



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-3-20>

УДК 75.036.5/.7(438+477)(092)

ORCID ID: 0000-0002-3229-9153

Ірина Солярська-Комарчук

кандидатка філософських наук, доцентка,

доцентка кафедри теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

irasolarsky@gmail.com

РОЗВИТОК НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ЖИВОПИСІ ПОЛЬЩІ ТА УКРАЇНИ: ДОСВІД БОРОТЬБИ ЗА ГІДНІСТЬ

Анотація. Українське «неофіційне мистецтво», що в радянській системі було визначальною складовою нонконформізму, подібно до польських митців Нової експресії в лавах контркультури, потребує більш ретельного вивчення щодо творчих методів та технік. Творчість українських заборонених мистців, котра базувалась на зарубіжних та вітчизняних модерністичних традиціях, слід розглядати в контексті світової художньої спадщини, а отже як феномен новітнього українського мистецтва. **Метою дослідження** є виявлення спільних та відмінних факторів формування неоекспресіоністичних традицій в живописі Польщі і України останньої третини ХХ ст. та їхнього впливу на становлення художніх міфологем. Для досягнення мети дослідження використовувалися такі **методи**: розглядаючи особливості формування польської Нової експресії та альтернативних творчих груп в її межах були використані методи історико-культурного й міждисциплінарного аналізу. З'ясовуючи взаємозв'язок мистецтва польських та німецьких «нових диких», авторка послуговувалася критико-порівняльним методом. Також були задіяні методи логічного та мистецтвознавчого аналізів. Завдяки методу узагальнення було сформульовано поняття інтуїтивного неоекспресіонізму. **Результати.** Отже, результатом дослідження стали такі твердження: польська Нова експресія в межах світового трансавангарду постає визначним мистецьким феноменом, художні принципи якого стали наслідком ідеологічних міркувань. Цей мистецький рух об'єднав як самих митців, так і активну громадськість, отримав підтримку церкви, зініціював створення альтернативних центрів сучасного мистецтва. Формування художньо-образної мови представників польської Нової експресії, як зазначають її дослідники, пов'язане з власним авангардним досвідом, впливом німецьких «диких», загостренням уваги на творенні індивідуальних поетик. В українському мистецтві прояви неоекспресіонізму пов'язані з творчістю художників «неофіційного мистецтва». Вимушене перебування у творчому підпіллі, відсутність контактів з громадськістю, ідеологічні та фізичні утиски влади сприяли формуванню інтуїтивної форми неоекспресіонізму. Художньо-образна мова таких митців тісно пов'язана з світоглядними міфологемами, що часто відображали духовні орієнтири української ментальності, посилені низкою історичних трагедій. Для реалізації своїх творчих ідей такі художники використовували авангардний та модерністичний досвід як українських митців, так і зарубіжних. Для реалізації своїх художніх міфологем послуговувались також неспецифічними техніками та матеріалами. **Висновки.** Польська Нова експресія в період свого розквіту (1986–1989) об'єднала митців різних творчих методів заради боротьби за незалежність країни, тому мала більш соціальний характер, що вплинуло на агресивність зображень. Неоекспресіонізм в українському варіанті отримав інтуїтивний характер, спричинений вимушеною творчою ізоляцією художників (через ідеологічний контроль), котрих зараховують до кола «неофіційного мистецтва». З огляду на це, як польська, так і українська течії неоекспресіонізму мають своєрідні художньо-виражальні прийоми.

Ключові слова: польська Нова експресія, польські та німецькі «нові дикі», контркультура, трансавангард, «неофіційне мистецтво», нонконформізм, інтуїтивний неоекспресіонізм, М. Трегуб, В. Баклицький, О. Мінько, Л. Лобода, В. Лобода.

Iryna Soliarska-Komarchuk

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Art Theory and History

National Academy of Fine Arts and Architecture

iryna.soliarska@naoma.edu.ua

THE DEVELOPMENT OF NEOEXPRESSIONISM IN THE PAINTING OF POLAND AND UKRAINE: THE EXPERIENCE OF STRUGGLE FOR DIGNITY

Abstract. Ukrainian «unofficial art», which was a defining component of non-conformism in the Soviet system, like Polish artists of the New Expression in the ranks of the counterculture, requires a more thorough study of creative methods and techniques. The work of Ukrainian banned artists, which was based on foreign and domestic

modernist traditions, should be considered in the context of the world artistic heritage, and thus as a phenomenon of contemporary Ukrainian art. **The purpose** of this study is to identify common and distinctive factors in the formation of neo-expressionist traditions in the painting of Poland and Ukraine in the last third of the twentieth century and their influence on the formation of artistic mythologies. The following **methods** were used to achieve the aim of the study: when considering the peculiarities of the formation of the Polish New Expression and alternative creative groups within it, the methods of historical, cultural, and interdisciplinary analysis were used. The critical and comparative method was used to determine the relationship between the art of the Polish and German New Wild. The methods of logical and art historical analysis were also used. Thanks to the method of generalization, the concept of intuitive neoexpressionism was formulated. **Results.** Thus, the research resulted in the following statements: the Polish New Expression within the global transavantgarde is a prominent artistic phenomenon whose artistic principles were the result of ideological considerations. This art movement united both artists and the active public, received the support of the church, and initiated the creation of alternative centers of contemporary art. According to its researchers, the formation of the artistic and figurative language of the representatives of the Polish New Expression is connected with their own avantgarde experience, the influence of the German Wild, and the focus on the creation of individual poetics. In Ukrainian art, manifestations of neoexpressionism are associated with the work of artists of «unofficial art». The forced stay in the creative underground, lack of contact with the public, ideological and physical oppression by the authorities contributed to the formation of an intuitive form of neoexpressionism. The artistic and figurative language of such artists is closely connected with worldview mythologies, which often reflected the spiritual guidelines of the Ukrainian mentality, reinforced by a number of historical tragedies. To realize their creative ideas, these artists used the avantgarde and modernist experience of both Ukrainian and foreign artists. They also used nonspecific techniques and materials to realize their artistic mythologies. **Conclusions.** The Polish New Expression in its heyday (1986–1989) united artists of different creative methods for the sake of the struggle for the country's independence, so it was more social in nature, which influenced the aggressiveness of the images. Neoexpressionism in the Ukrainian version was intuitive, caused by the forced creative isolation of artists (due to ideological control), who were considered to be part of the «unofficial art». In this regard, both the Polish and Ukrainian movements of Neoexpressionism have distinctive artistic and expressive techniques.

