

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207633

УДК 75.036:316.647.6(477)"193/196"

**ІНДИВІДУАЛІСТИЧНА ОПТИКА  
ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМУ  
ТА ЇЇ ФОРМОЛОГІЧНІ  
ТРАНСФОРМАЦІЇ 1930–1960-х РОКІВ**  
(Закінчення. Початок див. у випуску 41 (2019))

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. (від 1930-х до 1960-х рр.) відтворити мистецькі тенденції та розкрити регіональні особливості мистецьких осередків Центральної, Слобідської та Південної України (переважно Харків та Одеса), які окреслювали ситуативне поле можливих орієнтацій національного нонконформізму через загальнолюдське, а за тематикою й принципами відходу від дійсності карбували певний набір візуально-стилістичних формологічних орієнтацій. Методологія. У статті поряд із загальнонауковими методами (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення) використано кроскультурний і системний аналіз, що дає змогу охарактеризувати творчість митців-нонконформістів в українській культурі як метакультурну та метахудожню цілісність. Використовуються також традиційні мистецтвознавчі методи: історико-культурний, реконструктивно-модельний, історико-атрибутивний, хронологічна дескрипція, що сприяють розкриттю еволюції й образної трансформації нонконформізму в різних культурно-історичних контекстах. Наукова новизна. На основі розкриття специфіки еволюції, візуально-стилістичних та образних трансформацій українського мистецького протононконформізму і виявлення регіональних особливостей формування осередків протононконформізму Центральної, Слобідської, Південної України запропоновано модель функціонування явища протононконформізму в контексті українського візуального мистецтва та української культури першої половини ХХ ст. Висновки. Виявлено, що нонконформізм пов'язаний з тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, активне становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Розкрито регіональні особливості основних локацій українського мистецького протононконформізму Центральної, Слобідської та Південної України; визначено, що нонконформісти зазначених міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, який спрацьовував на збереження етнічної культури та відкритість до європейських цінностей.

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

### Вступ

Актуальність дослідження нонконформізму у візуальному мистецтві України ХХ ст. насамперед полягає в необхідності з'ясування ролі митців у формуванні не лише тактичних завдань осмислення «конформного» соцреалістичного мистецтва, а й стратегічних завдань репрезентації українського мистецтва як неодмінного елемента світового мистецького руху. Виявлення нонконформних явищ у мистецтві України – завдання утворення цілісного погляду на той «візуальний конвой», що, з одного боку, «супроводжував» твори митців соцреалістичного табору, вдаючись до принципово протилежного ідеологічного акценту, а з іншого – формував самостійний візуальний простір, інформативні властивості якого становлять разом із соцреалізмом комплексну модель існування мистецтва за тоталітарних епох.

Наукова новизна статті полягає в тому, що на основі розкриття специфіки еволюції, візуально-стилістичних та образних трансформацій українського мистецького протононконформізму і виявлення регіональних особливостей формування осередків протононконформізму Центральної, Слобідської, Південної України запропоновано модель функціонування явища протононконформізму в контексті українського візуального мистецтва та української культури першої половини ХХ ст.

### Мета статті

Мета статті – виявити провідні тенденції мистецького протононконформізму Центральної, Слобідської та Південної України у першій половині ХХ ст., з'ясувати їхню роль у створенні творів візуального мистецтва на підставі зречення офіційних компонентів ідеології соціалістичного реалізму.

### Виклад матеріалу дослідження

Центральна Україна у 1930–1940-х рр. вирізнялася особливою традицією, що зберегла мистецькі цінності 1920-х. Йшлося про послідовників монументальної школи Бойчука, котрі в 1960-х рр. викликали особливий інтерес у колах художньої інтелігенції. Одним із них – художник О. Саєнко (1899–1985), візитівкою якого було використання самобутньої народної техніки декорування соломкою. Саме в них чітко проявилися естетичні цінності школи Бойчука та східної мініатюри, поєднані з українською народною картинкою, а також площинність, кольорові прийоми іконопису, поліхромність, характерні для декоративно-прикладного мистецтва. Як і бойчукісти, він звертався до композиційних схем Ренесансу та візантійського іконописного канону, орнаментики української вибілки та кераміки, насамперед за мотивом «Дерева життя». Класичний мотив «Arbor mundi» стає символічним у творчості Саєнка, оскільки йшлося про усвідомлення фантомного болю від образу зрубаної крони, а рештки цього «дерева життя» із живими коренями символічно зберігали потенціал і волю до відродження, нагадували про неминучість нового natalicium'у, про невідворотність перетворення на вишневий сад, або ж на «Сад божественних пісень» Сковороди. Можливо, саме таке звернення до сакральних образів первоцвіту зумовлює приховані втечі від тогочасної реальності. Від братів Кричевських художник успадкував потяг до орнаментациї простору картини, пластики й автентичності образів («Козак Мамай», «Козак на коні», «Зустріч козака», 1920-і рр.). Коли в 1960-х рр. українські художники-монументалісти почали займатися дизайн-розробками інтер'єру ресторанів і готелів в «українському стилі», повертаючись до традиційних технік, саме досвід Саєнка став їм у нагоді.

