



№ 36 (2024) С. 172–179
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 75.03(477.411) «199»
ORCID ID: 0000-0002-3229-9153
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-18>

Ірина Солярська-Комарчук
кандидатка філософських наук, доцентка,
доцентка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
irasolarsky@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМ: ВИТОКИ НАПРЯМКУ ТА СПІВВІДНОШЕННЯ ІЗ ТРАНСАВАНГАРДОМ

Анотація. Українське «неофіційне мистецтво», котре постало у тяжкій атмосфері радянського тоталітаризму, потребує ретельного вивчення. **Метою** даного дослідження є вивчення витоків «українського неоекспресіонізму» як невіддільної складової світового трансавангарду, представлення його саме під такою назвою в ролі самобутнього варіанта поряд з іншими національними версіями нової експресії та констатування онтологічної відмінності від відомого в мистецтві явища «український трансавангард». Для досягнення мети дослідження використовувалися такі **специфічні методи**: метод логічного аналізу дав змогу простежити і констатувати, що термін «трансавангард» є означенням італійської версії неоекспресіонізму, котрий завдяки А. Оліві, був поширений на всю мистецьку течію. Також було встановлено, що прийоми експресіонізму (використання кольору, деформація об'єкта і простору, маніпулювання фігуративом, використання неспецифічних технологій зображення) були широко вживані у мистецтві другої половини ХХ ст., що відображено у таких художніх явищах як «абстрактний експресіонізм», «інформель», «неоекспресіонізм». Завдяки історико-культурному методу було визначено, що «експресіонізм» — одна із трьох провідних течій (разом з кубізмом та футуризмом) в європейському мистецтві 1920-х — 1930-х рр., але найбільшу прихильність він здобув в мистецьких колах Німеччини, країнах Скандинавії, Польщі та інших східноєвропейських країнах. Також було розглянуто генезу експресіонізму на ґрунті польської традиції, котра мала потужний вплив на українське модерністичне мистецтво. Завдяки індуктивному методу встановлено, що традиції експресіонізму були збережені українськими мистцями та передані наступним поколінням в умовах панування радянського тоталітаризму. Завдяки методу критико-порівняльного аналізу було встановлено, що поняття «український трансавангард» запровадили російські мистецтвознавці щодо творів української творчої молоді, котрі представляли «нову хвилю», але жодним чином не торкається феномену українського неоекспресіонізму. **Результати.** Отже, результатом дослідження стали такі твердження: у сферу знань з теорії та історії мистецтва доцільно ввести поняття «український неоекспресіонізм», котре позначає явище, сформоване в межах «неофіційного мистецтва», генетично пов'язане з модерністичними художніми традиціями першої половини ХХ ст., зокрема експресіонізмом. Фактичним підтвердженням цього процесу є спадкоємність досягнень діячів об'єднань «арте» (1929–1935) та АНУМ (1931–1939) художниками мистецької групи «Шлях» (1989–1992). Треба розрізняти явища український неоекспресіонізм, реалізований в умовах забороненого мистецтва завдяки вітчизняному модерністичному досвіду, та «український трансавангард», що постав під впливом російської мистецтвознавчої думки й авторитету апологета світового трансавангарду А. Оліві, орієнтуючись на зарубіжні комерціалізовані зразки цього художнього напрямку. **Висновки.** Український неоекспресіонізм потребує ретельного вивчення, адже виник та формувався в умовах ідеологічних утисків, через що не вивчався фахівцями, а роботи мистців здебільшого перебувають у зарубіжних колекціонерів. Крім того, українська нова експресія має регіональні особливості. Дослідження онтологічної відмінності явищ «український неоекспресіонізм» та «український трансавангард» планується здійснити у найближчий час.

Ключові слова: експресіонізм, абстрактний експресіонізм, інформель, деформація, фігуратив, національне мистецтво.

UKRAINIAN NEOEXPRESSIONISM: THE ORIGINS OF THE MOVEMENT
AND ITS RELATIONSHIP WITH THE TRANSAVANTGARDE

Iryna Soliarska-Komarchuk

PhD in Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Art Theory and History
National Academy of Fine Arts and Architecture
iryna.soliarska@naoma.edu.ua