Key words: Polish New Expression, Polish and German «new wild», counterculture, transavant-garde, «unofficial art», nonconformism, intuitive neoexpressionism, M. Tregub, V. Baklytskyi, O. Minko, L. Loboda, V. Loboda.

Постановка проблеми. 1980-ті роки у Польщі були політично складним часом. Початок десятиліття – це період воєнного стану та бойкотів офіційних установ, зокрема музеїв і галерей по всій країні. З 1986 року можна говорити про відлигу, яка відчувалася і в сфері культури. Комуністична влада почала сприймати молоде мистецтво і навіть навмисно використовувала його для демонстрації свого «оновленого» обличчя. Молодим мистцям стало легше їздити на виставки й отримувати стипендії за кордоном, звідки вони привозили стильові інновації і виставкові моделі. Мистецтво цього часу вирізнялося несамовитими перформансами, гучною музикою та експресивним живописом.

Вже у XXI ст. річниці знакових артистичних акцій 1980-х років неодмінно відзначаються ретроспективними показами робіт, створених в той час, публікаціями науковців, інтерв'ю вже добре знамих митців. Зокрема, у Торуні в лютому 2024 р. відбулась велика виставка, до якої були залучені твори кількох десятків художників, що творили в 1980-х роках у межах напрямку *Nowa ekspresja* (Нова експресія або неоекспресіонізм), чи «*neue wilde*» («нові дикі»). Це найбільша зібрана презентація цього напрямку (площа 3000 м², понад 400 робіт, 30 мистців). Куратором виставки був відомий варшавський культуролог, критик

мистецтва, куратор – Кшиштоф Станіславський (Krzysztof Stanisławski); за його задумом імпреза мала стати своєрідним тимчасовим «Музеєм нової експресії», у котрому відомі роботи розміщені поруч з менш відомими, об'єднуючи таким чином зіркових представників цього напрямку з творцями, що працюють на «узбіччі» [1]. Також К. Станіславський намагався відтворити атмосферу 1980-х років, показати несприятливі умови, в яких творили молоді мистці, у такий спосіб продемонструвати якими ж великими, сміливими та оригінальними є роботи, створені у вкрай важкі для мистецтва часи.

Польський неоекспресіонізм, що яскраво заявив про себе в середині 1980-х років, глибинно розглянутий в роботах видатних польських теоретиків та істориків мистецтва, філософів, соціологів – Мечислава Порембського (Mieczysław Porębski), Гжегоша Дзямські (Grzegorz Dziański), Стефана Моравського (Stefan Morawski), Гжегоша Штабінського (Grzegorz Sztabiński), Анди Ротенберг (Anda Rottenberg). Соціалістичний режим для поляків став фактором об'єднання митців у рух «нові дикі» (більш вживаним в артпросторі Польщі є німецькомовний варіант цього явища «*Neue Wilde*») чи Нова експресія, хоча багато хто з них не були відданими прихильниками цього творчого методу. Так творча

інтелігенція в тогочасному суспільстві стала провідником боротьби за гідність – звільнення Польщі від радянського режиму, котрий панував упродовж 1944–1989 років. Тепер мистецьке явище Нова експресія в Польщі стало яскравою сторінкою мистецького життя останньої третини ХХ століття. Провідниками цього напрямку в Польщі визначають – Зигмунта Магнера (Zygmunt Magne), Кшиштофа Скарбека (Krzysztof Skarbek), учасників груп Gruppa (м. Варшава), Koło Klipsa (м. Познань), об'єднання LuXuS – Jerzy Kosalka, Paweł Jarodzki (м. Вроцлав), Здзіслава Нітку (Zdzisław Nitka), Марека Каменського (Marek Kamiński), Єжи Свентковського (Jerzy Świątkowski), Цезарія Станішевського (Cezary Staniszewski), Януша Муляка (Janusz Mulak), Міхала Ковальського (Michał Kowalski), Гжегоша Смігельського (Grzegorz Śmigielski), Людвіка Конаржевського, молодшого (Ludwik Konarzewski).

Слід нагадати, що в останній третині ХХ ст. домінуючим напрямком світового мистецтва став *трансавангард* (італ. la transavanguardia). Це поняття, що певний час позначало прояви неоекспресіонізму в Італії, завдяки теоретичній діяльності італійського критика й історика сучасного мистецтва Акілле Боніті Оліви (спочатку у 1979 р. вводить до обігу поняття «італійський трансавангард» («La Transavanguardia Italiana»), а в 1980 р. – світовий «Trans-avantgarde international»), об'єднало усі подібні національні течії в один напрям. Важливою ознакою світового трансавангарду є звернення митців до експресіонізму. Відбувається його переосмислення й оновлене трактування, що власне і вплинуло на появу терміну «неоекспресіонізм». Але в кожному конкретному національному варіанті, неоекспресіонізм отримав різне смислове навантаження та художнє трактування, що й відобразилось у розмаїтті його назв. Важливо, що через неоекспресіонізм відбувається також повернення до фігуративного живопису, котрий певний час був (1940–1950-ті рр.) витіснений тяж експресіонізмом, але абстрактним. Провідні мистці 1970-х – 1980-х років, повертаючись до фігуративу, використовують авангардний досвід, зокрема, експресії. Адже завдяки цій живописній методи можна було максимально виразно зобразити свої переживання, втілені у дивно-хімерних образах. «Так звана Нова експресія ілюструє одну з найцікавіших дилем пізнього сучасного мистецтва, яка виражається в гострих проблемах ідентичності.

