

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188525

УДК 75.036:316.647.6"1930/1960"

**ІНДИВІДУАЛІСТИЧНА ОПТИКА  
ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМУ  
ТА ЇЇ ФОРМОЛОГІЧНІ  
ТРАНСФОРМАЦІЇ 1930–1960-х РОКІВ**

Смирна Леся В'ячеславівна

*Доктор мистецтвознавства,**старший науковий співробітник,**ORCID: 0000-0002-0483-1915,**e-mail: lm1977@ukr.net,**Національна академія мистецтв України,**вул. Бульварно-Кудрявська, 20, Київ, Україна, 01054*

Мета дослідження. На основі аналізу мистецьких фактів та явищ візуальної продукції українських художників середини ХХ ст. (1930–1960) відтворити комплексну картину становлення українського мистецького нонконформізму в перебігу взаємовпливів між індивідуальним і колективним, між дозволеним і недозволеним, між прагненням щирості та необхідністю відчувати себе соціально зреалізованою особистістю. У статті поряд із загальнонауковими методами – аналізу, синтезу, індукції, дедукції, узагальнення – використані кроскультурний і системний аналіз, що дає змогу охарактеризувати творчість митців-нонконформістів в українській культурі як метакультурну й метахудожню цілісність. Використовуються також традиційні мистецтвознавчі методи: історико-культурний, реконструктивно-модельний, історико-атрибутивний, хронологічна дескрипція, що сприяють розкриттю еволюції та образної трансформації нонконформізму в різних культурно-історичних контекстах. Наукова новизна дослідження полягає в авторській інтерпретації феномена українського мистецького нонконформізму ХХ ст., зокрема історико-культурної реконструкції його протононконформістського етапу. Висновки. З'ясовано, що естетично нонконформізм пов'язаний із тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Розкрито регіональні особливості основних локацій українського мистецького протононконформізму. Виявлено, що нонконформісти міських геолокацій України реалізовували різні версії загального вектору руху, що спрацьовувало на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей.

*Ключові слова:* мистецький нонконформізм; протононконформізм; суворий стиль; репресоване мистецтво

**Вступ**

Динаміка подій і статика творів в українському мистецтві радянської доби, цікаві самі по собі, привертають увагу дослідників не так результативністю знайдених відповідей, як процесивним темпераментом матеріалу, що відповідно до куту зору репрезентується тією чи тією значенневою, сповненою неочікуваних смислів стороною; кожна її грань може бути витлумачена як нова постановка проблеми посеред «старого» або звичного матеріалу. З погляду налаштування дослідницької уваги на нонконформістському складникові формування артефактів українського мистецтва від 1930-х до 1960-х, коли не так ідеологічні зміни, як зміни характерологічні, перетинали одна одну, – з такого погляду студіювання запропонованої нами ідеологеми «протононконформізм» (Смирна, 2017) у перебігу з наступними явищами українського мистецтва є не лише повчальним для усвідомлення моделі становлення фахової позиції митця впродовж майже тридцяти років (серед яких буремні передвоєнні, «1937», воєнні та злиденні повоєнні), а й корисним для формування загальної картини руху мистецьких форм поряд із формами ідеологічними в чи не найскладнішій добі утвердження радянського ладу і начебто «непохитного» способу мислення. Саме для подолання залишків цих тенденцій у сучасному мистецькому світі, для перетворення форм свідомості (у тому числі мистецтвознавчої) з емоційно забарвлених на розумово конструктивні, ретельне вивчення шляхів спадкоємності або заперечення традицій 1930-х у традиціях 1960-х років є нагально корисним і науково обґрунтованим.

Наукова новизна дослідження полягає в авторській інтерпретації феномена українського мистецького нонконформізму ХХ ст., зокрема історико-культурної реконструкції його протононконформістського етапу. Мистецькі тенденції українського нонконформізму були спрямовані на збереження національно орієнтованих рис самореалізації митця, що впродовж десятиліть зумовлювало форми протесту в мистецтві та культурі в цілому. Результати творчості українських художників нонконформістського

спрямування відрізнялися від результатів творчості звичайного митця *homo sovieticus*. Якщо радянськість мистецтва була офіційною нормою, то українськість мистецтва ставала неофіційною антинормою, тобто українська тема мимоволі була проголошена владою як неконформістська, тим самим означившись у вимірі культурного й політичного явища.

