



УДК 75.046(477)

Олександра ОСАДЧА

## АВАНГАРДОВІ ІНСПІРАЦІЇ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ТЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1960-х—1980-х рр.

Висвітлюються основні аспекти функціонування релігійної тематики в українському мистецтві в умовах тоталітарної культури. Розглядається вплив художнього спадку авангарду на формування пластичної мови творів, присвячених християнським образам та сюжетам. На прикладі аналізу робіт майстрів Києва та Одеси 1960—1980-х рр. продемонстровано поширеність експресіоністичних тенденцій в мистецтві означеного періоду.

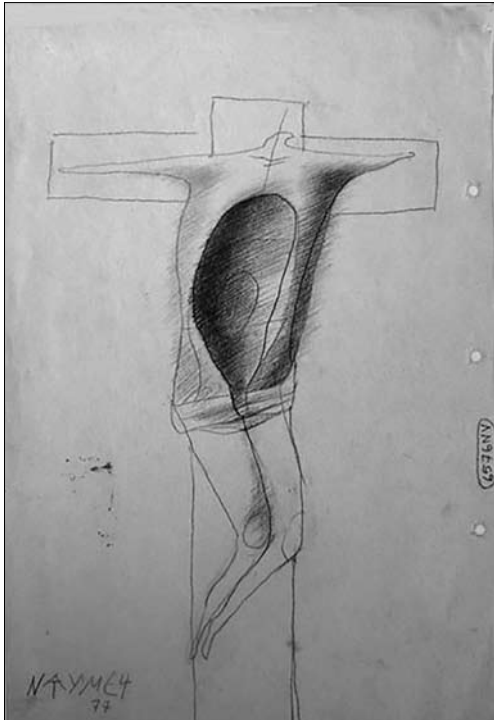
**Ключові слова:** українське мистецтво, другий авангард, нонкоформізм, християнська тематика, експресіонізм.

© О. ОСАДЧА, 2017

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 6 (138), 2017

XX століття стало свідком відродження глибинних міфологічних пластів людської підсвідомості, що стали виразником нового героя на арені історії — «людини маси» (Х. Ортега-і-Гассет). Не в останню чергу це пов'язано із численними політичними та соціальними кризами, що наповнювали цей період, адже, на думку Ернста Кассіра, «Міф сягає апогею, коли людство обличчям до обличчя стикається з неочікуваною та небезпечною ситуацією» [6, с. 581]. Одним із наслідків реміфологізації стало становлення численних тоталітарних режимів. Їх базисом були ідеології, що, завдяки високому ступеню символізації та ритуалізації, задавали нові суспільні орієнтири — «тоталітарну утопію». Тоталітаризм, прагнучи ствердити власну ієрархію цінностей, оформлюється у своєрідну квазірелігію, що вимагає від людини повної віддачі. Цілковито природно, що при цьому виникає конфлікт із попередніми культурними векторами та нормами, які значною мірою, якщо звертатись вже безпосередньо до вітчизняної історії, ґрунтувались на християнському віровченні. Церква як інституція, релігія як форма світосприйняття, сакральне мистецтво опинились під жорстким тиском з боку влади. Та, незважаючи на окреслену історичну ситуацію, релігійна тематика в художній творчості українських майстрів сьогодні переживає новий злет, що було б неможливим без збереження безперервності традиції. Відтак, необхідним стає дослідження тих умов, в яких існувала релігійна тематика в тоталітарному середовищі, та чинників, що впливали на її пластичну репрезентацію.

Необхідно зазначити, що поставлене питання розглядалось в матеріалах мистецтвознавців достатньо фрагментарно. Якщо стосунки комуністичної партії із релігійними установами достатньо детально досліджені істориками як на загальному рівні усієї країни, так і на прикладі окремих регіонів (Л. Бабенко, Ю. Вільховий, С. Петров, І. Грідіна тощо), то вплив політики тотальної «секуляризації» на культуру розглядаються вкрай рідко й переважно в контексті літературного процесу (А. Бахтаров, Е. Добренко, А. Залужна, Є. Гай). Дослідники образотворчого мистецтва ж переважно торкаються проблематики лише на рівні окремих персоналій, говорячи про присутність християнських образів та мотивів в творчості того чи іншого митця, або ж суто про мистецтво церковне (Г. Склярєнко, І. Дундяк, Д. Пшеничний). На сьогодні широка та загальна аналітика ситуації відсутня, попри наявність цілого пласту візуального матеріалу, пов'язаного із проблематикою.



