

Наталія БУЛАВІНА

САМООРГАНІЗАЦІЯ ЯК АЛЬТЕРНАТИВНИЙ НАПРЯМОК ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми. Починаючи від 2000 р. все більшого розповсюдження в країні набувають низові ініціативи художньої самоорганізації, спрямовані на створення незалежних некомерційних просторів і подій. Відкритість до реального, сповненого антагонізмів світу, нейтральний й одночасно «залучений» погляд, який чутливо відрефлексує реальне положення речей, власне новий тип відкритості, вирізняє почини цих активістських груп, їхнє наочне прагнення до автономії й незалежності від патронату державних чи приватних інституцій. Демократичність форм представлення й гіперактивність комунікації, присутній вплив на формування художнього поля, на тлі розвою кількості й збільшення значення інституцій в останнє десятиліття, визначає саморух як перспективний напрям у подальшій інституалізації актуального творчого досвіду. Відтак різноманітні версії самоврядних художніх спільнот й проблематика переформулювання стратегій репрезентації на вітчизняній арт-сцені потребують мистецтвознавчого теоретичного осмислення й системних роздумів.

Мета дослідження. У даній публікації здійснено спробу комплексного висвітлення явища самоорганізації як альтернативного напрямку інституалізації сучасного візуального мистецтва України. У площині такого наукового завдання автор намагався виявити різні типи низових художніх ініціатив, їхні функціональні особливості, географічне поширення й регіональні відмінності. Спробуємо також показати як змінювалися форми взаємодії між художниками і інституціями на різних часових відрізках, міжпоколінневу проблематику художніх самооб'єднань.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Розвідку виконано відповідно до плану наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України в рамках фундаментальної наукової теми «Сучасне мистецтво».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досвід художньої самоорганізації привертав увагу багатьох представників гуманітарного знання і існує ряд праць, що дають уявлення про теорію й практику самоврядних ініціатив України та зарубіжжя. Тексти про починання, що в сукупності утворюють загальний історичний

фундамент мистецької самоорганізації Америки й Європи зустрічаємо в книзі Г. Деттерер й М. Наннуччі [1] Окремі авторські роздуми щодо теоретичних засад існування самоорганізації в сучасній політичній і економічній ситуації подано в англійському виданні колективного збірника «Self-Organized» [2]. Також означена проблематика висвітлюється у спеціалізованому виданні американського Північного інституту сучасного мистецтва [3]. Книгу організовано за принципом довідника, який містить інформацію про різноманітні самоврядні низові художні ініціативи та статті з науковими гіпотезами щодо можливостей альтернативних капіталістичним економічним стратегій самоорганізації. Головне питання щодо мистецьких активістських груп, як вони виникають, розвиваються й зникають чи, навпаки, трансформуються з альтернативи до інституції у тривалій часовій дистанції простежено у збірнику «Альтернативні історії. Нью-Йоркські художні простори з 1960 по 2010 рік» [4]. До різноманітних аспектів проблеми самоорганізації звернулися й вітчизняні дослідники. Г. Вишеславський вивчав комунікацію між художніми співтовариствами і учасниками самоврядних ініціатив у Львові кінця 1980-х — початку 1990-х [5]. Також львівські особливості культурно-мистецького середовища кінця ХХ ст. стали предметом розвідки М. Москалюк [6]. У вітчизняному мистецтвознавстві в галузі вивчення візуального мистецтва на перетині нових мистецьких парадигм відомі праці В. Сидоренка [7], З. Алфьорової [8]. У тому числі варто згадати роботу І. Зубавіної, присвячену дотичному дискурсу, в якій розглядається ускладнення структур динамічних систем екранної культури як результат самоорганізації [9]. Разом з тим препарування руху мистецької самоактивності як окремого елемента в інституційній системі координат сучасного візуального мистецтва України все ще не достатньо. Тим паче бракує розгорнутого аналізу щодо подій останнього десятиліття і пов'язаного із ними питання ефективності самоврядних ініціатив в створенні ситуації для інституціонального оформлення художнього ходу в Україні.

