

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Факультет теорії та історії мистецтва
Кафедра теорії та історії мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

на тему: **“Дозволене мистецтво” в Україні 1970–1980-х років: регіональні
особливості художнього процесу**

Виконала: здобувач IV курсу бакалаврату,
групи мист/бак. - 22 , денна форма навчання
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
освітньо-професійної програми
“Мистецтвознавство.
Теорія та історія мистецтва”
ТИМОШЕНКО СОФІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

Науковий керівник: доцент, кандидат
мистецтвознавства
ГОМИРЕВА ОЛЕНА ІВАНІВНА

Рецензент: доцент,
кандидат філософських наук
СОЛЯРСЬКА-КОМАРЧУК ІРИНА ОЛЕГІВНА

Київ — 2026

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
ABSTRACT	5
ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	11
1.1. Історіографія	11
1.2. Джерельна база	15
Висновки до розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. Ідеологічний контекст мистецтва 1970–1980-х років в Україні ...	18
2.1. Мистецтво України 1970–1980-х років в умовах ідеологічного контролю	18
2.2. Поняття “Дозволеного мистецтва”	19
Висновки до розділу 2.....	21
РОЗДІЛ 3. Регіональні особливості, постаті та угруповання.....	22
3.1. Львів: субкультурні практики та візуальні форми неофіційного мистецтва.....	22
3.2. Центральна Україна - Київ, Дніпро.	30
3.2.1. Київ: монументальне мистецтво, філософські проекти та фотографічний андеграунд.....	30
3.2.2 Дніпро: становлення скульптурної традиції та фотошколи Марлена Матуса	43
3.3. Східна Україна - Харків.....	48
3.4. Південна Україна - Одеса.	54
Висновки до розділу 3.....	58
Висновок.....	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64
Список ілюстрацій.....	72
Ілюстрації	75

АНОТАЦІЯ

Тимошенко С. О. “Дозволене мистецтво” в Україні 1970–1980-х років: регіональні особливості художнього процесу — Рукопис.

Кваліфікаційна бакалаврська робота за ОПП “Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва”. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2026.

Дослідження присвячене феномену “дозволеного мистецтва” в Україні 1970–1980-х років - явища, що виникло на перетині офіційної радянської культури та неофіційних художніх практик. Мета роботи полягає у виявленні регіональної специфіки художнього процесу в Києві, Харкові, Львові, Одесі та Дніпрі, аналізі творчих стратегій митців в умовах ідеологічного контролю та осмисленні мистецтва як простору прихованого діалогу між митцем і системою.

Період “застою” характеризувався домінуванням соціалістичного реалізму, що визначав допустимі теми й форми творчості. Водночас художники використовували символіку, метафоричність і технічний експеримент для створення альтернативної художньої мови, формально не виходячи за межі прийнятної естетики. Саме така подвійність визначила сутність “дозволеного мистецтва” як проміжної форми між офіційним каноном і нонконформізмом.

Аналіз регіональних осередків показав, що кожен виробив власну модель розвитку. Київ представлений монументальним мистецтвом і концептуальними пошуками Ади Рибачук та Володимира Мельниченка, Флоріана Юр'єва, Валерія Ламаха. Харківська школа фотографії - група “Час” із Борисом Михайловим, Євгеном Павловим та Юрієм Рупінім - перетворила фотографію на інструмент критичного експерименту. Львів вирізнявся впливом субкультури хіпі та діяльністю фотогрупи “Вежа”. В Одесі сформувався концептуалізм із характерними іронією та абсурдом, центральною постаттю якого став Войцехов. Дніпро поєднав академічну

скульптуру Небоженка й Куценка з авторською фотографічною школою фотоклубу “Дніпро”.

Дослідження доводить, що регіональна різноманітність мистецьких процесів стала важливою передумовою розвитку сучасного українського мистецтва.

Ключові слова: дозволене мистецтво, соціалістичний реалізм, нонконформізм, Харківська школа фотографії, одеський концептуалізм, радянська культурна політика, художній андеграунд, монументальне мистецтво, фотографія, пізній соціалізм.

ABSTRACT

Tymoshenko S. “Permitted Art” in Ukraine in the 1970s-1980s: Regional Features of the Artistic Process — Manuscript.

Final qualifying work bachelor’s degree for EPP “Art Criticism. Theory and History of Art”. National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026.

The study is devoted to the phenomenon of “permitted art” in Ukraine during the 1970s–1980s, a phenomenon that emerged at the intersection of official Soviet culture and unofficial artistic practices. The purpose of the research is to identify the regional specificities of artistic processes in Kyiv, Kharkiv, Lviv, Odesa, and Dnipro, to analyze the creative strategies employed by artists under conditions of ideological control, and to interpret art as a space of hidden dialogue between the artist and the Soviet system.

The period of “stagnation” was characterized by the dominance of Socialist Realism, which determined the acceptable themes and forms of artistic expression. At the same time, artists employed symbolism, metaphorical imagery, and technical experimentation to create an alternative artistic language while formally remaining within the boundaries of approved aesthetics. This duality defined the essence of “permitted art” as an intermediate form between the official canon and nonconformist art.

The analysis of regional artistic centers demonstrated that each developed its own distinctive model of artistic practice. Kyiv was represented by monumental art and conceptual explorations of Ada Rybachuk, Volodymyr Melnychenko, Florian Yuriev, and Valerii Lamakh. The Kharkiv School of Photography, particularly the “Vremya” (“Time”) group with Borys Mykhailov, Yevhen Pavlov, and Yurii Rupin, transformed photography into a tool of critical experimentation. Lviv stood out due to the influence of the hippie subculture and the activities of the “Tower”

photographic group. In Odesa, a form of conceptualism characterized by irony and absurdity emerged, with Vojtsekhov as one of its central figures. Dnipro combined the academic sculpture of Nebozhenko and Kutsenko with the authorial photographic tradition of the “Dnipro” photo club.

The research demonstrates that the regional diversity of artistic processes became an important prerequisite for the development of contemporary Ukrainian art.

Keywords: permitted art, Socialist Realism, nonconformism, Kharkiv School of Photography, Odesa conceptualism, Soviet cultural policy, artistic underground, monumental art, photography, late socialism.

ВСТУП

Актуальність теми. Тема кваліфікаційної роботи ““Дозволене мистецтво” в Україні 1970–1980-х років: регіональні особливості художнього процесу” є актуальною в контексті сучасних мистецтвознавчих та культурологічних досліджень, спрямованих на переосмислення українського мистецтва другої половини XX століття. Упродовж останніх десятиліть дедалі більше уваги приділяється проблемі функціонування культури в умовах тоталітарної системи, взаємодії митця з офіційною ідеологією, а також формам творчого спротиву й пошуку художньої свободи в межах радянського культурного простору.

1970-1980-ті роки в Україні припадають на період пізнього соціалізму, відомий як доба “застою”, коли мистецтво перебувало під жорстким державним контролем. Провідним художнім методом залишався соціалістичний реалізм, який визначав не лише тематичні й стилістичні межі творчості, а й формував офіційну модель радянської візуальної культури. Водночас саме в цей період у мистецькому середовищі виникають різноманітні форми “дозволеного мистецтва” - явища, що існувало між офіційною культурою та неофіційними художніми практиками.

“Дозволене мистецтво” стало своєрідною формою компромісу між вимогами системи та прагненням митців до індивідуального висловлювання. Художники й фотографи, формально залишаючись у межах офіційно прийнятної естетики, використовували символіку, метафоричність, експериментальні техніки та приховані смисли для створення альтернативної художньої мови. Особливе значення у цьому процесі мала фотографія, яка поєднувала документальність із можливістю багатозначної інтерпретації образу.

Важливу роль у розвитку мистецького процесу відігравали регіональні художні осередки Києва, Харкова, Львова, Одеси та Дніпра. Кожен із них формував власну модель художнього середовища, що залежала від локальних

культурних традицій, діяльності творчих об'єднань, фотоклубів та неформальних мистецьких груп. Зокрема, Харківська школа фотографії стала осередком радикального експерименту та соціальної критики, львівське середовище тяжіло до духовно-філософських і контркультурних практик, а київські митці розвивали феномен “тихого мистецтва”, орієнтованого на внутрішню образність і символічність.

Попри значну кількість досліджень, присвячених радянському мистецтву, проблема регіональних особливостей “дозволеного мистецтва” в Україні 1970–1980-х років досі не отримала комплексного висвітлення. Недостатньо дослідженими залишаються питання взаємодії офіційного та неофіційного мистецького середовища, ролі фотоклубів і творчих угруповань, а також специфіки художніх стратегій у різних регіонах України. Це зумовлює актуальність теми та необхідність її подальшого наукового осмислення.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей “дозволеного мистецтва” в Україні 1970–1980-х років, аналізі способів взаємодії митців та фотографів із радянською ідеологічною системою, визначенні регіональної специфіки художнього процесу, а також осмисленні прояву мистецтва, як простору прихованого діалогу.

Завдання дослідження:

- проаналізувати стан вивченості теми у попередніх дослідженнях;
- визначити ідеологічні умови функціонування мистецтва в культурному просторі України 1970-1980-х років;
- проаналізувати особливості розвитку живопису, графіки, скульптури, монументального мистецтва та фотографії в умовах радянської культурної політики;
- дослідити феномен “дозволеного мистецтва” як проміжної форми між офіційною та неофіційною культурою;
- встановити специфіку художніх процесів у мистецьких осередках Києва, Харкова, Львова, Одеси та Дніпра;

- проаналізувати творчість окремих митців і фотографів у контексті адаптації, прихованого спротиву та пошуку індивідуальної художньої мови;

- визначити роль символіки, метафоричності, документальності та експерименту у формуванні альтернативних художніх практик доби.

Об’єкт дослідження - є художній процес в Україні 1970-1980-х років в умовах радянської культурної політики та ідеологічного контролю.

Предмет дослідження - регіональні особливості “дозволеного мистецтва” в Україні 1970-1980-х років, творчі стратегії та форми художнього висловлювання в мистецтві та фотографії.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з 1970-х по 1980-х роках, що відповідає добі пізнього соціалізму та передусь початку перебудовчих процесів.

Методи дослідження У роботі використано історико-генетичний метод для аналізу розвитку художнього процесу в умовах радянської культурної політики; порівняльно-історичний метод - для зіставлення регіональних мистецьких осередків України; метод системного аналізу - для розгляду мистецтва як складової культурної та ідеологічної системи; семіотичний метод - для інтерпретації художніх образів, символів і прихованих смислів; соціокультурний підхід - для аналізу мистецьких явищ у контексті суспільних трансформацій доби.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у комплексному дослідженні феномену “дозволеного мистецтва” в Україні 1970–1980-х років, виявленні регіональних особливостей художнього процесу в Києві, Харкові, Львові, Одесі та Дніпрі, а також у систематизації творчих стратегій митців різних видів мистецтва в умовах взаємодії з радянською ідеологічною системою.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання матеріалів дослідження у навчальних курсах з історії українського мистецтва XX століття, культурології та візуальної культури, а

також у підготовці музейних і виставкових проєктів, присвячених мистецтву пізньорадянського періоду.

Апробація теми. Апробація результатів дослідження здійснювалася. Основні положення та результати кваліфікаційної роботи були апробовані на V Міжнародній науково-практичній конференції “Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві”, де були представлені у формі доповіді та опубліковані у збірнику тез конференції.

Робота виконана самостійно та не містить плагіату.

Структура та обсяг роботи - Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів основної частини, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 106 сторінки, обсяг основного тексту — 56 сторінки; список використаних джерел налічує 63 позиції, додатки містять 32 матеріали.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Дослідження українського мистецтва другої половини XX століття, зокрема живопису, монументального мистецтва, скульптури та фотографії, поступово набуває все більшої уваги серед мистецтвознавців, істориків культури та дослідників візуальних практик. Водночас значна частина наявних праць присвячена окремим мистецьким явищам, персоналіям або регіональним осередкам, що зумовлює необхідність комплексного аналізу художніх процесів у контексті радянської культурної політики та регіональних особливостей їх розвитку.

Важливе значення для розуміння мистецьких процесів радянського періоду мають праці Олексія Роготченка “Шістдесят років тоталітарного мистецтва в Україні”[43], Аліси Ложкіної “Перманентна революція. Мистецтво України XX - початку XXI століття” [28] та Лесі Смирної “Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві”. [53], у якій розглянуто механізми функціонування офіційної культурної політики, вплив ідеологічного контролю на художню творчість та особливості існування мистецтва в умовах тоталітарної системи. Дослідження дозволяє простежити передумови виникнення альтернативних художніх практик і формування неофіційного мистецького середовища.

Вагомий внесок у дослідження українського мистецтва другої половини XX століття здійснюють сучасні цифрові архіви та спеціалізовані платформи, зокрема MOKSOP [4, 5, 16, 24, 37, 40, 44, 57], Amnesia [36], Ukrainian Unofficial [55], MITEC [11, 34] та інші електронні ресурси. Вони містять біографічні матеріали, інтерв'ю, авторські тексти, архівні фотографії та репродукції творів, що дозволяють залучати до наукового обігу маловідомі джерела та реконструювати мистецький контекст епохи.

Одним із найбільш досліджених регіональних мистецьких осередків є Харків. Важливе значення для вивчення Харківської школи фотографії мають наукові праці історикині мистецтва Тетяни Павлової, зокрема “До історії Харківської школи фотографії: група “Час”” [41] та “Перша публічна виставка групи "Час" в Харкові: маніфест нового артмедіуму” [42]. У цих дослідженнях розглядаються передумови формування Харківської школи фотографії, діяльність групи “Час” та особливості розвитку фотографічного середовища Харкова.

Суттєвим доповненням до наукових досліджень є матеріали спеціалізованих мистецьких платформ MOKSOP [4, 5, 16, 24, 37, 40, 44, 57], ArtUkraine [45] та Lyuk. [1, 8], у яких висвітлюється творчість Бориса Михайлова, Євгенія Павлова, Віктора та Сергія Кочетових, Ігоря Манька, Олександра Супруна та інших представників Харківської школи фотографії. Ці публікації дозволяють простежити особливості їхніх творчих практик, зокрема використання колажу, фотомонтажу, тонування, подвійної експозиції та концептуального підходу до фотографії.

Важливе місце в історіографії займають дослідження львівського мистецького середовища 1970-1980-х років. Значну увагу творчості львівських фотографів приділено в публікаціях Центру міської історії Центрально-Східної Європи [32], де висвітлюється діяльність Михайла Французова та Іллі Левіна - фотографу “Вежа”, а також у матеріалах платформи МІТЕС [34]. Особливості творчості Французова розглянуто також у статті “Синє місто: Львів 80-х на фотографіях Михайла Французова” Дар’ї Касьянкової, опублікованій виданням Bird in Flight [21]. Соціальним аспектам львівської фотографії присвячена публікація Скорупської Ірини про творчість Віля Фургала на ресурсі “Варіанти” [52]. Ці матеріали дозволяють простежити формування локального фотографічного середовища Львова та його взаємозв’язок із загальними культурними процесами доби.

Окремий напрям досліджень становлять праці, присвячені львівській контркультурі та субкультурі хіпі. Зокрема, у статті “Львівські хіпі і

неофіційне мистецтво Львова 1970–1980-х рр.” Богдана Мисюги, опублікованій на платформі Support Your Art [33], розглядається вплив молодіжної контркультури на розвиток неофіційного мистецтва міста. Додаткові відомості про мистецькі середовища та культурні процеси Львова другої половини ХХ століття містяться в матеріалах Львівського фотоклубу та інших спеціалізованих культурних ресурсів. У цих працях аналізуються альтернативні художні практики, пошуки духовної свободи та форми творчого самовираження, що існували поза межами офіційної радянської культури.

Серед регіональних осередків особливе місце посідає Одеса, де у 1980-х роках сформувався феномен одеського концептуалізму. Важливими джерелами для його вивчення є матеріали проєкту art(so)archive, створеного за участі Музею сучасного мистецтва Одеси, Харківської муніципальної галереї та Національного художнього музею України [9]. У публікаціях проєкту висвітлюються історія виникнення одеського концептуалізму, діяльність Леоніда Войцехова, Сергія Ануфрієва, Юрія Лейдермана, Ігоря Чацкіна та інших представників мистецького середовища Одеси. Особливу увагу приділено архівним документам, перформансам, квартирним виставкам та концептуальним практикам художників.

Додаткові відомості про розвиток неофіційного мистецтва Півдня України містяться в матеріалах проєкту “ХХ-ХХІ: від двадцятих до двадцятих” Одеського національного художнього музею [10], де одеський концептуалізм розглядається як важливий складник мистецького життя міста кінця радянського періоду та перших десятиліть незалежності.

Порівняно з Харковом, Львовом чи Одесою мистецьке життя Дніпропетровська (нині Дніпра) 1970-1980-х років залишається значно менш дослідженим. Відомості про художні процеси регіону містяться переважно в узагальнюючих працях Аліси Ложкіної “Перманентна революція. Мистецтво України ХХ - початку ХХІ століття” [28], Лесі Смирної “Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві” [53], а також у дослідженнях Галини Скляренко “Українське мистецтво другої половини ХХ

століття: регіональні проблеми і загальний контекст” [48], “Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття” [47] та “Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття” [49].

Найбільш висвітленим напрямом є історія Дніпропетровської школи фотографії, що сформувалася навколо фотоклубу “Дніпро” та діяльності Марлена Матуса. Важливе значення для її вивчення мають видання “Дніпропетровська школа фотографії”, підготовлене галереєю “Артсвіт”, статті “У фокусі: коротка історія двох століть української фотографії” [20], “Українські фотографи ХХ століття” [25] опублікованої Лабич Вірою на платформі Ukrainian photographers, а також матеріали про Марлена Матуса від Дніпровської обласної бібліотеки [31] та “Історія “Дніпропетровської школи фотографії” від Суспільного Дніпро [23]. У цих працях розглядаються діяльність фотоклубу “Дніпро”, творчість Марлена Матуса, Олександра Фельдмана, Марка Мілова, Станіслава Полонського, Юрія Бродського та інших представників школи, які розвивали експериментальні фотографічні практики та формували власну художню мову.