Дослідження неконформізму здійснювались і на Заході, і в пострадянському просторі. В Україні стійкою темою мистецтвознавчих рефлексій це явище стає, починаючи з 1990-х років. Так, адекватності неконформізму відбулися в працях з культурології (В. Бичков, І. Дзюба, О. Зінкевич, В. Крючкова, О. Кукаркін, І. Кулікова, Л. Левчук, Ю. Легенький, В. Личкова, Мих. Ліфшиць, Н. Маньковська, О. Мусієнко, М. Попович, А. Пучков, Л. Рейнгардт, Г. Стельмащук, Л. Тарнашинська) та соціальної психології (Е. Аронсон, С. Аш, М. Кордуел, Р. Крайчфілд, Д. Майєрс), де неконформізм розглядається в контексті бінарної опозиції «конформізм / неконформізм». Зокрема, у працях В. Арсланова, Ю. Давидова, О. Кукаркіна, І. Роднянської він осмислюється в просторі так званої «буржуазної культури» як доповнювана стратегія, що лише камуфлює або віддзеркалює конформні тенденції причетності до соціуму, до того чи іншого співтовариства, хоча цей підхід, що його пропонує радянська культурологія, є на сьогодні тенденційним і застарілим. Ґрунтовне осягнення відбулося в роботах, присвячених теоретичним філософсько-антропологічним та культурологічним проблемам модернізму, постмодернізму, трансавангарду. Йдеться, насамперед, про праці В. Бичкова, В. Вельша, Д. Горбачова, Б. Гройса, Т. Гундорової, Х. Зедльмайра, І. Ільїна, А. Б. Оліви, Х. Ортега-і-Гассета, П. Цеклоша та І. Міда.

### Мета статті

На основі аналізу історичної пікантності мистецьких фактів та явищ візуальної продукції українських художників середини ХХ ст. (1930–1960) відтворити комплексну картину становлення українського мистецтва в перебігу взаємовпливів між індивідуальним і колективним, між дозволеним і недозволеним, між прагненням щирості та необхідністю відчутти себе соціально зреалізованим.

### Виклад матеріалу дослідження

Теза, що неконформізм творив потужний імпульс національних основ формотворчості, зробивши ключовим осмислення української ідентичності в цілому, спонукає звернутися до тенденцій і персоналій, які визначили візуальну оптику й художню стратегію розвитку його подальших десятиліть.

Естетично неконформізм пов'язаний із тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Узагалі, розмірковуючи про естетичний складник мистецтва як художній феномен, варто зазначити, що мисленний мотив, котрий поєднує мистецтво із життям, розташовується саме в естетичному, а не в художньому. Гегелівське розокремлення естетичного й художнього, а саме розрізнення між теорією і практикою в їхньому ідеалістичному, а не матеріалістичному сенсі, стосовно явища неконформізму треба уточнити.

З одного боку, маємо справу з конгломератом творів, об'єднаних імперативом належності до української культури, репрезентантом якої вони були й є завдяки надідеологічному віддзеркаленню, а з іншого – з когортою митців, котрі сповідували одні й ті ж переконання стосовно власної ролі в історії українського мистецтва. Якщо позамистецький чинник існування мистецтва брати за віддзеркалення естетичного, то власне мистецький слід відшукувати у тих «цитатних рисах», які репрезентують традицію художнього моделювання образу «ідеальної України», або ж «наративної україніки» в її найхарактерніших національних виявах, а також у тому, що її споріднює зі світовою мистецькою традицією моделювання ідеалу.

Одним з таких семіотично окреслених явищ в українському мистецтві було козацько-гетьманське бароко XVII–XVIII ст. Ця унікальна за виразністю й національним колоритом система світогляду утвердила самобутність української культури та визначила її подальший розвиток, ставши однією із матриць мистецького неконформізму. Особливістю барокового мистецтва в Україні було органічне злиття європейського стилю з народними художніми традиціями, що й стало стильовим фундаментом у подальшому становленні українського мистецтва. У ХХ ст. філософами та мистецтвознавцями бароко розглядалося як «вічно сучасний стиль». Зокрема, французький філософ О. Калабрезе (Calabrese, 1987) запропонував називати «епохою необароко» культуру кінця ХХ ст. Також досягнення стилю були переосмислені в світлі постмодерну, у тому числі й українського (М. Стороженко, В. Реунов, Ю. Луцкевич, О. Тістол).

Не менш важливим і визначальним для становлення нонконформізму став романтизм XIX ст. Ця форма суспільного світогляду була першим самобутнім явищем української культури з автохтонними рисами, вона започаткувала мистецтво української національної традиції. Поклавши на себе завдання зображати повсякденне й зовсім негероїчне сільське провінційне життя України, романтизм ідеалізував та оспівував красу й поетику національного побуту й пейзажу, обрядів і свят, зробив привабливим естетику української хати й костюма, апелюючи до лірико-пісенної фольклорності. Серед його adeptів – Т. Шевченко, С. Васильківський, В. Орловський, М. Пимоненко й ін., які започаткували нову образотворчу україніку. Риси цього мистецтва знайдуть відображення в творчості художників 1960-х років – у романтизації традицій різних етнокультурних регіонів.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. українські митці починають розробляти національний варіант «українського стилю» в рамках етнографічно інтерпретованої стилістики модерну. Наприклад, В. Чепелик (2000) запропонував для характеристики цього напрямку термін «український архітектурний модерн», найбільш визначними пам'ятками якого були будинок Полтавського губернського земства (архіт. В. Кричевський, 1903–1908), будинки земських шкіл Лоховицького та Миргородського повітів (архіт. О. Сластіон, 1910-і), міська лікарня в Лубнах (архіт. Д. Дяченко, 1913–1915), будинок Харківського художнього училища (архіт. К. Жуков, М. Піскунов, 1911–1913), школа імені Тараса Шевченка на Павлівці-Лозовій, 35 у Харкові (архіт. С. Тимошенко, 1914–1916) та ін. Формологічні пошуки в українській архітектурі 1900–1910-х років базувалися на прийомах фахового використання морфологічних ознак селянської хати та сакральних дерев'яних споруд, створюваних народними митцями, та інтерпретації майже автохтонної форми шестикутного трапецієподібного дверного та віконного отворів тощо.