Викладення основного матеріалу дослідження. Для розуміння динаміки процесів, що відбуваються в художньому житті України й впливають на оформлення сучасної самоорганізації мистецтва необхідно мати уявлення про обставини, які формували культурний ландшафт у різний час, позначити важливі точки зміни координат. По-перше необхідно чітко означити, що мистецька самоактивність з'явилася в нашій країні не у останні десятиліття. До початку глобальних трансформацій художнє середовище України перебувало в радянській системі організації мистецького життя, яка характеризувалася чітким розмежуванням на офіційні структури та альтернативу. Ще від зародження наприкінці 1950-х художнього нонконформізму мистецька опозиція у намаганні апробувати альтернативні інфраструктурні і репрезентаційні варіанти існування творчого досвіду, вдавалася до стратегії самоорганізації у вигляді груп, облаштуванні «підпілля», квартирних виставок, приватних колекцій, навчальних студій та інших «партизанських форм».

У подальшому, саме квартирники, багато в чому закладають і формують основу художнього процесу в не підцензурному СРСР. Генеалогію цього потужного явища й осмислення суперечливої практики реалізації інших неформальних угруповань на прикладі київського об'єднання «Бермудський трикутник» простежено в розвідці Л. Смирної. Як справедливо пише дослідниця «... генерація митців, юність яких припала на кінець 1970-х — 1980-і, попри відчуття своєї особистості серед радянських художників, прагнула репрезентувати свій художній продукт в офіційний спосіб... Звичайно вони були ще далекими від наслідування постмодернізму західного взірця, але основи становлення світогляду, який би відповідав світовим стандартам культурного процесу, закладалися саме тоді. Це були молоді митці, що потерпали від пропагандистського тиску, прагнули престижності і були принциповими у бажанні легітимізувати неформальний сектор національної культури. До таких митців слід віднести Т. Сільваші, Б. Михайлова, О. Тістола, О. Ройтбурда, О. Голосія та ін. Тепер їхній доробок складає підґрунтя сучасного українського арту. За період перебудови їх статус змінився від напівлегального до цілком легітимного, такого, що навіть визнається як класика» [10].

Базові соціокультурні зміни, що відбулися в Україні з набуттям Незалежності, інспірували значні інституціональні трансформації у вітчизняній культурі і в загальному полі художніх практик. Українські митці, як офіційні, так і представники альтернативи, опинилися на роздоріжжі, приголомшені майбутніми очікуваннями від серйозних локальних перемін й ейфорією сподівань щодо можливостей та перспектив, які відкривались. Відповідно до запитів пострадянського часу виникає чимало самоініціатив у сфері сучасного мистецтва, які виявляються новими, «не тутешніми», через діяльність яких відбувається легалізація неформального сектору культури України. Вони продовжують модернізацію вітчизняного художнього процесу, основи якої було закладено діяльністю попередніх поколінь «партизанського» творчого виявлення. Поштовх на різновекторність і деідеологічність художніх спрямувань і інституційних структурних зрушень, інспірований носіями неофіційного мистецтва викликає до життя чимало новочасних утворень: художні комуни, сквоти, творчі майстерні, «квартирники», вуличні асамблеї, галереї тощо (Клуб українських митців (КУМ), об'єднання «Дзига», «Центр Європи» у Львові), Паризька комуна (Київ), «Три крапки» у Харкові та ін.).

Як надчутливий барометр всіх процесів в соціокультурній сфері країни в 1993–1996 рр. працює харківська «Група швидкого реагування» (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський). Для вивчення найбільш актуальних аспектів перехідного часу у становленні нової державності митці освоювали інструментальні можливості акціонізму.