Його представники страждають суперечливими думками і почуттями: з одного боку іноді відкрито декларована критика на адресу зачарованого кола авангарду, з іншого боку – очевидна неспроможність вирватися із нього, проявляючись як певне його продовження. Нова експресія є прикладом такої послідовної лінійної тяглості сучасного мистецтва, і, водночас, розколу в його художньому «я»: воно намагається відмежуватися від авангарду, водночас використовуючи всі його флагманські засоби вираження» [2, с. 5]. З огляду на це, існує судження, зокрема притаманне польській мистецтвознавчій школі, про доцільність вживання поняття «неоавангард», коли йдеться про Нову експресію [3, с. 59]. Такої ж думки дотримується український дослідник та художник А. Бояров: «...подібно відбувається з тими сучасниками, як на мене, львівськими вже класиками, які виступають з відмінних від «образотворчих устоїв» позицій, підставою яких є авангард – так званий перший і другий (тобто неоавангард). У нас такі митці є, але більшості вони просто невідомі. І це ті, хто перебуває «на арені» як головні гравці в ширшому контексті вже близько 40 років! Це Аксінін, Філатов, Копистянські і Сагайдаковський з Ягодою, Жегульська. Є вони і в молодшому поколінні, уже 2000-х – хоча б Роман Гук, Олег Воронко» [4].

Головною особливістю робіт неоекспресіоністів є акцент не на засобі чи методі вираження, хоча вони стають найнеймовірнішими за способами та видами, але на самому зображенні, котре автор ідентифікує зі своїм внутрішнім станом. Саме такими є цілі відомого мистця Енцо Куччі (Enzo Cucchi), представника італійського неоекспресіонізму, чи «la transavanguardia». «Для Куччі живопис, скульптура та малюнок є засобами, необхідними для екстерналізації його власної внутрішньої реальності, прямою лінією до його власної підсвідомості» [5].

Українські художники 1970-х – 1980-х років, перебуваючи в умовах повного ідеологічного контролю, відсутності спілкування із зарубіжними колегами, у творчості своїй втілювали також вищезазначені цілі. Адже однаковий культурно-світоглядний контекст (власна українська авангардна традиція, чудова обізнаність у світових філософії, музиці, літературі, пережиті одні й ті ж історичні події, зокрема дві світові війни) робив їх причетними виразниками спільного світовідчуття, котре сформувалось в результаті розчарувань у розумності цивілізації. У випадку

з українськими мистцями трагедія посилювалась нищенням радянським режимом усіх свобод – творчих, особистих, політичних, національної самоідентифікації. Для багатьох це стало справжньою екзистенціальною трагедією. За таких умов неможливо було збиратися в групи чи об'єднання, обговорювати відкрито прихильність до певних творчих методів, спілкуватися з науковцями, глядачами, зарубіжними колегами. Важливо, що певним чином українським представникам «неофіційного мистецтва» вдавалося дізнаватися про здобутки зарубіжних колег. В одному випадку це було відвідування виставок, які зазвичай привозили до Москви, Ленінграда, Таллінна, Риги, в іншому якісь непрямі шляхи – таємно ввезене із зарубіжжя зображення на сторінці журналу, підслухані передачі з хвиль Радіо Свободи, або ж ретельне дослідження відомих творів художників-постімпресіоністів, зокрема Вінсента ван Гога (Vincent Willem van Gogh), до якого так само звертались мистці з інших країн.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В процесі виконання дослідження використано міркування українсько-естонського художника, перекладача, куратора А. Боярова (2021), котрий розглядає досягнення українського авангарду та неоавангарду в контексті європейського мистецтва. Використано низку досліджень польських науковців, які розкривають формування польської Нової експресії та її культурно-соціальну місію під час боротьби за незалежність: А. Ліпський (A. Lipsky, 2009), Т. Качинський (T. Kaczyński, 2024), П. Пшибиш (P. Przybysz, 2021). Особливо цінними були міркування польського теоретика мистецтва, арткритика К. Станіславського (K. Stanisławski, 2009), котрий став куратором у лютому 2024 р. наймасштабнішої виставки польської Нової експресії в м. Торунь (Польща). Малярству польських «нових диких» присвячена публікація С. Щегули (S. Szczegóła, 2024) та його взаємозв'язку з німецькими «Nieuwe Wilde». Концептуальною роботою, що висвітлює феномен українського нонконформізму, є монографія відомої мистецтвознавиці Л. Смирної (2017). Слід відзначити дослідження українського мистецтвознавця Б. Мисюги (2018), котрий вивчає прояви «неофіційного мистецтва», зокрема львівського кола, що яскраво втілені у творчості його представників. Важливі зауваження містить характеристика творчості В. Лободи, здійснена І. Завалиєм (2020), одного з упорядників книги-альбому, присвяченого цьому майстру.

Мета статті полягає у виявленні спільних та відмінних факторів формування неоекспресіоністичних традицій в живописі Польщі й України останньої третини ХХ ст. та їхнього впливу на становлення художніх міфологем.

