

Леся СМИРНАЯ
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ НОНКОНФОРМИЗМ УКРАИНЫ 1970-х — НАЧАЛА 1980-х «Стиль с половиной»

Постановка проблемы. К концу 1960-х нонконформизм становится оформленным явлением художественной жизни Украины и предопределяет развитие искусства следующих десятилетий. Именно с 1970-х начинается эволюция полистилистических синхронных поисков в изобразительном искусстве разных регионов Украины. Художники экспериментируют в области инсталляций, прибегают к практикам постмодерного искусства — палимпсеста, коллажа и ассамбляжа. С 1970-ми в украинское художественное пространство приходят «метафизический синтетизм» в искусстве, концептуализм и поп-арт. Поиски в области национального постепенно отходят от идиллического фольклоризма и приобретают более сложное звучание, которое художники ищут в украинской архаике и традициях коренных народов.

Анализ последних исследований и публикаций. Украинское искусство нонконформизма 1970-х на сегодня исследовано не достаточно. Искусствоведы так и не предложили концептуальный взгляд на это десятилетие. Попытка же назвать его «тихим искусством» не нашла объяснений в украинском контексте. Одним из опытов наиболее полного экспонирования произведений этого времени была выставка в Национальном художественном музее Украины «Тихое искусство 1970-х» (2014), где, кроме нонконформистских, были представлены работы в «суровом стиле». Атмосферу времени тонко передавали творения В. Зарецкого, М. Вайнштейна, А. Орябинского, Ю. Луцкевича, О. Соколова, П. Беленка, В. Ласкаржевского, В. Реунова и др. Среди лирических и индустриальных пейзажей на выставке были экспонированы работы, которые посвящены событиям трагического для Украины 1937 года и в свое время могли стоить художникам свободы: «Ночной арест» В. Зарецкого и «Памяти моего отца» О. Соколова. Нельзя сказать, что выставка наиболее полно раскрыла наследие нонконформистов 1970-х, но все же кураторам удалось показать многообразие творческих интересов художников этого сложного десятилетия.

В этом контексте стоит отметить научные разработки украинских искусствоведов и практиков О. Петровой [9] и В. Сидоренко [10], исследовавшим тенденции творчества отдельных мастеров нонконформизма 1960–1980-х. Фундаментальными изысканиями в области обозначенной проблематики являются научные труды российских искусствоведов Е. Андреевой [1], Е. Деготь [5], Н. Степанян [14] и др., которые рассматривали хронологию развития неофициального искусства. В украинском контексте нам еще только предстоит осознать важность 1970-х, которые положили начало новым постмодерным арт-практикам и их развитию в последующих десятилетиях.

Цель статьи — обозначить тенденции развития искусства 1970-х — начала 1980-х и выявить поиски художников в области национального.

Изложение основного материала исследования. В 1970-е — начале 1980-х нонконформизм становится традицией со своим прошлым и настоящим. Этот период в украинском искусстве, как, впрочем, и мировом, условно можно считать временем полистилизма. Предшествующее ему искусство модернизма уходит в «классический» формат, и начинается стадия рефлексии и саморефлексии на тему художественных опций предшествующих эпох. Искусство 1970-х демонстрирует состояние «катастрофического продолжения искусства прошлого» [7], идёт путем создания персональных «миров». В это время действующими оппонентами соцреализма в плане художественных приемов и методов становятся распространяющиеся ассамбляж и поп-арт, что позволяет говорить о начале развития уже нового, постмодернистского вектора искусства в украинском контексте.

Говоря о 1970-х в украинском искусстве, можно воспользоваться емким определением Б. Гройса: «стиль с половиной» [16]. Лишь спустя десятилетие, этапное для украинской культуры, с начала 1980-х сформируется тот художественный язык, который впоследствии позволит говорить о появлении стратегических программ развития национального искусства, таких как «Волевая грань национального постэлектизма», художественных объединений со своей философией видения национальных вопросов («Живописный заповедник») и т. д. Эти арт-группы осваивали локальную проблематику искусства Украины, используя международный общепринятый культурный «тезаурус». Некоторые философы и культурологи, такие как Х. Р. де Вентос и О. Калабрезе, назовут данный постмодерный отрезок «эпохой необарокко». Они считали, что именно этот термин лучше всего отразил «дух времени» [15]. В целом, «эпоха необарокко» пришла на смену «эпохе застоя» с ее возобновившейся политикой гонений и ощущением социальной безнадежно-



Г. Севрук. Трембітарі. 1971

сти, а её достижения были переосмыслены в контексте постмодерной культуры, в том числе украинской.