Поряд із розробленням проектів фасадного оздоблення будівель в «українському архітектурному модерні» неабияка увага приділялася проектуванню декорування інтер'єру, меблів та ужиткового устаткування. Органічне поєднання екстер'єру й інтер'єру у будівлях, створених у зазначеній стилістиці, фахово репрезентувало ставлення українських архітекторів тієї доби до художнього «висловлювання» архітектурної та ужиткової форми «українською мовою». Але цей пошук не був локальним архітектурним і декоративно-ужитковим явищем, а розвивався в руслі загальносвітової моди на національне за допомогою звернення до традицій корінних народів Європи та їхнього переосмислення в професійній мистецькій спосіб. Образи українського модерну як певний *Gtsamkunstwerk* реконструював у книзі «Український модерн» Ю. Легенький (2004).

Модерн перетворився в європейський рух «мистецтв і ремесел» (наприклад, художники В. Морріс, Ф. Уебб, Д. Г. Россеті, Ф. М. Браун та ін.; майстерня «Морріс, Маршалл, Фолкнер і Ко, майстри художнього ремесла, живопису, різьблення по дереву, меблях і металу», 1860-і), що презентував нове розуміння декоративної й ужиткової творчості країн Європи (Гольдзамт, 1973), запропонував приділяти увагу дизайну та хенд-мейду, заснованих на національних традиціях. Потрібно відмітити, що українські художники-модерністи, починаючи з В. і Ф. Кричевських, А. Ждахи, О. Сластіона, Г. Нарбута, О. Мурашка, М. Жука, О. Саєнка, Д. Дяченка, С. Тимошенка та ін., з великим пієтетом ставилися до декорування експозиційного простору під виставки в етнічному ключі. Вони використовували килими й килимкові доріжки, рушники й дерев'яні меблі ручної роботи тощо. Яскравими прикладами цього явища слід вважати оздоблення в 1905 р. інтер'єру однієї із виставкових зал Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича (нині НХМУ) в середині 1920-х років, за першої хвилі українізації, – Науково-дослідної кафедри історії України при ВУАН, очолюваної М. Грушевським, у будинку по вул. Володимирській, 35 (автор декору інтер'єру В. Кричевський, 1924–1925).

Цей досвід був затребуваний архітекторами, майстрами монументального та декоративно-ужиткового мистецтва у 1930-х та 1960-х роках, коли в період Великого терору та на хвилі чергової українізації П. Шелеста низку проектів громадських споруд розважально-дозвілльової функції було виконано в «українському стилі» (ресторан «Рив'єра» на схилах Дніпра, архіт. А. Добровольський, Н. Чмутіна, 1936–1937; павільйони-буфети і павільйони-кramниці на київських вулицях, архіт. П. Захарченко, 1938; ресторани «Курені», «Кукушка», «Вітряк», «Полтава» у Києві, архіт. А. Добровольський та ін., 1960-ті рр. та ін.). Елементи народної орнаментики, фахово відпрацьованої ще на початку XX ст., у 1960-х роках використовувалися в оздобленні інтер'єру станцій Київського метрополітену «Хрещатик», худ. О. Грудзинська; «Університет», худ. В. Лозинська; готелів «Дніпро» в Києві, худ. Г. Зубченко, С. Отрошенко, Г. Шарай, Н. Федорова, 1964; «програмний» готель «Тарасова гора» у Каневі, архіт. Н. Чмутіна, М. Гречина, О. Гусєва, В. Штолько, худ. А. Зубок, 1960–1962.

Отже, у 1920–1930-х роках митці, яких пізніше назвуть поколінням «розстріляного відродження», декларували зв'язок українського мистецтва із традиціями іконопису та народної творчості. Саме це дає підстави вести мову про наявність не тільки національного змісту, зумовленого традицією XIX ст., але й національної художньої форми у мистецтві. Митці М. Бойчук (2005), Ковальська, Присталенко (2010), О. Богомазов (Горбачов, 1996), К. Малевич (Найден & Горбачов, 1993), Д. Бурлюк (1994) у своїх теоретичних ескерсисах, епістолярній спадщині намагалися осмислити зв'язок мистецтва з народною творчістю, підкреслюючи її питому «українськість». Так, із того часу стверджуються концепції художнього супрематизму К. Малевича та візантизму М. Бойчука. Вони стали знаковими і для свого часу, і для наступних епох, заклавши формологічне підґрунтя власне української концептуальної традиції. Супрематична концепція Малевича була побудована, як вважають українські мистецтвознавці, на архетипних формах селянського мистецтва, а саме на його первинних елементах: колі, квадраті, хресті, обов'язково розміщених на білому тлі, що нагадував стіну сільської хати чи піч. Реактуалізація супрематизму з'явиться в творчості нонконформіста В. Макаренка в 1970-х та А. Федірка в 2000-х роках. Рецепції «стилю» К. Малевича будуть переосмислені в контексті актуального мистецтва, особливо ж у зв'язку зі столітнім ювілеєм «Чорного квадрату».