Виклад основного матеріалу. Польська Нова експресія 1980-х років була суголосною подібним за ідеологією та методам вираження напрямкам в західноєвропейському світі. Однак, неоекспресіонізм у Польщі та Німеччині набув особливо агресивного звучання, адже в цих країнах він був єдино можливим засобом вираження протесту проти соціально-політичної неволі (радянського режиму). В обох випадках, на відміну від інших західноєвропейських держав, слід враховувати особливо травматичні наслідки Другої світової війни, котрі були пов'язані не лише з повоєнною руїною, трагедією людських втрат, але й окупацією, втратою повноцінної державності, ідеологічним контролем. А у випадку з німецькими «Neue Wilde» і з ярмом національної провини. І якщо у вільних країнах як рефлексії на військову трагедію формуються філософські концепції екзистенціалізму (як атеїстичного, так і релігійного), а згодом постмодернізму, де увага приділяється бутійному існуванню людини у світі, її самості, внутрішнім переживанням, то в Польщі та Німеччині до неї додається спротив. Між польськими і німецькими мистцями існував творчий взаємозв'язок та вплив, про що свідчить запозичення польськими художниками-неоекспресіоністами назви «нові дики». Це особливо притаманне тим польським мистецьким осередкам неоекспресіонізму, котрі знаходились біля німецького кордону. З-поміж неоекспресіоністів роботи «диких» вирізнялись особливим «загостренням» у виконанні – лінії, кольору, образу, навмисним використанням жорстоких або ж сексуальних сюжетів, через це проводились експерименти з техніками виконання. «Назва «нові дики», яку застосовують до польських художників, що працюють у русі нового експресіонізму, запозичена безпосередньо з-за західного кордону, де цей рух називають «Neue wilde», що походить від назви виставки, організованої Вольфгангом Беккером в Аахені у 1980 році» [6]. У своїх роботах польські «нові дики» тяжіють до яскравих та насичених кольорів, які вони наносять на полотно спонтанними і, здавалося б, недбалими жестами. Фарба лягає густим шаром і створює виразну фактуру. Роботи експресивні, сповнені сильними емоціями і часто жорстокі за формою та змістом.

Група німецьких художників: Райнер Феттінг (Rainer Fetting), Саломея (Salomé), Бернд Циммер (Bernard Zimmer) і Гельмут Міддендорф (Helmut Middendorf) об'єдналися близько 1978 року під спільним прапором несприйняття попарту. Натомість вони започаткували течію «Neue Wilde» («Нові дикі»). У своїх картинах мистці звернулися до найкращих років німецького експресіонізму, тобто 1907–1915 років – створюючи надзвичайно жваво і брутально, додаючи фовістського колоритного божевілля. Варто зазначити, що в Німеччині попередниками неоекспресіонізму на початку 1960-х років були Георг Базеліц (Georg Baselitz), Юджин Шенебек (Eugene Schonebeck), Йорг Іммендорф (Jörg Immendorf) і Маркус Люперц (Markus Luperz).

Дослідник К. Станіславський пов'язує активний розвиток Нової експресії із зародженням руху «Солідарність», через що в країні постав воєнний стан. Пік розвитку неоекспресіонізму в Польщі припав на 1986–1987 роки, але вже до 1989 року констатують його вигорання, хоча окремі виставки ще відбувалися до 1992 року [7, с. 7]. Польський вчений зазначає, що формально Нова експресія була рівноправною і паралельною течією трансавангарду, котрий в окремій європейській країні мав свої особливості, що й виразилось у специфічних самоназвах – Arte cifra (мистецтво шифру) або La Transavanguardia в Італії, Neue Wilde (новий дикий) в Німеччині, Figuration libre (вільна фігурація) або Nouveaux fauves (нові фовісти, від fauve – дикий) у Франції, New Image Painting (новий образний живопис), New Wave (Нова хвиля) або просто Wild Painting (дикий живопис) у США. Саме у 1980-х роках трансавангард святкував мистецький і комерційний успіх по всьому світу. Як і для інших національних течій, для польського трансавангарду було характерне повернення до образу та фігуративізму, експресіонізму та мультимедійності (йдеться не лише про поєднання традиційних технік, але й про використання відео, кіно чи рок-музики) [6]. Однак у той час польські представники неоекспресіонізму не могли функціонувати на міжнародному рівні через обмеження воєнного стану. До того ж художники оголосили бойкот діяльності офіційних галерей. Тому вони були активними в межах незалежного мистецтва, і стали рушійною силою польської *контркультури*.

Молоді польські художники почали демонструвати свої роботи на загал лише у другій половині 1980-х років. Перша широка маніфестація нового

експресіонізму в польському мистецтві відбулася в Державній галереї BWA в Сопоті у 1986 році. Це був своєрідний підсумок роботи художників першої половини 1980-х років, яка відбувалась у приватних квартирах, церквах і студентських галереях. Організація художніх вистав у приміщенні костелів – характерна ознака польської контркультури, коли і релігія, і мистецтво стали духовними лідерами у боротьбі польського народу за незалежність. Важливою підтримкою для усіх поляків у їхній боротьбі за незалежність та гідність стали вибори нового папи римського у 1978 році, в результаті чого був обраний польський кардинал Кароль Войтила (Йоан Павло II), перший не італієць після XVI століття. «Його паломництва на Батьківщину додавали наснаги до відродження сумлінь й обнадіювало людей. Це сприяло системним змінам у Польщі» [8].

В 1987 році здебільшого у Варшаві відбулися найважливіші виставки, пов'язані з неоекспресіонізмом. Зокрема, в приміщенні колишньої фабрики «Норблін» (Norblina) відкрилася знаменита виставка «Як справи?» («Co słychać?»), а також серія індивідуальних презентацій художників-неоекспресіоністів на інших майданчиках. А на зламі 1987–1988 років у Національному музеї у Варшаві відбулася виставка «Радикальний реалізм. Конкретна абстракція» («Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna»), яка стала своєрідним підсумком і надала вагомості всьому напрямку. Її відкривала картина Збігнева Довгялло (Zbigniew Maciej Dowgiałło) «Потоплення плоту, повного комуністів» (Zatopienie tratwy pełnej Komunistów, 1987), сюжет якої запозичений у Т. Жеріко «Пліт Медузи», 1819, однак витлумачений за допомогою нових образної мови та виражальної методи. Робота З. Довгялло стала іконою нового напряму польського мистецтва – Нова експресія, тому саме вона відкривала експозицію на виставці в Торуні (2024), адже, як зазначив її куратор К. Станіславський: «Разом з Войцехом Трачевським Збігнев Мацей Довгялло є предтечею Нової експресії у її найрадикальнішій, «дикій» редакції. Він був одним з найгучніших, найбільш іконоборчих, найактивніших, флагманських, так би мовити, художників 1980-х» [9]. Ця картина зображала бачення падіння комунізму і, як така, стала найвідомішим зображенням неоекспресіонізму. Водночас вона була провісником змін, що відбулися у Східній Європі в 1989–1990 роках. Картина складається з 6 частин (400×480 см), виконана олією на полотні. На міжнародній арені

польські «дикі» художники також показали себе – варшавська Група взяла участь у Documenta 8 в Касселі (Німеччина, 1982), найважливішому огляді нового мистецтва в Європі.