Визначальною у формуванні нонконформістської свідомості шістдесятників була роль Г. Синиці (1908–1996) – учня послідовників школи Бойчука М. Рокицького та І. Падалки, людини «бойчукістів другого призову». Творча діяльність митця розпочалася в 1920-х рр. Як самобутній інтуїтивний інтерпретатор другої хвилі бойчукізму, майстер реалізувався не стільки творчо, скільки як педагог-дисидент й організатор монументальної справи в Україні.

Г. Синиця ретельно вивчав специфіку народної творчості і прийшов до розуміння автентичного мистецтва як першоджерела гармонії й образності кольору, що різнило його теоретичну концепцію від бойчукістської. Художник був захоплений ідеєю відродження української монументальної школи, бачив її в синтезі досвіду бойчукізму та колоризму народного мистецтва. Йому вдалося об'єднати навколо себе групу однодумців-монументалістів, які реалізували творчі проекти, базуючись на традиції українського народного мистецтва та космогонізм дохристиянського часу. Упродовж 1930–1940-х рр. художник працював над створенням власних теоретичних зображальних засад, де головною домінантою був колір як філософська категорія. Як творча особистість він зреалізувався в 1960х рр. У Клубі творчої молоді «Сучасник» Синиця читав лекції з історії монументальних стилів, пояснюючи молодим художникам першооснови ремесла: знання історії художньої форми й її еволюції (майже за А. фон Гільдебрандтом). Г. Синиця уважно аналізував генетику виникнення стилів, їхній розвиток, характерні ознаки і художню вартість, звертаючи особливу увагу на колористику і площинність зображення. Художникові вдалося згуртувати групу однодумців-монументалістів, що реалізувала творчі проекти, ґрунтуючись на традиціях українського народного мистецтва та космогонізм язичницьких часів. Зокрема, під керівництвом Г. Синиця в Києві, Донецьку й Олександрії були виконані мозаїчні композиції колективом художників-однодумців (разом з А. Горською, Г. Зубченко, В. Зарецьким, Г. Марченком, Г. Пришедьком, М. Шкарапутою, Л. Тоцьким, О. Якименком). Багато шістдесятників погоджуються з думкою, що Г. Синиця дав могутній енергетичний поштовх до розуміння етнокультури та її подальшої ролі в українському мистецтві. Він був вірний тезі Бойчука, що неможливо міркувати про сучасність, не озираючись назад, на минуле, не усвідомлюючи національних коренів, адже саме такий симбіоз є енергетичною основою неповторної сили пластики і форми.

Створення нового напрямку в монументальному мистецтві – «української колористичної школи», що його приписують Г. Синиці, на сьогодні є доволі дискусійною. Адже більшість об'єктів, що оформлювалися на початку 1960-х рр., були переформатовані під нові гіпсокартонні стандарти, і саме тому

досягнення школи існують у певному «віртуальному» форматі, власне, як і досягнення монументальної школи Бойчука.

Одним із предтеч нонконформізму є мистецтвознавець і педагог М. Писанко (1910–1996), який був вихованцем Одеського художнього інституту. Він брав участь у Другій світовій війні, зазнав важких поранень, після війни викладав у художніх училищах Душанбе та Сімферополя. Теоретичні концепції М. Писанка, над розробкою яких художник працював уже в повоєнний час, засновані на уважному ставленні до народного мистецтва, його впливу на семантику та побудову твору, однак досі маловідомі. Значна частина теоретичних праць М. Писанка втрачена, а про його науковий потенціал свідчить лише видана в Києві книга «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві» (1995), що зазнала в 1960-х рр. цензурних тортур. Учнями художника були шістдесятники В. Зарецький, А. Горська, В. Гурін, М. Шкарапута, В. Кушнір та ін.

М. Писанко був змушений звільнитися із Сімферопольського художнього училища з характерної для тих часів причини — за критику соцреалізму і прослуховування музики Баха зі студентами при свічках, що вважалося неприпустимим. У 1961 р. про його розробки в галузі теорії мистецтва довідалися в КДХІ і запросили прочитати цикл лекцій на тему гармонії кольору в живопису. За домовленістю між професурою Інституту вони відбулися за зачиненими дверима, проте студенти виявили цікавість до неординарного лектора. У такий спосіб Писанко входить у середовище шістдесятників, а деякі студенти виявляють бажання бути його особистими учнями (Шкарапута, 2015).

