

УДК Пустовійт:7.036(477)

ТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ ПУСТОВІЙТА (одна з тенденцій радянського «ретро»)

Галина Скляренко

У статті на прикладі творчості київського художника Сергія Пустовійта аналізується одна з тенденцій вітчизняного мистецтва 1970-х – початку 1980-х років: «новий ретроспективізм», у якому знайшли відображення традиції живопису кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: живопис, ретроспективізм, індивідуальні мистецькі позиції.

The article on the example of the Kiev artist S. Pustoviit analyze trends, a national art in 1970 and early 1980's, «a new retrospectivism», which reflects the tradition of painting in the late XIX and early XX century.

Keywords: painting, retrospectivism, individual artistic positions.

В оглядах вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. «сімдесятникам» чомусь не пощастило. Головна увага найчастіше зосереджується на їхніх попередниках – «поколінні відлиги», після чого зразу ж переходять до «нової хвилі» років перебудови. Проте 1970-ті – початок 1980-х років – особливий час у радянському мистецтві, позначений надзвичайно цікавими художниками та мистецькими явищами. Він мав свої спрямування, культурну міфологію, духовні настрої. Час, по-своєму дуже драматичний, увійшов в історію як «епоха застою», отримавши у спадок суспільні розчарування 1960-х і необхідність шукати власні творчі шляхи, долаючи завали «здрыхлілого» соцреалізму. Драма «застою» – у безперспективності, в ідеологічній брехні, що оволоділа суспільством, у безчассі, що занастало життя не однієї людини. У мистецтві – це період складного розшарування творчих сил, пошуку духовних опор за межами офіційної культури, пропагандистське значення якої було знецінено. Однак, як справедливо зазначає Н. Степанян, «застій» був оманливим, насправді в глибині періоду йшло активне нарощування нових якостей і назрівав вибух. «Застій» був твердою кригою на поверхні, що приховувала глибину й самостійність життя» [1, с. 245].

І тут життєвий та творчий шлях київського художника Сергія Пустовійта виступає явищем показовим і симптоматичним, таким, що додає нових рис до загальної картини часу, долаючи стереотипи у її тлу-

маченні. Адже в сучасному мистецтвознавстві образотворчість кінця 1960-х – першої половини 1980-х років (головний період у творчості художника) найчастіше розглядається через жорстке протиставлення «офіційного» і «неофіційного мистецтва», де колишній «офіційний успіх» наче ставить під сумнів саму художню цінність творів. Утім, очевидно, що загальний поступ мистецтва був набагато складніший і багатозначніший, у той чи інший спосіб віддзеркалював ті коливання культурного клімату, те поступове «розмивання» меж офіційної естетики, що й розкривали його особливості. Як зауважує Б. Гройс, «після сталінщини 50-х настав час складних стратегічних маневрів» [2, с. 32], завдяки чому формальні можливості офіційного мистецтва були істотно врізноманітнені. До певної міри були «легалізовані» поміркований сезанізм, обережний символізм, стриманий експресіонізм, окремі цитування класики. Так виник шар образотворчості, який московські критики Е. Дьоготь та В. Левашов згодом назвуть «дозволеним мистецтвом» [3, с. 28–32], що здебільшого складалося з молодих митців, котрі й стали авторами багатьох цікавих і етапних творів. Однак, розглядаючи сьогодні художній простір 1970-х – початку 1980-х років, стає очевидним, що саме це мистецтво й визначало його загальну картину. І хоча на офіційних виставках, особливо в Києві (з підкреслено консервативним за радянських років культурним кліматом), перші місця традиційно займали «стовпи соцреалізму», ліберальніші художні

тенденції поступово набирали сили, збагачуючи мистецьку мову, розширюючи коло традицій, так чи інакше віддзеркалюючи психологічні настрої часу. Показово, що ця складна структура радянського мистецтва другої половини ХХ ст. була зрозуміла зарубіжним дослідникам, зокрема Д. Гембрел писав: «У радянських умовах стиль виконує роль мови, яка зразу ж переносить автора в певний соціальний контекст... Стиль часто вказував на належність особи його хазяїна до певного сегменту тієї складної ідеологічної, політичної та соціальної структури, якою було радянське суспільство, стиль виступав певним паролем, багато в чому визначаючи сприйняття художньою аудиторією. Це була мова чи навіть діалект, яким повністю володіла лише радянська аудиторія. <...> Так званий соціалістичний реалізм післясталінського періоду – це складне багатоманітне явище, з безліччю внутрішніх стилістичних конфліктів і напрямів, кожен з яких відповідає певним аспектам ідеологічних зіткнень, що виникають у рамках офіційної радянської культури» [4, с. 48]. У тогочасному мистецтві виробляється особлива метафоричність, «езопова мова», складна система натяків, образних паралелей, що надавали твору асоціативної багатомірності, виводячи його за межі змістового канону.