Перші великі виставки, що представляли трансавангард у Польщі, зазвичай, підсумовували і завершували цей напрям, а роботи, що його репрезентували, датувалися в окремих випадках 1978 роком, задовго до офіційного визнання й опису цього явища. Одна з перших виставок неоекспресіонізму – це імпреза Збігнева Довгялло, котра відбулася в 1978 році у студентській галереї Гданської політехніки (Гданськ). Молоде покоління польських мистців, яке дебютувало під час воєнного стану, приєдналося до неоекспресивної течії, так би мовити, «природно», а їхні перформанси відзначалися великою силою та чисельністю. Митці, відвернувшись від офіційних культурних інституцій, стихійно створювали структури-замінники – *мистецькі угруповання* (Grupa, LuXuS, Koło Klipsa тощо).

Творчість польських трансавангардистів не була однорідною, і навіть у межах діяльності окремих угруповань часто можна помітити прихильність їхніх учасників до різних напрямків. Зокрема, у варшавській групі Група стилі її членів були не лише відмінними один від одного, але й внутрішньо мінливими, а те, що давало змогу творчості цього об'єднання не втрачати внутрішньої цілісності, – це співвідношення способу малювання зі змістом репрезентації – літературним, філософським або, рідше, суспільно-політичним [6]. Митці про свій доробок, створений протягом перших п'яти років роботи, зазначали, що створено *суто польський живопис*, майстерно і вільно орієнтуючись у клубку ребусів, символів і значень, реалізованих за допомогою кольору, малюнка, форми, спрощення й ускладнення. «Абсурд, серйозність, драма, фарс. І в усій цій майстерності – глибока поразка, падіння, гуркіт у багнюці» [6]. Крайня індивідуальність у межах Групи характеризує творчість Ришарда Ёжиба (Ryszard Grzyb), роботи якого через використання гострої лінії та експресивних кольорів мають максимально «дикий» характер. Вони не розповідають історії, а радше зображують символи та знаки боротьби, любові, медитації, усамітнення та трансценденції. У своїх творах він дуже часто використовує мотиви, що вказують на захоплення примітивністю і первісністю, а головними героями його зображень є тварини – носороги, олені, собаки або черепахи.

«Зрозуміло, що Нова експресія не була єдиною тенденцією або навіть явно домінуючою у 1980-х роках у Польщі. Це була одна з багатьох, хоча – на мою думку – найоригінальніша, найближча до духу часу, в якому вона народилася і розвивалася паралельно з актуальними тенденціями у Західній Європі та США вперше після Другої світової війни. Нова експресія – це також поетика і певна філософія мистецтва, яка і сьогодні живе у творчості багатьох художників. Тому правомірно трактувати цей напрям не лише як замкнену історію – збірник мистецьких фактів, але й як історію – колекцію мистецьких фактів, більш-менш задокументовану, описану, проаналізовану і, зрештою – запам'ятовану, але також як і сьогодення – що живе у творах, створених сьогодні» [7, с. 7]. Після затухання Нової експресії, котра об'єднала в певний момент різні елементи і поетики, приблизно у 1988–1989 роках, «...мистці повернулися до своєї інакшості. Або інакше – вони розпочали індивідуальну кар'єру, і тоді ця інакшість стала очевидною» [7, с. 7].

Ще героїчнішою була творчість українських мистців, котрі в сучасній українській теорії мистецтва належать до так званого «неофіційного мистецтва», або ж «нонконформізму». Саме як нонконформізм мистецтво незгідних визначає українська дослідниця Л. Смирна: «У понятті нонконформізму слід виокремлювати два напрями, що і перетинаються, і можуть існувати (а відтак і розглядатися) окремо. З одного боку, маємо справу з нонконформізмом як моделлю громадянської позиції у суспільстві, наповненим ідеологічним насильством; з іншого – із власне художнім нонконформізмом, що проявляється у конкретних мистецьких творах, в їхній візуальній мові, у прийомах композиції, у натяках, алегоріях, символах тощо, тобто у всьому тому, що художник абсорбував і репрезентував за допомогою художньої форми» [10, с. 33–34]. Все ж, слід зазначити, що нонконформізм найяскравіше вказує на громадянську позицію чи то незгідного з режимом мистця, чи літератора, або ж іншого представника світової української інтелігенції другої половини ХХ століття. Поняття «неофіційне мистецтво» безпосередньо пов'язане з творчістю незгідних мистців. Власне їхні творчі методи, протилежні соцреалізму, стали і їхнім голосом, і зброєю. У Польщі, як було продемонстровано, контркультура об'єднала більшість поляків, котрі боролись за незалежність держави. Під стягом Нової експресії відбулось згуртування власне художників,

