основною темою на довгі роки стають крилаті жінки чи Янголи в уявленні О. Ануфрієва, що по-різному сприймалися в середовищі митця. В. Асрієв, колекціонер-музикант, згадував: «Його Янголів на початку багато хто з нас не сприймав, вважаючи наслідуванням сюрреалістів. Я завжди обожнював його як людину, але тільки тепер оцінив за достоїнством його живопис. Він музейний, розкішний з техніки, як у старих майстрів. Його роботи «по-одеські» наповнені сонцем, вони таємничі, позачасові» [14, с.3].

Причина переходу до сакральної теми достовірно невідома, але пролити світло на цю обставину може вислів В. Маринюка: «Пам'ятаю, йому постійно не давало спокою честолюбство. Він брав вигадані їм самим бар'єри, намагаючись перевершити інших, аж до навіженства. Раптом виїхав у Ташкент і потрапив там у землетрус. Після спробував себе як художник і режисер на Київській кіностудії. Його роздирала творча потенція. Повернувшись із мандрівок, подивився роботи Л. Ястреб, В. Стрельникова,

В. Басанця і мав прикрість від того, що відстав, упустив своє в експресивному, абстрактному мистецтві. Тоді Шурик оголосив, що ніхто не вміє малювати по-справжньому. Треба звернутися до досвіду старих італійців. З тієї пори його манера різко змінилася: з'явилися гладкі, ретельно зроблені картини з янголоподібними істотами» [14, с. 3]. Отже, звернення до образу Янголів (із грецької – вісники, надприродні істоти, символ світлого, духовного) було невипадковим, у метафізичній реальності вони є посередниками між небесною твердю та землею, реальністю та ірреальним.

У творі «Озеро» монументальність образів досягається за рахунок сполучення низької точки зору й високої лінії обрїю, тонкої смужки землі й розгорнутої панорами гір з озером, що приходиться на перетині діагоналей картини. У даному випадку картину можна трактувати як модель світу. Відчуття «картинності» досягається шляхом супідрядності мас неба (божественного) – гір (символу духовної висоти) – землі (земного, материнського) – озера (магічного місця, символу чистоти) – дерев (символу життя) і переднього плану – Янгола на колісниці, упряженій левом; і те, про що говорив сам автор, про домірність і співвідпорядкованість та «вірний колір на вірному місці». Горизонталі неба – землі – озера підтримані вертикалями ритмічних дерев і, розташованих по діагоналях, силуетами персонажів. Образ кола (символу єдності, досконалості, вічності без початку та кінця) присутній у колесі, озері; півколо утворює погляд глядача, спускаючись по кронах дерев до лева й Янгола та піднімаючись по його крилах (символу натхнення) вгору. Червоний колір (пристрасть, врода) у трояндах (символ небесної досконалості та земних пристрастей) у гриві лева й на сидінні Янгола, а також золотий (еманація, утілення божественного, символ царственості) у колісниці й шкірі тигра та білий (світло, радість, чистота, вічність) у Янгола і лева, – у сукупності задають святковий тон усьому твору. Зображення лева неодноразово зустрічається у творах художника: лев – «цар звірів», «лев» за гороскопом і сам художник. Трактувати цей твір можна і як автопортрет митця у вигляді лева (згадується

автопортрет П. Пікассо у вигляді бика), який викрадає крилату жінку й урочисто, по-царськи відвозить дорогою (що пов'язано в казках з мандрівкою через ліс у тридев'яте царство та подвигом героя). Картини митця символічні, казкові й архетипові, він створює власний міф, тому загальний напрям його творчості можна віднести до «неоміфологізму». Формальне рішення Янголів у Ануфрієва не має спільних рис із ранньою візантійською традицією, але легко вписується в католицьке світосприймання Ранняго Відродження з матеріальністю форм, чуттєвістю й екзальтацією. Тема Янголів (чи крилатих жінок) на довгі роки стає домінуючою у творчості майстра. Відповідно до цього виявлена ще одна особливість нонконформізму – звертання до сакральних тем.

Зміст свого мистецтва О. Ануфрієв пояснює так: «Мене часто запитують, чому я пишу Янголів. Через Янголів Бог допомагає людям. Чи існують Янголи поза людьми? Так, але вони поза розумінням. На них можуть спиратися лише ті, хто довіряє їм безумовно, не думаючи – як дитина матері. Я був би щасливий, якби знав, що мій живопис допомагає людям» [14, с. 3].

Таким чином, нонконформізм О. Ануфрієва полягав у неприйнятті оточуючого: армії, міліції, в аполітичності, у пошуку почуттєвих начал, щиросердечного, у сюрреалізмі чи «фантастичному реалізмі» (тому що розумів, що поставлений у нереальні умови), у зверненні до сакральних тем (Янголів), що вже було знаком опозиції.

Володимир Стрельников (1939 р. н.)

*Нogu за ногу, как простыней, обернул нонконформист
И задумался. Видать, Мюнхен вспомнил.
Дом его там теперь. Одесса ж вновь осиротела.
Не впервой ей терять плоды свои. Хрущ, Ануфриев, увы...*

*Нogu за ногу, як простирадлом, обгорнув нонконформіст
І замислився. Мабуть, Мюнхен згадав.
Будинок його там тепер. Одеса ж знов осиротіла.
Не звикати їй втрачати плоди свої. Хрущ, Ануфрієв, на жаль...*

Коротка творча біографія В. Стрельникова полягає в наступному: після одеської художньої школи, з 1959 по 1962 рік він навчається в ОДХУ. З

1963 – бере участь у художніх виставках. Працює в ділянці монументального мистецтва. З 1979 – живе в Мюнхені. З 1980 – експонує свої твори на Заході. Твори знаходяться в музеї сучасного мистецтва Центра культури Одеси, у приватних колекціях в Україні, Росії, Австрії, США, Німеччині, Канаді, Франції [153, с. 183].

В 1952 р. В. Стрельников познайомився на Далекому Сході з О. Ануфрієвим, з яким згодом товаришував. Ануфрієв, повернувшись із Москви в 1957 р. за словами В. Стрельникова: «заразив сучасним мистецтвом» [105]. З них і почався одеський мистецький нонконформізм.

В. Стрельников тісно спілкувався з москвичами: О. Рабіним, О. Целковим, І. Гінзбургом, важливими фігурами московського неофіційного мистецтва. Пізніше познайомився з А.Зверєвим, І. Кабаковим, Е. Булатовим, В. Пивоваровим. У Паланзі, де був у творчому відрядженні разом із Л. Ястреб і М.Степановим, познайомився з Є. Бачуріним, у якого згодом у Москві зупинявся.

Митця хвилювало й вабило сучасне світове мистецтво. В. Стрельникову довелося в 1960 рр. відвідати конференцію в Києві, де піднімалися питання сучасного мистецтва. На конференції його вразив виступ молодого людини, Д.Горбачова, який назвав офіційне мистецтво непрофесійним: «таке враження, що не знають П. Пікассо, абстракціоністів, нічого, що роблять на Заході» [105]. Оратора назвали «камікадзе». У той час, коли оспівувалося світле майбутнє, панував соцреалізм, говорити привселюдно такі крамольні речі було небезпечно.

Після еміграції В. Стрельникова в пресі з'явилася стаття А. Колісниченка «В обіймах мюнхенської «музи», де він був підданий нищівній критиці за свою незгоду з офіційними настановами СХ: «Доля Стрельникова – сумний і повчальний приклад того, як буржуазна пропаганда кількома витончено–жорстокими, концентрованими ударами вибила художника з його хисткого сідла < ...>. Доклали отут рук і всі ті зарубіжні хворобливо-істеричні, брехливі радіоголоси, що по всіх-усюдах розпинаються про так

звані «свободи для вільних», не заангажованих художників і письменників на Заході... Ніколи ще не з'єднувалося воедино стільки нез'єданого та несхожого: від класичної школи реалізму – до самознищувального апокаліпсу абстракціонізму й нонконформізму <...>. Стрельников відбувався холодними, відчуженими експериментами в кольорах і голим, яловим естетством. На словах же, і не без узвичаєної пихи та зазнайства, він усе пробував «сформулювати» «теорійку» про «третій шлях» у живопису: щось середнє між реалізмом і нонконформізмом» [102, с. 3]. У наш час така публікація робить честь митцю, який відкрито відстоював позицію альтернативного, «чистого» мистецтва, не затьмареного ідеологічними догмами й канонами соцреалізму.

Володимир Стрельников сам про себе говорить: «Я з тих художників, про яких на Заході кажуть: той, що сам іде. Самітники. Котрі збоку, а не на дорозі: не хочуть відчувати тиск ринку. Коли я сюди (на Захід) приїхав, тут панували новий експресіонізм, «нові дикі». А мене тягнуло до медитації, до добре виробленої плями <...>. А тепер уже постмодерн, коли всі двері й вікна відчинені – роби, що хочеш. Можна цитувати себе, можна – інших, але я раб, прив'язаний до галери: мушу творити своє» [227, с. 6].

Таким чином, визначається нонконформістська позиція В. Стрельникова до оточуючого, опозиція до рамок офіційного: «Я приїхав сюди сформованим художником. Ще з Одеси визначилося творче обличчя: виявляти самого себе, не втискуватись в жодні рамки, не робити проектів на майбутнє <...>. Є папір, чи полотно, дошка – ходжу навколо, мучуся. Працюю, як завжди працював, вибухів не буває, триває постійна еволюція. В якусь нову якість». Основоположною цінністю у творчості митця є свобода, що доводять наступні слова В. Стрельникова : «Я не ринковий, бо над усе для мене свобода <...>. Я малюю довго й малі речі. Для мене важливо зробити твір, який би міг існувати незалежно від мене. Як бачу, що жити не може, що в ньому мало моєї енергії й сили – роблю далі. Я щасливий, бо вільний і роблю, що хочу» [227, с. 6].

В. Стрельников передбачає пророцьку сторону підсвідомості митця: «Моя творчість нині – вільне плавання по річці життя. <...>. Мистецтво є для мене самотерапією, є великою приємністю. <...>. Мої праці ніколи не були на гребені вимог чи сенсацій. Але я добре розумію суспільне значення мистецтва. Ми, митці, є провісниками суспільних змін. Те, що буде вражати людей, ми вловлюємо перші. За нами йдуть мистецтвознавці, інтерпретатори, споживачі» [229, с. 5]. Ці роздуми митця співзвучні з думками Л.Ястреб [266, с. 196].

Основа мистецьких класичних засад для В. Стрельникова лежить в авангарді 1920-х рр., творчості А. Петрицького, В. Кандинського, В.Єрмилова, яких він дуже любить, Баухаузі. В юності він був захоплений такими художниками, як М. Утрілло, А. Модільяні, В. Ван Гог, П. Пікассо, М.Шагал, П.Філонов, П. Клеє, Х. Міро, його цікавить естетика народної картинки – «Козак Мамай» чи, наприклад, творчість К. Білокур, Г. Собачко [146, с. 74]. Він відчуває багато впливів – архаїчного, дохристиянського мистецтва, яке «випромінювали» скіфські чи половецькі кам'яні «баби», голий степ, небо Причорномор'я; російських, українських, балканських ікон, вплив українського бароко. Митець розповідає: «Соцреалізм натхнення дати не міг. Я дуже захопився іконою, особливо північноросійської школи. Тривалий час був під її впливом: оті відкриті червоні, білі, сині, зелені <...>. А далі відкриття за відкриттям: ікона Західної України, дохристиянське мистецтво й, особливо, наша природа на півдні України: степ, сонце, літо, червона глина, теплі фарби, пов'язаність з архаїкою, із басейном Чорного моря, скіфські культури, кам'яні «баби» – велика простота, скупі засоби, досконалість форми» [227, с. 6].

Перехід у творчості митця від реалізму до нефігуративного чи абстрактного живопису відбувався в 1960-і рр. У 1940-60-і рр. у світовому мистецтві відбувся «новий виток» абстрактного мистецтва, – абстрактний експресіонізм, мінімалізм (Д. Поллок, М. Ротко, К. Андре). Творчість одеських митців-нонконформістів було направлено на «діалог» із сучасним

світовим процесом. Звернення до нефігуративного мистецтва у В. Стрельникова відбулося під час задуму написати сто пейзажів старої Одеси, але виявилось реалізованими двадцять п'ять-тридцять, без натури, з попередніми невеликими композиційними «начерками». Тут проявилися перші абстрактні форми, які були, за висловом В. Кандинського вираженням «внутрішньої необхідності» [92; 155, с. 7]. Потім з'явилося бажання піти від «літератури», зайнятися чистим живописом і залишити тільки найголовніше. Колір у його творах займає чільне місце – це й зміст, і самоцінність. Кожен колір – символічний і асоціюється з конкретним: синій – з небом, водою, тілесний – з людьми, зелений – з деревами. Від етюдів людини, через абстракцію образотворчу, з натури митець прийшов до абстракції конкретної, де можливості кольору необмежені (рис. Д. 3).

Творчість «раннього» В. Стрельникова 1960-70-х рр. є ліричною: камерні, витончені за кольором роботи з життям кварталів Молдаванки («одеський М. Утрілло»). З роками (з середини 1970-х) спостерігається поступовий перехід до «чистого живопису» зі своїм сформульованим очищеним баченням, але більш холодний, споглядальний, медитативний. Це пов'язано зі зміною творчих завдань В. Стрельникова, про які розповідає сам майстер: «Спершу малював, як усі молоді, натюрморти, ескізи, етюди з натури. Орієнтувався на імпресіоністів, на М. Врубеля, К. Костанді. Творив речі фігуративні. Та моя квартирна виставка на квартирі А. Шевчук (1966 р. в Одесі) складалася з урбаністичних сюжетів. Поступово набував постімпресіоністичного бачення, менше малював із натури, більше за начерками <...>. Споглядаючи ікони, вдався до колористичних експериментів, став спрощувати форму до елементарних плям. Розуміння форми розвивалося від форми природної до побудованої. Узагалі не пішов я шляхом емоцій (як Ван Гог). Пішов шляхом мінімалізму, конструктивізму. Оті сімнадцять робіт, які віз за кордон, ще були фігуративні, але в них уже проглядалася тенденція до редукції (деформації, спрощення) <...>. В еміграції зацікавився чистою формою, без літературного змісту. Відкрив

самодостатність фарби, коли змістом стає не «літературна» розповідь, а сам матеріал. Якщо раніше я вів «літературну» розповідь про Одесу, будинки, морські горизонти, то тепер оповідаю про квадрат, жовтий колір, ритм, пропорції, настрої» [229, с. 5]. До творів цього періоду належить «Урбаністичний пейзаж» (1966), що являє собою геометричну абстракцію в тепло-зеленому колориті (рис. Д.3.4). Діапазон – від білого до чорного. Рама в творі, прийом, використований у подальшій роботі В. Стрельниковим. Наявною є глибока стриманість і суворість (у 1960-і рр. набуває поширення на території СРСР в мистецтві так званий «суворий стиль»). У цій роботі простежується загальна тенденція одеських абстракціоністів: вона нерозривно пов'язана з природою, натхнена одеським пейзажем, тут вирішуються проблеми живопису, колориту та внутрішнього стану митця.

«Будинок рибалки» (1970-і) є репрезентативною роботою і належить до перехідного періоду від фігуративного мистецтва до нефігуративного у творчості В. Стрельникова (як висловився Ф. Кохріхт, Стрельников «виріс» із будинку рибалки) [105] (рис. Д. 3.1). Біле місто-будинок зі своїм життям, населений різнобарвними людьми. Пейзаж із самотнім човном. Це є символічна робота, де взаємозв'язані небо (небесне) – земля (матеріальне, земне, світ) – вода (першоматерія, праматір світу, джерело життя) – дім (міцність, захист) з людьми й самотній човен (символ шляху, у легендах, символ божества потойбічного світу). Автопортрет автора можна побачити й у тому човні, що знаходиться наполовину на землі та у воді, готовому відплисти в кожний момент до нових берегів. Вохристі береги: вохра, що пізніше трансформувалася в абстрактні роботи, чорна смужка, що обрамляє білий дім, як рама в картині, додає завершеності, глибокий голубий. «Золото на блакитному», як співає Б.Гребенщиков, як висловлює ту ж думку в поезії Олег Соколов: «А я художник. Сила – в синей, и обреченность – в золотой» [269, с. 177], шляхетні кольори, улюблені М. Врубелем; золото піску на складному блакитному небі з блакитною водою.

Відстороненість і архаїзм, синтез культури Причорномор'я присутні у

творах «Одеський мотив № 1» (1989) і «Одеський мотив № 2» (1984) (рис. Д.3.2), (рис. Д.3.3). У першому творі – рафінована вишуканість, лад зеленої й червоних, фігури, що трансформуються в знаки-символи, світлі, як сонячні відблиски, земля, степ, дійство усередині роботи. Абстрактне рішення викликає цілком конкретні асоціації. У другому творі знову присутнє золото на блакитному, він викликає в пам'яті П. Клеє та архаїку, постать скіфської чи половецької «баби», одної з найстародавніших божеств у стародавніх українців, пов'язаної з культом Мати, Жінки, Берегині. Одеський настрій відвіз із собою в Мюнхен В. Стрельников: «Зі мною завжди моя давня тема: степ, море, сонце, скупі фарби, спектр вохри, земляного й червоного з акцентами синього, зеленуватого. Чорної фарби давно не вживаю. Мабуть, ніколи не завершу циклу, зміст якого – прогулянка: біля моря, у степу, навколо Одеси, на її околицях. І завжди жіноча постать <...>. Мої стилізовані «Прогулянки» – це ще, на жаль, література. Світ іде далі. За образом і за логікою. Мені близькі погляди, що розглядають засоби й матеріал як головну тему й основний зміст» [229, с. 5].

У Творі «Без назви» (1993) художника цікавлять колірні кількості, їх взаємовплив, композиція, колірна гармонія, як говорить сам автор, «колір, очищений від літератури» [105] (рис. Д.3.5). Поступово (з середини 1970-х рр.) у творчості майстра об'ємно-просторове рішення простору надає місце більш умовному, в зв'язку з чим спостерігається перехід від техніки олії на полотні до акрилу, темпер на дереві та відмовлення від рам, тому що твір вже не є ілюзорним «вікном у світ», а декоративним елементом простору архітектури, і рама мов би укладена в самому творі.

Дисидент Володимир Стрельников, який нині живе в Мюнхені, відчуває себе українським художником. Один із перших кроків було зроблено в 1975 р., коли разом із Ф. Гуменюком і В. Макаренко робили в Москві виставку українських художників-нонконформістів. Це був рішучий крок у бік національного самоусвідомлення. І вже в Німеччині він абсолютно прийшов до українців, хоча мав шанс на Заході робити кар'єру, як російський

художник. Він є українцем, але те, що він робить, вважає мистецтвом ХХ ст. Його опір офіційній ідеології був послідовний – від «лівацьких» творів, неофіційних виставок до еміграції. «Нонконформізм» є терміном західного походження, В. Стрельникову ближче словосполучення вітчизняної мови – «неофіційне мистецтво».

Людмила Ястреб (1945-1980)

*Вобрало небо ястреба полет,
И крылья сильной птицы, ввысь зовущей,
То, что осталось там внизу,
Уроком служит нам, живущим.*

*Ввібрало небо яструба політ,
І крила сильного птаха, що вгору кличе,
Те, що залишилось внизу,
Слугує прикладом живучим .*

Яскравою постаттю серед нонконформістів Одеси була Л. Ястреб. У 1964 р. вона закінчила ОДХУ, а вже з 1969 р. експонувала свої твори на республіканських, всесоюзних і міжнародних виставках, була постійною учасницею несанкціонованих виставок в Одесі й Москві. Перша її персональна виставка була неофіційною й відбулась в 1976 р. в Одесі на квартирі В. Асрієва. У 1982 р. відбулася її посмертна персональна виставка в Одесі, а в 1996 – виставка, присвячена 50-річчю з дня народження. Її твори зберігаються в Одеському художньому музеї, Одеському літературному музеї, у приватних збірках в Україні, Норвегії, Німеччині, США, Англії, Болгарії, Італії, Росії [153, с.187] (рис. Б.3, рис. Б.9, рис. Д.4).

Вона пройшла школу академічного живопису в художньому училищі (під керівництвом Д.М. Фруміної), набираючи ріст у середовищі однодумців В.Стрельникова, О. Ануфрієва, В. Маринюка [105]. «Людмила експериментує зі стилістикою форми, змінюючи реалістичне трактування на вишукану умовність. – пише Т. Басанець. – Колір звільняється від складних кольорових замісів, зображення стає більш світлим, а пленерне середовище оточення живе за рахунок додаткового світла. Роботи Л. Ястреб стають відомими в Одесі не тільки в колі однодумців. Про них заговорила й московська художня богема. На I Всесоюзній виставці молодих художників у московському «Манежі» була показано її полотно «Ликбез», скромно, але

все-таки відзначено критикою. На тлі загальної експозиції воно виглядало свіжо й непретензійно» [25, с.192]. Участь у цій виставці забезпечила художниці деяку підтримку Спілки художників у виді стипендії для найбільш цікавих художників, які ввійшли до молодіжного об'єднання. Але навіть такий привілей не надавав право участі в офіційних виставках роботами, що не вписувалися в канони радянського живопису.

Салони Є. Нутовича, Л. Талочкіна із задоволенням запрошували Л. Ястреб на квартирні виставки до Москви. По її творчості судили про всю групу нонконформістів. «Одесити являли собою оптимістичне поле в протигагу заполітизованому мистецтву москвичів з їхніми соціальними доктринами і теоретичними умовисновками», – зауважує Т. Басанець [25, с.193].

Л. Ястреб повернулася не тільки в епоху К. Малевича, але й у таїнства народного мистецтва, національне середньовіччя, у давньоруську ікону, українське бароко, а європейська класика від Ренесансу до XVIII ст. стала її ідеалом. (Т.Басанець згадує її вираз: «От би навчитися так чисто бачити світло, як Буше» [25, с. 190]).

Концепція закладена в її роботах: мистецтво самостійне, самодостатнє, виразне, свіже й на цей день. «Сьогодні є повна свобода займатися будь-яким мистецтвом, але є небагато робіт, де це розуміння волі й гідності було б виражене, як у Люди. Є по-іншому і може навіть краще, але в Люди, в першу чергу, це довіра до себе, до свого образу. Вона працює, як співає. Це її голос... Є її жінка. Жіночий образ, абсолютно сформульований. Пам'ятаю, як він з'являвся: спочатку, як контур, якісь маси від бароко, потім з'явився «Людин образ», саме її, він не має прецеденту. У неї, як пласти могутні, вона займалася кольором, краєм. Є метод говорити. Інший метод думати» – так її творчість характеризує В. Маринюк [105].

Світло – таємниця живопису Л. Ястреб, цієї проблеми торкалися всі мистецтвознавці, що аналізують її творчість. Корпусний лист з усе «більш і більш активним використанням білого кольору», коли «світло немов грузне в

масі фактури. Вона прагне стати утіленим світлом і собою його явити» (О.Савицька) [25, с. 191]. Т. Басанець: «Світло в її живопису – світовідчуження, об'єкт спілкування з навколишнім світом, ... символ, тотем її внутрішньої суті й таланту» [25, с. 191]. Через світло досягається форма й образ, динаміка й статика, знак й асоціація тощо.

В. Алейников говорить про національні корені Л. Ястреб, культурний генезис національних традицій, що художниця не тільки шанувала, а відчувала всією душею. Це помітно, наприклад, у творі «Великий каскад», що перегукується за формою та колоритом з українським народним килимком (рис. 3. 2).

Сутність її одкровення, її новизни, – це відкриття нового духовного простору. У живопису це проявилось у відході від копіювання реальності до вільного польоту кольору і світла, але принципи залишилися тими ж: високий професіоналізм, гармонія, строга організація картинної площини. За зауваженням М. Степанова: «На відміну від інших напрямків нереалістичного мистецтва, де в основу явища покладена стихія руйнування, тут полотно організується за законами декоративності, за законами краси. Простота й природність робіт. «Променистою» назвав її творчість Ю. Єгоров <...>. Вона оспівує жінку, як ніхто у світі. Ідея жінки пронизує всю її творчість. Жінка тут представлена у всіх іпостасях: Жінка – дарувальниця любові, Жінка-Мати, Богоматір, Жінка-Природа, Жінка-Рух. Вона затверджує тріумфальний хід по життю Жінки. Усеперемагаючий. Яка перемагає й смерть» [220, с. 34].

Прообраз першої жінки у творі «Єва» (1975) Людмили Ястреб – простий і виразний, є таємниця, що не поясниш словами (рис. Д.4.5). Почуття стійкості, статичності створює Єва, що зрослася з деревом («світовим деревом») з яблуком у руці від древа пізнання. Теплий колорит, природні кольори: зелений і синій, золотий, рожевий. Композиція вибудована у формі хреста, символу Древа Життя, «світової осі», перетину Небесного й земного. Умовне рішення простору нагадує ікону й раннє Відродження.

У творі «Карусель» (1971) система немов обертається з дітьми, і цей рух завмирає в деревах (рис. Д.4.6). Веселий парканчик унизу, майже рівнобіжний краю полотна, спростовує зауваження Є. Шорохова про те, що деталі, рівнобіжні близь краю роботи, оптично «прилипають» до цього краю, іноді художник свідомо вибудовує композицію на горизонтальній і вертикальній силових лініях, рівнобіжних краям [275, с.162].

Різнобарвні стрічки-жінки присутні у творі «Міні-тріумф» (1976) – у жовтих (символ царності), червоних (краса, любов), синіх (духовність) платтях основних кольорів із білим (символом світла, радості, святковості) (рис. Д.4.3). Ритми фігур продовжують ритми дерев. Збирають композицію вохра землі й блакитно-сіре небо. Наявні плановість і сомасштабність фігур. Вертикальні фігури урізноманітнює одна сидяча фігура в центрі. У творі передано настрій, легку радість.

З середини 1970-х рр. в її творчості настав період міських історій, де учасниками були діти на каруселях, моряки, жінки, згодом заступив більш умовному, де персонажі є знаковим (символічними), барвисте місиво, осяяне зсередини, і в усьому відчувається піднесеність настрою, натхнення.

Образ Богоматері є прообразом для твору «Жінка з двома фігурами під аркою» (1978) (рис.Д.4.2), натхненим іконою (давньоруською чи давньоукраїнською). Червоний силует жінки, затверджує всепереможну силу жінки. Симетрична композиція, як прийом, часто використовується художницею. Як і в іконі, зелений «санкір» служить підкладкою під «личне», червоний – для обведення форм, означено жовта арка, що нагадує німб. Уся композиція дихає: є й напруга, і легкість одночасно. Одна з особливостей творчості Л. Ястреб – характерне рішення краю форми. З приводу творіння Л. Ястреб пише: «Рукотворність! Через неї, як крізь призму, шліфували силу таланту. Що ж могло бути перешкодою цьому? Ніхто не міг сказати: веди лінію сюди, а не туди, клади колір тут, а не там, зображуй те, а не це. Художник за все був у відповіді сам» [266, с. 196].

У триптиху «NON» («Нон») (1979) добре знайдені кількості, маси (рис.