Іл. 1. Наумець В. Розп'яття II, 1977, олівець, папір



Іл. 2. Наумець В. Розп'яття, 1984, змішана техніка

Тотальний контроль усіх сфер буття, характерний для радянських часів, сягнувши на певному етапі свого піку, призвів до формування у соціумі, а ще точніше, у тій його частині, що в той час означувалась як «творча інтелігенція», до опозиційних настроїв. Щоправда, інтенції останніх постійно придушувались та, як наслідок, не змогли здобути масової підтримки, в тому числі й за-

вдяки політиці влади, яка активно застосовувала критику для формування негативного образу «неугодних» у широкого читача [5]. Проте навіть в умовах такої масштабної протидії імпульс, що створила творча інтелігенція, виявився достатньо потужним, аби оформитися в мистецькій сфері у нонконформістський рух.

На історичній синусоїді цей період визначається дуже часто як «другий авангард». Дійсно, проведення паралелей з авангардом 1910—1920-х рр. та вказування на певну спадкоємність цих сторінок в українській культурі більш ніж справедливе. Ця аналогія базується, перш за все, на протестному характері обох мистецьких явищ. Для авангарду «першої хвилі» рупійною силою був протест мистецький. Так, Філіп Серс, вказуючи на антагоністичний взаємозв'язок авангарду із тоталітарними політичними режимами, говорить, що майстрів спонукали до експериментів усвідомлення «зношеності традиційних референтів мови мистецтва та прагнення його оновити» [13, с. 11]. Так само і нонконформізм став логічною реакцією на майже три десятиріччя домінування в офіційній сфері мистецтва соцреалістичного кшталту. Проте в обох випадках велику роль зіграла й соціальна складова, яка, щоправда, поставила митців початку та середини ХХ ст. по різні боки бар'єрів: месіанське бачення ролі митця, відчуття потреби радикальної зміни світу авангардистами фактично заклали передумови тих історико-культурних процесів, що швидко призвели до формування тоталітарних режимів. Нонконформізм (принаймні, його дисидентська складова), навпаки, є продуктом реакції на тоталітарну ідею підпорядкування мистецтва потребам влади, що маскувалась під гаслами «Мистецтво належить народу!».

Влучно сформулював точку дотику між авангардом та нонконформізмом Борис Гройс: «...Саме в мистецтві авангарду художня воля до оволодіння матеріалом виявила свій прямий зв'язок із волею до влади, що й стало джерелом конфлікту художника із суспільством» [4, с. 14]. Було б помилковим зупинятись лише на цих, достатньо очевидних зіставленнях, ігноруючи самотність та самодостатність нонконформізму. Орієнтуючись на Західну мистецьку сцену, майстри були вимушені досягти весь її досвід усього лише за десятиріччя. За спостереженнями Віктора Бичкова, «в нас одразу з'явилися свої нео- (кубісти, конструктивісти, абстракціоністи, експресіоністи, футуристи, кінетисти, примітивісти, сюрреалісти, дадаїсти), абстрактні експресіоністи, поп-артисти, фотореалісти,

концептуалісти та представники всіляких еклектично змішаних конфігурацій цих напрямків» [2, с. 8].