Увага до цього художника і мистецтвознавця в 1960-х рр. була доволі серйозною, про що свідчать прочитані ним лекції в КДХІ, АН УРСР, у Спілці художників УРСР, Клубі творчої молоді «Сучасник», у містах Прибалтики. Значна частина теоретичних праць Писанка втрачена. З єдиної, виданої зусиллями М. Шкарапути, книги митця були вилучені такі розділи, як «художня абстракція», «плінер і колір», «статика і динаміка», «індивідуальне і загальне», що мали б стати ключем до пошуків багатьох художників-нонконформістів.

Значним досягненням М. Писанка було те, що він розглядав простір картини не як повітряну перспективу чи декоративну двовимірність, а насамперед як емоційне силове поле і як середовище для прояву енергії, що створюють нові форми простору (Писанко, 1995, с. 8). У цьому сенсі можна стверджувати, що теоретичний підхід Писанка був суголосний роздумам свящ. Павла Флоренського у трактаті «Іконостас» (1919–1922) та його загальновідомих лекціях «Аналіз просторовості та часу в художньо-зображальних творах», що відбулися у ВХУТЕМАС в середині 1920-х рр. Ми не беремося простежувати мисленеву кореляцію між роздумами над природою і сутністю мистецтва Флоренського і Писанка (тим більше, що праці Флоренського не могли бути відомі Писанку раніше початку 1980-х: «Іконостас» був уперше оприлюднений у важкодоступному на той час часопису «Богословские труды» 1979-го року, лекції у ВХУТЕМАС – лише 1993-го), разом з тим слід наголосити на певній паралельності цих роздумів, і з огляду на їхню «автохтонність» вважати, що ставлення до будь-якого зображення з погляду його енергетичного потенціалу (для Флоренського ікона це не твір мистецтва взагалі, а енергетичний центр, створений за допомогою мистецтва) має бути центральною категорією в педагогічній системі виховання митця. Флоренський підкреслював, що «ікона, будучи явищем, енергією, світлом певної духовної сутності, а точніше сказати, благодаттю Божою, є щось більше, ніж хоче її вважати думка, що видає собі атестат «тверезості», або ж, якщо цього доторкання до духовної сутності не відбулося, – вона не є взагалі чимось пізнавальним значенням» (Флоренский, 1996, с. 447).

Не лише М. Писанко, але й шістдесятники М. Стороженко, Г. Гавриленко, В. Ламах вдавалися до теоретичного і практичного художнього осмислення й обґрунтування власного ставлення до явища мистецтва як такого. Зокрема, М. Стороженко через техніку свічіння нижніх шарів фарби шукав божественне світло художнього висловлювання, або ж Г. Гавриленко за допомогою авторської техніки штриха намагався передавати інфернальну подобу та випромінювання світла (в ілюстраціях до «Божественної комедії»), – у той чи інший спосіб художники прагнули переосмислити матеріальність видимого світу за допомогою авторських технік, немов роблячи щось на зразок «перекладу» з однієї формальної мови на іншу, з матеріального на метафізичне.

Узагальнюючи розробки М. Писанка, можемо відзначити його основні теоретичні концепти. По-перше, площина картини сама має ознаки композиційності; по-друге, площина картини є не тільки геометричною формою, але й енергетично-просторовою (емоційною палітрою форм простору) конструкцією; по-третє, як енергетично-просторова конструкція, вона має значеннєві відмінності верха і низу, лівої і правої сторін; по-четверте, як геометричне тіло вона має статичну дзеркальну поверхню, але як середовище – вона жива, якщо знати зони дії сил і емоційно-значеннєві зони (Шкарапута, 2008, с. 52–53).

Значну зацікавленість викликає регіон Слобідської України (особливо Харків і Харківщина), багатий на культурну спадщину та потужну підтримку меценатів, починаючи ще з XVIII ст. (Єрмакова, 2012, с. 35). Тут, на фундаменті розробок мистецтвознавців М. Макаренка, Ф. Шміта, Є. Редіна і С. Таранушенка, близького товариша бойчукістів, засновника європейського конструктивізму В. Єрмилова, лідера українського модернізму Б. Косарева, а також засновника Харківської художньої школи, новатора в живопису С. Прохорова, упродовж багатьох років розвивалися тенденції, що насажувалися впливом народного мистецтва, – авангард, конструктивізм і «національний романтизм». Новаторство харківської школи безперечне, адже Харків до 1934 р. був столицею України, де зосереджувалися всі інноваційні течії – модерн, авангард, футуризм, кубофутуризм, конструктивізм. Тут започаткувався славетний театр Леся Курбаса «Березіль» (Єрмакова, 2012). У першій третині XX ст. у Харкові відбувалася концентрація творчої сили й енергії, поповнювалися натхненнями брати Бурлюки, В. Маяковський, В. Хлебніков (Єрмакова, 2012, с. 36), розвивався талант національно орієнтованих майстрів М. Бурачека, І. Севери, С. Прохорова. У творах харківських художників зазначені течії тісно переплелися з вітальним духом української автентики – народної ікони, орнаментами вишивки та ритуального ткацтва, а також творами українських художників-примітивістів.