Практично синхронно з К. Малевичем створив трансверсію національного «неовізантизму» М. Бойчук, при цьому звернувшись до грецької традиції, під впливом якої знаходилась українська культура впродовж кількох століть. Це був своєрідний «компаративний» підхід до створення мистецтва, що апелював до композиційних схем Ренесансу, площинності народної картини та кольорових прийомів іконопису. Бойчукізм як національно орієнтоване явище українського мистецтва стане особливо близьким художникам-нонконформістам, і насамперед – у світоглядному плані. Послідовники та учні М. Бойчука намагатимуться відродити традиції монументальної школи в повоєнні десятиліття (Ковальська & Присталенко, 2010). У такий спосіб творчого переосмислення природи національного відбувалося становлення нонконформізму, що був генетично пов'язаний із попередніми епохами та їхніми цінностями, і масштаб глибини якого стає очевидним лише сьогодні.

Фундамент для розвитку нонконформізму формується вже з другої половини 1920-х років. Пошуки українських митців цього періоду тривали врізнобіч із сталінською політикою створення уніфікованої соціалістичної, тобто проросійської культури. Саме тому мистецтво цього десятиріччя опиняється «під забороною» й оголошується буржуазно-націоналістичним. Уже з 1926 р. почався етап «утихомирення нового руху за українську культуру в Україні» (Лавріненко, 2012) та репресивних заходів проти української інтелігенції. Тому традиції і художні концепції епохи Розстріляного Відродження були надовго поскрибовані забуттям і поновилися лише по смерті Сталіна. Пізніше вони стали фундаментальними для покоління другої хвилі національно-культурного відродження 1960-х років, рефлексуючи та збагачуючи українське мистецтво досьогодні.

Українська еліта, яка в 1920-х роках прагнула до творення «модерної» нації, змушена була підлаштуватися під канони соцреалізму, котрий відкидав будь-яку індивідуальність націй, особливості часу, анігілював розмаїття творчих поглядів, зневажав вільний мистецький пошук, намагаючись усе багатство проявів людського духу скерувати в річище раз і назавжди «зрозумілого методу». Голодомор, нечувані репресії призначували не лише митців, а й увесь народ до покори та уніфікації, що призвело до одвертої «совєтизації», нівелювання всього національного, до декларативного пролетарсько-сурогатного стибу.

Саме за такого «вторинного простору» радянське мистецтво починає створювати підстави для українського національного мистецтва новітнього часу, втілюючи мистецьку пропагандистську парадигму деяких країн Латинської Америки, Німеччини та інших держав із панівним комуністичним (або соціал-демократичним) режимом.

З часом з'являються нові гібридні художні форми, «безтрадиційному народженню» яких приписували якості нового й оригінального. Їхня «новизна» була вдаваною. Так, скажімо, у 717 р. візантійський імператор Лев Ісавр свідомо розрізнув іконоборців та іконошанувальників, одним надавши кафедрні катедри на теренах Імперії, інших змусивши шукати притулку в скельних монастирях на ромейських окраїнах, зокрема в Криму VIII ст. Під таку опалу потрапив і бойчукізм – самобутнє мистецьке явище, образні мотиви якого жили саме з візантійської фрескової іконографії і традицій візантійського сакрального живопису. Можна стверджувати, що Бойчука і бойчукістів, немов східноєвропейських середньовічних іконоборців, батожили-таврували «українським буржуазним візантизмом», як пізніше, у 1960-х, спадкоємців Бойчука та тих бойчукістів, котрі вижили, як також нонконформістів, бичували батогом «українського буржуазного націоналізму» та «розсакралізовували» у спосіб ідеологічно-революційних, войовничих, у дусі «бога нет» потреб.

Український післяреволюційний простір започатковує позитивну будівельну антитезу інтеграції окремих художників у дистильовані, ідеологічно затишні, системні групи та асоціації (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ та ін.). Естетика комуно-колективізму, на думку офіційних ідеологів, повинна була покладатися на «керівну» роль пролетаріату, націленого на будівництво «розвиненого соціалізму» й у перспективі – комунізму. Приклад Павки Корчагіна, який вихаркував рештки здоров'я, укладаючи шпали, і водночас розмірковував про світову пролетарську революцію, насаджувався у свідомості насамперед радянської молоді.

Натомість українські мистецтвознавці 1930-х – початку 1940-х років, як-от Іван Врона (1926), під сталеві рейки недолугого пролетарського світогляду намагалися покласти й українське мистецтво в його історичній ретроспекції. Так, отримав наукового ляпаса дореволюційний «український бідермейер» – за примітивний побутовий етнографізм, «шароварщину», «хуторянство», національну й етнографічну обмеженість, затятий провінціалізм, вузький «просвітянський» патріотизм, міщанську обмеженість, а також усе, що з цим пов'язано (с. 43). Наративні тенденції з поля фолк-арту асоціювалися з пасивною романтизованою селянською позицією всупереч «базовим цінностям» пролетаріату і розглядалися як прояв неповноцінності. Нові художні угруповання почали устатковувати свій інтер-національний художній внесок як данину «культурно-національним особливостям Радянської України» (с. 25). Схрестивши імпульси національної художньої культури та модерні формотворчі підходи, характерні знаки й символи нового робітничого та селянського побуту, чисельні новосформовані об'єднання заходилися коло творення нового національного мистецтва Української РСР.