Abstract. The Ukrainian "Non-official Art" that emerged in the harsh atmosphere of Soviet totalitarianism requires careful study. The purpose of this study is to explore the origins of «Ukrainian neoexpressionism» as an integral part of the world transavantgarde, to present it under this name as an original variant alongside other national versions of the new expression, and to establish its ontological difference from the well-known phenomenon of the «Ukrainian Transavantgarde». **Specific methods** were used to achieve the aim of the study: the method of logical analysis allowed us to trace and state that the term «transavantgarde» is a definition of the Italian version of neo-expressionism, which, thanks to A. B. Oliva, was extended to the entire artistic movement. It has also been established that the techniques of expressionism (the use of color, deformation of the object and space, manipulation of the figure, the use of non-specific image technologies) were widely used in the art of the second half of the twentieth century, which is reflected in such artistic phenomena as "Abstract Expressionism", "Informel", and "Neoexpressionism". Using the historical and cultural method, it was determined that "Expressionism" was one of the three leading movements (along with cubism and futurism) in European art of the 1920s and 1930s, but it was most popular in artistic circles in Germany, Scandinavia, Poland, and other Eastern European countries. The genesis of expressionism in the Polish tradition, which had a powerful influence on Ukrainian modernist art, was also considered. Using the inductive method, it was found that the traditions of expressionism were preserved by Ukrainian artists and passed on to the next generations under the rule of Soviet totalitarianism. Using the method of critical and comparative analysis, it was found that the concept of "Ukrainian Transavantgarde" was introduced by Russian art historians to the works of Ukrainian creative youth who represented the "new wave", but in no way touches the phenomenon of Ukrainian neoexpressionism. **Results.** Thus, the study resulted in the following statements: it is advisable to introduce the concept of "Ukrainian Neoexpressionism" into the lore, which denotes a phenomenon formed within the framework of forbidden art, genetically related to the modernist artistic traditions of the first half of the twentieth century, in particular expressionism. The actual confirmation of this process is the continuity of the achievements of the members of the "artes" (1929–1935) and ANUM (1931–1939) associations by the artists of the "Way" art group (1989–1992). A distinction should be made between the phenomena of Ukrainian neoexpressionism, realized in the conditions of forbidden art thanks to the national modernist experience, and the "Ukrainian Transavantgarde", which emerged under the influence of Russian art criticism and the authority of the apologist of the world transavantgarde A. B. Olivi, focusing on foreign commercialized examples of this artistic movement. **Conclusions.** Ukrainian neoexpressionism requires careful study, as it emerged and was formed under conditions of ideological oppression, which is why it was not studied by specialists, and the artists' works are mostly in the possession of foreign collectors. In addition, the Ukrainian new expression has regional peculiarities. A study of the ontological difference between the phenomena of «Ukrainian neoexpressionism» and «Ukrainian transavantgarde» is planned for the near future.

Key words: expressionism, abstract expressionism, informel, deformation, figuration, national art.

Постановка проблеми. Явище неоекспресіонізму, котре постало в межах забороненого українського мистецтва, належить до категорії не просто «білих плям», але «чорних дір», що ускладнює наукову реабілітацію втраченого [1, с. 60]. Така непроста ситуація ускладнена ще й тим, на думку українсько-естонського художника А. Боярова, що авангард і модернізм в українському знавстві не пережиті і не адаптовані, не імплементовані у дійсність і мислення про неї [2]. Розглядаючи мистецький феномен неоекспресіонізму, ми неодмінно пов'язуємо його із трансавангардом. Та варто пильніше придивитися до цих споріднених явищ. Нова експресія була одним

з відгалужень світового трансавангарду, що домінував у мистецтві, особливо в живописі, у 1980-х роках. Однак підкреслимо, що термін «трансавангардизм» походить з Італії (італ. la transavanguardia), де окрім цього поняття для означення італійської версії неоекспресіонізму вживається і «Arte cifra». Італійський критик та історик сучасного мистецтва Акілле Боніто Оліва (італ. Achille Bonito Oliva), описуючи явища у мистецтві (переважно живописі), що спостерігаються з кінця 1970-х років ХХ ст., майже одночасно в кількох країнах (Італія – la transavanguardia або Arte cifra, Франція – Nouveaux fauves або La Figuration libre, США – New Wave, Скандинавія,

