

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 Кософ, 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).

Після повернення до СРСР у 1954 р., О. Шульдиженко продовжував розвивати ідеї набуті у Британії. Втративши безпосередній зв'язок з художнім середовищем Лондону, траєкторія його творчого руху зберегла свій основний напрямок, але коригувалася під впливом нових обставин, набувала нових форм і проявів. Таким чином маємо можливість бачити такі прояви ідей угруповання «Реалізм кухонної мийки», які були б неможливі в Англії. Набагато раніше ніж, наприклад, у Янкеля Адлера (Jankel Adler), в творчості О. Шульдиженка з'являється мізераблізм з його увагою до проблем знедоленої через трагічні історичні події людини, а саме, сюжети з жебраками, або ув'язненими з таборів для військовополонених. Естетику цих творів підсилено експресивною манерою виконання.

Щодо нових обставин суспільного та мистецького життя, у яких опинився О. Шульдиженко в СРСР, то вони визначалися підозрою, з боку влади, до репатріантів і полонених, а також існуванням ідеологічних і стилістичних обмежень творчих проявів. Все те, що не вкладалося у «канон» соцреалізму, не мало права на існування у суспільному просторі, тобто на виставках, на вулиці, у пресі. Графіка О. Шульдиженка, хоча загалом й відповідала ідеологічним вимогам (зображення знедолених людей у самому серці капіталістичного Заходу — у Лондоні та Парижі), за формою геть не вкладалася у той стиль, який брали за соціалістичний реалізм. Через це для художника єдиною можливою формою презентації творів були квартирні виставки у друзів. Для заробітку О. Шульдиженко оформлював вітрини, інтер'єри клубів, ресторанів, павільйони ВДНГ та ін.¹

Таким чином, за способом життя і проявами творчості О. Шульдиженко потрапив до лав представників неконформістського руху в СРСР. Але була й суттєва різниця. З одного боку, за своїм положенням серед колег, він був представником андеграунду шістдесятих–вісімдесятих років, з іншого, його творчість значно відрізнялася від творчості інших художників, бо спиралася на реальне знання тенденцій, які панували у мистецтві повоєнного Заходу, та демонструвала їхній творчий розвиток на тлі нових обставин.

¹ Завдяки відкриттю нових джерел, мною виявлено деякі помилки у попередній публікації (Вишеславський Г. Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті мистецтва Британії [Текст] / Гліб Вишеславський // Художня культура. Актуальні проблеми : Наук. зб. / ІПСМ АМУ / ред. кол. : В. Сидоренко (голова), О. Федорук (гол. ред.), А. Пучков та ін. — К. : Фенікс, 2015. — вип. 11. — С. 14–83). На стор. 19 слід читати: художник втратив твори разом з майстернею у 1973 р. На сторінці 19 наведена хибна інтерпретація біографічних фактів початку 1960-х: насправді художник не влаштував дитсадкових та шкільних екскурсій, а його племінниця на тоді не жила у Києві, а приїздила тільки під час канікул. На сторінці 52 (примітка 10) слід читати: «Мати художника Шульдиженко Валентина Олексіївна (до шлюбу — Каденко) народилася 23 лютого 1905 р. у Києві, за фахом була косметологом. Померла у Києві 21 вересня 1969 року».

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Аналіз і вивчення творчого надбання О. Шульдиженка виконано відповідно до плану фундаментальних науково-дослідних робіт Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Аналіз публікацій. Треба констатувати, що творчість О. Шульдиженка довгий час не була системно досліджена. Про це вже докладно йшлося у моєму попередньому дослідженні [3] де було розглянуто всі наявні публікації і зроблено висновок, що ці тексти привертати увагу до яскравих рис життя художника, або пропонували власні цікаві теорії, які, на думку авторів, співвідносяться з творчістю О. Шульдиженка, але не аналізують її та не вивчають її місце у художньому процесі тих країн де жив і працював автор.

Першою науковою роботою про творчість і життя Шульдиженка була дипломна робота О. Сошко (1997) [12]. Автор докладно розглянула біографію художника, навела уривки інтерв'ю з колегами та друзями художника, завдяки чому було з'ясовано деякі риси характеру та світогляду митця. Крім того, були описані важливі прояви творчості Шульдиженка, проаналізовано його роботи, як от цикл «Спогади про Лондон» і графіку 1950-х, а також монументальні роботи і роботи з паперу. На жаль, автор не прослідкувала відповідність творчості О. Шульдиженка до конкретних процесів мистецького життя Англії, не визначила його місце серед неконформістів СРСР. Не було проаналізовано зв'язок теоретичних праць О. Шульдиженка з художньою практикою.

У 2015 р. вийшло друком дослідження «Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті мистецтва Британії» Г. Вишеславського, де було висвітлено плин художнього процесу у повоєнній Британії і його вплив на графічну творчість О. Шульдиженка [3]. У ній розглядалися світоглядні і соціокультурні ідеї, що були поширені серед викладачів закладу де вчився О. Шульдиженко, а також художні течії і угруповання митців Англії 1940–1950-х. Було ретельно досліджено біографію художника, простежено зв'язок між графічною творчістю митця і його теоретичними роздумами викладеними у тексті «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций»¹.

Разом з тим, потребує подальшого розгляду місце творчості О. Шульдиженка на тлі офіційного мистецтва та неконформістського руху в СРСР, вивчення хронології його творчості та її періодизація.

Метою цієї публікації є подальше дослідження графічної творчості О. Шульдиженка, а саме: визначення місця його спадку у контексті офіційного мистецтва

¹ Див. додаток 1 до публікації Вишеславський Г. Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті мистецтва Британії // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 14–83.



1. О. Шульдиженко. Малюнок. Початок 1940-х.
Папір, гуаш. Місцезнаходження невідоме



2. О. Шульдиженко. Малюнок. Друга половина 1940-х.
Папір, літографський олівець, туш, перо.
Місцезнаходження невідоме

та українського нонконформізму, визначення напрямків нонконформістського мистецтва суголосних поетиці та естетиці О. Шульдиженка; вивчення та періодизація основних періодів у творчості художника; створення цілісного погляду на різноманітні творчі пошуки О. Шульдиженка у контексті соціокультурного та мистецького життя України 1960–1980-х.

1. Графіка О. Шульдиженка у контексті офіційного мистецтва СРСР

Повернувшись до СРСР О. Шульдиженко зіштовхнувся з такими явищами, як от ідеологізована офіційна культура, цензура, нонконформістський рух, замовні твори у Комбінаті монументального мистецтва.

Переважна частина графічних творів О. Шульдиженка, за сюжетом, відповідає ідеологічним вимогам встановленим владою в СРСР. Це стосується великого графічного циклу «Спогади про богему Лондону» де були зображені знедолені люди у містах капіталістичного Заходу: черги безхатченків до притулку, жінки з дітьми, які копіраються у смітнику, вуличні художники і музиканти, жебраки, що сплять на лавах у парку.