Д.4.4). Пастозний білий – світло усередині роботи. Спостерігається ієрархічність персонажів у композиції (прийом, застосований митцями ще зі Стародавнього світу: у Єгипті, Греції, пізніше – в іконі Древньої Русі й України тощо). Композиція будується на протиставленні великого та малого. По-центру – голова, діалог двох голів (символів розуму, духовного життя), матері й дитя, верху й низу, з'єднаних словом (першоджерелом) – NON (можна трактувати і як протест дітей проти світу батьків, появу контркультури). Праворуч – жіноча постать і зліва – стріла (символ світла, любові), що вказує на людину (чоловіка). Перевага жіночого начала. Умовність рішення, локальність кольору (де білий колір «мажеться», як олія на хліб, за зауваженням М. Степанова [105]) і замкнутість простору. Мотив народження й смерті, Душі, мотив жертви («білий агнець», «біла Душа», «білий Дух»). Виникають асоціації одночасно з давнім, дохристиянським, язичеським мистецтвом (наприклад, половецька «баба»), і з іконою давньоруської чи давньоукраїнською (своєю умовністю, розподілом на три частини, образністю). Минуле, сьогодення і майбутнє – усе єдино. Народження людини й прихід у світ, єдність матері й дитини та відхід (смерть), від темряви до світла. Вибух червоного усередині: червоний – форма (стріла) і антиформа (тло посередині). У форми – характерний для пізнього періоду Л. Ястреб, «рваний» край (що перейшло від колажу, коли папір рвали та наклеювали на поверхню). Основа композиції – знову хрест (поєднання земного й небесного). Праве й ліве – чоловіче й жіноче. Аскетизм у виборі палітри: основні три кольори – білий (світло), червоний (любов), синій (духовність) та основних частин роботи – три (символ духовного синтезу, створення духу з матерії, активного з пасивного, моделі Всесвіту – верх, середина, низ). З'явилася робота після поїздки в Москву і була присвячена московським нонконформістам, зіграла дуже важливу роль, після чого групу одеських митців стали називати «нонконформістами».

Зміст творчості Л. Ястреб, дарований нам у її словах: «Художники в силу специфічності своїх занять і життєвої необхідності одними з перших

указали на ті духовні, неминущі істини, до яких треба повернути душі людей <...>. Наш час – це час, коли сила мистецтва, його щира сутність у багатьох випадках зробила й робить такий могутній тиск на долю суспільства. До цього розуміння ми йшли довгі роки. Дороговказною зіркою нам була совість і віра. <...>. Ніколи до наших днів не звалювався тягар такого стоїцизму в ім'я прекрасного, як зараз <...>. Тому я так голосно зараховую художників до духовної еліти, тому і говорю зараз словами, а не тільки картинами» [282; 266, с. 196].

О. Савицька назвала її «Білим птахом андерграунду» [225, с. 249]. Її творча індивідуальність, міць і світлоносний колір живопису, а головне, її радикальна позиція в мистецтві, були тим нервом, що тримав групу на найвищому творчому рівні. Її роботу «NON» можна вважати прапором одеського нонконформізму. Рання смерть Людмили – одна з непоправних утрат, що зупинила доцентрову силу руху групи одеських нонконформістів. М. Жаркова її характеризує: «Найкрасивіша, найталановитіша, найбільш творча, занурена в мистецтво» [78].

Віктор Маринюк (1935 р. н.)

*Струится свет Маринюка.
Простой и светлый женский образ
Нам говорит:
Все гениальное так просто.*

*Струменіє світло Маринюка.
Простий світлий жіночий образ
Говорить Нам про світобудову:
Все геніальне досить просто.*

Погляд В. Маринюка на мистецтво формувався в шістдесяті роки, коли границі відкрилися й заюшив потік нової інформації, та актуальною стала проблема нової пластичної форми вираження. Основним поштовхом послужила «відлига», було почуття, що настав час, коли можна прокинутися. Разом із дружиною, Л. Ястреб, вони стали частиною ядра одеського нонконформізму (рис. Б.3, Б.9).

В. Маринюк закінчив ОДХУ в 1967 році. З 1969 – експонував свої твори на неофіційних виставках Одеси, Москви, Ленінграда. З 1987 – член НСХУ.

Учасник міжнародних бієнале «Імпреза», бієнале «Відродження» (Львів), виставки «Українське мистецтво ХХ століття» (Київ), виставки-ярмарку Вашингтон-1980. 1996 – персональна виставка в Одесі (Музеї західного і східного мистецтва). Твори знаходяться в приватних колекціях Німеччини, Франції, Англії, США й інших країн [153, с. 176].

Концепцію того часу В. Маринюк так сформулював: «Ми усвідомлювали малопрístupність світу сучасного мистецтва, але почували його присутність поруч. Завдання бачили в спробах робити щось своє, розмірне йому. Ми не підкоряли своє існування боротьбі з соцреалізмом, не були заражені мікробами політики, ідеології, не складали групового маніфесту, хоча кожний з нас на свій лад пише такий маніфест до нескінченності <...>. Збереглися малюнки, зроблені спільно. Говорити про школу, напрямок можна лише в подібності поглядів на те, що таке художник, картина, художня мова. Свою мову ми шукали й будували постійно. Знайдені тоді принципи придатні донині. Головне – простота, визначеність. Імідж художника нас не хвилював. Ми думали, що наша доля – займатися живописом – не краще й не гірше всіх інших. Важливо було не виносити назовні складність технічного виконання. Навпроти, глядач повинний був відчувати, що подібне він зумів би зробити сам. Другий принцип – світло. Колір існував для нас як світло» [13, с. 3].

Форма твору продиктована сумою аспектів: світоглядом і досвідом автора-митця та його захопленнями. В. Маринюк по суті доповнює вираз кінорежисера І.Бергмана «Людина – це те, на що вона дивиться» своїм розумінням: «Коли малюєш побачене (а в процесі накладається знання живопису різних часів та сьогодення), то воно викристалізовується у твоє власне місце, в те, що відчуваєш потребу говорити. Час стає вагітним чимось іншим, що треба зробити. Великі майстри це відчували. Як, скажімо, Т. Шевченко мав голос, у якому була потреба, був особистістю, яка цілий пласт у собі акумулювала, переробила й народила еквівалент новому й живому. Час завжди чимось вагітний, хтось знаходить, формулює. І, не встигнувши

сформулювати, воно вже стає реакційним. Відразу з'являються послідовники, воно стає законним, але воно гальмує наступне, і це – постійна ситуація. Те, що мене радує, те, що я бачу й в інших художниках, стан, як відкриті очі, як дитина просипається ранком і ясно бачить. Усі ми дивимося й слухаємо, але буває стан, коли ми бачимо й чуємо, як розуміємо. Осяяння буває тоді, коли працюєш» [105]. Митець, захоплюючись якою-небудь думкою по дорозі, «чіпляє» образний пласт ідей, від чого мова його стає колоритною. Так і в живопису, у процесі народжуються незаплановані відкриття, і шлях не менш цікавий, ніж результат. Збагачені фактурними й пластичними деталями, роботи В. Маринюка цінні багатством мови.

Метод роботи майстра складається з різних стадій: задуму та робити, у процесі якої з'являються нові зв'язки, і він стає мов би партнером того, що робить: “Це схоже на обрій, до якого йду, але й він іде. Це краще, ніж, побачивши млин на обрії, біля нього зупинитися. Кожна епоха йде далі, і цьому немає кінця» [105]. Живопис у розумінні Маринюка є не методом малювати, а методом думати, способом життя.

Формотворною домінантою у творчості одеської групи митців є білий колір. В. Маринюка це цікавило здавна: «Білий колір як світло. Це може бути навіть чорне, котрим визначається біле. Різні кольори потрібні для того, щоб виявити білий колір. Біле мов би врівноважує. Ми всі приходимо до рівноваги. Якщо є один колір, то він викликає інший. Є художники, що працюють навмисно у визначеній, зрушеній гамі: коричневій, жовтій, сірій. Навіть, якби й хотів, я б почував себе некомфортно. Мені хотілося б зрівноважити. Як кращий запах – це відсутність запаху, кращий смак – відсутність смаку, і колір, самі активні кольори, коли вони разом, вони нейтральні. Ті джерела, з яких усе починалося, вони були світлоносними, відкритими, чистими, яскравими (іконопис, традиційний живопис). А в результаті того, як це пробували робити, воно ставало, мов би сфумато. Живопис шістдесятих, більш модернових сімдесятих, він був усе рівно зрушений у якийсь бік. Начебто б і кольорове, але таке кольорове, у якому

задихаєшся. Мене цікавив колір, у якому можна дихати» [105] (рис. Д.5).

Композиція, з погляду В. Маринюка, органічно пов'язана з тим, що робить майстер, це є одним цілим, необхідним елементом, зв'язаним з іншими проблемами, на відміну від «шкільної» композиції, що вчить розташовувати маси. У композиції митця приваблюють деталі, що тримають конструкцію, більше ніж теорія (наприклад, М. Волкова, М. Алпатова). Один з аспектів творчості Маринюка – не здивувати. В училищі він професійно малював, але пізніше йому хотілося, щоб дитина сказала: «Я так можу». Нерідко його більше цікавить начерк, ніж зроблена робота [105].

В. Маринюк вплинув на формування монументальної школи в Одесі. У розписах «Просвіта» й «Знання» В.Маринюка в Будинку книги в Одесі (1985), розписі плафону «Небо» та вітражах «Акробати» актового залу Палацу студентів (1985-87) є особлива увага до білого кольору, декоративність, умовність.

У творчості митця синтезовано декоративність народного мистецтва, ікони і стилістика напрямів модернізму кінця ХІХ - початку ХХ ст. (в основному): кубізм і абстракціонізм (у протиположності застиглому академізму) та живопис персоналій світового мистецтва різних часів: Рембрандта, П. Пікассо, В. Ван Гога й П. Сезанна. Кубізм художника приваблював чіткістю побудови. Є парафрази по Ж. Руо, К. Малевичу, де В. Маринюк реалізовувався своєю мовою, не менш індивідуально.

Жіночий початок як тема естетичних роздумів, співвідношення жінки й міста хвилює митця протягом всієї його творчості й особливо протягом 1970-х рр: «Дівчина в стрічках» (1971), «Дівчина і місто» (1972), «Біля вікна» (1973), «Жінка і місто» (1977). У більшості випадків постать жінки дематеріалізується завдяки смужкам в одязі та різнобарвним будинкам. «Дівчина і місто» (1972) (рис. Д.5.1) – знакова робота у творчості Віктора Маринюка. Білий силует жінки є монументальним (за рахунок низької точки зору), як у мистецтві раннього й високого Відродження. Різнобарвні будиночки, немов з острова Мурано, як клаптева ковдрочка, як український

килим, слугують тлом. Збирають композицію по краях сірі смужки неба й землі. Статична фігура немов завмерла і запам'ятала мить вічності. Ритмічну музику створюють стіни будинків. Деяка незавершеність додає свіжість сприйняттю. Біле й червоне задають святковий тон картині. Стримані контрасти зеленого й червоного, жовтого й сірого врівноважують один одного. У творі переданий умовний простір та зворотна перспектива (як в іконі і в багатьох напрямках модернізму).

В. Маринюк винаходить такий прийом, як «антихід» – уведення нереального в реальне. Це проглядається, наприклад, у творі «Клоун» (1975) (паралель з «людиною граючою» Хейзінги), що є абстрактно-фігуративною композицією (рис. Д.5.3). Тут є зміщення кольорових акцентів і те, про що говорив В. Маринюк, «колір, у якому можна дихати». Лінія й колір співіснують паралельно. Форма дематеріалізується кольором. При статичному й симетричному розташуванні клоуна, заданість тоном і кольором по діагоналі – від білого до чорного через червоне, й асиметричні кульки задають динаміку. Контраст у центрі червоного й зеленого, жовтого й синього мажорно обіграють ситуацію. Незважаючи на те, що є асоціації з творами початку ХХ ст. Х. Міро та П. Клеє, робота виглядає самодостатньо й відверто. Робота ця могла б служити моделлю з науки композиції: відмінно все урівноважено.

Динаміка – характерна риса творчості Маринюка, досягається особливою побудовою картини, кольором, загальною композицією. Твір «Хлоя» (1991) складає контраст двом попереднім проаналізованим роботам організацією кольору, достатньо стриманого, близького до монохромного (рис. Д.5.4). Відчуття динаміки посилює фігура з розкинутими руками й ногами, що несеться вдалину від міста. Теплий колорит містить акварельний ніжний стан зелених і червоних кольорів, утриманих білим і графікою самої фігури.

«Багаточастник» (1980) – твір, близький за рішенням іконі (рис. Д.5.2). По-перше, це проглядається в загальному рішенні картини: це немов великий поліптих із безліччю маленьких робіт, де є послідовне зображення численних

сюжетів (як в іконі, на одній площині поєднується багато сцен із життя святих), по-друге, в образах і сюжетах: трійця (божественна триєдність), чудовий улов риби, зустріч із жінкою (самаритянкою в іконі) тощо. Наявне декоративне втримання площини і неглибокий умовний простір при мальовничому рішенні поверхні, витончені відношення рожевих, білих і блакитних, червоного й чорного. Око блукає лабіринтами квітів, відшукуючи цікаві сюжети усередині кожного кольору. Великі площини локального кольору збагачені всередині сюжетами з дрібними деталями. Тут є синтез різних просторів, зміщення кольорових акцентів, прийом «антиходу», та поєднання різних сюжетів в одному часі – «різночасове» (цей прийом використаний майстром і в розписах в одеському Будинку книги). Робота є сучасною й свіжою й на сьогодні.

Про В. Маринюка точно сказав М. Степанов із властивим йому натхненням: «назвати те, що не має назви, пояснити непояснюване з граничною простотою й наочністю, помітити те, чого ніхто не помічає, відкрити в малому велике, дивитися на світ очима першовідкривача з твердою чоловічою серйозністю, перевірити досвід своєю безпомилковою інтуїцією, щедро ділитися набутим досвідом, нітрохи не хизуючись, жити зі спокійною гідністю – це побіжні штрихи до портрета Віктора Маринюка – особистості рівня часів Відродження» [266, с. 210].

Нонконформістська позиція митця до естетичних цінностей того часу робила його одним із найактивніших учасників нонконформістського руху в Одесі.

Валерій Басанець (1941 р. н.)

*Подернутый дымкой
Пейзаж городской,
Застыл одиноко
Вневременной.*

*Затягнут серпанком
Пейзаж міський,
Застиг самотньо
Позачасовий.*

Одним із засновників нонконформістського мистецтва Одеси є В. Басанець, який закінчив ОДХУ в 1963 р. З тієї пори він брав участь у

республіканських і всесоюзних виставках. У 1980 р. відбулася його персональна виставка в Одесі. Він є учасником трьох бієнале «Імпреза» (Гран-прі на бієнале «Імпреза-89») і членом НСХУ. Твори знаходяться в художніх музеях Одеси, у приватних колекціях України, Німеччини, Англії, Японії [153, с. 171] (рис. Б.9).

Творам В. Басанця притаманні гармонія, світло, споглядальність, а також психологічна комфортність, медитативність, відсутність провокативності, агресії. Внутрішній естетико-психологічній налаштованості митця відповідає образно-візуальна мова – гармонійність усіх складових твору, тонове й колірне аранжування, дбайливе ставлення до фактури поверхні. Кожен твір тяжіє бути річчю в собі, самодостатнім, у якому простір є ірреальним, відтвореним характерним живописним сфумато.

Живопис, з точки зору В. Басанця, є притулком для візуальних образів, вражень, уявлень, «це територія особливого психологічного стану. Це проект відродження втраченого раю: мистецтво кольору, цілісності, об'ємності світу, а ще досконалості, зачарованості. Малярство посилює емоційну й змістовну міфологізацію життя людини, надає їй відчуття цінності та значущості» [23, с. 21] (рис. Д.6).

Для В. Басанця в живопису важливо згармоніювати тональність і зробити жорсткий відбір; тому що вмістити все в один твір неможливо, і треба залишити те, що більше цікавить чи адекватно стану митця. Перехід від насичених кольором, яскравих, абстрактних, кубістичних та експресивних робіт до більш стриманих і зближених у кольорі й тоні відбувся вже в 1960-х рр. На становлення митця вплинули, дуже умовно, такі художники, як Дж.Моранді, Ж. Сьора. Пов'язано це було із самоусвідомленням художника у світі мистецтва.

Колорит у творах митця продукується інтуїтивно, адекватно емоції. Теплі кольори для нього асоціюються з комфортністю та медитативністю (внутрішній споглядальністю). Басанець формулює: «Іноді щось – емоційне збудження, світло, колір, аромат, витвір мистецтва, якась річ – раптом

проявляє у свідомості забуте <...>. Хочеться повернути дитячу справжність, неупередженість, дивитись на світ, дивитись не для того, аби дізнатися, але щоб знову дивуватись усьому, щоб бачити, прочитувати в зовнішньому ознаки таємного, – усе те, про що говорить форма, колір, фактура речей <...>. Людина чує звучання видимого <...>. Дух творчості живе за законами свободи, там, де хоче. Свобода... Натхнення є одним зі шляхів. Натхнення – Божий засіб пізнання свободи. Натхнення як багатолікості можливих «я», як перебування в різних космосах життя, як долання бар'єрів, кордонів, часто нездоланих у матеріальному світі <...>, як постійно оновлюване бачення краси» [230, с. 1] [23, с. 21] [21] (рис. Д.6).

Одеська тема, урбаністичний пейзаж, жінка на фоні міста, екзистенція – ці теми на довгі роки супроводжуватимуть майстра. У творі «Пейзаж з оперним театром» (1964) простір і форма умовні й разом із тим упізнанні, із відчуттям вічності, у тепло-зеленому колориті, єдиний організм міста із шапками дерев і коробочками-будинками, знаменитим Театром опери й балету в Одесі (рис. Д.6.1). Щось безповоротно пішло, і тому дещо ностальгічно тягне. Те, про що говорив В. Басанець, композиція згармонізована в тоні та в теплому колориті, що викликає почуття комфорту. У цьому творі та в «Жовтому будинку» (1966) (рис.Д.6.4) прихована кубістична схема, тотожність із геометричними фігурами (отже, в основу кубізму, що виник у Європі в 1907 р., було покладено язичеська, негритянська культура, досвід П. Сезанна, продовжений Ж. Браком і П. Пікассо та відмовлення від перспективи й умовності оптичного реалізму).

«Жінка» (1993) немов складається з металу, освітлена збоку, конструктивна (як у Ф. Леже) і разом із тим, мальовнича, м'яка й романтична, – риси одеської школи (рис. Д.6.2). Два зворушливих гудзики продовжують лінію носа по діагоналі. (До речі, про гудзики, літнім вечором, у міському саду, прозваним «одеським Монмартром» зустріла В. Басанця його знайома художниця (Е. Серпіонова): «Ах, які в тебе петелечки з гудзичками, як сонечка». В. Басанець: «Це я сам зробив». От власне,

зворушливе, небайдуже відношення до усього, що попадає в поле діяльності художника [105].) Ніжне, трепетне ставлення до поверхні полотна, фактури. Його палітра складається з великої кількості вохр, земельних, природних фарб. Теплий колорит, за зауваженням Басанця, дає відчуття комфорту.

Твір «Відпочинок» (1993) викликає в пам'яті вислів М. Степанова, який назвав живопис В. Басанця скульптурами з туману (рис. Д.6.5). Дівчина, що присіла відпочити, застигла в просторі урбаністичного пейзажу. Рівновага й меланхолія, медитативно-урівноважено-заспокоєний стан. Безтілесність матерії в пронизаних димчастою завісою портретах-мріях-снах у творах майстра відзначена одеським мистецтвознавцем О.А. Тарасенко [237, с. 122].

«Сон» (1974) (рис. 3.13.7). Тема сну – це перехід з одного стану в інший, тимчасове забуття (трактовані символічні сновидіння З. Фрейдом – «лібідо», «несвідоме» та К. Юнгом – «архетип» колективного, неусвідомленого). Цією темою були захоплені сюрреалісти, переходом від реальності в ірреальне, метафізичним, надчасовим. Тема міста (дома) характерна загалом для одеських нонконформістів. Жінка із закритими очима, у якої немає рота (тому що автору не подобається конкретність) – мовчазний персонаже, що «не відволікає від споглядання, від вираження глибоко особистих, екзистенційних емоцій» (В. Басанець) [266, с. 225]. Екзистенційна філософія (Ж.П. Сартр, А. Камю), що була пов'язана з самовизначенням, вибором у «прикордонній» ситуації, волею, самотністю й усвідомленням «supreme», життя й творіння на межі, змістом існування, життя, стала актуальною в середовищі нонконформістів.

Скульптура Басанця так само умовна, де виразною є велика маса з деталями-формами. Графіка Басанця також оперує великими формами з тонкими тональними нюансами. В. Басанцю подобається О. Ренуар, у якого витончене колірне нюансування й моделювання форми, а також любов до жінок «із формами» у творчості (рис. Е.3.10, Ж.3.1, Ж.3.4). Загалом, творчість В. Басанця є не тільки реалізацією психологічного стану в просторі твору, але пошуком більш духовного рівня.

У колі одеських нонконформістів, «якщо О. Ануфрієв був гучним і палким лідером, то В. Басанець – тихим і потайливим. Він, хоча і твердо дотримувався нонконформістських переконань, був вірним товаришем своїм більш темпераментним однодумцям, усе–таки показував роботи на офіційних виставках. Залишаючись «білою вороною», він, однак був прийнятий у Спілку художників, де всіляко ухилявся від «датських» (присвячених датам) вернісажів, гнув своє», – зауважив Ф. Кохріхт [267, с. 223].

Отже, нонконформізм В. Басанця є менш радикальним, ніж О. Ануфрієва й В. Стрельникова, але є послідовним утіленням нонконформістських ідей та їх реалізацією, наприклад, у формі «неконформних» творів і неофіційних виставок.

Валентин Хрущ (1943-2005)

*Хрущик, с сигареткою в зубах, говорив,
Посмеиваясь негромко, о сказках. Шахерзада его околдовала.
Рядом рыбка деревянная лежала (сигарет и спичек явно не хватало).
Мальчик Плисса на лошадке тихо улыбался.*

*Хрущик, із цигаркою в зубах, говорив,
Посміюючись неголосно, про казки. Шахерзада його зачарувала.
Поруч рыбка дерев'яна там лежала (сигарет і сірників не вистачало).
Хлопчик Плісса на конячці тихо посміхався.*

Про себе для неофіційного самвидавчого каталогу «Художники Одеси. Випуск перший. 1980» Валентин написав із гумором: «Народився я 24 січня 1943 року в Одесі на Пересипі. Живопису ніде не навчався. Працюю самостійно. В офіційних виставках участь не беру. За професією пічник, живу на збереження бабусі» [264]. До 1980-х він жив в Одесі, після – в Підмосков'ї (Беляєво, Кімрах). Його художній дар характеризує вільне артистичне володіння аквареллю й гуашшю, усіма стилями живопису, колажами, скульптурою і віртуозним різьбленням по дереву. М. Жаркова про нього пише: «Одночасно з Тапієсом, не знаючи його, Хрущ створює живопис, рівний йому і рівню кращих європейських майстрів. Не знаючи про концептуалізм Заходу, він робив акції в будинку, у моря на пляжі, у майстернях і будинках своїх друзів і випадкових знайомих» [79, с. 144]. (рис.

Б.9, рис.Б. 10.1, рис. Б.18).

Про В. Хруща не написано поки що монографій, але багатогранність його особистості і творчості відзначені одеськими мистецтвознавцями, художніми критиками й художниками, такими, як: Т. Басанець, Ф. Кохріхт, Є. Голубовський, М. Рашковецький, М. Жаркова, Ю. Ярошевський, Б. Херсонський, О. Лісовський, Ю. Жаркова, О. Остапенко й ін. Він був постійним учасником неофіційних квартирних виставок в Одесі, Москві, міжнародних виставок (Австрія, Англія, Голландія, Ірландія, Німеччина, Швеція, Швейцарія, Фінляндія й т.д.). Роботи художника знаходяться в колекціях України, Росії, Австралії, Австрії, Ізраїлю, Іспанії, Канади, Лондона, Мексики, Німеччини, США, Франції (ЮНЕСКО), Філадельфії, Фінляндії, Швеції і Японії [262].

Нонконформізм як стиль поведінки відрізняв В. Хруща з дитинства. Так, він ігнорував школу, віддаючи перевагу спостереженням за красою моря. У 1960-і рр. Валентин Хрущ близько двох років провів у Ленінграді, ледве не щодня відвідуючи Ермітаж, що й стало для нього основною школою живопису. В Одеській художній школі вчився у талановитого педагога М. Зайцева разом з О. Ануфрієвим, В. Стрельниковим, майбутніми метрами одеського нонконформізму. Але з художньої школи В. Хрущ був виключений, за його словами за те, що він носив із собою репродукції картин А. Матісса. Для формування його як творця дуже багато дало спілкування з Олегом Соколовим. Його Хрущ вважає своїм основним учителем (у плані свободи). На його становлення як художника на певному етапі вплинув Ю. Єгоров із міццю його живопису. На формування його концепції вплинули також М. Врубель, П.Боннар, Б. Морізо, М. Фортуні, П. Сезанн, А. Матісс, М. Ротко.

В. Хрущ – авторитетна фігура у мистецькому середовищі Одеси за силою притягання й впливу на наступні покоління, нарівні з К. Костанді, В. Кандинським, Т. Фраєрманом, Ю. Єгоровим. В.Хрущ – один із деяких «шістдесятників», хто серйозно поставився до молодого покоління, з яким

він працював. Його відкритість у спілкуванні, воля і неабиякий талант залучали таких молодих художників, як Ю. Плісс, О. Лісовський, В. Рябченко, Л. Войцехов, влаштовуючи з деякими з них спільні виставки в Беляєво. О. Ройтбурд і С. Ануфрієв на деякому етапі знаходилися під його впливом. Спільні роботи В. Хрущ зробив із В. Наумцем, Е. Павловим, Є. Рахманіним. Твори В. Хруща розлетілися по усьому світові й деякі з них знаходяться в найпрестижних колекціях. Багато чого в розповідях про нього міфологізовано, але не можна заперечувати, що він вплинув і прийняв безпосередню участь у формуванні культурного середовища Одеси.

Яскравими є спогади його друзів: скульптора М. Степанова (який зробив йому присвяту – дерев'яного Хрущика з рибками) та художника Ю. Єгоров, у яких він жив і працював у майстернях у різний час. Ю. Єгоров розповідає: «На мене там два тижні сильно Хрущик впливав, коли я побачив його чудовий автопортрет. Це дійсно дивна робота. Коли я почав наступну роботу, відчуваю, що пишу під Хрущика, десь мазочок так кладу. Але це було недовго...» [105, с. 28]. У В. Хруща є щось зворушливе, справжнє, життєве (за словами одеського поета І. Павлова, у ньому стільки життя, що на усіх би вистачило) і віртуозність виконання, начебто воно саме себе створило.

Спроба виявити, сформулювати творче кредо художника обумовило інтерв'ю під час відвідування Одеси в 2002 р., коли в Музеї західного й східного мистецтва проходила його виставка. Концепція, зі слів Хруща, виглядає так: «Якщо ти можеш нічого не робити, то не роби. Я завжди намагався додержуватися цього принципу. Але якщо ти можеш додати щонебудь, ти вже серйозно в цьому береш участь. Східна мудрість настільки виправдала себе. Ближче усього дзен, якщо про щось говориш, то воно зникає. У такому випадку воно не залежить ні від часу, ні від простору... Ніколи з життя свого я не робив театру. Я завжди прекрасно розумів, що живу на березі моря. Прекрасний, божественний Рай. Кожний прожитий день прекрасний...» [105].

Про композицію В. Хрущ розповів: «Ми дивимося на те, що ми

зображуємо. На березі – берег, як триста років тому, той же самий, якщо натюрморт – рибку, як із блюдечком, так і без. Для дитини була придумана (дерев'яна) рибка в об'ємі. Верх – чорний, низ – білий. Око малюємо і хвостик продряпаємо. У дійсності ж світлий низ і темний верх – це захисне, природне фарбування. А для нас – це формальна проблема. Коли дивимося лист, визначаємо формат і в цей простір уписуємо форму. Примітивно, але так воно і є... «Із саду в гірчичне зерно» – дуже древній трактат. Додати щонебудь дуже важко» [105].