Одним із самобутніх і національно орієнтованих художників Харкова був учень Рєпіна С. Прохоров (1873–1948). Робота митця «Жниці» (1922), на якій зображені постаті мовби зійшли з полотен доби Ренесансу або Бориса Кустодієва, була створена в період політики українізації 1920-х рр., на хвилі миттєвого, офіційно дозволеного «піднесення української нації». Це була своєрідна «ренесансна оптика» ідеалу України, котрий співпав з черговим етапом національного відродження і маркувався ідеальним концептом українського у перебігу з мотивами боттічелієвської «Весни», лицарями Георгія Нарбута та бароковими жанровими мідьоритами першодруків Лаврської інтролігаторні. У ній відбилася концептуалізація бароко – не в європейському його варіанті, а в українському. Перед створенням цієї картини Прохоров випробовував міць власного пензля у пічкіатого академічних портретів дівчат в українських народних строях на тлі барвистої орнаментики доби сецесії. Навколо Прохорова збиралося багато творчої молоді. У 1944 р., під час Другої світової війни, митцю вдалося відкрити Художню школу імені Рєпіна та об'єднати творчі кола інтелігенції Харкова: авторитет Прохорова був беззаперечним для багатьох наступних поколінь харківських художників.

Тема сакралізації української образності пронизує і творчість засновника європейського конструктивізму, трансформатора традиції В. Єрмилова (1894–1968). Митець брав участь у Першій світовій як учасник бойових дій у Персії, за що отримав Георгія 4-го ступеня. У 1930-х рр. В. Єрмилов викладав у Харківському художньому інституті, він повернувся до викладацької роботи лише в 1960-х: митцю «вбачили» його формалізм, у якому він був звинувачений разом з колегами – А. Петрицьким та О. Страховим. Національні риси мистецтва В. Єрмилова сформувалися під впливом іконографії, народного мистецтва та досягнень європейського модернізму. Так, приміром, у зображенні дівчини у віночку з проекту ескізу реклами цигарок «Українка» (1920-і) автор апелює до іконографічного образу Богоматері. Цигарки і Богоматір – звісно, не дуже вдала комбінація образів, але це було граничною ідейною формою того несумісного, що творило нову міфологію українського соціуму на тлі неукраїнського ментального ландшафту.

Базуючись на народному мистецтві, конструктивізм надав традиційній українській орнаментичній «технічному статусу», уподібнивши її до гайкового ключа або виробничого станка (Павлова, 2012, с. 83). Можна стверджувати, що українськими художниками-конструктивістами була знайдена точна формула «виробничого» мистецтва – національного за суттю та функціонального, інноваційного за формою. Це відповідало завданням творення нової матеріальної реальності в душі часу та постановня модерної української нації. Але вже з початком 1930-х рр. усі авангардні експерименти були заборонені на догоду єдиній соцреалістичній концепції.

У 1930-му і 1932-му роках бойчукісти О. Мизін, І. Падалка, О. Довгаль та В. Седляр, які працювали тоді в Харкові, брали участь – саме як українські митці – у XVII та XVIII Венеційських бієнале. Критика напише, що українська секція – єдино національна у всьому радянському павільйоні (Сидор-Гібелінда, 2008, с. 152). Це художнє начало репрезентації українського «радянського» мистецтва за межами СРСР немов спрацювало на становлення харківської форми нонконформізму. Все почалося з ліквідації представників оригінальної харківської мистецтвознавчої школи.

У 1933 р., після самогубства народного комісара освіти УРСР М. Скрипника, який намагався стримувати «радянізацію» України, за сфабрикованою справою в діяльності контрреволюційної організації «Російсько-українського націоналістичного блоку» було репресовано таких видатних учених, як

О. Берладіна, Д. Гордєєва, Вс. Зуммер, П. Жолтовського, О. Нікольського, С. Таранушенка, Ф. Шміта та ін. Але ще у 1920-х рр. наукові праці харківських мистецтвознавців зазнали обструкції за відсутність актуальної революційної теми і марксистського підходу до розв'язання наукових проблем.