що у більшості випадків працювали і працюють у власній манері, і лише декотрі згодом залишились відданими прийомам неоекспресіонізму. На відміну від польських колег, українські представники «неофіційного мистецтва» не могли й мріяти про створення альтернативних творчих груп на початку 1980-х років. Також відсутня була єдність українського народу, котрий здебільшого відчував себе радянським. Адже переживши голодомори, війни, репресії та залишаючись під пильним наглядом партійного апарату, українці втрачали відчуття глибинного зв'язку з духовним спадком своїх пращурів та пророків. За таких обставин митець, котрий не мирився з існуючим станом речей, був самотнім, потрапляв в соціальну ізоляцію, а в найгірших випадках ставав в'язнем тюрми чи сибірського табору. Головною цінністю для українських представників «неофіційного мистецтва» була свобода – особиста, творча, національного самовизначення. З огляду на важку ситуацію кожен обирав свій шлях: хтось, окрім офіційних держзамовлень, в умовах тоталітарної задухи створював підпільно «інакші» твори, що відображали особистий пошук, роздуми та вподобання, але були й ті, життя та творчість яких стали суцільним спротивом (М. Трегуб, В. Баклицький). Звичайно, що не було жодних наукових досліджень тогочасних опозиційних мистецьких процесів. Тому й виставки представників «неофіційного мистецтва» відбувались інкогніто, у вигляді «квартирників», або ж у майстернях. Не зважаючи на обставини, українські незгодні мистці проводили надзвичайно напружену як духовну, так і інтелектуальну роботу. «1977–1984 роки – завершальна фаза розвитку країни, що отримала назву «розвинутий соціалізм», коли нонконформізм, перед тим як стати мейнстрімом, залишався напівлегальним явищем українського мистецтва, що намагалося вийти з підпілля. У цей час він розширює сфери впливу і по суті втрачає статус герметичного, стає визначальним феноменом не лише мистецького, а й культурно-політичного життя України та інших союзних республік» [10, с. 155].

На сьогоднішній день творчість великої кількості представників «неофіційного мистецтва» творчо неідентифікована в контексті тогочасних світових мистецьких трендів. Це своєрідна сукупність індивідуалізованих міфологій, де в ролі міфологем виступають властиві українській ментальності мотиви-роздуми про єдність людини та світу, і саме в тому сакральному аспекті, котрий одухотворює все суще. Тому процес

відшукування представників українського інтуїтивного неоекспресіонізму не швидкий і вимагає ретельного аналізу їхніх творів, роздумів, залишених в інтерв'ю, записах, розмовах, спогадах колег та родичів. Ситуацію ускладнює і те, що знаходились такі художники в різних містах та селищах України, їхні дороги здебільшого не перетинались. У сучасних українських музеях відсутні повноцінні збірки «неофіційного мистецтва». Такі роботи у великій кількості вивозили за кордон зарубіжні колекціонери, адже, як відомо, на Венеційських бієнале, у павільйонах, в яких з 1960-х років показували здебільшого абстрактний живопис, радянські виставки виділялись роботами, яким був притаманний фігуратив. Тогочасні фахівці вважали це відсталістю, але поціновувачам роботи подобались. Особливо інтерес колекціонерів до радянського неофіційного мистецтва був підігрітий після скандального Бієнале інакомислення (La Biennale del Dissenso), яке відбулося у 1977 році. Наприкінці 1970-х років у розпал холодної війни, презентування робіт тих радянських мистців, творчість яких була протестом проти радянської системи, викликало глибоку дипломатичну кризу як у середині самої Італії, де в більшості регіонів правили комуністи, так і на міжнародному рівні. Офіційний СРСР назвав виставку фарсом і втручанням політики в культуру, а також припинив брати участь у наступних заходах [11].

До яскравих представників українського інтуїтивного неоекспресіонізму слід віднести київських мистців-автодидактів М. Трегуба та В. Баклицького, які намагались утворити альтернативну художню групу «New Bend». Більш потужні вияви такого неоавангарду були здійснені художниками львівського кола, хоча декотрі з них були уродженцями інших українських міст – О. Мінько (м. Макіївка), В. та Л. Лободи (м. Дніпро). Через більш пізнє приєднання Галичини до радянської України, модерністичні традиції в мистецтві були збережені та дбайливо передані наступним поколінням, що в результаті забезпечило подальший їхній розвиток, а українська художня традиція не зникла з контексту світового мистецтва. «У 1923–1935-му роках світогляд мистецької еліти Львова формується під впливом художньої школи-студії педагога О. Новаківського. Серед його учнів – відомі для становлення у майбутньому нонконформістської естетики особистості С. Гординський та Р. Сельський. Під впливом останнього упродовж 1930-х розвивалися нові

форми художніх об'єднань («Artes», 1929–1935) – своєрідні диспутів клуби, занурені у дослідження радикальних щодо мистецтва «сталінського салону» тенденцій європейського модернізму – конструктивізму, сюрреалізму, абстракціонізму, дадаїзму» [10, с. 211].

Група «New Bend» була утворена в 1960-х роках з ініціативи Миколи Трегуба (1943–1984). Сама назва ніби натякає на спорідненість творчих пошуків українських митців із зарубіжними колегами. Але в радянській Україні експресія кольору та форми засуджувалася як спотворення. Група невдовзі припинила діяльність через постійні утиски та переслідування каральними органами. Як і до цього, так і після вказаним художникам не дозволялось брати участь в офіційних виставках. Вони самотужки організовували демонстрацію своїх робіт у стінах покинутого цегляного заводу, або ж у квартирах київської інтелігенції чи в закинутих приміщеннях. Формуючи власну художню стилістику М. Трегуб та В. Баклицький (1942–1992) орієнтувалися на досягнення українського авангарду 1920-х років (підсилена експресія малюнка, відмова від створення ілюзії простору) та водночас захоплювалися зарубіжними майстрами: Рембрандтом, Вермеєром, Ван Гогом, Шагалам, Модільяні, Піросмані та іншими, звертаючи увагу на ті прийоми, котрі давали змогу максимально виразити внутрішні настрої та роздуми. Очевидці зауважують, що М. Трегуб вважав свої роботи живими і вільними істотами [12]. Тому чимало його творів багатопланові та мають декілька рівнів споглядання – видимий та прихований, вклеєний або ж зображений на звороті. Його товариш В. Баклицький у своїх роботах акцентував увагу на експресії кольору (використання гарячих тонів) та форми, завдяки чому його роботи є «промовляючими» [13]. Обидва мистці були надзвичайно винахідливими щодо використання технік (різьблення по дереву, карбування, колажі, вклеювання) та матеріалів (олійний живопис, акварель, темпера, оргаліт, авторські розробки).