3. О. Шульдиженко. Малюнок. 1948. Папір,
літографський олівець. Місцезнаходження
невідоме

Якщо порівняти біографічні факти, спогади художника та сюжети малюнків, є всі підстави вважати що зображене безпосередньо торкалося самого автора, а у багатьох композиціях можна впізнати друзів О. Шульдиженка, чи його самого: автор лежить на нарах у таборі для військовополонених, ночує на лавці у парку (під мостом, у склепі на кладовищі), продає малюнки на вулицях Лондону. На звороті малюнків деінде навіть зазначено, що то є автопортрет. У зв'язку з тематикою творів, доречно нагадати про ліві політичні погляди широко поширені серед митців Англії у 1940–1950-х, які поділяв О. Шульдиженко і з якими він, знати, приїхав до Києва у 1954 р. Саме як прояв лівих поглядів, сприймається сюжет двох його малюнків, що збереглися з 1950-х — «Біля ресторану» і «У кав'ярні» (назви умовні, бо не належать авторові). Це багатофігурні композиції, виконані у стилістиці близькій до критичного реалізму. Кожен персонаж має не тільки психологічну характеристику, але й прикмети соціального стану. Завдяки цьому для автора відкриваються широкі можливості для оповідальності, навіть дидактики. Найбільш показовим є твір «Біля ресторану», де у центрі в оточенні двох підлабузників їсть товстун-багатій. На периферії композиції, серед відвідувачів середнього статку, глядач бачить схудлих жебраків, які просять допомоги: інвалід на милицях,



4. О. Шульдиженко. Лондон. У кав'ярні. 1950-і. Папір, темпера, літографський олівець.
Музей історії міста Києва (Тз — 1347)

юний хлопець, мати з дитиною. Кожен з них має виразний психологічний стан, який художник майстерно передає через жест, силует, вираз обличчя.

Графічний цикл «Спогади про Лондон», створювався художником протягом усього життя, особливо інтенсивно з другої половини 1970-х. Ліві погляди автора, як свідчать його знайомі, ще у 1950-х трансформувалися у аполітичні, зосереджені на творчості, внутрішньому світі та роботі над собою. Отже, сюжети залишилися, але позбулися дидактики. Оповідальність досягалася менш літературними, проте суто живописно-графічними засобами, як от колір, композиція, структура ліній, їхній характер і, одночасно, влучні психологічні характеристики персонажів. Замість звинувачувальних «лівих» акцентів, художник скеровував свою увагу на екзотику життя, на дивовижні обставини власного минулого. Одночасно його малюнки отримали сповідальність і зворушливу відвертість.

Незважаючи на сюжет, малюнки О. Шульдиженка геть не сприймалися виставковою комісією, не потрапляли на виставки, а сам автор не міг вступити до Спілки художників. Справа була не в тому, що зображено, а як воно зображене. Малюнки автора всіма засобами підкреслюють індивідуальність сприйняття, унікальність, відвертість, сповідальність, суб'єктивність, складність. Важливість особистісного



5. О. Шульдиженко. Лондон. Біла ресторану. 1950-і. Папір тонований, темпера.
Місцезнаходження невідоме

світосприйняття художник підкреслює й у своїй теоретичній роботі: «потрібно було б виокремити ті твори мистецтва, які могли б орієнтувати глядача і коригувати його особистісну характерну форму, вказувати <...> шлях до розвитку цієї форми, до самовдосконалення» [14]. Саме ці риси драгували виставкові комісії на охороні «соцреалістичного канону», який базувався на світогляді марксистсько-ленінського колективізму та «науково-об'єктивного» погляду на світ. Мистецтво мало змальовувати дійсність у її соціально-історичній перспективі, тобто не такою яка вона є, а такою яка вона має бути згідно офіційної ідеології. Це знаходило відгук у стилі переважно лапідарному, ясному для сприйняття, бравурно-піднесенному, але, разом з тим, нещирому, безпелаяційному, абстрагованому від реального життя. Офіційна культура уникала, таких «дрібних» і «неправильних» проявів психіки людини як емоційна запутаність, розпач, самотність. Проте саме вони і були важливі для О. Шульдиженка, бо стосувалися правди відчуттів та роздумів — головних ознак справжнього високого мистецтва.

У якості ілюстрації наводжу уривок зі спогадів художника А. Александровича-Дочевського. Під час візиту до Т. Яблонської, О. Стахов-Шульдиженко питав, у чому причина того, що його малюнки (які вона, до речі, цінувала) не беруть на виставки.

Мисткиня тоді зазначила, що у його творах присутня певна «неправильність», персонажі живуть своїм життям, а для експозицій потрібна анатомічна постава і ясність погляду автора на світ.

Творчість О. Шульдиженко, не могла потрапити на виставки, а самого автора не брали до Спілки художників, що підсумовувало його стосунки з офіційним мистецтвом СРСР. Отже, як за стилістикою творів, так і за своїм соціальним статусом, репатріанта і колишнього ув'язненого, художник потрапив до лав нонконформістів.

2. Графіка О. Шульдиженка у контексті нонконформізму

Соціокультурне явище назване нонконформізмом є важливим для мистецтва СРСР і України зокрема, проте воно лишається й досі контрверсійним, через що потребує стислого огляду.

В СРСР нонконформізм (лат. *non conformis* — не відповідний, не однаковий, незгодний) у різноманітних формах існував з часів впровадження соцреалізму, як єдиного дозволеного «формату» мистецтва, до середини перебудови, відколи було скасовано ідеологічний тиск, тобто до 1987 р. Переслідувався владою з різним ступенем інтенсивності у різні періоди свого існування. Поширені у літературі хронологічні рамки — від «хрущовської відлиги» (1956 р.) до «горбачовської перебудови» (1986 р.) [2] є надто звуженими, бо позначають лише той період, коли нонконформізм став явищем усвідомленого опору частини московських і лєнінградських митців. Такі дати не враховують протестну діяльність окремих творців з інших міст. Варто поширити поняття нонконформізму і на випадки культурного опору на загарбаних СРСР територіях, як от Західна Україна чи країни Балтії.

Нонконформізм проявлявся як у творчості так і у стилі життя митців. Відносно офіційного мистецтва він проявляв себе субкультурою, інколи контркультурою. Йому не відповідав загальний для неофіційних спільнот стиль творчості, оскільки естетичні уподобання авторів могли змінюватися у вельми широкому діапазоні модерністських течій. Ця полістилістичність значно ускладнює будь-які мистецтвознавчі узагальнення, проте актуалізує роботу культуролога із соціокультурними контекстами. Зі схожою проблематикою дослідник стикається при розгляді таких явищ як от «Паризька школа», або ближча у часі та просторі «Нова хвиля українського мистецтва».