Возвращаясь к 1970-м, нужно отметить, что они становятся временем «запаянности» художника в собственные индивидуальные программы и стилистические концепты, временем определенной демонстрации энциклопедического знания стилей. Излюбленным украинским контекстом этого времени становятся такие стили и стилистические направления, как импрессионизм, модерн, символизм, авангард, сюрреализм, американский реализм. Явственная преемственность авторских наработок в европейском, американском и русском искусстве, а также их «пересадка» на национальную почву, создали ситуацию некоей ретрансляции национальных «миров» и «образов» К. Малевича, Г. Климта, С. Дали, Э. Уайета, З. Серебряковой, М. Венецианова, М. Шемякина и др. Обращение к широкому кругу форм и традиций в содержании и форме искусства возвращало прежде запрещенные исторические стили и течения, такие как импрессионизм и модерн, древнеукраинскую традицию, искусство средневековья и Возрождения. Характерными в этом смысле являются творческие поиски художников Т. Яблонской, В. Зарецкого, Г. Севрук, В. Рыжих (Киев), Л. Медвидя (Львов), В. Макаренко (Днепропетровск), Л. Ястреб и В. Маринюка (Одесса).



Л. Медвідь. Запуск паперового змія 1 (Спогади дитинства). 1971



Л. Медвідь. Хлопчики з колесами 1 (Спогади дитинства). 1971



Т. Яблонская. Лето. 1970

И если 1960-е в украинской культуре засвидетельствовали определенную общность поисков на пути возрождения подлинно национального стиля, то «застойные» 1970-е становятся подготовительной стадией постмодернизма в отечественной культуре. Творческая практика отдельных художников демонстрировала полярность художественных критериев, создавая платформу для смешанных конфигураций различных западных тенденций.

Многие художественные произведения этого времени можно объединить понятием «повседневность» в её возвышенной, преображающей интерпретации. Художники вдохновлялись впечатлениями окружающего мира: местом, типажам, ситуациями. В то же время полотна сохраняли структуру традиционной жанровой картины, которая обрала «плоть» пластических и цветовых новаций. Их предчувствие появляется в работе Т. Яблонской «Юность» (1969) и «Лето» (1970), исполненных в неомодернистском ключе с характерными локальными плоскостями цвета и очарованием лаконизма формы. Можно отметить работы «камерного» звучания А. Орябинского «В ванной» (1971), А. Чичкана «Микрорайон» (1971), З. Лерман «Портрет будущей матери» (1973).

В это время значимыми были отзвуки «сурового стиля», который проявился в работах М. Вайнштейна («Бетон первой пятилетки»,



В. Стрельников. Образ. 1978

1969; «Отец. 1941», 1973), В. Бауэра («Две шинели», 1979), В. Мамсикова («Карьер в Кривом Роге», «Пепел», 1971; «Колхозный двор», 1972; «Бригадир», 1974), В. Хоренко («Индустриальный пейзаж», 1977), Ю. Зорко («Новая околица», 1970–1971), В. Куткина («На заводе “Ленинская кузница”», 1977), И. Чибисова («На пирсе», 1978) и др. В этих полотнах очевиден диалог с искусством 1930-х, с его индустриальными и производственными мотивами. Но сами работы — многофигурные картины-панно, характерные для «сурового стиля», — уже отошли от так называемой «классики жанра», тяготея к станковости и некоторой камерности художественного высказывания.

