

Марина Полякова

Аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України

e-mail: capibara73@gmail.com | [orcid.org/0000-0003-3379-0347](https://orcid.org/0000-0003-3379-0347)

Maryna Poliakova

Postgraduate student, Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine

# Повсякденне життя українських художників 1960-х — 1980-х років

## Перспективи культурологічного дослідження

### Everyday Life of Ukrainian Artists of the 1960s–1980s

#### Perspectives of Cultural Research

**Анотація.** Проблематизовано підхід до вивчення української художньої культури 1960-х — 1980-х років, тобто епохи застою, в її нонконформістському аспекті, при якому з фокусу інтересів дослідників можуть випадати інші напрями. Поставлено питання щодо динамічного співіснування нонконформістських практик із тими, які можна умовно назвати конформістськими, розглянуто переваги відмови від жорстких бінарних опозицій та залучення комплексних методик аналізу соціокультурних практик митців. Запропонований культурологічний підхід відкриває широкі дослідницькі перспективи, у фокус інтересів поставлені повсякденні професійні практики українських художників, через які можливо зафіксувати та проаналізувати тонкі особисті та суспільні «налаштування» епохи, зняти суперечності між конформізмом та нонконформізмом, знайти типові повторювані елементи культури.

**Ключові слова:** художня культура, історія культури, українське мистецтво ХХ століття, нонконформізм, конформізм, культурологічний підхід, повсякденність.

**Постановка проблеми.** Дослідження української культури ХХ століття на сучасних наукових засадах — важливий та перспективний напрям. Перед науковцями постає комплекс завдань: не тільки виявлення та вивчення імен і фактів, а й концептуалізація процесів та явищ. Сьогодні розвідки у сфері художньої культури минулого століття ведуть здебільшого мистецтвознавці, тематично вони поділяються відповідно до періодизації вітчизняної культури: дореволюційний модернізм, авангард 1920-х, сталінська епоха, відлига, друга половина 1960-х — середина 1980-х років, сучасне українське мистецтво. В дослідженнях, що присвячені 1960-м — 1980-м рокам, тобто епосі застою (також «епосі розвиненого соціалізму», «пізнього соціалізму», «довгим сімдесяти») головний акцент роблять на неофіційному мистецтві (нонконформізмі, андеграунді), дисидентстві, тобто на різних варіантах спротиву тоталітарній системі — сьогодні саме ця тема є науковим мейнстрімом. Таким чином, склалася тенденція до виокремлення одного аспекту української культури останніх радянських десятиліть. Очевидно, що як дослідницьку оптику, так і коло наукових стратегій можна розширити. Цю публікацію присвячено обґрунтуванню доцільності повороту до аналізу повсякденних практик художників епохи застою у культурологічному полі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Корпус публікацій останніх років про українських митців, розквіт творчості яких припав на 1960-ті — 1980-ті, можна поділити на мистецтвознавчі наукові (науково-популярні) студії та мемуаристику. До перших належать праці Г. Скляренка [1; 2], Л. Смирної [3; 4], О. Авраменко [5; 6], А. Ложкіної [7], О. Роготченка [8], П. Ліміної [9], В. Сидоренка, Г. Вишеславського, Л. Медведєвої, О. Сидора-Гібелінди, Д. Клочко, О. Балашової у співпраці з Л. Герман [10], О. Федорука, О. Лагутенка, О. Голубця [11] та інших. У цих роботах насамперед досліджено еволюцію стилів в образотворчому мистецтві, процеси національного відродження, індивідуальні тактики спротиву системі, створено портрети художників. Мемуаристика представлена творами О. Петрової [12], Д. Горбачова [13], К. Рапай [14], книгою «Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, роздуми» [15]. Теоретичне осмислення мистецького життя 1960-х — 1980-х у напрямі, для нас zasadничому, ведуть російські дослідниці Г. Круглова та М. Литовська [16].