Самоорганізаційна художня активність цього періоду за підтримки інституцій нового формату породжує динамічну локальну виставкову політику, активні міжнародні інтервенції, що знайомили глобальну систему мистецтва з українським

художнім неофіційним ресурсом, поширення країною напрацювань прогресивного мистецтва, формують його репутацію, позитивне сприйняття у глядацької аудиторії.

Разом з тим бурхливий розвиток інституалізації місцевого візуального мистецтва не оминув й негативних моментів. Сучасне мистецтво у середині 2000-х набуває ознак модності, «трендовості» просувається до свідомості загалу через медійні транслятори як дещо привабливе в своїх дивностях, атракційності, гламурності й легкості сприйняття, а механізм репрезентації візуального мистецтва концентрується і функціонує переважно в системі комерційних галерей й інших непрофільних інституцій, які починають фільтрувати продукт артистичної активності в рамках власної прийнятної ідеології. Відтак перед художниками, котрі працюють в руслі аналітичного й критичного дискурсу постає гостра проблема автономності свого вислову й необхідності у переформулюванні стратегій репрезентації. Процес трансформації художньої активності у всеукраїнському масштабі в цей період засвідчує також про остаточну втрату ілюзій у локальній артистичній спільноті щодо заповневаності свого продукту на Заході, з важливим усвідомлення необхідності доконечних дій у розвитку локального художнього ландшафту. В українській моделі Art Space цього періоду, окрім усталених авторитетних інституцій визріває чимало художніх самоорганізацій, які дистанціюються від співпраці з державним ресурсом, зневажають набуттям офіційного статусу, вони розраховують лише на власні сили, виключаючи для себе тим самим гіпотетичне питання щодо можливостей поєднання цілей і завдань організації з механізмами державної культурної політики.

Приблизно на 2004 р. припадає ключовий момент перелому в сформованій інституціональній системі координат, інспірований появою в країні колективних ініціатив, які самоорганізуються, використовуючи стратегію DIY (do it yourself) й інспіруються переважно поколінням нульових. Вони намагаються вибудувати свою творчу біографію поза системою сталої інфраструктури, формуючи альтернативні міні-товариства, діють локально, використовуючи як інструмент власної легітимізації Інтернет (наприклад, група Р.Е.П., Шапка, харківська Soska, КонтраБанда, «Пінопласт», «Psia Krew», ««Totoro Garden», «ХудРада» та ін.).

У процесі систематизації означених версії самоврядних художніх співтовариств маємо змогу виділити чотири групи, які корелюються із місцем проведення творчих практик, акцій й інших ініціатив: приватні простори; апропріовані або орендовані території міських будівель; вуличні відкриті території й віртуальний простір; група, що виокремлюється за форматом взаємодії, власне співробітництво художників, незалежних кураторів, активістів і інституцій.

Паралельно інституціональному контексту упродовж останнього десятиліття означені ініціативи в умовах повсюдного гламуру і тотального маркетингу для реалізації потреби у розгорнутій професійній бесіді та в підвищенні суспільної комунікативності (пошуках свого глядача) звертаються до можливостей Інтернет-простору.

Тут у своєрідному веб-підпіллі, де відсутні ієрархічні дефініції художньої системи, вони мають змогу існувати творчо, мати авдиторію, не думаючи про кар'єру, комерційний успіх, PR-успішність та правильну інституційну біографію. Інтервенція до всесвітнього павутиння також дозволяє почасти вирішувати «поколінневу» проблематику — ускладнений доступ молодих художників до публічних видань й загального комунікативного ресурсу (інституційно підпорядкованого) компенсується партизанськими способами само просування й віртуальної інституалізації. На субкультурному рівні віртуальне середовище є тим благодатним підґрунтям, з якого формується чимала кількість формальних й неформальних об'єднань паралельних або незалежних до офіційного арт-істеблішменту. Найбільш вільний і незаангажований показ творчого продукту, його неупереджений діагностичний аналіз стають доступні онлайн потенційному споживачеві через свій демократичний характер, адже не потребують особливих економічних витрат, до того ж не примушують авторів порушувати власну автономію і наперед відповідати заданій кураторській або інституційній політиці. Зрозуміло, що в сучасних умовах надшвидкого розвитку технологій, колосальні можливості Інтернету не позбавлені й недоліків, тому самоврядні об'єднання вирізняються рівнем професійності, часто легковажать дефініціями авторського права, страждають від складнощів правового регулювання й потенційної подальшої інтернет-залежності.