Одной из тенденций 1970-х становится так называемый «археологизм» (А. Бонито Олива) [7] — направление в искусстве, которое обратилось к осмыслению примет и традиций древних цивилизаций в творчестве. В украинском искусстве эта тенденция зримо проявилась в одесском модернизме с его установкой на некую, условно говоря, «антикизированность» и хтоничность интерпретации поверхности в работах В. Стрельникова, В. Сазонова, отчасти в работах В. Маринюка, Л. Ястреб, В. Цюпка. Цветовая палитра их произведений, созданная словно бы из глины и песка, сохраняет забытый дух античных цивилизаций.



Ф. Тетянич. Хатка. 1970-е

Эта тенденция развивается из «картинного» пространства в пространство арт-объектов и инсталляций, словно бы заглаженных под старину и наполненных нонконформистскими метафорами. Среди них — объекты художника Федора Тетянича, известного под именем Фрипуля, созданные им из подручных материалов — деревянных грубо отесанных брусьев, лишенных какого-либо пафоса. Их можно назвать «инсталляцией» протеста против соцреализма, который существовал в рамках андеграунда и подчеркивал убогость и невыносимость бытия советской действительности.

Сегодня наследие Ф. Тетянича представляет большой интерес для исследователей. Но вместе с тем, как показывает практика, наиболее сложной по исполнению является работа по созданию экспозиций из работ мастера. Ведь наследие художника достаточно разрознено, а попытки его экспонирования напоминают набор разрозненных вещей.

Между арт-объектами и инсталляциями, созданными в это время, прослеживается генетическая связь с предметным, декоративно-кукольным миром подлинно аутентичных образов в работах львовской и закарпатской школ живописи. Творчество Ф. Манайло, Р. Сельского, К. Зверинского, В. Патыка и др. изобилует предметами украинского быта — глиняными кувшинами, прялками, кружками и подсвечниками.



Ф. Тетянич. Козак-бабочка. 1970-е

Вышедшие из этого идиллического пространства объекты и инсталляции художников-семидесятников реализуют иной сценарий — драматический. Последний искал свою метафорическую форму и пространство вне легитимной зоны — в андеграунде (подполье).

Начиная с 1990-х эта тенденция отчетливо проявится в так называемом лэнд-арте (произведениях, связанных с природным ландшафтом) В. Бахтова, деревянных объектах-конструкциях Н. Мальшко, объектах-фетишах Г. Вышеславского, произведениях художников А. Животкова, Н. Бабака, скульптора В. Кочмара и др. Творчество этих мастеров «археологично» сохраняет в себе пласты знаковых образов в рамках традиции, парадоксальную непрерывность которой можно ощутить даже за наиболее нигилистично-разрушительными «жестами» соцреализма.

В это время зарождается новое прочтение национальной тематики. Образы национальных героев и мифических персонажей приобретают некую «гибридность» трактовки. Одиночные эксперименты в этой области встречаются в украинском искусстве в работе Ф. Тетянича (Фрипульи) «Козак-бабочка», где козак Мамай предстает в игривом образе мотылька. В 2000-е подобные эксперименты с трансформацией образов будут продолжены в творчестве художников одесской школы.

Например, у А. Ройтбурда в работе «Шевченко» (2014) портретируемый одноименный герой предстает в образе еврея, а казак-Мамай приобретает зримые черты Будды («Будда Мамай», 2014).

Контемпорарность трактовки визуализирует образ поэтессы Леси Украинки в творчестве современной одесской художницы Франсуазы Оз, изображение которой дополнено инсталлированными в портрет цепями, декорирующими удлиненную шею портретируемой («Портрет Леси Украинки», 2015). В трактовке образа художница одновременно обращается к национальной традиции, используя декоративный орнамент в изображении, а также к традициям некоторых народов, в частности падаунга, удлиняющих шею с помощью металлических обручей.

Именно в 1970-е в украинском искусстве начинают развиваться художественные приемы или творческие методы, которые являются характерными для мирового постмодернизма. Наиболее известен среди них принцип палимпсеста, на котором строились многие объекты и ассамбляжи в современных концептуальных арт-практиках. Исторически он был укоренен в художественных поисках кубистов, дадаистов и сюрреалистов, которые наклеивали на основу вырезки из газет и афиш, а потом наносили поверх второй слой изображения так, чтобы просвечивали фрагменты предыдущего [8]. Другой прием палимпсеста состоял в создании изображений на репродукциях работ других художников, примером может служить работа М. Дюшана «LHOQQ» (1919) — репродукция «Джоконды» Леонардо да Винчи с дорисованными усами и бородой [8].