**Виклад основного матеріалу.** У 1990-ті українське мистецтво пережило великий злам, народилися нова образна мова, нові змісти, технічні засоби. Здавалося, великий масив радянського мистецтва (спрощено назвімо його «соціалістичним реалізмом», хоча вже в 1960-ті роки цей

метод почав розвиватися під впливами модернізму) відійшов у минуле разом з ідеологією. Дослідникам відкрилися нові теми, замовчувані раніше — насамперед українське неофіційне мистецтво останніх десятиліть існування СРСР. Сьогодні наукові пошукування ведуть здебільшого саме в цьому напрямі. Аукціонний дім «Дукат» працює над проектом «UU» (Ukrainian Unofficial), в межах якого збирає та систематизує інформацію, створює цифровий архів українського неофіційного мистецтва 195-х — 1980-х років. Вийшла книга «Перманентна революція» А. Ложкіної з авторським ракурсом: пошук «територій свободи» та точок біфуркації у полі вітчизняного мистецтва. Схожі ідеї наводить Л. Смирна у праці «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві». Пафосом спротиву системі просякнуті спогади Д. Горбачова. Цей список можна продовжувати. Історія українського мистецтва та, ширше, культури (у статті ми не маємо змоги охопити дослідження схожих процесів у літературі, кінематографі), створюється як історія спротиву, і це, без сумніву, важлива справа і надзвичайно привабливий ракурс як у мистецтвознавчому, так і в громадянському сенсі.

Але, говорячи про нонконформізм як стратегію поведінки митців, ми не можемо уникнути другої частини бінарної опозиції — конформізму [3, с. 38–39]. Тут слід очікувати певної моральної незгоди з «ярликом», адже термін «конформізм» означає некритичне пристосування до обставин, норм, до впливу інших людей (авторитетів), відсутність особистої позиції. Зауважимо, що в радянській системі цінностей конформізм у значенні «пристосуванство», «опортунізм» суворо засуджували. Стійкі негативні конотації, безперечно, важко подолати навіть при максимально відстороненому теоретичному розгляді епохи. Близькими (і ще більш негативними) значеннями наділений термін «сервільність»: низьковклінність, підлабузництво. Термін «ангажованість» у значенні свідомого вибору якоїсь ідеї, доктрини, соціальної позиції здається не таким провокаційним. Проте пошуки найбільш відповідної термінології ще попереду, зараз же необхідно окреслити проблему.

Ціннісно забарвлене розмежування на тих, хто так чи інакше, активно чи пасивно, погоджується з ідеологічними та стилістичними вимогами держави до мистецтва, хто у різних формах співпрацює з владою, і тих, хто не «прогинається», не погоджується, не йде на співпрацю, тобто на «офіційних» та «неофіційних» митців, серед представників радянської культури почалося, очевидно, у 1960-ті роки, коли хрущовська відлига взагалі надала право вибору суспільної поведінки, що у сталінський період було гранично обмежено у всіх сферах життя. Цей пафос «вододілу» був надзвичайно вагомим фактором у мистецьких практиках 1960-х — 1980-х, залишається він важливим і дотепер у ретроспективних поглядах на епоху.

Так, художник-сценограф, відомий педагог Д. Лідер казав у 1990-ті роки: «А якщо були в цій імперії якісь здорові сили, то вони змушені були ховатися у підпіллі й ставати дисидентами. І художники тим більше — ніколи

й ні в одній країні вони не могли жити у згоді з суспільством. А якщо суспільству все ж інколи удавалося їх обмилювати, — художники ставали ручними, але — переставали бути художниками. Коли точка зору художника починала збігатися з точкою зору суспільства, це мало б було всіх насторожити — і перш за все самого художника, якщо йому небайдуже його майбутнє» [17, с. 28]. Для Лідера опозиція між конформізмом та нонконформізмом універсалізується, неконформність (тобто незгода з мейнстрімом) набуває значення взагалі необхідної риси творчої людини. При цьому Лідер не був нонконформістом у вузькому сенсі, він успішно працював як театральний художник, як педагог у Київському художньому інституті.