У літературі читач зустрічає суцільну плутанину термінів, якими автори послуговуються для позначення нонконформізму. Наприклад у тексті одного громадського діяча присутня мішанина з назв художніх стилів, світоглядних понять, соціологічних термінів: «нонконформістське українське мистецтво — це мистецтво, не заангажоване соцреалістичною проблематикою (“концептуальне”, “неофольклорне”, “модерністичні напрямки”, “семантичне мистецтво”, “експресіонізм”,



6. О. Шульдиженко. *Бесіда*. 1960-і. Папір, темпера, туш, перо. Національний художній музей України (КП — 17403, Грс. — 8995). 7. О. Шульдиженко. *Портрет*. 1960-і. Картон, темпера. Приватне зібрання. 8. О. Шульдиженко. *Постати робочих*. 1960-і. Папір, темпера. Музей історії міста Києва (Гр. — 4848).



9. О. Шульдиженко.
З циклу
«Античні сюжети».
Початок 1970-х.
Папір, туш, перо.
Музей історії міста
Києва (Тз. — 577)

10. О. Шульдиженко.
З циклу
«Античні сюжети».
Початок 1970-х.
Папір, туш, перо.
Музей історії міста
Києва (Тз. — 48).

“неопримітивізм”, “романтизм”, “порубіжні явища на грані офіційних та неофіційних сфер”, “послідовники традицій модернізму”, “нові дикі”, “трансавангард”)» [8].

Аби позбутися плутанини головних дефініцій, як от нонконформізм, андеграунд, неофіційне мистецтво, дозволене мистецтво та ін., я пропоную розглядати нонконформізм як явище, що складається з двох основних складових: річище «неофіційного мистецтва» (термінологічно поєднує такі прояви творчості як «дозволене мистецтво», «тихий живопис», «молодіжне мистецтво», «мистецтво МОСХу», «карнавалізм», «картина факту» та ін. і річище андеграунду (англ. *underground* — підпілля), яке термінологічно поєднує «інше мистецтво», «дисидентство у мистецтві», «московський концептуалізм», «АПТАРТ» та ін. Річища розрізняються насамперед не за естетикою, що не є природним для полістилістичного нонконформізму, а за морально-світоглядними, соціально-статусними і вже потім стилістичними відмінностями¹.

Отже, запропонований підхід створює ієрархізовану класифікацію з двох складових нонконформізму: річище андеграунду і річище «неофіційного мистецтва».

2.1. Річище андеграунду є найбільш радикальним і «дисидентським». Це явище мало характер антиподу щодо офіційних форм творчості. Митці, які до нього належали, рідко йшли на компроміси з владою. Через це, серед них майже немає членів творчих спілок, їхня творчість не була представлена на спілчанських виставках. Для заробітку вони викладали малювання у школах, працювали оформлювачами, влаштовувалися художниками на кіностудії чи до археологічних експедицій. Вони вдавалися до найрішучіших експериментів з формою, змістом та естетикою творів. Однак то не була симетрична опозиція до правил влади. Під час вибудови контркультури, системності і структурності офіціозу андеграунд протиставляв хаотичність, спонтанність, незавершеність. В цілому, андеграунд був ентропією глобальної ідеологічної системи, її різомою. Через це, здебільшого, андеграундні гурти вибудовували не контркультуру, а субкультуру.

Однією з важливіших характеристик андеграунду була герметичність замкнених товариств художників, які майже нічого не знали про інші гурти колег. Вимушена конспіративність проведення виставок породжувала романтику спільноти, сприяла дружбі серед однодумців.

У радянські часи вважалось, що андеграунд є притулком непрофесіоналів, тоді як власне професіоналізм визначався занадто формально — наявністю диплому. Однак, в андеграунді були такі постаті, як Павло Бездір, Єлизавета Кремницька,

¹ Докладніше ця схема була обґрунтована мною у тексті: Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми: науковий вісник / ІПСМ АМУ. Київ: Вид дім А+С, 2006. Вип. 3. С. 171–198.

Алла Горська, Людмила Семікіна, Іван Марчук, Роман і Маргіт Сельські, Карл Звіринський, Олег Соколов, Володимир Стрельников, Олександр Ануфрієв, Вагріч Бахчанян та інші художники із фаховою освітою. У деяких випадках, андеграундним можна назвати певний період творчого шляху художника (Іван Марчук, Володимир Борозинець, Анатолій Сумар, Ірина Вишеславська, Зоя Лерман). Поширеною моделлю життя була робота вдома, без сподівань на виставки у поєднанні з педагогічною роботою (Борис Лобановський, Олег Животков, Олександр Павлов — у Києві; Карл Звіринський, Роман Сельський, Олександр Соколов — у Львові), або у поєднанні з роботою у монументальному цеху Художнього комбінату (Павло Бездір, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан — в Ужгороді; Валерій Ламах, Федір Тетянич, Ернест Котков, Віктор Хамков, Олександр Шульдиженко — у Києві), або у книжковій графіці (кияни Григорій Гавриленко й Акім Левич). Деякі художники зазнали різних форм переслідувань через свою позицію.

2.2. Річниця «неофіційного мистецтва» було другим проявом нонконформізму поруч з андеграундом. Воно стало особливо помітним з середини 1970-х. Його представники не вважали за потрібне створення контркультури. Вони наголошували на нагальності відродження «справжніх цінностей світової культури», що входило у конфлікт з офіційною позицією замовчування та заборони цілих культурних періодів, як от авангард, модернізм тощо. Замість культури «зрозумілої для народу», вони створювали мистецтво сповнене ідей і асоціацій, які могли угледіти тільки фахівці. Представники «неофіційного мистецтва», попри неприйняття окремих проявів офіційної системи, брали участь у спілчанському художньому житті. У періоди «відлиги», з дозволу влади, вони брали участь у виставках та вступали до Спілки художників. Їхня творчість, зазвичай не несла ознак радикального експерименту, а була радше проявом уваги й творчого розвитку забутих, або заборонених культурних традицій.

«Чи закінчилось інакше мистецтво (під терміном «інакше мистецтво» мається на увазі андеграунд — Г.В.) як унікальний художньо-соціальний феномен в середині 1970-х? Коли хитра влада, після серії протестів художників — серед них була і «бульдозерна виставка» 1974 р., — створила змішані напівофіційні структури функціонування інакшого мистецтва, подібні до живописної секції при Міському графіків» (установа, відома також під назвою «Мала Грузинська» — Г.В.) [7]. Це риторичне питання постало після дій влади спрямованих на «випуск пару»: у 1976 р. вийшла постанова ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю» [10], в результаті чого на зміну інституції «кандидатів» до вступу у Спілку художників, було створене Молодіжне об'єднання при Спілці з більш ліберальними правилами. З середини 1970-х на деяких виставках почали виставляти роботи, які раніше можна було бачити лише у помешканнях, клубах, кінотеатрах чи фойє бібліотек. Так з'явилося «неофіційне мистецтво», яке стало одним із де-факто «дозволенних»,

проте не підтримуваних напрямків культури. Серед напрямків, які складали «неофіційне мистецтво» були «дозволене мистецтво», «тихий живопис», «молодіжне мистецтво», «мистецтво МОСХу», «карнавалізм», «картина факту» та ін.