Серед подібних напрямів і так званий ретроспективізм, широкий інтерес до дорадянських культурних та художніх традицій, а водночас і до «срібного віку», який бачився як епоха «справжнього» мистецтва й культури, час творчої свободи, особистої незалежності. І хоча твори «срібного віку» надовго були викреслені з радянського духовного простору (ще в 1934 році в доповіді М. Горького на Першому з'їзді радянських письменників, отримавши тавро «найганебнішого й найбезсоромнішого десятиліття російської інтелігенції» [5, с. 12]), з 1960-х вони поступово, правда, у край дозовано, почали повертатися в радянську культуру, відіграючи в ній особливу роль – джерела «іншого», справжнього світоглядного й художнього досвіду. Звідси – поширена «карнавалізація», «гра в минуле», що часом набувала форм особистого ескапізму,

вибудовування свого особливого ілюзорного способу життя, відмінного від радянської дійсності. Як зазначає дослідник мистецтва цього періоду П. Павлов, перед художниками «виникало наче дві паралельні реальності, одна з яких була реальністю навколишнього сучасного світу, друга... – реальністю минулого. <...> У цю вторинну реальність давно минувшої духовної картини художники вживалися як актор, що входить у роль, вони наслідували її, певною мірою імітували. Посутньо, від того моменту як свідомість минулих епох стала для художників своєрідною конкретно-образною реальністю, ми можемо говорити про «ретроспективізм» у нашому мистецтві. Цей термін набув актуальності... саме тоді, коли пошуки власного осмислення життя, власної художньої мови почали вестися шляхом своєрідного «накладання» різних форм художнього сприйняття й мислення минулого і сучасного» [6, с. 118].

Для самого Сергія Пустовійта ці «прикмети часу» стали долею, визначили не тільки особливість мистецтва, а й життя. Адже його особистість значною мірою сформувалася під впливом надзвичайних жінок, «хранительок “срібного віку”» – відомого київського археолога, дослідниці середньовіччя Марії Іванівни Вязмітіної (1896–1994), учениці Н. Удальцової та К. Богаєвського, художника й мистецтвознавця Олени Варнавівни Нагаєвської (1900–1990), дім якої (нині – Будинок-музей) в Бахчисарай був одним зі справжніх культурних осередків, і дружини Максиміліана Волошина – Марії Степанівни Волошиної (1887–1976), славетний «Дім поета» якої в Коктебелі на роки залишався домівкою і для самого С. Пустовійта. Не випадково його остання картина так і називалася – «Будинок Волошина. Балкон» (1992).

І тут варто підкреслити ту особливу роль, яку відігравав Крим у суспільно-культурній ситуації «застійних десятиліть», з її наступом на творчі ініціативи та неможливістю вільного самовияву. З ним був пов'язаний не тільки своєрідний вакаційний «простір свободи»: відпочинку, літа, можливості вільного спілкування, а й певна «міфологія», де його осередки, як, наприклад, Коктебель з

ІСТОРІЯ

будинком-музеєм М. Волошина, ставали на той час своєрідними духовними центрами, що поєднували вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних міст колишнього Союзу. Крим з його різноманітними пам'ятниками архітектури та пейзажами, на яких залишили свій відбиток різні культури й народи, що населяли його протягом сторіч, виступав у творчій свідомості місцем збереження «дорадянського» культурного досвіду, тієї історичності, що окреслила одну з показових тенденцій мистецтва 1970–1980-х років. Не випадково саме Крим з його чудовою природою, історією, новими й старими міфами та легендами глибоко вплинув на С. Пустовійта, став його головною темою, визначив його спосіб життя та світогляд.