Німеччина – Neue Wilde, Польща – New Expression), запропонував «трансавангард» як узагальнююче поняття. Прем'єра терміна *la transavanguardia* відбулася 1979 року на сторінках журналу «Flash Art», в якому А. Оліва опублікував есе «Італійський трансавангард» (1979). Роком пізніше вийшла перша книга про італійський трансавангард «Італійський трансавангард *La Transavanguardia Italiana*» («The Italian Trans-avantgarde *La Transavanguardia Italiana*», 1980), а також у 1982 році монографія про світовий трансавангард «Міжнародний трансавангард» («International Trans-avantgarde»). Італійський знавець мистецтва закріпив таким чином за собою авторство у виявленні та дослідженні неоекспресіонізму, течії, що домінувала одночасно в різних мистецьких традиціях наприкінці 70-х – 80-х років ХХ століття. Ця течія повноцінно проявилась у повоєнний період у тих країнах, котрі мали значні досягнення в авангарді та модернізмі. Офіційно термін «трансавангардизм» вперше з'явився на виставці «Aperto'80» на Венеційській бієнале і означає буквально «за межами авангарду». Вказана виставка представила італійських трансавангардистів (С. Чіа, Ф. Клементе, Е. Куккі, Н. де Марія, М. Паладіно) на міжнародному рівні та *започаткувала комерційний успіх* неоекспресіоністичного живопису та його популярності як провідної течії. У 1982 році роботи С. Чіа, Е. Куккі та Н. Лонгобарді були включені до виставки «Італійське мистецтво зараз: Американська перспектива» в Музеї Соломона Гугенхайма у Нью-Йорку. Для історичної справедливості необхідно вказати, що безпосереднє авторство терміна «*transavanguardia*» належить художникові Енцо Куккі (італ. Enzo Cucchi), але саме завдяки А. Оліві ним означено цілий рух в історії образотворчого мистецтва ХХ століття. Запущене до мистецтвознавчого обігу в 1980-х роках поняття «трансавангард» досить швидко збагатилося новими сенсами і набуло розширеного тлумачення, стало, зокрема, синонімом до «постмодернізму». Отже, «трансавангардія» – це італійська версія неоекспресіонізму.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Під час дослідження використано роздуми українсько-єстонського художника, перекладача, куратора А. Боярова (2021). Завдяки його перекладу у 2020 році, важливу інформацію про діяльність львівського мистецького об'єднання «artес», було почерпнуто з книжки Пйотра Лукашевича (Piotr Łukaszewicz).

Змістовна інформація про мистецьке життя на західноукраїнських землях до 1939 р. та після приєднання до радянської України була отримана завдяки працям О. Ріпко (1995), І. Гах (2016) та Б. Мисюги (2020). Важливою концептуальною роботою, що висвітлює феномен українського нонконформізму, є монографія відомої мистецтвознавиці Л. Смирної (2017). Використано низку ґрунтовних досліджень польських науковців, де можна простежити етапи розвитку світового та польського експресіонізму, неоекспресіонізму та трансавангарду: М. Карвачевської (2016), П. Лукашевича та Є. Маліновського (1981). У розумінні трансавангарду важливою стала стаття теоретика цього явища А. Оліви (2012).

Мета статті полягає у науковому обґрунтуванні українського неоекспресіонізму як окремого феномену, що був частиною «неофіційного мистецтва», та розвивався синхронно з іншими національними версіями цієї течії у 1970-х – 1980-х роках, що пізніше були об'єднані А. Олівою поняттям «світовий трансавангард», тому наявне у вітчизняному мистецтвознавстві явище «український трансавангард» має іншу онтологічну природу.

Виклад основного матеріалу. Зазвичай мистецтвознавча світова спільнота дотримується міркування, що трансавангард став відповіддю на вибух концептуального мистецтва, яке знайшло багато засобів вираження, відродивши живопис і повернувши емоції – особливо радість – до малюнка, живопису і скульптури. Мистецький рух ознаменував повернення до фігуративного мистецтва, а також до міфічних образів, які були заново відкриті під час його розквіту. Художники відродили фігуративне мистецтво і символізм, які рідше використовувалися в рухах після Другої світової війни, таких як мінімалізм. Однак, з'ясовуючи глибинні причини виникнення трансавангарду як італійської версії неоекспресіонізму А. Оліва пояснює, що, визначаючи це явище, він спирався на *експресіонізм*, який не існував у чистому вигляді в Італії. Він є італійським варіантом експресіоністичних тенденцій у мистецтві (неоекспресіонізм), що виростає з опозиції до модернізму, формалізму, новаторства, оригінальності, стилістичної цілісності та опори на традицію в новій іпостасі, і водночас посилаючись на маньєризм шістнадцятого сторіччя, недомовленість, стилістичний плюралізм і полісемію. Трансавангард, на думку А. Оліви, спирається на роботи, що існували до нього, у вигляді цитати, поданої

в експресіоністичному стилі. Генезис явища критик вбачає у діяльності групи італійських художників, що діяла під назвою «Arte cifra», до якої входили Е. Куккі, С. Чіа, Ф. Клементе, М. Паладіно та Ф. де Марія, які у 1970-х роках поєднували у своїх експресіоністичних роботах фігуративність з абстракцією. Він не розглядає цю тенденцію як антиавангардну, але як прогрес і зміну у часі в лінійному порядку історії мистецтва. Трансавангардист — це художник, який, з одного боку, повністю усвідомлює кризу авангарду і пов'язаного з нею прогресу та експериментів, а з іншого — орієнтований на свободу творити «суттєві речі», насичені рисами глибокої експресії та романтизмом. Трансавангард вважається попередньою фазою постмодернізму, і навіть ці явища часто ототожнюють [3].