Идея построения изображения по принципу палимпсеста также использовалась в творчестве американского художника Бена Шана в 1950-е. Шан неожиданно для себя обнаружил, что пометки и следы, которые оставались на холсте, когда он смывал и переделывал образ, могут служить эффективным элементом картины. Накопление этих следов он называл «палимпсестом». Вначале он убирал эти пометки, а потом начал изучать их свойства, сохраняя их как часть завершенного произведения. Для художника было важным, что «чувство формы есть сущностной частью картины; оно имеет измерение, практически временное измерение» [2].

Прием палимпсеста отчетливо проявился в художественной деятельности С. Параджанова и А. Дубовика. В произведениях А. Дубовика принцип палимпсеста используется как соединение в одном произведении разновременных художественных концепций. Он проявился в синтезе средств выразительности разных видов искусства: изобразительного, декоративно-прикладного, дизайна и интерактивных видов

искусства. Его творчество — свидетельство стирания граней между видами и жанрами художественного творчества. Сначала в работах художника возникла целая палитра знаковых образов, — таких, к примеру, как букет, который вследствие трансформаций и сепараций (термин А. Дубовика) эволюционировал в иные образы-знаки. Среди них — головы, «ники», «туникоподобные», «гости», «фантомы», «триумфаторы» и т. д. Со временем у художника возникает ощущение несовершенства идеи трансформации образов, ведь уже существует «чистая идея», и мастер прекращает эволюцию сепарации [11].

Ей на смену приходит идея палимпсеста, то есть некоего виртуального видения пространства холста, когда рядом с одними идеями утверждаются другие, которые живут по законам иной логики — логики духа — в рамках одного произведения. Прием палимпсеста позволил А. Дубовику создать в своем творчестве гранично заостренные системы эстетических оппозиций, художественные контрасты и полихромные визуальные ряды, ориентированные на ассоциативное и интеллектуальное восприятие изображения. А. Дубовик, без сомнения, художник-теоретик, художник-философ, художник-интеллектуал, чье творчество сопровождается серьёзным авторским научно-философским обоснованием.

Используя репродукции известных произведений и икон по принципу палимпсеста, классик украинского кино, мастер коллажей и ассамбляжей С. Параджанов практически всегда прибегал к сгущенной образности, почерпнутой из украинской фолк-традиции. Мастер декорировал изображения так, что они становились похожими на иконы в окладах либо народные картины. К такой практике прибегали украинские художники начала XX в. — представители «украинского стиля». Так, Ф. Кричевский обрамлял отдельные работы орнаментальными коврами, в которых он вырезал прямоугольные отверстия для своих полотен. Таким образом, картина по периметру была декорирована орнаментальной «рамой», напоминающей оклад иконы.

Спустя полвека С. Параджанов вернулся к этой традиции, трансформировав ее в «барочные» театрализованные многофигурные композиции, которые нашли свое продолжение в творчестве А. Соломухи и А. Савадова в 1990-е. Новые версии картин-икон в последующие десятилетия предложат в своем творчестве А. Ройтбурд, Н. Бабак, А. Твердый и др.

Кроме того, в конце 1960-х в украинском искусстве появляется линия «метафизического синтетизма». Начало ей положит организованное объединение художников-нонконформистов, известное на Западе как «Петербургская группа». Так, в 1976 г. была опубликована вступи-



С. Параджанов. Св. Георгий в голубом. Нач. 1980-х С. Параджанов. Богородица. Начало 1980-х

тельная статья М. Шемякина к каталогу выставки В. Макаренко под названием «Казак Владимир Макаренко, группа Петербург и Метафизический Синтетизм» [3].