Отже, про художника. Він народився 1945 року в родині відомого українського графіка Гаврила Пустовійта. Доля батька – одного з активних учасників культурного життя 1920–1930-х років, організатора Спілки художників України, а потім звинуваченого під час Великої Вітчизняної війни в «антирадянській пропаганді» й засудженого на десять років таборів, звідки його «звільнила» лише смертельна хвороба, від якої він і помер у 1947-му, – без сумніву, серйозно вплинула на Сергія, як вплинула на нього і вся атмосфера будинку, де він виріс – того особливого будинку на Паньківській, 10 у Києві, у якому колись мешкав М. Грушевський, а тепер відкрито музей. Тоді ж у комунальних квартирах жили родини наукової і творчої інтелігенції. Саме тут, ще учнем Київської художньої школи, С. Пустовійт познайомився з М. Вязьмітіною, котра стала його найближчим другом на все життя. Вона навчила його французької мови, захопила історією, залучала до археологічних експедицій, у яких він брав участь і пізніше – студентом Київського художнього інституту (закінчив його в 1969 році). М. Вязьмітіна вперше привезла С. Пустовійта до Криму, відкрила для нього Будинок М. Волошина з його цікавими мешканцями й гостями, де він сам потім жив місяцями, та будинок Е. Нагаєвської в Бахчисараї, що поступово став його справжньою «рідною домівкою». В одному з лис-

тів до Е. Нагаєвської 1965 року він писав про свої враження від Криму: «То цілий світ єдиний, органічно пов'язаний, де немає нічого зайвого. І Вас дивує моє прагнення до Бахчисарая? Коли в перший раз я був у Бахчисараї, піднявся на мінарет, і, побачивши захід сонця над обрієм, зрозумів, що не можу без цього» [7]. Зі шкільних років він буде проводити на півострові весь вільний час, а в 1985 році остаточно переїде з Києва до Бахчисарая, де й залишиться назавжди... Така «зміна долі» була програмною та усвідомленою, вона виростала з прагнення незалежності, створення власної «країни для життя», якою і став для нього Крим.

Бажання «створити свій світ», відмінний від прагматичної реальності, занурений у культуру, умовний, театралізований, пронизаний ретроспективними ремінісценціями, проходить крізь усе життя і творчість художника. Від раннього офорту «Схоласти» (1962), що цитує середньовічні малюнки; автопортрета 1965 року («Читач»), у якому зображує себе серед рукописів та книжок подібно до гротескової образності початку ХХ ст.; картини «На репетиції (За лаштунками)» (1977), яка передає світ театральних перетворень; твору «Двері» (1982), перед загадковістю яких у виразно-театральних позах застиг сам художник і його брат – скульптор Г. Пустовійт, або «Свідок» (1988), де розмова трьох друзів – С. Пустовійта, художника В. Коробка та поета й музиканта С. Бачуріна наповнена виразною напругою і тривожними передчуттями... Програмним з цього погляду виступає його полотно «Реставратори» (1973–1974), що ніби презентує його життєві й творчі пріоритети. У світлій майстерні поряд із реставраторами (красивою сивою жінкою, немолодим чоловіком та дівчиною) серед ікон, старих портретів, бюста М. Волошина на полиці він зображує також себе – споглядача, дослідника, учасника цього професійного замкненого товариства. Показовим є тут і мотив відчиненого вікна, крізь яке ллється яскраве світло, що стане одним з постійних мотивів у його творах.

Уже перші роботи молодого С. Пустовійта мали значний успіх. «Рибалки» (1969),

«Полудень в Коктебелі» (1971), «Комета Когоута» (1975), «Кінозйомка в Коктебелі» (1974–1976), «Вечір у порту» (1976) та інші експонувалися на всесоюзних та міжнародних виставках, позитивно відзначені в критичних оглядах про «мистецтво молодих». Проте окремої статті про художника за його життя так і не з'явилося¹. У 1976–1977 роках С. Пустовіт був нагороджений преміями ВЛКСМ, Спілки художників України та Дипломом Академії мистецтв СРСР. Критики відзначали в його творах «картинне бачення», професійну майстерність і точність формального вирішення, чітко окреслений культурний простір, який відкрито демонструє свої «адреси» з минулого. Однак важливим було й таке, про що тоді не писали: пошук естетичної та образної альтернативи, відкриття інших, до того часу майже викреслених з радянського мистецтва художніх традицій: фантастичних пейзажів К. Богаєвського, символічності М. Реріха, театральних образів О. Головіна, О. Бенуа, Л. Бакста, І. Білібіна, живопису М. Волошина. Його Крим – це місце культур давнини, уламки яких постають тут як декорації забутої історичної п'єси («Караїмське кладовище», «Подвір'я в Херсонесі», 1989; «Вечірня прогулянка», 1991). Це край фантастичних ландшафтів, де природне нероздільне з рукотворним, наповнене великим духовним змістом («Успенський монастир», 1990), а реальні пейзажі є продовженням космічного простору, людські ж фігури – лише персонажі чудесного дійства («Пейзаж Карадагу», 1991; «Діалоги», 1990). Не випадково на його полотнах з'являється і постать Федора Тетянича – київського художника, що будував свої біотехносфери для польоту в космос, розігрував дивні перформанси про простір, вічність і самотність («Шаховий етюд», 1990).