Проте необхідно усвідомлювати принципову різницю між тими умовами, в яких викристалізувалися модерністські та постмодерністські тенденції в Західній Європі та Америці, та на українських землях. В радянських реаліях митці-нонконформісти мали долати (або оминати) супротив влади, марксистсько-ленінської ідеології, існуючи виключно як маргінали. Це утворило прірву між ними та їх західними колегами, які поступово ставали мистецьким «мейнстрімом». Усі ці фактори в сукупності й вплинули на специфіку вітчизняного нонконформізму. Як зазначає Леся Смирна, «важливо лише не зводити іконографію нонконформізму до усталених штампів — авангардного руху або «другого авангарду», а говорити про глибинний апофатизм, тобто опис реальності з позиції логіки заперечення. Отже, логіка з позиції заперечення базується на підставах позиціонування, на підставах протиставлення «Я і Не-Я», «Я і Світ», «Я і Бог», «Я і тварина», «Я і Інша людина» [15, с. 262]. Подібна межовість, описана дослідницею, і стає ідеальним підґрунтям для поновлення інтересу до таких же самих межових тем, як духовність та релігія.

Розчарування в соціалістичній системі стимулювало вітчизняну інтелігенцію 1960—1980-х рр. звернутись до власних пошуків в сфері релігійного: підпільно розповсюджувалися заборонені книги, активно дискутувались та вивчались проблеми Біблії та богословської літератури. Безумовно, митці не могли залишитись осторонь від цієї проблематики й мали знайти образно-пластичну мову, яка б була релевантною метафізичному та через це надзвичайно складному для візуалізації предмету їх творчих досліджень. Реалістична манера абсолютно не відповідає поставленим творчим задачам, в той час як авангардове мистецтво наділене потенціалом для зображення тем, що дотичні до сфери трансцендентного. Михайло Епштейн у своїй статті «Мистецтво авангарду та релігійна свідомість» робить наступний висновок: «Авангард — це художнє освоєння саме тих сфер буття, які незримі, невідчутні, невимовні, але специфіка мистецтва в тому й полягає, що сама невимовність повинна бути промовлена (а не схована у темряві)» [16, с. 235].

При подібному формулюванні сутності методу авангарду, поверненню інтересу до нього та реактуалізації сакральної тематики в колах українських май-



Іл. 3. Наумець В. Спас, 1984, картон, масло



Іл. 4. Тронов Д. Образи, 1986, папір, монотипія

стрів, здавалося б, логічним було б втілення в руслі абстрактної творчості, оскільки саме вона наділена найбільшим потенціалом для візуалізації нематеріального. Але, як показав аналіз ілюстративного ряду, серед робіт на біблійну тематику означеного періоду, де чисельно переважає саме живопис (графічні та скульп-



Іл. 5. Тронов Д. Розп'яття, 1985, п/о

птурні твори дуже рідкі), майже відсутні нефігуративні твори. Почасти це пояснюється матеріалом, до якого звертаються художники (текстом Святого Письма), що сам по собі передбачає наративність, а також тим, що у вітчизняному культурному просторі релігійна традиція міцно вкорінена в іконописі.

Іконопис мав би очікувано стати найпотужнішою точкою дотику між нонконформізмом 1960—1980-х рр. та традицією вітчизняного авангарду в контексті роботи з християнською проблематикою, адже зв'язок українського та російського авангарду (які часто не відокремлювалися один від одного в дослідження) з іконописною традицією є тезою, яку висувають багато фахівців. Вони передусім вказують на такі спільні риси цих двох мистецьких феноменів, як символізм, інваріантність художнього мислення, прагнення відродити софійність мистецтва. Проте, на думку В. Бичкова, ці якості виявляють лише їх зовнішню подібність, а точніше — на спадковість [1]. При глибшому аналізі стають очевидними кардинальні відмінності між мистецькими експериментами авангарду та сутністю ікони. Перш за все, вона полягає у підході до авторства (ікона принципово анонімна, тоді як авангард висуває постать автора на перший план) та ставленні до принципу канонічності (його визначальність для іконопису та абсолютна неприйнятність для авангарду як такого, що заперечує індивідуальність).

При всьому тяжінні представників нефігуративу серед українських нонконформістів до «духовного» й безумовній присутності метафізичних мотивів в їх творчості, майже ніхто з них відкрито не декларував роботу безпосередньо з християнською традицією. Хоча й супрематизм, й абстрактний експресіонізм, попри усї вищеназвані відмінності, мали свої витоки в іконописі, джерелом творчого інструментарію у роботі із релігійною тематикою для майстрів досліджуваної епохи стали художньо-виражальні засоби іншого напрямку авангардового мистецтва — експресіонізму.