Особливо постраждала в цих умовах українська культура та представники творчої інтелігенції, плеяда «розстріляного відродження», більша частина якої була знищена за звинуваченнями в «українському буржуазному націоналізмі». Їхні твори були заборонені до експонування та відправлені до музейних спецсховищ під грифом «таємно», де нівечилися жахливими умовами зберігання. Цей факт дає підставу розглядати пласт «репресованого мистецтва» в річищі нонконформізму і в такий спосіб розширити його хронологічні межі. Цьому сприяли відкриті спецсховища НХМУ – уперше оприлюднені широкому загалу на початку 1990-х років і вдруге – у 2015 р., де утримувалося заборонене мистецтво 1930-х. Їхня гострополітична тематика та модерністична візуальна мова змушують засумніватися в класичній періодизації нонконформізму. Адже її початком вважається період «відлиги» середини 1950-х – початку 1960-х років. Проте експоновані твори змінили ракурси сприйняття цього явища, започаткувавши нове літочислення нонконформізму.

Наслідки foreclosure, себто позбавлення права митців на свободу, простежуються на прикладі творчості українських соцмодерністів, чиє повернення із забуття відбулося лише частково, зокрема у форматі виставкового проекту та виданого в 1998 р. каталогу «Мистецтво України ХХ ст. 1900–2000», а також виставки «Спецфонд» в НХМУ (2015).

З позиції сьогодення дуже складно розмірковувати, що саме змусило радянську владу сумніватися в лояльності творчеству художників І. Липинського, Т. Фраєрмана, В. Сильвестрова, А. Сиротенка, Є. Горбача, М. Савченка-Бельського, М. Янчука, П. Кодьєва, А. Черкаського та ін. Це список імен митців, майже невідомих українцям, до спадку яких ми повертаємося через десятиліття, так само, як до когорта бойчуків, більшість із яких зазнали нищення, монументальну спадщину яких було стерто на порох (Ковальська & Присталенко, 2010). Що ж дивного: історія українського монументального мистецтва без артефактів цього мистецтва. Якщо Генріх Вельфлін закликав до створення «історії мистецтва без імен», то в цьому разі напрошується думка про історію мистецтва без творів. У їхніх полотнах, що збереглися, домінувала регламентована в ті часи робітничо-селянська тематика, а також зображувалися індустріальні об'єкти й шахти. Таке представлення відповідало сталінській політиці індустріалізації 1920–1930-х років.

Картини образотворчого мистецтва того часу про працю робітників і колгоспників просякнуті сакралізацією «теми робочих буднів». Зображення жінок з дітьми, які сидять біля знарядь праці (тракторів, комбайнів), створювалися іконографічно подібними (наприклад, з образом Богоматері з Немовляма). Виразним у таких роботах є звернення до композиційних схем Ренесансу, використання площинності, характерної для творів декоративно-ужиткового мистецтва, кольорових прийомів фрескового іконопису, що також свідчило про живі традиції репресованої школи Бойчука. Особливістю деяких полотен, виконаних у цьому плані, була монументальність зображень, що упереджувало появу т. зв. «сурового стилю» 1950-х років.

Треба відзначити, що в довоєнний період важливими були два геополітичні складники, котрі впливали на формування світоглядних інтенцій українського мистецтва: радянська Україна, яка мала власні

тенденції розвитку мистецтва, і Західна Україна, що розвивалася в доволі патріархальному соціокультурному та ментальному світі як частина Європи, котрі шляхом військової інтервенції 1939 р. були «об'єднані» в єдину «республіку». Західноукраїнська мистецька школа в особі І. Труша, О. Новаківського, О. Кульчицької, Я. Музики, П. Ковжуна, Р. та М. Сельських, художників-закарпатців А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича розвивала національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва, враховуючи європейські стилеві художні напрями – ар-деко, постімпресіонізм, експресіонізм. Покоління цих митців успішно інтегрувало українські культурні здобутки в європейський мистецький контекст.

Велика кількість виставок і спільних ретроспектив з європейськими митцями, життя так званих «салонів» та арт-клубів новітнього мистецтва, що мали давнє європейське коріння, розвиток системи національної мистецької освіти – усе це робило Західну Україну символом творчої свободи та живильним середовищем, концентрованою інтелектуальною обителлю майбутнього нонконформізму. Саме в Західній Україні в ці роки відбулися принципові інфраструктурні зрушення.