Поряд із регіональними дослідженнями важливе місце в історіографії займають праці, присвячені неофіційному живопису, монументальному мистецтву та скульптурі України другої половини ХХ століття. Творчий доробок Ади Рибачук і Володимира Мельниченка висвітлено у статті Катерини Варапай “АРВМ. Це світове явище, а не лише українське, або радянське” [6], діяльність Валерія Ламаха розглянуто в архівному проєкті “Схеми. Валерій Ламах” [55], а творчість Флоріана Юр'єва стала предметом окремого дослідження Галини Складенко “Творчість Флоріана Юр'єва та нові виміри художнього синтезу” [51]. У зазначених працях аналізуються пошуки альтернативної художньої мови, синтез мистецтв, експерименти з формою та світоглядні засади творчості митців, які працювали поза межами офіційного радянського мистецтва.

Попри значну кількість праць, присвячених окремим митцям, мистецьким угрупованням і регіональним осередкам, комплексне дослідження українського мистецтва 1970–1980-х років залишається недостатньо розробленим. Більшість наявних досліджень розглядають окремо живопис, скульптуру, монументальне мистецтво або фотографію, тоді як взаємодія цих видів мистецтва в межах єдиного культурного процесу висвітлена фрагментарно.

У даному дослідженні увага зосереджується на мистецьких процесах Києва, Харкова, Львова, Одеси та Дніпра. Київське середовище характеризувалося розвитком монументального мистецтва, концептуальних практик і неофіційного живопису; Харків став осередком експериментальної фотографії та інтелектуального мистецького пошуку; Львів вирізнявся впливом контркультурних рухів, неформальних мистецьких спільнот і зверненням до духовних та національних мотивів; Одеса сформувала самобутній напрям концептуального мистецтва; Дніпро поєднав розвиток скульптури та авторської фотографії;

Таким чином, актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного осмислення регіональної специфіки українського мистецтва 1970-1980-х років, виявлення спільних і відмінних рис художнього розвитку різних культурних центрів та дослідження взаємозв'язків між живописом, скульптурою, монументальним мистецтвом і фотографією в умовах радянської культурної політики.

1.2. Джерельна база

Джерельну базу дослідження становить комплекс опублікованих і неопублікованих матеріалів, що дозволяють всебічно розкрити особливості розвитку українського мистецтва 1970-1980-х років у регіональному вимірі.

Першу групу джерел складають наукові праці, монографії, каталоги виставок, мистецтвознавчі статті та матеріали наукових конференцій,

присвячені історії українського мистецтва другої половини XX століття, проблемам нонконформізму, розвитку фотографії, живопису, скульптури та монументального мистецтва. Особливе значення мають праці Олексія Роготченка, а також публікації, присвячені Харківській школі фотографії, одеському концептуалізму та неофіційному мистецтву Києва, Львова та Дніпра. Другу групу джерел становлять матеріали електронних архівів та спеціалізованих мистецьких платформ. У ході дослідження були використані матеріали онлайн-архівів MOKSOP[4, 5, 16, 24, 37, 40, 44, 57], Amnesia [36], MITEC, [11, 34], Ukrainian Unofficial [55], Львівського центру міської історії [58], ArtUkraine [45], Korydor [41], Bird in Flight [21, 39], Lyuk [1, 8] та інших профільних ресурсів. Вони містять цифрові копії творів мистецтва, архівні фотографії, інтерв'ю з художниками, авторські тексти, спогади учасників мистецького процесу та критичні матеріали, що дозволяють реконструювати культурний контекст епохи.

Важливу частину джерельної бази становлять безпосередньо твори мистецтва, які були предметом аналізу в роботі. До них належать живописні, графічні, фотографічні та скульптурні твори представників різних регіональних мистецьких осередків України. Зокрема, досліджено роботи Бориса Михайлова, Євгенія Павлова, Олександра Супруна, Михайла Французова, Іллі Левіна, Леоніда Войцехова, Володимира Небоженка, Петра Куценка та інших митців, творчість яких репрезентує особливості художнього розвитку Києва, Харкова, Львова, Одеси та Дніпра. Окрему групу джерел становлять усні свідчення та інтерв'ю художників, фотографів і учасників мистецького процесу, опубліковані на профільних інтернет-ресурсах. Особливу цінність мають інтерв'ю Бориса Михайлова, Ігоря Манька, Олександра Ляпіна, а також спогади представників Дніпропетровської школи фотографії та львівського неформального мистецького середовища. Ці матеріали дозволяють простежити авторське бачення мистецьких процесів та зрозуміти особливості функціонування художнього середовища в умовах радянської культурної політики. [49]

У процесі дослідження також були використані матеріали музейних та приватних колекцій, представлені в цифровому форматі на офіційних сайтах музейних установ, галерей, архівів та авторських фондів.

Висновки до розділу 1

Проведений аналіз історіографії засвідчив, що українське мистецтво 1970-1980-х років привертає значну увагу сучасних дослідників, проте ступінь вивченості окремих регіональних осередків і мистецьких явищ залишається нерівномірним. Найбільш ґрунтовно дослідженими є Харківська школа фотографії, львівське фотографічне середовище та окремі прояви одеського концептуалізму. Водночас мистецькі процеси Дніпра, а також взаємозв'язки між різними регіональними осередками й видами мистецтва висвітлені значно меншою мірою.

Аналіз наукової літератури показав, що більшість праць зосереджена на творчості окремих митців, мистецьких угруповань або локальних художніх середовищ. Вагомий внесок у дослідження українського мистецтва другої половини ХХ століття зробили Олексій Роготченко, Аліса Ложкіна, Леся Смирна, Галина Скляренко, Тетяна Павлова та інші дослідники. Важливим доповненням до академічних праць стали матеріали цифрових архівів, спеціалізованих платформ та мистецьких проєктів, які містять значний масив візуальних і документальних джерел.

Джерельна база дослідження є різноманітною та охоплює наукові праці, архівні матеріали, каталоги виставок, інтерв'ю, електронні ресурси, а також безпосередньо твори мистецтва.

Наявна історіографічна та джерельна база створює достатні умови для дослідження регіональної специфіки українського мистецтва 1970-1980-х років. Водночас фрагментарність вивчення окремих мистецьких осередків і недостатня увага до міжрегіональних зв'язків підтверджують актуальність обраної теми та необхідність її комплексного висвітлення.

РОЗДІЛ 2. Ідеологічний контекст мистецтва 1970–1980-х років в Україні

2.1. Мистецтво України 1970–1980-х років в умовах ідеологічного контролю

1970-1980-ті роки в Україні припадають на період так званого “застою”, пов’язаного з правлінням Леоніда Брежнєва. Цей етап характеризувався зовнішньою стабільністю політичної системи, однак супроводжувався поступовою стагнацією соціального та культурного розвитку. Культурна сфера перебувала під жорстким державним контролем, а головним механізмом регуляції виступала цензура, що визначала допустимі теми, образи та форми художнього висловлювання. [43]

У цих умовах домінуючим художнім методом залишався соціалістичний реалізм, який передбачав створення ідеалізованого образу радянської дійсності. У центрі такої моделі перебували узагальнені соціальні типи - робітники, колгоспники, військові, інтелігенція - як носії колективістських ідеалів. Попри декларацію “методу”, соцреалізм фактично функціонував як система нормативних вимог, що задавала межі художньої інтерпретації реальності та формувала уніфікований культурний простір.

Водночас ідеологічна модель мистецтва не була повністю статичною. Відбувалася поступова трансформація офіційних формул, зокрема від концепції “національного за формою, соціалістичного за змістом” до акценту на інтернаціоналізації культурного продукту, що посилювало уніфікаційні процеси в мистецтві. У межах цієї системи все ж виникали зони внутрішньої варіативності, пов’язані з інтерпретацією встановлених норм. [49]

Паралельно з офіційним мистецтвом формувалися альтернативні художні практики, які не заперечували систему відкрито, але поступово розширювали її межі. Митці зверталися до модерністських, символічних і концептуальних підходів, а також до національної тематики, часто

реалізуючи ці пошуки в неофіційних просторах - квартирних виставках, закритих показах, професійних колах поза інституційним контролем. Це сприяло формуванню “подвійної культури”, де офіційний та неофіційний рівні існували паралельно.

А фотографія у цьому контексті була як медіум, що поєднував документальність із можливістю ідеологічного конструювання реальності. Вона активно використовувалася в пропагандистських цілях, формуючи образ “ідеального” радянського громадянина та підпорядковуючись естетиці соцреалізму. Водночас специфіка фотографії - робота зі світлом, ракурсом, композицією та моментом фіксації - створювала потенціал для багатозначності зображення і поступового відхилення від прямолінійної репрезентації. [53]

Важливу роль у функціонуванні мистецького середовища відігравали творчі спілки та фотоклуби. Якщо перші забезпечували контроль і професійну легітимацію, то фотоклуби часто ставали простором обміну досвідом, навчання та обмежених експериментів, особливо для аматорів. Саме в їхніх межах формувалися перші альтернативні підходи до фотографії, що виходили за межі суто нормативної практики.

2.2. Поняття “Дозволеного мистецтва”

У радянській культурі 1970-1980-х років мистецтво перебувало в умовах ідеологічного регулювання, що визначалося вимогами соціалістичного реалізму. У таких обставинах художня практика розвивалася під постійним контролем, однак водночас виробляла механізми адаптації, які дозволяли зберігати певну автономію висловлювання.

Однією з таких форм стала практика “дозволеного мистецтва” - явище, що виникло як результат балансування між офіційними вимогами та творчими пошуками. Воно ґрунтувалося на дотриманні тематичних і стилістичних норм, проте не виключало появи прихованих смислових нашарувань. Візуальні

образи, побудовані в межах цієї логіки, зовні залишалися відповідними ідеологічним стандартам, але на рівні сприйняття могли набувати додаткових інтерпретацій. [53]

Такі процеси простежувалися і в образотворчому мистецтві, де митці, залишаючись у межах офіційно дозволених жанрів, використовували формальні та стилістичні експерименти для розширення художньої мови та збереження індивідуального творчого висловлювання. Подібні тенденції проявлялися також у скульптурі, яка, попри тісний зв'язок із монументальною пропагандою та державним замовленням, ставала простором пластичних і композиційних пошуків. Навіть у межах ідеологічно регламентованих проєктів митці переосмислювали традиційну монументальність, акцентували увагу на узагальненні форми, ритмі та фактурі, що сприяло поступовому розширенню виражальних можливостей без виходу за межі дозволеного дискурсу. Фотографія в цьому контексті мала свою позицію, оскільки її виразність формувалася не лише сюжетом, а й сукупністю формальних засобів. Робота з ракурсом, світлом, композицією та моментом фіксації дозволяла змінювати смислові акценти без прямого порушення нормативних вимог. Завдяки цьому виникала можливість створення багатозначних зображень, де зовнішня нейтральність поєднувалася з внутрішньою напругою або неоднозначністю.

Додатковим інструментом художньої трансформації ставали технічні експерименти з фотоматеріалом і друком, які офіційно сприймалися як естетичні пошуки. Однак саме вони розширювали межі візуальної мови, послаблюючи домінування прямолінійної репрезентації та відкриваючи простір для індивідуальних рішень. [43]

Інтерпретація подібних робіт залежала від підготовленості глядача: у масовому сприйнятті вони залишалися в межах звичного жанрового дискурсу, тоді як у фаховому середовищі могли читатися як опосередковані коментарі до реальності. Таким чином формувалася подвійна система значень, характерна для культури цього періоду.

Функціонування “дозволеного мистецтва” було пов’язане з інституційними структурами - фотоклубами та виставковими майданчиками, які одночасно регламентували і стимулювали художню активність. У результаті виникала ситуація внутрішньої гнучкості системи, де контроль співіснував із можливостями для поступового розширення виражальних меж.

Висновки до розділу 2

Мистецьке життя України 1970-1980-х років розвивалося в умовах домінування соціалістичного реалізму, однак система не була монолітною. Митці поступово виробляли альтернативну художню мову через символіку, метафоричність і технічний експеримент, не заперечуючи систему відкрито. Фотоклуби та творчі спілки, попри контрольну функцію, ставали простором для перших експериментів, сприяючи формуванню “подвійної культури”. Саме в цих умовах визрівало явище “дозволеного мистецтва”, регіональні прояви якого розглядаються далі.

Ця форма мистецької практики виступала проміжною ланкою між офіційним культурним каноном і альтернативними художніми стратегіями, демонструючи складність взаємодії митця з ідеологічно структурованим середовищем.

РОЗДІЛ 3. Регіональні особливості, постаті та угруповання

3.1. Львів: субкультурні практики та візуальні форми неофіційного мистецтва

Неофіційне мистецтво Львова 1970-1980-х років є важливим явищем українського культурного процесу. Важливу роль відіграє субкультура хіпі, яка стала окремою формою художнього та світоглядного спротиву радянській системі. Львівське середовище хіпі сформувалося під впливом західної контркультури 1960-х років. [3]

На відміну від американської моделі руху хіпі, що виникла як протест проти війни у В'єтнамі та культури споживацтва, львівська хіпі формувалася в обмеженні. Молоді люди, які долучалися до руху, прагнули альтернативного способу життя, заснованого на свободі самовираження, духовному пошуку, пацифізмі та відмові від офіційних радянських цінностей. Це проявлялось в поведінці хіпі, тобто довге волосся, специфічний одяг, захоплення рок-музикою, філософією Сходу чи неформальним мистецтвом і це вже ставало актом культурного спротиву.

Важливо зазначити, що мистецтво львівських хіпі тривалий час не розглядалося як окреме явище у вітчизняному мистецтвознавстві. Найчастіше увага дослідників зосереджувалася на зовнішній атрибутиці руху або ж на біографічних історіях його учасників. Натомість проблема візуалізації “хіпі-ідеології” та художніх практик середовища залишалася малодослідженою. Через це у сучасному культурному дискурсі часто ототожнюються поняття “митці, які перебували в русі хіпі” та “митці, що лише симпатизували його ідеям”. Однак саме творчість художників, які існували всередині цієї субкультури і демонструє формування особливої естетики та системи образів. [27]

Одним із ключових аспектів світогляду львівських хіпі стало захоплення східною філософією та містичними практиками. У середовищі поширювалися

само видавні тексти з адвайта-веданти, “Книга змін”, праці Карлоса Кастанеди, практики йоги та медитації. Духовний пошук став важливим джерелом художньої образності. Мистецтво набувало функції своєрідної візуалізації внутрішнього стану, духовного переживання або “мантри”.

Яскравим прикладом такого підходу є творчість художниці Олени Бурдаш. Її орнаментальні композиції та мандали стали візуалізацією матри, яку вона вважала своєрідною для кожного. Важливим етапом у формуванні її світогляду стала поїздка до Прибалтики, щоб поспілкуватись з тодішнім гуру - Рама Міхаеля Тамма. Художниця згадує “Взимку 1977 чи 1978 ми сіли на потяг і поїхали до Прибалтики до гуру Рама. Зуміли його знайти, поспілкуватися. Ми разом медитували, слухали індійську музику. Потім розпитували Рама про наші долі. Він напроорокував мені довголіття і цікаве життя, і що я зумію обійти багато пасток. Ми були вражені”. [61]

Саме при малюванні мандалів художниця відчувала “духовного очищення” після життєвих переживань. Художниця використовувала колір як інструмент емоційного та сакрального впливу, а творчість набувала вже характеру медитативної практики.

Лінія відігравала значну роль в творчості Олени Бурдаш. Сама художниця пояснює “Лінія веде руку і швидко передає внутрішню емоцію. Колір і лінія відтворюють душевний стан. Люблю спонтанність. Життя цікаве тим, що кожного разу - непередбачуване. Коли людина шукає себе, з нею трапляються різні ситуації, і життя стає більш наповненим, більш цікавим”. [46]

Подібні тенденції можна простежити й у творчості Ореста Макоти, який поєднував сюрреалістичні композиції з елементами абстракціонізму та конструктивізму. Його роботи вирізнялися використанням яскравих “кислотних” кольорів, символів пацифізму, гітар, квітів та прихованих антирадянських меседжів. Художник наголошував на свободі творчого акту, відмові від академічних правил та пріоритеті емоційного стану над технічною досконалістю. Така естетика тяжіла до неодадаїзму та сюрреалізму, де

заперечення логіки та раціонального мислення ставало формою критики існуючого суспільного порядку.[33]

В приклад хочу навести картину “Спогади Адама”, яка була написана на початку 1990-х. Хоча ця картина була створена вже у пізніший період творчості художника, у ній усе одно чітко простежуються головні ідеї та світогляд митця, які залишалися незмінними протягом усього його життя.[30] (іл.3.1)

У центрі композиції зображено дві великі постаті, що нагадують обличчя, які переплетені з архітектурними спорудами. Вони дивляться одна на одну, утворюючи своєрідну арку. Це може символізувати діалог між двома світами, двома сторонами людської свідомості або протиставлення минулого й майбутнього.

Також привертає увагу світлий простір у центрі картини. Він контрастує з темно-синіми тонами навколо та створює відчуття переходу в інший вимір або внутрішній духовний простір. Деревя, що поступово зникають у перспективі, підсилюють враження нескінченності та шляху в невідоме.

Важливу роль відіграє кольорова гама картини. Холодні сині відтінки створюють атмосферу таємничості, сну та підсвідомості, а теплий помаранчевий колір у центрі символізує світло, надію та внутрішню енергію. Контраст між цими кольорами робить композицію емоційно напруженою та містичною.

У нижній частині картини можна побачити маленьку фігуру, яка є схожою на цвіркуна, саме вона виглядає дуже незначною на тлі величезних споруд. Можливо художник хотів показати крихкість людини, самотність або пошук сенсу життя.

У багатьох роботах з’являються мотиви сферичного простору, космосу, польоту, духовного перетворення та умовного “земного раю”. Такі композиції часто порушували межу між реальністю та внутрішнім світом людини.

Однією з складових візуальної культури львівських хіпі стала також художня фотографія. Особливе місце посідає творчість Григорія Порицький,

який був учасником “Республіки Святого Саду”, сформованим в кінці 1960-х та на початку 1970- рр.. ХХ ст..

Григорій Порицький документував життя “тусовки”, створював портрети учасників руху, фіксував неформальні акції, подорожі та зустрічі. Його фотографії поєднували риси документалістики, концептуального мистецтва та естетики хіпі-екшену. Завдяки цим роботам сьогодні можна реконструювати не лише зовнішній вигляд представників руху, а й атмосферу свободи, неформального спілкування та творчого експерименту. [43]

Наприкінці 1970-х - на початку 1980-х років у Львові сформувалася своєрідна система аматорської фотографії, яка була представлена насамперед двома основними фотоклубами, що діяли при Будинку культури залізничників (“Рокс”, а саме фотоклуб “Семафор”) та при Будинку культури будівельників. Ці об’єднання функціонували в межах офіційної радянської культурної інфраструктури, забезпечуючи навчання фотолюбителів, проведення клубних переглядів і виставок, а також дотримання нормативів соціально-орієнтованої фотографії. [13, 25]

У межах цієї системи акцент робився на технічній досконалості та соціально-документальному характері зображення, що відповідало вимогам радянської аматорської фотографії. Водночас частина молодих авторів, які проходили через ці клуби, поступово відчувала обмеженість таких підходів і прагнула більшої творчої свободи та концептуальної глибини.