Про живопис В. Хрущ висловився: «Уся проблема теплого й холодного... Якщо ми говоримо (наприклад) дерево, бузок, то відразу визначаємо час року. Ми офарблюємо бузок у фіолетовий. Ми знаємо бузок М. Врубеля, В.Борисова-Мусатова, К. Костанді. Кожен бузок має свої відтінки. Коли ми говоримо бузок М. Врубеля – це досить стійкий колір (мається на увазі образ кольору).

Живопис – те прекрасне явище, коли фарба зникає й з'являється щось інше, це той проміжок, коли з'являється ... Живопис. Наприклад, Пітер де Кох, не говорячи вже про Рембрандта. Якщо говоримо: кіновар Рембрандта, то такого червоного ні в кого іншого немає. Говоримо; «Рембрандт», а маємо на увазі «Повернення блудного сина», чи «Данаю»... Так само й М. Ротко – «Жовтогарячий квадрат» чи «Чорний квадрат» К. Малевича. До цього усе вже було в Древньому Китаї. Так само, як і Давньоєгипетська цивілізація – це ідеальна форма... Як і Відродження. Якщо поставити поруч Венеру Мілоську й Венеру С. Ботічеллі? Чи можна сказати, що той грек гірше? Чим більше загадок, тим прекрасніше, досконаліше, Божественна умова... Якщо брати Єгипет – це ж абстракція. Чим більше підготовлена людина, тим більше вона бачить абстрактного, менше підробки ... Антика досконала. Еротика в античному світі мала дуже велике значення. Дуже красиво вони це малювали, без вульгарності. Вакх доганяє вакханку. Якщо заговоримо про Відродження, «Пастораль» – пастух із пастушкою... В епоху Відродження з'являються берети, оксамитні жилети замість тог. Міняється все відразу.

Художник не сам по собі, а в суспільстві, бере участь, залежить від суспільства...» [105].

Для художника Валентина Хруща характерні легкість, артистичність виконання, ніжність, м'якість, естетство, глибина (в кращих роботах), благородство, небайдужі миті творчості, тонке відчуття кольору і простору в живописі олією, темперою, гуашшю, аквареллю. Він виступає як неприборканий експериментатор: витончені колажі, пастелі, дерев'яне різьблення, поп-арт, концептуальне мистецтво, захопленість фотографією. Його улюбленими мотивами були натюрморти з рибками, портрети друзів, автопортрети, композиції з жіночими оголеними фігурами, абстракції тощо (рис. Д.7, 3.23.5).

«Портрети» рибок на блюдці, на мотузці створили обличчя Хруща, після нього пішов рибний період у Є. Рахманіна на білому папері, у Ю. Плісса з більш «інтелігентними» рибками. Картинні «Рибки» (1960-і) на мотузці зависли, увічнілися (рис. Д.7.1). Виблискуючи срібною лускою, ритмічно розташовані на розбілено-вохристій стінці, з ефектом присутності. Майстерний підпис «В. Хрущ» доповнює й урівноважує всю роботу, що обрамляється темною, кольору червоного дерева рамкою. Об'ємно-просторове бачення митця тут поєднується з декоративністю. «Рибки на блюдці» (1990-і) – сімейний портрет двох рибок, артистично виконаний пастеллю з характерним підписом художника, що утримує композиційну рівновагу (рис. Д.7.2). Дерев'яні рибки (1980-90-і) – момент сполучення реальної пізнаванності предмета з артистичною професійністю виконання й легкою грою художника (рис. Ж.4).

В. Хрущ – майстер облагороджування звичайних речей. «Натюрморт із раковиною» (1960-і) (Д.7.5) – вихоплений фрагмент із життя художника. Картина в картині. За спокійною ритмікою предметів, підкресленою горизонталлю столу, є буйство емоцій у картинці з хмарами, що несуться й хвилями, і лише завмерло самотнє вітрило. Почуття самотності й романтика пронизує багато натюрмортів Хруща. Але в жовтогарячому апельсині

(найяскравішій плямі, що претендує на композиційний центр) буває радість життя. Наявна наступність «південноруської» (одеської) школи живопису на чолі з К. Костанді, Т. Дворніковим, П. Нілусом: імпресіонізм, м'якість і теплота колориту, об'ємно-просторове бачення, гра світла і тіні, особливий настрій, задушевність.

У творчості майстра періоду 1970-80-х рр. у сюжетах домінує постать оголеної жінки: торси, полуфігури, фігури, античні міфологічні сюжети: «Леда й лебідь», «Викрадення Європи» тощо. У творі «Оголена» (1980-і) – напівфігура напівоголеної жінки – чуттєва, тонка робота (рис. Д.7.7). Життя справжнє співіснує з «задзеркаллям». Символіка дзеркала зв'язана із самопізнанням, щирістю. У творі стилістично поєднується традиційний живопис із впливом модернізму, що є характерним для творчості майстра загалом.

Вплив концептуального мистецтва, поп-арту, «Нової речовинності» простежується в творі «Осінній об'єкт» (1977), де дерев'яний оклад ікони є вилученим із свого контексту, інтер'єра храму й перенесений у інше середовище – стіни будинку восени з осіннім листям (рис. 3.23.5). Це є художнім, артистичним жестом майстра, що робить мистецтво з будь-яких речей, однак і тут проглядається естетика художника, що завжди робить із смаком і художнім тактом.

«Портрет В.В. Сальникової» (1983) у синій кофті, хоч віддалено і нагадує «Даму в блакитному» П. Пікассо, цілком самодостатній у світловому просторі (рис. Д.7.4, 3.18). У портреті поєднуються класична школа живопису з впливом напрямків модернізму (фовізму, для якого характерна експресивність кольору; кубізму, в основу якого покладені об'ємність та геометризація форм). У Хруща є дуже тонке відчуття кольору й світла в просторі. Творчість раннього П. Пікассо («блакитний період») опрацьована та трансформована В. Хрущом (є дуже красива маленька біла «ню» Хруща на синьому тлі). На різних етапах творчого становлення кожен художник відчуває вплив великих майстрів, у кожного вони власні, у В. Хруща є

присвяти М. Караваджо, П. Сезанну, А. Матіссу, багатьом іншим, але В. Хрущ настільки індивідуальний, що будь-яку його роботу можна вважати «діалогом часів». Вихований на південноруській школі, Т. Фраєрмані й французях, абстрактному експресіонізмі й поп-арті, художник не переставав експериментувати. І в житті, згадується розповідь друзів про нього, як у гостях за спільним столом Хрущ на своїй тарілці виклав цілу «палітру» із різних блюд, підбираючи компоненти за кольором. Нерукотворність, легкість виконання, несподіваність – характерні риси художника.

«Наполеон» (1990) Хруща – дуже виразний, вирішений за допомогою двох фарб – білої й чорної, злегка торкнутий червоною, на теплій імприматурі (рис. Д.7.3). Сумна біла людина з трагічною долею на чолі, очевидно, після поразки під Москвою. Тут є той синтез традицій і новаторства, що робить твір гострим і цікавим. Стилiстично цей твір тяжіє до експресіонізму, за емоційністю психологічного стану зображеної людини.

«Осінній мотив» (1982) – вишукана естетична робота. При дуже скупій палітрі, мінімумі засобів досягнуто максимум виразності (рис. Д.7.6). У «раннього» Хруща портрети, гризайльні, але в них – тонке відчуття кольору. Абстрактне рішення твору передає духовний стан митця та викликано принципом «внутрішньої необхідності» (за В. Кандинським). «Осінній мотив» асоціюється з осінню почуттів, стіною старого покинутого будинку восени з поштовою скринькою без адресату; дощем, що крапає по склу і стікає, змиваючи сльози; останнім автобусом, на який споглядаємо згори – з неба; що їде вулицею, освітленою ліхтарем, чи в нікуди, у нескінченність.

Нонконформізм В. Хруща був образом його життя, художністю й артистичністю жесту. Він, серед нонконформістів, мав найбільший вплив на наступне покоління одеських концептуалістів і трансавангардистів.

Станіслав Сичов (1937-2004)

*“Из счастья не рождается искусство”, – “Мистецтво не народжується з щастя”, –
Мысль Гессе подтверждает Германа, Підтверджує ту думку Гессе,*

Пропахший одиночеством Сычев,

Самітністю Пропахлий Сич,

Работая в майстерне – “камере-обскуре”.

Працюючи в майстерні – “камері-обскурі”.

Через схильність до Сходу та цикл азійських робіт Станіслава Сичова називали «пряним та почуттєвим». «Схід сусідив на його полотнах з одеськими двориками і шикарними котами. Він і сам був тоді схожий на бухарського хана, дивом занесеним на берег Чорного моря» [117, с. 227] (рис. Б.9, Д.8). М. Жаркова продовжує: «Його неспокійний дух, гостре відчуття життя штовхали його шукати свого «Ноа-Ноа» то в Середній Азії, то в лабіринтах урбаністичного світу. Його щільний живопис наповнений то екстремальними станами самотності, то буйних веселощів. Способом життя він виділявся навіть в екзотичній групі нонконформістів, це був нерв, заколотний «Печорін» Одеси 60-х років, але дуелі були інші» [79, с. 144].

С. Сичов у 1960 закінчив ОДХУ. У 1970-х брав участь у несанкціонованих виставках в Одесі й Москві. 1989 – участь у міжнародному бієнале «Імпреза» в Івано-Франківську. 1989, 1994 – персональні виставки в Музеї західного та східного мистецтва в Одесі. Значна кількість творів знаходиться в приватних збірках у Мюнхені, Парижі, Лондоні, Нью-Йорку, Нью-Джерсі, Сан-Франциско [153, с. 182].

Залишилися деякі спогади про нього сучасників, зокрема А. Ахмерової: «Ставний, сивий, зі шляхетними й скорботними рисами Станіслав Сичов буквально пропахнув самотністю, усім своїм видом, підтверджуючи думку Гессе «Із щастя не народжується мистецтво» [17, с. 5]. Про себе С. Сичов сказав так: «У молодості я був індивідуалістом. А тепер перетворився на пустельника». Сичов жив на околиці Одеси в побудованій власними руками майстерні – «камері-обскурі». Коли долала туга, поринав у вуличну юрбу. Головна тема його мистецтва – людина, але Станіслав сприймав людей візуально, естетично, не зближаючись із ними, щоб уникнути нових розчарувань. За мольбертом Сичов забував про дисгармонію зі світом і існував повнокровно, щасливо. А. Ахмерова пише: «Його фігуративний живопис добротний, наповнений жагучим почуттям, вражає натуральним,

дуже точним відчуттям кольору й свободою композиційних рішень» [17, с. 5]. Про його світогляд, життєву позицію можна лише здогадуватися зі спогадів сучасників і з його творів. Ніякі мінливості долі не відучили його пред'являти, собі на лихо, вимоги до навколишнього за вищою міркою. Він дуже любив Акутагаву Рюноске, і тому доречно навести цитату з його заміток «Про мистецтво». Акутагава підкреслив, що «твір мистецтва повинен бути зробленим, як ніщо інше, що досконалість складається в повному втіленні художнього ідеалу, у протилежному випадку служити мистецтву просто не має змісту <...>. В усьому всесвіті, вважав він, є тільки одна справа, що заповнює життя до країв, не залишаючи місця ні для жалів, ні для розчарувань. Це справа – служіння мистецтву. Мистецтво приносить художнику вищі радості, окупає будь-які жертви, виправдує будь-які злочини <...>. І якщо людські слабості гублять художника, так це не провина його, а лихо» [2, с. 15].

У творчості С. Сичова наявні ті ж проблеми світла й кольору, що хвилювали інших митців-нонконформістів. У кращих творах є природність кольору, його напруга й насиченість. У його роботах з конкретними персонажами є дуже чітка композиційна побудова, просторове рішення, відчуття присутності світла досягається за допомогою теплих, вогнених кольорів. «Узагальненість і лаконізм, гострота графічних і композиційних ходів, свіжість незаштампованого погляду на світ і трохи наївний романтизм «шістдесятників» пише про нього М. Рашковецький. – Будучи істинно одеським художником, переносить акцент на живопис і пластику, насичуючи палітру яскравим кольором відкритих емоцій. Це добре видно в екзотичних «східних» роботах С. Сичова. Згодом його полотна стали ще більш інтенсивними за колоритом, фантазмагоричними й більш похмурими за своїм станом. Позначилися десятиліття, коли сірість і монотонний конформізм були нормою, а талант і неординарність особистості сприймалися як явище асоціальне. Творчість Сичова вже давно гідно оцінили закордонні колекціонери, але вдома визнання до художника приходить повільно й з

оглядкою. Тільки в 1989 р. відбулася його перша персональна виставка» [217, с. 2].

У творах митця чи не найголовнішою є тема самотності, що перетинається з основними тезами екзистенціальної філософії, де існує свобода, як філософська категорія, проблема вибору й життя «на межі», та людина, приречена на самотність. «Автопортрет-усамітнення» (1990) – пекуча, вогненна робота зі світлом усередині вікна (рис. Д.8.3). Це робота із серії тих, що «збільшують» простір. У ній є кілька часових шарів, просторів (проблема простору й часу): світло наприкінці тунелю з наших снів, як передчуття невербальної розшифровки; золото променів у картині, чи у вікні, що простирається за його межі. Картина з вовком з'єднана за допомогою променів із фігурою художника. Червоні й жовті домінують, поглинаючи сині й зелені, разом із чорними створюють стан тривоги. Самотність С. Сичова передається через самотність вовка. Художник твердо стоїть на землі традицій, як одне з дерев у композиції. Стійка композиція зі зміщеним хрестом і діагональними силовими лініями.

Експресіонізм митця, загострене самовираження наявне у творі «Шекспірівський мотив» (або «Гамлет») (1973), де суб'єктивна передача реальності духовного світу людини має романтичне забарвлення, ностальгію за високою культурою, що безповоротно пішла (рис. Д.8.4). Численні персонажі часто є духовними автопортретами автора. Молода людина (наприклад, Гамлет), обернувшись, застигла у вічному русі, маскарадні фігур, рухливих супутників на шляху до вогненного язика полум'я. Біла гармошка коміра музично переходить у блакитний комір фігури, що йде попереду. Брудно-жовті промені простираються вшир. Художник запрошує у свою гру, а гра дуже переконлива, за великим рахунком, із таємницею, яку хочеш розгадати, а вона вислизає, просочується, як вода крізь пальці.

Гаряча «Східна жінка» (з колекції С. Верніка), поправляючи смугасту чалму перед дзеркалом, ставить глядача в положення, що підзирає в замкову шпару (рис. Д.8.2). В його творах поєднуються протилежності: пряність

Сходу – прохолодність Заходу, холодні та теплі кольори, дзеркало – задзеркалля. Творчість С. Сичова складена з контрастів, сили реальних образів.

Нонконформізм С. Сичова виникав із його характеру, де є життя й гра «за великим рахунком». Максималізм сприяв і реалізації виставки «Сичик + Хрущик», і творам, повним самотності й драматизму людського життя.

Отже, неофіційне мистецьке середовище Одеси 1960-80-х рр. формувалося з дуже різних майстрів. Крім вищезазначених провідних майстрів, у нонконформістському колі перебувала велика плеяда художників.

Віталій Сазонов був одним із шістьох учасників неофіційної виставки українського мистецтва в Москві 1975 р. Живопису в навчальних закладах він не навчався, а був студентом історичного факультету Одеського державного університету. Мешкав в Одесі від 1965 по 1974 р., деякий час у Москві, потім «за кордоном». Його захоплення мистецтвом почалося від ґрунтовного вивчення праці В. Кандинського «Про духовне в мистецтві», після чого він почав малювати в абстрактній манері. В його абстрактних творах, надиханих іконою, важливе місце приділено фактурі поверхні [157] (рис. Д.14).

Володимир Наумець пов'язаний з одеським та московським неофіційним рухом. У його творах є відгомони ікони й авангарду. За словами М. Мудрак «він заінтригований традиційною старовинною іконою і надає їй рустикальну поверхню. Крім того, він часто повторює певні форми, як, наприклад, хрести й орбіти, що спричинюються до символічної таємничості його творів» [157] (рис. Д.15).

Руслан Макоєв серед митців одеської групи помітний тим, що шукає свого шляху до абсолютної необ'єктивності. В ранньому періоді митця велике місце займали жанри портрету, пейзажу та натюрморту, виконані в експресіоністичній манері. Зачарований індуською філософією, він займався йогою. Від недавна був перейнятий проблемою глобусного передавання замкнених форм засобом перехрещення ліній; таким чином він поневолив

кольори й форми у тонкі, вежеподібні фігури й постаті, що нагадували екзистенціалістичні шукання А. Джакометті в скульптурі [157] (рис. Д.16).

Олег Волошинов. М'якість, романтика, ліричність присутні і в роботах умовно-фігуративних, і в абстракціях. В досконало побудованій композиції варіюються нюанси кольору. Приводом для багатьох творів служить сонячне місто біля моря (рис. Д.13).

Олександр Стівбур. Основні проблеми, що складають «творче кредо» – колір, світло й свобода, в основу якої покладена духовність. Палітра «прояснена», були періоди захоплення східною каліграфією, у даний час він тяжіє до локальних гармонічних плям кольору, абстракції (рис. Д.11).

Євген Рахманін. Умовно-фігуративні композиції чергуються з геометричною й ліричною абстракцією. В метафізичних композиціях з тонким почуттям кольору, тону і простору увічнені вершники і тибетські гори. У завмерлому просторі знаходиться іноді абстракція, іноді – людино-скульптуро-образ (рис. Д.10).

Володимир Цюпка. Мальовнича абстракція з реальними асоціаціями, настроєм (де є відчуття запаху землі та кольору неба). Сконструйованість і докладність, динаміка й ритм пронизують твори В. Цюпка. В творчості митця присутні елементи українського народного мистецтва Нещодавно художник-абстракціоніст одержав звання заслуженого художника. (рис. Д.12).

Микола Степанов (хоч і приєднався до художників-нонконформістів пізніше, але внесок його великий, тому що він застосував в скульптурі елементи модернізму) – скульптор із чарівно-ніжними авангардними скульптурними формами. Його українські персонажі – козак, Роксоляна. «Г. Скворода» М.Степанова – дуже виразний, людина-книга, людина-притча. Його мальовничі «дерев'яхи» органічні, живі наприклад, «Вічний хлопчик» викликають у пам'яті чи то стародавню єгипетську цивілізацію, чи то О. Архипенка, чи то український фольклор. Іронія, точніше посмішка, теплота й доброта. Його скульптура – мальовнича, живопис – скульптурний, а поезія – музична (рис. Ж.2).

Тісно зв'язаний із групою одеських художників–нонконформістів миколаївський живописець Андрій Антонюк (рис. Д.20.10), що разом із ними брав участь у неофіційних виставках в Одесі й Москві. Фольклоризм, національні мотиви, українська тематика властиві також мрійному, задушевному Валентині Алтанцу (рис. Д.20.8) і Юрію Коваленку (рис. Д.20.11), які створили індивідуальні метафоричні та поетичні образи.

Картина була б неповною, якщо не сказати нічого, наприклад, про Люсьєна Дульфана (рис. Д.17), одіозну особистість, епатажного, веселого одесита; «папугастого, рухливого, зробленого з гумору й таланту», за словами І.Божка [105], що уживав різні техніки, «гру» із фактурами, матеріалом, сюжетом. Окремо, сам по собі знаходиться Анатолій Шопін (рис. Д.20.9), творчість якого мистецтвознавці відносять до «неоміфологізму», на межі кітчю, але він ніколи не переступає цю межу, із ренесансно-барочним відношенням до людини.

Ю. Єгоров - особистість високого порядку, прихильник модерністських тенденцій. Як старший товариш «нонконформістів», чуйний до всього талановитого (викладав у художньому училищі у В. Цюпка й С. Савченка), він вплинув на наступне покоління митців своєю міццю живопису, кольору, простору, композиції. Якщо його новаторство було обмежено між небом і землею, спілкуванням із «натурою», то нонконформісти на шляху до більшої свободи від натури відмовилися (рис. Д.9).

Один з ініціаторів створення галереї «Човен», художник Ігор Божко (рис. Д.18) – поет, музикант, режисер і член об'єднання «Мамай», куди ввійшли крім основної групи нонконформістів у 1990-х рр. «ліричний абстракціоніст» Сергій Савченко (рис. Д.19) й «медитативно-споглядальний абстракціоніст» Василь Сад, які близькі за світоглядом і рішенням пластичних задач, що брали участь у становленні монументальної школи в Одесі.

Участь у квартирних виставках брали Віктор Рисович (рис. Д.20.4), що створив образ лірично-поетичної Одеси, Юрій Шуревич (рис. Д.20.2) із

живописами-притчами, Надія Гайдук (рис. Д.20.1) із красивими умовними натюрмортами і пейзажними композиціями.

Різномірний шар «неофіційного руху» збагачувала творчість «іншого» митця, з надрином, експресивного й драматичного Миколи Новикова (рис. Д.20.3) та Юрія Коваленка (рис. Д.20.11), «людини з Молдаванки», сповненого українським фольклором художника. Прихильники живопису: (південноруської традиції в деякій мірі) Мойсей Черешня (рис. Д.20.7), Йосип Островський, Едуард Павлов (рис. Д.20.6), Лев Межберг (рис. Д.20.5) і багато інших.

Основні естетико-культурні принципи творчості одеських нонконформістів можна скласти з власних висловлювань художників:

- свобода й відповідальність: «Художник був один зі своїм полотном, листом паперу й усім, що попадало йому в руки – усе годилося, щоб говорити. Ніхто не міг сказати йому: веди лінію туди, а не сюди, клади колір туди, так і такий, зображуй те, а не це. Він за все був у відповіді сам» (Л. Ястреб) [266, с. 11];

- щирість: «Це була «обітована Кастилія», це був університет для душ, де кожен вільний прояв ставав радістю для інших, де усе порівнювалося, переоцінювалося на підставі уважного ставлення до свого внутрішнього руху» (Л. Ястреб) [266, с. 11];

- світло як категорія філософська: «світло в живописі – світовідчуття, об'єкт із навколишнім світом, символ, тотем внутрішньої суті і таланту» (Т.Басанець) [266, с. 191]; «колір існував для нас як світло» (В. Маринюк) [13, с. 3];

- духовність: «мистецький твір – це маленький отвір, через який постійно проливається в наш дольний світ енергія світу вічного» (С. Савченко) [105];

- неофіційність: «все офіційне відхиляли» (А. Ахмерова) [13, с. 3]. «З нами важко було боротися через нашу аполітичність і небажання займати місця в офіційних структурах» (О. Ануфрієв) [13, с. 3].

- достоїнство: «На початку – людина, потім живопис як наслідок» (Є.Рахманін) [266, с. 198];

- адекватність сучасному мистецтву: «Ми усвідомлювали малоприступність світу сучасного мистецтва, але почували його поруч. Завдання бачили в спробах робити щось своє, співрозмірне йому» (В. Маринюк) [13, с. 3];

- простота: «Головне – простота, визначеність. Імідж художника нас не хвилював. Ми думали, що наша доля – займатися живописом – не краща й не гірша за всіх інших. Важливо було не виносити назовні складність технічного виконання. Навпаки, глядач повинний був відчувати, що подібне він зумів би зробити сам» (В. Маринюк) [13, с. 3];

- душевність, природність: «У мистецтві Одеси 60-х було мало формального, лабораторного, хоча нас у цьому й обвинувачували. Був пошук почуттєвих начал, намацування природного, душевного. Це відмінні риси південної школи» (О. Ануфрієв) [13, с. 3];

- професіоналізм: «цінність їхнього стилю – в удаваній простоті виконання з культом майстерності. Головним у житті був живопис. Сповідали культ професіоналізму, неробство вважали дурним тоном» (А. Ахмерова) [13, с. 3];

- єдність: «без підтримки одне одного ми б не витримали» (О. Ануфрієв) [13, с. 3];

- самодостатність твору: «кожен твір воліє бути річчю в собі, самодостатнім» (В. Басанець) [19, с. 35];

- краса: «ніколи до наших днів на художників не звалювався тягар такого стоїцизму в ім'я прекрасного, як зараз» (Л. Ястреб) [266, с. 196];

- гармонія: «естетико-психологічній налаштованості художників відповідає образно-візуальна мова – гармонія всіх складових твору, тонове й колірне аранжування, дбайливе ставлення до фактури поверхні» (В. Басанець) [19, с. 35].

Підсумовуючи аналіз творчості художників-нонконформістів Одеси в

зв'язку з їх концепціями, приходимо до висновку, що, по-перше, нонконформізм виявився в інтимності сюжетів, «іншій» (від пануючого методу соцреалізму) формі, як-то абстрактні композиції, різні фактури, колажність. Незважаючи на розповсюджені в цьому середовищі зображальні мотиви й жанри живопису (пейзаж, портрет), присутній «інший» метод зображення людей, де втілені досягнення модернізму/авангарду, народного мистецтва, ікони, південноруської школи, культури Причорномор'я.

Такі основні естетико-світоглядні риси, як: ідеалізм, образно-інтуїтивне мислення, серйозність, довіра до глядача, інтимність, камерність, оптимістичний світогляд відрізняють творчість одеських нонконформістів 1960-70-х рр. (і принципи, що сповідають митці, що ввійшли в групу пізніше, у 1980-і, В.Цюпко, М. Степанов й ін.) від концептуалістів, що з'явилися на межі 1970-80-х рр. (С. Ануфрієва, Л. Войцехова, С. Мартинчик, І. Стьопіна, І. Чацкіна, Л. Скрипкіної та ін.) і від митців південної хвилі трансавангарду (О. Ройтбурда, В. Рябченка, С. Ликова), початок творчості яких припадає на середину 1980-х (і радикальними, брутальними формами вираження дев'яностників), для яких більш характерно постмодерністичне світобачення, до типологічних особливостей якого відноситься: цитатність, іронія, пародія, наявність ігрового компонента, апеляція до різних плинів, напрямків, стилів, шкіл, жанрів, художньо-історичних епох, театральність і взаємодія з засобами мас-медіа, множинність, іронічне мислення, прагматизм, еkleктизм, компіляція, розчинення між елітарним і масовим, ідея смерті автора й тексту. Характерними рисами досліджуваної групи митців-нонконформістів є елітарність, професіоналізм, ієрархія цінностей та змістів, зосередження на засобах матеріалів та мови мистецтва, що дозволяє говорити про модерністську естетику в умовах постмодернізму.

3.2. Композиційно-стилістична структура творів одеських митців

Сучасна художня практика, її історія та теорія налічують безліч

проблем, пов'язаних зі зміною теоретичного змісту створення художнього образу в різних видах і жанрах мистецтва. Наріжним каменем цієї проблеми є композиція (лат. *compositio* – творіння, складання, розташування, зіставлення, додавання, з'єднання частин, приведення їх у порядок [275, с. 4], [197, с. 177]), як головна структурна одиниця візуального, сюжетно-тематичного та образного рішення живописного твору. Зміна художньо-стильових напрямків у сучасному мистецтві породжує прагнення митців вивчати та реалізовувати проблеми композиції, як із точки зору застосування її класичних здобутків, так і пошуків новітніх ідей. Остання проблема зумовлює необхідність розглядати композицію в сучасному творі як постійно змінний факт, де співвідносяться об'єктивні закони композиції та суб'єктивне бачення художників.