Чи була, навпаки, конформісткою Т. Яблонська, одна з найвідоміших радянських художниць, лауреатка Сталінської премії, професорка, депутатка, «обмилювана», за визначенням Лідера? Фігура Т. Яблонської — одна з головних у колективному портреті вітчизняних митців другої половини ХХ століття й одночасно доволі міфологізована. При такому стані речей помітним явищем став вихід мемуарів Яблонської, де на конкретних життєвих прикладах розкрито суперечливість епохи. Зокрема, Яблонська пише: «Мою українську серію шістдесятих років, завдяки партійній пильності керівників на кшталт Скаби, неможливо було виставити в Україні. Виставили в Москві» [15, с. 120]; «Мене зняли з усіх виборчих та не виборчих посад, закупочних комісій та інше. Не один рік після того в Україні про мене були заборонені будь-які публікації» [15, с. 197], «Я була членом партії, котру ненавиділа» [15, с. 542], «Дехто у сірому» — цензор, що незримо стоїть у кути майстерні — стояв все ж тоді і у моїй майстерні. І за ким він тільки не стояв? Ми ж слабкі люди, в мене на руках трое дітей. Боялася я цього «декого у сірому», хоч мені і здавалося, що я зовсім щира» [15, с. 197].

Певно, що Д. Лідер, «страшенно захоплений і дитячий у своїх театральних фантазіях», якому доводилося існувати «у прокислому борщу тодішнього театру ім. Франка» [14, с. 179], вдумлива художниця Т. Яблонська з «сірим» внутрішнім цензором та інші митці у своїх щоденних практиках виходили за межі схеми «конформізм або нонконформізм». Нонконформізм як загальні світоглядні засади та як конкретні мистецькі практики був нервом «довгих сімдесятих», її найяскравішою, без сумніву, характеристикою. Але наведені за приклад рефлексії двох діячів української культури спонукають поставити питання — чи дає нам фокусування на нонконформізмі змогу повноцінно схарактеризувати епоху? Особливо якщо пам'ятати, що поле нонконформізму було внутрішньо різнорідним, складним, і, скажімо, «тихий» нонконформізм Я. Левича не дорівнював бурхливий, відкритий громадянській позиції А. Горської.

Ставлячи знак рівності між конформізмом та соцреалізмом [4, с. 40], ми все ж таки залишаємося з незнанням, чи були художники-соцреалісти дійсно конформістами у повному сенсі, тобто чи усвідомлювали свою конформність, лукаво підкорялися зовнішнім вимогам, сподіваючись на якісь преференції? Наведені вище слова

Т. Яблонської «мені здавалося, що я зовсім щира» скеровують дослідника на пошук відповідей — як же саме митці існували у тій нормативній системі, яку формували державна ідеологія та інституції, що «наглядали» за мистецтвом? До того ж, у межах офіційного мистецтва було чимало не зовсім соцреалістичних та зовсім не соцреалістичних, але при тому не заборонених жорстко явищ, які Г. Скляренко називає «незаохочуваним мистецтвом» [2, с. 72].

Враховуючи зроблені зауваження, ми виходимо на питання: як саме можна розширити дослідницькі стратегії, доповнити, збагатити те, що вже було напрацьовано мистецтвознавством, побачити епоху не чорно-білою, а у всій її складності? Доводиться визнати, що у дослідженні культурних процесів 1960-х — 1980-х років українські наукові студії дещо відстають у сенсі концептуальної широти поглядів, зосередившись на темі спротиву тоталітарним владним практикам. Проблемність співіснування конформізму та нонконформізму та необхідність комплексного підходу до вивчення радянської художньої культури обґрунтували на початку 2010-х професорки, дослідниці радянської культури Т. Круглова та М. Литовська (Уральський федеральний університет ім. Б. М. Єльцина). У 2012–2015 роках вони проводили семінар «Радянський світ: конформізм і конформісти», в якому брали участь представники різних дисциплін (мистецтвознавці, літературознавці, історики, соціологи, лінгвісти, антропологі, філософи тощо).