В 1970-х “Семафор” очолював Володимир Щербович. Він мав зв’язки з усього світу, тому часто отримував від колег фотографії з різних країн. Це було щось незвичне та неосяжне в ті часи, коли крім журналу “Радянське фото” нічого не було. [46]

Його членами і відвідувачами були як аматори, так і професійні фотографи, такі як: Михайло Французов, Ілля Левін, Віль Фургало, Володимир Дубас.

Михайло Французов у студентські роки був активним учасником фотоклубного руху, а саме об’єднання “Семафор”, де сформувалося коло

молодих фотографів, орієнтованих на пошук нових художніх підходів. Незадоволені обмеженістю академічних настанов і технічним характером навчання, вони прагнули більшої осмисленості фотографії. [32, 34]

Саме на цьому тлі Французов заснував фотогрупу “Вежа”, яка об’єднала коло молодих львівських фотографів і архітекторів. Її заснування стало спробою вийти за межі двох домінуючих клубних структур і сформувати свій автономний мистецький простір. Осередком діяльності “Вежі” стала Порохова вежа на вулиці Підвальній, що символічно закріпило її відокремленість від офіційних інституцій. [21; 49].

Діяльність групи відбувалась в умовах часткової автономії, проте не була позбавлена ідеологічного тиску. Виставкова активність і експерименти з формою, зокрема звернення до “ню” та більш вільних композиційних рішень, нерідко викликали критику з боку офіційних інституцій. Характерним є випадок виклику митця на засідання професійних органів через “надмірну відвертість” однієї зі світлин, що свідчить про межі допустимого в радянському культурному просторі. [25]

Художній підхід Французова є метафоричним, часто описували як “погляд крізь сині окуляри”, що мало як формальне, так і ідеологічне значення.

Важливою складовою його методу була робота з тональністю та кольоровими ефектами, а саме застосування техніки “віражу”. Завдяки цій хімічній обробці відбитків фотограф добивався специфічної естетики. Це могли бути м’які сепійні відтінки, аж до насичених синіх, червоних та жовтих тонів. Саме в такому поданні кольорів і відбувалось підсилювання емоційного настрою зображення. [28,29]

У межах цього підходу та техніки Французов створив низку авторських серій і окремих робіт, які стали характерними для його стилю. Серія міських пейзажів Львова з відображеннями у дзеркалах, вітринах і водяних поверхнях вирізнялася використанням синього тонування. Серед відомих робіт цього періоду також виділяються зображення учасників фотоклубу “Вежа”, зокрема

портрети Володимира Лернера (“Віля”) та Ігоря Юхимовича, виконані у техніці віражу. [34]

Важливим контекстом творчості Французова була культурна атмосфера Львова початку 1980-х років, де існувало специфічне середовище неформального інтелектуального спілкування. Так звана “богемна культура”, що проявлялася у зустрічах митців, письменників і музикантів у приватних просторах або міських кав’ярнях, сприяла формуванню альтернативного дискурсу поза межами офіційної ідеології. Це середовище стало підґрунтям для розвитку індивідуальних художніх стратегій та пошуку нових форм самовираження. [46].

Ілля Левін згадує, що його шлях у фотографії розпочався пізно через матеріальні обмеження, до дев’ятнадцяти років він не мав змоги навіть придбати фотоапарат. Лише після одруження, завдяки грошовим подарункам, він зміг замовити камеру “Зеніт”, що дало значний поштовх в його творчому шляху. Водночас формування як митця відбувалося в умовах соціальних і професійних обмежень радянської системи, а саме через дискримінацію релігії - єврейство, що ускладнювало працевлаштування та змушувало шукати альтернативні шляхи самореалізації. [19].

На ранньому етапі творчості Левіна позначається інтересом до художньої фотографії, зокрема до жанру оголеної натури та експериментів із композицією. Важливою складовою є відступ від поверхневої емоційності, фотограф принципowo уникає усмішок в кадрі, надаючи перевагу стриманим та психологічно напруженим образам. Особливу увагу він приділяє погляду моделі, вважаючи саме очі ключовим елементом виразності зображення.

Значний вплив на формування його візуального мислення мала робота з просторами пам’яті, за саме цвинтарним простором. Перші вагомі фотографії були створені на сільських кладовищах, а згодом на Личаківському цвинтарі у Львові. Звернення до теми смерті та тлінності стає важливим мотивом його творчості, що перегукується з ширшими європейськими мистецькими традиціями. [11]

Левін активно займався самоосвітою, вивчаючи спеціалізовану літературу та західні журнали, зокрема модні видання, що дозволяло йому орієнтуватися на високі стандарти світової фотографії. Основою якісного знімка фотограф вважає композицію та світло, наголошуючи, що їх неможливо засвоїти механічно, вони формуються через тривалий візуальний досвід і розвиток своєрідного чуття.[27].

Наступного кого хотілось би виділити – це Віль Фургало. Через його псевдонім, є різні теорії виникнення його, сам фотограф одним говорив, що Віля походить від слова “вільний”, іншим жартома міг сказати що це є аббревіатура від "Володимир Ілліч Ленін", а другучастину псевдоніма він взяв справжнє прізвище своєї дружини Ірени Фургало. [52]

Його творчість функціонувала поза межами офіційного мистецького процесу, що дозволяло фіксувати ті аспекти міського життя, які залишалися поза увагою радянської ідеологічної системи.

Захоплення фотографією виникло на початку 1970-х років, коли Фургало почав відвідувати фотоклуб “Семафор”. Саме це середовище стало для нього важливим етапом творчого розвитку. В фотоклубі він ознайомився з роботами сучасних фотографів та із технічними можливостями фотомистецтва. Водночас, на відміну від багатьох учасників клубу, Фургало тяжів до індивідуалістичного підходу та свідомо дистанціювався від колективних орієнтирів.[49]

У технічному плані його практика відзначалася постійними експериментами з фотоматеріалами та процесами друку. Також він використовував нестандартні методи обробки зображення, працював із хімічними реакціями та фактурами (наприклад, застосуванням кристалів солі), досягаючи ефектів, які випереджали можливості цифрової обробки.

Якщо говорити про відгуки його робіт на показах Андрій Поляков згадує що на одному з переглядів слайдів: "після того, як Віль продемонстрував декілька своїх робіт, глядачі у залі повскакували зі своїх місць і почали підходити якнайближче до екрану. Настільки сильне враження справили його

слайди. Вони мали незнаний на той час об'ємний ефект. Досягалось це скрупульозною працею з обробки плівки з точністю аналогічною роботі майстрів-годинників". [52]

Попри певний рівень технічної майстерності, художня мова Фургало залишалася нерівномірною. І якщо порівнювати з Харківською школою, то можна відмітити, що Віль трохи поступався вміннями. Його роботам часто бракувало знань, таких як; композиційної вивіреності, продуманості світлових рішень і чіткої концептуальної структури. Особливо це помітно у пізнішому періоді творчості, коли доступ до матеріалів збільшився, але контроль над художньою формою послабився. Водночас ці особливості компенсувалися інтуїтивністю, експресивністю та прагненням до експерименту.[48]

В його об'єктиві фіксувалась львівська богема - художники, музиканти, неформальні молодіжні спільноти (хіпі-культури). Зйомки відбувалися переважно в центральній частині міста - на вулиці Вірменській, у неформальних мистецьких просторах та місцях зустрічей творчої інтелігенції. Архів є свідченням альтернативної культурної сцени, що розвивалася паралельно до офіційного мистецтва. [56]

В розпорядженні була приватна студія, облаштована у невеликому приміщенні в центрі Львова. Там відбувались всі найважливіші експерименти - фотосесії, експерименти з освітленням і перегляди слайдів, що сприяло формуванню камерного кола глядачів і однодумців. Значну підтримку в організації цих процесів надавала його дружина, яка брала участь у підготовці зйомок. [46]

3.2. Центральна Україна - Київ, Дніпро.

3.2.1. Київ: монументальне мистецтво, філософські проєкти та фотографічний андеграунд

Особливе місце серед представників київського деграунду посідають Ада Рибачук і Володимир Мельніченко (АРВМ), Федір Тетянич, Флоріан Юр'єв та Валерій Ламах.

Абревіатура АРВМ утворена з перших літер імен художнього тандему Ади Рибачук та Володимира Мельніченка. Їхня творчість суттєво вплинула на формування візуального середовища Києва. Роботи митців супроводжували людину протягом усього життя - від дитячих просторів до меморіальних комплексів. Одним із найвідоміших проєктів АРВМ стали мозаїки Київського палацу дітей та юнацтва. Художники створили яскраві декоративні композиції, натхненні народним мистецтвом і творчістю Марії Приймаченко. Іншим значним прикладом їхньої монументальної творчості стали мозаїки Центрального автовокзалу Києва, присвячені урбаністичним мотивам і динаміці міста. [60]

Про їхній тандем мистецтвознавиця Катерина Лісова в статті “your art”, писала так: “В історії українського мистецтва не так багато прикладів творчих тандемів, а такі арт-екстремали, як Ада Рибачук та Володимир Мельніченко - унікальний приклад. Гадаю, саме відчайдушність вирізняє їх поміж інших, ця ознака знайшла відображення в творчому житті художників у повній мірі.” [6]

Вони часто кидали виклик самим собі, часом творили не завдяки, а всупереч. Експериментували, знаходили свої формули образотворчості, впроваджували неординарні технологічні рішення художніх завдань. Вони повністю відійшли від художньої естетики соцреалізму, і, як зазначав сам Володимир Мельніченко, їм хотілось виражати емоції, шукати індивідуальних засобів виразності в мистецтві”.

Наймасштабнішим і водночас найтрагічнішим проєктом АРВМ став “Парк пам’яті” на Байковому кладовищі. Художники задумували його не лише як крематорій, а як філософський простір пам’яті та осмислення життя і смерті. Центральним елементом комплексу мала стати “Стіна пам’яті” - грандіозний горельєф, над яким митці працювали понад чотирнадцять років. Композиція поєднувала національні традиції, античні мотиви та сучасну пластичну мову. (іл.3.2)

Спочатку Володимир Мельниченко поставився до проєкту зі стриманістю та не виявляв бажання долучатися до його реалізації. Подібну позицію займали й інші архітектори Києва, більшість архітектурних майстерень відмовлялися працювати над спорудою крематорію. Для покоління митців і архітекторів, які пережили Другу світову війну, така будівля асоціювалася з трагічними сторінками історії та злочинами нацистського режиму, тому багато хто не хотів пов’язувати своє ім’я з подібним проєктом. [60]

Ситуація змінилася у 1967 році, коли архітектор Авраам Мілецький запропонував Володимирі Мельниченку спільну роботу над меморіальним комплексом. До проєкту також долучилася Ада Рибачук. Перед початком роботи художники ґрунтовно досліджували сакральну есхатологію, символіку смерті, поховальні обряди та традиції різних культур. Такий підхід дозволив митцям сформулювати концепцію меморіального простору не лише як функціональної споруди, а як філософського й духовного місця пам’яті.

Робота над композицією тривала понад тринадцять років - з 1968 до 1981 року. Упродовж цього часу Ада Рибачук і Володимир Мельниченко власноруч створювали масштабний художній ансамбль, який мав стати одним із найвизначніших творів українського монументального мистецтва другої половини ХХ століття.

Проте радянська влада визнала роботу ідеологічно неприйнятною, і у 1982 році “Стіну пам’яті” (іл. 3.2) було залито бетоном. Це стало однією з найбільших втрат українського монументального мистецтва ХХ століття.

Ще одним важливим, але нереалізованим проєктом АРВМ став меморіал у Бабиному Яру (іл.3.3). У своїй концепції художники прагнули осмислити трагедію Голокосту та створити простір колективної пам'яті. Проте радянська влада скасувала конкурс 1965 року, а пізніше створила меморіал, у якому тема єврейської трагедії була фактично замовчана. [51]

Флоріан Юр'єв був однією з найоригінальніших постатей київського неофіційного мистецтва. Художник, архітектор, музикант і теоретик, він досліджував взаємодію кольору, звуку та простору. Найвідомішим його архітектурним твором стала будівля Українського інституту науково-технічної інформації біля станції метро “Либідська”, відома як “Літаюча тарілка” (іл.3.4). Споруда стала символом київського модернізму та футуристичного мислення 1960–1970-х років. [59]

Юр'єв створив концепцію “світлотеатру” - простору, де музика, світло і колір утворюють синтетичний художній твір. Для митця мистецтво мало бути не лише візуальним, але й емоційно-сенсорним досвідом. Крім того, саме Флоріан Юр'єв розробив ескіз герба Києва 1969 року (іл. 3.5), у якому використав символ каштанового листка - образ, що згодом став одним із головних символів міста.

Валерій Ламах поєднував офіційну художню діяльність із глибокими філософськими пошуками. Він створював монументальні мозаїки, оформлював громадські будівлі та інтер'єри, однак паралельно працював над власною теоретичною системою - “Книгою схем” (іл.3.6). художник прагнув знайти універсальні закономірності розвитку мистецтва й людської цивілізації, поєднуючи різні культури та епохи. [55]

На формування світогляду Ламаха значно вплинув досвід Другої світової війни. Під час перебування на примусових роботах у Німеччині він ознайомився з філософією Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше, що стало основою його подальших екзистенційних пошуків. [48]

У мистецькому середовищі спостерігалася відносна лібералізація. При Спілці художників було створено молодіжне об'єднання, завдяки чому

частина неофіційного мистецтва поступово перейшла з напівпідпільного існування у площину умовно “дозволеного”. Художники, які раніше могли виставляти свої роботи лише на квартирних виставках або у вузькому колі однодумців, отримали можливість брати участь в окремих офіційних експозиціях. Це стало важливим кроком до часткового визнання андеграундного мистецтва в радянському культурному просторі.

У Києві домінувало “тихе мистецтво”. Серед помітних постатей - живописці Яким Левич, Зоя Лерман, Юрій Луцкевич, Михайло Вайнштейн, Галина Григор’єва, Олександр Дубовик, Євген Петренко, Валентин Реунов і Сергій Пустовойт, Ольга Рапай, Юлій Шейніс.

Інша постать неофіційної сцени, яку хотілось би виділити це - Анатолій Лимарєв. Художник унікав тематики соцреалізму і належив до кола київських сімдесятників.

В 1970 став членом Спілки художників УРСР. В цей період (1970-ті) працює над великою кількістю замовлень для художнього фонду, які стають для нього моральним і творчим випробуванням через вимоги художньої ради.

Працював у жанрах пейзажного та портретного живопису. Особливо, художника цікавила природа світла. Саме промені сонячного світла і були натхненням для нього. Прикладом для художника був Ван Гог.

В творчості Анатолія Лимарєва простежується неабияка енергетика, яка кардинально відрізнялась від “дозволеного мистецтва”. Прикладними роботами є : “Ранок” (1971) (іл.3.7)

Композиція картини побудована за принципом відкритого простору. Передній план займає квітуха галявина, що поступово переходить до лінії горизонту. Важливим композиційним акцентом виступає сонце, розташоване у верхній частині полотна. Воно домінує над усім зображенням та визначає структуру простору через систему світлових променів, які розходяться в різних напрямках. Завдяки цьому увага глядача концентрується на атмосферному стані природи, а не на окремих деталях ландшафту.

Художник використовує насичену теплу гаму, в якій переважають жовті, помаранчеві, рожеві та червоні відтінки. Ці кольори формують образ ранкового сонячного світла, що огортає навколишній простір. Водночас у зображенні рослинності активно застосовуються сині, блакитні та зелені кольори, які створюють складну систему колірних контрастів. Поєднання теплих і холодних тонів надає живописній поверхні динаміки та сприяє передачі мінливості природного освітлення.

Живописна манера художника характеризується вільним, експресивним мазком. Форми рослин і елементів пейзажу не деталізуються, а узагальнюються за допомогою кольорових плям і ритмічних мазків. Такий підхід дозволяє авторові передати не стільки конкретний вигляд місцевості, скільки безпосереднє емоційне враження від ранкового стану природи. У результаті пейзаж набуває рис декоративності та підвищеної емоційної виразності.

Важливою особливістю твору є передача світлоповітряного середовища. Сонячне світло виступає головним змістовим елементом композиції, визначаючи колірну структуру картини та формуючи відчуття простору. Промені сонця ніби розчиняють контури предметів, об'єднуючи всі елементи пейзажу в єдину кольорову атмосферу. Завдяки цьому художник досягає ефекту безпосереднього сприйняття природи в певний момент часу.

Образний зміст картини пов'язаний із темою оновлення, гармонії та життєствердності. Ранок постає символом початку нового дня, пробудження природи та відродження життєвих сил. Яскраве сонячне світло, насичена кольорова палітра та динамічна живописна фактура створюють оптимістичний емоційний настрій і підкреслюють красу навколишнього світу.

“На дикому пляжі” (1977-1979) (іл.3.7)

Композиція картини є лаконічною та врівноваженою. Центральне місце займає жіноча постать, розташована під легким пляжним навісом. Фігура зображена в сидячій позі, заглибленою у читання або роздуми, що створює атмосферу усамітнення та внутрішньої зосередженості. Навіс формує

своєрідний захищений простір, який відокремлює людину від безмежного навколишнього середовища. Композиційний центр зміщений до нижньої частини полотна, тоді як значна площа картини відведена зображенню простору, що посилює відчуття тиші та спокою.

Художник будує композицію на поєднанні теплих помаранчевих, червоних і золотистих відтінків із прохолодними блакитно-сірими тонами верхньої частини полотна. Таке колористичне рішення створює ефект розпеченого сонцем простору та передає атмосферу літнього дня. Водночас контраст між теплими й холодними кольорами надає композиції глибини та підсилює емоційну виразність твору.

Живописна поверхня відзначається активною фактурністю та динамікою мазка. Напрямок мазків утворює своєрідні хвилеподібні ритми, які охоплюють увесь простір картини та сприяють створенню відчуття руху повітря і світла. Художник не прагне до детального відтворення предметного світу, натомість використовує узагальнення форм і кольорових площин для передачі настрою та емоційного стану.