XX ст. підхопило, з одного боку, традиції високого мистецтва з їхньою шкалою цінностей, додало часового забарвлення, з іншого, почало руйнувати, трансформувати, експериментувати та розпалось на таку кількість «ізмів», що об'єктивну ситуацію ледве можна відтворити. Вважаємо обмежитися вузьким колом митців-нонконформістів Одеси), що вирішували більш-менш однакові проблеми: композиції, кольору, простору, пластичних цінностей живопису.

Виразність та цілісність, новизна, внесення нових прийомів, єдність форми та змісту як головні властивості композиції можна прослідкувати на наступних елементах: просторі, кольорі, формі, русі, змісті.

Простір

Під час вивчення історичного розвитку композиції, стикаємося з різноманітним рішенням простору в картині. У зв'язку з цим, виділимо п'ять основних видів зображення простору в картині:

- площинний простір (до зображення в 2-х (3-х) площинах: В. Наумець, В. Сазонов) (рис. Д.15; Д.14);

- рельєфний простір (зображення рельєфу, неглибокого простору, подібного до скульптурного рельєфу, барельєфу, горельєфу: В. Басанець, О.

Стовбур) (рис. Д.6, Д.11);

- об'єктивний простір (де діє лінійна перспектива: С. Сичов, В. Хрущ (рис. Д.10, Д.7);

- перебільшено-глибинний простір (де утрирується, перебільшується простір: Ю. Єгоров (рис. Д.9);

- часовий простір (проблеми простору та часу, висвітлені у творах В.Фаворського, П. Флоренського): С. Сичов, Л. Ястреб (рис. Д.8, Д.4).

Простір у творах художників-нонконформістів Одеси варіюється від глибокого до площинного. Якщо в Ю. Єгорова (рис. Д.9) простір є глибинним і досягається за рахунок погляду зверху – із пташиного польоту шляхом округлення обрїю, що дає відчуття світу, як матерії, особливо стихії моря, як театру світу людей і світу речей, де й ті й інші несуть рівне навантаження, то в багатьох художників відбувається процес поступового переходу від просторового до більш площинного, умовного зображення простору: О. Волошинов, В. Басанець, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Цюпко (рис. Д.13, Д.6, Д.4, Д.5, Д.12).

Просторово-часове у творі С.Сичова «Автопортрет-усамітнення» (рис. Д.8.3) виражено шляхом уведення картини в картину й протиставленні символічних персонажів художника й звіра, що є автопортретами С. Сичова. Зсув трьох просторів: пейзажу з деревом (1), художника й картини (2) і світлового вікна (3), з якого промені світла перетікають в інший простір. Створюється ілюзія реальності в нереальному чи зверхреальності (як в сюрреалізмі, наприклад, Р. Магрітта «Карт-бланш», де наїзниця загороджує собою дерева, а вони загороджують її, роблячи за допомогою живопису думки видимими). У цілому, простір у творах митців-нонконформістів є умовним.

Колір

За аналогією з простором, колір підкорено композиції і також може бути:

- локальним (площинним, декоративним): В. Стрельников, О. Стовбур, Л. Ястреб (рис. Д.3, Д.11, Д.4);

- локальним (умовним) із теплими чи холодними світлом і тінню: О.Ануфрієв (рис. Д.2);
- просторовим тепло-холодним, де колір підкорений тону чи формі: В.Басанець (рис. Д.6);
- тонким, стриманим, близьким до монохромного: В. Басанець, О. Стівбур (рис. Д.6, Д.11);
- природно-просторовим (де простір вирішується через колір: Є. Рахманін, В. Хрущ, В. Цюпка, В. Стрельников (рис. Д.10, Д.7, Д.12, Д.3);
- насиченим із багатьма нюансами : В. Маринюк, В. Цюпка (рис. Д.5, Д.12);
- утріровано-насиченим: О. Ануфрієв (рис. Д.2).

Колір може бути локально-умовним чи розпадатись на різноманіття відтінків, першорядним чи невиявленим, але вже відлитим у форму.

«Кольорова композиція» визначається як організація кольору, в залежності від логіки зображених предметів, образного змісту, побудована на основі закономірностей кольорової гармонії [11, с. 82]. Продовження традицій колоризму на новому рівні хвилюють художників ХХ століття. Звернення до класиків (Ю. Єгоров копіював Рембрандта «Блудного сина» й В. Хрущ зробив творчий парафраз П. Сезанна «П'єро й Арлекін» тощо) надає фундаментальності новаторським пошукам.

Нюанси та контрасти кольору доведені іноді до межі: тема «білого на білому» (О. Стівбура), «чорного на білому» (В. Цюпка), «синьому на білому» (О. Стівбура, В. Цюпка). Декоративність кольору цих митців до певної міри ознаменувала кінець живописно-просторово-ілюзорного будування площини та виробила нову систему цінностей.

У творчості художників-нонконформістів Одеси колір відіграє одну з найважливіших ролей. Митцям притаманний за словами О. Савицької «особливий колористичний лад, свої принципи роботи з кольором. При всій розмаїтості є в одеситів і загальна тенденція: тонкість, а не яскравість колориту, декоративність їм не властива» [199, 6]. Колір – це й тема, і сюжет,

і зміст. Наприклад, у «Наполеоні» М. Степанова (рис. Ж.2.6) – червоний на сходах може сказати нам набагато більше про Наполеона, ніж багато «натуралістичних» портретів, зроблених його сучасниками. Легкості й абстрагованості (відчуженості) досягає В. Басанець (рис. Д.6) своїм світлим теплим колоритом. Відчуття напруги і почуттєвої жарі створює шляхом колірних контрастів О. Ануфрієв (рис. Д.2). Природність кольору відтворює В. Хрущ у «Осінньому мотиві» (рис. Д.7.6). В основному, в усіх художників палітра світла та досить яскрава, із пріоритетом кольорам – білому (він і світло, і ахроматичний, але колір), червоному, жовтому, синьому, тобто основним кольорам. Так склалося історично в Одесі, що й «Товариство південноруських митців», й авангардисти «Салонів Іздебського», й «Незалежні» до кольору мали особливе відношення, це можна пов'язати і з сонячним, у сполученні з морем, оптимістичним, життєрадісним духом одеситів.

Форма

Теоретики композиції відокремлюють формотворчі елементи, такі, як пропорції, масштабність, контраст, світло та тінь, лінію та пляму тощо. Художники застосовують різні засоби формотворчості – пропорції, ритм, масштаб, створюючи конструктивну або деконструктивну організацію форми та простору для художньо-естетичних і емоційно-виразних образів. Так, схема, завуальована у творах Г. Гольбейна, П. Учелло та інших, у П. Сезанна відкрито заявила: «Трактуйте природу за допомогою циліндру, кулі, конусу» [205, с. 117]. Крайні висновки з цієї теорії зробили кубісти, схематизувавши природні чи штучні форми.

Форма за аналогією з простором (як у живописі, так і в скульптурі) може зображатися в картині:

- площинною (лінійною, силуетною): В. Стрельников (рис. Д.3);
- рельєфною, барельєфною, горельєфною: В. Басанець, Є. Рахманін (рис. Д.6, Д.10);
- об'єктивно-просторовою (ілюзорною з лінійною перспективою):

В.Хрущ, Є. Рахманін (рис. Д.7, В.2.10);

- пропорційно-витягнутою (пропорції рівномірно звеличені: О. Ануфрієв, О. Волошинов (рис. В.2.1, Д.13);

- трактованою за допомогою нелінійної перспективи (паралельної, зворотної та іншими видами: В. Маринюк, В. Цюпко, Л. Ястреб (рис. Д.5, Д.12, Д.4).

В одеських митців-нонконформістів форма піддається різним метаморфозам. Так, в О. Ануфрієва в «Портреті Валентини Голубовської» (рис. 3.18.1) рівномірно витягнуті пропорції, а в працях 1990-х рр. – у співставленні форм – великі поруч із малими Янголами утворюють відчуття монументальності (рис. Д.2). В. Хрущ іноді дуже брутально поводитьися з формою – у композиціях з оголеними жіночими тілами (рис. 3.14.3). Кубістичний зсув площин форм у В. Маринюка (рис. 3.13.4). Символічність форм – хреста, стрілки, кола, квадрата у В. Наумця (рис. Д.15), В. Сазонова (рис. Д.14).

Цілісне розуміння форми характеризує одеських митців-нонконформістів, що простежується як у реалістичних, так і в безпредметних роботах. Люблячі натуру, пленер, етюд, консерватори за природою, вони зберегли відчуття гармонії. У безпредметництво вони увійшли з органічним відчуттям тепла й цілісності світу. Їм властивий професіоналізм. Картина повинна бути зроблена, досконала. При цьому живопис одеситів відрізняє така якість, як «почуття міри, – за висловом О. Савицької, – художній такт, що уберігає полотнину від внутрішнього руйнування (доречний термін, запозичений з літературознавства «школа гармонійної точності») [198, с. 6].

Рух

Характеристики руху:

- статика й динаміка: Л. Ястреб, В. Маринюк (рис. Д.4, Д.5);
- різний напрямок: В. Цюпко, В. Наумець (рис. Д.12, Д.15);
- різна сила: О. Ануфрієв, В. Хрущ, В. Сичов (рис. Д.2, Д.7, В.2.7);
- метр і ритм: О. Стовбур, В. Цюпко (рис. В.2.11, Д.12).

Рух може бути плавним, різким, ламаним, хвилеподібним, ступінчастим, однорідним, перервним. Традиційно користуючись принципами руху, ХХ століття посилює рух, статику довело до нейтрального спокою, розширило діапазон направленості, різноманітло характер руху. Уводяться такі категорії, як скривленість (увігнутість та випуклість) простору у Є. Рахманіна, О.Стовбура (рис. В.3, Д.11), ламана пластика Є. Рахманіна, В. Наумца (рис. Д.10, Д.15), підкреслена пластичність форми В. Сазонова (рис. Д.14).

Рух у творах одеських митців-нонконформістів коливається між абсолютним спокоєм та експресивною динамікою. Застиглість руху – в Є. Рахманіна, М. Степанова, В. Стрельникова (рис. Д.10, Ж.2, Д.3), експресивність руху – у В. Маринюка, В. Цюпка (рис. Д.5, Д.12).

Рух у творі «NON» Л. Ястреб (рис. Д.4.4) по вертикалі й по горизонталі – хрестоподібний, динаміка стрілки й руки порушує статику всієї композиції. Експресивний С. Сичов у «Гамлеті» (рис. Д.8.4) досягає динаміки руху за рахунок контрастів світла й тіні, кольору, форм. «На хвилях» О. Стовбура (рис. Д.11.2) – ритмічно побудована композиція з внутрішнім рухом, що обмежено полем картини.

Зміст

Форма і зміст, у залежності від часу, привалювали одне над одним, доходячи до домінанти лише літературного сюжету чи формалізму. Так, змісту салонного та офіційного мистецтва протистояв «авангард», соцреалізму – нонконформізм. Сьогодні відбувається переоцінка цінностей, і змістом є форма чи колір, естетика, «вихід до себе», самоцінність і самодостатність пластичних форм – «мистецтво для мистецтва» на відміну від тих часів, коли митець був «рабом природи».

У мистецтві ХХ ст. актуальними стають такі поняття, як:

- метафоричність змісту, що полягає в схованому уподібненні й образному зближенні складових на основі їхніх переносних значень чи властивостей) [166, с. 58]: В. Хрущ, Ю. Коваленко (рис. Д.7, Д.20.11).

- герменевтика змісту (мистецтво тлумачення; те ж, що екзегетика – теорія й мистецтво тлумачення текстів, учення про цілісне душевно-духовне переживання чи розуміння як методологічної основи [167, с. 211]). У 1970-80-і рр. існувала в Одесі група художників «Герменевтика» на чолі з Л. Войцеховим і С. Ануфрієвим (рис. Д.21);

- симультивність змісту (тобто видимість, удавання, імітація, створення неправильного уявлення з визначеною метою) [167, с. 736]: (наприклад, «соц-арт» І. Божко «Ленін і кури»), В. Хрущ, О. Ройтбурд (рис. 3.23.3, 3.23.5, Д. 21.2);

- синтетичність змісту (з'єднання разом, отримання шляхом синтезу чи в результаті узагальнення, підсумовування) [167, с. 736]: Л. Ястреб, В. Наумець (рис. Д.4, Д.15);

- нарративність чи ненарративність змісту. Найважливішою атрибутивною характеристикою нарративу є його самодостатність і самоцінність; як відзначає Р. Барт: «заради самої розповіді <...>, поза якою-небудь функцією, крім символічної діяльності як такої» [168, с. 656]. Нарратив – це розповідь, що завжди може бути розказана по-іншому): В.Хрущ (рис. 3.23.5);

- мінімалізм (серійне мистецтво, мистецтво первинних структур, один із найбільш впливових напрямків модернізму 1960 – початку 70-х рр., де форма скорочена до мінімуму, тобто зведена до найпростіших геометричних фігур, обсягів і обрисів) [151, с. 210]: В. Стрельников, О. Стовбур (рис. Д.3.5, Д.11).

- метафізичність змісту – від філософського навчання про зверх чуттєві принципи й духовну першооснову буття, відвернене та умоглядне [167, с. 520]: В. Хрущ, О. Ануфрієв (рис. 3.14.3, Д.2).

Стан ірреальності досягається різними способами за допомогою: використання кольору нереального в реальній формі; зворотної чи паралельної перспективи, уведення додаткових ірреальних об'єктів; очищення від другорядних деталей головного – символу, знака.

Прагнення до символу, знаку, прообразу сприяє возз'єднанню з

архетипом (архетип світла, життя, світовій осі та світового древа, жінки, матері з дитиною, міста-дому, човна, космічного яйця, неба-землі-води). Характерне для авангарду знову стало актуальним у нонконформізмі: звертання до праоснов, першоструктури, абетки мистецтва, в основу якого покладений простір і форма, колір і світло, що стали змістом мистецтва (що для соцреалізму взагалі нехарактерно). Потяг до ідеального, узагальненого образу, однак не позбавленого характерних рис, і тому пізнаваного, проглядається як у видах мистецтва: живопису, скульптурі, графіці, так і в жанрах станкового живопису: пейзажах, портретах, натюрмортах. Ідеальним, наприклад, може бути образ міста біля моря (О. Волошинова, В. Стрельникова (рис. Д.13, Д.3), де уловлені риси Одеси. Конструювання «моделі світу», «земного Раю», тобто ідеальної ситуації, де гармонічним є світ із природою (космосом) і людиною в ньому (в тому числі, і в східній філософії).

Перелічені поняття є більш характерними для постмодерністської ситуації у культурі, але в більшій чи меншій мірі пронизують все ХХ століття. Поряд із мінімалістами співіснують максималісти. В їх творах домінує інтуїція, закони розчиняються, чи навпаки, мистецтво стає концептуальним, коли назва твору чи словниковий зміст (пояснення) стає «ключем» до творів. У зв'язку з новим змістом, пошуками нових форм виразності, художники знаходять нові фактури та структури самого твору, технології, навіть формат (форму й пропорції картини). Так, спокійний прямокутник, «рондо» (овал, коло), півколо – «люнета» і багатокутник змінилися характерним для авангарду квадратом та витягнутим по вертикалі прямокутником, поліптихами з подвійними, пересувними частинами, навіть доходячи до експериментальних трикутників та інших новаторств. Рама задала нову побудову простору, до того ж, один сюжет міг диктувати різні колористичні рішення.

У сучасному мистецтві стає актуальною проблема народних традицій. Так, у творчості одеських художників-нонконформістів фольклорні мотиви

простежуються у В. Алтанця, В. Цюпка, Ю. Коваленка (рис. Д.20.8, Д.12.1, Д.20.11). «Зв'язок із народним мистецтвом – найсильніша сторона українського живопису, – вважає О. Савицька. – Фольклору, що розуміється як такий, що складався століттями, як переважно селянське світовідчуження, тут немає <...>. Ситуація Одеси схожа на ситуацію Петербургу, коли культура спирається на міфологію міста <...>.. Це – струми, що йдуть із селищ і містечок навколо, де шарами перемішувалися впливи, відгомони й подиви різних культур. Але не можна заперечувати й наявність «українськості». Міра якої, як і сама наявність, по-різному є в кожного з художників» [198, с. 6]. На зміну роз'єднання форми й змісту в соцреалізмі прийшло злиття поетичного змісту з формою, яка охоплює цей зміст у творах українських нонконформістів, за думкою М. Мудрак [157, с. 21].

У центральній частині триптиха «NON» Л. Ястреб (рис. Д.4.4) дві символічні фігури рухаються зверху й знизу одна до одної, зустрічаючись за допомогою напису «NON», що є парадоксом. Стрілки, напис, умовні людські фігури – усе перетворюється на знаки, шифри, до яких хочеться знайти ключ. Знаковість, кросвордність, загострилася в постмодернізмі, знаходячи повсюдне звучання, досить згадати концептуалізм І. Кабакова, В. Пивоварова, С.Ануфрієва, Л. Войцехова чи, наприклад, постмодерністський кросворд М.Павіча «Пейзаж, намальований чаєм» [176].

Нонконформісти 1960-70-х вірили в «мистецтво в його абсолютному бутті й значенні, – за виразом М. Жаркової. – Саме ця суть відносини до мистецтва визначила в них розвиток альтернативної свідомості творчості усередненої системи цінностей соцреалізму». Співвідношення почуття свободи й інстинкту самозбереження, відхід у проблеми суто художні – от світ, що вони створювали, у якому вони не дали згаснути живому вогню творчості [78]. Ця позиція відрізнялася від компромісності й замовленості соцреалістичних творів та від ситуації з другої половини 1980-х, коли «неофіційне мистецтво Одеси виходить із підпілля і стає модним, престижним, перші безцензурні виставки збирають сотні й тисячі глядачів.

Художник на якийсь час перетворюється на культову фігуру», – за висловом О. Ройтбурда [187, с. 111]. Покоління нонконформістів 1960-70-х сповідало принципи щирості й художньої органічності, протиставляючи себе «штучності» офіційного мистецтва, у тому числі, за формальними критеріями мальовничості. Навіть у випадках, коли художники вводили у свої роботи об'єктні елементи (В. Хрущ, Л. Дульфан, В. Наумець, Л. Ястреб, В. Цюпко), «ці вкраплення сприймалися як варіанти мальовничого прийому, – як помітив М.Рашковецький, – мазка, плями, фактури» [191, с. 150].

Дистанція між змістом і формою, характерна для соцреалізму, була похитнута. На його місце прийшло «злиття поетичного змісту з формою у творчості художників-нонконформістів» за висловом М. Мудрак [157, с. 21]. З позиції сьогодення, соцреалізм занадто копіював дійсність, давав максимальну життєподібність, натуралістичність, а у творах деяких нонконформістів є пріоритет формального, що іноді вихолощується до порожнечі. Як помічав А.Камю, істина – у золотій середині – між занадтою формальністю та псевдореалістичністю [259, с. 225]. По один та інший бік митці були впевнені, що вони відтворюють красу, але зміст краси був досконало відмінний. Тому відносини до нонконформістів у наступного покоління постмодерністів нагадувало відношення з проблемами батьків і дітей. І батьки не сприйняли «іншу», більш радикальну молодь, яка змінила вічні пошуки краси на вічні пошуки нового, і молодь нівелювала авторитетність батьків-нонконформістів: «І неофіційні, і офіційні модерністи були вірними мистецтву так само, як їхні, нагороджені званнями заслужених і народних художників, опоненти. Усі вони вірили в те, що краса врятує світ. Дехто сподівався навіть на зміни в ньому, не передбачаючи, втім, чим ці зміни можуть для них обернутися», – помітив К. Акінша [179, с. 9]. А обернулося це розтабуванням усіх тем, грою з антиестетикою, необмеженою свободою без берегів.

Ставлення радикалів дев'яностих в Одесі до нонконформізму 1960-х було як до опозиційного культурного явища, що стало автентичним

фактором адреналінової міфології минулого. «Художники-нонконформісти 1990-х, відмовляючись бути причетними до будь-якої великої ідеї, легко знайшли привід для парадоксальних інтерпретацій, створили простір дифузії андерграунду, маркованого тридцять років тому, і «попа» 1990-х. Адже нонконформізм мав усю необхідну для цього локального експерименту іконографію (особистісну, культурологічну, естетичну)», – зауважує А. Тараненко [187, с. 115]. Радикали дев'яностих, замість слухняного навчання у старших нонконформістів висунули істотно інший образ «неофіційної» творчості – не створення «шедевра», «нетленки» й «духовки», а спосіб існування в культурі, що дозволяє прожити життя як творчість і зробити творчість стилем життя. Будучи спочатку «нехитрими виробами веселих дилетантів», за словами М.Жаркової, підкреслено декларуючих «антикультурну» чи «квазірозумну» продукцію, агресія цих робіт, виготовлених на швидку руку з випадкових матеріалів, трохи занижувалася завдяки оглядці на американський поп-арт, але була достатньою, щоб викликати збурювання шістдесятників. Реакція молодих була спонтанним неприйняттям надмірно ускладненої доктрини старшого покоління. Надалі, пройшовши інтелектуалізацію мистецтва 1970-х рр., вплив філософії структуралізму, з одного боку, і Сходу, з іншого боку, вони стали відокремлюватися у своїх мікрокультурах. Радикально налаштованим молодим художникам, що звернулися до актуальної загальносвітової проблематики концептуалізму довелося виїхати в Москву, де є напрацьовані форми руху, теорія й практика розвитку тенденцій сучасного мистецтва. Як сказав М. Алексєєв: «носії твердого південного «кулу» (cool) знайшли там першу табуретку, на якій змогли сісти після подорожі». Інша частина молодих художників природним чином злилася з «південноєвропейським трансавангардом», що в цей момент апелював до «регіональних цінностей», виявилася спроможною зовсім самостійно, автономно досягти високого художнього рівня, виокремитися в найбільш цікаве явище, назване «українська хвиля» чи «нові ніжні». Незважаючи на те, що художники звели

гротеск до одного з основних принципів, розлучили форму й зміст до різних полюсів, полісемантичні комбінації довели до алогічності, однак сприйняття такого «постмодернізму» рятувало саме «академічність», Гра, Переказ у квадраті, «цікавість», – помітила М. Жаркова [78]. Найголовніше, що воно виросло з місцевої рафінованої традиції, суцього оригінальної ментальності й спиралося на традиції одеських нонконформістів 1960-70-х рр.

Таким чином, нонконформізм продовжив лінію, яка була перервана офіційною ідеологією. Відчувши можливість свободи вираження, інстинктивно воно звернулося до попередньої творчої спадщини. Це й ікона, і модерністські напрями; європейський, російський і український авангард 1910-20-х рр., з елементами фольклору чи народного мистецтва. Художній нонконформізм Одеси зв'язаний з такими явищами, як: ікона (у В. Наумця, Л. Ястреб, В. Маринюка, О. Стівбура); присутні елементи багатьох художніх напрямів ХХ ст. (і, зокрема, модерністських), таких як: європейський, російський і український авангард 1910-20-х рр. (В. Маринюк, В. Стрельников, Л. Ястреб), фольклор (А. Антонюк, В. Алтанець), орнаменти, народне мистецтво (В. Маринюк В. Цюпко, М. Степанов), неоприми́тив (А. Шопін), бароко (Л. Ястреб, В. Басанець, А. Шопін), раннє Відродження (О. Ануфрієв), постімпресіонізм (О.Ануфрієв), кубізм (В. Маринюк), фовізм (О. Ануфрієв), архаїчність (В.Стрельников), сюрреалізм, метафізики, «Пластичні вальори» (О. Ануфрієв, С. Сичов, О. Волошинов), абстракціонізм, абстрактний експресіонізм (В.Хрущ, Є. Рахманін, В. Цюпко О. Стівбур), конструктивізм (В. Маринюк, О. Стівбур), але це є дуже відносним, тому що в кожного художника були свої індивідуальні пріоритети, які трансформувалися, перепліталися, та йшов пошук самого себе. З цього приводу Л. Ястреб говорить: «Сила мистецтва, його справжня сутність, і в багатьох випадках саме сила сучасного мистецтва, вплинули на долю суспільства. Зодчество, іконопис, скульптура, рідкісні книги, картини, гравюри, предмети минулих епох, народне мистецтво в його найбагатших проявах – усе піднімалося з пилу до сонця, очищалося, відновлювалося з

дивною пильністю вперше побаченого, але давно знайомого й, немов після важкого сну, із трудом згадуваного» [266, с. 196].

Творчість художників-нонконформістів за стилістикою можна поділити на: 1) умовно-фігуративний живопис (О. Ануфрієв, В. Басанець, С. Сичов); 2) фігуративний живопис, що межує з абстракцією: В. Маринюк, Є. Рахманін, В. Хрущ, Л. Ястреб, О. Волошинов; 3) нефігуративний живопис (В. Стрельников, В. Цюпка, О. Стовбур). Узагалі, це дуже відносно, тому що в кожного з цієї групи є як фігуративні, так і абстрактні твори, й якщо В. Басанець прийшов від абстракції до фігуративного живопису, то В. Стрельников – від умовно-реалістичного зображення до абстрактних форм.

При тому, що в усіх спостерігаються модерністські тенденції, за темпераментом і схильністю може бути поділ на: 1) мінімалізм, медитативний живопис, споглядальність (В. Стрельников, В. Басанець, О. Стовбур), 2) ліричну чи експресіоністичну абстракцію: (В. Цюпка, Є. Рахманін), 3) тематично-композиційний початок (В. Хрущ, С. Сичов, Є. Рахманін, В. Маринюк, Л. Ястреб, М. Степанов), 4) неопримітивізм: А. Шопін; 5) фольклорні мотиви: А. Антонюк, В. Алтанець, Ю. Коваленко.

Отже, особливості одеського мистецького нонконформізму в:

- незаангажованості, аполітичності, камерності, проникливості, романтичному, відсторонено-медитативному споглядальному світосприйманні, але без прямої критики оточуючого світу, без відкритого мальовничого філософування, що було більш характерно для Києва і Львова. Разом із тим, інтимне за своєю суттю, мистецтво одеситів було соціальним;

- національному підґрунті – зверненні до архетипів, прамови мистецтва, що присутнє в архаїці, у трипільлі, у народному мистецтві, українських килимах, українській іконі, вираженій своїм духом у мистецтві бароко. Не тільки в умовно-фігуративних творах одеських нонконформістів (В. Маринюка, Є. Рахманіна, В. Басанця), навіть в абстракції (В. Стрельникова, В. Цюпка, О. Стовбура, Л. Ястреб) проглядаються ці «українські» риси. Але на відміну від львівської більшої декоративності й орнаментальності

(наприклад, Ф.Манайла, К. Звіринського), тут присутня живописна структурна мова з відокремленим білим кольором та особливою світлоносністю;

- «аурі», атмосфері Одеси й «живому» відчутті міста біля моря, міського фольклору, наступності традиції «південноруської» школи (на чолі з К. Костанді: південна Україна, здебільшого – Одеса, також Херсон, Миколаїв кінця XIX ст.), «одеської школи», систему поглядів та ідейні засади розвитку культури Причорномор'я (що породило перехрестя, сплав різних культур, націй, віросповідань і світосприймань). На підставі географічного фактора одеська група митців-нонконформістів виявляє «здатність схоплювати чисті елементи мистецьких засобів, як вживання яскравих, сповнених сонячного світла кольорів, властивих одеському краєвидові, прями й закруглені контури скелястого узбережжя Чорного моря, і навіть велика простора широчінь морського плеса відтворена поземними смугами на їхніх полотнах», – за словами М.Мудрак [157, с. 7-8];

- традиції світового, російського, українського модернізму й авангарду були по-новому переосмислені нонконформістами. На відміну від єдиного методу соцреалізму, що базувався на мимесісі, «правдивому відображенні реальності» де були, крім ілюзорного реалізму, відгалуження імпресіонізму, помірнього сезаннізму, містичного реалізму, у художньому нонконформізмі було поліваріантність напрямків: кубізм, фовізм, експресіонізм, конструктивізм, абстракціонізм, експресіонізм, сюрреалізм, мінімалізм, неофольклорний напрямок, поп-арт, концептуальне мистецтво, соц-арт тощо. Свідомим і радикальним було в нонконформізмі відмовлення від натури, перехід до умовного зображення форми, абстракції (абстрагованості), символу, знаку.