Ідея семінару народилася з бажання відійти від «протиставлення “сервільного радянського” та “героїчного антирадянського”, коли характеристики “конформіст”, “конформний” ставали свого роду етичним вироком, а цінність творчості того чи іншого автора визначалася кількістю написаного їм “у стіл”, або ж “забороненого, покладеного на полку”» [16, с. 67–68]. Для окреслення широких змістів конформності дослідниці запропонували термін «культура згоди» (рос. «культура согласия») та переналаштували фокус «із маргіналії на мейнстрім». За кілька років існування семінару проблему ґрунтовно розглянули з різних ракурсів (зокрема через призму сучасної французької соціології культури, яка робить акцент на прагматичі, а не на соціально-психологічному аспекті конформності), «у підсумку “конформізм” став на семінарі робочою назвою практик адаптації, пристосування, торгу, до яких змушені вдаватися художники у процесі взаємодії з різноманітними агентами впливу, які передбачають залежність від влади, аудиторії, братів по цеху і т. д., нормальних для існування людини у сучасному суспільстві» [16, с. 71].

На тій науковій оптиці, яку запропонували Т. Круглова та М. Литовська, будуються мистецтвознавчі розвідки Г. Скляренко. У передмові до книги «Українські художники: з відлиги до незалежності» вона декларує відхід від розподілу вітчизняного мистецтва на конформне та нонконформістське і пропонує розглядати його у «широкому контексті культурного та соціально-психологічного клімату доби». Жорстка схема не вичерпує

суперечностей епохи, в яку «більшість митців жила, скоріше, своєрідним “подвійним життям”, офіційно працюючи у стінопису чи книжковій графіці, одночасно ж “для себе”, у своїй майстерні, створюючи зовсім інші речі, у яких знаходили прояв їхня індивідуальність, їхня фантазія, їхні внутрішні шукання» [1, с. 16]. Зміна ракурсу дозволяє Г. Скляренко поєднати в одній книжці таких різних митців, як Т. Яблонську, В. Ламаха, П. Бездіра, О. Аксініна... На її думку, «межа, яка поділяла офіційне та неофіційне мистецтво, часто мала ситуативний характер», а «причиною того, що творчість художника витіснялася в “неофіційний” простір ставали найчастіше не так контроверсійні творчі пропозиції, як зміни в суспільному кліматі», до того ж українська художня ситуація відзначалася «своєрідною “в’язкістю”, розмитістю, неструктурованістю...» [2, с. 73–74]. Так, відомо, що культурна політика в Українській СРСР мала свої особливості, характеризувалася «подвійним тиском», республіканська ідеологічна цензура накладалася на загальнодержавну, а межа між мистецтвом офіційним, дозволеним, та забороненим «відхиленнями» була ще жорсткішою, ніж у Москві, — тамто був шанс виставити роботи, заборонені «українською Ванделеею» нерідко по-волюнтаристському, з надуманих причин [15, с. 139–141].

Висновків про драматичну переплетеність конформізму та нонконформізму доходить також Л. Смирна, вводячи термін «подвійна лояльність» [3, с. 39], пропонує тонкі градації «конформістський нонконформіст» для Т. Яблонської або «нонконформний конформіст» для В. Зарецького, «м’яка опозиційність» і «жорстка опозиційність», називаючи нонконформіста «хитрим політиком», ставлячи навіть йому у заслугу певну частку конформності задля виживання [4, с. 40–41]. Отже, якщо однією з найважливіших особливостей української (і взагалі радянської) культури останніх десятиліть існування СРСР вважати взаємопроникнення офіційних та неофіційних практик, очевидним стає феномен постійних компромісів, амбівалентного існування митців. Сполучник між термінами «конформізм» / «нонконформізм» змінюється з «або» на «і» — вони, таким чином, перестають бути антагоністами, а стають взаємопов’язаними соціокультурними практиками, що детерміновані певними обставинами.