Київськими представниками «неофіційного мистецтва» були: Акім Левич, Зоя Лерман, Юрій Луцкевич, Валентин Реунов, Ірина Вишеславська, Олександр Павлов, Олексій Орябінський, Юлій Шейніс, Михайло Вайнштейн, Євген Волобуєв, Анатолій Лімарев, Ада Рибачук, Володимир Мельниченко, Іван Марчук, Федір Тетянич, Олександр Дубовик та багато інших.

Художники «неофіційного мистецтва», на відміну від колег по андеграунду, мали значні переваги: членство у Спілці надавало можливості виставлятися, отримати майстерню, придбати художні матеріали, брати участь у пленерах, працювати у будинках творчості, отримувати замовлення у Художньому фонді.

Ще одна група представників «неофіційного мистецтва» складалася з офіційно визнаних митців, інколи навіть професорів і заслужених діячів мистецтва, які частину свого часу віддавали «за покаиканням серця» неофіційному модернізму. Вони добре розуміли, що можна, а що не можна виставляти. Це було творче подвоєння, компроміс творчих особистостей талант яких потребував більшої свободи, ніж їм дозволяв статус. Ця неофіційна частина творчості, у різних вимірах та у різний час, чи то надійно прихована, чи то частково відкрита, існувала у багатьох художників, наприклад Сергія Подерв'янського, Віктора Рижих, Юлія Синькевича та ін.

2.3. Риси нонконформізму у порівнянні з рисами творчості О. Шульдиженка.

Ситуацію у київському андеграунді 1960–1970-х Борис Лобановський визначає як «тріщину» в стіні тоталітаризму, через яку стало видно шляхи до інших епох. «Мешканці тріщини» — себе, Валерія Ламаха, Григорія Гавриленка, Вілена Барського, Михайла Грицюка — він назвав пізніше «київськими анахоретами» по аналогії з лаврськими печерними самітниками [5].

Згадка про «інші епохи» тут вдало нагадує про місію яку взяли на себе нонконформісти — відроджувати цінності світового мистецтва, не зважати на кон'юнктуру, ідеологічні настанови та інші обставини часу. Художники були налаштовані на вивчення та творчий розвиток спадщини модернізму. Образ самітників є важливим для характеристики київських митців які були поділені на маленькі окремі гуртки і майже нічого не знали про творчість своїх колег. Останнє справедливо і для О. Шульдиженка, який був вимушено ізольований від інформації про неофіційне життя міста та намагався здолати це завдяки комунікативному характеру. З нонконформістського середовища він знав, переважно, літераторів, акторів, режисерів, сценографів, оформлювачів, дисидентів. Протягом 1950–1980-х гостинно приймала в себе вдома цю неформальну спільноту Ірина Дмитрівна Авдієва, у минулому



11. О. Шулдиженко. З циклу «Спогади про Лондон 50-х». Продавець каштанів. 1982. Папір, фломастер. Приватне зібрання



12. О. Шулдиженко. З циклу «Спогади про Лондон 50-х». В очікуванні відкриття притулку для безхатченків Rowton House. 1982. Папір, фломастер. Приватне зібрання

акторка театру Леся Курбаса, у 1920–1930-х — художник, дизайнер, оформлювач, у 1960–1970-х — літератор і публіцист. Багато хто знаходив розраду душі і друзів у її квартирі (вул. Круглоуніверситетська, 20, кв. 17). Серед її гостей О. Шулдиженко показував свої малюнки, розповідав про повоєнну Європу, знаходив знайомих. Ними були мистецтвознавці Григорій Логвин і Людмила Міляєва, режисери Сергій Параджанов, Роберт Стуруа, Йонас Вайткус, художники Федір Нірод, Сергій і Лесь Подерв'янські, Ігор і Андрій Александровичі, Михайло Вайнштейн, Віталій Леницький, Олександр Костецький, Світлана Лопухова, Георгій Карлов, Віктор Григор'єв, скульптор Михайло Грицюк, літературознавець і дисидент Леонід Плющ, вчений Микола Козирев, математик Юлій Златкіс, інженер Едуард Недорослов, перекладач Ірина Стешенко, актриса Манана Менабде та багатьох інших. Завдяки допомозі цієї неформальної спільноти художник знаходив роботу, наприклад у 1963–1966 рр. розробляв оформлення міжнародних виставок Міністерства освіти у Марселі, Загребі, Женеві, влаштувався на роботу до кіностудії «Укртелефільм» (1964). Л. Плющ познайомився з І. Авдієвою у 1960-х. Він пише, що вона «дуже любила Україну, українську культуру, українське Відродження 1920-х <...> завдяки



13. О. Шулдиженко. З циклу «Спогади про Лондон 50-х». Контеса з Кав'ярні 51 ночі. Середина 1980-х. Папір, олівець. Приватне зібрання



14. О. Шулдиженко. З циклу «Лондонська богема 50-х». Людина-оркестр. 1980-і. Папір, акварель, темпера. Приватне зібрання

їй я усвідомив не тільки великий духовний потенціал українців, а й дізнався, що цей потенціал у 1920-і був частково виявлений поетом Тичиною <...> драматургом М. Кулішем, кінорежисером і сценаристом Довженком, художниками Кричевським, Петрицьким, Бойчуком, Падалкою» [6].

Однією з важливих рис київського, а також львівського та ужгородського андеграунду була ідея відродження національної культури. Завдяки режисеру Лесю Танюку виник «Клубі творчої молоді» (1960–1962). Відвідувачами клубу були письменники, композитори, театralи, кібернетики, журналісти, художники. Протягом 1960 р. «Клуб творчої молоді» влаштовував у Києві андеграундні виставки гурту художників «Мрія» (у кав'ярні по вул. Леонтовича, 3). У них брали участь Алла Горська (організатор виставок), Віктор Зарецький, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Олег Ержиківський, Олексій Татаров, Володимир Прядко, Борис Плаксій, Віталій Коробко, Олександр Шкарапута та ін. «Фактично Клуб почався із зими 1960-го — з об'єднання студентів Театрального Інституту і Консерваторії. Нас поєднало бажання відновити в Києві Різдвяні і Новорічні звичаї — вертепні вистави, щедрювання, Коляду... Ми їздили по Україні, вивчали стару архітектуру,

влаштували поетичні вечори, виставляли опальних художників...» [13]. Після заборони клубу, «андеграундні» період творчості у більшості художників змінився роздвоєнням на «неофіційну» і «парадну» діяльність.