Уродженця Донеччини Олега Мінька (1938–2007) у львівському артпросторі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. вважають найбільш знаковим мистцем. «Багато з того, що художник планував висловити, але не зміг у часи ідеологічного пресингу та творчої кризи у 1970-х, висловив саме тоді – у кінці 1980-х. Творчість цього періоду – світ Мінькових міфологем, що

виріс із його філософського натуралізму: малювання польових квітів та птахів, романтичних етюдів узбережжя озера Світязь, включаючи візуалізовані спогади дитинства, – аж до масштабних сюрреалістичних сюжетів як моделі свого мікросвіту» [14]. Художник, якому притаманна оригінальна поетика, за допомогою талановитих вчителів – Р. Сельського, К. Звіринського, Д. Довбошинського, – віднайшов художню мову, що опиралась на фактуру, насичені кольори, плями в композиційній побудові картини.

Дніпряни Володимир Лобода (1943–2023) та його дружина й учениця Людмила Лобода (1945 р. н.) були непримиреними до тоталітарно-радянської системи, через що були змушені переїхати у 1980-х роках до Львова. «Цей «бунт» художника проявляється у його «неправильних» та квазінаївних рефлексіях, у свідомому спрощенні і використанні незареєстрованих та нічим не обмежених способів формотворення. Іншою визначальною особливістю творчої манери Володимира Лободи є та, що паралельно автор постійно апелює до сучасного мистецтва й широко використовує його формальний арсенал, переплетіння якого з наївно-примітивною манерою дає багатопланову і складну естетичну конструкцію» [15]. Своєрідними рисами творчості як Володимира, так і Людмили були спонтанність або імпульсивність процесу творення. Роботам подружжя, котрі виконані у 1980-х – 1990-х роках, особливо притаманні колористична та пластична експресія, напружені форми.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Опираючись на вищевикладене можемо стверджувати, що неоекспресіонізм, дійсно став світовим явищем, отримавши в межах кожної художньої традиції (з обов'язковим авангардним досвідом) оригінальне вираження. Мотив, який спричинив інтерес до методів експресіонізму, це бажання виразити внутрішній стан, переживання. Сутнісна ознака неоекспресіонізму – навмисне творення власної міфологеми, поетики, завдяки чому в художній мові посилюється метафоризм та символічність. Це помітно в образних системах як українських, так і польських митців. Таке емоційне забарвлення допомогло творцям польської Нової експресії стати очільниками та провідниками контркультури. Нова експресія в Польщі стала флагманом непокори, боротьби за гідність, та отримала підтримку громадян, церкви. Бойкотуючи державні виставкові установи, польські художники

створювали групи, альтернативні центри сучасного мистецтва, а також підтримували зв'язок із зарубіжними колегами, особливо німецькими «дикими». Таке активне залучення митців до руху спротиву у польській Новій експресії визначило домінування рис агресії, брутальності, сповненість сильними емоціями, жорстокими за формою та змістом. Зазначене втілювалось специфічними прийомами: насичені та яскраві кольори, спонтанні чи недбалі жести нанесення фарби, застосування фактурності. Помітним є захоплення примітивністю і первісністю. В радянській Україні провідниками нового мистецтва були митці, котрих не влаштовував ідеологічний диктат, в українському мистецтвознавстві їх відносять до напрямку «нонконформізм». На жаль, на відміну від польських колег контркультури, вони не мали підтримки ані від народу, ані від офіційних мистецьких та наукових установ, без можливості спілкуватися із зарубіжними колегами. Перебуваючи в такій ізоляції, часто ще й з клеймом «ненадійності», кожен з них став сподвижником честі, совісті та свободи. Повністю опираючись на внутрішній досвід та обізнаність в мистецтві, філософії, літературі, науці, окремі українські художники «неофіційного мистецтва» створили власний варіант *інтуїтивного неоекспресіонізму*. Їхня творчість розкривається через індивідуалізовані міфології, сенс яких

не в демонструванні агресії, а в пошуку гармонії. Саме такий підхід виражає особливості української ментальності, зануреної у пошук єдності дихотомій, одна з яких – взаємодія людини та світу. Ця спрямованість надає творчості багатьох українських митців сакрального аспекту. З огляду на це українська течія неоекспресіонізму характеризується своєрідними художньо-виражальними прийомами, які кожен митець випрацював відносно власної *художньої поетики*. Зокрема слід назвати такі: сюрреалістичні сюжети, посилена експресія малюнка, форми та кольору, багатошаровість роботи, фактурність, плями в композиційній побудові картини, застосування різноманітних технік та матеріалів, імпульсивність процесу творення тощо. Неоекспресіонізм у контексті українського «неофіційного» мистецтва, як і в Польщі, не був єдиною тенденцією, або ж домінуючою. Однак вони зродились та проявились паралельно з подібними течіями у Західній Європі та США 1970-х – 1980-х років. На відміну від польської Нової експресії, український інтуїтивний неоекспресіонізм як феномен новітнього українського мистецтва поки не долучений до контексту світової художньої спадщини. Отже, результати дослідження сприятимуть подальшому вивченню особливостей українського неоекспресіонізму та його представників.