Художественная манера В. Макаренко, или казака Макара, как его называли с легкой руки М. Шемякина, в дальнейшем будет развита под влиянием последнего. Метафизикой М. Шемякин называл эксперименты своих друзей-живописцев, с которыми он работал в Ленинграде. Молодые художники эстетически всеядно изучали искусство доколумбовой Америки, древней Венесуэлы, аборигенов Австралии, Египта времен фараонов, архаику Украины, вычленили культовые метафизические корни в искусстве старого и нового времени, искали связи между ними, синтезируя все это в произведениях современных мастеров.

Они изучали религиозные каноны коренных народов и инспирировали их в свои произведения. Отсюда и название творческого метода — «метафизический синтетизм», который можно условно обозначить как некий «компаративный стиль», сочетающий разновременные, разностилевые и полинациональные явления в одно целое. К изучению эстетики такого типа ученых побудили именно коллажи М. Шемякина, которые показали возможность создания форм, объединяющих несовместимые в обычной жизни элементы. Ученые справедливо спрашивали, как это

возможно? И потом осознавали, что сочетание форм происходит на уровне сознания, которое вышло за пределы физического мира. Иначе говоря, «синтез произошел на уровне мета-физическом» [6]. То есть слияние форм и смыслов случилось в духовном измерении.

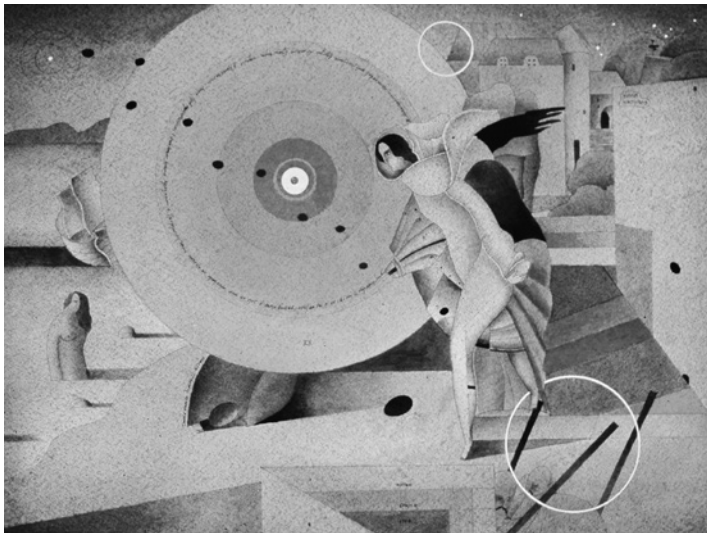
Следует отметить, что опыт выхода человеческого сознания в метафизическое пространство не поддается формально-логическому объяснению и вербализации, а само слово «метафизика» имеет значительный динамический потенциал. Ученые также сделали попытку объяснить выход сознания в метафизическое пространство с позиции эстетики. Это происходит либо путем эстетического созерцания, либо в процессе художественного выражения (творчества). Здесь речь идет не о чисто формальных средствах выражения эстетического объекта, а о глубинном выражении на уровне художественного символа, выражении того, что находится за пределами произведения искусства.

Это четко проявится в первой половине 1980-х у Н. Стороженко в цикле иллюстраций «Мой Шевченко» к «Кобзарю», работе над которым мастер посвятил более двадцати лет (1984–2004). Н. Стороженко удалось так организовать всю систему художественных выразительных средств, что субъект их созерцания восходит к пониманию того, что открывается за его художественным произведением, к метафизической реальности.

Идея «метафизики плоскости» выкристаллизовалась у художника посредством эстетического синтеза судьбоносных для Украины национальных явлений — византизма, барокко и поэзии Тараса Шевченко. Византизм был важен для Н. Стороженко, поскольку ранняя украинская культура развивалась именно под покровом греко-византийской традиции. Византизм как отдельная художественная тенденция впервые была реактуализирован одним из знаковых для шестидесятников художником М. Бойчуком, который создал целую школу и направление в рамках «украинского стиля».