Опора на традиції світового мистецтва від архаїки до сьогодення – різноманітні стилі були переосмислені й по-новому «переплавлені» митцями: Ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, модерн. Це було відновлення перерваного «зв'язку часів», і з усієї найбагатшої історії культури кожний

митець досліджуваного явища знаходив щось своє, близьке, йому притаманне.

Формування «нової» мови мистецтва нонконформістів складалося і на базі опанування досвіду сучасного західного мистецтва, точніше того, що здавалося сучасним, і було досить своєрідним через відсутність прямих творчих контактів.

Основні риси творчості одеських митців-нонконформістів:

- світлоносність: часто світло виражається через білий колір. Світло – як категорія духовна (світло нестворене, нетлінне). Світло – за допомогою контрастів, внутрішнє світло;

- тонкість колориту й локальність кольору – на відміну від імпресіонізму південно-руської школи, звертання до локальності, основних великих колірних мас площин;

- сонячність одеської школи, колір складний, м'який. На відміну від більш яскравої, декоративної львівської та імпресіоністичної яскравої київської школи, в одеській школі присутня деяка «запиленість» («В Одессе пыльной...» О.С. Пушкіна), особливий південноукраїнський колорит, що увібрав у собі сонячне світло й тепло, панування живих і насичених фарб, пріоритет палітри з теплими тонами;

- цілісність форми, що просліджується як у предметних, так і в абстрактних творах;

- переваги логіки пластики над сюжетністю [199; с. 239];

- вживання прямої та зворотної перспективи;

- ліричність світосприймання;

- професіоналізм, почуття міри, художній такт, зробленість і виразність картини, досконалість, простота виконання, що сполучається з майстерністю, гармонійність, формальна вишуканість мови мистецтва, оригінальності композиції та всіх складових твору.

3.3. Жанрово-видові особливості творів одеських нонконформістів

1960-80-х рр.

Нами виявлені деякі загальні тенденції в жанрово-видовій специфіці творчості нонконформістів 1960-80-х рр.

У 1960-і рр. у період становлення нонконформістського мистецтва в Одесі. Це обумовлено тим, що на початку 1960-х рр. більшість митців пройшло професійне навчання (в Одесі в художній школі чи художньому училищі, чи у ВНЗі в Санкт-Петербурзі чи Москві), але основною була установка на самостійну працю й «офіційне» навчання не було найважливішим. Організуючим фактором була атмосфера творчого спілкування. Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. навчання полягало в опрацюванні досвіду «класиків», про що свідчать акварелі В. Хруща й В. Стрельникова 1959 р. (рис. Д.1.1, рис. Д.1.2), виконані в дитячій художній школі, навчальні малюнки Л.Ястреб і В. Маринюка (рис. Е.1.1, рис. Е.1.2) з класичним світлотоновим моделюванням форми в просторі, передачею реальних пропорцій людини, в одержанні «школи», досвіду академічного навчання. Ранні роботи В. Хруща й С. Сичова підтверджують наявність імпресіоністичного світовідчуження, теплий колорит, передачу світла й кольору в просторі. Натюрморти В. Хруща нагадують про наступність традиції «південноруської» школи й «Незалежних», в особливості Т. Фраєрмана (рис. 3.6). Вже тут проявляються такі риси, як камерність, інтимність, споглядальність, витончений смак. У період розквіту соцреалізму «метод правдивого відображення дійсності» не міг не позначитися у творах митців. Так, на прикладі твору Л. Ястреб «У гуртожитку рабфака» (рис. 3.7.1) ми бачимо типовий соціальний сюжет: спілкування студенток у кімнаті гуртожитку, на стіні висить лозунг «Знання – у маси!». Однак, незважаючи на типовість ознак картини доби радянського тоталітаризму, проглядається колористично–просторовий підхід з досвіду П. Сезанна, розташування фігур по групах, що йде коренями у творчість Джотто, а також у ХХ ст. – творчість М. Бойчука й «бойчукізм» («візантивізм»). Цей твір є перехідним етапом до

більш вільного світогляду. Найбільш незалежно себе поводять О. Ануфрієв і В. Стрельников, С. Сичов, що в пейзажах, портретах, композиціях опрацюють досвід експресіонізму, сюрреалізму й абстракціонізму (О. Ануфрієва «Портрет Ф. Кохріхта» (1960) (рис. Д.2), В.Стрельникова «Урбаністичний пейзаж» (1966) (рис. Д.3.4), «Білі-Бонс» С. Сичова (1967) (рис. Б.9).

Середина 1960 - початок 1970-х рр. була означена творчими пошуками. Багато митців звертається до урбаністичної теми. Сама Одеса є «натхненником» багатьох творів. В. Стрельников, В. Басанець, Л. Ястреб у 1960-70-х рр. створюють численні пейзажі старої Одеси з її неповторним колоритом: районами біля Привозу, центру й одеських окраїн Старої Молдованки: «Біля Привозу» Л. Ястреб (1960-і) (рис. 3.17.1), «Будинок із червоним дахом» В. Стрельникова (1965) (рис. Б.9), В. Басанця «Пейзаж з оперним театром» (1964) (рис. Д.6.1), «Жовтий будинок» (1966) (рис. Д.6.4), «Атракціон» (1966) (рис. 3.17.5). На прикладі цих творів можна констатувати відхід від копіювання дійсності, заглиблення в композиційні пошуки, очищення від другорядних деталей, вихід на умовність рішення простору й зведення основних елементів до символів, знаків, конструювання «моделей світу». Наявна локальність основних колірних плям, просторове бачення кольору, особлива увага до силуету, багатофігурність композиції, відхід від характерної для одеського живопису «плерності», «імпресіоністичності» до «картинності». Саме ці «прогулянки» кварталами старої Одеси послужили приводом до переходу в творчості В. Стрельникова від реалістичного зображення до абстрактних форм, що почали проявлятися, наприклад, в «Урбаністичному пейзажі» (1966) (рис. Д.3.4), в якому просліджуються риси геометричної абстракції.

1970-і рр. – найбільш плідні, багаті експериментами з новими формами й мовою мистецтва та цікаві у творчості багатьох нонконформістів. Саме в станковому живописі найповніше втілюються провідні теми й ідеї. У ці роки митці знаходять теми й утверджуються в манері письма, що збережеться на

довгі роки. Мистецтво було свого роду втечею від дійсності. Митці звертались до численних напрямків модернізму, до ікони, народного мистецтва, культури Сходу й Заходу, стаючи мов би на плечі попередників, але цілком «пропускаючи» через себе, зберігаючи свою індивідуальність і неповторність. Так, від бурхливих експериментів із напрямками модернізму (фовізм, експресіонізм, сюрреалізм) О. Ануфрієв переходить до нефактурного малювання метафізичних композицій з крилатими жінками. Неоміфологізм цих творів є глибоко символічним. Митець іноді зображує себе у виді лева («Лев із Фаїною» (1978) (рис. Б.9), «У озера» (1976) (рис. Д.2.12), звертаючись одночасно до досвіду раннього Відродження та італійських метафізиків ХХ ст. З 1970-х рр. для його творчості є характерним локальність кольору, умовність трактування фігур, міфологічність, казковість сюжетів. Для С. Сичова 1960-70-і рр. виявляються також найбільш плідними. Його творам притаманне експресіоністичне трактування, занурення в психологічний стан людини та тварини («Шекспірівський мотив» (1973) (рис. Д.8.4), «У буфеті» (1966) (рис. Б.9). У творах є монументальність і лірика одночасно. Колірне місиво жагуче, й у густому живопису випромінюють мозаїкою гарячі кольори. Він створює образ свого Міста (іноді нічного) жорстокого, і в той же час вабливого. Деякі твори є відверто драматичними, творами-воплями («Червоне полотно» (чи «Автопортрет») (1970-і) (рис. Д.8.1), «Ранок» (1967), «Білі-Бонс» (1973) (рис. Б.9).

У 1980-і рр. відбувається удосконалення та розроблення попередніх тем. Техніка масляного живопису поступово в 1980-х рр. багатьох одеських художників (В. Стрельников, О. Стовбур, В. Цюпко, С. Савченко), творчість яких ми розглядаємо, поступається місцем темпері, акрилу, що пов'язано з переходом від реалізму до більш умовного, абстрактного зображення. Організація площини в цих митців призводить до архітектоніки й композиційної завершеності твору (річ у собі), що не потребує кадрування, і поступово в багатьох митців відбувається відмова від застосування рам. Розмір творів одеських нонконформістів коливався від великих

монументальних панно до маленьких станкових картин (колажів, графіки, кераміки, скульптури), але і в них зберігалася монументальність образів, що було зв'язано з експозицією на квартирних виставках, у невеликих приміщеннях, у дружньому колі, з інтимністю, камерністю сприйняття (на відміну від офіційних величезних полотнин на замовлені теми радянської ідеології у 1960-70-і та, на відміну від великих картин трансавангардистів для виставок, скажімо, у московському «Манежі», що проявилися з другої половини 1980-х рр.

Південноукраїнська школа неомодернізму виявляє пріоритет кольору (колір як зміст і самоцінність), цілісність і умовність форми, «рельєфність», сплюсненість простору. Близькість культури Причорномор'я проявилася в археологізмі структури мови В. Стрельникова («Одеський мотив №2» (1984) (рис. Д.3.3), зверненні до міфології античних сюжетів В. Хруща («Викрадення Європи» (1990-і) (рис. Д.7.9), «Леда й лебідь» (1990-і) (рис. Д.7.8). Український фольклор присутній у творчості Ю. Коваленка, В. Алтанця, народне українське мистецтво вплинуло на творчість В. Маринюка, Л.Ястреб, В. Цюпка, І. Божка. Невипадковим є звернення до абстракції, у світ підсвідомого, щиросердечного, сакральних тем (елементи ікони, образи Янголів), естетики форм мистецтва. Загалом, для одеситів нонконформізм проявився більш у звертанні до мови мистецтва, ніж у сюжетнім інакомисленні, як то характерно, наприклад, для московського андергрунду, в «соц-арті», але й в Одесі були поодинокі варіації: творчість В. Павлова, І.Божка («наприклад, Ленін і кури» (1980-і) (рис. Д.3.23.3).

Основні жанри мистецтва нонконформізму – композиція (абстрактна чи умовно-фігуративна), пейзаж, портрет, де образність грає найважливішу роль. Техніка – олія, темпера, гуаш. Сплюсненість простору вимагає більш абстрактних матеріалів, як-то: гуаш, акрил, дерево. Кольори – білий (світло), основні та додаткові, складні кольори відповідають психіці й характеру митців: теплі, гарячі кольори в С. Сичова, теплий, розбілений колорит (і сфумато) у В. Басанця, холодний – в О. Стовбура. Загалом – пріоритет

теплим кольорам. Простір – від глибинного до площинного. У творчості одеських художників, в основному, відсутня агресія, провокативність, наявна споглядальність. Іноді має місце поліваріантність, подвійність змістів (як у постмодернізмі), присутня алегоричність, метафоричність. Абстракція одеситів мальовнича й матеріальна, і викликає конкретні асоціації з пейзажем, натюрмортом. Це форми в просторі, очищені від літератури, конкретного, і спричинені (за термінологією В.Кандинського) принципом «внутрішньої необхідності» [92; 155, с. 7].

Отже, основні сюжети, мотиви станкових живописних творів одеських митців 1960-80-х рр., у яких проявилися волелюбність, незабарвленість мистецтва соцреалістичною ідеологією, абстрагованість, натхненність, подібно до дитячого світосприймання («людина граюча»), узагальненість – одеський пейзаж: картина-пейзаж, світ земний, живий острів аполітизму, піднесений, ідеальний світ, місто біля моря, конструктивний пейзаж (мотив міста біля моря О. Волошинова «Будинок на березі» (1993) (рис. Д.13.1), сонячної чи курної Одеси з маленькими кольоровими будинками В. Маринюка «Дівчина і місто» (рис. Д.5.1), міський фольклор (у Л. Ястреб «Карусель» (1971) (рис. Д.4.6), Л. Дульфана «Одеський дворик» (1970-і) (рис. Д.171), В. Рисовича «Привізна вулиця» (1980-і) (рис. Д. 20.4), В. Басанця «Пейзаж з оперним театром» (1965) (рис. Д.6.1), прями й закруглені контури скелястого узбережжя Чорного моря (В. Стрельникова «Будинок рибалки» (1970) (рис. Д.3.1), О.Волошинова «Маяк» (1992) (рис. Д.13.2), В. Цюпка «Сутінки» (1992) (рис. Д.12.4). Портрет друзів – явище розповсюджене в нонконформістському середовищі: В. Басанця «Потрійний портрет» (1975) (рис. Д.6.3), О. Ануфрієва «Портрет Ф. Кохріхта» (1960) (рис. Д.2.6), О. Ануфрієва «Портрет В. Маринюка» (1960–ті) (рис. Д.2.5), В. Хруща «Портрет В. Сальникової» (1983) (рис. Д.7.4).

Незважаючи на традиційність жанрів мистецтва (пейзаж, портрет), присутній «інший» метод зображення: у портреті – суб'єктивне трактування, психологізм, образ коханої, друга, на відміну від знеособленого

міфологічного героя в тоталітарній системі (портрети вождів, героїв праці, колгоспних весіль, доярок, колгоспників, у скульптурі – жінок із веслом, футболістів тощо). У портреті нонконформістів відбувається утрирування пропорцій, кольору для більшої виразності, зображення максимально наближено до глядача, є деяка фрагментарність, що сприяє появі відчуття співпереживання, «віч-на-віч». Небайдужість, сплеск почуттів, захопленість першовідкривача замість байдужості загальноприйнятої системи.

Виокремлено образ жінки в історичній градації – від Єви до сучасної жінки, від дітородної до духовної субстанції: Образ Богоматері, Жінка-мати, Жінка-рух-енергія (унікальна жіноча постать образ Л. Ястреб «Єва» (1975) (рис. Д.4.5), «Жінка» (1979) (рис. Д.4.1), універсально-формальне зображення в О. Ануфрієва «Композиція» (1980) (рис. Д.2.11) і В. Басанця «Сон» (1974) (3.13.7), «Жінка» (1993) (рис. Д.6.2), цілісність, монументальність образу, натхненого тотемічною кам'яною бабою у творах В. Стрельникова «Одеський мотив №2» (1984) (рис. Д.3.3), співвідношення жінки-монументу й міста у В.Маринюка «Дівчина й місто» (1972) (рис. Д.5.1), почуттєво-еротичні оголені жінки, торси жінок у В. Хруща «Оголена» (рис. Д.7.7), «Присвята П.Пікассо» (рис. 3.14.3), чисті дівчини-символи в М. Степанова «Дівчина зі свічкою», (1989) (рис. Ж.2.1), жінки Сходу в С. Сичова «Східна жінка» (1975) (рис. Д.8.2), духовна субстанція Є. Рахманіна «Матір світу» (1980-і) (рис. Ж.3.3).

Мотив свята, карнавалу (характерний для російського андерграунду, наприклад, у творчості М. Шемякіна) присутній у творчості Л. Ястреб «Карусель» (1971) (рис. Д.4.6), В. Алтанця «Вечір» (1986) (рис. Д. 20.8), С. Сичова «Шекспірівський мотив» (1973) (рис. Д. 8.4), де існує життя як гра, життя як театр. Міфологічні сюжети обирають В. Хрущ, А. Шопін. Народження чуда, таїнства проглядається в «Космічному яйці» (1990) (рис. 3.2.1) Є. Рахманіна.

Митці-нонконформісти Одеси, в основному, живописці, в яких логіка пластики переважає над сюжетністю, розвиток зображального мотиву є

головним стрижнем фігуративного чи безпредметного твору. Навіть в абстракції (В. Стрельникова «Урбаністичний пейзаж» (рис. Д.3.4), В. Цюпка «Вертикальна структура» (1980) (рис. Д.12.3) відчувається «одеський настрій», вплив міста і моря.

«Позачасове» – характерна риса «камерного мистецтва» одеської групи. Ставлення до мистецтва – як до чуда, вселенської гармонії, сакрального дійства. Невипадковим є звернення до ікони – як вікна у світ неземний, надприродний, небесний. На одеських митців-нонконформістів (як на українських, так і на російських митців) мали вплив давньоруські й давньоукраїнські ікони. Це специфіка суто радянського регіону – сакральність, те, що притаманне східному нонконформізму, на відміну від західного. За думкою М. Бердяєва, Ф. Достоєвського, Г. Сковороди, це є вічні проблеми добра й зла, пошуки свободи й Істини, Бога. Індивідуальне відчуття протиставляється до колективістського, «колективного духу» радянського погляду. Наявна традиція (сюжет, формальне зображення, техніка, матеріали) ікони у творчості одеських митців (у В. Маринюка «Багаточастник» (1980) (рис. Д.5.2), Л. Ястреб «Жінка з двома фігурами під аркою» (рис. Д.4.2), В. Стрельникова «Без назви» (1993) (рис. Д.3.5), В. Сазонова «Фігури» (1977) (рис. Д.14.2), В. Наумця «Ікона» (1979) (рис. Д.15.5).

Захоплення східним мистецтвом, філософією відбивалося у творах: «каліграфія» в О. Стівбура (1978) (рис. З.4.2), «Ієрогліф» Є. Рахманіна (рис. Е.3.17), «Вертикальна композиція» Р. Макоєва (1977) (рис. Б.9), східні образи людей, природи в С. Сичова «Самарканд» (1962), Є. Рахманіна «У пустелі» (1978), «Мінарет» (1992), В. Хруща «Сусанна і старий» (1992) (рис. Б.9).

1960-80-і рр. є також важливим етапом у складанні монументальної школи в Одесі. (Передоднем може бути названа в Одесі творчість бойчукістів: «Розпис Селянського санаторію на Хаджибеї» (1927-1928) й «Будинку преси ім. М. Коцюбинського» (1929-30), а також у 1950-60-і рр. творчість О.Ацманчука, Ю. Єгорова, В. Токарева, які належали до одеської

монументальної секції НСХУ). Особистим вчинком є розпис квартири О. Соколова «Реквієм жертвам сталінізму» (1964) (рис.В.1.1), що було першим в Одесі мистецьким викликом ідеології тоталітаризму другої половини ХХ ст. Сюжет розпису є автобіографічним літописом долі своєї сім'ї, що постраждала від сталінських репресій. Сутність поняття мистецтва відрізнялася в О. Соколова й майбутніх нонконформістів за співвідношенням форми та змісту. Так, якщо в станковому мистецтві в 1960-70-х рр. «нові ідеї» втілювалися й показувалися на квартирних виставках у вузькому колі однодумців, то в монументальному мистецтві в Одесі (як у Львові в кераміці) «нові ідеї» знайшли вихід до масового глядача та реалізацію (у виді декоративності, монументальності, умовності), що було зв'язано й з політикою правління в монументальній секції в Одесі, що очолювали на той час О. Ацманчук і Ю. Єгоров. Монументальне мистецтво в ці роки було важливою складовою прояву індивідуальності митців-нонконформістів, незважаючи на «офіційність» замовлення. Саме в царині монументального мистецтва відбувається відхід від копіювання дійсності, життєподібності (та плакатності, штампу, розхожого кліше в соцреалізмі), до умовності мови й стилізації, необхідної для цього виду мистецтва.

На становлення монументального мистецтва в 1960-80-і рр. в Одесі мали вплив і народне декоративне мистецтво, і фрески раннього італійського Відродження, і монументальні твори митців початку ХХ ст., в основному авангарду (К. Малевича, В. Кандинського, М. Бойчука, Ф. Леже, А. Матісса, Х. Міро), у більшій мірі, ніж творчість мексиканських муралістів Д. Сикейроса, Д. Рівери, Х. Ороско. Для монументального мистецтва 1960-80-х рр. загалом характерні: архітектоніка, оперування структурами, декоративність, локальність кольору, пластичність й конструктивність, графічність, чіткість лінії, лінійність силуетів, контурів, поєднання абстрактних форм та умовного зображення (людей чи тварин). Ці риси відносяться до монументального розпису В. Стрельникова плафона одеського ресторану «Братислава» (1968), мозаїк Л. Ястреб «Вершник»

(1976) (рис. В.2.1) і «Туризм» (1977) (рис. В.2.2), розпису М. Морозова «Інженери флоту» (1980) (рис. В.4) в інституті інженерів морського флоту, мозаїки в інтер'єрі кінотеатру «Зоряний» (1981) (рис. В.5) Ю. Єгорова, мозаїки В. Цюпка «Юність» (1982) (рис. В.6). Іноді абстракція поєднується з текстами (розписи Одеського літературного музею (1984): О. Стівбур «Юг Роста» (рис. В.7.1), С. Савченко «Література 1920-х років» (рис. В.7.4), В. Цюпка «Зали сучасної літератури» (рис. В.8). Багато уваги приділено білому кольору, акцентам червоного й чорного кольору (В. Маринюка розписи «Просвіта» й «Знання» (1985) (рис. В.9) в одеському Будинку книги). Поєднується досвід раннього Відродження (наприклад, Джотто, Учелло) із зображенням в іконі (українській чи російській) та світосприйманням у модернізмі (абстрактному мистецтві чи кубізмі) (Л. Ястреб «Вершник», розпис Будинку книги В. Маринюка.

Графіка не була основним видом творчої самореалізації одеських митців-нонконформістів, однак саме в графіці легше «прочитуються» деякі основні конструктивні ідеї. Часто малюнки на папері слугують лабораторією (образів), підготовчим матеріалом для написання живописної картини чи створення скульптури. Часто графічні аркуші легкі, неперевантажені, незавершені. У цьому є їх особливість і сенс, бо, як казав В. Маринюк: «іноді деякий начерк більш приваблює, аніж професійно зроблений твір» [105]. У малюнку проглядаються ті ж принципи зображення простору (умовність, сплюсненість, декоративність, рельєфність), що й у живописі, і в скульптурі. Діапазон графічних проявів є широким: від лінійного малюнку В. Маринюка до світлотонного проробленого нюансування В. Басанця. Деякі графічні твори несуть відбиток часу та уподобань авторів. Так, є історична документальність у малюнку В. Цюпка «Чотири митці» (1976) (рис. Е.3.6), де зображені чотири нонконформісти: О. Ануфрієв, В. Басанець, В. Маринюк і В. Стрельников, які щільно стоять, утворюючи моноліт, підтримуючи один одного. Пригадуються з цього приводу слова О. Ануфрієва «Без підтримки один одного ми б не вистояли» [13, с.3]. Таке ж «почуття ліктя»,

монолітність присутнє й у творах В. Басанця, наприклад, «Ті, що розмовляють» (1976) (рис. Е.3.10), і у творі В. Стрельникова «Суспільство» (1972) (рис. Е.3.7). В останньому є відгомони творчості П. Філонова та деяке перетинання ідей з Е. Неізнаним. У ці роки (1960-80) мистецтво графіки, як і живопису, переживає сплеск захоплень художниками різними «ізмами» (зокрема, напрямками модернізму). Так, у «Начерку» (рис. Е.3.5) О. Ануфрієва, що відноситься до періоду його творчості «Пікасаша» є очевидним вплив сюрреалізму та кубізму. У «Звірі» (1974) (рис. Е.3.12) Є. Рахманіна індивідуальність самого майстра поєднується з архетипами первісного мистецтва, народним світосприйманням (неопримітивом) М. Примаченко та зображенням бика в графіці П. Пікассо. Еволюція стилю у творчості кожного художника сполучається з одночасним існуванням різних манер. Мотив Одеси прочитується в «Човнах» (1972) В.Хруща (рис. Е.3.3), у «Одеському березі» (1972) (рис. Е.3.4) Л. Ястреб. Як і в живопису, так і в графіці характерні тема міста (В. Рисовича «Дорогою Гріна» (1977) (рис. Е.3.13), чи тема жінки («Образ» Л. Ястреб (1970-і) (рис. 3.3.7), чи тема матері з дитиною («Мати з дитиною» В. Маринюка (1985) (рис. 3.3.9) (в основу чого покладено зображення в іконі Богоматері з дитиною), чи абстрактна композиція («Для вас, мої дорогі роботи» О. Соколова (1970-і) (рис. Е.3.15), «Композиція» В. Цюпка (1980-і) (рис. Е.3.16). За «почерком» у графіці видно, то малюнок живописця, графіка, чи скульптора. Так, твір «Люди-сходи» (1981) (рис. Е.3.14) «видає» свого автора-скульптора М. Степанова. У цілому, віддається особлива важливість жесту, лінії, плямі, моно- і поліколову для відображення емоційного й філософського змісту світу природи й особистості творця.

Для скульптури нонконформістів 1960-80-х рр. (що також, як і графіка, не займає провідного місця в мистецтві Одеси) притаманне умовне (новаторське) «модерністське» бачення ХХ ст. у поєднанні з національною традицією, вихід до архетипу, чи міфології давнього мистецтва. Форма, як правило, цілісна та пластична. Скульптурі М. Степанова притаманна

культура пластичного мислення, яку визначає характер художнього образу, а не чи сюжет чи тематика. Поєднання українського фольклору, народних традицій з модерністським баченням можна прослідкувати в багатьох його творах, наприклад, у «Дівчинці зі свічкою» чи в «Предку». Захоплення творчістю М.Маріні й Г.Мура також відчувається. М. Степанова хвилюють мотиви–спогади пражиття, його одвічні джерела. З'єднання фактур, об'єму та кольору, естетизм, іронію, а точніше, доброзичливу посмішку можна побачити не тільки в скульптурі М. Степанова (рис. Ж.1, Ж.2), але й у творах інших одеських художників, що займалися скульптурою: В.Басанця («Наречена» (1985) (рис. Ж.3.1), В. Маринюка («Мала баба» (1991) (рис. Ж.3.2), В. Хруща («Ніл Столбенський» (1990-і) (рис. 3.3.5), Є. Рахманіна («Матір світу» (1990-і) (рис. Ж.3.3).

На прикладі мистецтва нонконформістів Одеси проглядається тенденція синтезу, взаємопроникнення різних мистецтв. Так, заняття художниками (О.Ануфрієва, В. Стрельникова, В. Маринюка, В. Цюпка, О. Стовбура й ін.) монументальним мистецтвом уплинуло на зміст станкового живопису: лаконізм кольору, стилізація й монументальність форм (за допомогою супідрядності великого й малого, чи зсуву точок зору, чи відмовлення від прямолінійної перспективи), виразність лінії, сплюсненість простору. Формотворні ідеї живописці втілювали й у скульптурі: В. Басанець, В. Маринюк (в об'ємно-просторовій), В. Хрущ, Є. Рахманін (у рельєфі). В. Цюпка «вводив об'єкт» у мальовничу поверхню дошки, причому об'єкт сприймався органічною частиною простору, плями, форми. В. Стрельников і О. Стовбур об'єднували живопис і рельєф дерев'яної поверхні. У скульптора М. Степанова колір уводиться для більшої виразності – поліхромія, іноді вводиться слово, текст (наприклад, «Портрет Г. Сковороди»). У В. Хруща є роботи, де просліджуються ідеї концептуалізму, поп-арту: переміщення об'єктів зі звичного середовища в інший контекст, «окультурення» природних матеріалів тощо. Графіка (графічний начерк, ескіз) були також утіленням «ідей», пізніше трансформованих у живопис. Паралельність

звучання і виразність лінії і кольору творів, як станкових, так і монументальних, проглядається у В. Маринюка (розпис «Будинку книги»), у якому, як і в « Багаточастнику» визначено «антихід», тобто суміщення нез'єданого, зміщення акцентів, мікшованість, накладання одне на одне. Зв'язок з музикою, музикальність можна простежити як в абстракції, так і в музичних інструментах (не кажучи вже про оперний тенор) Є. Рахманіна.