У 1920-х рр. творча інтелігенція не лише Слобожанщини усвідомлювала потребу в поєднанні інноваційного й традиційного, функціоналізму й естетизму, промислового виробництва й дизайну у творчості, шукала відповідність між модерністю і національною ідентичністю. Із середини 1920-х рр. у Харкові почали активно розвиватися національні інтенції школи графіки, виплекані послідовниками М. Бойчука. На його запрошення сюди з Києва приїздить випускник Української академії мистецтв Іван Падалка, якого митець вважав «знавцем українського стилю». Починаючи саме з цього часу, можна вести мову про спільні інтенції між київським і харківським граверними осередками. Критика відзначала спільний лаконізм і монументальність у побудові художньої форми, органічну єдність європейських і водночас народно-національних рис (Скрипник & Кара-Васильєва, 2007, с. 100–101). Цей напрям перейде через складні випробування ідеологічного мистецтва й вийде на поверхню культурно-мистецького життя Харкова вже у 1960-х рр., яскраво виявившись у творчості В. Ігуменцева та В. Гонтарова.

Традиції 1920-х рр. вдалося зберегти й продовжити небагатьом. Ідеологічних репресій вдалося уникнути доволі опальним художникам Григорію Бондаренку (1892–1969), Борису Косарєву (1897–1994) та Василю Єрмилову (1894–1968), які були легендами харківського мистецького середовища, уособлювали культуру, до якої тягнулися молоді митці. Саме вони й долучилися до реформування Харківського художнього інституту. Б. Косарєву, який мав статус лауреата Сталінської премії, у спосіб боротьби з системою та особистостями, які цю систему плекали, вдалося відокремити відділення сценографії від кафедри живопису (Шток, 2009, с. 27), двері якої відкривалися лише під час офіційних переглядів студентських творів. В інститут також був запрошений після довгої перерви один з його засновників В. Єрмилов, якого вважали чи не єдиним на той час справжнім дизайнером, котрий у 1963–1967-х рр. встиг написати навчальні програми курсів конструювання та формоутворення, розробив принципи роботи з кольором (Шток, 2009, с. 29).

Викладач історії і технології літографії Г. Бондаренко, чії лекції перетворювалися на справжні майстер-класи, належав до митців-інтелектуалів. Ерудованість художника приголомшувала; у невеликій хатній бібліотеці він тримав заборонені, «формалістичні» видання, як, скажімо, «Профілі» А. Ефроса, довоєнні монографії про Петрова-Водкіна та Кончаловського, каталог виставки Філонова, що не відбулася, табуйовані на той час дореволюційні фоліанти. Більшість своїх зусиль він присвячував не творчості, а студентам і бюрократичним справам – зборам, засіданням тощо (Шток, 2009, с. 24–25). Єдиною можливою формою реалізації, не скутою догмами й приписами, стало малювання вітальних листівок, де чітко виявлялися паралелі зі святковістю народного лубка та конструктивізмом («Парубок та дві дівки», 1910; вітальні листівки 1920-х). На схилі літ Г. Бондаренко повернувся до імпресіонізму, з якого починав ще в роки навчання у К. Костанді в Одесі. Один з таких етюдів «Троянда з головою свині» (1946) – зразок і акварельної майстерності й авторської іронії. Можна назвати і низку олійних пейзажів, у яких вчувається замилювання й любов до української землі («Ранок», 1958). «Радянська Батьківщина була вбогою. Але коли траплялося забути про існування режиму, можна було побачити іншу Україну: зачарування і печаль полів, меланхолію осінніх сутінок, тихий рух вод степових річок, пасма туманів, сором'язливих дітей на сільських вулицях, святкову піну квітучих вишень...», – писав В. Куликов (Шток, 2009, с. 21).

Якщо розглядати локації нонконформізму на карті України, то доволі відособленим регіоном виглядає Одеса. Культурна геополітика Одеси розвивала кращі європейські традиції ще з початку ХХ ст. Традиції «салонів» скульптора та арт-промоутора європейського й українського модернізму В. Іздебського, орієнтовані на «буржуазні» смаки Парижу митці, такі як А. Нюренберг, І. Малік, Т. Фраєрман та ін., нарешті, безумовна привабливість самого міста робило південну «столицю» України інтелектуальним центром майбутнього нонконформізму. Ці обдаровані й тонкі стилісти, прибічники вишуканого живопису сприяли зміцненню пластичної мови доби ар-нуво. Південноукраїнська школа ввібрала в себе багато стилістичних і художніх течій, які співіснували практично синхронно. На розвиток мистецтва регіону вплинули художні традиції ХІХ ст., зокрема, імпресіонізм, як-от у ліричних пейзажах К. Костанді. У той же час тут розповсюджуються тенденції ар-деко та «м'якого» авангарду, першість у якому належала М. Жуку. Не менш важливим для Одеси був розвиток пошуків у річищі «українського стилю», лідерство в якому отримав самобутній художник, дизайнер інтер'єру та меблів А. Ждаха. Значимим у формуванні традицій нонконформізму був «дух Одеси», ландшафт і морське

узбережжя, виразна атмосфера історичної давнини, що додавало топографії міста відчуття особливого культурно-текстурного простору.