Не менее значимым было для Н. Стороженко искусство барокко, с которым в национальном самосознании было связано возрождение украинской культуры и духовности. Этот уникальный по своей выразительности и национальному колориту художественный стиль утвердил самобытность отечественного искусства и определил его дальнейшее развитие. Известными учёными XX в. барокко рассматривался как вечно современный стиль, а его достижения были переосмыслены в свете постмодерной культуры, в том числе и украинской.

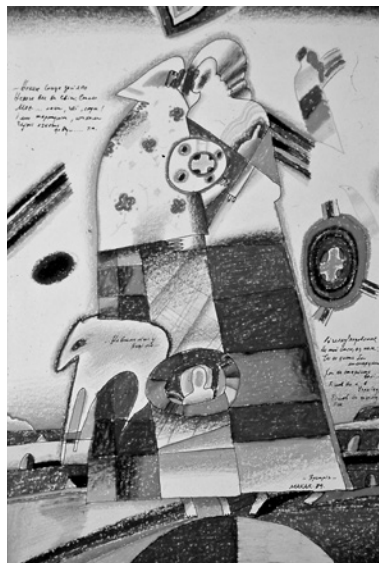
Следуя традициям М. Бойчука, Н. Стороженко взялся за возрождение не только его эстетических принципов, но и основал в НАИИИ



В. Макаренко. Осень. 1975



В. Макаренко. Верба неділя. 1973–1974



В. Макаренко. Весна. 1983



М. Стороженко. Гайдамаки. 1984



М. Стороженко. Думы мои, думы мои. 1984



М. Стороженко. Катерина. 1984

мастерскую живописи и храмовой культуры (1994). Её концепция основывалась на синтезе двух начал: академическом направлении Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, которое основывалось на почти столетнем опыте известных украинских художников, и религиозно-подсознательной имажинации на почве стилиа и технологий искусства Византии и барокко [13].

В рамках работы в мастерской постепенно у Н. Стороженка вызрела и оформилась идея «метафизики плоскости». По мнению художника, метафизика заложена в религиозном искусстве и канонических образах святых, которые мы не можем увидеть, но можем представить. Эту «незримость» Н. Стороженко объяснял как внутреннюю борьбу между интеллектом и интуицией. Создание же образа, по его мнению, происходит в «интуитивном теле» художника, где синтезируется материя с духовным энергетическим началом творческой личности [12].

Один из элементов метафизики плоскости холста в творчестве Н. Стороженко — художественный символ, или образ-символ, или, как его называл сам мастер, — образ-видение. Он не столько иллюстрирует поэзию Т. Шевченко, сколько воплощает «чувство внутреннего Духа и Строя произведений поэта». Образы-символы в его произведениях, изображенные в сложных ракурсах, объединены в ритмичную цепочку и кажется, что одна форма рождает другую. Изображение не заканчивается рамой, а выходит за пределы плоскости и словно продолжается в пространство. Этот выход за рамки приближает к пониманию того, что Стороженко называл «метафизической бесконечностью».

Важным элементом построения метафизического пространства являются «временные замещения», когда в пределах одного холста соединяются разновременные эпизоды — реальные и мнимые. На холсте перед зрителем предстают не реальные события, а те, которые рисует воображение героев картин, — предвидения, чувства, сны, тревоги, иллюзии, страхи. Одним из важных элементов метафизического синтетизма является эффект свечения нижних слоев. Именно посредством этого свечения Стороженко стремился передать «вибрацию Божественного света» поэзии Т. Шевченко.

Общим для представителей живописи «метафизического синтетизма» стал поиск новой формы для «выражения веры, истинной духовности и религиозности» [4], присущей украинскому народу издревле. Религиозная составляющая была одним из важных принципов, которые питали метод «метафизического синтетизма». Можно отметить, что эта линия позже нашла развитие в искусстве конца 1980-х с его уже



М. Вайнштейн. Без названия. Начало 1970-х

новыми национальными платформами и программами в творчестве мастеров художественного движения «новой волны».