Цей факт є цікавим, оскільки, хоча експресіонізм й проявив себе у вітчизняному образотворчому мистецтві початку ХХ ст. й зумів відійти від калькування німецької версії напрямку та виробити власну модель із слов'янським світоставленням, в цілому він не став самодостатнім художнім явищем та отримав менш повне втілення у порівнянні з літературним чи театральним процесом [9, с. 11]. Відтак, цілком очікувано, що за даних умов українські живописці 1960—1980-х рр. орієнтувались здебільшого на європейські взірці експресіонізму. В творчості майстрів чітко прослідковується типовий для цього мистецького явища зворот від зовнішньої споглядальності до внутрішніх, душевних процесів.

Центральним питанням для експресіонізму є передача усїєї повноти людських почуттів. Австрійський письменник початку ХХ ст., автор «Есе про Експресіонізм», Паул Хатвані так сформулював один з головних принципів напрямку: «Художник говорить: я є свідомість, світ є моїм вираженням» [18, с. 11]. Дотримуючись подібної автороцентричності, митці пропускають усі події крізь призму особистого досвіду. Німецький письменник та поет Хельмут Хайсенбюттель у своєму есеї щодо, присвяченому німецькому експресіонізму, зазначає, що тут «трансцендентність віри в Бога замінюється самою мовою» [19, с. 42—43]. Екстраполюючи цю тезу на образотворче мистецтво, можемо сказати, що в прагненні знайти у художній мові спосіб вираження внутрішнього стану, митці доводять самі пластичні засоби до певної крайності, максимальної візуальної напруги: для їх доробку типовий кольорові контрасти (застосування відкритих фарб), підсилення контуру, заострення енергетики форм через деформацію лінії та посилення площинності зображення.

Вплив експресіонізму особливо відчутний в творчості митців Одеської школи 1960—1980-х рр., зо-

крема в полотнах на релігійну тематику живописця **Володимира Наумця**. Цей майстер — один з активних діячів одеського андеграунду 1970—1990-х рр. За словами дослідниці його творчості О. Котової, «художник усвідомлює себе частиною низки іконописців, що розробляють зі сторіччя в сторіччя канон. А тому близьке гасло художників 30-х років «Вперед до Рубльова!» [7, с. 231]. Попри складну еволюцію творчої методи, пластичного бачення, митець протягом усього життя зберігає тісний зв'язок із сюжетами християнської міфології, втілюючи їх відмінними від класичної іконографії засобами.

Тяжіння до «спірітуалізації матерії», як її охарактеризувала Ольга Савицька, можна побачити на прикладі малюнку **«Розп'яття II»** (1977 р.): графічна композиція складається із зображення розп'ятого Христа із гіперболізовано великим торсом, маленькою головою та тонкими кінцівками (Іл. 1). Таке нехтування пропорціями змінює емоційний масштаб сприйняття образу Ісуса, який максимально (на грані з абстракцією) позбавляється тілесності, набуває рис «надстворіння». Художник абстрагується від інтерпретації людських рис Христа, зображуючи його як божество. Метафізичне начало образу також підсилюється порожниною в тілі, матеріальність якій автор надає виділенням об'єму штрихуванням. Ця «рана» перетворюється на «чорну діру», що втягує у себе композиційний простір навколо. Силует фігури заданий легкою, ніби навмисно невідточеною лінією, позбавлені будь-якої конкретики та деталізації задля передачі одномиттевого сприйняття сцени на рівні підсвідомості.