Воднораз картини С. Пустовіта можна розглядати як авторську версію метафізичного живопису, з його опертям на старе мистецтво, з ідеєю «порожнечі», прагненням «розповідати про щось таке, що не проявляється у видимій формі» (де Кіріко), перекидаючи образний місток до багатозначності символізму, де «реальність може служити для мистецтва лише

точкою відліку» (С. Мелларме). Як і на полотнах де Кіріко, у картинах С. Пустовіта панує безповітряний простір, у якому пейзажі постають декораціями застиглої «тривної незвичності». Однак на відміну від великого італійця, що у своїх роботах вступає у діалог з античністю та Ренесансом, «співбесідниками» С. Пустовіта в мистецтві були художники кінця ХІХ – початку ХХ ст., які теж створювали умовну реальність, заперечуючи прямолінійний реалізм, продовжуючи, проте, точно й скрупульозно відтворювати предмети та ландшафти, наче зачаровані безкінечною загадковістю світу. Утім, і ці риси його картин у свій спосіб відображали особливості духовно-психологічного стану сучасного йому суспільства, у якому дослідники відзначали, зокрема, «оманливу видимість та порожнечу» [9, с. 94], «утруднене спілкування» [10, с. 50], коли дедалі відчутнішою ставала прірва між удаваними «соціалістичними цінностями» й реаліями життя. У вітчизняну історію цей період увійшов під назвою «позачасся», паузи, коли, як писав Йосип Бродський, «здесь можно жить, забыв про календарь...». «Порожнеча» та «тривожна застиглість» на картинах С. Пустовіта набувають метафоричного змісту, у свій спосіб інтерпретуючи образи «епохи застою».

Показово, що, як і у творах М. Волошина, кримські пейзажі в картинах С. Пустовіта – підкреслено просторові, відкриті і водночас безлюдні. У них реальні мотиви часто вільно трансформуються художником. У його полотнах Коктебельська бухта, що з 1960-х років дедалі більше забудовувалася новими спорудами, зображується пустельною, очищеною від прикмет часу або прикрашеною неіснуючими аркадами... І тут знову «Дім поета» – будинок М. Волошина, а точніше – види з його вікна або балкона, склали окрему тему в доробку майстра, яка, можливо, була для нього головною. У її основі – бажання «іншого», відстороненого від реальності творчого існування, наповненого поезією, красою, свободою, того ідеального змісту життя, що й визначило його власний міф... Недарма балкон «Дому поета» на картинах С. Пустовіта часто наче корабель пливе в просторі

ІСТОРІЯ

повітря та моря, відкриваючи навколо себе безмежні світи. Характерно, що найчастіше й інші кримські пейзажі (Коктебель, Бахчисарай) художник зображує як «вид з вікна», як мотив, що потребує творчого осмислення, а тому поєднує реальність і вигадку, наповнюється особливим одухотвореним змістом.