Вихід митців, усвідомлений чи неусвідомлений, які живуть у бурхливий, механізований та роздрібнений час, відчуваючи вичерпність естетики та історії, у світ психологізації, у світ підсвідомого та ірраціонального цілком виправданий. Це, останнє, зближує одеських художників з українськими митцями 1920-30-х рр. минулого століття, простягаючи невидимі ниті й у більш ранній період – до традицій творів українського бароко XVII-XVIII ст., що опиралися на умовне метафоричне мислення. Художники, чиї твори звернені передусім до самих себе, збагачені величезними знаннями про формотворчість, і тому структура їх творів дедалі більше ускладнена, багатозначна, вона народжує численні асоціації. Це пояснюється ще й тим, що раціональне мислення прагне пластичною мовою обґрунтувати магічну силу таїни виникнення, взаємозв'язків та загибелі Всесвіту, себе – як частки Всесвіту. І в цьому розумінні діям художників «притаманна потенція зміщення від національного до світового» за словами Л. Данішевської [50, с. 3].

Одеські художники-нонконформісти представляють особливий – «тихий» різновид авангарду з не завжди явно вираженими зовнішніми ознаками. Багато хто з них так чи інакше зберегли прихильність до фігуративності. При цьому їхня безумовна майстерність виходить на «космічність» і в той же час інтимність. Одеські митці-нонконформісти «належать до числа художників, які ще залишилися причетними до таємної суті Живопису», – зауважила А.Ахмерова. – Їхні кращі картини не можуть бути непоміченими цінителями справжнього професійного мистецтва» [18, с. 3]. Живопис одеської школи завжди пізнаваний: він увібрав у себе сонячне

світло й тепло, панування живих і насичених фарб, винятковий колорит. Він заново вчить сучасного глядача довірі до краси й простоти, гуманності, здатності до споглядання.

Отже, одеські митці-нонконформісти виразили (за триадою В. Кандинського) [92]:

а) індивідуальність – почерки, манери письма майстрів, «одеський колорит»,

б) стиль епохи, національні особливості, специфіку українського нонконформізму;

в) елемент чисто й вічно художнього: вічні теми осмислення людини в цьому світі, життя, материнства, вічності, простору й часу.

Висновки до третього розділу

1. Характерними рисами творчості досліджуваної групи митців-нонконформістів є елітарність, професіоналізм, ієрархія цінностей та змістів, зосередження на засобах матеріалів та мови мистецтва, довіра до глядача, серйозність, споглядальність, оптимістичний світогляд, що дозволяє говорити про модерністську естетику в умовах постмодернізму. Світосприймання одеського мистецького нонконформізму ближче до модерністської естетики, ніж постмодерністської.

2. На відміну від офіційного мистецтва з єдино вірним методом соціалістичного реалізму, який максимально переконливо передавав реальний світ, нонконформістів та модерністів об'єднує звернення до архетипів, ікони, народного мистецтва та вихід у світ підсвідомого та ірраціонального.

3. Нонконформізм, як опозиція соцреалізму в одеських митців проявився, в основному, у засобах виразності більше, ніж у змістовності (поодинокі приклади соціального нонконформізму: «Реквієм жертвам сталінізму» О. Соколова, «Ленін і кури» І. Божка). Мистецький

нонконформізм в Одесі визначений: в «інтимності» сюжетів (портретах коханих, друзів О.Ануфрієва, В. Хруща, пейзажах міста В. Басанця, В. Стрельникова, В. Маринюка), «іншій» (від пануючого методу соцреалізму) формі, як-то: абстрактні композиції (О.Соколова, В. Стрельникова, Л. Ястреб), різні фактури (В. Хруща, В.Сазонова), колажність (О. Стовбура, В. Наумця), у зверненні до сакрального мистецтва (Л. Ястреб, В. Наумець) чи народних традицій (В.Маринюк, В. Цюпко). У нонконформістів були, в основному, невеликі за розміром станкові твори, що пов'язано було з експонуванням на квартирних виставках.

4. Серед провідних стилістичних особливостей одеського мистецького нонконформізму визначено: 1) національне підґрунтя – звернення до архетипів, прамови мистецтва, 2) «аура», атмосфера Одеси й «живе» відчуття міста біля моря, міський фольклор, наступність традиції «південноруської» школи, система поглядів та ідейних засад розвитку культури Причорномор'я, особливий південний колорит, 3) традиції світового, російського, українського модернізму й авангарду та опора на досвід світового мистецтва від архаїки до сучасного світового мистецтва. Свідомою і радикальною була в нонконформізмі відмова від натуралізму, мімесісу, перехід до умовного зображення форми, абстракції (абстрагованості), символу, знаку.

5. Загальні тенденції у жанровій і стильовій специфіці творчості нонконформістів 1960-80-х рр. В 1960-і рр. митці опрацьовують досвід класиків, одержують «школу». Середина 1960-х – початок 1970-х рр. позначений творчими пошуками. Багато митців звертаються до урбаністичної теми. 1970-і рр. – найбільш плідні, цікаві та багаті експериментами з новими формами й мовою мистецтва у творчості багатьох нонконформістів. У ці роки митці знаходять основні творчі теми й затверджуються в манері письма, що збережеться на довгі роки. У 1980-і рр. відбувається удосконалення та розроблення минулих тем. Техніка олійного живопису поступово в 80-х рр. у багатьох одеських митців, творчість яких ми розглядаємо, поступається

місцем темпері, акрилу. В основному, митці пройшли шлях від реалістичного зображення через умовно-фігуративне до абстракції.

6. Основними видами мистецтва, опрацьованими митцями-нонконформістами стали станковий і монументальний живопис, мозаїка, графіка, скульптура тощо. Найбільш адекватним нонконформістським ідеям, виявився станковий живопис, де найповніше втілюються провідні теми, найбільш наочно прочитуються жанри мистецтва, стилістика творів, композиція, пріоритет кольору й світла, пошук власної мови на основі опанування напрямків модернізму.

7. Індивідуальності, концепції, манера письма одеських митців-нонконформістів – різноманітні, часом – полярні, але всіх поєднує високий рівень творчого й мальовничого прояву. Рівень професійної майстерності і вільна творчість художників-нонконформістів Одеси забезпечили їм місце в культурному світовому просторі завдяки ряду виставок за кордоном (деяку їх частину організував В. Асрієв у «Червоному квадраті» у Лондоні й В. Стрельников у Мюнхені), незгода з тоталітарним режимом, відстоювання права на волю й щирість самовираження, високі художні установки можна було б назвати моральним подвигом у часи боротьби з «формалізмом» і «декадентством» у 1960-80-і рр. Заслуга їх також у тому, що підготували фундамент для розвитку нового покоління художників.

8. Одеський різновид нонконформізму відрізняється від усього іншого: загальновідома одеська безконфліктність і одеський гумор, що породив таку кількість письменників і гумористів. Багато подій («Сичик+Хрущик», квартирні виставки тощо) говорять нам про ненасильницький опір режиму. По-третє, якщо розглядати нонконформізм як «непоформізм», тобто незгода із загальноприйнятою формою, то одеський нонконформізм у порівнянні із соцреалістичним трактуванням, скажемо, К. Філатова «В.І. Ленін» (1967) і «Великий каскад» (1976) Л. Ястреб демонструє конформізм і нонконформізм у наявності. Але, у тих самих людей були в минулому й ангажовані, і неангажовані соцреалістичною ідеологією роботи («порубіжні явища»). І

потім, як помітив А.Б. Оліва, мистецтво прагне бути визнаним. Зерна від плевелів відокремити неможливо, не зашкодивши паростків, не буває в природі абсолютно білого й чорного, тому все пізнається в порівнянні. Констатуємо, що на той момент, а саме 1960-1970-і рр., в Одесі існувала реальна опозиція офіційній Спілці художників в особі представленої групи художників-нонконформістів. Складніше з 1980-90-ми рр., коли на арену вийшла більш радикальна молодь, яка за естетичними установками гостро відрізнялася від старшого покоління (конфлікт батьків і дітей). Насправді ж, багато хто з нині популярних молодих актуальних одеських художників – С. Ануфрієв, І. Цюпко, Д. Дульфан – діти нонконформістів.

ВИСНОВКИ:

Дане монографічне дослідження є спробою мистецтвознавчого та культурологічного аналізу феномена нонконформізму 1960-80-х рр. у контекстах регіональному, національному і світовому; і зосереджено на мистецькому нонконформізмі Одеси як одного з основних центрів в Україні.

Визначено нонконформізм, як багатозарове і досить суперечливе явище культури. «Нонконформізм» означає «неофіційну культуру», «дисидентство», «шістдесятництво», «контркультуру», «інше мистецтво» та «андерграунд». Він сприяє створенню нових цінностей, образів, нетрадиційних форм вираження, що зближує його за бунтарською позицією (бути попереду) з авангардизмом і за стилістикою – із модернізмом. Нонконформізм 1960-х рр. (контркультура, неоавангард), вплинув на становлення постмодернізму (трансавангарду). Отже, нонконформізму 1960-80-х рр. властиві: інакомислення, опозиція (альтернативність) офіційному, загострення проблеми свободи, принцип катастрофічності, теорія відчуженості, екзистенціальний принцип.

Уточнено специфіку українського нонконформістського мистецтва 1960-80-х рр., яка полягає: по-перше, у відродженні національної культури, зверненні до першооснов української ментальності (пра-форми, образності), фольклорних традицій (орнаменту, обрядовості та сюжетів свят); по-друге, у співставленні себе зі світовим мистецьким процесом. Особливості українського нонконформізму – у зосередженості на професійних завданнях, де форма й зміст спрямовані на естетизацію мистецтва, у довірливому, інтимному зверненні до людини, сакральності, неприйнятті офіційної ідеології, ідеалізму, романтичності, пошуку правди й чесної позиції. Виявлено витоки українського нонконформізму 1960-80-х рр., що був спричинений попередньою тоталітарною епохою з єдиним пануючим стилем (методом) соціалістичного реалізму (впровадженому в 1932 р.) та спровокований «відлигою». Український мистецький нонконформізм

представлений регіональними школами з характерними особливостями в Харкові, Дніпропетровську, Миколаєві, Івано-Франківську, Ужгороді, але головними центрами образотворчого процесу залишалися Київ, Львів і Одеса зі своїми своєрідностями.

Хронологічні рамки явища нонконформізму в процесі розвитку, безпосередні передумови для його виникнення в образотворчому мистецтві й наслідки цього феномену. Запропонована нами схема виглядає так: 1950-60-і рр. – предтеча мистецького нонконформізму («космізм», авангардизм О.Соколова та реалізм з елементами модернізму й «суворого стилю» Ю. Єгоров), 1960-80-і рр. – нонконформізм, модерністські тенденції (О. Ануфрієв, В.Стрельников, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Хрущ, В. Басанець, С. Сичов й інші); 1980-90-і рр. – наслідки нонконформізму (постмодернізм: постконцептуалізм С. Ануфрієва, Л. Войцехова, С. Мартинчик і трансавангард О. Ройтбурда, В. Рябченка, С. Ликова й інших).

Нонконформізм розглянуто в контексті образотворчого мистецтва Одеси 1960-80-х рр. з його основними напрямками: 1) соцреалізм, 2) імпресіонізм – реалізм із традиціями південноруської школи живопису, 3) модерністський нонконформізм (андерграунд). Виявлено певний дуалізм нонконформізму й конформізму, що в більший чи меншій мірі було притаманно одеситам: від активного, відкритого морально-естетичного бунтарства (В. Хрущ, О.Ануфрієв, С. Сичов) до андерграунда, підпільного неофіційного мистецтва, «інших» митців, маловідомих широкій публіці (В. Павлов, В. Сиренко, М.Новиков), а також «тихого», «порубіжного» з офіційним мистецтвом (Ю.Єгоров, В. Басанець, М. Степанов). Якщо в 1950-і рр., коли найменші прояви модернізму переслідувалися, найбільш «відкритим» нонконформістом був О. Соколов, то з середини 1980-х це стало більш поширеним у мистецькому колі явищем: з'явилися постконцептуалісти та трансавангардисти тощо.

Відзначено, що нонконформізм був скоріше явищем елітарним, ніж масовим, малозрозумілим широким верствам населення, однак

підтримуваний тонким прошарком інтелігенції (вітчизняними філософами, медиками, журналістами, літераторами, музикантами та іноземними дипломатами). Будучи субкультурою (при домінуючій офіційно визнаній культурі соцреалізму), що частково переросла в контркультуру, він сприяв розвитку нових естетичних форм, зробив певний важливий внесок у формування нового світогляду, бо вимагав більш демократичного суспільства. Однак варто зауважити, що мистецтво одеських нонконформістів 1960-70-х рр. було досить цнотливе, трималося в рамках стилю, форми із загостренням модерністських і національних рис. Екстремістські, епатажні прояви західного неоавангарду знайшли втілення скоріше у творчості одеських «дев'яностників», у звертанні до табуйованих раніше тем: релігії, смерті, сексу тощо. Отже, нонконформізм у творчості одеських художників пройшов шлях від нищення заборон на стилістичні прояви в мистецтві (абстракцію, сюрреалізм) до незгоди з офіційними, ідеологічними та моральними заборонами.

В образотворчому мистецтві Одеси нонконформізм як явище культури проявився в наступних аспектах: 1) філософському, світоглядному (незгоді з позитивістською соціалістичною системою) – звернення до національного, підсвідомого, образно-інтуїтивного, сакрального; 2) психологічному: неприйнятті соціалістичного колективізму, вимушеній ізоляції, протесті проти догм, штампів, стандартів, фальшивості, одноманітності, диктату соціалістичної ідеології; 3) соціальному: створенні своєї системи відносин до навколишнього світу, орієнтації на власні інтенції (що не співпадали з домінуючими в радянському суспільстві й офіційному мистецтві); 4) моральному: відстоюванні власної позиції, відповідальності перед суспільством, свого достоїнства та моральних цінностей, права на показ творів (квартирні виставки); 5) мистецькому: створенні нових естетичних цінностей, адекватних власним поглядам і сучасному мистецтву, протесті проти домінуючого методу соціалістичного реалізму як вищого етапу розвитку мистецтва, відході від мімесіса до узагальненості, синтезу, знаку,

звертанні до полістилістичної системи модернізму і революційної позиції авангарду: опануванні абстрактних форм й сюрреалістичних (метафізичних) тем, зверненні до основних засобів мистецтва; б) аксіологічному (естетичному) аспекті: захисту (чи створенні, відновленні) внутрішніх (моральних, естетичних, соціальних) цінностей, наприклад свободи.

Підкреслено, що однією з провідних рис нонконформізму в одеському мистецтві було превалювання морально-естетичних цінностей над політичним й ідеологічним забарвленням. Новизна й унікальність мистецтва більшості одеських художників-нонконформістів 1960-80-х рр. полягала в тому, що вони створили нову формотворчу систему естетичних цінностей. Про інакомислення й бунтарство одеських митців-нонконформістів свідчать такі факти, як парканна виставка 1967 р. в одеському Пале Роялі «Сичик +Хрущик», численні квартирні виставки (в Москві, Одесі). Процеси (пошук нових форм і незгода з режимом), що проходили у мистецтві Одеси, були загальними для всієї одеської культури даного періоду в цілому: в літературі, музиці, театрі, кінематографі, політиці, але саме в мистецтві нонконформістів 1960-80-х у найбільш наочній і образній формі втілювався протест проти офіційної ідеології.

Досліджено світосприймання одеського мистецького нонконформізму в персоналіях. Характерними рисами його є інакомислення, ідеалізм, образно-інтуїтивне мислення, ієрархія цінностей і змістів, незаангажованість, аполітичність, романтичність, споглядальність, інтернаціоналізм, елітарність, що дозволяє говорити про модерністську естетику в умовах постмодернізму. Основні естетико-культурні принципи творчості одеських митців-нонконформістів: свобода, неофіційність, щиросердність, гідність, світло як категорія філософська, адекватність сучасному мистецтву, простота, природність, професіоналізм, самодостатність, краса, цілісність.

Виявлено формально-стилістичні ознаки творчості на прикладі різних видів одеського нонконформістського мистецтва (монументального й станкового, живопису, графіки, скульптури: світлоносність (тому часте

використання білого як світла – чистоти, духовності, перетворення), колористика (цінність кольору, живопису), композиційна вишуканість мови, тонове й колірне аранжування, дбайливе ставлення до фактури поверхні, цілісність форми, умовність простору, «виробленість» твору, відхід від конкретики до узагальненості, стилізації, більшій декоративності, монументальність образів, відстороненість чи психологізація образів, перевага логіки пластики, «мотиву» (наприклад, жінки, міста) над сюжетністю, образність, пластичність, камерність.

Позначено основні архетипи у творчості одеських нонконформістів: жінка, мати та дитя, місто-будинок, небо-земля-вода, море, гора, хрест, стріла, світове древо, космічне яйце, човен. Основні жанри станкового живопису нонконформістів: портрет (найчастіше жіночий), пейзаж (урбаністичний чи морський з образом Одеси), натюрморт, композиція.

Розроблено класифікацію творчості одеських митців нонконформістів за стилістикою у двох ракурсах. Перший: умовна фігуративність, фігуративність, що межує з абстракцією, й абстрактне мистецтво. Другий: мінімалізм, споглядальний живопис, лірична чи експресіоністична абстракція, неоміфологізм, фольклоризм. Виявлено зв'язок мистецького нонконформізму Одеси з такими явищами, як сакральне й народне українське й російське мистецтво (ікона, народне мистецтво, фольклор), первісне мистецтво, раннє Відродження, бароко. Також у ньому присутні елементи багатьох художніх напрямів світового мистецтва ХХ ст. (і, зокрема, модерністських): постімпресіонізм, кубізм, фовізм, експресіонізм, сюрреалізм, абстракціонізм, конструктивізм, мінімалізм, концептуальне мистецтво тощо.

Проаналізовано творчість митців-нонконформістів Одеси, як частини загальнокультурного явища андерграунду, що стала альтернативою офіційному ідеологічному мистецтву соцреалізму. Це було досить велике (за кількістю «нонконформістських» художників і широтою мистецьких акцій) і системне явище на відміну від Києва, Львова й інших міст України. Їх

заслуга в тому, що вони частково заповнили нішу між авангардом і сучасним світовим мистецтвом. Доведено, що одеський мистецький нонконформізм був налаштований на діалог із сучасною світовою культурою, не приймав вимушеної ізоляції, був не «відпрацюванням» досвіду світового модернізму, а мав самостійний і оригінальний характер, був художньо-естетичним синтезом традицій. Він поєднав модерністські/авангардистські ідеї із продуктивним переосмисленням принципів класичної європейської та східної культур, народного українського мистецтва, одеської (південноруської) школи живопису та культури Причорномор'я. Одеське нонконформістське мистецтво зазначеного періоду продемонструвало наступність традицій, здобуло визнання і підготувало підґрунтя для нової генерації митців. Самоусвідомлення себе як українських художників і пропаганда національних ідей, професійні досягнення сприяли підняттю престижу вітчизняного мистецтва за кордоном, і це є вагомий внесок України у світовий культурний контекст.

Значення нонконформізму в культурі сьогодення важко переоцінити: виховну роль нонконформістів молодшого покоління митців, входження в загальнолюдський мистецький простір, відновлення національних рис культури. Програма зі складання організації музейного простору й друкованої літератури вже почала діяти, адже реабілітація нонконформістів і їх творчої спадщини є справою сучасності. У перспективі подальшого дослідження теми передбачається опрацювання таких аспектів: теоретико-мистецтвознавчий аналіз творчості постконцептуалістів і трансавангардистів Одеси 1980-90-х рр., вихід на філософську проблему співвідношення нонконформізму й конформізму в сучасній культурі тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1 Авраменко О. Після соцреалізму / Олеся Авраменко // Нова генерація. – 1992. – Спецвипуск. – С.32–34.
- 2 Акутагава Р. Новеллы / Акутагава Рюноске; авт. вст. ст. А. Стругацкий. – М.: Худ. лит., 1974. – 704 с.
- 3 Алексеев В. Нонконформизм за забором (Владимир Янкилевский в «Сэм Бруке») [Електроний ресурс] / В. Алексеев // Культура. – 2003. – №12. – Режим доступу до журн.: <http://www.kultura-portal.ru>.
- 4 Алексеев Н. Посередине восьмидесятых / Никита Алексеев // Родник. – 1989. – №12. – С.43–51.
- 5 Алексеев Н. «Чувствователь» концептуализма / Никита Алексеев // Искусство. – 2004. – №2. – С.52–59.
- 6 Алпатов М.В. Композиция в живописи / Алпатов Михаил Владимирович. – М.-Л.: Искусство, 1940. – 131 с.: ил.
- 7 Андерграунд вчера и сегодня / [М. Айзенберг, Ю. Арабов, Н. Байтов и др.] // Знамя. – 1998. – №6. – С.172–199.
- 8 Ануфриев А. Почему я пишу Ангелов / Александр Ануфриев // Одесский альманах Дерibasовская-Ришельевская. – 2000. – №2. – С.123–127.
- 9 Ануфриев А. Воспоминания о Зощенко / Александр Ануфриев // Одесский альманах Дерibasовская-Ришельевская. – 2001. – №7. – С.200–232.
- 10 Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1977. – 736 с.
- 11 Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Арнхейм Р. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.: ил.
- 12 АРТ-АЗБУКА. Словарь современного искусства [Електроний ресурс] / Сост. Макс Фрай. – Режим доступу: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/n/inofficial-art>. – Заголовок з екрану.

- 13 Ахмерова А. Под негласным надзором. Этюды неофициальной художественной жизни Одессы 60-70 годов / Альфия Ахмерова // Юг. – 1993. – №1. – 3 с.
- 14 Ахмерова А. Под негласным надзором. Этюды неофициальной художественной жизни Одессы 60-70 годов / Альфия Ахмерова // Юг. – 1993. – №6 – 3 с.
- 15 Ахмерова А. Под негласным надзором. Этюды неофициальной художественной жизни Одессы 60-70 годов / Альфия Ахмерова // Юг. – 1993. – №8 – 3 с.
- 16 Ахмерова А. Под негласным надзором. Этюды неофициальной художественной жизни Одессы 60-70 годов / Альфия Ахмерова // Юг. – 1993. – №9 – 4 с.
- 17 Ахмерова А. Под негласным надзором. Этюды неофициальной художественной жизни Одессы 60-70 годов / Альфия Ахмерова // Юг. – 1993. – №14 – 3 с.
- 18 Ахмерова А. Под негласным надзором. Этюды неофициальной художественной жизни Одессы 60-70 годов / Альфия Ахмерова // Юг. – 1993. – №16. – 3 с.
- 19 Бажан О. Г. Опозиційний рух в Україні (друга половина 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук: спец. 07.00.01 «Історія України» / О. Г. Бажан. – Дніпропетровськ, 1996.– 24 с.
- 20 Баран В. К. Україна 1950-1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора істор. наук: спец. 07.00.01 «Історія України» / В. К. Баран. – Львів, 1997. – 45 с.
- 21 Басанец В.: Каталог живописи, графіки / Валерий Басанец; сост. и авт. вст. ст. Т. Искра (Т. Басанец). – Одесса: облполиграфиздат, 1980. – 20 с.
- 22 Басанець В. Вступна стаття / В. Басанець, Ю. Єгоров, О. Савицька // Одеська школа сьогодні. Півстоліття разом: Буклет виставки живопису, графіки та скульптури з колекції В. Арієва в Одеському художньому

- музеї. – Одеса-Лондон: Artlondon, – 2004. – 7 с. – Режим доступу:
<http://www.artlondon.com>.
- 23 Басанець В. Притулок для візій, вражень, уяви / Валерій Басанець // Образотворче мистецтво. – 2001. – №2. – С.21–22.
- 24 Басанець Т. Може й так? / Т. Басанець, В. Басанець // Образотворче мистецтво. – 2001. – №4. – С.34–35.
- 25 Басанець Т. Ответственность за время (Живопись Людмилы Ястреб) / Татьяна Басанец // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.188–196.
- 26 Басанець Т. Проект «Одеська аномалія» [Електроний ресурс] / Тетяна Басанець – К.: МСМ «Совіарт», 2004. – Режим доступу:
<http://soviart.com.ua/projects/odessanomaly/index-u.html>.
- 27 Басанець Т. Сычик + Хрущик: тридцать лет спустя / Татьяна Басанец // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса: СЦИ, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – 143 с.
- 28 Бердяев Н. Философия свободного духа / Николай Бердяев. – М: Республика, 1994. – 480 с.
- 29 Бобахо В.А. Культурология: программа базового курса, хрестоматия, словарь терминов / В.А. Бобахо, С.И. Левикова. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 400 с.
- 30 Божко І. Роки, спресовані у мить / Ігор Божко // Комсомольська іскра. – 1977. – №5. – 4 с.
- 31 Большая советская энциклопедия.– М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т.18. – 632 с.
- 32 Большой энциклопедический словарь – 2-е изд., перераб. и доп. / Предс. науч. ред. А. М. Прохоров / Гл. ред. А. П. Горкин. – М.: Большая российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 1997. – 1456 с.: ил.
- 33 Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.

- 34 Бретон А. Манифест сюрреализма [Электроний ресурс] / Андре Бретон. – Режим доступу: <http://www.demosfera.by.ru>. – Заголовок з екрану.
- 35 Бриллиг Н. Неофициальная художественная Москва / Бриллиг Н., Кусков С. // Архитектура и строительство Москвы. – М.: Мосгорисполком. – 1988. – №11. – С.23–25.
- 36 Бродский И. Часть речи. Стихотворения 1972-1976 / Иосиф Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2000. – 496 с.
- 37 Букач В. М. Одесса и отечественная культура / В. М. Букач. – Одесса: ЮГПУ им. К. Д. Ушинского, 2002. – 25 с.: ил.
- 38 Бурлюк Д. Зі спогадів футуриста / Давид Бурлюк // Хроніка. – 2000. – №16. – С. 237-245.
- 39 Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / Е. К. Быстрицкий. – К.: Наук. думка, АН УССР, Ин-т философии. 1991. – 195 с.
- 40 Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. Л. Васильева. – К., 2004. – 20 с.
- 41 Верес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Г. Верес // Слово і час. – 1992. – №12. – С.37–43.
- 42 Власов В.Г. Стили в искусстве: словарь [Электроний ресурс] / В.Г. Власов. – СПб.: Кольна, 1995. – Т. 1. – Режим доступу: www.alib.ru/bs.php4?bs=antros&id=6300449.
- 43 Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
- 44 Волошинов О. Каталог живописи / Олег Волошинов; сост. кат. и авт. вст. ст. Т. Искра. – Одесса: облполиграфиздат, 1980. – 21 с.: ил.
- 45 Воррингер В. Абстракция и духотворение / В.Воррингер // Современная книга по эстетике: Антология. – М.: Иностран. лит., 1957. – С.459–475.