Пізніший варіант **«Розп'яття»**, що був створений В. Наумцем у 1984 р. в змішаній техніці, отримав ще більш абстрактний характер (Іл. 2). Центр композиції займають намічені широкими мазками білої фарби по перлинно-сірому тлу обриси людини з розкинутими руками. Колористичне рішення роботи урізноманітнюється акцентами червоного та синього кольорів, що несуть конструктивне (задля ускладнення та водночас збереження цілісності структури твору) та символічне навантаження (червоний — як символ жертвності, крові, синій — як символ божественного, небесного). Стилістично зображення своєю умовністю, лаконічністю, що підносить його до рівня знаковості, нагадує дитячий малюнок. Цей факт цілком вписує його у контекст художніх процесів ХХ ст., для яких типовою була увага художників до дитячої твор-



Іл. 6. Баклицький В. Чорнобильська Мадонна, 1980-ті рр., п/о чості. Велике за форматом, із складною живописною поверхнею та різкими кольоровими контрастами, що надають полотну драматичного звучання, ця робота уособлює собою ідею Хаосу. Проте автор не дає відповідь — чи стоїть за ним Вищий Порядок.

Ще однією роботою одеського живописця В. Наумця середини 1980-х рр. є **«Спас»**, в якій митець звернувся до іконографії зображення Христа на троні (Іл. 3). Щоправда, одразу відзначимо, що автор не використовує однойменну іконографічну схему, створивши за допомогою композиційних засобів «натяк» на зображення, яке зчитується як приналежне до певної групи ікон (зокрема, до — «Спасу в славі»). Пластична мова твору максимально лапідрана, оперує обмеженою колористичною палітрою (світло-сірий, червоний, блакитний), виразною фактурою, об'єм якої граничить із скульптурним рельєфом, графічним характером лінії та узагальненістю антропоморфних обрисів зображення. Такий аскетизм у використанні художніх прийомів по сутності своїй цілком співвідноситься із онтологічними принципами православного іконопису [11].

Таким чином, вже на прикладі цих трьох робіт можемо виділити два різні підходи до пластичного розкриття тематики В. Наумцем: в одному випадку — це насичені символікою геометричні та лінійні форми (кінець 1970-х — початок 1980-х рр.), у іншому — поетика фактури та кольору, що характеризується концентрацією на емоціях, рефлексії (з сер. 1980-х рр.).

Виразніше прослідковуються експресіоністичні тенденції у творах іншого одеського мистця — **Дмитра Тронова**, який у 30 років прийняв священничий сан. В цілому для його творчості властиве тонке від-



Іл. 7. Баклицький В. Трійця, 1980-ті рр., п/о

чуття світу як пульсуючої матерії, що постійно трансформується, перебуває у русі. Це відобразилося і в авторському почерку, що вирізняється глибоким розумінням колористичних нюансів, які створюють відчуття напруженості та динамізму, та графічній виразності текстури. Прикладом, що ілюструє художню методику майстра, є його полотно **«Розп'яття»** (1985 р.). Фігура Христа ніби виривається із неоднорідної стихії тла, яка створена з великих кольорових плям (Іл. 4). Це додає всьому творові декоративного ефекту, щоправда не витісняючи на задній план його емоційної насиченості. Побудована на контрасті холодних та теплих відтінків, картина стає втіленням особистого чуттєвого переживання автором зображеного.

Більш абстрагованою від особистісного, але не менш інтуїтивною, є робота Д. Тронова **«Образи»**, створена в 1986 р. (Іл. 5). Для її виконання автор обрав техніку монотипії. У такий спосіб було створено повне враження «явленості» образів, що цілком співвідноситься з християнською концепцією ікони як відтворення первообразу, даного вищими силами. Відбитки трьох фарб (чорна, червона, бузкова) утворюють три обличчя, центральне з яких чітко ідентифікується як лик Христа (за довгим чорним волоссям, бородою та німбом над головою). Обабіч нього ще два портрети у профіль, які зливаються з обличчям Ісуса, «розчиняються» у тлі. Нерівномірний, грубий характер відтисків створює ефект текучості. Подібна нематеріальність форм створює ефект, ніби вони за мить мають зникнути.