В контексті розгляду альтернативних напрямків інституалізації українського візуального мистецтва конче необхідно означити й характер амплітуди взаємовідносин між «офіційною» та «неофіційною» інституційними сферами. Прикметною ознакою часу є постійне перетинання діяльності в галузі репрезентації і нетривалі творчі контакти, адже чимало митців прагнуть не тільки ретельно оберігати зафіксоване місце в художній системі координат, але й охочі до саморозвитку, стимульовані небажанням залежати тільки від представлень і цілеуявлень кураторів. Почасти така ситуація стимульована соціальними й економічними чинниками, що формують теперішню дійсність нашої країни. Особливо це стосується молодих творців, які ще тільки намагаються завоювати свої мистецькі позиції й у пошуках представлення власних напрацювань, сковані фінансовими обставинами, вдаються до «партизанських» виставкових форм і одночасно використовують можливості показу в системних інституціональних «бюрократичних» (безкоштовних) подіях, які збігаються з їхніми світоглядними установами. Окрім того молоді ініціативи, культивуючи власну автономію і художню ідеологічну незалежність, мають постійно витрачати чимало сил на пошук замовлення, інших джерел фінансового підживлення, адже позбавлення системного патронату вимагає соціального самозабезпечення і самостійного вирішення кола проблем. Разом з тим чимало арт-практик в зреалізованих в моделі DIY переходять у розряд запотребуваних і знаходять підтримку як з боку державних інституцій так і приватних фондів. В цьому контексті варто зазначити,

що багато художніх інституцій в теперішніх складних, обмежених політико-економічних умовах виявляються цілком здатними вибудувати послідовну і самостійну політику і чутливо реагувати на активізацію і актуалізацію сучасним мистецтвом симптоматики вітчизняних реалій. Відтак за таких інтенцій й відбувається описаний нами творчий симбіоз між інституціями й незалежними активістами й активними угрупованнями. Підкреслимо, що йдеться переважно про державні і громадські некомерційні організації. Самі ж учасники, як ми вже зазначили розглядають контакти із інституціями як одну зі своїх стратегій, що дозволяє створювати нові комунікативні суспільні майданчики, розширювати адресну авдиторію. Більше того, деякі альтернативні ініціативи у своїй творчій діяльності маніфестують шкідливість прямої конфронтації з домінуючими арт-структурами, смиренно приймаючи свій, поки що маргінальний, статус. Натомість наголошуючи на важливості роботи й культивуванні творчої та людської підтримки тут і зараз, ентузіазмі, групової солідарності, взаємодопомоги. «Взаємодопомога в спільноті може почасти замінити підтримку інституцій, практика самоосвіти в спільноті більш дієва, а критична функція може бути взятою на себе колегами, вони ж стануть й зацікавленою публікою. Таким чином, художня автономія виявляються для нашого покоління не утопією, а навпаки, єдиним реальним топосом» [11].