У 1930–1940-х рр. мистецьке розмаїття південного регіону України змушене було адаптуватися під стандарти соцреалізму. Всі попередні досягнення, традиції авангарду та свободолюбства були знівельовані, у художньому житті краю запанував вимушений конформізм. «Ліві» митці й колекціонери, пов'язані із традиціями європейської Одеси, залишають радянзоване місто: від'їжджає В. Іздебський, який на собі відчув усю радість більшовицького активізму, вивіз свою колекцію меценат Я. Перемен, емігрували «формалісти» С. Олесевич та С. Фазіні. І все ж залишилися ті, що й далі були носіями неспотвореного соцреалізмом світогляду: М. Жук, Т. Фраерман, М. Шелюто, які передавали свою майстерність студентам художнього училища.

Коли в 1939 р. відбулося «об'єднання» Західної та Східної України, у мистецтві почала формуватися єдина образна система, повільно наростали процеси інтеграції досягнень Лівобережжя та Правобережжя, які призвели до злиття й дали змогу природно розвиватися штучно перерваним раніше процесам з національним складником.

У повоєнний час лінія розвитку радянського мистецтва все більше віддалялася від фальші та ходульності цитатного фольклорного антуражу у зображенні національної тематики, прагнучи до пошуків свіжої антропологічної образності. Однією з тенденцій, що об'єднала мистецькі потуги різних регіонів України, став «суворий стиль» 1950-х рр. Його морфологія бере початок у творах А. Петрицького «Інваліди» (1924) та в Ф. Кричевського в третій частині триптиха «Життя» (1925–1927) – «Повернення». Їхня суворі оптика, породжена Першою світовою, покладе начало візуальності 1950–1960-х рр., уже по Другій світовій. Інакше кажучи, упродовж десятиліть – між 1920–1960 рр. – семантичний потенціал такої образності лишається невичерпним, незважаючи на тоталітарні намагання нищення націонавтичності на біологічному рівні будь-якими способами: «психушками» з мокрими простирадлами, гарячими батареями центрального опалення, примусовою «терапією» та спекуляцією на розбіжності між тим, що люди чули з радіоприймачів, і тим, що вони бачили насправді. Якщо розглядати репресивні дії у 1930-х рр. щодо мистецьких тенденцій і потуг авангарду, то «суворий стиль» 1950–1960-х рр. слід вважати як нарешті збулу конструкцію між 1920–1960 рр., що зберегла антропологічну типологію людського образу (Смирна, 2017, с. 224).

Поняття «суворий стиль» запропонував мистецтвознавець О. Каменський, який схарактеризував у такий спосіб творчість угруповання митців, що виступало під гаслом «правди у мистецтві» та «щирості у відзеркаленні дійсності» і було репрезентоване на виставці «Вісім» (влітку 1961 р.). Треба наголосити, що саме наприкінці 1940-х – на початку 1950-х рр. виникло таке явище світового кінематографу, як «італійський неореалізм», в якому у стрічках Фелліні, Антоніоні, Росселіні, Вісконті, де Сантіса та інших у динамічний спосіб карбуються ті ж суворі риси людського буття, що й – статично – у полотнах радянських художників. Відмінність лише в одному: Рокко та його брати, повія Кабірїя, узагалі «маленька людина» (як «людина у куфайці» в естетиці шістдесятників) в італійському кіно репрезентує те, чого слід позбутися, тим часом у радянському мистецтві – або оспівується як жанрова принада «методу» соцреалізму, або ж є продуктом сатири. Натомість в українських шістдесятників (М. Вайнштейн, І.-В. Задорожний, Н. Марченко) мотиви «суворого стилю» іконізуються або ж виникає мотив прихованої образи чи прихованої іронії (В. Бауер, М. Вайнштейн, В. Мамсіков, І. Чибісов) щодо суспільного ладу, який спричинює такі стани.

Разом з тим манері «суворого стилю», всупереч догматам соцреалізму, були притаманні ознаки стилістичної похмурості й стриманості, монументальність композицій на кшталт багатопігурних картин-панно з характерним грубим та узагальненим моделюванням; колорит вирізнявся домінуванням сіро-коричневої гами, з натяком на т. зв. «демократичний російський реалізм» XIX ст. У ньому переважали динамічний невротизм і приглушеність тонів. Для «суворого стилю» є характерною широка лінія, монументальна лапідарність форми, звернення до індустріальної поетики без патетики. На відміну від персонажу соцреалістичної картини, який утілював екстравертний позитивізм і закликав суспільство до дії в ім'я світлого майбутнього, у мистецтві «суворого стилю» домінувала цілком інша «антропологія». Це герой опісля Другої світової, персонаж мирного часу, романтизований, камерний, позбавлений індивідуальних рис.