Важливим образним елементом є взаємодія людини та простору. Незважаючи на невеликі розміри фігури порівняно з навколишнім середовищем, саме вона стає смисловим центром твору. Людина не протиставляється природі, а гармонійно співіснує з нею. Навіс можна трактувати як символ тимчасового прихистку, особистого простору або межі між внутрішнім світом особистості та зовнішньою реальністю.

Образний зміст картини пов'язаний із темами самотності, споглядання та внутрішньої свободи. Відсутність будь-яких ознак цивілізації, окрім легкого навісу, підкреслює мотив віддалення від повсякденного життя та прагнення до єдності з природою. Художник створює не конкретний пляжний мотив, а узагальнений образ стану душевної рівноваги та гармонії.

Стилістично твір поєднує риси постімпресіонізму та експресивного живопису. Провідну роль відіграють колір і фактура, які стають основними засобами художньої виразності. Завдяки цьому картина набуває не лише

пейзажного, а й філософського звучання, розкриваючи тему внутрішнього світу людини через образ природного середовища.

А також роботи: “Дитинства кришталевий день” (1980-1985), “Древо життя” (1983), “Материнство” (1984-1985), “Банки”. (1985). (іл.3.7-12)

Насправді, в роботах, які підібрані як в приклад для огляду творчості художника відчувається неабияка акцентність цього світла при першому ж погляді на твір, наче як для самого художника це промінь в світле майбутнє, який він прагне донести та передати глядачам в повній мірі.

Художнім андеграундом Києва 1970-х - початку 1980-х роках були двоє друзів, Микола Трегуб і Вудон Баклицький. Наприкінці 1960-х вони організували групу “New Bent” (її назва сягає корінням об’єднання голландських живописців). Спочатку в колективі був третій учасник Володимир Борозенець, але з часом він відійшов від групи і зайняв компромісну позицію щодо офіціозу. Баклицький і Трегуб, навпаки, були послідовними неформалами. Вони існували паралельно до системи у вузькому колі однодумців. Група влаштовує неформальні виставки у найбільш несподіваних і непристосованих місцях, як-от у приміщенні покинутого цегляного заводу. [63]

До цього кола на певному етапі входила художниця Віра Вайсберг. Згодом вона згадувала, що “Микола Трегуб і Вудон Баклицький були один для одного тим, що заведено називати професійним середовищем, професійним спілкуванням. Ба більше, вони були взаємним підтвердженням, прецедентом”. [7]

Більшість робіт Миколи Трегуба, що збереглися, припадає на 1970-ті роки. Художник здебільшого працював олійними фарбами на оргаліті або картоні та використовував техніку колажу. Інтуїтивно та суб’єктивно створював своєрідний “особистий простір”, у якому провідне місце посідали свобода самовираження, пошук власних тем, образів і форм мистецького висловлення, а тоді цього дуже не вистачало. Це мистецтво суттєво

контрастувало з тим, що зазвичай демонструвалося на офіційних виставках того періоду.

Приклади робіт: “П’єта” (Кінець 1960-х – початок 1970-х) (іл. 3.13)

У композиції зображено дві узагальнені людські постаті, занурені в стан внутрішнього переживання. Їхні обличчя навмисно деформовані, геометризовані та позбавлені індивідуальних рис, що наближає твір до експресіоністичної та модерністської традиції. Художник відмовляється від реалістичного відтворення зовнішності, зосереджуючи увагу на емоційному та духовному стані персонажів.

Контраст холодних синьо-блакитних і напружених червоно-малинових тонів створює відчуття драматизму та внутрішньої напруги. Колір у творі виконує не описову, а психологічну функцію, стаючи засобом передачі настрою та емоційного змісту композиції.

Простір картини умовний і майже позбавлений конкретних ознак місця чи часу. Тло складається з декоративних кольорових площин, які не створюють ілюзії реального середовища. Такий прийом підсилює символічний характер зображення та переносить увагу глядача на внутрішній зміст твору.

Назва «П’єта» відсилає до традиційного християнського сюжету оплакування Христа Богоматір’ю. Водночас Микола Трегуб не ілюструє канонічну релігійну сцену буквально. Він переосмислює її через сучасну пластичну мову, зберігаючи головну ідею скорботи, жертвності та людського страждання.

“Та, що сидить” (1970) (іл. 3.14)

Микола Трегуб поєднує живопис і колаж, створюючи багатошарову композицію, побудовану на поєднанні різномірних матеріалів та фактур. Центральне місце займає жіноча постать, зображена у задумливій позі. Її образ вирізняється певною відстороненістю та внутрішньою зосередженістю, що контрастує з насиченим і фрагментованим оточенням.

Композиція побудована за принципом монтажу: поруч із фігуративними елементами художник використовує фрагменти паперу, рослинні матеріали, абстрактні кольорові плями та символічні мотиви. Особливу увагу привертає зображення храму у верхній частині роботи, яке може інтерпретуватися як звернення до духовної та культурної пам'яті. Включення реальних предметів і природних матеріалів посилює матеріальність твору та розширює межі традиційного живопису.

Колористичне рішення ґрунтується на поєднанні світлих пастельних відтінків із яскравими кольоровими акцентами, що створює відчуття багатошаровості та емоційної напруги. Використання колажної техніки та асоціативної образності свідчить про тяжіння митця до модерністських пошуків і вихід за межі нормативної естетики соціалістичного реалізму.

“Підтягнувся кріпко у Кам’янець-Подільську” (1974) (іл. 3.15)

Композиція побудована на контрасті між архітектурними формами, що нагадують старовинну забудову міста, та умовно трактованою людською постаттю. Значну роль відіграє великий червоний диск у верхній частині полотна, який виступає композиційним центром і надає твору символічного звучання.

Робота також вирізняється колажною структурою та використанням рукописного тексту як повноцінного художнього елемента. Текстові фрагменти не лише доповнюють зображення, а й формують додатковий смисловий рівень, поєднуючи візуальний образ із особистими враженнями автора. Такий прийом наближає твір до практик модерністського та концептуального мистецтва.

Колористичне рішення ґрунтується на поєднанні зелених, блакитних і білих тонів із насиченим червоним акцентом. Фактурна поверхня, нерівномірне накладання шарів та умовність форм створюють враження фрагментарності й асоціативності.

“Резиньяція Видубицького монастиря” (1979). (іл. 3.16)

Композиція картини побудована навколо узагальненого образу Видубицького монастиря, який займає центральне місце у творі. Архітектурні форми не мають чіткої деталізації, натомість вони інтегровані в єдину світлоносну масу жовто-помаранчевих тонів. Завдяки такому рішенню монастир постає не як конкретний історико-архітектурний об'єкт, а як символ духовного осередку та сакрального простору. Композиційна структура характеризується відсутністю чітких меж між небом, землею та водою, що створює відчуття позачасовості та метафізичності зображення.

Важливу роль у формуванні емоційного звучання твору відіграє колористичне рішення. Художник використовує контраст теплих і холодних кольорів: золотаво-жовті та помаранчеві відтінки домінують у зображенні монастиря, тоді як навколишній простір вирішений у насичених синіх та бірюзових тонах. Подібне протиставлення підсилює враження внутрішнього світіння архітектурного ансамблю та акцентує його духовну значущість. Жовто-золота гама традиційно асоціюється із сакральністю, божественним світлом і просвітленням, тоді як темно-синій простір може трактуватися як символ безмежності, таємничості або життєвих випробувань.

Особливого значення набуває зображення людської постаті з німбом у нижній частині композиції. Її присутність вводить у твір релігійно-символічний аспект та посилює тему духовного шляху. Фігура не має індивідуалізованих рис і сприймається як узагальнений образ людини, що перебуває в стані внутрішнього пошуку, смирення або духовного переходу. Саме цей образ може бути безпосередньо пов'язаний із поняттям «резиньяції», винесеним у назву картини.

Назва твору має важливе смислове навантаження. Термін «резиньяція» означає покору, прийняття долі, добровільне зречення або внутрішнє примирення з неминучим. У контексті картини ця ідея набуває духовно-філософського змісту. Художник не зображує драматичний конфлікт, а пропонує глядачеві стан споглядання та внутрішнього спокою, де людина знаходить гармонію через прийняття власного буття.

Про манеру художника Вудона Баклицького, Олег Сидор-Гібелинда відгукується та образно називає “мозаїкою “крохоток”, нівроку коштовних уламків колись щасливо-красивого універсуму, майже декоративних, наче керамічних чи вітражних, а все ж - малярських, вицяцькуваних на шматках картону... А поряд - пастозні нарости на поверхні полотен, колючі на дотик, нестерпні на погляд...”.[15, 63] Приклади робіт: “Чудовий день” (1970-ті.), “Мадонна з Немовлям” (1979), “Чорнобильська мадонна” (1980-ті.). (іл. 3.17-19)

Парадоксально, але аварія на Чорнобильській АЕС у 1986 році привернула увагу лише незначної частини художників. Для офіційного соціалістичного реалізму ця тема, що викликала критику влади з боку громадськості, очевидно, не була серед пріоритетних. Баклицький створив “Чорнобильську мадонну”, яку написав у дусі ефіопських ікон простий і пронизливий символ горя, що спіткало Україну. [12]

Фотографічне об’єднання “Погляд”. Група сформувалася у 1986 році в Києві з ініціативи фотографа Олександра Ранчукова. Офіційна активна діяльність об’єднання розпочалася вже у 1987 році. До складу “Погляду” входили Олександр Ляпін, Валерій Решетняк, Олександр Ранчуков, Єфрем Лукацький, Юрій Косін, Сергій Супинський, Ріта Островська, Павло Пашенко, Олександр Гляделов та інші фотографи. [40].

Головною метою діяльності об’єднання було становлення нової української документальної фотографії, вільної від радянських ідеологічних кліше. На противагу офіційній фотожурналістиці того періоду, яка здебільшого слугувала інструментом пропаганди та формувала ідеалізований образ радянського суспільства, учасники “Погляду” прагнули відобразити реальність такою, якою вона була насправді.

Значний вплив на формування їхніх творчих принципів мала діяльність міжнародного агентства Magnum Photos, яке стало для фотографів прикладом незалежної документалістики та глибокого занурення в соціальні теми.

Учасники об'єднання працювали з темами, які раніше майже не висвітлювалися в радянському інформаційному просторі: життя провінційного села, наслідки Чорнобильської катастрофи, кримінальне середовище, неформальні молодіжні рухи, релігійні громади, соціальна криза та трансформації пізньорадянського суспільства. Важливою рисою діяльності “Погляду” була тривала робота над окремими темами та серіями, що наближало українську фотографію до західних стандартів фотодокументалістики.

Серед найбільш знакових авторів об'єднання варто виділити Валерія Решетняка. Він народився та виріс в селі на Сумщині, фотограф добре знав його побут, атмосферу та спосіб життя. Його світлини демонстрували тяжкі умови існування, фізичну працю, старість, самотність і буденність сільського населення, що кардинально відрізнялось від офіційного радянського образу “щасливого колгоспного життя”. Водночас фотограф не романтизував село, а показував його як справжній життєвий простір зі своїми труднощами та внутрішньою гідністю людей.[57]

Решетняк також приділяв увагу і міському середовищу. У його фотографіях Києва 1970-1980-х років можна побачити звичайних людей у транспорті, на площах, у дворах, гуртожитках чи на вулицях.

Однією з відомих серій автора стала “Ліміта. Гуртожиток №6” (іл.3.22), створена у 1985–1992 роках. У ній фотограф досліджував життя людей, які приїхали до міста у пошуках роботи та кращого життя. Через побутові сцени, інтер'єри гуртожитків і психологічні портрети мешканців він передавав атмосферу соціальної нестабільності та внутрішньої втоми пізньорадянського суспільства.

Стиль фотографії Валерія Решетняка характеризується максимальною документальністю та відсутністю постановки. Автор принципово працював із реальними ситуаціями та людьми, не втручаючись у події. Він вважав, що документальна фотографія повинна фіксувати людину у її природному середовищі. Його роботи вирізняються уважністю до деталей, психологічною

глибиною та здатністю створювати емоційний і соціальний підтекст через звичайні побутові сцени.

Фотограф працював в чорно-білому форматі. Саме він дозволяв концентрувати увагу на настрої, композиції, світлі та емоціях героїв. Чорно-біла фотографія у Решетняка позбавлена декоративності - вона підсилює документальний характер зображення та створює відчуття суворості правдивості. Композиції його робіт часто побудовані просто, без надмірної художньої стилізації.

Наступним кого хотілось би виділити - це Юрій Косін, відомого своїми фотографіями Чорнобиля; [26]

Потрапивши до зони відчуження одразу після аварії як співробітник Інституту кібернетики, Косін опинився всередині простору, де звичні зв'язки між речами втратили логіку. Він згадував, що відчував сюрреалістичність побаченого: люди продовжували здійснювати буденні дії в умовах смертельної небезпеки. Рибалки ловили рибу в захисних масках, працівниці їдальні прикрашали столи трояндами, а над зруйнованим реактором залишалися радянські гасла. Усе це створювало відчуття абсурдної реальності, де життя тривало всупереч катастрофі.

Для Косіна Чорнобиль став не лише місцем техногенної аварії, а символом межі між видимим і невидимим. Радіацію неможливо побачити безпосередньо, однак її присутність змінює простір, поведінку людини та сам спосіб сприйняття реальності. Саме тому художник відмовляється від суто репортажного підходу. Він зазначав, що почав фотографувати "не те, що бачить, а те, що дивиться на нього". [26]

Важливою складовою чорнобильської серії Косіна є критика радянської системи. У своїх спогадах митець описує, як влада намагалася контролювати не лише територію катастрофи, але й саме право на її зображення. Фотографування часто заборонялося, а архівні негативи могли бути знищені. У таких умовах художня практика ставала актом опору та способом збереження пам'яті. Через фотографію Косін документував не лише фізичні

наслідки аварії, а й атмосферу страху, замовчування та абсурду, характерну для пізньорадянського суспільства. [49]

Діяльність “Погляду” не обмежувалася лише створенням фотографій. Об’єднання організовувало виставки, творчі дискусії, лекції та покази слайдів, знайомлячи українську аудиторію із західною фотографією та сучасними тенденціями документалістики. Виставки групи відбувалися у Києві, Славутичі, Мелітополі, Мурманську та інших містах. Частина експозицій викликала негативну реакцію радянської влади через гостру соціальну проблематику та руйнування офіційних ідеологічних образів. Зокрема, одну з виставок 1988 року в Будинку профспілок у Києві було закрито ще до офіційного відкриття з ідеологічних причин.

Попри нетривалий період існування, “Погляд” став одним із перших незалежних фотографічних об’єднань України та відіграв важливу роль у формуванні сучасної української документальної фотографії. Діяльність групи сприяла переосмисленню ролі фотографії як інструмента соціального аналізу, художнього висловлювання та історичної фіксації епохи суспільних трансформацій.

3.2.2 Дніпро: становлення скульптурної традиції та фотошколи Марлена Матуса

Етап розвитку скульптури Дніпра (Дніпропетровська) 1970-1990-х років репрезентує творчість Володимира Павловича Небоженка. Творчість Небоженка демонструє високий рівень володіння формою в різних жанрах: від камерного станкового портрета до монументальних міських пам’ятників та меморіальних дощок. [47]

Становлення індивідуального стилю відбувалося через тривале осмислення класичної традиції та глибоке вивчення натури. У 1970-1980-х роках він створив унікальну портретну галерею своїх сучасників, земляків та діячів культури. Важливою роботою став “Портрет матері” (1970) (іл. 3.20), де

автор за допомогою академічного моделювання форми зміг передати сувору стриманість, внутрішню шляхетність та незламну духовну силу жінки.

Особливе місце у станковому доробку майстра посідає серія портретів представників селянства та робітничого класу, що характеризуються гострою психологічною типізацією. Небоженко розв'язує складні пластичні завдання, виявляючи внутрішній світ особистості через фактурну обробку матеріалу та виразність конструктивної побудови голови. Його персонажі позбавлені штучного пафосу, вони наділені життєвою правдивістю, що контрастувало з багатьма плакатними зразками офіційного радянського мистецтва попередніх десятиліть.

Протягом 1970-1990-х років Небоженко також активно працював у жанрі меморіальної пластики (меморіальна дошка режисеру Лесю Курбасу (1998) (іл. 3.21), демонструючи вміння лаконічними засобами рельєфу досягати високої образної місткості та композиційного зв'язку з архітектурним середовищем.

Творчість Петра Євгеновича Куценка додала до скульптурної школи Дніпропетровщини другої половини XX століття особливої поетичності, філософської глибини та схильності до неокласичних ремінісценцій. Спектр його художніх інтересів охоплював станкову, монументально-декоративну та паркову скульптуру.

Уже в ранній період творчості (кінець 1960-х - 1970-ті роки) П. Куценко виявив інтерес до експресивних та метафоричних рішень. Композиція “Архітектура” (іл. 3.23) демонструє явне тяжіння автора до античних витоків європейської культури. Твір вирішений через узагальнену пластику жіночої фігури в легкому контрапості, що підтримує на плечі капітель іонічного ордера колони, де спадаючі складки тканини одягу уподібнюються канелюрам, символізуючи непорушний зв'язок класичної традиції та сучасності.

Вершиною монументально-декоративної творчості П. Куценка радянського періоду стала композиція “Юність Дніпра” (створена у 1982 р.) (іл. 3.24). Через ідеологічні розбіжності із тогочасним керівництвом (ліричний,

позаідеологічний зміст твору трактувався як відхід від соцреалістичного канону), скульптуру було демонтовано майже відразу після створення, і вона повернулася на набережну міста лише у 2005 році.

Сюжетною основою трифігурного бронзового монумента є традиційне обрядове дійство свята Івана Купала. Три граційні дівочі постаті у вишиванках розміщені в човні: одна з них опускає вінок у воду, інші тримають вінки над собою. П. Куценко блискуче вирішив завдання візуальної полегшеності монументальної форми: попри значну вагу матеріалу (3,5 тонни), лінійний ритм композиції, делікатне моделювання силуетів та експресія жестів створюють відчуття невагомості, ліричного піднесення та духовної чистоти.

Якщо ми звернем увагу на фотографічний спектр в житті Дніпра, то це є Марлен Матус, якого вважають одним із фундаторів місцевої школи художньої фотографії. Його діяльність виходила за межі суто фотографічної практики та охоплювала освітню, виставкову й організаційну роботу, що сприяло формуванню регіонального культурного середовища. [31]

Особливого значення набула створена під його керівництвом у 1973 році дитяча анімаційна студія на базі фото-кіностудії обласної станції юних техніків. Її діяльність ґрунтувалася на принципі використання мистецтва як засобу виховання та розвитку особистості. Згодом на її основі виник дитячо-юнацький кіноцентр “Веснянка”, який став одним із провідних осередків аудіовізуального мистецтва в Україні.