Методи *експресіонізму* у повоєнний період використовували і митці-абстракціоністи, творці абстрактного експресіонізму. «Художники, пов'язані з цим рухом, прагнули передати емоції, ідеї та переживання через мову абстрактних форм, кольорів і жестикуляції, а не через впізнавані образи» [4]. Виникнення абстрактного експресіонізму як окремої течії середини ХХ ст. пов'язане з мистецтвом США. Розквіт течії припав на 1950–1960 роки. Для передачі емоцій та ідей митці використовують нерепрезентативні засоби (абстрактні форми, кольори), маючи на меті висловити підсвідоме, духовне та екзистенціальне. Серед американських представників абстрактного мистецтва особливе місце належить митцю Марку Ротко (англ. Mark Rothko) (1903–1970), якого вважають творцем живопису кольорового поля. М. Ротко був тісно пов'язаний з нью-йоркською школою, колом художників, що виникло в 1940-х роках як новий колективний голос в американському мистецтві. На відміну від своїх колег, котрі полюбили спонтанні мистецькі дії, він приділяв значну увагу формальним елементам — кольору, формі, балансу, глибині, композиції, масштабу, але в його роботах вони були засобом передачі глибинного змісту. Автор вважав, що не буває гарного живопису ні про що, хоча загалом унікав пояснення змісту своїх робіт, вважаючи, що абстрактне зображення може безпосередньо представляти фундаментальну природу «людської драми».

Ще однією версією абстрактного експресіонізму, тільки вже у понівеченій війною Європі, став «інформель», котрий виник

у Німеччині. Відомий і чеський варіант «інформелю», представлений зокрема творчістю М. Медека (чеськ. Mikulbь Medek) (1926–1974), що був борцем з диктатурою комуністичної партії. Особливістю німецького абстрактного експресіонізму стала зосередженість на дослідженні тем екзистенційного подразнення, внутрішнього сум'яття та стану людини. Представники німецького руху, такі як Еміль Шумахер (нім. Emil Schumacher), Герхард Ріхтер (нім. Gerhard Richter) та Ганс Гартунг (нім. Hans Hartung), «використовували різноманітні техніки, щоб передати емоції та викликати самоаналіз, часто за допомогою сміливих кольорів, виразних мазків та нерепрезентативних форм» [4]. Отже, для німецьких художників абстрактний експресіонізм відіграв важливу роль у повоєнному культурному ландшафті, завдяки йому долались складнощі людського досвіду після війни та руйнувань. Вважається, що німецький неоекспресіонізм (кінець 1970-х — 1980-ті рр.), виражений терміном Neue Wilde («нові дикі»), став відродженням експресивного живопису наприкінці 1970-х і 1980-х років.

Отже, можемо стверджувати, що експресіонізм став онтологічною ознакою мистецтва ХХ ст., від початку свого виникнення як «експресіонізм» у контексті авангарду початку ХХ ст. до неоекспресіонізму, пік розвитку якого припав на середину 1980-х років. Нагадаємо, що сам термін «експресіонізм» (від франц. Expression — вираження, виразність), вперше вжитий у 1901 році в Парижі художником Ж. Ерве (J. Hervé). Німецька художня критика невдовзі ввела у вжиток цей термін, вбачаючи в ньому можливість прив'язки до національної мистецької традиції. До Першої світової війни «німецький» експресіонізм протиставлявся «французькому» кубізму та «італійському» футуризму, створюючи тричленну систему європейського авангарду. На той час термін «експресіонізм», який як похідний від однієї з базових естетичних категорій зберігав певну гнучкість (чим відрізнявся від більш чітко часово і формально визначених кубізму чи футуризму), був визнаний у Німеччині та Польщі вищим за тенденції «нового мистецтва». До цього треба додати, що кубістична геометризація і футуристичний динамізм вважалися одними з головних формальних засобів, якими користувався художник-експресіоніст. З цієї точки зору український «кубофутуризм», задекларований у творчості О. Богомазова та О. Екстер, можна вважати теж своєрідним варіантом експресіонізму.