До іншого кола київського андеграунду належав створений у 1964 р. трьома молодими художниками гурт «Нью Бенд»: Микола Трегуб, Вудон Баклицький, Володимир Борозинець. Однією з перших їхніх виставок була експозиція на занедбаному цегляному заводі (1965 р.), біля вул. Сирецької. Величезна стіна заводської печі слугувала тлом для живопису і графіки. Наступні виставки (1965–1967) проходилися у клубі заводу «Большовик» і підвалах. М. Трегуб знаходив відповідність між своїми творчими пошуками та поезією Євгена Плузника, Миколи Зерова, В. Симоненко, В. Стуса. Чи не найулюбленішою його технікою був колаж, що перетворювався на палімпсест, доповнювався написами каліграфічним шрифтом (українським скорописом XVIII ст.), орнаментами, та малюнками присвяченими «землі предків» та її народам — скіфам, сарматам, гайдамакам, козакам-запорожцям.

О. Шульдиженко не брав участі у діяльності «Клубу творчої молоді», не знав він і М. Трегуба. Ідеї відродження національної української культури, які були важливі для них, у творчості Шульдиженка проявилися опосередковано, завдяки зацікавленості архаїчним мистецтвом в цілому, та дослідженням глибинних шарів підсвідомості, що надихнуло його, ще у студентські роки, до вивчення обрядів, ритуалів, міфології, народної творчості (мистецтво шаманів Сибіру, індіанців, трипільців та інших народів). Не обійшлося тут і без впливу навчальної програми у Central School of Arts & Crafts, яку розробляв Вільям Джонстон на основі ідей юнгіанства, а особливо завдяки творчості професора Центральної школи, художниці Хертруди Гермес. Знання етнографії та психології проявляються у більшості малюнків О. Шульдиженка, що не залежить від сюжету; про важливість цих знань для роботи художника йдеться у його теоретичних текстах. Найпоказовіше захоплення автора українським народним мистецтвом втілюється в монументальних творах у Рівненській та Івано-Франківській області, бо вони містять елементи народних орнаментів, а деякі з них зображають гуцулів.

Центрами київських неформальних товариств 1970-х слугували квартири, де влаштували виставки, клуби, бібліотеки, будинки культури. Наприклад з 1976 по 1978 рр. у квартирі Олени Голуб та письменника Леоніда Нефедьєва (вул. Жукова, 37) було влаштовано постійну виставку творів В. Баклицького, М. Трегуба, О. Голуб, М. Недзельського та ін. Виставки, у ці роки, проходились, також, у квартирі Юрія Смирного і Міри Хапчик (вул. Саксаганського), де збирались представники різної за фахом інтелігенції не байдужої до проблематики української національної ідеї (Юрій Бистрицький, Леонід Нефедьєв, Марія Доля, Олена Голуб та ін.). До ще одного кола неофіційного мистецтва у Києві (початок 1970-х) входили художники Борис Плаксієв, Іван Марчук, Федір Тетянич, Микола Малишко та інші. Художники



15. О. Шульдиженко. З циклу «Спогади про Лондон 50-х». 1980. Папір, акварель. Приватне зібрання

проводили у своїх квартирах одноденні покази робіт та ініціювали їхнє обговорення серед знайомих [9].

Неофіційне мистецтво у 1970-х збагатилося напрямом, який пізніше отримав назву «Тихий живопис». Художники спиралися на досягнення модернізму початку ХХ ст., а в центрі їхньої уваги був складний внутрішній світ людини, що входило у протиріччя з офіційним колективізмом. Власне, супротив офіційній культурі і визначив перебування художників «Тихого живопису» серед нонконформістів. Їхня творчість близька до графіки Григорія Гавриленка, скульптур Михайла Грицюка, живопису Михайла Вайнштейна. Позитивним прикладом, для багатьох з них, був живопис Н. Нестерової, Т. Назаренко, І. Затуловської та інших московських художників, творчість яких, згодом, об'єднали назвою «Лівий МОСХ». В умовах спільного простору культури в СРСР київські художники працювали разом і товаришували з московськими колегами. Назва «Тихий живопис» зустрічалася у виступах під час московських вернісажів доволі часто, а у текстах, чи не вперше, у Д. Бісті й у статті І. Вишеславської присвяченій виставці у ЦДХ (Москва, 1983). Напрямок не був клубом чи гуртом і тому не мав чітко визначених членів. Серед українських художників до напрямку була причетна творчість (або період у творчості) багатьох художників: Галини Григор'євої, Зої Лерман, Ірини Вишеславської,



16. О. Шульдиженко. З циклу «Лондонська богема 50-х». Вуличні художники. 1980-і. Папір, акварель, темпера. Музей історії міста Києва (Тз. — 1326)

Якіма Левича, Олександра Агафонов, Людмили Щукіної, Євгена Волобуєва, Валерія Ласкаржевського та ін. Що до спільних рис напряму, то серед них, як пише О. Сидор-Гібелінда: «медитативність картинних ситуацій, позачасовість та філософічність зображень, часом пасеїзм та елегійність <...> їхні картини відверто камерні та мелодійні, автори уникають розгорнутого сюжету, при тому не заглиблюючись в хаос, а за нагоди і в ньому намагаючись «почути музику»» [4]. Г. Складенко фіксує ще декілька суттєвих рис, через які «Тихий живопис» відрізнявся від інших напрямів неофіційного мистецтва. Це неактуальність (з погляду офіційної ідеології) і ностальгічність. «Це й справді була ностальгія за мистецтвом, за справжнім професіоналізмом, за культурою, що не перекреслює, а зберігає, будує, продовжує, що об'єднує попередників і залучає послідовників» [11]. Ще однією відмінністю напряму був послаблений вплив (у порівнянні з «неофольклористами») народного мистецтва. Етнографічні мотиви якщо і впливали на їхню творчість, то опосередковано, через загальну повагу до культури, до спадщини народів світу. Графіка О. Шульдиженка, за багатьма своїми ознаками — увагою до внутрішнього світу людини, камерності, елегійності, автобіографічності, ностальгічності, повазі до традицій культури — надзвичайно близька до «тихого живопису». Але слід

зауважити на відмінності, через яку ім'я автора не внесено до переліку художників цього руху. Незважаючи на дуже схожий ззовні результат, художники йшли до нього різними шляхами. Збіг був випадковим. О. Шульдиженко творчо розвивав традицію британського мистецтва, до чого додалася ностальгічність пов'язана з обставинами персональної біографії. А художники «тихого живопису» ностальгували за культурою, традицією, яку було втрачено через тотальну радянську ідеологізацію. Крім того, мотиви ззовні подібні на «Тихий живопис» з'явилися у Шульдиженко значно раніше — у 1960-х.