- 46 Виставка живописи. Московский объединенный комитет художников-графиков профсоюза работников культуры (Малая Грузинская, 28): каталог. – М., 1982. – 40 с.: ил.
- 47 Виставка произведений художника-живописца Люсьена Дульфана / Авт. вст. ст. Т. Басанец. – Одесса, 1977. – 9 с.: ил.
- 48 Виставка «Цвет, Форма, Пространство»: каталог / Авт. вст. ст. В. Ракитин. – М., 1979. – 37 с.: ил.
- 49 Габелко В. Пам'яті Лідера / В.Габелко // Українське мистецтво. – 2003. – №1. – 88 с.
- 50 Галерея мистецтв «Човен»: каталог першої виставки / Авт. вст. ст. Л.Данішевська, упорядник І. Божко. – Одеса: Юг, 1994. – 88 с.
- 51 Галяс А. Лимит на новаторство (Обзор стилистических поисков в кинопространстве Одессы) / Александр Галяс // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.158–163.
- 52 Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук / Гегель Г. В. Ф. Наука логики. – М.: Мысль, 1974. – Т.1. – 452 с.
- 53 Глушакова Т. С. Дружеское послание как вид художественной коммуникации в культуре позднесоветского андерграунда 1970-80-х гг: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. иск-я: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т. С. Глушкова. – Ярославль, 2002. – 19 с.
- 54 Голота В.В. Театральная Одеса / В.В. Голота. – К.: Мистецтво, 1990. – 243 [2] с: ил.
- 55 Голуб О. Андерграунд: підземний потяг, що рухається з минулого в майбутнє / Олена Голуб // Сучасність. – 2001. – №6. – С.152–154.
- 56 Голубець О. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості): дис. ... доктора мист-ва: 17.00.05 / Голубець Орест Михайлович. – К., 2003. – 353 с.

- 57 Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Львів: Академ. експрес, 2001. – 176 с.
- 58 Голубовский Е. Нонконформисты / Евгений Голубовский // Одесский вестник – 1994. – №136. – 6 с.
- 59 Голубовский Е. «Там все Европой дышит, веет...» / Евгений Голубовский // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.6–14.
- 60 Голубовский Е. Друзей моих прекрасные черты... / Е. Голубовский, Ф.Кохрихт // Дерибасовская-Решильевская: Литературно-художественный, историко-краеведческий иллюстративный альманах. – 2002. – № 11. – С.192–195.
- 61 Горбатюк А. Хоть джаз и не родился в Одессе... (Разговоры с Мартыновым) / Андрей Горбатюк. – Одесса: Черноморье, 1993. – 32 с.
- 62 Горбачов Д. Козак-парижанин // Всесвіт. – 1991. – №6. – С.193–197.
- 63 Горбачов Д. Український авангард / Дмитро Горбачов // Мистецтво України ХХ століття. – К.: «НІГМА», 1998. – С.36–73.
- 64 Горбачов Д. Вступна стаття до альбому «Український авангард 1910-1930-х років» / Дмитро Горбачов. – К.: Мистецтво, 1996. – С. 3–10.
- 65 Горбачов Д. І архаїст, і футурист / Дмитро Горбачов // Хроніка. – 2000. – №15. – С.198–207.
- 66 Гройс Б. Неосакральные мифы российского авангарда / Борис Гройс // Декоративное искусство. – 1991. – №8. – С.30–33.
- 67 Губарь О. Человек с улицы Тираспольской: Дневники / Олег Губарь. – Одесса: Друк, 2000. – 252 с.: ил.
- 68 Гуменюк Ф. Живопис, графіка: Каталог / Гуменюк Феодосій; вступна стаття В. Овсійчука. – К.: Арт Ех, 1995. – 111 с.
- 69 Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф дис. на здобуття наук. ступення доктора філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / Т. К. Гуменюк. – К., 2002. – 38 с.

- 70 Данішевська Л. «Човен» впливає з Одеси / Людмила Данішевська // Культура і життя. – 1994. – №39. – 4 с.
- 71 Даревич Д. Абстрактні ікони Віталія Сазонова / Дарья Даревич // Образотворче мистецтво. – 1991. – №3. – С.18–19.
- 72 Другое искусство. Москва 1956-76. К хронике художественной жизни / Л.П. Талочкин, И.Г. Алпатова. – М.: Московская коллекция, 1991. – 342 с.: ил.
- 73 «Другое искусство» на фоне другого / Е. Деготь, Ю. Злотников, Н. Тамручи и др. // Декоративное искусство. – 1991. – №7. – С.14–22.
- 74 «Дух творчості живе за законами свободи». IV–V. Живопис, графіка, скульптура: буклет. – Одеса, 1997. – 6 с.
- 75 Егоров Ю. Н. Живопись, рисунок: каталог выставки / Юрий Николаевич Егоров; авт. вст. ст. и сост. кат. В. П. Цельтнер. – М.: Сов. художник, 1989. – 14 с.: 18 л. ил., цв.ил.
- 76 Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ ст. (естетико-мистецтвознавчий аналіз): автореф. дис. на здобуття канд. філос. наук: 09.00.08 «Естетика» / Т. В. Ємельянова. – К., 2002. – 14 с.
- 77 Жаркова М. Два Дульфана / Маргарита Жаркова // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса: СЦИ, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – С.200–202.
- 78 Жаркова М. Рукопис / Маргарита Жаркова. – Одеса: Архів Ю. Жаркової.
- 79 Жаркова М. Сычик + Хрущик = свобода // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса: СЦИ, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – С.144–146.
- 80 Заварова Г. Доля культуры – наша доля / Ганна Заварова // Нова генерація. – 1992. – Спецвипуск. – С.14–15.
- 81 Зайцев А. Наука о цвете и живописи / А. Зайцев. – М.: Искусство, 1981. – 159 с.: ил.

- 82 Звіринський К. 1923–1997. Спогади, статті, малярство: каталог / Карло Звіринський; упор. Т.Печенюк та Х. Звіринська. – Львів: МАЛТІ–М, 2002. – 80 с.: іл.
- 83 Ибрагимов Г. Э. Конформизм и нонконформизм как социокультурные феномены: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. социол. наук: спец. 22.00.08 «Социология управления» / Г. Э. Ибрагимов. – М., 1993. – 19 с.
- 84 Из коллекции С. и Л. Верник: буклет / Авт. вст. ст. Ф. Кохрихт. – Одесса: самиздат, 2001. – 12 с.
- 85 Изобразительное искусство Одессы: альбом / Авт. – сост. В. Д. Власов. – М.: Советский художник, 1981. – 184 с.
- 86 Из падения в полет. Независимое искусство Санкт-Петербурга. Вторая половина XX века / Авт.-сост. С. Ковальский. – СПб.: Музей нонконформистского искусства, 2006. – 576 с.
- 87 Искусство 1970-х: коллективный портрет московских модернистов / Е.Барабанов, Б. Гройс, А. Ерофеев и др. // Искусство. – 1990. – №1. – С.2–55.
- 88 Історія Одеси / Колектив авторів; голов. ред. В. Н. Станко. – Одеса: Друк, 2002. – 560 с.
- 89 Історія української та зарубіжної культури: навч.посіб. / Б. І. Білик, Ю.А.Горбань та ін.; за ред. С. М. Клапчука, В. Ф. Остафійчука. – К.: Вища шк.; Знання, 2000. – 326 с.
- 90 История художественной культуры: Западная Европа. XIX–XX век: Учебник / В. Н. Шейко, А. А. Гаврюшенко, А. В. Кравченко. – Х.: ХГАК, 2001. – 228 с.
- 91 Кабаков И. Семидесятые годы. Из воспоминаний // Искусство. – 1990.– №1. – С.6–10.
- 92 Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992, – 107 с.

- 93 Канішина Н. М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття канд. філос. наук: спец. 09. 00.08 «Естетика»/Н. М. Канішина. – К., 1999. – 20 с.
- 94 Кашкин Б.У. Миф о добром и злом / Б. У. Кашкин. – Екатеринбург: Изд-во урал. ун-та, 2000. – 40 с.
- 95 Кашуба О. Д. Кубофутуризм в Україні. О. Богомазов: теорія та практика (Створення нових стильових форм живопису): Автореф. дис. на здобуття канд. мист-ва: спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / О. Д. Кашуба. – К., 1994 – 18 с.
- 96 Кашук Л. Жива Белютинская студия! / Лариса Кашук // Огонек. – 1989. – №34. – С.24–26.
- 97 Климчук О. Що сам іде / О. Климчук // Україна. – 1991. – №2. – С.24–25.
- 98 Ковалев А. Парадокс авангардиста / А. Ковалев // Творчество. – 1989. – №8. – С. 17–19.
- 99 Ковалев Ф.М. Золотое сечение в живописи: учеб. пособие / Ф. М. Ковалев. – К.: Выща шк. Головное изд-во, 1989. – 143 с.
- 100 Ковальский С. Наше общество должно вырасти до того, чтобы признать необходимость и благотворность присутствия художников [Електроний ресурс]. – Режим доступу: <http://Профиль.–1997.//profil@org.ru>.
- 101 Козырева Н. Абстракция в России. ХХ век [Електроний ресурс] / Наталья Козырева. – Режим доступу: – <http://archive,1september.ru/art/2002/02/no02–1.htm>.
- 102 Колісниченко А. В обіймах мюнхенської музи / Анатолій Колісниченко // Радянська Україна. – 1987. – №13. – 3с.
- 103 Кононихин Н. Неоакадемизм + нонконформизм = МОМА [Електроний ресурс] / Н. Кононихин. – Режим доступу: <http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-02-15/Kononikhin>.
- 104 Копица М. Мы из 60-х / М. Копица // Музыкальная академия. – 1992. – №2. – С.71–73.

- 105 Котова О. Інтерв'ю з В. Басанцем і Т. Басанець, І. Божком, Є. Голубовським, Ю. Єгоровим, О. Животковим, Ф. Кохріхтом, Л. Макоєвою, В.Маринюком, Ю. Пліссом, Є. Рахманіним і Т. Рахманіною, В.Рисовичем, О. Ройтбурдом, В. Садам, С. Савченком, Е. Серпіоною, Т.Сільваші, К. Степановим, О. Стовбуром, В. Стрельниковим, В. Хрущом, В. Цюпком, О. Шелестовою: Рукопис / Ольга Котова. – Одеса.: Прив. архів. – 2002-2007.
- 106 Котова О. Історія мистецтва нонконформізму в культурі Одеси 1960-80-х років / Ольга Котова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. – 2004. – №4. – С.71–77.
- 107 Котова О. Мистецтво любити Євгена Рахманіна / Ольга Котова // Галерея. – 2004. – №4. – 32 с.
- 108 Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси в україно-російському культурному контексті 60-80 рр. ХХ ст. / Ольга Котова // Культура і сучасність: Альманах. – 2005. – №1. – С.99–106.
- 109 Котова О. Неофіційна Одеса 1960-1980-х / Ольга Котова // Галерея. – 2004. – №1. – С.12–13.
- 110 Котова О. Портрет Ю.Н. Егорова с друзями-нонконформістами в культурному пространстві Одеси / Ольга Котова // Виховання і культура. – 2003. – №1–2. – С.22–32.
- 111 Котова О. Пошук нових форм у культурі Одеси 1960–80 рр. / Ольга Котова // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. пр. – 2005. – №11. – С.74–82.
- 112 Котова О. Скульптор Николай Степанов / Ольга Котова // Виховання і культура: Міжнародний науково-практичний журнал. – 2004. – №1–2. – С.51–53.
- 113 Котова О. Художники-нонконформісти в культурному просторі Одеси 1960-80-х років / Ольга Котова // Культура і мистецтво в сучасному світі. – 2004. – №4. – С.234–240.

- 114 Котова О. Эстетико-культурные принципы творчества художников-нонконформистов Одессы / Ольга Котова // Науковий вісник ПДПУ ім.К.Д.Ушинського. Ч. II.– Одеса. – 2002. – №10. – С.114–118.
- 115 Кохрихт Ф. Маргарита и мастера / Феликс Кохрихт // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса: СЦИ, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – 205 с.
- 116 Кохрихт Ф. Одесский собиратель: буклет / Феликс Кохрихт; авт. вст. ст. М. Рашковецкий. – Одесса: Новое искусство, 1997(?) – 29 с.
- 117 Кохрихт Ф. От «А» до «Я»: Выбор Валентина Серова / Феликс Кохрихт // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.219–229.
- 118 Кохрихт Ф. Своя мера свободы или «Пестрая жизнь Василия Кандинского» / Феликс Кохрихт // Слово. – 1996. – №10. – 6 с.
- 119 Кохрихт Ф. Скоро отправляемся! / Феликс Кохрихт // Слово. – 1997. – №48. – 3с.
- 120 Кравченко А.А. Культурология: словарь / А.А. Кравченко. – М.: Академический проект, 2000. – 671 с.
- 121 Кривцун О.А. Художник XX века: Поиски смысла творчества / О.А.Кривцун // Человек. – 2002. – №2. – С.38–54.
- 122 Крымский С.Б. Философия как путь человечности и надежды / С.Б.Крымский. – К.: Курс, 2000. – 308 с.
- 123 Крючкова В.А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В.А. Крючкова. – М.: Изобр. искусство, 1984. – 304 с.
- 124 Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы / А. В. Кукаркин. – М.: Политиздат, 1978. – 350 с.
- 125 Куликова И. С. Философия и искусство модернизма / И. С. Куликова. – 2-е изд., доп. – М.:Политиздат, 1980. – 272 с.
- 126 Культура українського народу: навч. посібник / В.М. Русанівський, Г.Д.Верес, М.В. Гончаренко та ін. – К.: Либідь, 1994. – 144 с.

- 127 Культурология. XX век. Аксиология или философское исследование природы ценностей. Антология. – М.: ИНИОН РАН, 1996. – 144 с.
- 128 Культурология. XX век. Энциклопедия. – СПб.: Ун. кн., 1998. – Т.1. – 447 с.
- 129 Культурология. XX век. Энциклопедия. – СПб.: Ун. кн., 1998. – Т.2. – 447 с.
- 130 Культурология: учебное пособие / Сост. и отв.ред. А.А. Радугин. – М.: Центр, 2000. – 304 с.
- 131 Культурология: Учеб. пособие для вузов / Под ред. А.Н. Марковой. – 3-е изд. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. – 319 с.
- 132 Куприянов И.В. Компьютерный андерграунд в контексте становления культуры информационного общества: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / И.В. Куприянов. – Ростов-на-Дону, 2003. – 20 с.
- 133 Лагутенко О. Графіка ХХ століття / Ольга Лагутенко // Мистецтво України ХХ століття. – К.: «НІГМА», 1998. – С.259–291.
- 134 Лебедева-Грецкая Ю. Музей неофициального искусства 1950–70-х годов «Другое искусство». Коллекция Л.П. Талочкина [Электронный ресурс] / Ю. Лебедева-Грецкая. – Режим доступа: <http://other-art.rsuh.ru/info.html>.
- 135 Левчук В. Абстракционизм: кризис – или? ... / В. Левчук // Вечерняя Одесса. – 1999. – №54. – 4с.
- 136 Легенький Ю.Г. Зображення як культура: філософський аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора филол. наук: спец. 09.00.04 / Ю.Г. Легенький. – К., 1997. – 46 с.
- 137 Лианозовская группа: истоки и судьбы: Сборник материалов и каталог к выставке в Государственной Третьяковской галерее / Сост. А. Глезер, Г.Сапгир. – М.: ЗАО Растера, 1998. – 200 с.
- 138 Либерти. Нам 10 лет / Сост. А. Голубовская. – Одесса: ВМВ, 2003. – 160 с.
- 139 Личкова В. А. Авангардизм как трансгрессия стиля в искусстве / В.А.Личкова // Філософія, культура, життя. – 2001. – №11. – С.211–228.

- 140 Лифшиц М. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт / М. Лифшиц, Л. Рейндхардт. – М.: Искусство, 1968. – 202 с.: ил.
- 141 Лобановский Б. Киевские анахореты / Б. Лобановский // Византийский Ангел. – 1997. – №3. – С.31–40.
- 142 Лукшин И.П. Несбывшиеся притязания / И.П. Лукшин. – М.: Знание. – 1982. – 48 с.
- 143 Малевич К. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы 1913-1929 гг.: Собрание сочинений в 5-ти томах / Казимир Малевич; общ. ред., вст. ст. А.С. Шатских. – М.: Гилея, 1995. – Т.1. – 395 с.
- 144 Мамардашвили М. Картезианские размышления / Мираб Мамардашвили. – М.: Прогресс-Культура, 1993. – 352 с.
- 145 Маринюк В. Живопис, графіка, скульптура / Виктор Маринюк; авт. вст. ст. В. Басанець. – Одеса: Міжнародний Фонд Відродження, 1996. – 20 с.: іл.
- 146 Маричевський М. Не боюся бути невпізнаним / Микола Маричевський // Образотворче мистецтво. – 1996. – №3–4. – С.74–75.
- 147 Матвєєва Л.Л. Абстракціонізм як об'єкт естетичного аналізу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09. 00.08 / Л.Л. Матвєєва. – К., 1998. – 20 с.
- 148 Медведєва Л. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. / Леся Медведєва // Мистецтвознавчі записки. – К., 2002. – №1. – С.100–114.
- 149 Медведєва Л.В. Сильова еволюція творчості В.І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60-80-х років ХХ століття: дис. ... канд. мист-ва: 17.00.01 / Медведєва Леся Вячеславівна. – К., 2003. – 208 с.
- 150 Медвідь Л. Феномен західної культури і мистецтво 60-х рр. ХХ ст: ідеологічний аспект / Любомир Медвідь // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – К., 2002. – №.1(2) – С.127–137.
- 151 Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посіб. / Г.С. Меднікова. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2002. – 214 с.

- 152 Ми – одесити: Експериментальний навчальний посібник з краєзнавства для учнів шкіл, ліцеїв, гімназій / За ред. проф. С.В. Козицького. – Одеса: Маяк, РІНО, 1997. – 320 с.
- 153 Мистецтво Одеси в колекції Михайла Кнобеля: альбом / [авт. проекту М. З. Кнобель]. – Одеса-Київ: Редакція журналу «Образотворче мистецтво» НСХУ, 2002. – 192 с.
- 154 Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В.Ванслова, Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 1980. – 244 с.
- 155 Молева Н. Когда отшумела оттепель / Нина Молева. – М.: МПИ, 1991. – 165 [2] с.
- 156 Морозов А. И. Советская живопись 70-х (Некоторые грани развития) / Александр Ильич Морозов. М.: Знание, 1979. – 56с.
- 157 Мудрак М. Вступна стаття до каталогу / Мирослава Мудрак // Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури. Мюнхен. Лондон. Нью Йорк. Париж. – Мюнхен-Париж: Комітет пересувних виставок, 1979. – С.3–23.
- 158 Мудрак М. Що чути про нас світові? Національне відродження: складові процесу / Мирослава Мудрак // Образотворче мистецтво. – 1992. – №2. – С.15–16.
- 159 Назаркевич Х. Українська муза над Мюнхеном / Христина Назаркевич // Образотворче мистецтво. – 1992. – №4. – С.25–27.
- 160 Найден О. Мистецтво не бачити / Олександр Найден // Критика. – 2000. – №5. – С.15–19.
- 161 Найден О. С. Малевич мужицький / О. С. Найден, Д. О. Горбачов // Хроника. – 2000. – №15. – С.210–249.
- 162 Найден О.С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження й функцій образів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мист-ва: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / О.С. Найден. – К., 1996. – 53 с.

- 163 Неизвестный Э. Судьба: каталог / Эрнст Неизвестный. – М.: Третья волна, 1992. – 200с.: ил.
- 164 Ненашев С. В. Дети андерграунда. Приглашение к разговору / С. В. Ненашев, С. Г. Пилатов. – Л.: Лениздат, 1990. – 111 [2] с.: ил.
- 165 Нет! – и конформисты. Образы советского искусства с 50-х до 80-х годов: каталог / П. Новицки, Л. Кашук. – Варшава: ФПСН, 1994. – 446 с.
- 166 Новая реальность. Выставка работ студии Э. Белютина: каталог / [авт.–сост. Н. Молева]. – М.: ВААП-ИНФОРМ, 1990 – 56 с.
- 167 Новейший словарь иностранных слов и выражений. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001. – 976 с.
- 168 Нонконформисты Одессы. Собрание из частных коллекций Одессы и Киева: каталог к выставке «Одесские художники втор. пол. XX в.» / [Куратор выставки В.Выродов; авт.-сост. С. Князев]. – К.: Grafplus, 2008. – 62 с.: ил.
- 169 Одесса: Фотоальбом / [сост. В.Д.Берман, авт. текста А.Н. Петров]. – М.: Планета, 1990. – 192 с: ил.
- 170 Одесса. Шестидесятые ...: Буклет. – Одесса: ТИРС, 1994 – 6 с.
- 171 Одесская альтернатива / [сост. Н.Г. Юнгвальд-Хилькевич]. – О.: Маяк, 1988. – 62, [2] с.: ил.
- 172 Одеська школа сьогодні. Півстоліття разом: Буклет виставки живопису, графіки та скульптури з колекції В. Асрієва в Одеському художньому музеї / [авт. ст.: О. Савицька, Ю. Єгоров, В. Басанець]. – Одеса-Лондон: Artlondon, – 2004. – 10 с. – Режим доступу: <http://www.artlondon.com>.
- 173 Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / Акилле Бонито Олива. – М.: Художественный журнал, 2003. – 215 с.
- 174 Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: сборник / Хосе Ортега-и-Гассет; пер. с исп. С. Васильевой, В. Симоновой, И. Тертерян и др. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
- 175 Островский Г.Л. Одесса, море, кино: путеводитель / Г. Л. Островский. – Одесса: Маяк, 1989. – 182 с.: ил.

- 176 Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем: Роман для любителей кроссвордов / Милорад Павич; пер. с серб. Н. Вагаповой, Р. Грецкой. – СПб.: Азбука, 2003. – 400 с.
- 177 Пасічний А. М. Образотворче мистецтво: словник-довідник / А. М. Пасічний. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 216 с.
- 178 Первое послание к коринфянам св. ап. Павла. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. – Марсель: Объединенные библейские общества, 1996. – 292 с.
- 179 Перша колекція: каталог виставки. – К.: Україна, 2003. – 128 с.
- 180 Петрова О. «Ноїв ковчег». Живопис України другої половини ХХ ст. Тенденції / Ольга Петрова // Мистецтво України ХХ століття: каталог. – К.: ААУ, НІГМА, 1998. – С.117–151.
- 181 Петрова О. Український живопис 60-80-х років ХХ століття: еволюція, тенденції, імена / Ольга Петрова // Кур'єр Кривбасу. – 2007. Листопад-грудень. – С. 326-358.
- 182 Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії / Ольга Петрова // . – К., 2004. – 345 с.
- 183 Петрова О. // Історія українського мистецтва: у 5-и т. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського /Ольга Петрова. Голов.ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – т.5: Мистецтво ХХ століття. – С.450-509: іл.
- 184 Подолянко Л. А. Свобода особистості як форма її самореалізації (історико-філософський аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.05 / Л. А. Подолянко. – К., 2002. – 20 с.
- 185 Попович М. В. Нарис історії української культури / Мирослав Володимирович Попович. – 2-е вид., випр. – К.: Арт Ек, 2001. – 728 с.
- 186 Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / [гл. ред. В.М. Полевой]. – М.: Сов-я энциклопедия, 1986. Книга 1. – 447 с: ил.

- 187 Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: сборник текстов / [сост. Е. Михайловская, А. Ройтбурд, М. Рашковецкий]. – Одесса: ЦСИ, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – 314 с.
- 188 Постмодернизм. Энциклопедия / [сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М.А.Можейко]. – Мн.: Интерсервис, Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
- 189 Рахманин Е. Живопись: Каталог выставки / Евгений Рахманин; авт. вст. ст. М. Рашковецкий. – Одесса: Редакц.-изд. отд. обл. упр. по печати, 1994. – 20 с.
- 190 Рашковецкий М. Кабинет искусств Михаила Шемякина / Михаил Рашковецкий // Слово. – 1990. – №34. – 6с.
- 191 Рашковецкий М. Неестественный/отбор / Михаил Рашковецкий // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса: ЦСИ, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – С.150–158.
- 192 Ровенко А. Век новой музыки / А. Ровенко, Е. Маркова // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.230–235.
- 193 Розенберг Р. Музыкальная Одесса / Р. Розенберг. – Одесса: Ред.-изд. отд. обл. упр. печати, 1995. – 160 с.
- 194 Розин В.М. Культурология: учебник для высшей школы / В. М. Розин. – М.: Инфра–М, Форум, 2000. – 344 с.
- 195 Ростовцев Н.Н. Рисунок, живопись, композиция: хрестоматия. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов / Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатъев, Е.В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.
- 196 Рудик Г. Б. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Г. Б. Рудик. – К., 2001. – 20 с.
- 197 Рычкова Ю. В. Энциклопедия модернизма / Ю. В. Рычкова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 224 с.

- 198 Савицкая О. Галерея «Човен»: коллекция и проблемы / Ольга Савицкая // Юг. – 1995.–№93. – 6с.
- 199 Савицкая О. На переломе / Ольга Савицкая // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.239–242.
- 200 Савицька О. Подивитися на себе збоку / Ольга Савицька // Образотворче мистецтво. – 1999. – №3-4. – С.60–63.
- 201 Сауленко Л.Л. Введение в культуру XX века: краткий очерк / Людмила Лукьяновна Сауленко. – Одесса: Астропринт, 2002. – 72 с.
- 202 Сауленко Л.Л. Вступительная статья // Станислав Сычев. Выставка произведений в ОМЗиВИ (Одеса, 1937 – 2003 гг.) / [авт.-сост.: В. Никифоров, Л. Сауленко]. – Одесса: ОМЗиВИ, 2006. – С. 3–12.
- 203 Сауленко Л.Л. Мы наш, мы новый миф построим... Мифологемы тоталитарного искусства / Людмила Лукьяновна Сауленко. – Одесса: Астропринт, 2001. – 184 с.
- 204 Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід / Євген Сверстюк // Блудні сини України. – К.: Знання, 1993. – С.23–33.
- 205 Сезанн Поль. Переписка, воспоминания современников / Поль Сезанн; сост., вст. ст. Н.В. Яворской; пер. с фр. Е.Р. Классон, Л.Д. Липман. – М.: Искусство, 1972. – 117 с.
- 206 Сидоренко В.Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (XX – початок XXI ст.): дис. ... канд. мист-ва: 17.00.01 / Сидоренко Виктор Дмитриевич. – Харків, 2004. – 159 с.
- 207 Сидякина А.А. Литературная жизнь Перми 1970-80-х гг.: история поэтического андерграунда: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук / спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. А. Сидякина. – Екатеринбург, 2001. – 22 с.
- 208 Скляренко Г. Вступна стаття до каталогу творів О. Дубовика «Літопис простору» / Ганна Скляренко. – К.: Тріумф, 1996. – С. 7–11.
- 209 Скляренко Г. Вступна стаття до каталогу «Українське малАRTство (60-80 pp.)» / Ганна Скляренко. – Оденсе, К.: Soviart, 1992. – С.8–21.