Польський мистецький осередок був одним із шляхів проникнення експресіонізму у творчість українських митців на початку ХХ ст., особливо у західних регіонах. Талановита українська молодь змушена була навчатись або у Петербурзі, де панувала цензура щодо новітніх напрямів, або за кордоном – у Польщі, Чехії, Німеччині, Франції. Як зазначають польські дослідники П. Лукашевич та Є. Маліновський, термін «експресіонізм» з'явився в Польщі у червні 1911 року в рецензії познанського видання «Погляд великопольський» (на той час Польща була ще розділеною між двома імперіями) на виставку картин французьких фовістів у межах ХХІІ виставки Берлінської сецесії. За каталогом виставки вони були названі «експресіоністами» [5]. В 1913 р. у Львові відбулась «Виставка футуристів, кубістів та експресіоністів», на яку кубісти і футуристи не з'явилися, але це стало нагодою для німецьких, чеських і російських експресіоністів (А. Явленський, В. Кандинський, О. Кокошка, Б. Кубішта, Л. Мейднер, Д. Сегал та інші) представити свої роботи. Таким чином, експресіонізм у контексті польської мистецької традиції набув значного розвитку і постав як окремий феномен, етапи розвитку якого тривали до 1937 року. Це пов'язане з тим, що імпульси, які надходили із Західної Європи, накладалися на місцеву мистецьку традицію, яку зараз польські дослідники називають «раннім експресіонізмом», що бере свій початок у *символізмі*. Поряд із драматичними настроями, динамічними формами, бурхливими жестами та кольоровими дисонансами в їхніх роботах з'являється *деформація простору* [5]. Згодом були створені ідейно-художні обґрунтування цього напрямку. Зокрема, потужний вплив на митців Кракова, Львова мала теорія «голої душі» С. Пшибишевського (Stanisław Feliks Przybyszewski, маніфест «Confiteor», 1899), в якій, наголошуючи на метафоричній природі мистецтва, автор обстоював його автономію, антиестетизм та антиінтелектуалізм, надаючи вирішального значення інтуїції митця. Принагідно вказати, що у 1899 році виходить твір українського поета, письменника, мислителя І. Франка «Із секретів поетичної творчості», де він детально аналізує останні дослідження з галузі психології, намагаючись дослідити такі явища, як «несвідоме», поетична фантазія, сонна фантазія, сугестія. І. Франко стверджує, що поетична і сонна фантазії не люблять абстрактів і загальників та залюбки транспонують їх на мову конкретних

образів. Отже, використовується здатність до символізування. Письменник також зазначає, що в результаті появи психології, естетика (грц. αἶσθησις – чуте) як наука про «чуте в найширшій значенні сего слова» зазнала змін – «для естетики лишилася тільки та спеціальна частина, що відносить ся до краси чи то в природі, чи то в штуці» [6, с. 43]. Ідеалістично-догматична естетика не змогла дати відповіді на питання – що і чому подобається, тому актуальною є, на думку І. Франка, нова *індуктивна естетика*. «Вона не ловить невловимого решетом силогізмів, не має претензії на те, щоб з висоти абстракційного поняття красоти диктувати закони артистичному розвоєві людськості, але стає на становищі далеко нижчим, та певнішим: поперед усього *зрозуміти*, а не судити і не приписувати законів» [6, с. 44].

На краківське середовище прихильників експресіонізму великий вплив мала творчість Ван Гога. Зокрема, у роботах Ф. Пауча (пол. Fryderyk Pautsch) брутальні деформації, нав'язливі жести, мімічні гримаси, решітчасті кольорові контрасти і світлотіні, поспішні фактури, нагромадження планів спочатку поєднувалися з мізабілістськими темами гострої соціальної критики, пізніше трансформуються в діонісійський, екстатичний популізм гуцульських сцен. Львівські художники, які здобули освіту у Кракові – О. Новаківський (в майбутньому головний наставник художньої школи для української творчої молоді у Львові), К. Сіхульський та інші, працювали над подібними творами. Вже на цих перших етапах розвитку експресіонізму, методи вираження якого мали на меті представити внутрішні переживання автора, їхнє емоційне забарвлення, *деформація об'єкта* є провідним засобом. «Різниця між раннім експресіонізмом і тими його різновидами, що сформувалися під час Першої світової війни, полягає насамперед у різному типі деформації: перший можна назвати «біологічним» (натуралістичного походження), тоді як другий ґрунтується на кубістичній геометризації» [5]. Для польських митців, як і для чеських та німецьких, кубізм не був засобом раціонального усвідомлення об'єкта живопису. Аналіз об'єкта і логічна побудова картини не були їхньою метою на той час. Щодо об'єкта, який був для художника приводом для емоційного, індивідуалістичного переживання, відбувалася матеріалізація бачення. Кубічні форми, спрощення контуру до прямих і тупих ліній, розірваність простору, антиестетизм, що трактувався як засіб самовираження,