Проте в картинах С. Пустовійта проглядають не тільки пассеїстичні, а й цілком «актуальні» риси. Зокрема – певний гіперреалізм (щоправда, у версії радше одного з його предтеч – Едварда Хоппера), що особливо помітно в зіставленні з його морськими картинами. Ілюзорна точність відтворення деталей поєднується тут із поезією порожніх просторів, прохолодна стриманість кольору – з ліричною меланхолійністю споглядання, почуттям самотності та відчуження. Цілком закономірно ім'я С. Пустовійта як одного з тих митців, що вплинули на їхню творчість, згадують київські фотореалісти, зокрема С. Базилев [11, с. 13]. Утім, їх зближувала не тільки естетика, а й особливий внутрішній зміст їхнього мистецтва – бажання вигадати «інше» життя, відсторонитися від заскорузлого радянського повсякдення, знайти те «свято, яке завжди з тобою». Для Сергія Пустовійта цим «іншим» місцем і святом став Крим. Для С. Базилєва, С. Гети, С. Шерстюка – культ їхньої дружби, вузьке, закрите для інших співтовариство однодумців, що окреслило їхнє життя, визначило творчість [12].

Окремі твори С. Пустовійта зберігаються сьогодні в кількох музеях України та Росії, деякі – у родині художника. Однак багато з них (зокрема, більшість картин початку та другої половини 1980-х років) зникли після його смерті. Невідома доля й дивного циклу полотен 1989 року, що складався із чотирьох картин і був присвячений «вождеві світового пролетаріату»: «Ленін у Кремлі», «Ленін на трибуні на Червоній площі», «В. І. Ленін та Н. К. Крупська в Парижі», «На з'їзді», серед учасників якого художник зобразив і самого себе. Остання була експонована на виставці в московському Манежі того ж року.

Парадоксальність містилася в їхній цілковитій відмінності від офіційної «художньої

продукції» із цієї тематики, у гротесковій стилістиці, що поєднувала жорстку «безповітряність» театралізованого метафізичного простору, де серед архітектурних споруд Кремля були зображені уламки пам'ятників російським імператорам, та чітку фотографічність у зображенні численних історичних персонажів, була присутня в самому трактуванні офіційно канонізованих сюжетів, де, наприклад, приміщення партійного з'їзду з розлогими пальмами, високими канделябрами та невимушеними позами людей за столиками нагадує швидше залу ресторану. Сьогодні ці картини сприймаються як авторська версія соц-арту, однак, на відміну від творів його засновників В. Комара та О. Меламіда, вони не мали його програмної стилістичної аналітичності. У своєму щоденнику О. Нагаєвська згадує про ті великі надії, які пов'язував С. Пустовійт з «ленінськими» картинами, що цілком підпадали під критичну переоцінку історії часів «перебудови». Однак цього не сталося... [13, с. 56]. Доля згаданих робіт – не відома, про їхнє існування свідчать лише чорно-білі фотографії. Проте цікаво, як би сприймалися ці картини тепер.

На тлі мистецтва радянського часу стає очевидною повна несоцреалістичність творчості художника, її відстороненість як від канонічної радянської тематики (з її культом праці, війни, партії, героїзму), так і від стилістики. Але чи можна вважати творчість С. Пустовійта художньою альтернативою офіційному канону? Певною мірою вона виростала з того «молодіжного мистецтва», що, починаючи з кінця 1960-х, утворило окрему ліберальну «нішу» в радянській образотворчості. І хоча молодіжні виставки періодично проходили ще з 1954 року, саме в 1970-х вони стали помітним явищем художнього життя, даючи можливість для прояву образно-стилістичного розмаїття, а то й виникнення нових явищ (як, наприклад, вітчизняний фотореалізм). І тут, аналізуючи особливості радянського мистецтва 1970-х – початку 1980-х років, з показовою для нього тенденцією «нового традиціоналізму», О. Якимович, зокрема, зазначає: «Завдання і функції покоління,

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ПУСТОВІЙТА...



Автопортрет. 1965, картон, темпера



Реставратори. 1973–1974, полотно, олія

ІСТОРІЯ



Бахчисарай. Вікно. 1977, полотно, олія



Балкон. 1980-і рр.,
полотно, олія

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ПУСТОВІЙТА...