З кінця 1920-х років у Західній Україні під егідою творчо налаштованих митців зароджувалися перші мистецькі товариства, що дали поштовх розвитку національно орієнтованого мистецтва і стали осередками нонконформізму після 1939 р. У Закарпатті під керівництвом Адальберта Ерделі починає діяльність «Публічна школа малювання» (1927), що сформувала творчість самобутніх художників А. Коцки, Е. Контратовича, З. Шолтеса, А. Борецького, Ш. Петки. У 1931 р. в регіоні було організоване Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі, що поєднувало експертну діяльність із засадами формування концептуального розвитку мистецтва Закарпаття. Після відкриття державного Художньо-промислового училища в Ужгороді (1945) в закарпатському регіоні почалися масові репресії проти діячів культури та мистецтва, священнослужителів греко-католицької церкви, які активно опікувалися мистецьким життям краю. Задумане як вищий навчальний заклад із академічним ухилом, Ужгородське училище поступово було знівельоване до промислово-ремісничого рівня. Незважаючи на спроби «радянзації» та уніфікації досягнень Закарпатської школи, саме з кінця 1930-х років продовжується становлення самобутніх особливостей і традицій, що надавали неповторний національний колорит пейзажному, портретному та жанровому живопису регіону (Ворон).

Ідентичність «закарпатського нонконформізму» 1930–1940-х років полягала в синкретичному поєднанні реалістичних принципів творчості та специфічного «світлоколірного еталону» – унікального поєднання складного за колірною градацією синього та фіолетового (кобальт і ультрамарин), що було обумовлено також ландшафтом та колористикою цього краю. Невід'ємною рисою була й поетизація естетики української хати та колиби, гуцульських строїв з неодмінними атрибутами – кептариками, герданами, намітками тощо. У цьому мистецтві, традиційному за своєю суттю, водночас були помітні тенденції французького постімпресіонізму і фовізму; його вирізняла транснаціональна системність, авторська цілісність, субстанціональна національна образність у творах А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича, Г. Глюка.

Галичина також зберегла етнокультурну самобутність, але, на противагу превалюючим тенденціям реалізму Закарпаття, тут набули розвитку модерністичні тенденції живопису з їх схильністю до нефігуративізму. Активно розвивалися творчі неформальні спілки й ставало популярним навчання у так званих «домашніх академіях». Приватні школи-студії у Львові, що існували з другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (Ганкевич, б.р.), були тісно пов'язані з європейськими мистецькими і культурними традиціями з художнім життям Східної та Західної Європи.

У 1923–1935-х роках світогляд мистецької еліти Львова формується під впливом художньої школи-студії педагога О. Новаківського. Серед його учнів – відомі для становлення у майбутньому нонконформістської естетики особистості С. Гординський та Р. Сельський. Під впливом останнього протягом 1930-х років розвивалися нові форми художніх об'єднань («Artes», 1929–1935) – своєрідні диспутіві клуби, занурені в дослідження радикальних стосовно мистецтва «сталінського салону» тенденцій європейського модернізму – конструктивізму, сюрреалізму, абстракціонізму, дадаїзму. Р. Сельський був педагогом, який стимулював формальні пошуки та відкрив шлях до абстракціоністських експериментів (приміром, у творчості К. Звіринського). Ця вільна система мислення, антидогматичність у підходах до вивчення мистецтва збирала навколо нього велику кількість учнів, тих, кого ми зараховуємо до класичних шістдесятників – К. Звіринського, Д. Довбушинського, Р. Турина, а також молодших – О. Мінька, М. Андрущенко, Б. Сороку, В. Патику, А. Бокотея та ін. (Ганкевич, б.р.).

Одним із найактивніших творчих періодів стає доба 1931–1939-х років. Саме на цей час припадає діяльність Асоціації незалежних українських художників (АНУХ) у Львові, котрі орієнтувалися на

національну самобутність у спосіб взаємоінтеграції українського та європейського контекстів. Учасниками виставок АНУХ, окрім західноукраїнських художників, були знакові модерністи – П. Пікассо, Ф. Леже, А. Дерен, Р. Дюфі, Д. Северин, М. Шагал (Ганкевич, б.р.). У період із 1931–1933-й рік – Голодомору та посилення сталінських репресій на території УРСР – Виставка сучасної української графіки реалізувала туровий формат по містах Європи: Берлін, Прага, Рим.

Цілком недоторканий сталінською «радянщиною» західноукраїнський регіон, що був активно включений в європейський художній контекст до 1939 р., активно розвивав формотворчі новації європейського модернізму в поєднанні з естетикою народного мистецтва. Так, Р. Сельський синтезував європейський модернізм, з його рефлексіями фовізму й експресіонізму, а також стильову доміную живописної автентики килимового орнаменту й іконографії галицької народної ікони. Саме ці художні принципи дали підстави для розвитку українського нонконформізму Західної України в 1960-х роках. Ближче до 1940-х у творчості Р. Сельського з'являється вимушений реалізм та лаконізм кольорової палітри; художник свідомо припиняє виставкову діяльність на кілька десятиліть. Соцреалізму, який почав поступово розкладати систему цінностей львівської школи живопису, завадила «відлига» та укорінена європейська традиція.