У спрямуванні зусиль на вибудовування моделі сучасного мистецтва в якій сутнісне домінує над стратегічним і універсальним, українські професійні художники обираючи автономність стикаються з чималими викликами. З одного боку відсутність патронату інституцій і незалежність від кураторської політики створюють обставини для необмеженого творчого вислову митця, але не звільняють його, як ми вже артикулювали, від пошуку фінансових опор. У цьому ракурсі розвиток подій демонструє й негативні моменти бурхливого процесу художньої самоорганізації — чимало митців потрапляють у пастку залежності від грантових програм, з подальшою тотальною узгодженістю й творчим колапсом за їх припинення. Прикметно, що чимало критичних художніх починань (переважно представників молодого покоління) відчують небезпеку розвитку такого варіанту подій, намагаючись зберігати оптимальний баланс у відносинах і ступінь необхідної автономності: «суміщення пошуку зовнішніх вливань з практикою самоорганізації у спробах перетворення місцевого середовища виявляється достатньо складною моделлю розвитку, втілювати яку практично вдається не кожному» [12]. Симптоматично, що у 2000-х модель організації мистецького життя України так само зазнає ідеологічних маніпуляцій (тільки політичну ідеологію змінила ідеологія ринку), а також вимушена адаптуватися до залежності від економічних обставин, які формують систему представлення.

При розгляді досвіду художньої самоорганізації в Україні не можна обійти увагою особливостей його географічного та топографічного поширення країною.

Передусім мусимо констатувати, що мистецька активність характеризується успішністю, ефективністю й резонансом акцій у столиці, натомість як у регіонах чимало творчих колективів стикаються зі значними труднощами у роботі. Така тенденція почала формуватися ще на початку 2000-х й обумовлена наявністю «столичних чинників». На відміну від інших великих, малих і найменших міст України, де контент інфраструктури вирізняється консервативністю а місцева культурна політика впроваджується за остаточним принципом (а у площині сучасного мистецтва взагалі відсутня), столиця й деякі міста-мільйонники мають значно більші розміри, більш розвинену інфраструктуру, «подійну насиченість», а потенційний учасник й адресат діалогу — публіка — є значно вимогливішою, але й більш підготовленою до сприйняття критичного актуального художнього вислову. Відтак за межами конфліктного поля, без нав'язливого впливу мас-медійних «авторитетів», ринкового тиску, інколи майже невидимі для місцевого середовища працюють низові мистецькі ініціативи із різних географічних пунктів України: харківська група «SOSка» й художнє співтовариство Херсона, галерея-лабораторія «Totoro Garden», відвойовує свої «автономні» зони австрійсько-німецька група «Карпатський театр», група «Р.Э.П.» та ін.

Однак події останнього часу засвідчують, що симптоматика вітчизняного культурного поля поступово змінюється. В Україні все більше декларується потреба у децентралізації, яка інспірує різноманітні прояви бурхливої діяльності, в тому числі детерміновані художніми інтересами. Реставрація і модернізація культурно-мистецьких об'єктів регіонів притягує як різноманітні приватні мистецькі ініціативи (фонди, співтовариства та ін.) так і художників, кураторів, які професійно займаються сучасним мистецтвом. Саме ці самоврядні ініціативи, за відсутності інституцій, галерей, ринку самостійно створюють необхідну інфраструктуру, працюють із середовищем, намагаючись подолати аморфність місцевої тусовки, створити повноцінну художню спільноту. Фактично вони є тим підґрунтям, на якому формуються локальні протоінституції, що транслюють відкриту художню політику, беруть на себе функції просвітництва й активної комунікації. Так, у 2015 р., на засадах самоорганізації виникла мистецька ініціатива «ДЕ НЕ ДЕ», метою якої означено дослідження процесу декомунізації в Україні. Розв'язання свого завдання художники-активісти почали саме з регіонів, а в серпні 2015 р. у Вінниці відбулася 10-денна резиденція «Над Богом», яка об'єднала понад 70 учасників: художників, архітекторів, істориків, філософів, драматургів, урбаністів, громадських активістів і місцевий люд в публічних дискусіях, обговореннях, зустрічах. Не можна не згадати й про «Передвиж» — художнє угруповання, що наслідує у своїх практиках традиції пересувних виставок, з підкресленим позаінституційним статусом, мобільністю учасників, активною суспільно-комунікативною позицією; Маріупольський Арт-кластер «ТЮ», харківський проект «Від першої особи: Пам'ять. Голос. Діалог» (2016) та ін. Природно, що означені нами ініціативи ще не вражають масштабами

й публічним резонансом, власне мова не йдеться й про їхню інституційну стратифікацію, проте вони маркують великі міста й невеликі сільські осередки України в системі культурних координат країни, трансформують наявну дійсність, формуючи культурний ландшафт регіонів.