Свідок. 1992,
полотно, олія

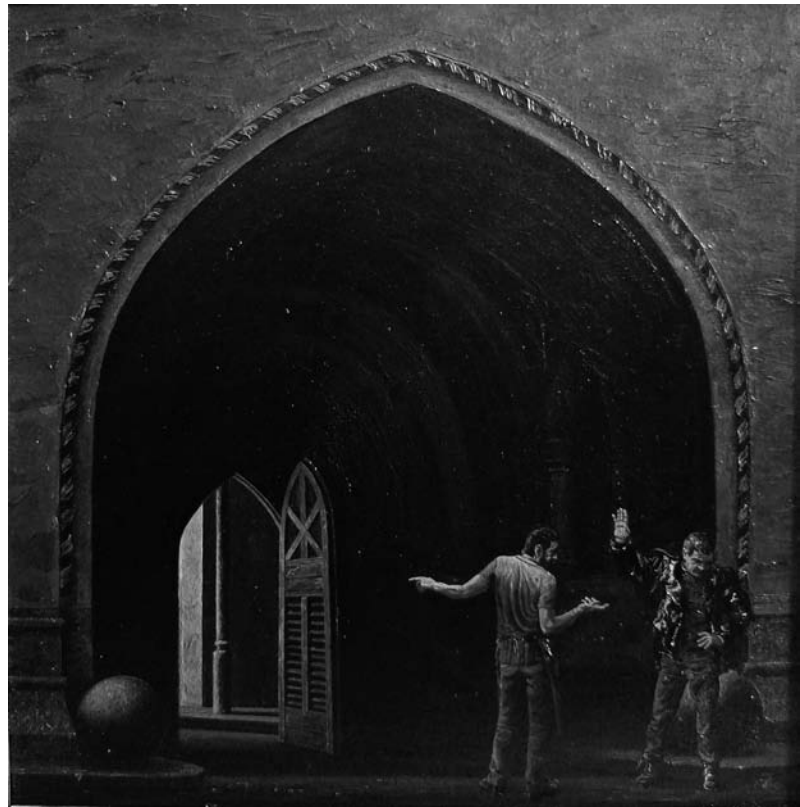
Полудень у Коктебелі.
1989, полотно, олія



ІСТОРИЯ

Двері. 1982,
полотно, олія

Шаховий етюд. 1991,
полотно, олія



були, напевно, перехідними... підготовчими. Вони вводили у творчу практику принцип багатовимірності, доводили цінність і можливість контрастного, полярного мислення в мистецтві» [14, с. 216], де головними рисами поставали іномовність, насиченість соціально-філософськими алюзіями, інтерпретація культурної спадщини, у якій серйозність поєднувалася з іронічністю, а ще – тема особистого переживання екзистенціальних проблем, де сповідальність межувала з гротеском та містифікаціями, відкритість висловлювання – із замкненістю та ускладненістю метафор. Однак перелічені ознаки та риси притаманні постмодерністському мистецтву, модель якого, як відомо, утвердилася у світовій культурі з кінця 1960-х років. Так постає питання про початок постмодернізму у вітчизняному мистецтві, який традиційно пов'язують з пізнішим періодом – «новою хвилею» кінця 1980-х – початку 1990-х років. Тим часом стає зрозуміло, що вже «новий традиціоналізм», який склався в українському мистецтві в «застійні» десятиліття, можна розглядати як початок вітчизняної версії постмодерну. І хоча відомості про загальносвітові художні процеси вкрай обмежено потрапляли до нашої країни, зміни в культурних пріоритетах так чи інакше давалися взнаки всюди, наповнюючись, правда, своїм особливим змістом та значенням. Тим більше, що, як пишуть філософи, «епоха постмодернізму, власне, тільки тоді й почалася, коли стало зрозуміло, що дуже багато чого у світі не є тим, за що себе видає, коли людина побачила, що ілюзія створюваної нею реальності може стати не менш переконливою, ніж сама реальність» [15, с. 13]. Камерна й дуже особистісна творчість С. Пустовійта з цього погляду є надзвичайно показовою, відображаючи, з одного боку, загальні зміни в художніх прагненнях, з другого – наповнюючи їх індивідуальним, власним життєвим змістом і досвідом. Вона органічно вписується в загальні процеси розвитку радянського мистецтва, додаючи до них своїх, особливих образів та настроїв. Поряд з іншими художниками 1970-х –

початку 1980-х років вона дає можливість поставити питання про своєрідну інтерпретацію постмодерних тенденцій в українському мистецтві означеного періоду. А разом із цим – у власний образно-метафоричний спосіб віддзеркалює особливі настрої свого часу – ті парадоксальні змішання «втеч» та повернень, наближень і конфронтацій, заперечень і наслідувань, які й склали неповторність тепер вже такої далекої від нас «епохи застою»...

Примітки

¹ Першою статтею про творчість С. Пустовійта стала публікація Г. Скляренко [8].