### Висновки

Нонконформісти міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, що спрацьовував на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей. Львівські художники були зорієнтовані на образно-сюжетну проблематику європейського модернізму з виразним регіоналізмом, локальністю пошуків, пов'язаних із національним і переважно міським контекстом культури. Розробивши основні наративи української ідентичності, митці Закарпаття постали своєрідними ілюстраторами життя й побуту краю. Традиція органічно продовжувалася, змінювалися лише інтерпретація й тезаурус художньої мови: від реалістичних інтерпретацій сільської автентики до постімпресіонізму та фовізму. Загальним базисом для зазначених векторів були: формологічні концепти західноєвропейських стилів та напрямів (від бароко до модерну), течії європейського модернізму (постімпресіонізм, фовізм, експресіонізм), традиція синтезу мистецтв православної культури візантизму, проторенесансу та українського примітиву (школа Бойчука).

Важливою проблемою в перебігу зазначеного є обґрунтування закономірностей формування національної ідентичності митця в просторі української культури ХХ ст. Природа нонконформізму у візуальному мистецтві України передбачає такий прояв національного, що свідчить, з одного боку, про ствердження загальнолюдських цінностей в українській культурі, котра не була виокремлена з європейського мистецького й культурного руху, а з іншого – про намагання трансформувати національні традиції, що закарбували духовний спадок нації впродовж століть, саме в загальноєвропейський культурний контекст, зробивши їх невід'ємним елементом національного самопізнання в системі мистецького космосу та пізнання іншого в системі власної культурної парадигми.

*Закінчення в наступному випуску.*

### Список використаних джерел

- Бойчук, М. (2005). Візантинізм. В Д. Горбачов, О. Папета, & С. Папета (Уклад.), *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* (с. 97-98). Київ: Тріумф.
- Бурлюк, Д. (1994). Зі спогадів футуриста. *Хроніка-2000*, 3-4, 232-237.
- Ворон, Б. (2017). Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з «маленького краю». Взято з [http://art-almanac.in.ua/art/articles/zakarpa\\_tska\\_shkola\\_zhyvopysu.html](http://art-almanac.in.ua/art/articles/zakarpa_tska_shkola_zhyvopysu.html).
- Врона, И. (1926). Художественная жизнь Советской Украины. Художественная школа. *Советское искусство*, 10, 43-51.
- Ганкевич, Р. (б.р.). Львівська школа мистецтв. Взято з <http://www.onufriv.com/uk/More/CriticismLvivSchool>.
- Гольдзамт, Э. (1973). *Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры*. Москва: Стройиздат.
- Горбачов, Д.О. (1996). *Український авангард 1910–1930 років*: Альбом. Київ: Мистецтво.
- Ковальська, Л., & Присталенко, Н. (2010). *Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва*: Альбом. Київ: НХМУ.
- Лавріненко, Ю. (2012). *Розстріляне відродження*: Антологія 1917–1933. Київ: Просвіта.

- Легенький, Ю.Г. (2004). *Український модерн*. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського.
- Найден, О., & Горбачов, Д. (1993). Малевич Мужицький. *Хроніка-2000*, 3-4, 210-231.
- Смирна, Л.В. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві* [Монографія]. Київ: Фенікс.
- Чепелик, В.В. (2000). *Український архітектурний модерн*. Київ: КНУБА.
- Calabrese, O. (1987). *L'eta neobarocca*. Rome-Bari: Laterza Calvino.

### References

- Boichuk, M. (2005). Vizantinizm [Byzantineism]. In D. Horbachov, O. Papeta, & S. Papeta (Comps.), *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty [Ukrainian avant-gardists as theorists and publicists]* (pp. 97-98). Kyiv: Triumf [in Ukrainian].
- Burliuk, D. (1994). Zi spohadiv futurysta [From the memories of the futurist]. *Khronika-2000*, 3-4, 232-237 [in Ukrainian].
- Calabrese, O. (1987). *L'eta neobarocca [The Neo-baroque age]*. Rome-Bari: Laterza Calvino [in Italian].
- Chepelyk, V.V. (2000). *Ukrainskyi arkhitekturnyi modern [Ukrainian architectural modernism]*. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].
- Goldzamt, E. (1973). *Uiliam Morris i sotcialnye istoki sovremennoi arkhitektury [William Morris and the social origins of modern architecture.]*. Moscow: Stroizdat [in Russian].
- Hankevych, R. (n.d.). Lvivska shkola mystetstv [Lviv School of Arts]. Retrieved from <http://www.onufriv.com/uk/More/CriticismLvivSchool> [in Ukrainian].
- Horbachov, D.O. (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930 rokiv: Albom [Ukrainian avant-garde 1910–1930: Album]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kovalska, L., & Prystalenko, N. (2010). *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola monumentalnoho mystetstva: Albom [Mykhailo Boichuk and his School of Monumental Art: Album]*. Kyiv: NKhMU [in Ukrainian].
- Lavrinenko, Yu. (2012). *Rozstriliane vidrozhennia: Antolohiia 1917–1933 [Executed Renaissance: Anthology 1917–1933]*. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].
- Legenkii, Iu.G. (2004). *Ukrainskii modern [Ukrainian modernism]*. Kyiv: NMAU im. P.I.Chaikovskogo [in Russian].
- Naiden, O., & Horbachov, D. (1993). Malevych Muzhytskyi [Malevych Muzhytskyi]. *Khronika-2000*, 3-4, 210-231 [in Ukrainian].
- Smyrna, L.V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]* [Monograph]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Voron, B. (2017). Zakarpatska shkola zhyvopysu: velyke mystetstvo z "malenkoho kraiu" [School of painting of Zakarpattia region: great art from the "small land"]. Retrieved from [http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska\\_shkola\\_zhyvopysu.html](http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska_shkola_zhyvopysu.html) [in Ukrainian].
- Vrona, I. (1926). Khudozhestvennaia zhizn Sovetskoi Ukrainy. Khudozhestvennaia shkola [Artistic life of Soviet Ukraine. Art school]. *Sovetskoe iskusstvo*, 10, 43-51 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 06.11.2019