служували для екстерналізації станів підсвідомості, короткочасність яких можна було зафіксувати лише через деформацію. Окрім того, на східноєвропейських теренах, під впливом В. Кандинського, експресіоністи визнали, що форма є вираженням внутрішнього змісту. Експресіонізм був задуманий як мистецька духовна революція, результатом якої стане *повернення до архетипів*, що визначають людське буття й означають моральне відродження людства, понівеченого війною і капіталізмом. Польські дослідники пов'язують відкриття першої виставки польських експресіоністів у Кракові в листопаді 1917 року з їхнім офіційним формуванням. Група активно збільшується, до неї залучаються як мистецькі кола з Варшави, так і зі Львова (Л. Должицький, Л. Лілль, С. Матусяк та інші). У міжвоєнний період Велика світова криза, загостривши соціальні питання, призвела до своєрідного ренесансу експресіонізму в 1930-х роках, що відобразилось в західноєвропейському, східноєвропейському (Польща, Чехія) та американському мистецтві. Радикалізація означала, що художники були тісно пов'язані з лівим політичним рухом. Так було в угрупованнях «другого авангарду»: львівському об'єднанні «artes» (1929–1935). Для того, щоб надати змістові особливого впливу, художники охоче використовували експресіоністичні засоби вираження. Неореалістичний період «artes» представлений картинами, які посилюють агітаційне послання сюжету за допомогою деформацій перспективи та світлотіні і бруталізації малюнка (Т. Войцеховський, М. Влодарський). Художники створюють нові рішення, що передують мистецьким явищам наступних років як у польському, так і в українському мистецтвах, зокрема це стосується нового типу *фігурації*. Вироблені в межах одного осередку польського експресіонізму, такі методи як деформація, особлива іконографія та метафізика як виразники нових філософських та соціальних поглядів, проклали шлях для подальших трансформацій абстрактного живопису та конструктивізму, колоризму, нової реальності чи метафізичного живопису, однак вже у межах окремого львівського мистецького осередку, котрий постав після чергового переділу Польщі у 1939 році як частина вже власне українського художнього простору. Після політичної реорганізації західноукраїнських земель діяли мистці, котрі продовжували традиції модернізму, але не пов'язували себе з власне українським мистецтвом. «Про цю

поставстрійську та польську ситуацію Львова треба завжди пам'ятати. Орієнтиром колись був Відень, пізніше Берлін і Париж, найближча академія була у Кракові. До нього, як і до Варшави, і дотепер відстань ближча, ніж до Києва» [2]. Натомість, такі мистці як І. Труш, О. Новаківський, О. Кульчицька, Я. Музика, П. Ковжун, Р. та М. Сельські, художники-закарпатці А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Е. Кондратович «...розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва, враховуючи європейські стильові художні напрями – ар-деко, постімпресіонізм, експресіонізм» [7, с. 209]. У процесі становлення власне української мистецької школи важливе значення мали приватні школи-студії. З ініціативи митрополита А. Шептицького у Львові упродовж 1923–1935 рр. працювала школа-студія О. Новаківського. Його учні, С. Гординський та Р. Сельський, стали важливими наставниками у майбутньому формуванні кола представників забороненого українського мистецтва. Особлива роль належить Р. Сельському (учень К. Сіхульського та О. Новаківського) та його дружині Маргіт, котрі заснували в радянському Львові таємну школу, де розповідали про прийоми і засади модерністичного мистецтва. Треба нагадати, що Р. та М. Сельські були активними учасниками вже згаданої мистецької групи «artes», котра діяла у Львові в 1929–1935 роках. До групи входили Є. Яніш, М. Висоцький, А. Кшивоблоцький, О. Ган, Л. Лілле, А. Рімер, М. Райх-Сельська, Р. Сельський, Л. Тирович, Г. Стрент (пізніше М. Влодарський) і Т. Войцеховський. Згодом приєдналися П. Ковжун і С. Войцеховський. З групою також були пов'язані А. Пронашко та С. Тейсейр. Виставки «artes» відбувалися у Львові (1930, 1931), Варшаві (1931, 1932), Кракові (1932), Івано-Франківську (1930), Тернополі (1930) та Лодзі (1932). Учасники об'єднання «artes» прагнули творчих експериментів. До того ж в об'єднанні були «праві» (представлені М. Райх-Сельською, Р. Сельським, Л. Тировичем і С. Войцеховським) і «ліві» (О. Ган, Є. Яніш, Л. Лілль, арх. А. Кшивоблоцький, А. Рімер, Г. Стрент). «Роман Сельський сам доклав чимало зусиль, аби віднайти свій живописний метод: від імпресіонізму – через усі форми кінетичного вираження барвою – до авторської манери синтезувати абстрактну форму зі стилізованим образом натури» [7, с. 11]. Такий потужний досвід та вільна система мислення збирала навколо подружжя Сельських

у радянський період молодь, котра не сприймала соцреалізму і прагнула не просто свободи у засвоєнні надбань модерністичного мистецтва, але ставила наперед уміння якомога виразніше представити власний внутрішній світ, спонукаючи глядача до співпереживання образу. Серед видатних учнів Сельських слід вказати: К. Звіринського, Д. Довбушинського, М. Андрущенко, Б. Сороку, В. Патику, А. Бокотей та інших. Своєю чергою потужний мистець К. Звіринський також створив приватну таємну академію (1959–1966), учнями якої стали – З. Флінта, О. Цегельська, О. Мінько, А. Бокотей, Р. Петрук, Б. Сойка, С. Шабатура, П. Маркович, І. Марчук, П. Грицик та інші.