Безумовно, тут важлива позиція дослідника стосовно радянської системи. Слід відійти від оцінювального ставлення до фактів вітчизняної соціально-культурної історії та до конкретних персон. Сьогодні дослідник мимоволі перетворюється на такого собі суддю: надаючи переваги художникам, які так чи інакше, активно чи пасивно виступали проти влади і канонів соцреалізму, він полишає у тіні велику когорту митців, котрі з якихось причин не проявляли ознак спротиву (принаймні не робили це публічно, афішуючи у соціальних чи художніх практиках). Тенденція до вивчення життя й творчості найбільш цільних особистостей абсолютно зрозуміла, адже спроможність до яскравих жестів, до сильних вчинків завжди приваблює. Але при цьому існує небезпека, що в історії

українського мистецтва, таким чином, залишаються лакуни. На великій сцені мистецтва стоять тисячі людей, але світло софітів вихоплює з темряви історії лише поодинокі фігури. Ми мало отримуємо знань про існування художників у масі своїй, про їхню працю, викладання (тобто тяглість вітчизняної художньої традиції), про ті фізичні умови та психологічний клімат, у яких створювалося українське мистецтво.

Дослідження у цій сфері на сучасних наукових заходах тривають уже три десятки років, зроблено чимало глибоких розвідок, але попереду ще багато перспектив. Відмова від дослідження українського культурного ландшафту 1960-х — 1980-х у якомусь одному ракурсі (як, наприклад, історія неконформності) спонукає до пошуку нових шляхів. Один із напрямів — залучити до вивчення української художньої культури методи культурології, точніше, той широкий набір методів, які культурологія запозичає в інших дисциплін.

Обґрунтовувати необхідність звернення до культурології варто на конкретних прикладах. Так, висвітлення потребують важливі інституційні, соціальні, аксіологічні питання: а) як формувалася мистецька спільнота; б) яким чином її контролювало міністерство культури, партійні органи, Спілка художників, як реалізовувалася культурна політика; в) як склалися відносини між «виробником» художнього продукту і «замовником» (державою), якими були умови праці, заробітна плата; г) якими засобами будувалися ієрархії всередині художньої спільноти; ґ) як митці засвоювали ідеологічні та стилістичні вимоги, систему норм, ставилися до цензури й самоцензури; д) які вони виробляли адаптаційні стратегії; е) як будувалися горизонтальні зв'язки всередині спільноти, як формувалися мистецькі мікрогрупування тощо.

Ставлячи ці та інші запитання (список можна продовжувати), ми переходимо до аналізу процесів функціонування сфери радянського образотворчого мистецтва у більшій повноті. Соціальна страта професійних митців пізнього радянського періоду формувалася й виробляла художні продукти в лоні тоталітарної культури, сприймала умови середовища (ідеологічні настанови, правила, норми) та сама формувала систему норм, моральні орієнтири. Досліджувати ці явища можна методами різних дисциплін: мистецтвознавства, історії, соціальної історії мистецтва, соціології, антропології тощо, вибудовуючи різну наукову оптику. У пошуках можливостей синтезу ми пропонуємо використовувати ресурси культурології, а у фокус інтересів поставити професійну повсякденність митців — повторювальні, щоденні практики, так чи інакше пов'язані з професійною реалізацією. Саме сфера повсякденності, за словами О. Раскатової, у 1970-ті «стала тим простором культури, де активно склалися історичні погляди, політичні думки, естетичні концепції, що впливали як на формування пласту неофіційної культури, так і на багато інших ситуацій взаємодії художника і влади, і на культурно-історичні процеси в цілому» [18]. Звернення до повсякденності дозволяє зануритися у той субстрат, на якому зростала українська художня культура епохи застою як цілісна

система, що мала свої особливості порівняно з іншими періодами в українському мистецтві ХХ століття.