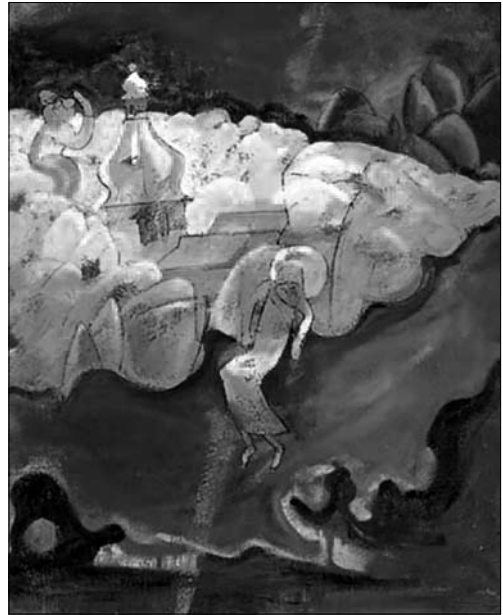
В обох проаналізованих тут творах майстра присутнє прагнення до власної інтерпретації релігійних тем, відмінної від їх канонічної презентації. Звернувшись до спадку експресіоністів, абстрактного пластичного мислення, автору вдалося, уникаючи цитування іконописних прийомів, відтворити світовідчуття, яке лежить у його основі, щоправда, підсиливши елемент переживання, співучасті глядача.

Експресіоністичні тенденції яскраво виявили себе в полотнах киянина **Вудона Баклицького**. Будучи митцем-самоучкою, він «навчався» у майстрів модернізму — Ван Гога, Марка Шагала, Ніколо Піросманні — художній спадок яких вирізняється особливим акцентом на комунікативній складовій колориту, його можливості передавати стан, емоцію. Переймаючи їх досвід, живописець сформував власне бачення колориту — його палітра базувалась на червоному та жовто-гарячому, які відтінялись холодними відтінками блакитного. Прикладом полотна В. Баклицького, де реалізовано цей творчий принцип, є його **«Трійця»** (кінець 1980-х рр.) (Іл. 6). Робота вирізняється стилізованою деформованістю, підкресленою лінійністю та кутастістю моделювання форм, що нагадують дереворити Ернста Кірхнера та Еріха Хеккеля. В баченні митця Трійця позбавлена м'якого, просякненого Ренесансним гуманізмом, посилу відомої ікони Андрія Рубльова: обрані засоби художньої виразності роблять постаті Бога-Отця, Сина і Святого Духа, представленого у вигляді міфічного напівптаханпівлюдини, суворими, більш співзвучними образу Старозаповітного Яхве. Їх характер розкривається також і композиційно, адже «божественна» частина полотна візуально домінує на частиною «земною», із фрагментом міського пейзажу. Подібний підхід до релігійної сфери споріднений з експресіоністичним ставленням до цієї сфери [13, с. 484].

Християнські образи для В. Баклицького були втіленням певного космічного порядку, гармонії, аніж конкретними постатями, що уособлюють релігійні догми. Завдяки цьому він легко переносив їх в нові контексти та розкривав універсальний символізм кожного персонажу. Так, образ Богоматері з дитям, зі своєю вразливістю, відкритістю та незахищеністю, був надзвичайно природно вплетений в екологічну проблематику в полотні майстра **«Чорнобильська Мадонна»** (кінець 1980-х рр.) (Іл. 7). З одного боку, ця робота — відсил до поеми Івана Драча «Чорно-

бильська Мадонна», виданої в 1988 р., з іншого — сюжет, що був перейнятий у білоруських митців, зокрема вже згаданого М. Савицького, та став джерелом натхнення для багатьох митців 1990—2000-х рр. Проте, якщо М. Савицький дотримується реалістичної естетики, яка задає трактовці теми певного пафосу, то його український колега адаптує прийоми експресіонізму. Митець уникає плакатності, надаючи перевагу безпосередності проживання усїєї драми Чорнобильської катастрофи. Відкритий колорит, інтенсивне сполучення червоного та синього, який Кандинський називав «ударом кулака», оконтурення фігур створюють відчуття надзвичайної алертності та надають усїй композиції есхатологічного характеру: «На картинах Баклицького «рятівників» вже немає, є лише «врятована» природа» [20]. Для В. Баклицького питання екології були одними з центральних — саме тому на початку 1990-х рр. він входив у склад андеграундної художньої групи «Стронцій-90», члени якої переймалися станом оточуючого середовища та зробили цей аспект в своїх творах одним з центральних. Екологія природи в них переходить на більш тонкий рівень — екологію душі.