У 1960–1970-х рр. виникають дві парадигми розвитку «суворого стилю»: одна з них стала відгуком на трагічні події війни (В. Задорожний, Н. Марченко), інша тяжіла до традицій 1920-х з їх національною орієнтацією. Зокрема, в роботі М. Вайнштейна «Лікнеп» (1960) відчутне звернення до творчості бойчукіста В. Седяра. У побудові композиції митець апелює до іконографічності «Таємної вечері»,

що дає підстави вести мову про відродження перерваних традицій у творчості художників «суворого стилю» повоєнного часу, котрі культивували базові цінності української культури з сакральним компонентом. Поряд із корпусом картин достатньо класичної художньої орієнтації справжня драматичність світовідчуття, далека від «ура-парадного» концепту соцреалістичного мистецтва, спостерігається у камерному, арт-хаусному варіанті. Роботи, виконані в особистісно-психологічному ключі (А. Горська, М. Вайнштейн, С. Параджанов та ін.), становлять той пласт мистецтва нонконформізму, в якому саме українські митці явили важливий екзистенційний компонент перехідної доби з усіма її ознаками: нетвердістю пошуку, розмитістю ідеї, непевністю у перспективах.

Напевно, тенденції нонконформізму у візуальному мистецтві мали споріднену природу і в інших галузях мистецтва, наприклад, у літературі, особливо 1920-х рр. (романи Ю. Яновського та В. Підмогильного), але в театральній справі (за винятком хіба що «Березолу») та кінематографі 1930–1950-х рр., що фінансувалися державним коштом і жорстко контролювалися, про них можна вести мову з великою обережністю. Це зумовлено тим, що нонконформізм 1930–1940-х рр. перебував у форматі «приватного виміру», залишався естетичним феноменом, і стане соціально активним у наступні десятиліття, котрі отримали окреслення «класичного нонконформізму».

### Висновки

Нонконформісти міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, що спрацьовував на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей. Матеріалістичній радянській ідеології київські митці протиставили вихід за межі раціонального досвіду та пошук вічних основ світобудови, потаємних вимірів мистецтва.

У Харкові набули конвергентності мистецькі тенденції, що наснажувалися впливом народного мистецтва, – авангард, конструктивізм і «національний романтизм». Серед художніх стратегій одеського регіону виокремлено модерністську з її опертям на традиції імпресіонізму й авангарду. 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).

### Список використаних джерел

- Єрмакова, Н. П. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід*. Фенікс.
- Лавріненко, Ю. (2001). *Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей*. Просвіта.
- Мудрак, М. (Упоряд.). (2011). *Борис Косарев. Харківський модернізм, 1915–1931*. Родовід.
- Павлова, Т. (2012). *Василь Єрмілов жде весну*. Родовід.
- Писанко, М. М. (1995). *Рух, простір і час в образотворчому мистецтві*. Вища школа.
- Сидор-Гібелінда, О. (2008). *Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності*. Наш час.
- Скрипник, Г., & Кара-Васильєва, Т. (Ред.). (2007). *Історія українського мистецтва* (Т. 5: Мистецтво ХХ століття). Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Смирна, Л. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Фенікс.
- Флоренський, П. А. (1996). *Сочинения в четырех томах* (Т. 2). Мысль.
- Шкарапута, М. (2008). Спогади про київський Клуб творчої молоді та моїх учителів у мистецтві. *Галерея, 1-2*, 49-53.
- Шкарапута, М. (2014, 21 січня). Інтерв'ю з М. Шкарапутою. Особистий архів Лесі Смирної, Київ.
- Шкарапута, М. (2015, 12 червня). Інтерв'ю з М. Шкарапутою. Особистий архів Лесі Смирної, Київ.
- Шток, М. (Упоряд.). (2009). *Віталій Куликов: Альбом*. Родовід.

### References

- Florenskii, P. A. (1996). *Sochineniia v chetyrekh tomakh* (T. 2) [Works in four volumes (Vol. 2)]. Mysl [in Russian].
- Iermakova, N. P. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezil Culture: History, Experience]. Feniks [in Ukrainian].
- Lavrinenko, Yu. (2001). *Rozstriliane vidrodzhennia: Antolohiia 1917–1933: Poeziia – proza – drama – esei* [Executed Renaissance: Anthology 1917–1933: Poetry - Prose - Drama - Essay]. Prosvita [in Ukrainian].