Наведемо за приклад лише один напрям пошуку — практики творчого ескапізму київських художників «довгих сімдесятих». У Києві не склалося повноцінне неконформістське (андеграундне) середовище, подібне до тих, що сформувалися у Москві, Ленінграді, Одесі [2, с. 72], з виставками, зацікавленими глядачами, колекціонерами. Культурний ландшафт здебільшого населяли творчі особистості, які самотужки шукали свою авторську мову: Я. Левич, Г. Гавриленко, А. Лимарєв, В. Зарецький, В. Ламах, В. Барський та інші. Яскраві одинаки, вони не створили мистецьких груп, єдиного напрямку, на кшталт московського концептуалізму або одеського неконформізму. Факт, прикрий для мистецтвознавства, провокує культурологічні пошуки: чому взагалі виникла така ситуація (і тут необхідно враховувати особливості столичної культурної політики з її жорстким тиском на митців), яким чином художники у колективістському суспільстві вибудовували особистий простір і як поєднували необхідність офіційного працевлаштування з творчістю «для себе», для вузького кола поціновувачів і друзів. Свідомий ескапізм, втеча від радянських соціальних та культурних реалій, неготовність поступитися принципами для багатьох художників означали скромне матеріальне становище (до скрути, як в А. Лимарева), відсутність простору для праці (з труднощами отримана однокімнатна квартира Г. Гавриленка була і майстернею), неможливість купувати дорогі художні матеріали... І камерність українського неконформізму — станковий живопис, невелика за розміром графіка — це не тільки стилістичне протиставлення інтимності гучній величчю соцреалістичних полотен, а і прямі наслідки умов життя художників, їхньої повсякденності [3, с. 165].

Спадок художньої культури та конкретно образотворчого мистецтва включає не лише художні вироби, але й зв'язки між тими, хто працює у цій сфері, передачу досвіду між поколіннями, трансляцію традиції — отже, діакронічний рух, спадкоємність. Відмова від сприймання досвіду попередніх епох збіднює сьогодення, історія української культури ХХ століття знає чимало таких прикладів. Дослідження культури будь-якої епохи не має бути дискретним, з виокремленням лише певних факторів, які відповідають сучасній кон'юктурі, — критично заважає розумінню епохи у всій її суперечливості. Трактуючи «радянського режиму» як бінарного, де антигуманні владні практики були жорстко протиставлені неофіційному спротиву, не дає змоги сприйняти факт, що «безліч явищ соціалістичної культури складалося з елементів, що одночасно стояли з обох боків цього розподілу» [19].

**Висновки.** Радянський художник не мав змоги повноцінно існувати окремо від суспільства, у власному коконі, творити мистецтво заради мистецтва. Він, як і взагалі радянські люди, що жили у штучно створених суспільних, економічних, культурних умовах, відрізнявся так званою соціальною чутливістю — тонко розумів правила гри свого суспільного прошарку, пристосовувався до них свідомо чи підсвідомо, тобто був учасником соціальних дій.

Неофіційне мистецтво «варилося» у тому ж культурному «бульйоні», що й офіційне. Світоглядний та конкретно-мистецький нонконформізм вимушено переплітався з так званим конформізмом, різноманітними практиками пристосування — явищем радянського періоду, яке сьогодні маргіналізується як морально непривабливе. Проте конформізм або ж адаптація до соціокультурного середовища є, по суті, нормальним явищем, що так чи інакше проявляє себе у будь-яку епоху. Наприклад, І. Автушенко та Н. Буглай дослідили конформізм і нонконформізм у середовищі української творчої інтелігенції 1920-х — 1930-х років [20].

### Література

1. Склярєнко Г.Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: у 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 1. 296 с.
2. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша) // Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ НАН України. 2009. № 1(25). С. 67–78.
3. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
4. Смирна Л. Конформізм, нонконформізм і візуальна невідворотність постнонконформізму: до історії поняття «нонконформізм» // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 39–43. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205236>
5. Авраменко О.О. Зарецький. Терези долі / Ін-т проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: АДЕФ, 2018. 168 с.
6. Авраменко О.О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х — 2005 років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн./ редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 656 с.
7. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
8. Роготченко О.О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Акад. мистец. України. Київ: Фенікс, 2007. 604 с.
9. Ліміна П. Професія: художник. Книга про Сергія Якутовича / упор. П. Ліміна, П. Гудімов. Київ: Артбук, 2018. 192 с.
10. Искусство украинских шестидесятников / сост. О. Балашова, Л. Герман. Киев: Основы, 2015. 384 с.
11. Голубець О.М. Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / Львівська академія мистецтв. Львів: Академічний експрес, 2001. 152 с.
12. Петрова О.М. Миттєвості приватного життя. Київ: Основы, 2016. 542 с.
13. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу / упор. О. Сінченко. Київ: Дух і Літера, 2020. 376 с.
14. Рапай К. Подвійна експозиція. Київ: Дух і Літера, 2019. 224 с.
15. Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, роздуми / упор. Г. Атаян та І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с.
16. Круглова Т.А., Литовская М.А. Советский мир: конформизм и конформисты // Вестник пермского университета. Серия:

Через призму професійної повсякденності українських художників періоду застою, застосувавши гнучкий культурологічний підхід, можемо зафіксувати та проаналізувати тонкі особисті та суспільні «налаштування» епохи, зняти суперечності між конформізмом та нонконформізмом, знайти типові елементи культури, які повторюються, описати специфічні форми поведінки митців в умовах тоталітарної держави, тобто зробити історію вітчизняної художньої культури недавніх років більш опуклою. Надалі теоретичні, методологічні та практичні напрацювання можливо застосувати до аналізу інших періодів української культури.

### References

1. Skliarenko, H. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti*: u 2 kn. [Ukrainian artists: From the Thaw to independence], vol. 1. Kyiv: Huss,
2. Skliarenko, H. (2009). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XX stolittia: rehionalni problemy i zahalnyi kontekst (chastyna persha)* [Ukrainian art of the second half of the twentieth century: Regional problems and general context]. *Studii mystetstvovnavchi*, 1(25), 67–78.
3. Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: monohrafiia* [The century of non-conformism in Ukrainian visual art: A monograph]. Kyiv: Feniks.
4. Smyrna, L. (2020). *Konformizm, nonkonformizm i vizualna nevidvorotnist postnonkonformizmu: do istorii poniattia “nonkonformizm”* [Conformism, non-conformism and visual inevitability of postnonconformism: To the history of the “nonconformism” concept]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problem*, 16(1), 39–43. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205236>
5. Avramenko, O. (2018). *Zaretskyi. Terezy doli* [Zaretsky. Scales of fate]. Kyiv: ADEF.
6. Avramenko, O. (2006). *Zminy paradyhmy funktsionuvannia obrazotvorchoho mystetstva v Ukraini 1950-kh — 2005 rokiv* [The changes in the paradigm of functioning of fine art in Ukraine from the 1950s to 2005]. In *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.: u 2 kn.* Vol. 2. Kyiv: Intertekhnolohiia.
7. Lozhkina, A. (2019). *Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy XX — pochatku XXI stolittia* [Permanent revolution. Art of Ukraine of the twentieth and early twenty-first centuries]. Kyiv: ArtHuss.
8. Rohotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist realism and totalitarianism]. Ukraine. Kyiv: Feniks.
9. Limina, P. (2018). *Profesiia: khudozhnyk. Knyha pro Serhiia Yakutovycha* [Profession: an artist. A book about Serhiy Yakutovych], comp. by P. Limina, P. Hudimov. Kyiv: Artbook.
10. Balashova O. & German L. (Eds.) (2015). *Iskusstvo ukrainskikh shestidesyatnikov* [The art of Ukrainian Sixtiers]. Kyiv: Osnovy.
11. Holubets, O. (2001). *Mizh svobodoiu i totalitaryzmozom: mystetske seredovyshe Lvova druhoi polovyny XX stolittia* [Between freedom and totalitarianism: Art environment of Lviv in the second half of the twentieth century]. Lviv: Akademichniy ekspres.
12. Petrova, O. (2016). *Myttievosti pryvatnoho zhyttia* [Moments of private life]. Kyiv: Osnovy.
13. Horbachov, D. (2020). *Lytsari holodnoho Renesansu* [The knights of hunger Renaissance], comp. O. Sinchenko. Kyiv: Dukh i Litera.