Висновки. Підсумовуючи наше дослідження, маємо сказати, що коаліції, які виникають в інституціональній інфраструктурі актуальної творчості, справедливо відображають соціокультурні, політичні, економічні обставини, присутні в країні на різних історичних часових проміжках. Окрім того культура епохи глобалізації не лише створює перепони для «неофіційного» (позасистемного) творчого досвіду, а також пропонує новий інструментарій для його інституалізації. Демократичність форм самоорганізації визначає їх як перспективні майданчики для існування мистецької спільноти України, підвищує їхню роль у формуванні в культурі нового творчого досвіду.

Перспективи використання результатів розвідки полягають в подальшому дослідженні моделі самоорганізації художнього життя на конкретних прикладах візуальної арт-практики, з препаруванням їхньої історії, теоретичних і практичних аспектах розвитку.

1. Dettner G., Nannucci M. Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s. Zurich: JRP|Ringier, 2012. 294 p.
2. Self-Organized. London: Hordaland Art Centre, 2013. 163 p.
3. Self-Organization / Counter-Economic Strategies. Ed. by Will Bradley, Mika Hannula, Cristina Ricupero, Superflex. New York: Sternberg Press, 2006. 336 p.
4. Alternative Histories. New York Art Spaces, 1960 to 2010. Ed. by Lauren Rosati and Mary Anne Staniszewski. Cambridge: The MIT Press, 2012. 404 p.
5. Вишеславський Г. Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980-х — початку 1990-х рр. // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. Київ, 2008. Вип. 9. С. 289–293.
6. Москалюк М. Культурно-мистецьке середовище Львова кінця ХХ ст.: особливості організації та теоретичні засади // Народознавчі зошити: наук. журн. / Ін-т народознавства НАН України. Львів: Вид. Ін-ту народознавства НАНУ, 2011. Вип. 6. С. 1012–1018.
7. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. Київ: ВХ [студіо], 2008. 188 с.
8. Альфорова З. Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва // Вісник ХДАМ: наук. зб. / ХДАМ. Харків: ХДАМ, 2014. Вип. 1. С. 97–100.
9. Зубавіна І.Б. Самоорганізація культури: постнекласичний проект екранного моделювання // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2015. С. 294–303.

10. Смирна Л. Радикальний нонконформізм: київська хвиля // Art Ukraine. 19.04.2016.

URL: <http://artukraine.com.ua/a/radikalniy-nonkonformizm-kiivska-khvilya/#v8at49SLTUI>.

11. Кадан Н. Со-общение в будущее // Художественный журнал. 2007. № 65/66. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/65-66/kadan/>.

12. Ридный Н., Кривенцова А. Перспективы лабораторности // Художественный журнал. 2009. № 73/74. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/ridny/>.

Булавина Н. М. Самоорганізація як альтернативний напрямок інституалізації мистецтва.

Анотація. У статті подано комплексний аналіз явища самоорганізації як альтернативного напрямку інституалізації сучасного візуального мистецтва України. Розглянуто різні типи низових художніх ініціатив, їхні функціональні особливості, географічне поширення в країні й регіональні відзнаки. Також показано яким чином змінювалися форми взаємодії між художниками і інституціями на різних часових відрізках, міжпоколінєву проблематику художніх самооб'єднань.

Ключові слова: самоорганізація, інституалізація, арт-процес, сучасне мистецтво, художні ініціативи.