Література

1. *Степанян Н. С.* Искусство России XX века. Взгляд из 90-х / Н. С. Степанян. – М.: ЭКСМО-Пресс. – 1999. – 416 с. : ил.
2. *Гройс Б.* Неосакральные мифы российского авангарда / Борис Гройс // Декоративное искусство. – М., 1991. – № 8. – С. 30–33.
3. *Деготь Е., Левашов В.* Разрешенное искусство / Екатерина Деготь, Владимир Левашов // Искусство. – М., 1990. – № 1. – С. 58–61.
4. *Гембрел Д.* Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе / Джорж Гембрел // Творчество. – М., 1992. – № 2. – С. 48.
5. *Первый Всесоюзный съезд советских писателей.* 1934. Стенографический отчет. – М. : Советский писатель, 1990. – 718 с.
6. *Павлов П. А.* Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950-х – 1970-е годы / П. А. Павлов. – М. : Наука, 1989. – 204 с. : ил.
7. Лист С. Пустовійта до О. Нагаєвської від 30 травня 1965 р. – Архів Будинку-музею Е. Нагаєвської та М. Ромма в Бахчисараї.
8. *Скляренко Г.* «Острів Крим» Сергія Пустовійта: про одну з тенденцій вітчизняного мистецтва «застійних десятиліть» / Галина Скляренко // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2. – С. 59–61.
9. *Брашинский М.* Роман с застоєм. 70-е // Искусство кино. – М., 1999. – № 8. – С. 59–103.
10. *Богомолов Ю.* Одиночество спринтера на стайерской дистанции / Юрий Богомолов // Искусство кино. – М., 1992. – № 4. – С. 48–56.
11. *Базилев С.* Про час, про друзів, про гіпер / Сергій Базилев // Fine Art. – 2008. – № 4. – С. 12–15.
12. ARTемігранти. Живопис. Графіка. Фотографія. Скульптура. Проект Музею сучасного образотворчого мистецтва України (МСОМУ). Каталог. – К., 2008. – 250 с.

ІСТОРИЯ

13. Щоденник О. Нагаєвської 1989 року. – Архів Будинку-музею Е. Нагаєвської та М. Ромма в Бахчисараї.
14. Якимович А. Черты переходности. К характеристике творческого сознания 70-х – начала 80-х годов / Александр Якимович // Советская живопись. – М. : Советский художник. – 1984. – № 6. – С. 214–218.
15. Карасев В. Проблемы постмодернизма. Круглый стол // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3. – С. 10–26.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Стаття присвячена творчості одного зі своєрідних українських художників Сергія Пустовийта, що дає можливість проаналізувати показові тенденції мистецтва другої половини ХХ ст., зокрема так званій «новий традиціоналізм», який постає сьогодні як одна з вітчизняних версій постмодерну. У картинах С. Пустовийта, позначених виразним образним змістом, знайшли віддзеркалення традиції вітчизняного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст., «метафізичного живопису» та інтерес до зображальної ілюзорності, що стали відмінними прикметами 1970-х – початку 1980-х років.

Ключові слова: живопис, традиціоналізм, індивідуальні мистецькі позиції.

The article is devoted to the creation of a distinctive Ukrainian artists Sergei Pustoviit, reflecting the exponential trend of the second half of the twentieth century. In particular - the so-called «new retrospectivism», which is today regarded as a postmodern version of the home. In pictures S. Pustoviit marked expressive imagery, reflects the tradition of art of the late-XIX early XX-century, «metaphysical painting» and interest in the pictorial illusion, which became a distinguishing mark of the 1970s and early 1980s.

Keywords: painting, retrospectivism, individual artistic positions.

Творчество Сергея Пустовийта (1947–1993). Одна из тенденций советского «ретро».

Статью посвящено творчеству одного из своеобразных украинских художников Сергея Пустовийта, отражающего показательные тенденции искусства второй половины ХХ в., в частности так называемый «новый традиционализм», который рассматривается сегодня как одна из версий отечественного постмодерна. В картинах С. Пустовийта, отмеченных выразительной образностью, нашли отражение традиции отечественного искусства конца ХІХ – начала ХХ в., «метафизической живописи» и интереса к изобразительной иллюзорности, ставшими показательной приметой 1970-х – начала 1980-х годов.

Ключевые слова: живопись, традиционализм, индивидуальные художественные позиции.