У 1960–1970-х у нонконформістському середовищі існував ще один напрямок, який розвивав ужгородський художник Павло Бездір і його найближче оточення: Людмила Кремницька, Ференц Семан та ін. У 1960-х гурт називали «Абстракціоністами», хоча у їхній творчості траплялося чимало і фігуративних і напів-абстрактних творів. Ззовні, у сюжетах і художній техніці його майже нічого не поєднує зі спадщиною О. Шульдиженка. Але придивляючись до поетики творчості, особливо П. Бездіра і О. Шульдиженка, можна помітити спільність в ідейних пошуках, в юнганській зацікавленості до архаїчного мистецтва, шаманів, йогінів, до міфології, а також культів і обрядів. Спільним було й намагання пов'язати творчий процес з результатами випробувань на собі психофізичних вправ запозичених зі стародавніх вчень. У обох художників творчий процес був дещо важливіший за отримання завершеного твору, як інструменту подальшої соціальної дії (виставки, продажу), що спонукало їх до постійного, майже безперервного малювання і недбалого ставлення до результатів своєї діяльності. І все ж внутрішня подібність не могла не призвести до певної зовнішньої схожості в роботах: запутані гілки дерев перетворені на композиційні структури (один з провідних мотивів) у П. Бездіра дуже подібні до тих, не менш важливих для О. Шульдиженка лабіринтів ліній, що відіграють ту саму функцію при побудові творів [1].

З середини 1970-х кордони дозволеного естетичного експерименту було розширено. Роботи авторів «неофіційного мистецтва» почали допускати на виставки. Поза офіційною культурою лишався андеграунд і художники-початківці, студенти, аматори, самоуки. У Києві в 1970–1980-х творцями та глядачами андеграунду найчастіше виступали представники «технічної інтелігенції» — співробітники численних науково-дослідних інститутів. Заради контролю над цією, неофіційною мистецькою активністю, влада почала дозволяти створення клубів та лекторіїв при будинках культури, районних бібліотеках, ЖЕКах. Вони проводили, окрім лекцій, літературних читань і концертів, художні виставки. Найбільш відомими клубами були: в Бібліотеці мистецтв — «Екслібріс» під керівництвом Маї Потапової; у Політехнічному інституті і Будинку вчених, а пізніше у приміщенні «Театрального клубу» — лекторій Миколи Недзельського; в Інституті кібернетики, Будинку вчених і кафе «Ясени» на ВДНГ — клуб «Что делать»

Сергія Федоренчика; у Будинку вчених — «Клуб молодих вчених». Серед авторів цих клубних напівофіційних виставок були як аматори так і фахівці: Данііл Лідер, Вілен Барський, Семен Каплан, Ада Рибачук, Володимир Мельниченко, Зоя Дерман, Ірина Вишеславська, Олександр Костецький, Микола Залевський, Микола Трегуб, Вудон Бакицький, Володимир Богуславський, Олена Голуб, Микола Недзельський, Михайло Жуков, Олександр Полішук, Віктор Хоменко, Микола Кривенко, Сергій Хотимський, Давід Мірецький та багато інших [2].

Наведений стислий огляд нонконформістського мистецтва, виставок та авторів, які брали у них участь, свідчить про існування доволі розмаїтого потужного субкультурного життя протягом 1960–1980-х. За своїм соціальним положенням О. Шульдиженко перебував у андеграунді, з чого походило його вельми ізольоване становище у спільноті колег. З іншого боку, його творчість, за поетикою та естетикою творів, належала до «неофіційного мистецтва». На умовній «мапі нонконформізму» вона розташована поруч із течією «Тихий живопис», графікою П. Бездіра і творами М. Трегуба. Але є і важливі відмінності, які роблять спадок О. Шульдиженка унікальним у вимірі всієї країни: художник був послідовником руху «Kitchen sink realism», тобто єдиним представником британського мистецтва у СРСР. Він знав на практиці тенденції повоєнного мистецтва Заходу, що принципово відрізняє його від колег, які отримували інформацію про сучасне мистецтво дуже вибірково і, переважно, з неспеціалізованої преси. Навіть художники схожої долі — Глущенко, Касьян, Сельський, Ерделі були на практиці знайомі з мистецтвом зовсім іншого — довоєнного періоду.

3.1. Періодизація творчості О. Шульдиженка.

Періодизація творчості О. Шульдиженка є достатньо складною справою, оскільки переважна більшість творів не датована автором. Знадобилася копітка робота з порівняння датованих і не датованих аркушів за стилістичними особливостями, сюжетами, якістю та станом паперу, характеристиками використаних фарб, згадками про певні композиції у спогадах друзів художника.

Майже всі твори О. Шульдиженка, які можна бачити сьогодні, створені у 1970–1980-х. Більш ранні не збереглися коли художник втратив свою майстерню у 1973 р., а те, що вціліло у нього, чи у друзів, є раритетом.

Під час перебування в Англії (до 1954 р.) О. Шульдиженко, як початківець, перебував у інтенсивному творчому пошуку. Серед його вчителів були прихильники юнгіанства, соціального критичного реалізму і сюрреалісти, які спиралися на фрейдизм. Усі ці впливи згодом були використані художником. Але самі ранішні твори — 1947–1948-го — свідчать про захоплення примітивізмом, який допомагав авторові підкреслити головне, уникаючи зайвих деталей (рис. 1). У наступний період, у сюрреалістичних творах, вже відчувається майбутня сила творчості Шульдиженка



17. О. Шульдиженко. З циклу «Пляж». 1979. Папір, темпера. Музей історії міста Києва (Тз. — 1269)



18. О. Шульдиженко. З циклу «Пляж». 1970-і. Папір, темпера. Музей історії міста Києва (Гр. — 4837)

з його експресією, увагою до психології і символіки деталей (рис. 2, 3). Зі слів митця відомо про його, обов'язкові для кожного художника, студії: пейзажі, постановки, багатофігурні композиції, портрети, анімалістика, ілюстрації, моделювання з паперу, літографія та ін.

Виявлення репродукцій творів «англійського періоду» під час роботи над цим текстом (у 2016 р.), а також композицій кінця 1980-х є важливим відкриттям, яке дозволило реконструювати творчий шлях митця.

Від 1950-х збереглися дві багатофігурні композиції, в яких відчувається вплив лівих ідей. Композиції «У кав'ярні» і «Біла рестора́ну» (рис. 4, 5) близькі до традицій критичного реалізму. Передано психологію, характер, соціальний стан кожного персонажу. Це романтичні і, водночас, сумні оповіді про складну долю жебраків та жадібність багатіїв. В них присутні характерні риси художньої манери автора — вже згаданий психологізм, стриманий колорит, побудова композиції з неглибоким, як на рельєфі, простором.