За словами мистецтвознавця Оксани Білоус, Вудон Баклицький належав до так званої «другої гілки київського андеграунду», в яку входили митці-аматори (на противагу професійним майстрам, як Акім Левич або Анатолій Лимарєв) [17]. Проте він, як і його близький друг **Микола Трегуб**, значно вирізнялись зі свого оточення масштабністю мислення та талантом. М. Трегуб, який створив з В. Баклицьким наприкінці 1960-х рр. об'єднання «New Band», так само як і його колега, сповідував естетичні принципи неоекспресіонізму. Щоправда, його твори визначались домінуванням колориту над малюнком та виразнішою живописною поверхнею (не в останню чергу через комбінування різних матеріалів). Ці художні прийоми споріднюють до певної міри його живопис з доробком Еміля Нольде та Карла Шмідт-Ротлуфа, хоча ця спорідненість лише візуальна. В сюжетному плані для М. Трегуба було типовим звернення до мотиву храму як певного втілення сакрального простору, символу духовності, наприклад у картині «**Резиньяція Видубицького монастиря**» (1979 р.) (Іл. 8). Е. Нольде та К. Шмідт-Ротлуф так само звертались до християнської традиції у своїх полотнах, зображаючи епізоди зі Святого Пись-



Іл. 8. Трегуб М. Резиньяція Видубицького монастиря, 1979, п/о

ма, проте їх інтерпретація вирізнялась емоційним надрином, в той час як для М. Трегуба властива значно більш мажорна, світла емоційна тональність.

Підсумовуючи проаналізоване, слід констатувати, що в своєму баченні героїв та сюжетів Старого та Нового Заповітів чимало вітчизняних живописців 1960—1980-х рр. цілком абстрагуються від пластичної уніфікованості, усталеності канону. Вони прагнуть подолати емоційну дистанційованість між образами Писання та глядачем та привносять в них драматичну напругу виключно через засоби художньої виразності, віртуозно оркеструючи за допомогою кольору та фактури емоційну атмосферу полотен. Тож, як бачимо, автори наслідують таку характерну ознаку авангардового мистецтва, як повна відмова від міметичного принципу та акцент на художній формі, яка сприймається як фундамент твору, що тотожний його змісту. Автономність, самодостатність матерії зближує її бачення із баченням сакрального. Релігієзнавець А. Забіяко визначає сакральне як світоглядну категорію, «що виділяє сфери буття та стану існуючого, які сприймаються свідомістю як принципово відмінні від повсякдення та виключно цінні» [10, с. 254]. Так само і фактура, колір набувають особливої значущості, яка дозволяє їм стати провідниками теософських ідей.

Художні експерименти, що перейшли до мистецької практики нонконформістів із численних напрямків міжнародного та українського авангарду, дали змогу майстрам реалізувати в своїх роботах не лише протест-

ний дух, але й успішно вирішити проблему візуалізації тем, пов'язаних із категорією сакрального.