### ИНДИВИДУАЛИСТИЧЕСКАЯ ОПТИКА ПРОТОНОНКОНФОРМИЗМА И ЕЕ ФОРМОЛОГИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ 1930–1960-х ГОДОВ

Смирная Леся Вячеславовна  
Доктор искусствоведения,  
старший научный сотрудник,  
Национальная академия искусств Украины,  
Київ, Україна

Актуализация внимания на нонконформистской части формирования артефактов украинского искусства периода 30-60-х годов XX века является не только поучительной для осознания модели становления профессиональной позиции художников на протяжении почти тридцати лет, но и полезной для формирования общей картины движения художественных форм в едва ли не самой сложной эпохе утверждения советского строя и как бы «несгибаемого» способа мышления. Цель исследования. На основе анализа художественных фактов и явлений визуальной продукции украинских художников середины XX века (1930–1960) воспроизвести комплексную картину становления украинского художественного нонконформизма в ходе взаимовлияний между индивидуальным



и коллективным, между разрешенным и неразрешенным, между стремлением искренности и необходимостью почувствовать себя социально реализованной личностью. В статье наряду с общенаучными методами – анализа, синтеза, индукции, дедукции, обобщения – использованы кросскультурный и системный анализ, что дает возможность охарактеризовать творчество художников-нонконформистов в украинской культуре как метакультурную и метахудожественную целостность. Используются также традиционные искусствоведческие методы: историко-культурный, реконструктивно-модельный, историко-атрибутивный, хронологическая дескрипция, которые способствуют раскрытию эволюции и образной трансформации нонконформизма в различных культурно-исторических контекстах. Научная новизна исследования заключается в авторской интерпретации феномена украинского художественного нонконформизма XX века, в частности историко-культурной реконструкции его протононконформистского этапа. Выводы. Выяснено, что эстетически нонконформизм связан с теми формологическими поисками и художественными течениями в украинском искусстве, становление которых совпало с периодами возрождения национальной культуры. Раскрыты регеональные особенности основных локаций украинского художественного протононконформизма. Выявлено, что нонконформисты городских геолокаций Украины реализовывали разные версии общего вектора движения, что сработывало на сохранение национальной культуры и открытость к европейским ценностям.

*Ключевые слова:* художественный нонконформизм; протононконформизм; суровый стиль; репрессированное искусство

**INDIVIDUALISTIC OPTICS  
OF PROTONONCONFORMISM  
AND ITS FORMOLOGICAL  
TRANSFORMATIONS  
OF THE 1930s-1960s**

Lesia Smyrna

*Doctor of Art History, Senior Researcher,  
National Academy of Arts of Ukraine,  
Kyiv, Ukraine*

Special attention to the nonconformist component of the formation of artifacts of Ukrainian art in the period from the 1930s to the 1960s is not only instructive for the perception of professional position of artists throughout almost thirty years, but also useful for the formation of a general picture of the movement of art forms in the most difficult period of the Soviet system establishing and as if “inviolable” way of thinking. The purpose of the article is to reconstruct a comprehensive picture of the formation of Ukrainian non-conformist art in the course of the interaction between the individual and the collective, between forbidden and allowed, between the desire for sincerity and the need to feel oneself socially realized on the basis of analysis of the artistic facts and phenomena of visual production of Ukrainian artists of the mid-twentieth century (1930–1960). Along with general scientific methods – analysis, synthesis, induction, deduction, generalization – cross-cultural and systematic analyses are used making it possible to characterize the work of nonconformist artists in Ukrainian culture as metacultural and meta-artistic integrity. The author also uses traditional art methods: historical and cultural, reconstructive and model, historical and attributive, chronological description, which contribute to the revelation of evolution and figurative transformation of non-conformism in various cultural and historical contexts. The scientific novelty of the research is the author’s interpretation of the phenomenon of Ukrainian art nonconformism of the 20<sup>th</sup> century, in particular, the historical and cultural reconstruction of its proutononconformism phase. Conclusions. It has been demonstrated that aesthetically non-conformism is associated with formological searches and artistic trends in Ukrainian art, the formation of which coincided with the periods of the regeneration of national culture. The regional features of the main locations of Ukrainian artistic proutononconformism are identified. It was determined that the nonconformists of urban geolocations of Ukraine realized different versions of the general movement vector, which contributed to the national culture survival and open attitude to the European values.

*Keywords:* artistic nonconformism; proutononconformism; strict style; repressed art