Многие индивидуальные стилистические программы художников того времени советской властью приравнивались к националистическим. Именно так был квалифицирован «плентанизм» И. Марчука — своеобразная манера художественного высказывания, отличавшаяся хитросплетением линий и нитей. Генетические корни «плентанизма» И. Марчука — родом из детства, поскольку отец художника был профессиональным ткачом. Его искусство выявляет весьма существенный момент — слияние «орнаментальности» и «декоративности» линий, что говорит о несомненном влиянии на него аналитического искусства лидера русского авангарда П. Филонова. И. Марчук наследует провозглашенный художником пластический поиск «органического», который развивает формальный принцип от части к целому, словно бы исследуя форму в ее непрерывном развитии.

В 1970-е в украинском искусстве художники начинают экспериментировать и с техническими приемами в области поп-арта. В работе «Без названия» (1970-е) М. Вайнштейн использует знаменитый принцип повторения американского художника украинского происхожде-

ния Энди Уорхола, komponуя в квадраты портретные образы, которые имели достаточно декоративную и аппликативную манеру подачи. К практике использования приемов поп-арта в 1990-е обратятся также и художники «Новой волны». В частности, поп-артовская подача образов будет характерна для работ Н. Маценко «Кучма. Коврик прикроватный», «Кравчук. Коврик прикроватный» (1994–1995) и Л. Войцехова «Без названия» (1994).

Выводы. Обобщая, можно отметить, что если в 1960-е новые художественные формы создавались путем канонизации форм «низового» искусства и отличались общностью художественных поисков, то в украинской культуре 1970-х меняется призма взгляда на проблему национального. Так, из социокультурного поля 1960-х искусство переходит в фазу художественно-эстетического сопротивления. Поиски мастеров этого времени в области национального формотворчества становятся персонализированными, индивидуализированными. Национальные интенции в творчестве многих художников реализуются посредством обращения к традициям народной иконы и народной картины, архаике и культурам коренных народов. Все заложенные в это десятилетие художественные поиски продолжили свое развитие в искусстве 1980–2000-х. В целом, переход от 1970-х к искусству 1980-х можно назвать достаточно «мягким» и последовательным.

Библиография

1. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград 1941–1991. [Текст] / Е. Ю. Андреева. — М. : Искусство—XXI век, 2012. — 464 с.
2. Белград Д. Культура спонтанності : імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці [Текст] / Д. Белград. — К. : Факт, 2008. — С. 60.
3. Володимир Макаренко. Малярство [Альбом] / Д. Даревич, В. Сусак. — К. : [Б/в], 2014. — 246 с.
4. Глезер А. Русские художники на Западе [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://artwork2.com/content/mikhail-shemyakin-i-metafizicheskiisintetizm>. — Дата доступа : 15.06.2015.
5. Дёготь Е. Русское искусство XX века [Текст] / Е. Дёготь. — М. : Трилистник, 2000. — 224 с. : илл.
6. Иванов В. Метафизический синтетизм [Текст] / В. Иванов, М. Шемякин // КорневиЩе : книга неклассической эстетики. — М. : [Б/в], 1999. — С. 290–303.
7. Оліва А. Б. Культурний номадизм та діаспора [Текст] / А. Б. Оліва. — К. : ЦСМС, 1996. — С. 4.

8. Палимпсест [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture. — Дата доступу : 12.11.2014.
9. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття — початку ХХІ століття [Текст] / Ольга Петрова — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 400 с. : іл.
10. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть [Текст] / Віктор Сидоренко ; ІПСМАМУ. — К. : ВХ-[студіо], 2008. — 188 с. : іл.
11. Смирная Л. Інтерв'ю схудожником А. Дубовиком. 20.11.2012, 28.12.2012. — Личний архив автора.
12. Смирная Л. Інтерв'ю с художником Н. Стороженко. 22.02.2012, 23.12.2012. — Личний архив автора.
13. Соловей О. Феномен творчо-педагогічної діяльності [Текст] / О. Соловей // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. ІПСМ НАМ України. — К. : ІПСМ НАМ України ; КЖД «Софія», 2009. — Вип. 10. — С. 338–345.
14. Степанян Н. Искусство России ХХ века : развитие путем метаморфозы [Текст] / Н. Степанян. — М. : Галарт, 2008. — 315 с. : ил.
15. Calabrese O. Letaneobarocca [Text] / O. Calabrese. — Roma ; Bari : Laterza, 1987. — 315 p.
16. Groys B. A Style and a Half : Socialist Realism between Modernism and Postmodernism [Text] / Borys Groys ; Eds : Th. Lahusen and E. Dobrenko. — Duke Univ. Press, 1997. — P. 76–90.