Поряд із педагогічною діяльністю Марлен Матус активно розвивав фотографічне життя міста. У 1978 році ним був заснований фотоклуб “Дніпро”, який став важливим майданчиком для професійного спілкування фотографів та організації виставок. Уже наприкінці 1970-х років клуб проводив масштабні всесоюзні експозиції, що сприяло включенню Дніпропетровська до загальносоюзного культурного простору.

Творчий метод митця ґрунтувався на психологічному підході до фотографії. Він розглядав фотографічний портрет не як фіксацію зовнішності, а як засіб розкриття внутрішнього світу людини. У своїх висловлюваннях

Матус наголошував на важливості поваги до особистості та прагненні передати характер і життєвий досвід моделі. Саме тому значне місце у його творчості посідали портрети людей старшого покоління, в образах яких він бачив відображення часу та людської долі. [23]

Марлен Матус популяризував мистецтво серед молоді. У своїй педагогічній практиці він знайомив учнів не лише з фотографією та кіномистецтвом, а й з музикою, літературою та живописом, заохочуючи їх до самостійного творчого пошуку. Такий міждисциплінарний підхід сприяв формуванню цілісного художнього світогляду та вихованню нового покоління митців. [20]

Серед найвідоміших представників цього кола були Олександр Фельдман, Юрій Бродський, Марк Мілов і Станіслав Полонський.

У фотограф Станіслава Полонського роботи вирізнялися уважністю до повсякденного життя та прагненням побачити в буденних ситуаціях приховану образність і символічний зміст. [2]

Характерною особливістю творчого методу митця була робота з незвичними ракурсами та прихованою зйомкою. Багато фотографій створювалися з низької точки зору або за допомогою камери, розташованої на рівні стегна, що дозволяло уникати постановочності та фіксувати природну поведінку людей. Такий підхід надавав його роботам відчуття спонтанності й водночас підкреслював суб'єктивність авторського погляду. Особливий інтерес Полонського викликали персонажі, які контрастували з одноманітністю радянського повсякдення, завдяки чому його фотографії набували рис візуальної метафори.

Сам син фотографа в інтерв'ю розповідає про конкретну фотографію: “Ось це було знято під новим мостом на тому самому місці, де я зараз стою. Та ж сама зупинка. Ось ці балки, які тут видно, ось вони і є. Автобус старий ляс, жінка, як завжди, химерного образу та дивний предмет в руках - магічний шар.” [23]

Якщо аналізувати цю роботу, то можна побачити, що на знімку зафіксовано жінку в хутряному одязі, яка рухається в просторі автобусної зупинки. Ефект деформації простору надає фігурі монументальності. Темний фон із конструкціями мосту контрастує зі світлими елементами одягу, завдяки чому образ набуває майже театрального характеру. Тобто в цій роботі є поєднання документальності та художньої інтерпретації. Фотографія зберігає конкретні ознаки часу й місця.

У фотографа до власних робіт була надзвичайна вимогливість. За спогадами його сина Вадима Полонського, митець міг працювати над одним знімком протягом кількох днів, ретельно відбираючи найкращий кадр із великої кількості відзнятого матеріалу. Нерідко після завершення роботи він знищував негативи та відбитки, які вважав невдалими. Така практика свідчить про його прагнення до максимальної художньої довершеності та усвідомлення фотографії не як механічної фіксації реальності, а як самостійного мистецького висловлювання.

А Марк Мілов один з членів школи розповідає, що об'єднувальною рисою представників цього напрямку було прагнення до постійного експериментування з фотографічними техніками та засобами художньої виразності. : - "Ми робили просто красиві фото, як нам здавалося. В яких було соціальний підтекст у кожного свій. Ми робили різні фото, але якщо взяти всі фото та покласти поруч, то видно що це робилось як мінімум однодумцями, хоча тематика та інше було зовсім різною. Ми експериментували з проявниками, ми змінювали проявники для плівки для паперу. Ми намагались папір після друку обробляти додатковими розчинами. Ми робили тонування сепію, робили двокольорове тонування хімічними засобами, без розфарбування та сучасного фотошопу ми отримували кольори чорний, білий, сепію та синьо-зелені фото". [28]

3.3. Східна Україна - Харків.

У 1970-1980-х роках Харків залишався одним із провідних мистецьких центрів України. Особливість харківського художнього середовища полягала у збереженні традицій авангарду 1920-х років та їхньому переосмисленні в умовах пізньюорядянської культури. Саме тут сформувалося коло художників, які, працюючи в межах офіційно дозволеного мистецтва, поступово розширювали його тематичні та формальні межі.

Однією з ключових постатей харківського мистецтва другої половини ХХ століття був художник Віталій Куликов (1935–2015). Після переїзду до Харкова наприкінці 1940-х років життя та професійна діяльність митця були тісно пов'язані з містом, де він здобув художню освіту та реалізував більшість своїх творчих проєктів. [1]

Творчість Куликова вирізнялася філософським осмисленням людини та світу, поєднанням реалістичних і символічних образів. У 1960-1980-х роках він активно працював у галузі графіки, книжкової ілюстрації, плаката та живопису. Значну частину його доробку становлять театральні та виставкові плакати, створені для харківських театрів. На відміну від багатьох зразків офіційної радянської графіки, його роботи характеризувалися лаконічністю, виразною композицією та використанням елементів авангардної стилістики.

Сам художник наголошував на символічній природі мистецтва, вважаючи, що художній образ має не копіювати реальність, а інтерпретувати її через систему знаків і символів. Такий підхід вирізняв його творчість серед багатьох представників офіційного мистецтва того часу та свідчив про прагнення до індивідуального художнього висловлювання.[14]

Важливе місце в художньому житті Харкова посідав графік Павло Маков, який розпочав активну творчу діяльність у 1980-х роках. Його графічні серії вирізнялися складною символікою та інтелектуальним підходом до мистецтва. Уже ранні роботи художника засвідчили відхід від традиційного соцреалістичного мислення та звернення до концептуальних методів

творчості. Особливу увагу Маков приділяв темам міста, культурної пам'яті та взаємодії людини з урбаністичним середовищем.

Значний внесок у розвиток харківської графіки вже пізніше зробила Наталія Мироненко, яка працювала в техніках офорту та літографії. Її творчість вирізнялася тонким психологізмом і декоративною вишуканістю. У своїх композиціях художниця часто зверталася до фольклорних та історичних мотивів, поєднуючи традиційні образи з сучасною пластичною мовою.

Важливою складовою харківської мистецької сцени стала діяльність художників неофіційного мистецтва. Особливе місце серед них займав Вагрич Бахчанян - художник, письменник і майстер візуальної іронії. Його роботи поєднували текст і зображення, створюючи своєрідний діалог із радянською ідеологією. Через гумор, парадокс і цитування офіційних гасел Бахчанян демонстрував абсурдність багатьох елементів радянської культури. [29]

Група “Час” виникла 1971 року. Знайомство кількох фотографів в межах клубу стало початком абсолютно протилежного радянській дійсності явища.

До неї увійшли Борис Михайлов, Євгеній Павлов, Юрій Рупін, Олег Мальований, Олександр Супрун, Геннадій Тубалєв, Анатолій Макієнко та Олександр Ситниченко. [45]

Свій метод фотографи окреслили як “теорію удару” і за формою, і за змістом їхні знімки мали кидати виклик застійному радянському суспільству. Результатом цього став феномен, характерною рисою якого стала дегероїзація радянської дійсності, посилення драматизму та ефект шоку. У той час, коли утопічні ідеї втратили живу силу й перетворилися на рутинний карго-культ, митці цього покоління прагнули зафіксувати буденність, про яку замовчувала партійна газета “Правда”. Вони розповідали історії, що залишалися поза межами пафосної та офіціозної радянської фотографії.”

На сюжетному рівні йшлося про звернення до табуйованих тем - “темних” і “непарадних” сторін життя, які не потрапляли до офіційного дискурсу. На формальному рівні митці активно експериментували з різними

“технічними прийомами: використовували ширококутні об’єктиви, світлофільтри, колажі, монтажні техніки, зокрема “накладання” зображень. [8]

Окремо хотілось би виділити ряд фотографів: Бориса Михайлова, Олександра Супруна, Олега Мальованого, Євгена Павлов, Юрія Рупіна.

Борис Михайлов мислив серіями та проектами. Для нього важлива не окрема фотографія, а структура, послідовність, поєднання з текстом. [45]

“Червона серія” (1965-1978) переосмислила значення червоного кольору, який традиційно використовували комуністичні художники-оформлювачі, перетворивши його на символ удаваної лояльності та імітації ентузіазму. У межах цієї серії навіть випадкові, на перший погляд невинні, червоні об’єкти набувають нав’язливого й відразливого характеру. (іл. 3.25)

Серія “Накладання” (1968 - 1978), яку сам Борис Михайлов іноді жартома називав “бутербродами”, стала, ймовірно, його першим значущим експериментом на шляху до більш складної візуальної мови. За словами автора, ідея виникла випадково - під час перегляду щойно проявлених слайдів він склав два кадри разом і був вражений отриманим ефектом. Зображення виглядали новаторськими з формального боку, набували рис сюрреалізму та гротеску. Ця техніка нагадувала мультиекспозицію, однак забезпечувала кращу деталізацію й відкривала широкі можливості для творчих комбінацій. Два кольорові діапозитиви накладалися один на одного та демонструвалися у форматі слайд-шоу або друкувалися на кольоровому фотопапері. Як і вся творчість Михайлова, ці роботи вирізняються гострою соціальною критикою. (іл. 3.26)

Олександр Супрун здобув широке міжнародне визнання завдяки своїм фотомонтажам. Навіть попри те, що фотомонтаж як техніка часто передбачає певне віддалення від реальності, у творчості Олександра Супруна цього не відбувається. Його увага чітко зосереджена на дійсності, а саме на сільському середовищі, яке є для нього органічним і близьким. Відтак у центрі його робіт опиняються доволі прості, на перший погляд, персонажі: пастухи, базарні продавчині, колгоспники, літні люди. [54]

Ці образи не здаються випадковими, а навпаки, вони відчутно “приземлені”, конкретні, і водночас звертаються до глибинних, майже первісних уявлень, що сформувалися в колективній пам’яті. Саме завдяки цьому прийому вони сприймаються як добре знайомі, як сцени з повсякденного життя, уривки чийхось історій або навіть власні пережиті моменти.

Цей ефект посилюється завдяки композиційній побудові, яка відсилає до традицій офіційного мистецтва з його монументальністю та виразною постановочністю. Фотограф виходив із переконання, що усвідомлення людиною факту зйомки неминуче впливає на її поведінку, унеможливлюючи досягнення справжньої природності образу. З цією метою автор створив спеціальну торбу з прихованою камерою.

Такий технічний прийом безпосередньо вплинув на композиційні рішення. Зйомка здійснювалася з фіксованої, заниженої точки, оскільки піднімати камеру було неможливо. Водночас подібне обмеження стало концептуально продуктивним - зафіксовані в кадрі постаті постають невимушеними, а їхня поведінка й пластика виглядають максимально природними, що підсилює документальну достовірність зображень.[41]

Найвідоміша робота Олександра Супруна є “Весна в лісі. Конвалії” 1975 року (іл. 3.27). На перший погляд виглядає все по-справжньому, поки не починаєш вдивлятися. Насправді, всі рослини зібрані власноруч. Сам фотограф пояснював, що коли не вдивляєшся, то мозок говорить, що це все було, це все бачили, але потім приходить розуміння, що їх не може бути так багато в одному місці.

Однією з ключових технік Олега Мальованого була псевдосоляризація (соляризація), заснована на ефекті Сабатьє, що створювала ілюзію поєднання позитиву й негативу та характерні світлі контури. Не менш важливою стала ізогелія (постеризація) - складний процес накладання кількох контрастних відбитків із використанням світлофільтрів, який давав виразний графічний, майже плакатний ефект. Також він активно використовував так звані

“бутерброди” - накладання кольорових слайдів, що дозволяло створювати багатошарові, часто сюрреалістичні образи з ліричним настроєм. Важливе місце у його творчості займали фотоколажі, де поєднувались різні зображення, формуючи тривожні, напружені композиції, а також ручне розфарбування, причому колір він наносив безпосередньо на негатив, досягаючи яскравої, іноді кітчевої палітри. [2]

Крім того, Мальований працював із власним фотоархівом, деконструюючи знімки й перетворюючи їх на нові, тактильно насичені образи, а пізніше звертався до подвійної експозиції, кольорових фільтрів і навіть цифрової обробки, продовжуючи свої експерименти вже в нових технологічних умовах. [41]

У своїй творчості Євген Павлов активно працював із різноманітними техніками - від кольорових слайдів і накладань до колажу й ручного розфарбування, які стали характерними для його практики. [16]

Серія “Скрипка” (іл. 3.28) є першою концептуально значущою роботою автора. Цей проєкт вирізняється своєю масштабністю та новаторством. Серія охоплює понад сто фотографій, у яких репрезентовано чоловічу оголену натуру, переважно інтегровану в природний ландшафт. [17]

Ідейною основою серії стали впливи радянського нонконформізму, а також культурні практики західних контркультурних рухів - зокрема хіпі та бітників (впливовий літературно-соціокультурний рух у США 1950-х - початку 1960-х років, що характеризувався протестом проти суспільних норм, споживацтва та конформізму).

Образ скрипки, який присутній у більшості композицій і функціонує як символ цивілізаційного початку. У поєднанні з мотивами природного середовища та оголеності цей елемент утворює концептуальну опозицію “природа - культура”. Через це можна прогледіти протиставлення.

Однією з ключових характеристик серії є її виразна кінематографічність. Автор активно використовує панорамний формат, варіює співвідношення дальніх та крупних планів, а також акцентує увагу на пластичній експресії

людського тіла. Такий підхід формує динамічну та наративну структуру зображень, що підсилює їхню емоційну напругу.

Різноманіття ракурсів і драматизм композиційних рішень підкреслюють внутрішню напруженість серії, розкриваючи складний спектр емоційних і психологічних станів, що робить “Скрипку” важливим явищем у полі фотографічного мистецтва свого часу.

Цікава участь Юрія Рупіна у цій історії. Найперші знімки цієї серії в архіві Павлова збереглися саме в рупінській пресі. Історія створення серії “Бані” тісно пов’язана з творчими експериментами Євгена Павлова. Перші негативи цієї серії були надруковані саме Рупіним, який брав участь у технічній обробці матеріалу під час відсутності Павлова. Водночас знайомство із серією Павлова “Скрипка” (іл. 3.28) стало одним із поштовхів до створення власного проєкту. Однак, на відміну від “Скрипки”, де основна увага зосереджувалася на сюжеті та образності, Рупін акцентував увагу на можливостях самого фотографічного медіуму. У серії свідомо збережено розмитість, зернистість та ефекти тривалої експозиції, які перетворюють фотографію з документального свідчення на художній образ. Завдяки цьому роботи набувають особливої динаміки, експресивності та монументальності. Автор використовує технічні особливості фотографії як засіб художнього висловлювання, створюючи власну інтерпретацію реальності. [48]

Іншою важливою роботою стала серія “Тривога” (іл. 3.29), у якій фотограф звертається до дослідження психологічних та емоційних станів людини. Використовуючи високий контраст і майже повну відмову від півтонів, Рупін створює образи, що перебувають на межі реального та символічного. Центральний мотив матері й дитини набуває нових смислових відтінків: замість традиційного образу щасливого материнства художник акцентує увагу на почуттях тривоги, невизначеності та внутрішньої напруги. Подібне трактування істотно відрізнялося від офіційної радянської візуальної культури, яка переважно репрезентувала материнство як безумовно позитивний та ідеалізований образ. [42]

Питання про момент припинення існування групи “Час” немає однозначної відповіді і це зумовлено специфікою насамперед його функціонування. На початковому етапі діяльність об’єднання була тісно пов’язана з фотоклубом, у межах якого гурт набував виразності та публічного визнання.

Також група не була інституційно оформленою структурою, його учасники не перебували у штаті, не отримували фінансової підтримки та зберігали творчу автономію. Саме це унеможливило адміністративне втручання у формі прямого розпуску. Натомість було ліквідовано сам фотоклуб, унаслідок чого зникло середовище прямого перебування.

У ширшому культурному контексті міста Харкова відсутність інституційних платформ, зокрема можливостей для експонування робіт, призвела до втрати публічної присутності об’єднання. Саме тому зовнішньо цей процес міг сприйматися як припинення існування групи “Час”.

3.4. Південна Україна - Одеса.

Відправною точкою формування Одеського концептуалізму прийнято вважати 1982 рік, коли відбулася зустріч Леоніда Войцехова із Сергієм Ануфрієвим. Саме ця подія стала важливим етапом у формуванні мистецького середовища, до якого згодом долучилися Юрій Лейдерман, Ігор Чацкін, група “Перці” та інші представники неофіційного мистецтва Одеси. У цей період починає формуватися коло художників, творчість яких пізніше буде визначена як одеський концептуалізм. [9]

Однак у спогадах учасників мистецького процесу простежуються згадки про більш ранній етап, що передував оформленню концептуалізму як цілісного явища. Йдеться про творчі пошуки кінця 1970-х – початку 1980-х років, пов’язані з діяльністю Леоніда Войцехова, Володимира Федорова (Федота), Олексія Коцієвського, Володимира Сальникова, Андрія Маринюка

та інших митців. Саме в цей період відбувалося формування нової художньої мови, що виникала поза межами офіційного мистецтва та академічних норм.