Твори 1960-х відрізняються експресивністю, яка перемагає анатомічну правильність малюнку. Мазки пензля широкі, вони узагальнюють зображене. Колорит стриманий. Це темпера на папері або картоні. Малюнки пером через потужну



19. О. Шульдиженко. З циклу «У театрі». 1980-і.
Папір, кольоровий олівець. Приватне зібрання



20. О. Шульдиженко. З циклу «Цирк». 1980-і.
Папір, кольоровий олівець. Приватне зібрання



21. О. Шульдиженко. З циклу «На стадіоні». 1980-і.
Папір, кольоровий олівець. Приватне зібрання

експресію тяжіють до схематизму, геометризму. Серед тем — портрети; фігури робітників у динамічних позах; елегантні, але бароково динамічні композиції оголених тіл (рис. 6, 7, 8).

У першій половині 1970-х О. Шульдиженко створив цикл великоформатних вишуканих лінійних малюнків (туш, перо, папір) (рис. 9, 10). Їх поєднує умовна (бо не належить художнику) назва «Античні сюжети». Дійсно, композиції нагадують ілюстрації до античної літератури, відчувається захоплення автора мистецтвом стародавньої Греції. В них знову (після перерви у 1960-х) присутня психологія персонажів, точний малюнок поз. Скрізь є спокій, елегантність, краса оголених тіл і таємниця жестів. Пізніше, у другій половині 1970-х, схожі риси можна буде зустріти у художників напрямку «Тихий живопис», особливо у Г. Григор'євої.

Твори 1970-х і 1980-х складають декілька великих циклів. Найвідомішим, завдяки виставкам, є цикл (понад дві тисячі аркушів) «Спогади про Лондон 50-х», або з іншою назвою «Лондонська богема 50-х». Цикл створювався ще з 1950-х, проте найінтенсивніше — з 1978 р. до середини 1980-х. За технікою твори дуже різноманітні. Є малюнки олівцем, дуже насичені деталями, експресивні. Є лінійні,

легкі малюнки фломастером, що нагадують кроки і навпаки, дуже насичені деталями і лініями (олівець, фломастер) (рис. 11, 12, 13). Є темпера на папері, надзвичайно вишуканого колориту. Колір і тон темпері допомагає авторові передати емоційний стан сюжету (рис. 14, 15, 16). Композиції присвячені вуличним художникам, музикантам, жебракам. О. Шульдиженко по пам'яті зображував портрети своїх знайомих, друзів. Є портрети і автопортрети. Є композиції з двох-трьох осіб: «Бесіди». Дуже рідко зустрічаються міські пейзажі Лондону та Парижу. У них присутня геть не характерна для художника глибина простору, що досягнуто завдяки тону.

З 1979 р. по середину 1980-х О. Шульдиженко працював над експресивним циклом творів з умовною назвою «Пляж» (рис. 17, 18). Вони були виконані яскравими фарбами і широкими мазками пензля (гуаш із додаванням темпері на папері). Автор відійшов (як колись у 1960-х) від психологізму і упізнаності персонажів. Для нього значно важливішим був власний емоційний стан. Як правило, він контрастував із спокоєм зображених оголених фігур, які елегантно дивляться на море, сидять чи лежать на пляжі. Деякі малюнки серії монохромні. Загалом їх понад 100 аркушів.

У другій половині 1980-х художник створив декілька великих графічних циклів з умовними назвами «У театрі» (рис. 19), «У цирку» (рис. 20), «На стадіоні» (рис. 21), «На демонстрації». Це монохромні малюнки на папері сангіною, кольоровим олівцем або сепією. Їх приблизно понад 200 аркушів. Вони поєднують лінійний малюнок з легкою тональною розробкою об'єму. У цих серіях автор повертається до психологізму, анатомічної правильності та навіть, як колись у 1950-х, до характеристик соціального походження зображуваних персонажів. Більш інтелектуальні обличчя бачимо у циклі «У театрі», тоді як цикли «На стадіоні» і «На демонстрації» подають типажі здатні злякати глядача ступенем «тваринності». Обличчя представлені надзвичайно гротескно, саркастично, майже карикатурно, через що нагадують малюнки Георга Гросса. Деякі аркуші не мають загальної композиції — портрети розташовані рядами, один над одним.

Усі інші малюнки, що не належать до перелічених серій, виконані не по пам'яті, а з натури. Це кілька сотень портретів знайомих та друзів художника. Найчастіше олівцем або фломастером на папері. Дуже велика кількість аркушів з оголеною натурою. Це легкі малюнки, інколи з додаванням тону, з майстерною пластикою й точністю лінійного малюнку. Завдяки елементам інтер'єру, можна здогадатися, що їх виконано у студії. Збереглася велика кількість кроків — це люди, що сидять у парку, діти, що грають. Автор узагальнює натуру до лаконічних форм, зручних у роботі монументаліста. Реаліям СРСР (крім серій «На стадіоні», «У цирку», «У театрі», «На демонстрації») присвячено дуже мало малюнків: саркастичне зображення палати у лікарні з лікарем і декілька узагальнених морських пейзажів з гірським берегом.

Творчість О. Шульдиженка різноманітна. Але незважаючи на постійний пошук митця, на зміни у техніці та тематиці робіт, завжди можна впізнати почерк автора. Спадок художника справляє цілісне враження.

Висновки. У дослідженні вперше було досліджено творчий спадок О. Шульдиженка, як графіка, серед різноманітних культурних проявів у СРСР. Враховано контекст соціокультурних процесів в Україні, їхній вплив на прояви художнього життя, а саме: офіційного мистецтва та нонконформізму. Докладно описано процеси у середовищі нонконформістського мистецтва, проаналізовано такі явища як андеграунд і різноманітні прояви «неофіційного мистецтва». Особливу увагу приділено опису неофіційного мистецтва Києва.

У процесі роботи мною було позначено напрямки нонконформістського мистецтва, які за світоглядними налаштуваннями, тематикою, і арсеналом художніх засобів суголосні поетиці та естетиці О. Шульдиженка («Тихий живопис», творчість П. Бездіра і М. Трегуба).

У різних архівах мною було знайдено і проаналізовано раніше невідомі твори і навіть цілі періоди у роботі художника. Це дозволило провести систематичне

дослідження всієї спадщини майстра. Шляхом порівняння тисяч малюнків (за тематикою, стилістикою і технікою) уперше було створено періодизацію графіки художника 1940–1980-х. На основі перелічених здобутків у цій розвідці представлено реконструкцію творчого шляху автора у мистецтві.