**Леся Смирна. Мистецький нонконформізм України 1970-х — початку 1980-х:
«Стиль з половиною»**

Анотація. У статті розглядаються тенденції національного розвитку мистецького нонконформізму 1970-х — початку 1980-х. У цей період українське мистецтво вступає у постмодерну стадію становлення і зумовлює арт-пошуки наступних десятиліть. 1970-і стають часом певної демонстрації енциклопедичного знання стилів, коли митці почали розвивати індивідуальні програми та мистецькі концепти. У своїй творчості майстри зверталися до таких стилів та художніх напрямів, як імпресіонізм, модерн, символізм, авангард, сюрреалізм, американський реалізм. В цей же час художники апелювали до національних традицій, наслідуючи досвід митців покоління шістдесятих, використовуючи композиційні прийоми та стилістику народної картини й народної ікони. В українському мистецтві починають розвиватися складні постмодерні принципи та підходи до мистецтва. Це палімпсест, асамбляж і «метафізичний синтетизм», які реалізують національні формотворчі програми. Вже сформованими є ретротенденції «суворого стилю» з його виробничими та індустріальними мотивами, які також проявилися у мистецтві 1970-х.

Ключові слова: нонконформізм, мистецтво України 1970-х — початку 1980-х, «археологізм», «метафізичний синтетизм», палімпсест.

**Леся Смирная. Художественный нонконформизм Украины 1970-х — начала 1980-х:
«Стиль с половиной»**

Аннотация. В статье рассматриваются тенденции национального развития художественного нонконформизма 1970-х — начала 1980-х. В этот период украинское искусство вступает в пост-модерную стадию развития и предопределяет арт-поиски последующих десятилетий. 1970-е становятся временем определенной демонстрации энциклопедического знания стилей, когда художники развивали индивидуальные программы и художественные концепты. В своем творчестве мастера обращались к таким стилям и стилистическим направлениям, как импрессионизм, модерн, символизм, авангард, сюрреализм, американский реализм. В это же время художники апеллируют к национальным традициям, наследуя опыт мастеров поколения шестидесятых, обращаясь к композиционным приемам и стилистике народной картины и народной иконы. В украинском искусстве начинают развиваться сложные постмодерные приёмы, как палимпсест, ассамбляж и «метафизический синтетизм», которые реализуют национальные формотворческие программы. Уже сложившимися являются ретротенденции «сурового стиля» с его производственными и индустриальными мотивами, которые также проявились в искусстве 1970-х.

Ключевые слова: нонконформизм, искусство Украины 1970-х — начала 1980-х, «археологизм», «метафизический синтетизм», палимпсест.

**Lesya Smirnyaya. Art Nonconformity of Ukraine of the 1970s — early 1980s:
«Style-a-half»**

Summary. In the article the trends of national development of artistic nonconformism of the 1970s — early 1980s are examined. During this period the Ukrainian art comes into postmodern stage of development and determines the art searches decades. The 1970s are a certain time of encyclopedic knowledge of styles' demonstration, when artists developed individual programs and artistic concepts. In their works the artist turns to such styles and stylistic directions as impressionism, modernism, symbolism, the avant-garde, surrealism, American Realism. At the same time, artists are turning to national traditions, inheriting the experience of artists of the sixties, referring to the compositional techniques and style of folk painting and folk icon. The Ukrainian art began to develop sophisticated postmodern techniques as a palimpsest, assemblage and «metaphysical sintetizm» that implement national formalistic program. Retrotrends are already established «Austere style» with its industrial production and motifs that have manifested in the art of the 1970s.

Keywords: nonconformism, Ukrainian art of the 1970 — early 1980, «arheolohizm», «metaphysical syntheticity», palimpsest.