1. Бычков В. Икона и русский авангард начала XX века / В. Бычков // Коревище О.Б. Книга неклассической эстетики. — Москва : ИФ РАН, 1998. — С. 58—75.
2. Бычков В. Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий / В.В. Бычков // Эстетика: вчера, сегодня, завтра. — Вып. 2. — Москва : ИФ РАН, 2006. — С. 3—31.
3. Голуб О. Утаємниченість світу Миколи Трегуба / О. Голуб // Образотворче мистецтво. — 2004. — № 3. — С. 70—71.
4. Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. — Москва : Знак, 1993. — 374 с.
5. Заплотинська О. Нонконформістська інтелігенція в офіційному дискурсі 1960-х рр.: механізм формування громадської думки / О. Заплотинська // Інтелігенція і влада. — 2006. — Вип. 6. — С. 58—66.
6. Кассирер Э. Техника современных политических мифов / Э. Кассирер // Политология : хрестоматия. — Москва : Гардарики, 1999. — С. 579—588.
7. Котова О. «Проявление» в Одессе Владимира Наумца / Котова О.А. // Дерибасовская-Ришельевская: Одесский альманах / сост. Ф.Д. Кохрихт, Е.М. Голубовский, О.И. Губарь. — Одесса : Печатный дом, 2007. — № 28. — С. 230—233.
8. Котова О. Нонконформістський рух у світовому культурному контексті / О.О. Котова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. — 2014. — № 1. — С. 101—104.
9. Кохан Т. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Т. Кохан ; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. — Київ, 2002. — 19 с.
10. Культурология. XX век: Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. и сост. С.Я. Левит. — Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. — 448 с.
11. Могилевський В. Мова іконопису / В. Могилевський // Дивослово. — 1994. — № 9. — С. 54—59.
12. Ризе Х. Нонконформисты. Второй русский авангард / Х. Ризе // Ризе Х. Нонконформисты. Второй русский авангард. — Кельн : Wienand, 1996. — С. 19.
13. Седельник В. Религия и экспрессионизм / В. Седельник // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Институт мировой литературы имени А.М. Горького. — С. 483—485.
14. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Ф. Серс. — Москва : Прогресс-Традиция, 2000. — 566 с.
15. Смирна Л. Иконография нонконформизму / Л. Смирна // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Зб. наукових праць / НАМ України ; Ін-т проблем суч. мист-ва ; редкол.: В.Д. Сидоренко (голова), І.Д. Безгін, Г.І. Веселовська та ін. — Київ : Музична Україна,

2010. — Вип. 6: Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. — С. 247—268.
16. Эпштейн М.Н. Искусство авангарда и религиозное сознание / М.Н. Эпштейн // Новый мир. — 1989. — № 12. — С. 222—235.
17. Яринич С. Другая ветвь киевского андеграунда (Интервью с О. Билоус) / С. Яринич // Антиквар. — 2011. — № 12. — С. 105—107.
18. Hatvani P. Versuch über den Expressionismus / P. Hatvani // Texte des Expressionismus: Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde / hrsg. von A.A. Wallas. Linz. — Wien : Edition neutexte, 1988. — S. 9—12.
19. Heißenbuttel H. Thesen zum Sprachgebrauch des deutschen Expressionismus / H. Heißenbuttel // Expressionismus — sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung: Mannheimer Kolloquium / hrsg. von H. Meixner u. Silvio Vietta. — München : Wilhelm Fink, 1982. — S. 42—43.
20. Леоненко Н. Запоздалый некролог [Электронный ресурс] / Н. Леоненко, В. Вайсбер // ArtUkraine. — 2012. — Режим доступа: <http://artukraine.com.ua/apozpozdalyy-nekrolog/#.WeDFC7puKL8>.

Oleksandra Osadcha

#### AVANT-GARDE INSPIRATION IN THE INTERPRETATION OF THE CHRISTIAN THEME IN THE UKRAINIAN ART OF 1960s—1980s

The article is dedicated to the development of the religious theme in the Ukrainian art in context of the totalitarian culture. The influence of the avant-garde legacy on the visual language of the pieces, featuring Christian characters and motifs, is being considered. The range of works by masters from Kyiv and Odessa of the 1960s—1980s are analyzed to demonstrate the widespread usage of the expressionistic tendencies in the art of the period.

**Keywords:** Ukrainian art, second avant-garde, nonconformism, Christian theme, expressionism.

Олександра Осадча

#### ВЛИЯНИЕ АВАНГАРДА НА ИНТЕРПРЕТАЦИЮ ХРИСТИАНСКОЙ ТЕМАТИКИ В УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ 1960-х—1980-х гг.

В статье раскрыты основные аспекты функционирования религиозной тематики в украинском искусстве в условиях тоталитарной культуры. Рассмотрено влияние художественного наследия авангарда на формирования пластического языка произведений, посвященных христианским образам и сюжетам. На примере анализа работ мастеров из Киева и Одессы 1960—1980-х гг. продемонстрирована распространенность экспрессионистической тенденции в искусстве рассматриваемого периода.

**Ключевые слова:** украинское искусство, второй авангард, нонконформизм, христианская тематика, экспрессионизм.