1. Вишеславський Г. Коло Павла Бездіра та його вплив на сучасне мистецтво Ужгорода // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. зб. / ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2005. Вип. 2. С. 284–293.
2. Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник / ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 3. С. 171–198.
3. Вишеславський Г. Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті мистецтва Британії // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 14–83.
4. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж; Київ: Terra incognita, 2010. С. 314–315.
5. Лобановский Б. Киевские анахореты // Византийский ангел. 1997. № 3. С. 31–40.
6. Плющ Л. У карнавалі історії: Свідчення. Київ: Факт, 2002. С. 97–99.
7. Ракитин В. Другое искусство : Свобода и художественный идеализм // Другое искусство. Москва. 1956–1976: в 2 т. / сост. Л. П. Талочкин, И. Г. Алпатов. Москва: Худ. галерея «Московская коллекция»: СП «Интербук», 1991. Т. 2.: каталог выставки. С. 12.
8. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ: Знання, 2001. С. 22.
9. Сенчило А., Артеменко М. Борис Плаксієв // авторська телевізійна передача «Ми». 2005.
10. Сидоров А. В поисках духовности // Отражение'90 / сост. С. Савостьянов. Москва: Молодая гвардия, 1990. С. 6–27.
11. Склярєнко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. Київ: Софія, 2007. С. 107.
12. Сошко О. Життя і творчість Олександра Івановича Шульдиженка (Стахова): дипломна робота / Українська Академія Мистецтв. К., 1997. 65 с.
13. Тянюк Л. Життя в мистецтві та політиці // Слово, Театр, Життя: Вибране: в 3 т. Київ: Альтерпрес, 2003. Т. 2. С. 184.
14. Шульдиженко А. О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 72.

Вишеславський Г. А. Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті мистецтва нонконформістського руху в Україні.

Анотація. У статті досліджується творчість британсько-українського художника О. Шульдиженка (1922–1988). Вперше графіка художника (доволі часто використовував псевдо Стахов) розглядається у контексті культури СРСР, а також на тлі офіційного мистецтва і нонконформізму в Україні. Особливо уважно висвітлюються рухи у середині нонконформізму: андеграунд і різноманітні прояви «неофіційного мистецтва». Вперше позначені напрямки мистецтва, які за світоглядними налаштуваннями, тематикою, і арсеналом художніх засобів суголосні поетиці та естетиці О. Шульдиженка.

Завдяки систематичному дослідженню всього обсягу спадщини майстра (включаючи раніше невідомі періоди творчості) складено періодизацію творчості митця. На її основі створено і представлено читачеві реконструкцію шляху О. Шульдиженка у мистецтві.

Ключові слова: Олександр Шульдиженко, Alexander Stachow, графіка, художнє життя в Україні 1950–1980-х, нонконформізм, андеграунд, неофіційне мистецтво, «Тихий живопис», субкультура.

Вишеславський Г. А. Графика Александра Шульдиженко (Стахова) в контексте искусства нонконформистского движения в Украине.

Аннотация. В статье исследуется творчество британско-украинского художника А. Шульдиженко (1922–1988). Впервые графика художника (часто подписывал работы псевдонимом Стахов) изучена в контексте культуры в СССР, а также на фоне официального искусства и нонконформизма в Украине. Особенно внимательно рассматриваются направления внутри нонконформизма: андеграунд и различные проявления «неофициального искусства». Впервые обозначены направления которые по мировоззрению, тематике и по арсеналу художественных средств созвучны поэтике и эстетике А. Шульдиженко.

Благодаря проведенному систематическому изучению всего объема наследия мастера (включая ранее неизвестные периоды творчества) была создана периодизация творчества художника. На ее основе разработана и представлена читателю реконструкция пути А. Шульдиженко в искусстве.

Ключевые слова: Александр Шульдиженко, Alexander Stachow, графика, художественная жизнь в Украине 1950–1980-х, нонконформизм, андеграунд, «неофициальное искусство», «Тихая живопись», субкультура.

Vysheslavsky G. A. Graphics of Alexander Shuldizhenko (Stachow) in the context of the non-conformist art movement in Ukraine.

Summary. In his article G. Vysheslavsky explores the work of British-Ukrainian artist A. Shuldizhenko (1922–1988). For the first time ever, the artist's graphics (often signed with pseudonym Stachow) are considered in relation with the context of the culture in the Soviet Union, as well as on the background of the official and non-conformist art in Ukraine. Particular attention is paid to the trends inside of non-conformism: underground and various manifestations of «unofficial art». For the first time, the trends consonant by worldview, theme and arsenal of artistic means with the poetics and aesthetics of A. Shuldizhenko were specified.

Thanks to the systematic study of the artist's entire legacy (including previously unknown periods of work) the art periods of the artist were established. Based on it, the reconstruction of A. Shuldizhenko's way in art was developed and presented to the reader.

Keywords: Alexander Shuldizhenko, Alexander Stachow, graphics, artistic life in Ukraine in 1950s–1980s, non-conformism, underground, «unofficial art», «quiet painting», subculture.

Елена КОВАЛЬЧУК

**КОСТЮМ ГАЛАНТНОГО ВЕКА
В ИСКУССТВЕ И ПРОЕКТАХ МОДЕЛЬЕРОВ
XX–XXI столетий**

**К реалиям функционирования
исторической формы и возможностям
ее стилистической интерпретации**

Проблематика дизайнера исторического костюма (идея формы, технические и технологические нюансы) как и варианты ее подачи и интерпретации на театральных сценах, в кинематографе, реакция на исторический силуэт модных европейских подиумов всегда обусловлена множеством глубинных моментов, к изучению которых во всех нюансах историко-временного подхода, отечественная культурология и искусствоведение только подходят.

Интерес к костюмированной исторической тематике в визуальных видах искусств на протяжении всего XX в. всегда был достаточно высок. В последние десятилетия лавинообразно нарастает заинтересованность не только к историческим кинофильмам и сериалам, но и к тематике фэнтези, бьющей рейтинги зрительских просмотров, завоевывая экраны и премии. Громадную роль в образной интерпретации подобного продукта играет тонкая стилизация художником того или иного типа исторического костюма и отработка определенного интерьерно-пространственного континуума. Костюм на сцене, а тем более на экране — это всегда тончайшая стилизация исторического силуэта и экстраполяция его образных нюансов в качества главных характеристик персонажа, его привычек, предпочтений, раскодирования скрываемых и нескрываемых недостатков. Это всегда тончайшая работа мастера по костюмам, предполагающая обработку громадного исторического материала и выработку своего образно-психологического алгоритма, который и создает неповторимую образность того или иного художественного продукта.

Европейский зритель погружен в глубины своей истории с детства. Система образования построена таким образом, что изучение культурно-исторических пространств идет активно, последовательно и с максимальной творческой отдачей. Обязательные путешествия внутри своих стран с посещением культурно-исторических объектов, художественных и исторических музеев, а также действующих выставочных экспозиций художников и дизайнеров, делает мир истории живым и близко знакомым. У зрителя создается собственная индивидуальная культурная программа, которая активизирует его, делает благодатным потребителем любой новой версии и интерпретация известных или вновь сочиненных сюжетов