Bulavina N. H. Самоорганизация как альтернативное направление институализации искусства.

Аннотация. В статье представлен комплексный анализ явления самоорганизации как альтернативного направления институализации современного визуального искусства Украины. Рассмотрены разные типы низовых художественных инициатив, их функциональные особенности, географическое распространение в стране и региональные отличия. Также показано каким образом изменялись формы взаимодействия между художниками и институциями в разный период времени, межпоколенческую проблематику художественных самообъединений.

Ключевые слова: самоорганизация, институализация, арт-процесс, современное искусство, художественные инициативы.

Bulavina N. M. Self-organization as an alternative direction of institutionalization of art.

Summary. The author of the article investigates the comprehensive analysis of the phenomenon of self-organization as an alternative direction institutionalization of contemporary visual art in Ukraine. In the article the possibilities of the different types of self-organization art initiatives, their functional characteristics, geographical spread in the country and regional differences. Approximately since 2004 the new groups of the self organizing initiatives had been born. They strive to creative work beyond stable infrastructures and form alternative mini communities using for the legitimization Internet media. The democratic features of the self organization forms characterize them as perspective fields for the existence of the art community in Ukraine and enhance their role in the creation of culture basing on the new creative experience.

Keywords: self organization, institalization, art process, contemporary art, self organizing initiatives.

Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

ГРАФІКА ОЛЕКСАНДРА ШУЛЬДИЖЕНКА (СТАХОВА) У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА НОНКОНФОРМІСТСЬКОГО РУХУ В УКРАЇНІ

Вступ. Статтю присвячено ще не дослідженому аспекту творчості українсько-британського художника Олександра Шульдиженка (Стахова) (1922–1988), а саме розгляду його графічної спадщини у контексті художнього життя в СРСР, куди він повернувся у 1954 р. У попередній статті мною було розглянуто його творчість у контексті мистецтва Британії 1940–1950-х [3].

Творчість Олександра Шульдиженка (Стахова) належить одночасно до культур двох країн — Британії й України. Він вчився у київській художній школі, під час Другої світової війни потрапив у полон. Після війни опинився у Лондоні де навчався у дуже поважному вищому навчальному закладі Central School of Arts & Crafts (з вересня 1949 по січень 1954 р.). Протягом двох років, вивчав філософію в Університеті Лондону, працював, брав участь у мистецьких виставках. У «Центральній школі» викладали відомі митці: Вільям Джонстон, Кларк Гаттон, Хертруда Гермес та ін. У дослідженні, результати якого були оприлюднені у вище згаданій статті, мені вдалося окреслити коло митців найбільш творчо близьких до Олександра Шульдиженка за світоглядними налаштуваннями, тематикою та арсеналом художніх засобів. Це Грахам Сазерленд, Кларк Гаттон, Хертруда Гермес, Леон Кософф, а також гурт «Молоді нео-романтики», найвизначнішою постаттю серед яких був Джон Мінтон¹. Крім того, ще слід згадати мистецьку течію наступної генерації художників, більшість з яких були однолітками О. Шульдиженком, а саме «Реалізм кухонної мийки», найбільш виразним представником якої у живопису був Джон Бретбі².

¹ «Молоді нео-романтики»: Джон Мінтон (John Minton), Джон Кракстен (John Craxton), Кіт Вон (Keith Vaughan), Роберт МакБрайд (Robert McBryde), Майкл Айртон (Michael Ayrton).

² Реалізм кухонної мийки («Kitchen sink realism») — дуже розмитий за причетністю до нього різних митців рух, найпоказовішим представником якого у образотворчому мистецтві можна вважати Джона Бретбі (John Bratby). Найбільш відомими є такі художники, як от: Едвард Міддлдітч (Edward Middleditch), Деррік Грівз (Derrick Dreaves), Джек Сміт (Jack Smith). Послідовником цього руху слід вважати Олександра Шульдиженка (Стахова).