Характерною рисою цього середовища була спонтанність творчих практик і відсутність чітко сформульованої мистецької програми. Для багатьох учасників творчість ставала не лише формою художнього висловлювання, а й частиною способу життя та внутрішньої комунікації в колі однодумців. Їхні роботи функціонували як своєрідний культурний код або “пароль для своїх”, зрозумілий насамперед представникам неофіційного мистецького середовища. [43]

Однією з центральних постатей цього середовища був Леонід Войцехов, якого вважають неформальним лідером одеського концептуального руху. Важливу роль у розвитку неофіційного мистецького життя відігравала його квартира на вулиці Асташкіна, де проводилися квартирні виставки, акції та перформанси. Саме цей простір став осередком творчого спілкування та експериментів. У своїй творчості Войцехов звертався до проблеми мови, меж мистецтва та співвідношення між “мистецтвом” і “немистецтвом”. [10]

Особливості художнього методу Леоніда Войцехова виразно простежуються у його живописних роботах кінця 1980-х років. Такі картини, як “Коромисло” (1989) (іл. 3.30), демонструють характерне для одеського концептуалізму поєднання символізму, тілесності, іронії та прихованої психологічної напруги. Художник використовує умовну, майже театралізовану композицію, у якій образи набувають багатозначного й метафоричного характеру. [43]

Одним із ключових елементів картини є домінування червоного кольору, що формує напружений емоційний простір твору. Червоний колір у роботі може трактуватися як символ життєвої енергії, тілесності та пристрасті, однак водночас асоціюється з небезпекою, тривогою та ідеологічним тиском. У контексті пізньорадянського мистецтва цей колір також набуває прихованих асоціацій із радянською символікою, що є характерним для концептуального мистецтва, побудованого на непрямих висловлюваннях і підтекстах.

У композиції картини присутні фрагментовані людські постаті та образи скелетів, поміщені у темні овальні форми. Подібне композиційне рішення створює відчуття ізольованості та замкненого простору. Образ скелета можна трактувати як символ внутрішнього спустошення, крихкості людського існування та руйнування особистості в умовах тоталітарної системи. Водночас поєднання живого людського тіла зі скелетними формами підсилює мотив межового стану між життям і смертю, тілесним і безтілесним.

Присутня деформація людської фігури. Постать у верхній частині композиції виглядає неприродно вигнутою та позбавленою індивідуалізованих рис. Подібна пластична деформація характерна для неофіційного мистецтва 1970-1980-х років, у якому людське тіло часто ставало засобом передачі психологічного напруження, втрати свободи та стану внутрішнього відчуження.

Окремої уваги заслуговує фактурність живописної поверхні. Тло картини має нерівну, фрагментовану структуру, що створює ефект нестабільності та внутрішньої тривоги. Поєднання живописної фактури, символічних образів і умовності композиції свідчить про тяжіння художника до концептуального осмислення реальності, де візуальний образ функціонує не лише як естетичний елемент, а і як носій прихованого змісту.

Також хочу звернути увагу на диптих “Взяти - не взяти” (1986) (іл. 3.31) - права частина диптиха та “Дати - не дати” (1986) (іл. 3.32)- ліва частина диптиха.

Це дуже хороший приклад концептуального мислення Войцехова, тому що тут важливий не лише живописний образ, а й сама мовна конструкція назв. Фрази “дати - не дати” та “взяти - не взяти” побудовані як нескінченне коливання між дією та її запереченням. Це створює відчуття невизначеності, внутрішнього конфлікту та неможливості остаточного рішення - стану, який був характерним для людини пізньорадянської доби.

Обидві картини мають майже дзеркальну композицію. У центрі зображено видовжену людську фігуру з неприродно витягнутою рукою,

всередині якої повторюються менші схематичні руки. Такий прийом створює ефект нескінченного дублювання жесту та підсилює відчуття механічності дії. Рука у композиції перетворюється на головний символ комунікації, передачі, контролю та взаємодії між людьми.

У роботі “Взяти - не взяти” (іл. 3.31) домінує контраст червоної фігури та холодного зеленуватого тла. Червоний колір створює напружений психологічний простір і може асоціюватися з активністю, агресією, владою або внутрішнім емоційним тиском. Водночас зелено-блакитний фон посилює відчуття відчуження та емоційної дистанції. У “Дати - не дати” (іл. 3.32) кольорова схема змінюється на протилежну: зелена фігура розташована на інтенсивному червоному тлі. Така інверсія кольору створює ефект взаємного віддзеркалення та підкреслює взаємозалежність обох частин диптиха.

Важливу роль у роботах відіграє текстовий елемент. Написи “взяти - не взяти” та “дати - не дати”, ледве помітні на тлі, функціонують не як пояснення, а як частина візуальної структури твору. Художник перетворює мову на самостійний образ, що є характерною рисою концептуального мистецтва. Повторення слів створює відчуття циклічності та неможливості завершення дії, ніби людина постійно перебуває у стані сумніву або внутрішнього вибору.

Деформовані фігури позбавлені індивідуальних рис і нагадують узагальнені знаки або символи. Це дозволяє трактувати образ людини не як конкретного персонажа, а як метафору особистості в умовах пізньорадянської реальності. Повторення рук усередині великої руки можна інтерпретувати як алюзію на втрату автономії, підпорядкованість системі або нескінченне відтворення однакових моделей поведінки.

Для одеського концептуалізму загалом характерне поєднання іронії, абсурдизації та прихованого соціального підтексту. У цьому диптиху Войцехов уникає прямої політичної критики, однак через символічну мову, деформацію образу та гру зі словом створює відчуття психологічної нестабільності й внутрішньої напруги, характерних для культурного середовища пізнього радянського періоду. [48]

На початку 1980-х років художник організував акцію, що набула резонансу в мистецькому середовищі. Після урагану, який тимчасово залишив Одесу без води та електропостачання, учасники акції пройшли центральними вулицями міста з плакатом “Вони нам відповідатимуть за це”. Під час допиту Леонід Войцехов пояснював, що під словом “вони” мав на увазі “сили природи”. Подібна позиція відповідала характерним для одеського концептуалізму принципам абсурдизації та прихованого висловлювання, що дозволяли уникати відкритої політичної критики. Попри це, акція стала приводом для переслідування художника, квартирні виставки були розгромлені, а самого Войцехова засуджено за звинуваченням у підробці документів.

Висновки до розділу 3

Розвиток неофіційного мистецтва України 1970-1980-х років відбувався нерівномірно та набував різних форм залежно від регіонального контексту, проте всі локальні осередки були об'єднані спільним прагненням до творчої свободи та пошуку альтернативних моделей художнього висловлювання поза межами соціалістичного реалізму.

У Львові важливим середовищем формування неофіційної культури стала субкультура хіпі, що поєднувала мистецький експеримент із духовними пошуками, інтересом до східної філософії та альтернативного способу життя. Творчість Олени Бурдаш, Ореста Макоти, Григорія Порицького та львівських фотографів засвідчує прагнення до індивідуального самовираження, медитативності та внутрішньої свободи. Водночас діяльність фотоклубів і групи “Вежа” сприяла формуванню нового розуміння фотографії як самостійного мистецького медіуму.

У Києві неофіційне мистецтво розвивалося переважно через інтелектуальні та філософські пошуки. Творчість АРВМ, Федора Тетянича, Флоріана Юр'єва, Валерія Ламаха та художників кола “Руху” демонструвала

прагнення до переосмислення історії, пам'яті, людини та місця мистецтва в суспільстві. Київське середовище тяжіло до концептуальності, символізму та так званого “тихого мистецтва”, у якому внутрішній світ людини ставав важливішим за офіційні ідеологічні настанови. Водночас фотографічне об'єднання “Погляд” заклало підвалини сучасної української документальної фотографії, звернувшись до реальних соціальних проблем і тем, що залишалися поза увагою офіційної культури.

У Дніпропетровську (нині Дніпро) мистецький процес характеризувався поєднанням академічної традиції з поступовим розширенням меж творчої свободи. Скульптори Володимир Небоженко та Петро Куценко прагнули до психологічної виразності та переосмислення національної й класичної спадщини. Водночас діяльність фотоклубу “Дніпро” та його представників сприяла формуванню локальної фотографічної школи, для якої були характерними експеримент із технічними засобами, увага до людини та пошук власної художньої мови.

Особливе місце в українському неофіційному мистецтві посідав Харків, де сформувалася одна з найвпливовіших мистецьких спільнот другої половини XX століття. Харківська школа фотографії виробила принципово новий підхід до зображення радянської реальності, заснований на критичному погляді, іронії, експерименті та порушенні усталених візуальних норм. Творчість Бориса Михайлова, Євгена Павлова, Юрія Рупіна, Олександра Супруна та Олега Мальованого стала прикладом використання фотографії як інструменту художнього дослідження суспільства. Водночас діяльність Віталія Куликова та інших харківських художників засвідчила збереження традиції філософського осмислення людини й культури через мистецтво.

Одеський концептуалізм сформувався як своєрідна форма художнього спротиву офіційній культурі пізнью радянського періоду. На відміну від багатьох інших неофіційних мистецьких середовищ, він поєднав інтерес до концептуального мислення з властивими Одесі іронією, абсурдом та інтелектуальною грою. Центральною постаттю цього кола став Леонід

Войцехов, творчість якого демонструє характерні риси напряму: увагу до мови як художнього інструменту, використання багатозначних символів, деформацію образу та прихований соціальний підтекст. Його живописні твори й акціоністські практики свідчать про прагнення осмислити становище людини в умовах пізньорадянської дійсності через непрямі форми висловлювання. Саме завдяки діяльності Войцехова та кола пов'язаних із ним художників Одеса стала одним із важливих центрів розвитку українського концептуального мистецтва 1980-х років, а сформовані тут художні стратегії справили помітний вплив на подальший розвиток сучасного мистецтва в Україні.

Висновок

У результаті проведеного дослідження було проаналізовано особливості розвитку “дозволеного мистецтва” в Україні 1970–1980-х років та виявлено регіональну специфіку художніх процесів у Києві, Харкові, Львові, Одесі та Дніпрі. Дослідження показало, що мистецьке життя цього періоду не обмежувалося офіційними рамками соціалістичного реалізму, а являло собою складну систему взаємодії між державною культурною політикою, індивідуальними творчими пошуками та неофіційними художніми практиками.

У ході роботи також було проаналізовано стан вивченості теми у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі. Встановлено, що проблема розвитку українського мистецтва 1970–1980-х років привертала увагу багатьох дослідників, однак більшість праць зосереджувалася переважно на явищах нонконформізму, андеграунду або окремих мистецьких осередках. Водночас феномен “дозволеного мистецтва” як специфічної форми художньої діяльності, що існувала між офіційною культурою та неофіційним мистецтвом, залишається недостатньо комплексно висвітленим. Це зумовлює актуальність подальшого дослідження даної тематики та необхідність її ширшого осмислення в контексті історії українського мистецтва другої половини ХХ століття.

Встановлено, що поняття “дозволене мистецтво” охоплює широкий спектр художніх явищ, які формально залишалися в межах прийнятної для радянської системи естетики, однак водночас містили приховані смисли, елементи критичного осмислення дійсності та прагнення до творчої свободи. Саме така подвійність стала однією з характерних рис українського мистецтва другої половини ХХ століття.

З’ясовано, що кожен із досліджуваних регіонів виробив власну модель художнього розвитку. Київ став осередком монументального мистецтва, концептуальних пошуків та інтелектуального осмислення ролі художника в

суспільстві. Важливу роль у формуванні альтернативних мистецьких практик відіграли творчість Ади Рибачук і Володимира Мельниченка, Валерія Ламаха, Федора Тетянича, Флоріана Юр'єва та інших митців, які шукали нові форми художнього висловлювання поза межами офіційних канонів.

В Харкові відігравали важливу роль у художньому житті Віталій Куликов, Павло Маков та Вагрич Бахчанян, творчість яких поєднувала філософське осмислення дійсності, символізм і критичне переосмислення радянської культури. Особливе місце посідала Харківська школа фотографії, представники якої - Борис Михайлов, Євген Павлов, Юрій Рупін та інші - перетворили фотографію на один із провідних засобів художнього експерименту та візуального нонконформізму.

Львівське мистецьке середовище характеризувалося значним впливом контркультурних рухів, неформальних творчих об'єднань та субкультури хіпі. Творчість Михайла Французова, Іллі Левіна, Віля Фургала та інших представників львівської сцени засвідчує прагнення до духовної свободи, індивідуального самовираження та пошуку альтернативних культурних орієнтирів. Особливістю регіону стало поєднання національно-культурних мотивів із впливами західної контркультури.

В Одесі сформувався самобутній феномен одеського концептуалізму, для якого були характерні іронія, абсурд, текстуальність та критичне переосмислення радянської повсякденності. Творчість Леоніда Войцехова, Сергія Ануфрієва та інших представників цього середовища стала важливим етапом розвитку українського концептуального мистецтва.

Мистецькі процеси Дніпра демонструють взаємодію офіційних і неофіційних художніх практик у сфері скульптури та фотографії. Творчість місцевих митців засвідчує прагнення до індивідуалізації художньої мови навіть у межах академічних ідеологічно контрольованих форм.

Проведений аналіз показав, що фотографія, живопис, скульптура та монументальне мистецтво розвивалися не ізольовано, а перебували в постійному діалозі між собою. Незважаючи на різницю художніх засобів,

представників різних мистецьких середовищ об'єднувало прагнення до розширення меж творчої свободи, пошуку нових форм художньої мови та створення альтернативного культурного простору.

Отже, українське мистецтво 1970-1980-х років постає як складне й багатогранне явище, у межах якого співіснували офіційна культура, “дозволене мистецтво” та неофіційні художні практики. Саме регіональна різноманітність мистецьких процесів забезпечила формування унікального культурного середовища, що стало важливою передумовою розвитку сучасного українського мистецтва та формування нових моделей художнього мислення наприкінці XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авалішліві Н. Віталій Куликов: пам'ять про художника, який поєднав авангард із тугою за рідним містом . Lyuk. 2026. URL: <https://lyuk.media/people/vitaliy-kulykov/> (дата звернення: 20.05.2026).
2. Ахмед А. В. Офіційна та альтернативна українська документальна фотографія доби Радянського Союзу : кваліфікаційна бакалаврська робота. Київ : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури 2024. 99 с.
3. Біловус Г, Рибчинська Н, Чирук Є. Культурно-мистецькі процеси на сторінках української періодики Галичини першої половини ХХ століття: матеріали до бібліографії. Львівський національний університет імені Івана Франка. 2009. 256 ст. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Kult-myst-protsesy-BilovusRybachynskaCHyruk.pdf> (дата звернення: 21.01.2026).
4. Борис Михайлов. 3 розмов про фотографію. МОКСОР. 2020. URL: <https://moksop.org/borys-mykhaylov-z-rozmov-pro-fotohrafiiu/> (дата звернення: 24.03.2026).
5. Борис Михайлов про серію “Якби я був німцем”. МОКСОР. 2021. URL: <https://moksop.org/borys-mykhaylov-pro-seriiu-yakby-ia-buv-nimtsem/> (дата звернення: 17.03.2026).
6. Варапай К. АРВМ. Це світове явище, а не лише українське, або радянське. Support Your Art. URL: <https://supportyourart.com/stories/arvm/> (дата звернення: 25.05.2026).
7. Вайсберг В., Леоненко М. Вудон Баклицький і Микола Тригуб. Art Ukraine. 2011. ст. 128-134.
8. Високолян О. Харків: де твоє обличчя? Харківська школа фотографії. Lyuk. 2023. URL: <https://lyuk.media/city/kharkiv-where-is-your-face-kharkiv-school-of-photography/> (дата звернення: 22.04.2026).

9. Відкритий онлайн-архів одеського концептуалізму. art(co)archive British Council Україна. URL: <https://www.britishcouncil.org.ua/artcoarchive-0> (дата звернення: 15.05.2026).

10. Від двадцятих до двадцятих - Одеський національний художній музей. Одеський національний художній музей. 2021. URL: <https://www.ofam.ua/projects/fromtwentiestotwenties> (дата звернення: 15.04.2026).

11. Глібчук У. Сучасне мистецтво України. МІТЕЦ. 2018 URL: <https://mitec.ua/illya-levin-pro-illyu-levina/> (дата звернення: 04.06.2026).

12. Голуб О. Свято непокори та будні андеграунду. Життєпис двох не визнаних за життя художників, з коментарями. Київ: Видавничий дім «Антиквар», 2017. 272 с.

13. Давидюк В. “Віддам свої роботи, а сама зникну”: відома волинська художниця Олена Бурдаш. Волинська служба новин. 2025. URL: <https://vsn.ua/news/viddam-svoyi-roboti-a-sama-zniknu-vidoma-volinska-hudozhnitsya-olena-burdash-podililasya-svoyimi-planami-na-maybutni-projekti-56586> (дата звернення: 08.05.2026).

14. Дні Куликова. Муніципальна галерея (Харків). 2025. URL: <https://mgallery.kharkiv.ua/event/dni-kulykova-2/> (дата звернення: 23.05.2026).

15. Доля М. Вудон Баклицкий: Портрет Художника. Видавничий дім Дмитра Бураго. <https://burago.com.ua/m-dolya-%E2%80%A2-vudon-baklickiy-portret-khudo/>

16. Євгеній Павлов. MOKSOP. URL: <https://moksop.org/art/artists/yevheniy-pavlov/> (дата звернення: 01.04.2026).

17. Євгеній Павлов. Персональний сайт. URL: <https://evgeniypavlov.com/> (дата звернення: 07.05.2026).

18. Жиренко Х. Займайтеся коханням, а не війною: унікальні фото українських хіпі 1970–80-х років. Спільнота “Вірменка”. Glavcom. 2018. URL: <https://glavcom.ua/photo/zaymaytesya-kohannyam-a-ne-viynoyu-unikalni-foto-ukrajinskih-hippi-1970-80-h-rokiv-533569.html> (дата звернення: 10.03.2026).
19. Ілля Левін. Grynyov Art Foundation. URL: <http://grynyov.art/artist/levin-illya> (дата звернення: 08.05.2026).
20. Капустинська Т. У фокусі: коротка історія двох століть української фотографії. Platfor.ma. 2025. URL: <https://www.platfor.ma/topic/u-fokusi-korotka-istoriya-dvoh-stolit-ukrayinskoyi-fotografiyi/> (дата звернення: 18.05.2026).
21. Касьян Д. Синє місто: Львів 80-х на фотографіях Михайла Французова. Bird In Flight. 2023. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20230731-frantsuzov.html> (дата звернення: 11.03.2026).
22. Київ: знімки з архіву українського фотографа Олександра Ранчукова. Violity. 2022. URL: <https://violity.com/ua/new/6328-znimki-kiyeva-z-arhivu-ukrayinskogo-fotografa-oleksandra-ranchukova> (дата звернення: 14.03.2026).
23. Кіреєв К. Щороку 12 липня всі любителі і професіонали причетні до фотосправи відзначають День фотографа. Суспільне Дніпро. 2020. URL: <https://suspilne.media/dnipro/47726-soroku-12-lipna-vsi-lubiteli-i-profesionali-pricetni-do-fotospravi-vidznacaut-den-fotografa> (дата звернення: 01.06.2026).
24. Колажі Олега Мальованого 1970-х років. MOKSOP. URL: <https://moksop.org/art/artprojects/kolazhi-oleha-mal-ovanoho-1970-kh-r> (дата звернення: 17.05.2026).
25. Лабич В. Українські фотографи XX століття. Ukrainian photographers. 2024. URL: <https://www.ukrainianphotographers.com/photo->

[story/ukrainian-photographers-of-the-twentieth-century](#) (дата звернення: 03.03.2026).