- 210 Скляренко Г. Новий живопис 1960-х років у контексті часу та історичні перспективи / Ганна Скляренко // Родовід. – 1995. – №12. – С.6–19.
- 211 Скляренко Г. Яким Левич: Живопис на перехресті часу / Ганна Скляренко. – К.: Дух і Літера, 2002. – 32 с.
- 212 Слепышев А. Нонконформисты московских чердаков / Анатолий Слепышев // Творчество. – 1990. – №2. – С. 28–33.
- 213 Словарь иностранных слов / Под ред. И.В. Лехина, С.М. Локшиной, Ф. Петрова и др. Изд. 6-е, перер. и доп. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – 784 с.
- 214 Словарь терминов Московской концептуальной школы [Электронный ресурс] / [сост. А. Монастырский]. – М.: Ad Marginem, 1999. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/edu/ref/concept/>.
- 215 Слово о живописи из сада горчичное зерно / [пер. и коммент. Е.В. Завадской, отв.ред. Л.З. Эйдлин]. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1969. – 518 с.: ил.
- 216 Современная живопись. Поиск свободы: от классицизма к авангарду / [сост. С. Дзуффи, Ф. Кастриа; пер. с ит. Т.В. Соколовой, И.Л. Замойской, Н.Ю. Чаминой]. – М.: ООО «Издательство АСТ», ООО «Издательство Астрель», 2002. – 400 с.: ил.
- 217 Современная живопись Одессы: гаталог / [авт. – сост. М. Рашковецкий]. – Одесса – М.: Мир искусства, 1990. – 36 с.: ил.
- 218 Современный словарь-справочник по искусству / [науч. ред. и сост. А.А.Мелик-Пашаев]. – М.: Олимп, АСТ, 1999. – 816 с.
- 219 Степанов М. Буклет / Микола Степанов. – Одеса: Моряк, 2000. – 6с.: іл.
- 220 Степанов М. Люда Ястреб та Віктор Маринюк / Микола Степанов // Образотворче мистецтво. – 1997. – №2. – С.31–34.
- 221 Степанов М. Рукопис / Микола Степанов. – Одеса: Архів сім'ї Степанових.
- 222 Степанов Н. Alter Ego. Сборник стихов / Николай Степанов. – Одесса: Астропринт, 1998. – 136 с.

- 223 Степанов Н. Между миром и создателем / Николай Степанов // Вестник региона. – 1997. – №43. – 6 с.
- 224 Степанов Н. Выставка призывов. Скульптура, графика: каталог / Николай Степанов; авт. вст. ст. и сост. кат. О. Савицкая. – Одесса: СХУ, ОКФА, 1990. – 17 с.: ил.
- 225 Степанов Н. Скульптура проста, как природа / Николай Степанов // Дерибасовская-Ришельевская: Одесский альманах. – 2003. – №15. – С.242–250.
- 226 Столович Л. Н. Философия красоты / Л. Н. Столович. – М.: Политиздат, 1978. – 118 с.
- 227 Стрельников В. (Одеса-Мюнхен). Малярство, графіка : Каталог / Володимир Стрельников; авт. вст. ст. Х. Назаркевич, упор. Т. Басанець. – Одеса-К.: РВБМКФ «Фест-Земля», 1991. – 54 с.: ил.
- 228 Сумерки богов / [Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева, пер с фр. А.М. Руткевича, А.А. Санина и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 398 с.
- 229 Суховецький М. Запрошення до бесіди / Микола Суховецький // Думська площа. – 2000. – №41. – С.5.
- 230 Суховецький М. Територія без агресії / Микола Суховецький // Думська площа. – 2001. – №2. – С.1, 8.
- 231 Суховецький М. Чесна позиція / Микола Суховецький // Думська площа. – 2001. – №39. – С.8–9.
- 232 Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури. Мюнхен. Лондон. Нью Йорк. Париж: каталог / [вст. ст. М.Мудрак]. – Мюнхен-Париж: Комітет пересувних виставок, 1979. – 88с.: іл.
- 233 Тарасенко О. Грані пошуків і втрат / Ольга Тарасенко // Образотворче мистецтво. – 1988. – №6. – С.3–7.
- 234 Тарасенко О. Мистерии модернизма. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда / Ольга Тарасенко. – Одесса: Абрикос, 2004. – 300 с.

- 235 Тарасенко О. [Вступительная статья] / Ольга Тарасенко // Художественная выставка – слава и современность (25-летие дружбы городов-побратимов Иокогама и Одессы): Каталог. – Иокогама: Ногэинсацуся Ко, Лтд, 1991. – С.9–14.
- 236 Тарасенко О.А. Проблема национального стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX-начала XX вв.): автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусств-я: 17.00.05 «Изобразительное искусство» / О. А. Тарасенко. – Львов, 1996. – 47 с.
- 237 Тарасенко О. Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина 20 века / [Статьи О.А. Тарасенко, А.А. Тарасенко]. – К.: Альма-прес, 2004. – 168 с.
- 238 Тарасенко О. Человек и море в живописи Юрия Егорова / Ольга Тарасенко // Искусство. – 1985. – №1. – С. 21–24.
- 239 Тарасенко О. Что отдал – то твое / Ольга Тарасенко // Юг. – 1993. – №92. – С. 4.
- 240 Творче об'єднання «Мамай». Малярство, графіка, скульптура, кераміка: каталог / [авт. вст. ст. В. Басанець]. – Одеса: самвидав, 1999. – 12 с.: іл.
- 241 Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997. – 334 с.
- 242 Тимофеенко В. И. Одесса. Архітектурно-исторический очерк / В. И. Тимофеенко. – К.: Будівельник, 1983. – 160 с.: ил.
- 243 Титаренко О. Маленькі нотатки щодо української нефігуративності / Олексій Титаренко // Мистецтво України XX століття. – К.: НІГМА, 1998. – С. 153–187.
- 244 Титов Д. Ситуация постмодерна в философии и культуре. Место и роль хиппи в становлении постмодернизма: Реферат по филос. асп. каф. психол.: 19.00.01 [Електроний ресурс] / Д. Титов [Новосибирский гос. пед. ун-т]. – Режим доступа: <http://www.hippy.ru/index.html>.
- 245 Ткачук Т. Конформизм и нонконформізм [Електроний ресурс]. / Таьяна Ткачук. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/staff/Tkachuk>.

- 246 Українська культура: Лекції / [за ред. Д. Антоновича; вст. ст. І. Дзюби; упор. С. В. Ульяновська]. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.: іл.
- 247 Українська та зарубіжна культура: уавч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюк, О. М. Семашко та ін.; за ред. М. М. Заковича. – К.: Знання, КОО, 2000. – 622 с.
- 248 Українське малАRTство (60-80 рр.): каталог / [авт. вст. ст. Г. Скляренко]. – Оденсе, К.: Soviart, 1992. – 141 с.
- 249 Український авангард сьогодні / Н. Васильченко, А. Жолдак, А. Степаненко та ін. // Київ. – 1990. – №8. – С.149–156.
- 250 УСЕ Універсальний словник – енциклопедія / [гол. ред. ради чл.-кор. НАНУ М. Попович]. – Київ: Ірина, 1999. – 1551 с.: іл.
- 251 Усовская Э. А. Постмодернизм в культуре XX века: учебное пособие для студентов отделения культурологии Международного гуманитарного института / Э. А. Усовская. – Минск: МГИ, 2003. – 24 с.
- 252 Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма, воспоминания о художнике / Роберт Рафаилович Фальк. – М.: Советский художник, 1981. – 256 с.
- 253 Федорук О. Аби стати святом для очей / Олександр Федорук // Мистецтво Одеси в колекції Михайла Кнобеля: альбом / журнал Нац. Спілки художн. України «Образотворче мистецтво» / [ред.-упор. М. З. Кнобель, М.М. Маричевський]. – Львів: ПТВФ «Афіша», 2002. – С.23-26.
- 254 Федорук О. К. Польський живопис 1945-1965 (Розвиток реалістичних традицій і авангарду): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мист-ва: спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / О. К. Федорук. – К., 1996. – 44 с.
- 255 Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2000. – 576 с.
- 256 Фромм Э. Искусство любить. Исследование природы любви [Електроний ресурс] / Эрик Фромм; пер. с англ. и предисл. Л.А. Чернышевой. – М.: Педагогика, 1990. – 157, [2] с.: ил. – Режим доступа: <http://www.rusword.org/bn/rusword6.swf>.

- 257 Холмогорова О. В. Соц-Арт / О. В. Холмогорова. – М.: Галарт, 1994. – 160 с.: ил.
- 258 Хоруженко К. М. Культурология. Энциклопедический словарь / К.М.Хоруженко. – Р.-н.-Д.: Феникс, 1997. – 640 с.
- 259 Хрестоматия по культурологии. Том 1. Самосознание мировой культуры / [Под ред. И.Ф. Кефели, В.Т. Пуляева, В.П. Сальникова, С.В. Степашина]. – СПб.: Петрополис, СПб ун-т МВД России, 1999. – 312 с.
- 260 Хроника мировой культуры / А.М. Ильницкий. С.В. Стахорский. – М.: Белый город, 2001. – 752 с.
- 261 Хроника нонконформизма. Фотографии из коллекции БАР-ГЕРА [Электроний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.photographer.ru/aficha/article-print>.
- 262 Хрущ В. Прес-релиз. Програма «Музей сучасного мистецтва» спільно з галереєю «Ліберті» [Електроний ресурс] / Хрущ Валентин. – К.-Одеса: Ліберті, 2003. – Режим доступу: soviart@intelecom.net.ua.
- 263 Художники «Газа-Невской культуры»: альбом / [авт-сост. Е.Ю. Андреева)]. – Л.: Изокомбинат «Художник РСФСР» Госкомиздата РСФСР, 1990. – 22 с., 37 л. ил., цв. ил.
- 264 Художники Одессы. 1980 [неофициальные самиздатовские каталоги] / [авт. В. Серов, сост. В. Маринюк]. – М. – 1980. – №1. – 28 с.
- 265 Художники Одессы. 1980 [неофициальные самиздатовские каталоги] / [авт. В. Серов, сост. В. Маринюк]. – М. – 1980. – № 2. – 24 с.
- 266 Черный квадрат над Черным морем: Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX ст.: [зб.]. / [сост.Е. М. Голубовский, Ф. Д. Кохрихт, Т. В. Щурова]. – Одесса: Друк, 2001. – 264 с.
- 267 Шаповалов В. Ф. Основы философии. От классики к современности: учеб. пособие для вузов / В. Ф. Шаповалов. – М.: Фаир-Пресс, 1998. – 576 с.
- 268 Шашкина М. Преодолевая невидимые редуты: 30 лет «альтернативного искусства» / М. Шашкина // Искусство. – 1988. – №8. – С.4–12.

- 269 Шелестова Е. Цвет, музыка, слово: Феномен Олега Соколова / Елена Шелестова // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.171–178.
- 270 Шилина К.О. Поэтика романа В. Маканина «Андеграунд или герой нашего времени (проблема героя)»: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература». / К.О. Шилина. – Тюмень, 2005. – 23 с.
- 271 Шенберг А. Параллели в октавах и квинтах / Арнольд Шенберг; пер. с нем. и коммент. В. Кандинского // Салон 2. 1910-11: [Каталог выставки]. – Одесса, [1911]. – С.16–18.
- 272 Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств / Е. Шимунек. – М.: Прогресс, 1980. – 248 с.: ил.
- 273 Шинкарев В. Митьки: вчера, сегодня, завтра? / Виктор Шинкарев // Огонек. – 1991. – №28. – С.23–24.
- 274 Шовкуненко О. Альбом / Олексій Шовкуненко; упор. Л. Владич.– К.: Мистецтво, 1976. – 160 с. : ил.
- 275 Шорохов Е. В. Композиция: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – 2-е изд., перераб. и доп. / Е. В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1986. – 285, [2] с., [8] л. ил.: ил. – Библиогр.: с. 285-286.
- 276 Шумський І. І. Молодіжний рух в Україні в другій половині 50-80-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук: спец. 07.00.01 «Історія України» / І. І. Шумський. – Чернівці, 1996. – 20 с.
- 277 Шуревич Юрий. Живопись, графика: каталог / Юрий Гуревич; авт. ст. и сост. Т. Басанец. – Одесса: Крона, 1998. – 36 с.: ил.
- 278 Щурова Т. Сценографическая мозаика (Из истории театрально-декорационного искусства Одессы ХХ века) / Татьяна Щурова // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса: Друк, 2001. – С.122–141.
- 279 Энциклопедический словарь по культурологии / [сост. Радугин А.А.] – М.: Центр, 1997. – 477 с.

- 280 Якимович А. «Искусство после катастрофы». Художественная культура советского региона (семантический аспект) / Александр Якимович // Советское искусствознание. – 1991. – № 27. – С.5–40.
- 281 Ярошевский Е. Провинциальный роман(с) / Ефим Ярошевский. – СПб.: Алетейя, 2006. – 239 с.: ил.
- 282 Ястреб Л. Каталог выставки / Людмила Ястреб; авт. вст. ст. В. Алейников, сост. кат. В.Маринюк. – Одесса: Облполиграфиздат, 1983. – 26 с.: ил.
- 283 Aron R. Les desillusions du progres. – Paris, 1969.
- 284 Ars sovietica 89 / Martti Mykkanen. Frenckellin Kirjapaino Oy. Iita – Sanomat.
- 285 Barabanov E. Between Times. – In: New Realities in Soviet Art and Art History Moscow, 1989.
- 286 Bell D. The Coming of the Post-Industrial Society. – N.Y., 1973.
- 287 Gespräch mit dem Ikonen. – Kolner Stadt-Arbeiter. – 1982. – 17–18 Juni. – №138/19.
- 288 Groys B. Kunst nach der Utopie – In: Ich lebe – ich sehe Künstler der achtziger Jahre in Moskau, Bern, 1988.
- 289 Hilton A., Dodge N. New art from the Soviet Union: The Known and the Unknown. – Washington DC: Acropolis Press, 1977.
- 290 Marcuse H. One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. – Boston: Beacon, 1964 [Электроний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/64onedim/odmcontents.html>.
- 291 Misiano V. Back in the USSR//Contemporanea: International Art Magazine. – Torino-New York, 1988. – № 1.
- 292 Mudrak M.M. The Odessa Group of Contemporary Artists in Ukraine // Art in Eastern Europe in the 20th Century/ hrsg. Von Hans-Jungen Drengenberg. – Berlin: Berlin Verl. A.Spitz, 1991. – P.407–408.
- 293 Roszak T. The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition. – N.Y., 1969. – P.7–49.

- 294 Sjeklocha P., Mead I. Unofficial art in the Soviet Union. – Berkley; University of California Press, 1967. – 213 p.
- 295 Sazonov W. Bilder, collagen. Promin-Verlag, Munchen. Vorwort: Gerd Ruge. Englische Übersetzung: Marussia. Sydir – Zajac, 1984.
- 296 Soviet Contemporary Art. The Property of the Kniga Collection, Paris. New York / The Puck Building. Habsburg, Feldman. Fine Art auctioneers, 1990.
- 297 The new avant-garde: Issue for the art of the seventieth. Text by Gregory Muller. – New York, 1972.
- 298 Tupicyn M. Arte Sovietica Contemporanea. – Milano: Politi, 1989.
- 299 Unser Jahrhundert Menschen Bilderwelten. Museum Zudwig Koln. PrestelVerlag. Munchen. Ney York. 9.Juli – 8.Oktober 1995.

ДОДАТКИ

А. НОНКОНФОРМІЗМ 60-80-Х РОКІВ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ОДЕСИ ХХ СТОЛІТТЯ

Таблиця А. 1
Мистецтво Одеси ХХ століття
(Простежування модерністських тенденцій у живопису)

Одеса			
<p>1910-і рр. Авангард: “Салони Іздебського” (1909-1911); В.Кандинський (1866-1944), Д.Бурлюк (1882-1967), О.Екстер (1882-1949), В.Баранов-Россіне (1888-1944) та ін.</p>	<p>1890-10-і рр. Південноросійська школа: К.Костанді (1852-1921), П.Нілус (1869-1943), О.Шовкуненко (1884-1974), Т.Дворніков (1862-1922), Г.Головков (1863-1909), П.Волокідін (1877-1936), Ю.Бершадський (1860- 1956), Й.Браз (1873-1936). та ін.</p>		
<p>1910-і рр. Незалежні: Т.Фраєрман (1883-1957), М.Гершенфельд (1880-39), А.Нюрнберґ (1887-1979), С.Фазіні (1892-1942) й ін.</p>	<p>1950-80-і рр. Офіційне мистецтво з елементами “суворого стилю”: О.Ацманчук (1923-1974), Ю.Єгоров (1926), В.Токарев (1917- 2003), О.Фрейдін (1926-1984), В.Власов (1927), С.Божій (1938), А.Лоза (1930-2004), О.Слешинський (1930), В.Філіпенко (1935), В.Гегамян (1925- 2000) та ін.</p>	<p>1950-80-і рр. Офіційне мистецтво. Послідовни- ки традицій південноросі йської школи: В.Синицький (1896-1986), М.Шелюто (1906-1984), М.Божій (1911-1990), А.Гавдзінсь- кий (1923), К.Ломикін (1924-1933), М.Павлюк (1901), Д.Фрумїна (1914-2005), Й.Островсь- кий (1935- 1993), Л.Межберг (1933) та ін.</p>	<p>1950-80-і рр. Офіційне тоталітарне мистецтво. Соц- реалізм: П.Пархет (1907), Г.Шполя- нський (1899), М.Тодоров (1915), К.Філатов (1926), А.Русін (1926), Г. Крижевськ ий(1918), О.Копйов (1936) (у скульптурі) й ін.</p>
<p>Конструктивіст Мюллер В. (1887- 1975)</p>			
<p>Сецесіоніст Жук М. (1883-1964)</p>			
<p>Бойчукіст Павлюк М. (1901-1984)</p>			
<p>1950-і роки Соколов О. (1919-1990) – “перший авангардист Одеси”</p>			
<p>1960-80-і рр. Нонконформізм (модерністські тенденції): О.Ануфрієв (1940), В.Стрельников (1939), Л.Ястреб (1945-1980), В.Маринюк (1935), В.Басанець (1941), В.Хрущ (1943-2005), С.Сичов (1937-2004), Р.Макоєв (1943), В.Сазонов (1947), В.Наумець (1945), Л.Дульфан (1942), О.Волошинов (1936), О.Стовбур (1943), Є.Рахманін (1944), В.Цюпко (1936), М.Морозов (1943), О.Ріхтер (1939), Ю.Шуревич (1937-1997), В.Мацкевич (1937), М.Матусевич (1930), М.Ковальський (1946), Е.Павлов (1937), В.Рисович (1935), М.Новиков, М.Черешня (1938), А.Шопін (1940) та ін.</p>			
<p>1980-90-і рр. Продовження традицій модернізму: М.Степанов (1937-2004) (в скульптурі), І.Божко (1937), С.Савченко (1949), В.Сад (1948) й ін.</p>			

1980-90-і рр. **Постмодернізм:**

1980-і рр. **Постконцептуалізм:** С.Ануфрієв (1964), Л.Войцехов (1955) та інші.

1990-і рр. **Після модернізму:** О.Лісовський (1959), Ю.Плісс (1954), Г.Подвойський (1941) й ін.

1990-і рр. **Трансавангард (південна хвиля):** О.Ройтбурд (1961), В.Рябченко (1954), С.Ликов (1959) й ін.

**Традиційн
е
мистецтво:**
А.Горбенко
(1944),
М.Овсійко
(1954)

Б. ІЛЮСТРАТИВНИЙ ДОДАТОК

ФОТО-АРХІВ МИСТЕЦЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ ОДЕСИ

Б. 1 Акції митців

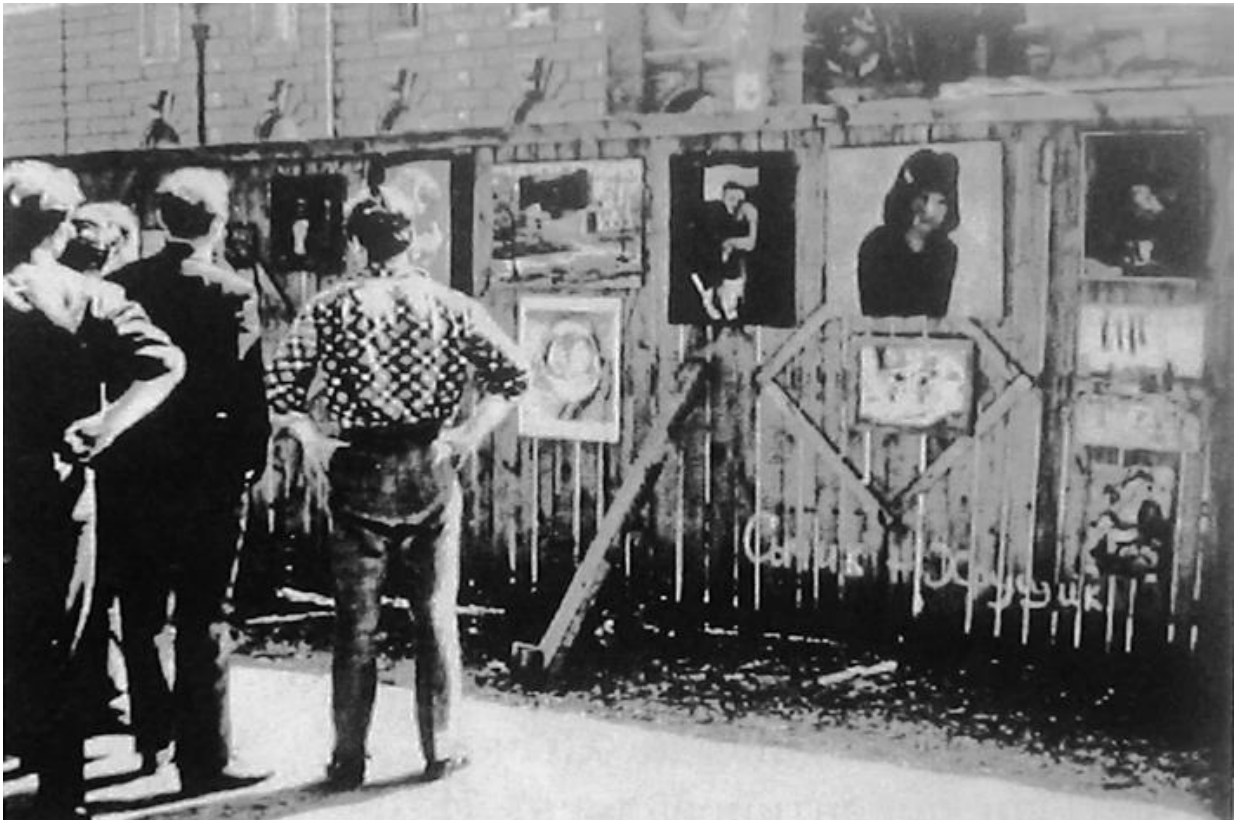


Рис. Б.1.1 Одеса. Парканна виставка «Сычик+Хрущик» у «Пале-роялі», біля Оперного театру, 8 травня 1967 року.

Б. 2 Початок формування мистецького нонконформізму Одеси



Рис. Б.2. Фотографія Олександра та Маргарити Ануфрієвих з архіву В. й Є. Голубовських. 1959 (?)

Б. 3 Мистецький нонконформізм Одеси. 1960-70-і роки



Рис. Б.3.1 Л. Ястреб і В. Маринюк на однієї з квартирних виставок. 1975



Рис.Б.3.2 Фото 1970-х. Верхній ряд: Е. Серпіонова, Л. Ястреб,
Є. Голубовський; нижній ряд: В. Маринюк, В. Хрущ
Б. 4 Виставки 1970-х років



Рис. Б.4.1 Група одеських митців. 1972. Сидять (зліва направо): С. Сичов, В. Хрущ, В. Маринюк; стоять – Б. Нудьга, О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Цюпко, В. Ушачов



Рис. Б.4.2 Одеські митці після вернісажу. 1973

Б. 5 1970-і. Акції одеських митців



Рис. Б.5.1 Неофіційна квартирна виставка в Москві 1975 р. шістьох українських митців. Зліва направо: В. Стрельников, В. Макаренко, Ф. Гуменюк, В. Сазонов



Рис. Б.5.2 Відкриття виставки Олега Соколова в Одеському музеї західного та східного мистецтва. 1979

Б. 6 Неофіційні виставки нонконформістів Одеси



Рис. Б.6.1 Несанкціонована квартирна виставка в Одесі. 1976.



Рис. Б.6.2 Квартирна виставка нонконформістів в одеській майстерні В. Рисовича на початку 1970-х (Ю. Буянов, В. Рисович, Є. Рахманін, С. Верник, Ф.Кохріхт, Т. Рахманіна, В. Асрієв, В. Хрущ)

Б. 7 Несанкціоновані квартирні виставки митців-
нонконформістів в Одесі (1970-і)



Рис.Б.7.1 На фото справа перша - О. Ястреб, четвертий справа - О. Ануфрієв



Рис.Б.7.2 Зверху вниз, зліва направо: М. Ушканов, В. Рисович, С. Сичов, О.Стовбур, В. Хрущ



Рис.Б.7.3 Зліва направо: С. Сичов, Л. Ястреб, О. Ануфрієв, В. Цюпко

Б. 8 Акції одеських митців-нонконформістів



Рис. Б.8.1



Рис. Б.8.2



Рис. Б.8.3



Рис. Б.8.4



Рис. Б.8.5

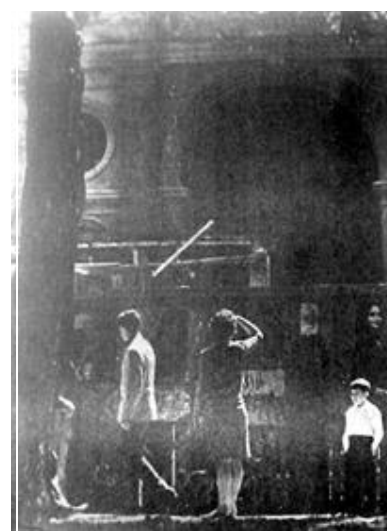


Рис. Б.8.6

Рис. Б.8.1, рис. Б.8.2, рис. Б.8.3 Квартирні виставки одеських митців-нонконформістів у Москві. 1976

Рис. Б.8.4 Виставка творів О.Ануфрієва

Рис. Б.8.5 Колекція картин В.Асрієва в Одесі

Рис. Б.8.6 Парканна виставка «Сичик+Хрущик». 1967

Б. 9 Творчість художників-нонконформістів Одеси, презентована в неофіційному самвидавчому каталозі В.Серова «Художники Одеси» (вип. 1).

1980



Рис. Б.9 Зліва направо, зверху вниз: О. Ануфрієв, В. Стрельников, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Хрущ, В. Басанець, В. Цюпко, С. Сичов.

Б. 10 Митці-нонконформісти Одеси (фото)

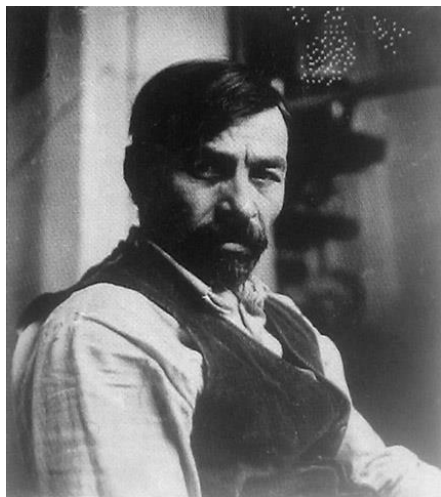


Рис. Б.10.1 В. Хрущ



Рис. Б.10.2 О. Соколов



Рис. Б.10.3 В. Наумець



Рис. Б.10.4 О. Ануфрієв



Рис. Б.10.5 Л. Ястреб



Рис. Б.10.6 О.
Волошинов



Рис. Б.10.7 Ю. Шуревич



Рис. Б.10.8 В. Маринюк і
Л. Ястреб



Рис. Б.10.9 Є. Рахманін