- Mudrak, M. (Comp). (2011). *Borys Kosarev: Kharkivskiy modernizm, 1915–1931 [Borys Kosarev: Modernism of Kharkiv, 1915-1931]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu [Vasyl Yermilov is waiting for spring]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pysanko, M. M. (1995). *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi [Movement, space and time in the visual arts]. Vyshcha shkola [in Ukrainian]*.
- Shkaraputa, M. (2014, January 21). Interviu z M. Shkaraputoiu. Lesia Smyrna's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Shkaraputa, M. (2015, June 12). Interviu z M. Shkaraputoiu. Lesia Smyrna's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Shkaraputa, M. (2008). Spohady pro kyivskiy Klub tvorchoi molodi ta moikh uchyteliv u mystetstvi [Memoirs of the Kyiv Club of Creative Youth and my teachers in the arts]. *Halereia, 1-2*, 49-53 [in Ukrainian].
- Shtok, M. (Comp). (2009). *Vitalii Kulykov: Albom [Vitalii Kulykov: Album]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H., & Kara-Vasyliieva, T. (Eds.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva (T. 5: Mystetstvo XX stolittia) [History of Ukrainian Art (Vol. 5: Art of the 20th Century)]*. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Smyrna, L.V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]*. Feniks [in Ukrainian].
- Sydor-Hibelinda, O. (2008). *Ukrainci na Venetsiiskii biennale: Sto rokiv prysutnosti [Ukrainians at the Venice Biennale: One Hundred Years of Attendance]*. Nash chas [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 22.03.2020

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

Смирная Леся Вячеславовна,  
Доктор искусствоведения,  
старший научный сотрудник,  
Национальная академия искусств Украины,  
Киев, Украина

Цель исследования. На основе анализа художественных фактов и явлений визуальной продукции украинских художников середины XX века (от 1930-х до 1960-х гг.) воспроизведена комплексная картина становления украинского художественного неонконформизма в ходе взаимовлияний между индивидуальным и коллективным, между разрешенным и неразрешенным, между стремлением искренности и необходимостью почувствовать себя социально реализованным. Методология. В статье наряду с общенаучными методами (анализ, синтез, индукция, дедукция, обобщение) использованы кросскультурный и системный анализ, что дает возможность охарактеризовать творчество художников-неонконформистов 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 неонконформизма в различных культурно-исторических контекстах. Научная новизна. На основании раскрытия специфики эволюции, визуально-стилистических и образных трансформаций украинского художественного протонконформизма и выявления региональных особенностей формирования очагов протонконформизма Центральной, Слободской, Южной Украины предложена модель функционирования явления протонконформизма в контексте украинского визуального искусства и украинской культуры первой половины XX века. Выводы. Выявлено, что эстетически неонконформизм 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 протонконформизма; определено, что неонконформисты городских геолокаций Украины реализовали разные версии общего вектора движения, который срабатывал на сохранение национальной культуры и открытость к европейским ценностям.

*Ключевые слова:* художественный неонконформизм; протонконформизм; суровый стиль; репрессированное искусство



**INDIVIDUALISTIC VIEW  
OF PROTO-NONCONFORMISM AND ITS  
FORMOLOGIC TRANSFORMATIONS  
OF THE 1930s-1960s**

Lesia Smyrna  
*Doctor of Art Studies,  
Senior Research Associate,  
National Academy of Arts of Ukraine,  
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the study is to recreate the art trends and to discover the regional peculiarities of the art centres of Central, South and Sloboda Ukraine (mainly Kharkiv and Odesa) through analysis of the art facts and visual masterpieces of Ukrainian painters of the mid-twentieth century (from the 1930s to the 1960s), which shaped the context of the national nonconformism focuses via universal, and stamped a particular set of visual style formologic focuses according to the mental blindness themes and principles. The research methodology. In the article, there are along with general scientific methods (analysis, synthesis, induction, deduction, generalization) cross-cultural and system analysis that allows characterising the work of nonconformist artists in the Ukrainian culture as meta-cultural and meta-artistic integrity. Traditional art historical methods are used as well: historical-cultural, reconstructive modelling, historical attribute, the chronological description that contribute to the evolution and shape the transformation of nonconformism within different cultural and historical contexts. The scientific novelty. By the evolution specifics insight, the visual style and imaginative transformations of Ukrainian art proto-nonconformism and regional specific features findings of proto-nonconformism centre formation of Central, South and Sloboda Ukraine, we offer the functioning model of the proto-nonconformism phenomenon within the context of Ukrainian visual art and Ukrainian culture in the early 20th century. Conclusions. It has been revealed that non-conformism is associated with those formologic inquiry and artistic trends in Ukrainian art, the formation of which coincided with periods of regeneration of national culture. The current study has discovered the regional specific features of the main locations of Ukrainian art proto-nonconformism of Central, South and Sloboda Ukraine; it is determined that the nonconformists of this urban geolocation of Ukraine have implemented various versions of a general vector of movement for the preservation of ethnic culture and openness to European values.

*Keywords:* art nonconformism; proto-nonconformism; severe style; purged art