Велике значення для розвитку модерністичних напрямків, зокрема й експресіонізму, на західноукраїнських теренах мала діяльність Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ, 1931–1939), найпотужніше об'єднання молодих українських художників ХХ століття. Їхні досягнення збагатили як національну, так і світову культуру. Молоді мистці АНУМівці прагнули прогресивних змін у *національному мистецтві*. Власне національне спрямування і вирізняє це мистецьке об'єднання від групи «artес». Окрім мистців, велике сприяння в організації та діяльності такого мистецького об'єднання, належало греко-католицькому духовництву – митрополиту Андрею Шептицькому та ректорові Богословської Академії у Львові Йосипу Сліпому. До виставкової роботи групи залучались українські мистці (С. Гординський, П. Ковжун, М. Осінчук, Я. Музика, С. Борачок, Л. Гец, М. Дольницька, О. Кульчицька, В. Ласовський, Л. Левицький, М. Левицький, О. Лятуринська, В. Січинський, Р. Сельський, А. Яблонський та інші), українці-парижани (М. Андрієнко, М. Глущенко, О. Грищенко, В. Хмелюк та інші), а також митці, запрошені з Європи (П. Пікассо, А. Дерен, М. Шагал, А. Модільяні та інші). Серед представників об'єднання слід виділити творчість В. Ласовського, персональна виставка якого відбулася у травні 1939 року. В. Ласовський «...удосконаленням власної творчості вирішував питання сюжетності, колірної та формотворчого завершення» [8]. Сучасники називали його типовим експресіоністом із містичним забарвленням. Згадана персональна виставка була присвячена пам'яті близького друга художника – Б.-І. Антонича.

Зауважимо, що львівський мистецький осередок був тісно пов'язаний з іншими українськими регіонами та містами. Дослідниця

О. Смирна зазначає, що «...центральна Україна у 1930–1940-ті вирізнялася особливою традицією, що зберегла мистецькі цінності 1920-х років. Йшлося про послідовників монументальної школи Бойчука, котрі в 1960-ті викликали особливий інтерес у колах художньої інтелігенції» [7, с. 213]. Важливо наголосити, що М. Бойчук, як і В. Сосенко, належить до найяскравіших вихованців А. Шептицького, котрий то висилав їх за кордон для поглиблення мистецької освіти, то підтримував у важкі часи безробіття, чи важкі життєві хвилини. Отже, потужний західноукраїнський осередок модерністичного мистецтва впливав на формування національної художньої традиції і в інших регіонах України.

«Неофіційне мистецтво» Львова, котре формується в радянський період у 1960-х – 1980-х рр., фактично продовжує ті модерністичні тенденції, які були запроваджені та розвинуті діячами творчих об'єднань «artес» та АНУМ. Таким чином, випрацювані методи експресіонізму у роботах вітчизняних художників забороненого мистецтва у 1970-х – 1980-х роках набувають подальшого розвитку, завдяки чому був витворений український варіант неоекспресіонізму. Стилістичні риси цього напрямку останньої третини ХХ ст. можна простежити у творах багатьох учнів Р. та М. Сельських, К. Звіринського (Д. Довбушинського, О. Мінька, С. Шабатури та інших), а особливо у представників мистецького об'єднання «Шлях» (М. Андрущук, А. Гелитович, А. та П. Гуменюки, Г. Друль, В. Кауфман, Ю. Кох, М. Красник, М. Крицький, Г. Новоженець, Б. Турецький, С. і Н. Шиміни, В. Костирко), офіційно зареєстрованого у 1989 році та учасники якого проголосили себе продовжувачами справи своїх колег із АНУМ. Одностайними львівських заборонених мистців кінця 1970-х та 1980-х років були представники Дніпропетровщини В. та Л. Лободи, які через нестерпну ідеологічну ситуацію у своєму краї перебралися до Львова. Серед яскравих представників львівського неоекспресіонізму відзначимо постать М. Ягоди (1957–2018), котрий входить у творче життя на початку 1990-х років. Він відомий тим, що був абсолютним інтуїтивістом: споглядаючи себе з середини, він зображав відчуття на полотні.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Спираючись на вищевказану інформацію, можемо стверджувати, що думки про формування українського трансавангарду в середині 1980-х років завдяки молодим