- История. 2015. № 3(30). С. 67–73. URL: <http://press.psu.ru/index.php/history/article/view/3466> (дата обращения: 04.08.2021).
17. Даниил Лидер: Человек и его пространство. Из воскресных бесед с Даниилом Даниловичем Лидером, записанных в его белой мастерской в 1994–1999 годах Александром Клековкиным / Ин-т проблем совр. искусства НАИИ Украины. Киев: Арт Економи, 2012. 88 с.
18. Раскатова Е. М. Власть и художественная интеллигенция позднего социализма: методические ракурсы современного изучения проблемы // Интеллигенция и мир. Российский междисциплинарный ж-л социально-гуманитарных наук. 2009. № 2. С. 85–97. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=231739> (дата обращения: 19.08.2021)
19. Юрчак А. Поздний социализм и последнее советское поколение // Неприкосновенный запас 2007. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2007/2/pozdnyj-soczializm-i-poslednee-sovetskoe-pokolenie.html> (дата обращения: 20.08.2021).
20. Автушенко І, Баглай Н. Конформізм і нонконформізм творчої інтелігенції в радянській Україні 1920–1930-х рр.: проблема вибору // Український історичний журнал. 2021. № 2. С. 80–92.
14. Rapai, K. (2019). *Podviina ekspozytsiia* [A double exposition]. Kyiv: Dukh i Litera.
15. Ataian, H. & Zaitseva I. (2020). *Tetiana Yablonska. Shchodennyky, spohady, rozdumy* [Tetiana Yablonska. Diaries, memoirs, reflections]. Kyiv: Rodovid.
16. Kruglova, T. & Litovskaya M. (2015). *Sovetskiy mir: konformizm i konformisty* [The Soviet world: conformism and conformists]. *Vestnik permskogo universiteta. Seriya: Istorija*, 3(30), 67–73.
17. Klekovkin, O. (Ed.) (2012). *Daniil Lider: Chelovek i ego prostranstvo. Iz voskresnykh besed s Daniilom Daniilovichem Liderom, zapisannykh v ego beloy masterskoy v 1994–1999 godakh Aleksandrom Klekovkinym* [Danylo Lider: A man and his space]. Kyiv: Art Ekonomi.
18. Raskatova, E. (2009). *Vlast i khudozhestvennaya intelligentsiya pozdnego sotsializma: metodicheskie rakursy sovremennogo izucheniya problemy* [Authorities and creative intelligentsia of the mature socialism]. *Intelligentsiya i mir*, 2, 85–97. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=231739> (data obrashcheniya: 19.08.2021).
19. Yurchak, A. (2007). *Pozdnyy sotsializm i poslednee sovetskoe pokolenie* [Mature socialism and the last Soviet generation]. *Neprikosnovennyy zapas*, 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2007/2/pozdnyj-soczializm-i-poslednee-sovetskoe-pokolenie.html> (data obrashcheniya: 20.08.2021).
20. Avtushenko, I. & Bahlai N. (2021). *Konformizm i nonkonformizm tvorchoi inteligentsii v radianskii Ukraini 1920–1930-kh rr.: problema vyboru* [Conformism and nonconformism of the creative intelligentsia of Soviet Ukraine in the 1920s–30s]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 2, 80–92.

Poliakova M.

#### Everyday Life of Ukrainian Artists of the 1960s–1980s: Perspectives of Cultural Research

**Abstract.** The research problem of the paper is the approach to the study of Ukrainian art culture of the 1960s–1980s (the era of stagnation) in its nonconformist aspect, according to which the other areas fall out of the focus of researchers' interests. The coexistence of nonconformist practices with those that can be conditionally called "conformist ones" is explored. The advantages of abandoning rigid binary oppositions and involving complex methods for analyzing the sociocultural practices of the artists are considered. The proposed culturological approach would open broad research perspectives, as it focuses on the routine professional practices of Ukrainian artists. It allows to capture and analyze the subtle personal and social "adjustments" of the era, to resolve the contradictions between conformism and nonconformism, to detect the repeated elements of culture.

**Keywords:** art culture, history of culture, Ukrainian art of the twentieth century, nonconformism, conformism, culturological approach, everyday life.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2021