26. Ліцкевич О. Показати невидиме: інтерв'ю з Юрієм Косіним, який вже 35 років фотографує Чорнобиль. Суспільне культура. 2021. URL: <https://suspilne.media/culture/126363-pokazati-nevidime-intervu-z-urijem-kosinim-akij-vze-35-rokiv-fotografue-cornobil/> (дата звернення: 30.05.2026).

27. Ліщенко Ю. Знайома попросила: “Сфотографуй мені тишу”. Високий Замок. 2016. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/171582-znaioma-poprosyla-sfotografui-meni-tyshu> (дата звернення: 15.05.2026).

28. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ. ArtHuss, 2019. 544 с.

29. Малежик Д. Експозиції художників-нонконформістів в Українській РСР у другій половині 1960-х – на початку 1980-х рр. // *Літопис Волині*. 2021. № 24. С. 120–126. URL: <https://litopys.volyn.ua/index.php/litopys/article/view/235> (дата звернення: 08.02.2026).

30. Макота Орест. Grynyov Art Collection. *Grynyov Art Foundation*. URL: <http://grynyov.art/artist/makota-orest> (дата звернення: 12.03.2026).

31. Марлен Якович Матус. Дніпровська обласна бібліотека. 2023. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Marlen_Yakovych_Matus (дата звернення: 31.05.2026).

32. Марусій А. Михайло Французов. Центр міської історії Центрально-Східної Європи. 2024. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/persons/frantsuzov-mykhailo/> (дата звернення: 12.05.2026).

33. Мисюга Б. Львівські хіпі і неофіційне мистецтво Львова 1970–1980-х рр. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/columns/gippi-19701980/>. (дата звернення: 12.04.2026).

34. Михайло Французов. МІТЕС. URL: <https://mitec.ua/category/artists/frantsuzov-mihaylo/> (дата звернення: 05.02.2026).

35. Мозаїка світла: українські художники єврейського походження. Український дім. URL: <https://www.uadim.in.ua/post/мозаїка-світла-українські-художники-єврейського-походження> (дата звернення: 28.05.2026).

36. Несмін А. Олег Мітасов: вуличний художник і міський божевільний. Amnesia. 2021. URL: <https://amnesia.in.ua/mitasov> (дата звернення: 21.05.2026).

37. Олександр Ранчуков. МОКСОП. URL: <https://moksop.org/art/artists/oleksandr-ranchukov/> (дата звернення: 15.04.2026).

38. Орлова В. Забув дисертацію в трамваї і збожеволів: чому Олег Мітасов став легендою Харкова. УНІАН. 2026. URL: <https://www.unian.ua/curiosities/legenda-harkova-oleg-mitasov-iz-zachego-kandidat-nauk-okazalsya-v-psihbolnice-13255464.html> (дата звернення: 15.42026).

39. Осадча О. Ми раді, що вам не сподобалось: Віктор і Сергій Кочетови. Bird in Flight. 2021. URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/viktor-ta-sergij-kochetovi.html (дата звернення: 11.05.2026).

40. Осадча О. Свобода об'єктива: Олександр Ляпін про об'єднання “Погляд”, київську фотографію 1980–1990-х років і свою творчість. МОКСОП. 2023. URL: <https://moksop.org/svoboda-ob-iektyva-oleksandr-liapin-pro-ob-iednannia-pohliad-kyivsku-fotohrafiiu-1980-1990-kh-rokiv-i-svoiu-tvorchist/> (дата звернення: 14.05.2026).

41. Павлова Т. До історії Харківської школи фотографії: група “Час”. Korydor. 2019. URL: <https://korydor.in.ua/ua/context/11657.html> (дата звернення: 18.02.2026).

42. Павлова Т. Перша публічна виставка групи "Час" в Харкові: маніфест нового армедіуму. Вісник ХДАДМ. 2020. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2020-03-07-Pavlova.pdf> (дата звернення: 17.04.2026).

43. Роготченко О. Шістдесят років тоталітарного мистецтва в Україні. Ліра-К. 2024. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Rogotchenko_O_Sixty_Totalitarian_Years.pdf (дата звернення: 25.02.2026).

44. Сандуляк А. Ігор Манко: “Ми намагалися створювати роботи, які змушують зупинитися й подумати”. MOKSOP. 2019. URL: <https://moksop.org/en/igor-manko-we-tried-to-create-works-that-would-make-you-stop-in-front-of-them-and-think-for-a-while/> (дата звернення: 08.04.2026).

45. Сандуляк А. Харківська школа фотографії: Борис Михайлов. ArtUkraine. 2015. URL: <https://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--boris-mikhaylov-/> (дата звернення: 29.04.2026).

46. Семенюк О. У львівському фотоклубі представлять виставку аналогових світлин “Залишені світлом”. Lviv Post. 2025. URL: <https://www.lvivpost.net/city/u-lvivskomu-fotoklubi-predstavlyat-vystavku-analogovyh-svitlyn-zalysheni-svitlom/> (дата звернення: 09.05.2026).

47. Склярєнко Г. Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття. URL: https://sovietmosaicsinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G._Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf (дата звернення: 12.03.2026).

48. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/5da3522c-1578-4856-b3c8-fb6ba3fe2c55/content> (дата звернення: 15.06.2026).

49. Склярєнко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини XX століття. Сучасне мистецтво. 2013. Вип. 9. С. 165-183. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=S_myst_2013_9_22 (дата звернення: 15.06.2026).

50. Склярєнко Г. Український стінопис 1960–1980-х років: еволюція художньої. Збірник наукових праць “Сучасне мистецтво”. 2022. URL: <https://sm.mari.kyiv.ua/article/view/269727> (дата звернення: 19.04.2026).

51. Склярєнко Г. Творчість Флоріана Юр'єва та нові виміри художнього синтезу. Студії мистецтвознавчі. 2019. Число 3-4. С. 100-114. URL: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001311390>

52. Скорупська І. Віль Фургало і його соціальна фотографія. Новини Львова і Львівщини. Варіанти. 2019. URL: <https://varianty.lviv.ua/publikatsiyi/vil-furhalo-i-yoho-sotsialna-fotohrafii> (дата звернення: 10.05.2026).

53. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ. Фенікс, 2017. 477 с. URL: <http://ebooks.znu.edu.ua/> (дата звернення: 10.06.2026).

54. Супрун О. Фотомонтаж. Untitled. 2020. URL: <https://www.untitled.in.ua/post/photomonta-geoleksandr-suprun> (дата звернення: 06.05.2026).

55. Схеми. Валерій Ламах. Архів українського неофіційного мистецтва Ukrainian Unofficial. URL: https://www.archive-uu.com/ua/profiles/valerij-lamah/catalog/shemi_la (дата звернення: 12.06.2026).

56. Тимошенко С. V Міжнародні наукова-практична конференція “Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві”. Google

Drive. 2026.
URL: https://drive.google.com/drive/folders/10nJ7uAiGvCM_Ft3THolEb_TCmimrep0l (дата звернення: 10.06.2026).

57. Філюк К. Інтерв'ю з Валерієм Решетняком. МОКСОП. 2026.
URL: <https://moksop.org/interv-iu-z-valeriiem-reshetniakom/> (дата звернення: 29.05.2026).

58. Фотогрупа “Вежа”: персоналії, підходи, методи. Центр міської історії. URL: <https://www.lvivcenter.org/discussions/photo-group-vezha-talk/> (дата звернення: 13.05.2026).

59. Хемій М. Комунікація за допомогою архітектури, кольору, музики: ким був творець “Тарілки” на Либідській Флоріан Юр'єв. Basilik Media. 2021. URL: <https://bazilik.media/komunikatsiia-za-dopomohoiu-arkhitektury-koloru-muzyky-kym-buv-tvorets-tarilky-na-lybidskij-florian-iur-iev/> (дата звернення: 12.05.2026).

60. Що потрібно знати про виставку “Прозори” в Українському домі. Vogue Ukraine. 2025. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/shcho-potribno-znati-pro-vistavku-prozori-v-ukrajinskomu-domi-59605.html> (дата звернення: 26.05.2026).

61. Яворська Л. Три хвилини на мистецтво. Олена Бурдаш “Подруги”. *misto.media*. URL: <https://misto.media/articles/art/535-try-khvylyny-na-mystetstvo-olena-burdash-podruhy> (дата звернення: 07.04.2026).

62. Яковленко К. Коли полотна замало: мистецькі кордони Поліни Райко та Олега Мітасова. Your Art. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/raiko-mitasov/> (дата звернення: 10.03.2026).

63. New Band. Вудон Баклицький та Микола Трегуб: каталог / авт. вступ. ст. О. Сидор-Гібелінда. Київ, 2011. 48 с.

Список ілюстрацій

Іл. 3.1. Макота Орест. Спогади Адама. 1990-ті роки. Полотно, олія. 70 × 100 см. Приватна колекція.

Іл. 3.2. Рибачук Ада, Мельниченко Володимир. Стіна пам'яті. 1981. Монументальний рельєф. Байкове кладовище, Київ.

Іл. 3.3. Рибачук Ада, Мельниченко Володимир. Бабин Яр. 1965. Макет меморіального комплексу. Фонд збереження культурної спадщини.

Іл. 3.4. Юр'єв Флоріан. Літаюча тарілка. 1960-1970. Монументальна споруда. Київ.

Іл. 3.5. Юр'єв Флоріан. Герб Києва. 1969. Ескіз. Приватна колекція.

Іл. 3.6. Ламах Валерій. Книга схем. 1978. Альбом. Приватна колекція.

Іл. 3.7. Лимарєв Анатолій. Ранок. 1971. Полотно, олія. 100 × 140 см. Приватна колекція.

Іл. 3.8. Лимарєв Анатолій. На дикому пляжі. 1977–1979. Полотно, олія. 85 × 85 см. Приватна колекція.

Іл. 3.9. Лимарєв Анатолій. Дитинства кришталевий день. 1980–1985. Полотно, олія. 104 × 100 см. Приватна колекція.

Іл. 3.10. Лимарєв Анатолій. Древо життя. 1983. Полотно, олія. 99,5 × 99,5 см. Приватна колекція.

Іл. 3.11. Лимарєв Анатолій. Материнство. 1984–1985. Полотно, олія. 100 × 90 см. Приватна колекція.

Іл. 3.12. Лимарєв Анатолій. Банки. 1985. Полотно, олія. 97 × 107 см.

Іл. 3.13. Трегуб Микола. П'єта. Кінець 1960-х – початок 1970-х років. Полотно, олія. 93 × 152 см. Приватна колекція.

Іл. 3.14. Трегуб Микола. Та, що сидить. 1970. Оргаліт, мішана техніка, колаж. 68,5 × 49,5 см. Приватна колекція.

Іл. 3.15. Трегуб Микола. Підтягнувся кріпко у Кам'янець-Подільську. 1974. Картон, мішана техніка. 69 × 50 см. Приватна колекція.

Іл. 3.16. Трегуб Микола. Резиньяція Видубицького монастиря. 1979. Картон, олія. 48 × 38 см. Приватна колекція.

Іл. 3.17. Баклицький Вудон. Чудовий день. 1970-ті роки. Полотно, олія. 80 × 100 см. Приватна колекція.

Іл. 3.18. Баклицький Вудон. Мадонна з Немовлям. 1979. Полотно, олія. 53 × 38 см. Приватна колекція.

Іл. 3.19. Баклицький Вудон. Чорнобильська мадонна. 1980-ті роки. Полотно, олія. 72 × 65 см. Приватна колекція.

Іл. 3.20. Небоженко Володимир. Портрет матері. 1970. Гіпс. Приватна колекція.

Іл. 3.21. Небоженко Володимир. Меморіальна дошка Лесю Курбасу. 1998. Дніпро.

Іл. 3.22. Решетняк Валерій. Ліміта. Гуртожиток № 6. Серія фотографій. 1985–1992. Срібно-желатиновий друк. Київ.

Іл. 3.23. Куценко Петро. Архітектура. 1978. Встановлена в інтер'єрі театру ім. Т. Г. Шевченка. Дніпро

Іл. 3.24. Куценко Петро. Юність Дніпра. 1982. Бронза. Дніпро

Іл. 3.25. Борисов Михайло. Червона серія. 1965–1978. Кольоровий друк. Харківська школа фотографії.

Іл. 3.26. Борисов Михайло. Накладання. 1968–1981. Кольоровий друк. Харківська школа фотографії

Іл. 3.27. Супрун Олександр. Весна в лісі. Конвалії. 1975. колаж, склейка, срібно-желатиновий друк. Харківська школа фотографії

Іл. 3.28. Павлов Євген. Скрипка. 1972. Срібно-желатиновий друк. Харківська школа фотографії

Іл. 3.29. Рупін Юрій. Тривога. 1970-ті. Срібно-желатиновий друк.
Харківська школа фотографії

Іл. 3.30. Войцехов Леонід. Коромисло. 1989. Полотно, олія. .145 x 195
Галерея NT-Art

Іл. 3.31. Войцехов Леонід. Взяти-ні-взяти. 1986. Полотно, олія. 190 × 290
см. Галерея NT-Art

Іл. 3.32. Войцехов Леонід. Дати-ні-дати. 1986. Полотно, олія. 190 × 295
см. Галерея NT-Art

Ілюстрації



Іл. 3.1. Макота Орест. Спогади Адама. 1990-ті роки. Полотно, олія. 70 × 100 см. grynyov.art



Іл. 3.2. Рибачук Ада, Мельниченко Володимир. Стіна пам'яті. 1981.
Монументальний рельєф. Байкове кладовище, Київ.



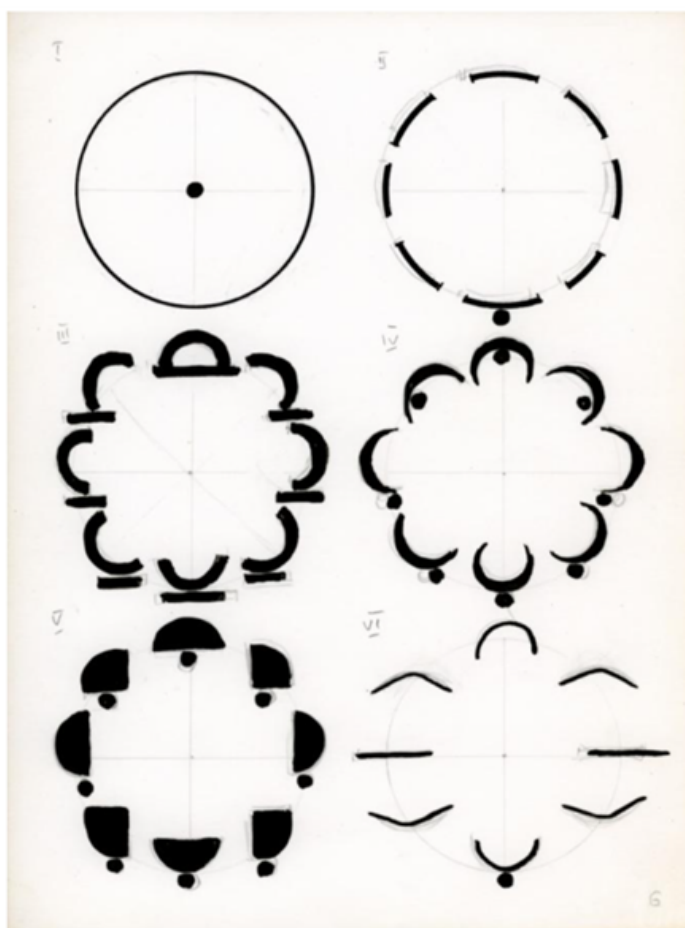
Іл. 3.3. Рибачук Ада, Мельниченко Володимир. Бабин Яр. 1965. Макет меморіального комплексу. Фонд збереження культурної спадщини.



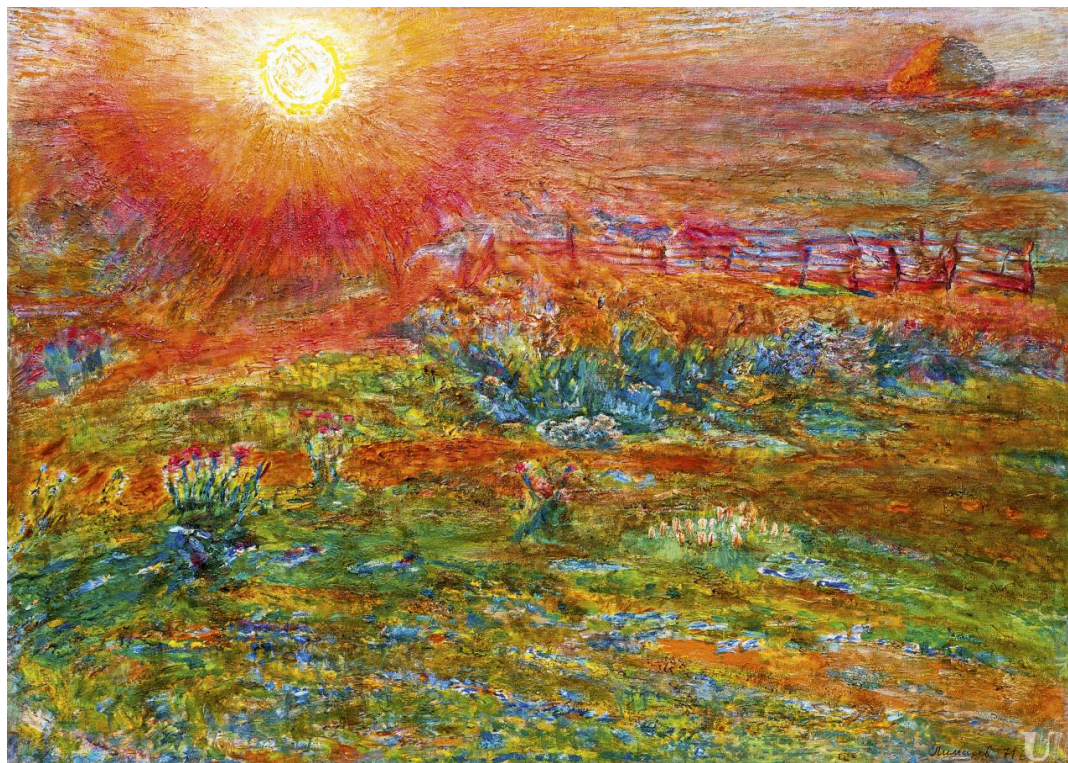
Іл. 3.4. Юр'єв Флоріан. Літаюча тарілка. 1960-1970. Монументальна споруда. Київ.