мистцям «нової хвилі» потребують уточнення. Адже авторство поняття «український трансавангард» пов'язують з іменем російського мистецтвознавця Л. Бажанова. «Ініціатором «розкрутки» українського мистецтва «нової хвилі» стає московська арткритика, котра, як це не парадоксально, відіграла важливу ідеологічну роль у визнанні українських художників на батьківщині...» [7, с. 178]. Представники «нової хвилі», захоплюючись щойно відкритим зарубіжним досвідом італійського трансавангарду, а також іншими практиками постмодернізму, хибно вважають свою творчість першим українським досвідом щодо цієї течії, представленої зокрема в програмному творі А. Савадова та Г. Сенченка «Печаль Клеопатри»

(1987). І якщо А. Оліва зазначав про вплив маньєризму на роботи італійських мистців, то українські представники «нової хвилі» творили власний варіант трансавангарду, використовуючи традиції вітчизняного бароко. На думку автора дослідження, український неоекспресіонізм отримав розвиток разом з іншими національними версіями цього напрямку в 1970-х – 1980-х роках, завдяки потужному модерністичному досвіду. Доцільно ввести до наукового вжитку поняття «український неоекспресіонізм», котрий розвинувся у контексті «неофіційного» українського мистецтва в останній третині ХХ ст. та мав регіональні особливості, а також дослідити його самотність.

Список використаних джерел

1. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. Львів: Каменярь, 1995. 286 с.
2. Яковенко К. Андрій Бояров: Це не різні культури, це все і є наша культура. 2021. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2021/09/26/andriy-boyarov/> (дата звернення: 20.08.2024).
3. Oliva, A. B. 2012. Krytyk musi być prorokiem. *Art & Business*, 7-8, 115–118. URL: http://oswiecicka.files.wordpress.com/2013/01/07_rozmowa_oliva.pdf (дата звернення: 20.08.2024).
4. Рух абстрактного експресіонізму. 2024. URL: <https://joseartgallery.com/uk/articles/abstract-expressionism> (дата звернення: 20.08.2024).
5. Łukaszewicz P., Malinowski J. Ekspresjonizm w sztuce polskiej. *SZTUKI*. No. 1. 1981. URL: <https://czasopismoszuka.pl/ekspresjonizm-w-sztuce-polskiej/>
6. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. URL: http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko_iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti.pdf (дата звернення: 20.08.2024).
7. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія. Київ: Видавництво Фенікс, 2017. 480 с.
8. Мисюга Б. Львівське неофіційне мистецтво 1950-х – 1980-х рр. Дослідження. Київ, 2020. URL: <http://archive-uu.com/storage/files/uulviv-1.pdf> (дата звернення: 20.08.2024).

References

1. Ripko, O. (1995). *U poshukakh strachenoho mynuloho: Retrospektyva mystetskoï kultury Lvova KhKh st.* [In Search of the Executed Past: A Retrospective of Lviv's Artistic Culture in the Twentieth Century]. Kamenyar [in Ukrainian].
2. Yakovenko, K. (2021). *Andrii Boiarov: Tse ne rizni kultury, tse vse i ye nasha kultura.* [Andriy Boyarov: These are not different cultures, this is all our culture]. Retrieved from <https://rozmova.wordpress.com/2021/09/26/andriy-boyarov/> [in Ukrainian].
3. Oliva, A. B. 2012. Krytyk musi być prorokiem. [The critic must be a prophet]. *Art & Business*, 7–8, 115–118. Retrieved from http://oswiecicka.files.wordpress.com/2013/01/07_rozmowa_oliva.pdf [in Polish].
4. *Rukh abstraktnoho ekspresionizmu.* 2024. [Abstract Expressionism movement]. Retrieved from <https://joseartgallery.com/uk/articles/abstract-expressionism> [in Ukrainian].
5. Łukaszewicz, P. & Malinowski, J. (1981). Ekspresjonizm w sztuce polskiej. [Expressionism in Polish art]. *SZTUKI*, 1. Retrieved from <https://czasopismoszuka.pl/ekspresjonizm-w-sztuce-polskiej/> [in Polish].
6. Franko, I. Ya. *Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti.* [From the secrets of poetic creativity]. Retrieved from http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko_iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti.pdf [in Ukrainian].
7. Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: Monohrafiia* [A century of nonconformism in Ukrainian Visual Art]. Phoenix [in Ukrainian].
8. Mysiuha, B. (2020). *Lvivske neofitsiine mystetstvo 1950-kh – 1980-kh rr. Doslidzhennia* [Lviv Unofficial Art of the 1950s–1980s: A Study]. Retrieved from <http://archive-uu.com/storage/files/uulviv-1.pdf> [in Ukrainian].

Подано до редакції 08.08.2024