Список використаних джерел

1. Kaczyński T. Krzysztof Stanisławski: Jestem zakochany w CSW. To najlepsza placówka w Polsce. *Oto Torun.pl*. URL: <https://ototorun.pl/artukul/krzysztof-stanislawski-n1528303> Дата публікації: 16.02.2024 (дата звернення: 05.02.2025).
2. Lipsky A. Karnawał bez końca czyli o kłopotach z wolnością. *Format. Pismo artystyczne*. № 56. 2009. S. 4–6.
3. Przybysz, P.J. Stefan Morawski and Grzegorz Sztabski: several comments on the background of Neo-avant-garde art. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*. 2021. Vol. 23. P. 59–74.
4. Бояров А. Андрій Бояров: Це не різні культури, це все і є наша культура : [інтерв'ю] / розмову вела Катерина Яковленко. *Інтерв'ю з України*. URL: <https://rozмова.wordpress.com/2021/09/26/andriy-boyarov/> Дата публікації: 16.09.2021 (дата звернення: 01.02.2025).
5. Enzo Cucchi. *Galleria Mazzoli*. URL: <https://www.galleriamazzoli.com/en/artists/cucchi.html> (дата звернення: 05.02.2025).
6. Szczegóła Sara. Malarstwo Nowych Dzikich. *arttrakt*. URL: <https://arttrakt.pl/malarstwo-nowych-dzikich/> Дата публікації: 19.05.2024 (дата звернення: 05.02.2025).
7. Stanisławski K. Nowa ekspresja. 20 lat. *Format. Pismo artystyczne*. 2009. № 56. S. 7–9.
8. Кароль Войтила. Народження. Історія Йоана Павла II : [виставка] / текст Барбари Стефанської ; Центр Думок Йоана Павла II. *Google Arts & Culture*. URL: <https://artsandculture.google.com/story/VQUBToaicSVbKg?hl=uk> (дата звернення: 05.02.2025).
9. Zbigniew Dowgiałło – malarstwo. URL: <https://www.zbigdowgiallo.com.pl/> (дата звернення: 01.02.2025).
10. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.
11. Історія мистецтва – український павільйон на Венеційській бієнале. URL: <https://yak.koshachek.com/articles/istorija-mistectva-ukrainskij-paviljon-na.html> (дата звернення: 03.02.2025).
12. Трегуб Микола. *UU Apxiv*. URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/mikola-tregub> (дата звернення: 03.02.2025).
13. Баклицький Вудон. *Apxiv*. URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/baklic-kij-vudon> (дата звернення: 03.02.2025).

14. Мисюга Б. Олег Мінко і його знаки. *Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/84642> Дата публікації: 15.11.2018 (дата звернення: 28.01.2025).

15. Завалій І. Феномен майстра: Володимир Лобода : [уринок із альбому]. *ArtHuss*. URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/fenomen-maystra-volodymyr-loboda> (дата звернення: 07.03.2025).

References

1. Kaczyński, T. (2024, Liutyi 16). Krzysztof Stanisławski: Jestem zakochany w CSW. To najlepsza placówka w Polsce [Krzysztof Stanisławski: i am in love with the CCA. It's the best facility in Poland]. *Oto Torun.pl*. Retrieved from: <https://ototorun.pl/artykul/krzysztof-stanislawski-n1528303> [in Polish].

2. Lipsky, A. (2009). Karnawał bez końca czyli o kłopotach z wolnością [Carnival without end or the trouble with freedom]. *Format. Pismo artystyczne*, 56, 4–6 [in Polish].

3. Przybysz, P.J. (2021). Stefan Morawski and Grzegorz Sztabinski: several comments on the background of Neo-avant-garde art. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 23, 59–74 [in Polish].

4. Boiarov A. (2021, Veresen 16). Andrii Boiarov: Tse ne rizni kultury, tse vse i ye nasha kultura [Andriy Boyarov: These are not different cultures, this is all our culture] [Interview] / Interviewer Kateryna Yakovlenko. *Interviu z Ukrainy*. Retrieved from: <https://rozmova.wordpress.com/2021/09/26/andriy-boyarov/> [in Ukrainian].

5. Enzo Cucchi (n.d.). *Galleria Mazzoli*. <https://www.galleriamazzoli.com/en/artists/cucchi.html> [in Italian].

6. Szczegół, S. (2024, Traven 19). Malarstwo Nowych Dzikich [Painting of the New Wild]. *arttrakt*. Retrieved from: <https://arttrakt.pl/malarstwo-nowych-dzikich/> [in Polish].

7. Stanisławski, K. (2009). Nowa ekspresja. 20 lat [New Expression. 20 years]. *Format. Pismo artystyczne*, 56, 7–9 [in Polish].

8. Karol Voityla. *Narodzhennia*. Istoriiya Yoana Pavla II [Birth. The story of John Paul II]. [Vystavka]. (n.d.). Tsentr Dumok Yoana Pavla II, Polshcha. Google Arts & Culture. Retrieved from: <https://artsandculture.google.com/story/VQUBToaicSVbKg?hl=uk> [in Ukrainian].

9. Zbigniew Dowgiałło – malarstwo (n.d.). [Zbigniew Dowgiallo-painting]. Retrieved from: <https://www.zbigdowgiallo.com.pl/> [in Polish].

10. Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi* [Monohrafiia] [A century of nonconformism in Ukrainian Visual Art]. Phoenix [in Ukrainian].

11. Istoriiya mystetstva – ukrainskyi pavilion na Venetsiiskii bienale [Art History – Ukrainian Pavilion at the Venice Biennale]. (n.d.). Retrieved from: <https://yak.koshachek.com/articles/istoriya-mistectva-ukrainskij-paviljon-na.html> [in Ukrainian].

12. Trehub Mykola [Tregub Mykola]. (n.d.). *UU Apxi8*. Retrieved from: <https://archive-uu.com/ua/profiles/mikola-trehub> [in Ukrainian].

13. Baklytskyi Vudon [Baklitsky Woodon]. (n.d.). *UU Apxi8*. Retrieved from: <https://archive-uu.com/ua/profiles/baklic-kij-vudon> [in Ukrainian].

14. Mysiuh, B. (2018, Lystopad 15). *Oleh Minko ta yoho znaky* [Oleg Minko and his signs]. *Zbruc*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/84642> [in Ukrainian].

15. Zavalii, I. (n.d.). *Fenomen maistra: Volodymyr Loboda* [The phenomenon of the master: Volodymyr Loboda] [Uryvok iz albomu]. *ArtHuss*. Retrieved from: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/fenomen-maystra-volodymyr-loboda> [in Ukrainian].

Подано до редакції 28.02.2025