Іл. 3.5. Юр'єв Флоріан. Герб Києва. 1969. Ескіз. Приватна колекція.



Іл. 3.6. Ламах Валерій. Книга схем. 1978. Альбом. Приватна колекція.



Іл. 3.7. Лимарєв Анатолій. Ранок. 1971. Полотно, олія. 100 × 140 см.
Приватна колекція.



Іл. 3.8. Лимарєв Анатолій. На дикому пляжі. 1977–1979. Полотно, олія.
85 × 85 см. Приватна колекція.



Іл. 3.9. Лимарев Анатолій. Дитинства кришталевий день. 1980–1985.
Полотно, олія. 104 × 100 см. Приватна колекція.



Іл. 3.10. Лимарєв Анатолій. Древо життя. 1983. Полотно, олія. 99,5 × 99,5 см.
Приватна колекція.



Іл. 3.11. Лимарєв Анатолій. Материнство. 1984–1985. Полотно, олія. 100 × 90 см. Приватна колекція.



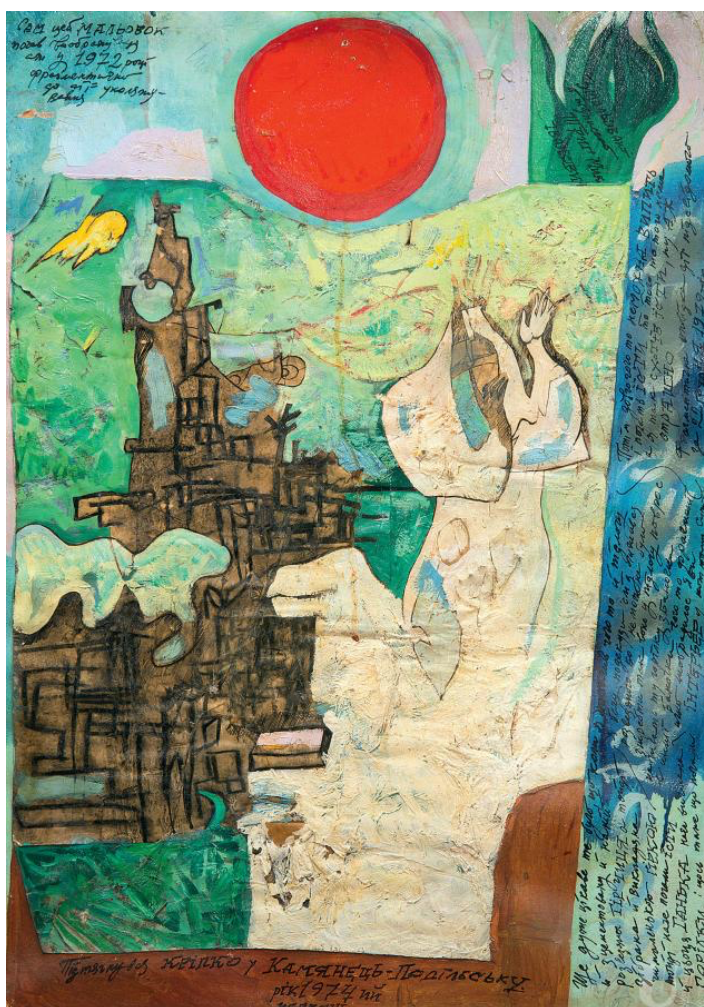
Іл. 3.12. Лимарєв Анатолій. Банки. 1985. Полотно, олія. 97 × 107.



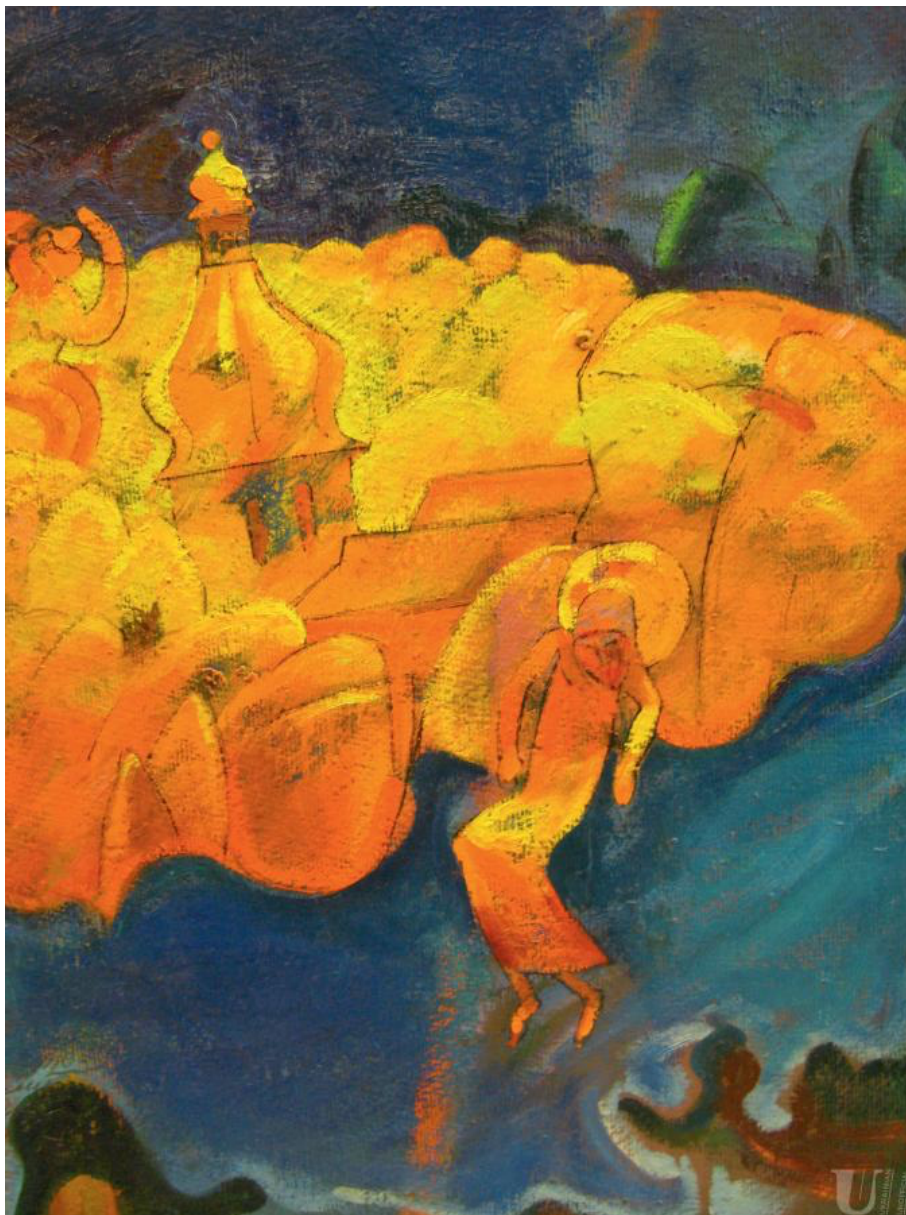
Іл. 3.13 Трегуб Микола. П'єта. Кінець 1960-х – початок 1970-х. Полотно, олія. 93 × 152.



Іл.3.14 Трегуб Микола. Та, що сидить. 1970. Оргаліт, мішана техніка, колаж. 68,5 × 49,5.



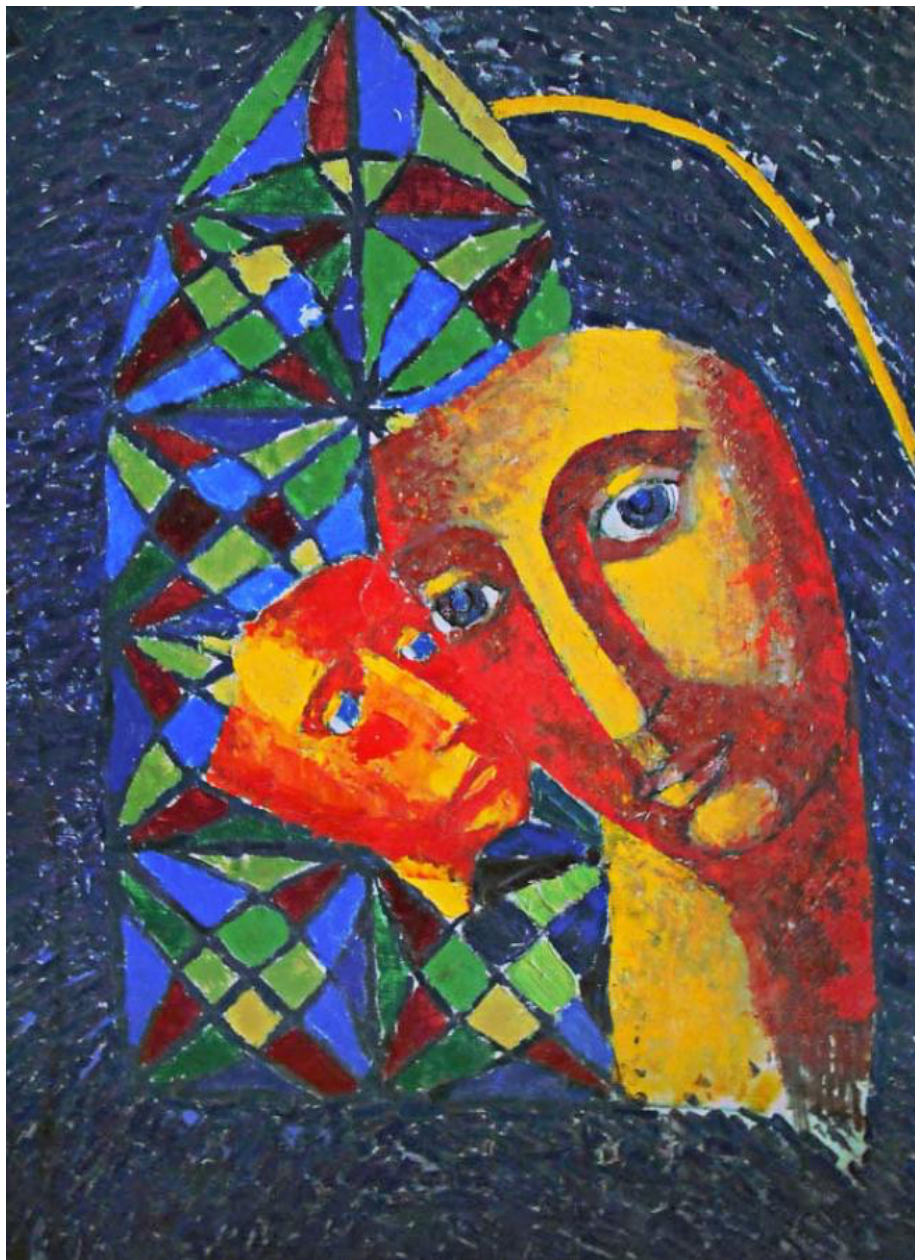
Іл. 3.15. Трегуб Микола. Підтягнувся кріпко у Кам'янець-Подільську.
1974. Картон, мішана техніка. 69 × 50.



Іл. 3.16. Трегуб Микола. Резиньяція. Видубицького монастиря.1979.
Картон, олія. 48 × 38



Іл. 3.17. Баклицький Вудон. Чудовий день. 1970-ті. Полотно, олія. 80 × 100.



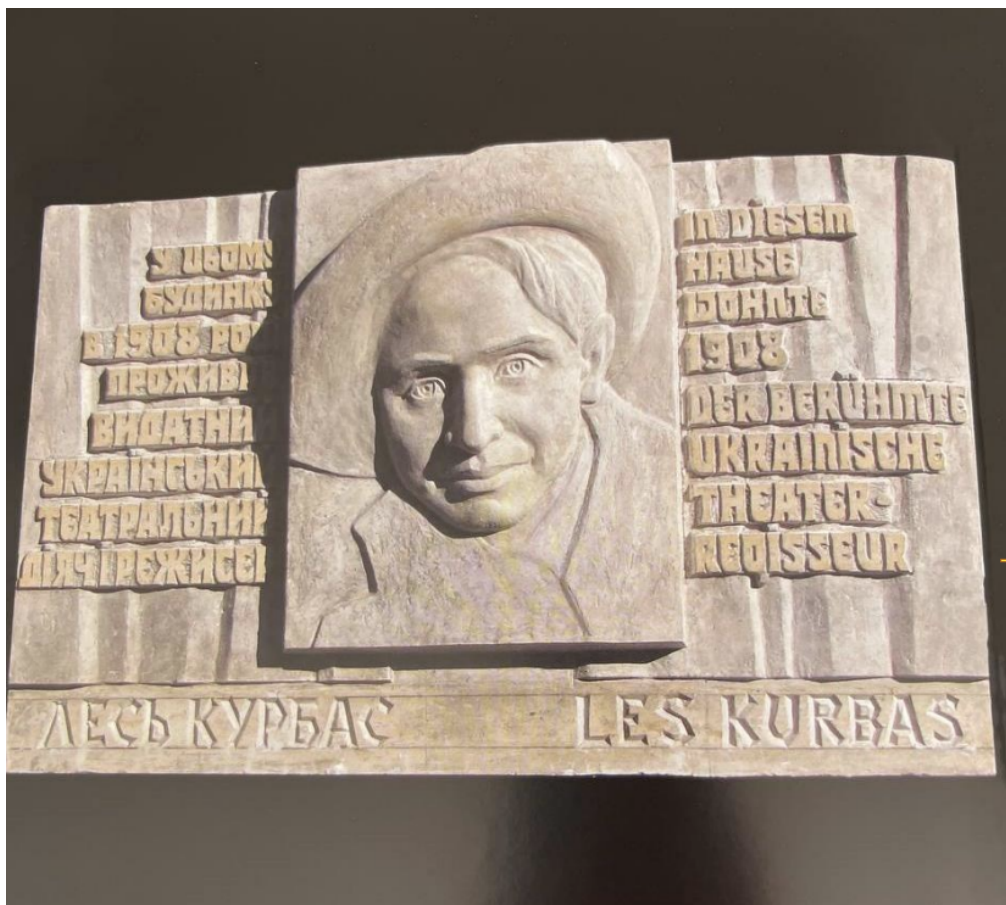
Іл. 3.18. Баклицький Вудон. Мадонна з Немовлям. 1979. Полотно, олія. 53
× 38.



Іл. 3.19. Баклицький Вудон. Чорнобильська мадонна. 1980-ті. Полотно, олія. 72 × 65.



Іл. 3.20. Небоженко Володимир. Портрет матері. 1970. Гіпс. Приватна колекція.



Іл. 3.21. Небоженко Володимир. Меморіальна дошка Лесю Курбасу. 1998. Дніпро.



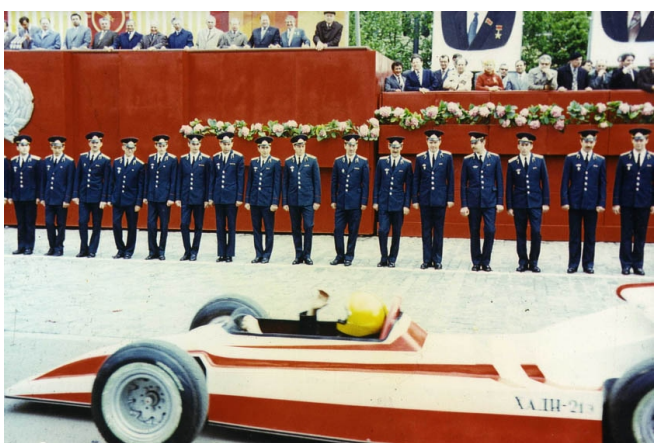
**Іл . 3.23. Решетняк Валерій. Серія "Ліміта. гуртожиток номер 6". 1985.
Срібно-желатиновий друк**



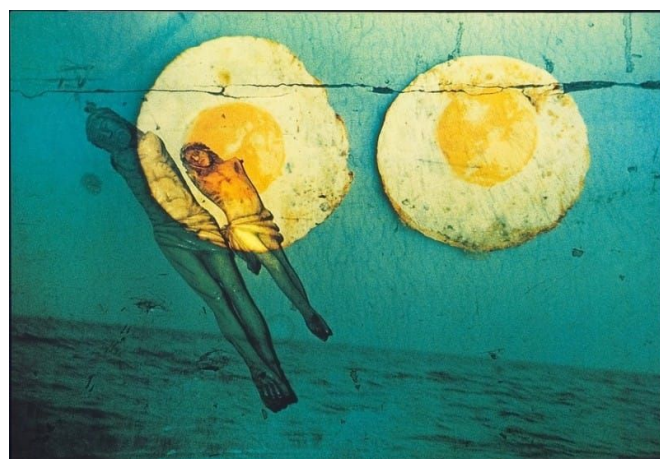
Іл. 3.23. Куценко Петро. Архітектура. 1978. Встановлена в інтер'єрі театру ім. Т. Г. Шевченка. Дніпро



Іл. 3.24. Куценко Петро. Юність Дніпра. 1982. Бронза. Дніпро



Іл. 3.25. Борисов Михайло. Червона серія. 1965–1978. Кольоровий друк.
Харківська школа фотографії.



Іл. 3.26. Михайло Борисов. Серія - Накладання. 1968-1981. Кольоровий друк. Харківська школа фотографії



Іл. 3.27. Супрун Олександр. Весна в лісі. Конвалії. 1975. Срібно-желатиновий друк. Харківська школа фотографії



**Іл. 3.28. Павлов Євген. Скрипка. 1972. Срібно-желатиновий друк.
Харківська школа фотографії**



Іл. 3.29. Рупін Юрій. Тривога. 1970-ті. Срібно-желатиновий друк. Харківська школа фотографії



Іл. 3.30. Войцехов Леонід. Коромисло. 1989. Полотно, олія. .145 х 195
Галерея NT-Art



Іл. 3.31. Войцехов Леонід. Взяти-ні-взяти. 1986. Полотно, олія. 190 × 290 см. Галерея NT-Art



**Іл. 3.32. Войцехов Леонід. Дати-ні-дати. 1986. Полотно, олія. 190 × 295 см.
Галерея NT-Art**